

# “Public Privacy as a Model of Neoconceptual Art”

## **Abstract**

This essay treats Neo-conceptual art as a specific strategy within visual arts, which goes beyond its being customarily understood as a clear-cut formal style. The essay outlines new possibilities for interpreting it this way, while considering the mutual conditionality of the visual and ideological bases of this segment of contemporary art. It describes how ideas behind it determine its form, freeing it from stylistic and media restrictions and making it dependent on strategies employed. Neo-conceptual art becomes an open platform, drawing from a reservoir of the possible visual forms on offer in today's world. The essay compares the radical (dematerialized) Conceptualism of the 1960s to the current Neo-conceptual wave, which shows a limited return to the traditional (modernist) understanding of art forms, while staying true to the crucial postulates of the original Conceptualist movement. The second part examines Neo-conceptual artistic strategies, using the example of the paradoxical notion of public privacy, which is identified as one of the dominant ideological lines of Neo-conceptualism in Slovakia since the mid-1990s. In conclusion, the author notes that the analysis of Neo-conceptual art as practised by art historians today would not be complete without considering the hybridity of themes and ideas. This would substantially reverse the methodological discourse of Neo-conceptualism in Slovakia.

## **Klíčová slova**

současná estetika – vizuální umění – neokonceptualismus – veřejné soukromí

## **Keywords**

contemporary aesthetics – visual arts – neoconceptualism – public privacy

*Autorka je doktorandkou na Ústavu literární a umělecké komunikace Filozofické fakulty Univerzity Konstantina Filozofa v Nitře.*

nina.vrbanova@ukf.sk

# VEREJNÉ SÚKROMIE AKO MODEL NEOKONCEPTUÁLNEHO UMENIA

## NINA VRBANOVÁ

Príspevok na sugestívnu tému konferencie *Dôsledky konceptualizmu*<sup>1</sup> som sa rozhodla venovať fenoménu, ktorý považujem za viac než príznakový pre povahu súčasného vizuálneho umenia nielen na Slovensku, ale aj v širšom európskom kontexte. Je ním paradoxne vymedzený pojem verejné súkromie a jeho špecifikácia v okruhu tvorby viacerých signifikantných autorov i nateraz celkom solitérnych diel súčasného umenia. Kontext témy sa sústreďuje okolo rovnako problematického (totiž stále nie dostatočne definovaného) vymedzenia, a to neokonceptuálneho umenia ako nosnej línie aktuálneho umenia približne od polovice deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia. Moje úvahy nepredkladám ako hotové či uzatvorené. Skôr naopak – sú nasmerované k ďalšej diskusii či polemike. Budem sa zaoberať pozorovaním a analýzou zvláštneho vzťahu medzi vizuálnou a ideovou bázou umenia, v ktorom je téma – v tomto prípade kategória verejného súkromia – natoľko dominantná, že v plnosti determinuje formálne, výrazové i strategické aspekty tohto segmentu súčasného umenia, teda obsah tu zjavne prejudikuje formu a jazyk.

### ***Neokonceptualizmus: štýl či stratégia?***

V kontexte slovenského a v širšom chápaní i stredoeurópskeho vizuálneho umenia typ neokonceptuálneho prejavu charakterizuje obdobie post-totalitných deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia, kedy sa s oneskorením minimálne jedného decénia za západným vývinom umenia (v nadväznosti na filozofiu postmodernity a rovnako tak expandovanú

<sup>1</sup> Druhá výročná konferencia teórie umenia pod názvom *Dôsledky konceptualizmu* prebehla v réžii VVP AVU v Prahe 26. a 27. mája 2011.

mediálnu kultúru) objavujú prvé neokonceptuálne „formy“.<sup>2</sup> Pôvodne ako opozícia voči paralelne sa rozvíjajúcim „neo-izmom“ (azda najmä voči neoexpresionizmu a obzvlášť potom neoexpresionistickej maľbe) sa postupne koncentrujú a vytvárajú databázu vlastných špecifik. Vo svojej prvej fáze sú chápané predovšetkým ako inštalácie a videoinštalácie založené na apropriacii, rekontextualizácii a tiež simulácii rôznych typov readymade,<sup>3</sup> a to v ideovom vzťahu ku kultúrnym a socio-politickým aspektom aktuálneho, nielen postsocialistického sveta.<sup>4</sup> Už z tejto komprimovanej definície – ktorá, dovoľm si poznamenať, nebola doteraz podrobená spätnému pohľadu a je teda v slovenskom prostredí naďalej východisková – sú evidentné snahy uchopiť neokonceptualizmus ako nový štýl umeleckej tvorby, teda čosi, čo možno na základe totožných vizuálno-ideových propozícií či znakov zastrešiť jedným súhrnným pojmom. Vzhľadom na časový odstup, z ktorého možno dnes na neokonceptualizmus nazerať voľnejšie (a snáď aj objektívnejšie), ale aj na fakt, že táto tendencia ešte stále nedoznala a na Slovensku aj v súčasnosti predstavuje jednu z dominantných výtvarných línií strednej a mladej generácie, je potrebné pokúsiť sa o revíziu pôvodného, akoby stále nedovršeného uvažovania, a to práve na báze negatívneho vymedzenia voči „štyľovosti“ neokonceptualizmu.<sup>5</sup>

Okrem uvedených znakov je táto tendencia charakterizovaná aj tzv. chladnou estetikou, paušálnym, strohým či neosobným dizajnovaním formy vizuálnych diel (najmä objektov, inštalácií, ale aj videí či fotografií), ktoré v konečnom dôsledku neprináša tradične očakávaný percepčný zážitok z umenia, naopak ho v niektorých prípadoch až programovo neutralizuje

**2** Vladimír BESKID, „Neokonceptuálne a postkonceptuálne smerovania v 90. rokoch“, in: Zora RUSINOVÁ (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. 20. storočie*, Bratislava: Slovenská národná galéria 2000, s. 190–194.

**3** Simulovaným readymade pritom rozumieme aj tzv. nepravý alebo tiež autorský readymade. Kým klasický resp. pravý readymade chápeme ako výsledok apropriacie fragmentov reality (*realita*), simulovaný readymade je už výsledkom jej špecifickej nápodoby – maximálne presvedčivej, avšak simulovanej reality (*simulácia*). Tento pojem je odvodený z koncepcie nového typu reality Jeana Baudrillarda – simulakra ako falošnej, nepravej reality.

**4** Katarína RUSNÁKOVÁ, „Neokonceptuálne umenie, Neokonceptualizmus“, in: Jana GERŽOVÁ (ed.), *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Od abstraktného umenia k virtuálnej realite. Idey – pojmy – hnutia*, Bratislava: Profil 1999, s. 188–192.

**5** Potreba revízie sedimentovanej definície neokonceptualizmu ako štýlu pritom vychádza v prvom rade z reflexie povahy aktuálnej výtvarnej praxe, v ktorej sa charakteristickým prvkom stáva rozmanitosť, diverzita a práve štyľová (i mediálna) neukotvenosť, baumanovská tekutosť či instabilita, ktoré vo svojej podstate sponchybnú platnosť limitovaného okruhu formálnych charakteristík umeleckého štýlu.

a tak vlastne „vylučuje z hry“. **6** Na druhej strane – a to je celkom paradoxné – ak v tomto zmysle porovnáme neokonceptualizmus s pôvodným konceptualizmom šesťdesiatych rokov v jeho prevažne ideovej či skôr čisto pojmovej povahe, ako špecifikum aktuálneho neokonceptuálneho trendu vo vizuálnom umení vystupuje na povrch práve jeho návrat k forme, materialite a vizualite umenia zacielenej predovšetkým na komunikáciu či dokonca bezprostrednú participáciu diváka na umeleckom diele s rôznymi možnosťami dosahu na kreovanie formy a významu diela. **7** Všetko toto sedimentované myslenie vo svojej podstate smeruje k vnímaniu neokonceptualizmu ako do istej miery vyhraneneho štýlu. Hľadanie opory vo sfére formy a materiality umenia však nateraz paradoxne nepomáha teórii umenia a estetiky, ktoré sa ocitajú – ako to výstižne pomenoval už v titule svojej knihy Vlastimil Zuska – na križovatke humanitných disciplín. **8**

Kým konceptualizmus staval z pohľadu estetiky svoj typus na dematerializácii a radikálnom oslobodení sa od zobrazujúcich i výrazových prostriedkov, pričom takmer bezvýhradným komunikačným kanálom sa mu stal jazyk resp. text ako číra esencia zmyslu, neokonceptualizmus možno chápať ako ohlas či ozvenu šesťdesiatych rokov len pokiaľ sledujeme jeho ideovú podstatu ako východiskovú a typickú črtu. **9** Aj aktuálna výtvarná prax ukazuje, že mediálne, štýlové, skrátka výtvarné hranice neokonceptualizmu nie sú samotným umením nijak definované a dokonca sa domnievam, že v tomto prípade celkom absentujú. Pojmom neokonceptuálny možno pritom relatívne presne označiť množstvo rôznorodých a dokonca aj vzájomne kontrapozičných výtvarných prejavov – od (formovo dôkladne, až atraktívne) dizajnovanej multimedialnej inštalácie po zdanlivo tradičnú neorealistickú či neoklasickú maľbu. Konceptualizmus šesťdesiatych rokov bol z tohto pohľadu oveľa viac štýlom než jeho redizajnovaný heterogénny *comeback* z konca dvadsiateho storočia a súčasnosti. Zjednodušene povedané – aj zámerná a vedomá absencia štýlu (v tomto prípade jeho programové

**6** V rámci postmoderného myslenia a reflektovaného kontextu umenia túto chladnú, emocionalitu a zmyslového pôžitku zbavenú estetiku (v tomto zmysle najmä vizualitu a pôsobenie umenia) snáď najpresnejšie vystihol Wolfgang WELSCH vo svojom pojme anestetiky, ktorý vymedzil a rozpracoval ako jednu z typických črt postmoderny v knihe *Estetické myslenie*, Bratislava: Archa 1991.

**7** Môže ísť pritom o aktívnu psycho-fyzickú účasť diváka na interaktívnom type vizuálneho diela, alebo tiež o sociálny typ participácie, kde sa samotná participácia diváka alebo kolektívu stáva umeleckým dielom.

**8** Vlastimil ZUSKA (ed.), *Estetika na križovatke humanitných disciplín*, Praha: Karolinum 1997.

**9** Mária HLAVAJOVÁ (ed.), *60/90. IV. Výročná výstava SCCA Slovensko* (kat. výst.), Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia 1997.

odmietnutie a nahradenie textom) môže napokon vyznieť ako štýl. Rozdiel spočíva v tom, že neokonceptuálne dielo nemožno spoľahlivo určiť na základe jeho vonkajších vizuálnych (tvarových či vzhľadových) ani materiálnych kvalít. Takejto interpretácii spravidla čosi veľmi zásadné chýba.

Na sekundárnosť a postupne až úplnú nespoľahlivosť materiality umenia sme pritom permanentne upozorňovaní minimálne od čias dadaizmu a hlavne jeho popredného predstaviteľa Marcela Duchampa. V nadväznosti na jeho akt či gesto, ktoré poznáme ako *Fontánu* (1917), neskôr konceptuálne umenie prejavilo vôľu opäť zareagovať a vzdialiť sa od umenia k filozofii či dokonca vede. Do tretice konceptuálny diskurz, založený zhodne na negácii estetickej bázy umenia, vyústil do neokonceptualizmu, ktorého matéria sa však – ako ukážeme – odvíja skôr od stratégie uchopenia témy, než z jej vlastnej – autonómnej či esenciálnej – povahy, ktorá inak vytvára základný predpoklad štýlu. Práve ono „znásilňovanie“ umenia kategóriou jeho vlastnej umeleckosti, zakorenenej ešte v modernistických koncepciách i praxi umenia, stavia bariéru neporozumenia. Osobitým problémom sa tu stáva aj premenlivá, oslabená až sublimujúca kategória krásy, viazaná pôvodne na zmyslové pôsobenie umenia, ktorá rovnako nebola prakticky od Duchampa radikálnejšie reinterpretovaná či rehabilitovaná (s dosahom na premenu či aspoň výrazné konkurenčné postavenie v rámci aktuálneho umenovedného diskurzu a praxe, naďalej verných ideálu konceptuálneho umenia). Jej aplikácia na vrcholné prejavy súčasného umenia je sproblematicizovaná a často aj vedome obchádzaná. Zdá sa byť príliš zaťažená estetikou, ktorá však, ako sa ukazuje, je tu generovaná obsahom a kontextom, ako taká nemá esenciálnu povahu, nestojí v popredí tvorby ani nestimuluje recepciu umenia.

Špecifikum a typickosť neokonceptualizmu teda tkvie vo vzťahu medzi vizualitou a ideou umenia, vo vzťahu založenom na vzájomnej podmienenosti, kde však dominantným a všetko ostatné určujúcim ostáva samotný koncept umenia. Možno predpokladať, že je to práve tento princíp, ktorý súčasná teória umenia pomenúva ako stratégiu. Britský teoretik umenia Tony Godfrey na túto tému píše: „Priame porovnanie medzi novým a starým odhalí, že konceptuálne umenie zrejme nahradili konceptuálne stratégie – alebo skôr taktika.“<sup>10</sup> Ani on však tieto pojmy bližšie nedefinuje. Potrebu identifikácie konceptuálnych stratégií možno

<sup>10</sup> Tony GODFREY, „Úvodná prednáška“, in: Jana GERŽOVÁ – Erzsébet TATAI (eds.), *Konceptuálne umenie na zlome tisícročí*, Budapešť – Bratislava: AICA 2002, s. 7–9.

doložiť na príklade, kedy môžu byť (a v teoretickej i recenzentskej praxi často aj sú) chápané prioritne smerom k divákovi, k manipulácii jeho vnímania a chápania umeleckého diela. To je však až konečný efekt. Predchádza mu celkom prirodzene ono strategické uchopenie témy v otvorených mantineloch súčasnej vizuality umenia. Ak by som mala byť ešte konkrétnejšia, neokonceptuálna stratégia je taká metóda tvorby, ktorá nemá vopred vymedzené vizuálne rámce, ale z obsiahlej databázy vizuality postmediálneho sveta<sup>11</sup> si ich vyberá podľa konkrétnych ideových zámerov. Vizualita umenia sa tu opäť ukazuje ako čosi druhotné, adaptujúce sa, špecificky v kontexte neokonceptuálnych stratégií ale zároveň neodmietnuté a využité v prospech komunikácie.

Azda najtypickejšou formou tejto stratégie je spomínaná metóda apropriacie<sup>12</sup> a postprodukcie<sup>13</sup> segmentov vizuality a ideovej povahy aktuálneho sveta – vizuality priamo naviazanej na nosnú ideu či koncept umeleckého diela. Pri takomto postupe privlastňovania dochádza v istom zmysle k zacykleniu či zdôrazneniu témy jej vlastnými (hoci aj simulovanými) vizuálnymi kvalitami, *de facto* využitím jej vlastných zbraní. Možno povedať, že tu ide o zdvojenie idey – jednak na úrovni jej vlastnej, a potom aj na úrovni strategického utvárania formy diela. Hlavnou motiváciou tohto zdvojenia sa pritom ukazuje byť túžba neokonceptuálneho umenia opäť komunikovať, sprostredkovať či dokonca sprítomniť svoje idey bez ďalších návodov či objasňujúcich metatextov, ktoré si často vyžadovalo práve konceptuálne umenie. Ako cesta k naplneniu týchto ambícií sa ukázal návrat k forme, ako aj preferencia určitého okruhu obsahov. Kým radikálny (čistý, esenciálny – ergo v kontexte našej problematiky modelový) konceptualizmus šesťdesiatych rokov bol vo svojich témach prevažne neosobný, skôr filozofický až univerzalistický, neokonceptualizmus možno naopak charakterizovať práve zaujatím konkrétnym (aj regionálnym), každodenným a napokon vo vyhranenej polohe aj privátnym.

<sup>11</sup> Pozri Jean BAUDRILLARD, *O svädění*, Olomouc: Votobia 1996.

<sup>12</sup> Pozri pozn. 3 a tiež Robert S. NELSON, „Apropriacia“, in: Robert S. NELSON – Richard SHIFF (eds.), *Kritické pojmy dejín umenia*, Bratislava: Nadácia – Centrum súčasného umenia 2004, s. 197–211.

<sup>13</sup> Nicolas BOURRIAUD, *Postprodukce*, Praha: Tranzit 2004.

## Verejné súkromie ako implózia dvoch modelových svetov

Jedným z dominantných a z hľadiska svojej vnútornej kontroverzie aj mimoriadne umelecky príťažlivých ideových okruhov neokonceptualizmu na Slovensku sa postupne stal paradoxný pojem verejného súkromia, latentne rezonujúci už v období deväťdesiatych rokov. V kontexte amerického a západoeurópskeho umenia bol prirodzene reflektovaný oveľa skôr, pričom jeho počiatky smerujú k hnutiu, teórii a potom aj umeniu feminizmu, v koncentrovanej podobe sa rozvíjajúcim v šesťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia. Túto väzbu na neskoršie výtvarné prejavy vystihuje známe feministické heslo „osobné je politické“ alebo „osobné ako politické“,<sup>14</sup> ktoré predznamenáva ešte postmoderným čítaním nepoznačený vzťah medzi dvoma archetypálne oddelenými až opozičnými kvalitami (nielen) sociálnej existencie umenia. Na Slovensku sa ideová a tiež ikonografická problematika verejného súkromia špecificky objavuje až v slobodnej atmosfére tvorby po novembrovej revolúcii. Úzko súvisí na jednej strane s ambíciami domáceho umenia dobehnúť západný vývoj a zaradiť sa k jeho aktuálnym trendom, na druhej strane je výrazom vysporiadania sa s novou skúsenosťou slobody a tiež nastupujúceho kapitalizmu. Na oficiálnu výtvarnú scénu vstupujú mnohé dovtedy marginalizované či tabuizované smery a témy, z ktorých azda najvýraznejšie – s platnosťou do súčasnosti – zarezovali práve feministické a postfeministické tendencie, neskôr čiastočne queer art, všeobecne však problematika subjektu, identity, tela a telesnosti či individuálnej mytológie.<sup>15</sup> Aj na ikonografickej úrovni umenia tak dochádza k pomerne radikálnej zmene: periférne, minoritné ideové zameranie naberaá status poprednej a rešpektovanej súčasti aktuálneho umeleckého diskurzu. Tento pohyb od okrajového k centrálnemu, ktorý je tiež jednou z typických črt ponovembrovej situácie, pritom možno vnímať ako prirodzenú a priam nevyhnutnú reakciu na predchádzajúce politikum umenia, vytesňujúce individualizmus a dogmaticky pracujúce naopak s kategóriou kolektívnej a v podstate dehumanizovanej identity.

To, čo pomenovalo feministické motto, však bolo ešte výrazom neskoromodernej dištancie súkromného a verejného s náznakom ich relatívne úzkoprofilovaného presahu či presnejšie vzájomnej kontextualizácie

<sup>14</sup> Jana ORAVCOVÁ, „Feministické umenie. Feminizmus“, in: GERŽOVÁ, *Slovník*, s. 80–83.

<sup>15</sup> Katarína RUSNÁKOVÁ, „V komprimovanom čase. Od turbulencií k štandardizácii spoločnosti a umeleckej scény. Straty a nálezy“, *Rovart – Portál pre súčasné umenie*, 4. septembra 2009, [http://www.rovart.com/sknew/news\\_view.php?akcia=view&id=1227](http://www.rovart.com/sknew/news_view.php?akcia=view&id=1227) (cit. 8. 8. 2011).

reprezentujúcej platformu politiky genderu. Michel Foucault v prednáške „O iných priestoroch“ ešte v roku 1967 vyjadril nádej, že tieto autonómne priestory (súkromia a verejného života) ostanú nedotknuté a že nedôjde k ich zlúčeniu (zničeniu) a teda heterotopii.<sup>16</sup> Neskôr ďalší predstavitelia západného postmoderného myslenia a súbežne teórie umenia hovoria o stieraní či dokonca páde dovedy oddelených hraníc. Jean Baudrillard tento jav nazýva implóziou – zrútením sa týchto svetov do seba.<sup>17</sup> Hybridný, oxymoronický pojem verejné súkromie v tomto zmysle predstavuje efekt postmoderny, vyjadruje novú autonómnu realitu po páde hraníc. Miroslav Petříček v jednom zo svojich posledných textov píše:

[...] dlho sme boli zvyknutí stotožňovať analýzu s rozkladáním na pôvodné zložky v ich čistom stave. Medzitým sme ale museli zobrať na vedomie, že to, čo sa pokúšame analyzovať, je zmes, v ktorej je všetko, čo ju vytvorilo, rozpustené nenávratným spôsobom. [...] [H]ranice nie sú jasne vymedzené [...], všetko verejné je až príliš osobné a súkromné až príliš na očiach.<sup>18</sup>

Zmenenej povahe súkromného a verejného v umení, ako aj ich vzájomnému vzťahu, bola nateraz v slovenskom prostredí venovaná pomerne malá pozornosť, ktorú reprezentuje len niekoľko solitérnych kurátorských výstav a čiastkových textov vychádzajúcich prevažne v katalógoch. Ako kľúčové možno spomenúť koncepcie výstav *Public Subject* (2000),<sup>19</sup> *Privat Frei / Intimita ako show* (2003)<sup>20</sup> a napokon vydarený medzinárodný projekt výstavy *Autopoesis* (2006).<sup>21</sup> Od polovice deväťdesiatych rokov sa pritom objavovali – vzhľadom na dobový i miestne špecifický kontext

<sup>16</sup> Michel FOUCAULT, „O jiných prostorech“, in: *Myslení vnějšku*, Praha: Herrmann & synové 1996, s. 71–86.

<sup>17</sup> BAUDRILLARD, *O svádění*.

<sup>18</sup> Miroslav PETŘÍČEK, „Veřejné osvětlení jako žánr“, in: Petr FISCHER, *Veřejné osvětlení. Postmoderní morálka, postmoderní politika*, Praha: Sociologické nakladatelství 2008, s. 9.

<sup>19</sup> *Public Subject*, kurátori Vladimír Beskid, Dušan Brozman, Alena Vrbanová, Bratislava: exteriéry Starého Mesta 2000.

<sup>20</sup> *Privat Frei / Intimita ako show*, kurátori Petra Hanáková, Martin Kaňuch, Jana Oravcová, Bratislava: Open Gallery 2003.

<sup>21</sup> *Autopoesis*, kurátorka Zora Rusinová, Bratislava: Slovenská národná galéria 2006.



nesporne revolučné – výstavy, rovnako kurátorského charakteru, anticipovali toto nové čítanie, no ešte stále na dialogickej úrovni tradične vymedzených opozícií. Boli to najmä výstavy *Fyzický/mentálny* (1995),<sup>22</sup> *Interiér versus Exteriér alebo Na hranici (možných) svetov* (1996)<sup>23</sup> a napokon *Medzi mužom a ženou* (1997).<sup>24</sup> Aktualizované čítanie tohto fenoménu priniesla neskôr historička a teoretička umenia Zora Rusinová, ktorá však pozorujúc absenciu rozdielu medzi súkromným a verejným na jeho označenie naďalej používa reláciu „súkromné verus verejné“ alebo „súkromné/verejné“.<sup>25</sup>

Pojem verejné súkromie akoby sa snažil postihnúť nový modus, v ktorom sa tieto kategórie, kvality, či – ako ich vymedzil Foucault – priestory do seba vzájomne prepádávajú tak, že ich spätne už nemožno oddeliť. Z hľadiska sémantiky jazyka však tento pojem akcentuje nateraz len jeden smer ich splývania, a to kontamináciu súkromia verejným, jeho pohltie a miznutie vo chvíli, keď sa stáva verejným. Ukazuje sa, že súčasný jazyk nedisponuje takým aparátom, ktorý by dokázal v plnosti obsiahnuť túto novú, ambivalentnú paradigmu umenia a sveta. Zlyháva vlastne v typicky postmodernej kombinatorike, ktorá ešte stále nebola prekročená. Poznanie nového stavu, ktorý nemožno nateraz poznať v jazyku, prináša práve problematizovaný segment neokonceptuálneho umenia.

Príkladom skorého a mnohostranného rozpracovania témy verejného súkromia *par excellence* je tvorba medzinárodne etablovanej slovenskej výtvarníčky Ilony Németh (1963). Jej diela systematicky a kriticky reflektujú rozpustenú povahu súkromia, ktoré je kontaminované, narušené, až nezvratne poškodené mechanizmami verejného. Zároveň však – cestou viacnásobného kódovania významu – Németh paralelne zachytáva aj nasýtenosť verejného priestoru súkromným, osobným a často až intímnym. Na oboch stranách tak dochádza k vyprázdneniu až definitívnej dekonštrukcii.<sup>26</sup> Niekde tu sa rodí nová, hybridná a napokon celkom ambivalentná povaha reality, na ktorú si však ani ja na tomto mieste

<sup>22</sup> *Fyzický/mentálny*, kurátorka Katarína Rusnáková, Žilina: Považská galéria umenia 1995.

<sup>23</sup> *Interiér versus Exteriér alebo Na hranici (možných) svetov*, kurátorka Mária Hlavajová, Bratislava: COSMOS – priestory Bratislavských keľarských závodov 1996.

<sup>24</sup> *Medzi mužom a ženou*, kurátorka Katarína Rusnáková, Žilina: Považská galéria umenia 1997.

<sup>25</sup> Zora RUSINOVÁ, „Súkromné verus verejné“, in: *Autoportrét v slovenskom výtvarnom umení 20. storočia*, Bratislava: Veda 2009, s. 239–247.

<sup>26</sup> V zmysle rozpadu či rozkladu pôvodnej sémantiky jednotlivých polarít.

netrúfam nachádzať výstižnejšie pomenovanie. Németh tento fenomén rozpracovala v bohato štruktúrovanej škále vizuálnych diel prevažne z oblasti priestorových médií, inštalácií (možno pripomenúť napr. veľkorysú realizáciu česko-slovenského pavilónu na Benátskom Bienále – inštaláciu *Pozvanie na návštevu* v roku 2001), objektov, ale aj videa, inklinujúc k neokonceptuálnym stratégiám aropriácie a tvorbe autorských (simulovaných) readymades.

V roku 2003 vznikla jej video-performancia *Morning*. Zachytáva inscenovanú akciu autorky, ktorej podkladom sa stáva situácia každodenného, relatívne banálneho prežívania rána. Tento zdanlivo triviálny scenár vstávania, nakupovania v potravinách, čítania pošty a dennej tlače pri raňajkách je podrobený sledovaniu ochrankou, ako aj „skrytou“ kamerou, ktorá akciu dokumentuje. Presvedčivosť pri (akčnom) uchopení vopred fabulovaného či strategizovaného konceptu diela autorka dosahuje svojou vlastnou prítomnosťou (zastupujúc tu predovšetkým rolu ženy, matky, manželky, ochrankyne domova) a poskytnutím autentického domáceho prostredia tejto hre. Objednaná osobná ochranka na prostredie archetypálneho teritória bezpečia i celej situácie pôsobí kontrapozične. Bezpečie súkromia a pocit ohrozenia tu nemožno jasne odlišiť. „Strata súkromia v mene osobnej ochrany je tu zveličená ad absurdum.“<sup>27</sup> Némethová v tomto diele radikálnou formou akcie vizualizuje pojem verejné súkromie, v ktorom nielen ruší hranice, ale naznačuje už povahu ambivalentnej situácie po ich páde. Odkazujúc na orwellovský motív sledovania, ako aj na estetiku televíznych formátov typu reality show, ktorú si do svojho diela prepožičiava, sa však jednoznačne prikláňa ku kritike hegemonných aspektov politického, mocenského i mediálneho sveta dnes, často vystupujúcich agresívne na úkor autonómie obyčajného súkromia.

Z hľadiska obsahu a odkazu diela odlišné, no stratégiou akcie príbuzné je pertraktovanie témy verejného súkromia v tvorbe generácie mladšej autorskej dvojice: Anetta Mona Chisa (1975) a Lucia Tkáčová (1977) túto problematiku koncentrovanejšie rozpracovali v rokoch 2004 až 2006 prevažne v médiu videa, inscenovanej fotografie a tiež viacerých textových (i miestne špecifických) inštalácií. Leitmotívom videa *Porn Video* (2004) sa stáva exponovaný žáner aktuálnej vizuálnej kultúry – pornografia, ktorú kategoricky vymedzil už Baudrillard ako prejav fikcionality a hyperreality,

<sup>27</sup> Viera LEVITT, „Výstava Ilony Németh – vec verejná“, *Denník SME*, 17. mája 2007, <http://www.sme.sk/c/3299647/vystava-ilony-nemeth-vec-verejna.html> (cit. 9. 7. 2012).

a *de facto* produkt médií nasýtených každodennostou, v tomto prípade až obnaženou intimitou.<sup>28</sup> Pojem verejné súkromie sa tu teda až fyzicky sémantizuje v pojme pornografie. Spôsobom inscenovania a výrazového preexponovania, podporeného aj zvukovou stopou tejto grotesknej show, ktorej typicky instantnú vizualitu i pseudonaratívny obsah si umelecké „home video“ privlastňuje, autorky vtipne až výsmešne upriamujú pozornosť na impotentnosť pornografie a napokon aj absurditu tohto typu verejného súkromia vôbec. Kým video-performancia Ilony Németh pracuje s ambivalentným vymedzením inscenovaného a autentického, tu autorky zdôrazňujú práve cestou zacyklenia skôr neprítomnosť autenticity v tomto instantnom médiu masovej komunikácie sexuality.<sup>29</sup>

Aj tradičné médium, akým je rukopisná maľba, sa prepracovalo k neokonceptuálnej stratégii. Nedávno v tomto kontexte zarezonovali práce mladšej, ešte len začínajúcej výtvarníčky Lenky Cisárovej (1984), za ktoré získala ocenenie Essl Art Award 2009.<sup>30</sup> Hoci ide o dve samostatné diela – dve rozličné médiá, dve odlišné formy vizuálneho jazyka a prezentácie, možno ich vnímať ako diptych. Rozmerná fotorealistická maľba – dvojportrét *Tí milovaní (rodičia)* (2008) zachytáva autorkiných rodičov v prostredí autentického večerného domova odkazujúc sa na historický žáner rodinného portrétu. Modrasté svetlo sústredené okolo centra obrazu sprítomňuje domestikované televízne vysielanie, ktoré tu nahrádza symbolickú auru domova. V druhom, skôr doplnujúcom diele – videu *Panelák* (2008) Cisárová sníma nemanipulovaný nočný pohľad na blikajúce okná bytov, ktoré ožiaruje to isté svetlo, ako jej vlastný domov. Zdôrazňuje tak kvantitatívne až masové rozmery unifikácie života, nahrádzanie súkromného verejným a naopak, pričom interpretačne sa tu ponúka aj motív desakralizácie domova.

Diela, ktoré som vybrala na ilustráciu témy z okruhu ideovej a ikonografickej problematizácie verejného súkromia ukazujú, že povaha vizuality či foriem výtvarného umenia dnes je mimoriadne voľná, otvorená a zrkadlí sa v nej vlastne rozšírená pozícia multimedialného umelca. Tento konkrétny výber pritom nie je náhodný. Dokladá, že sedimentované

<sup>28</sup> BAUDRILLARD, O *svädění*.

<sup>29</sup> K problematike autenticity v súčasnom umení pozri: Eva KAPSOVÁ, „O autentickej štylizovanosti súkromných príbehov“, in: Eva KAPSOVÁ – Miroslava REŽNÁ (eds.), *O interpretácii umeleckého textu*, sv. 24, *Autentické a univerzálne v tvorbe a interpretácii umenia*, Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa 2009, s. 301–319.

<sup>30</sup> Nina VRBANOVÁ, „Essl Award CEE 2009“, *PROFIL súčasného výtvarného umenia*, roč. 16, 2009, č. 1–2, s. 128–141.

vnímanie neokonceptuálneho umenia prevažne ako priestorových médií (objektov, inštalácií a pod.), je nepresné a nespoľahlivé. Na príklade témy verejného súkromia tu zároveň možno vymedziť práve ono strategické uchopenie témy ako východisko vytvárania formy, kde téma sama predurčuje napr. figurálnu kompozíciu, parafrázu rodinného portrétu, akciu so sémantikou autopoetických prvkov, či problematizáciu tela a sexuality ako základných ikonografických aspektov verejného súkromia.

## ***Dôsledky konceptualizmu***

Ak sa pokúšame pomenovať dôsledky konceptualizmu dnes, v našom aktuálnom čase, musíme konštatovať, že konceptualizmus vo svojej prvej fáze, v šesťdesiatych rokoch, radikálne potlačil umeleckú formu, a to so všetkými dôsledkami najmä voči estetike a teórii umenia. Formu umeleckého diela si ponechával ako náznakovú až inštruktážnu. Teória umenia na to reagovala novým slovníkom (dematerializácia, deestetizácia, sublimácia formy a pod.). Estetiku neskoršej postmodernity to mobilizovalo k nebyvateľnému rozšíreniu predmetu svojho skúmania. Vytvorila si rovnako nový pojmový aparát, narába s novými metódami, interferuje do oblastí sociológie umenia, psychológie či aktuálne do populistických rámcov vizuálnej kultúry. Umenie samo reagovalo na konceptualizmus jeho postupným opustením v osemdesiatych rokoch a prinavrátením sa k jeho vyblednutému odkazu v rokoch deväťdesiatych. Ak je našou ambíciou analyzovať paradigmatu estetických vied oblasť neokonceptuálneho umenia, musíme prijať vzhľadom na rôznosť foriem a ich hybriditu aj fakt hybridnosti tém a ideí zacyklených do seba, paradoxne vymedzených, ktoré sa tu stávajú kľúčom k analýze a interpretácii, ako aj k širším socio-kultúrnym kontextom umenia dnes. Je to však dôsledok silného impulzu konceptualizmu a ešte silnejšieho tlaku našej doby, v ktorej nemôžeme hovoriť o kríze ako o dočasnom stave sveta, ale skôr o kríze ako spôsobe nášho bytia. Umenie, ktoré je istou zvláštnou metaforickou (obraznou resp. obrazotvornou) formou myslenia a teda v istom zmysle filozofie, to nielen pomenúva, ale i ukazuje. Je to jeho „experimentálne“ stanovisko k realite bytia a umenia samotného.

Na príklade pertraktovaného pojmu verejného súkromia ako jednej z dôležitých ideových a ikonografických oblastí vizuálneho umenia dnes bolo mojím zámerom poukázať na determináciu formy a vizuality umenia

excentrickou témou. Jej kritické uchopenie rôznymi výtvarnými médiami, jazykmi a postupmi upriamuje pozornosť na polyvalentnú potenciu neokonceptualizmu ako vnútornej ideovej stratégie súčasného umenia, ktorá suverénne pracuje s viacerými jazykmi a v porovnaní s konceptualizmom sa vracia k umeleckej forme. Táto forma je vlastne zásobárňou, ak chceme databázou, ďalších možných foriem. Uvedomujeme si, že sila a dostupnosť témy verejného súkromia, jej takpovediac atraktivita pre zainteresovaného i laického diváka, tkvie vo viacerých faktoroch vizuálnej kultúry postmediálnej spoločnosti, ktorá sa sama mohla zapojiť do mediálneho diania, byť v centre pozornosti (napr. cez rôzne typy reality show) a tak ale *de facto* podľahnúť pocitu priameho podieľania sa na kultúre spoločnosti. V skutočnosti narážame na nekultúru mediálneho trhu a zneužitie súkromia a intimity ľudí. Na fenomén verejného súkromia treba preto nazerať nielen cez prizmu vied o umení, ale určite interdisciplinárne. Predovšetkým so zreteľom na sociológiu a psychológiu dnešného človeka. Len tak možno plnšie argumentovať v diskusii o estetickej povahe obsahovo hybridného, synkreticky či ambivalentne vyznievajúceho pojmu verejné súkromie. Je totiž priamym produktom vizuálnej či skôr mediálnej kultúry, čo voľné (vysoké) umenie reflektuje síce *ex post*, no o to ironickejšie a kritickejšie, ak chceme – angažovanejšie.



Ilona NÉMETH, *Morning*, 2003, video-performancia, 3:50 min., foto: archív umelkyne



Ilona NÉMETH, *Morning*, 2003, video-performancia, 3:50 min., foto: archív umelkyne



Aneta Mona CHISA – Lucia TKÁČOVÁ, *Porn Video*, 2004, video-performancia, 3:17 min.,  
foto: archív umelkyň





Lenka CÍŠAROVÁ, *Ti milovaní (Rodičia)*, 2008, akryl na plátne, 180 × 145 cm, videoprojekcia,  
foto: archív umelkyne



Lenka CÍŠÁROVÁ, *Panelák*, 2008, video, 3:46 min., foto: archív umelkyně