

Two Shapes of Leaf on Tree

Vystavujúci umelci:

Nikolas Bernáth (*1993), Anton Čierny (*1963), Ana Gzirishvili (*1992), Gvantsa Jishkariani (*1991), Ketí Kapanadze (*1962), Denis Kozerawski (*1990), Jaroslav Kyša (*1981), Levan Mindiashvili (*1979), Michal Moravčík (*1974 - †2016), Ilona Németh (*1963) Nino Sakandelidze (*1993), Ján Skaličan (*1989), Gio Sumbadze (*1976), Sophia Tabatadze (*1977)

Kurátor: Erik Vilím

Architekt výstavy: Matej Gavula

Produkcia: K.A.I.R., Erik Vilím

Inštalácia: Erik Vilím, Matej Gavula, Peter Vrábel', Richard Tomory

Technická podpora: Peter Vrábel'

Miesto: Východoslovenská galéria

We are only voices of other ourselves
forever lost in a jam of millions of cells.

Sme iba hlasy iných JA
navždy stratené v zmätku miliónov buniek.

Ketí Kapanadze

Po páde komunizmu a zrútení hraníc čelili všetky krajiny bývalého sovietskeho bloku ťažkostiam, ktoré so sebou priniesla nová geopolitická situácia, charakterizovaná rapidným procesom globalizácie a politicko-ekonomickej homogenizácie. Nástup privatizácie štátneho majetku, nové budovanie demokratických inštitúcií a prijatie trhovej ekonomiky, otvorili priestor na rozšírenie korupcie a vznik organizovaného zločinu, ktorý často kooperoval s vrcholnými predstaviteľmi vlády. V Gruzínsku, ktoré zažilo jeden z najtraumatizujúcejších procesov transformácie, bolo toto obdobie sprevádzané občianskou vojnou a dlhodobým bojom proti mocenským nárokom Ruska, ktorý pokračuje dodnes (udalosti z 20. júna 2019).

Hodnotové dedičstvo predchádzajúceho režimu zostalo stále hlboko zakorenené v predchádzajúcich generáciách a spomalilo vytváranie otvorenej spoločnosti. Rozpor medzi socialistickým a liberálnym myslením sa jasne odráža aj v slovách Wata Tsereteliho, gruzínskeho umelca, fotografa a kurátora: „Skutočným prejavom prvého problému je očakávanie v našej spoločnosti, že niekto (vláda) príde a urobí to, čo je potrebné urobiť, zabezpečí zamestnanie, podporu, atď. Gruzínsko si však zároveň vybralo liberálno-demokratický systém ako záruku svojej slobody.“¹ Liberálna demokracia si zo svojej podstaty žiada občiansku participáciu na ekonomickom fungovaní a hodnotovom smerovaní štátu. Správanie a myslenie slovenských občanov sa vyznačuje rovnakými očakávaniami. Sociálne a ekonomické zabezpečenie požadujú od štátu, ktorý musí súčasne čeliť zmenám na globálnom trhu.

¹ Tsereteli, Wato: Initiative in Post-Soviet Space. In: Tchogoshvili, Nino (ed.): TransRElation. Tbilisi: CGS Ltd., 2010, s. 25 – 26

Práve jednoduché, ale hlavne neúčinné riešenia aktuálnej sociálnej a ekonomickej nestability dnes prinášajú populisticky orientovaní politici.

Nedávny vzostup nacionalistického a konzervatívneho myslenia vo všetkých post-sovietskych krajinách – ktorého živnou pôdou je často cirkev – nám ukazuje túto špecifickú kolektívnu náladu, ktorú môžeme nazvať „vyčerpaním z demokracie“.² Korene populizmu a nacionalizmu, bujnejúceho často pod povrchom politikov proklamujúcich sociálnu orientáciu, sú v deväťdesiatych rokoch, presnejšie, v divokom transformačnom období post-sovietskych krajín, ktorého dozvuky a „seizmologické“ otrasy cítime dodnes. Dalo by sa povedať, že táto historická premena prebehla primárne na ekonomickej rovine – dôležitosť prijatia, ako aj sústavného uplatnenia hodnôt ako tolerancia, zabezpečenie základných ľudských práv, morálna zodpovednosť či rešpekt k inakosti ležalo bokom. Túžba po hmotnom luxuse západného sveta, ktorý bol obyvateľstvu týchto krajín dlho odopieraný, prevážila. V samotnom Gruzínsku bola situácia v 90. rokoch oveľa zložitejšia – novú politickú etapu sprevádzali občianske a vojnové nepokoje (separatistický konflikt s Abcházskom v rokoch 1992 až 1993) a celková hospodárska nestabilita kontroverznej vlády Eduarda Shevardnadzeho. Ekonomická nepripravenosť implementovať liberálny trhový model viedla k masovej emigrácii.

Napriek tomu, že obe krajiny z dnešného pohľadu ubehli dlhú cestu reforiem³, o tridsať rokov neskôr zápasíme s rovnakými problémami: nacionalizmus, nestabilná kolektívna identita, nevyriešené dedičstvo čiernych období našich histórií, neisté smerovanie zahraničnej politiky, populizmus, zanedbané školstvo, nejasná predstava o verejných priestoroch a infraštruktúre, vylučovanie minorít. Do toho sa objavujú nové „strašiaci“ (dôsledky absolútnej integrácie digitálnych technológií, informačná vojna, rozpad hraníc voľného a pracovného času). Zo súčasnej perspektívy sa tiež zdá, akoby snaha o ekonomickú a politickú homogenizáciu európskych štátov narážala na obrovské rozpory. Na jednej strane post-komunistické krajiny prijímajú kapitalistický model fungovania štátu a na strane druhej odmietajú demokratické a liberálne hodnoty. Snaha o pluralitu názorov, ku ktorej smerovali tieto štáty, bola v posledných rokoch nahradená cieľenou produkciou „staro-nových naratívov“ – národy bývalého bloku obnovujú vieru vo vlastnú národnú identitu a ňou definované hodnotové rámce. Výsledkom je negatívna mýtizácia *iného*.

Pád komunizmu a nástup neoliberalnej globalizácie kapitálu so sebou priniesol aj nové postavenie vizuálneho umenia, ktoré takto získalo vlastnú autonómiu, ale zároveň došlo k jeho postupnej komodifikácii. Súčasnú umenie⁴ je naďalej neustále sa vyvíjajúcim sa fenoménom, ktorý vzdoruje jednotnému štýlu, mediálnej definícii či uceleným estetickým a formálnym kategóriám (na rozdiel od modernizmu). Táto premenlivosť je napokon určovaná

² K tomu pozri viac: Appadurai, Arjun: Democracy Fatigue. In: Geiselberger, Heinrich (ed.): The Great Regression. Cambridge: Polity press, 2017

³ Napríklad tzn. „Rose Revolution“ v roku 2003, ktorá v Gruzínsku spustila sériu pro-západne orientovaných reforiem. V rámci slovenského kontextu môžeme spomenúť vstup do EU v roku 2004.

⁴ K problému jeho periodizácie súčasného umenia po roku 1989 v post-sovietskych krajinách pozri viac kapitulu The Fiction of the Contemporary: Osborne, Peter: Anywhere or Not at All (Philosophy of Contemporary Art), New York: Verso, 2013

jednoduchou potrebou hľadania nových prístupov vyjadrenia, ktoré by adekvátne zodpovedali spoločenským a politickým napätiam a dokázali pružne reagovať na systémové a hodnotové zmeny dneška.

Vizuálne umenie v oboch krajinách prešlo podobnou transformáciou – radikálne zmenilo svoju úlohu, ale aj postavenie samotného umelca smerom k inštitúciám a spoločnosti ako takej.⁵ Jeho vývoj bol po páde železnej opony postavený na základoch západnej verzie konceptualizmu – slúžil ako metakritika, ktorá spochybňuje zavedené a všeobecne prijímané systémy poznania a dekonštruje sociálnu a politickú realitu za účelom kritiky, premeny a emancipácie. Umenie krajín bývalého východného bloku sa muselo spočiatku konfrontovať so západným diskurzom teórie a kritiky, výsledkom ktorého bola jeho postupná repolitizácia na konci 90. rokov a prvého desaťročia nového milénia⁶. Totálna absencia kultúrnych inštitúcií (v Gruzínsku je dodnes súčasne umenie záležitosťou skôr nezávislých iniciatív a privátnych galerijných subjektov) zapríčinila odliv umelcov/umelkyň na Západ, ktorí/é postupne absorbovali nielen delokalizovaný, globálne zrozumiteľný jazyk, ale aj prezentačné praktiky. Výsledkom istej sebakolonizácie bolo rozdvojenie ich identít.⁷ Aj preto pre mnohých autorov zostáva kontextualizácia subjektívnych skúseností pri pochopení geopoliticko-ekonomickej a kultúrnej situácie kľúčovým umeleckým nástrojom. V ich umeleckých stratégiách je stále prítomná snaha o porozumenie paradoxnosti postkomunistickej identity.

Ambíciou výstavy *Two Shapes of Leaf on Tree* je v prvom pláne kontextualizácia dvoch umeleckých scén – slovenskej a gruzínskej. Konceptcia výstavy sa snaží načrtnúť osobitosti príbehov transformácie oboch krajín po rozpade Sovietskeho zväzu, a to so zaozrením na ekonomické, politické, sociálne, kultúrne a etické dôsledky, ktoré cítime v súčasnosti. Zámerom projektu je prekresliť zložité aspekty post-transformačných situácií oboch krajín, ktoré sú v posledných rokoch poznačené nárastom antidemokratických, nacionalistických a xenofóbnych tendencií. Takto náročné a komplexné tematické zacielenie priestorovo štrukturuje architektúra výstavy Mateja Gavulu, ktorá združuje obsahovo a ideovo blízke diela a zároveň funkčne vytvára intímnejší priestor pre jednotlivé dialógy, či už v rámci krajín alebo generácií.

Úvod výstavy otvára Gio Sumbadze s dielom *Kúpele zo sovietskeho obdobia, Tskaltubo* (2015), ktoré stimuluje imagináciu o nových začiatkoch a nádejach. Sumbadze je konceptuálny umelec, ktorého umelecký program stavia na diskurzívnom potenciáli architektúry, cez ktorú rozvíja spoločensky smerovanú vizuálnu výpoveď. Nasledujúca časť *Two Shapes of Leaf on Tree* nás cez prepojenie s architektúrou dostáva priamo do súčasnosti. Levan Mindiashvili a Denis Kozerawski formulujú široké kontúry nenávisťných tendencií, ktoré majú zdroj v spomínanej mýtizácii *iného*. Mindiashvili upozorňuje na skrytý rasizmus a nacionalizmus v jazyku a forme architektúry, ktorý

⁵ K tomu pozri viac: Weibel, Peter – Danilova, Alexandra: *The Role of Art in Changing Times*. In: Spinelli, Aria (ed.): *Shaping Desired Future*. Poznań: Moś & Luczak, 2018 a kapitolu *1990s: Critical Exposures*. In: Fowkes, Maja and Reuben: *World of Art (Central and Eastern European Art Since 1950)*. London: Thames&Hudson, 2020

⁶ V prípade gruzínskej umeleckej scény pozri viac: Chigholashvilili, Data – Shergelashvili: *Socially Engaged Art in Georgia*. In: Ergens, Natasha – Katz, Susan – Stadnik, Zhenia – Stadler, Katharina (eds.): *A Miracle or Misunderstanding: Socially Engaged Practices in the Art Prospect Network Countries*. New York, St. Petersburg: CEC ArtsLink, 2019

⁷ K tomuto fenoménu v rámci Gruzínskej umeleckej scény pozri viac: Chikhradze, Mzia – Shavgulidze, Ketevan – Shergelashvili, Mariam: *Georgian Emigrant Artists in the Complex Landscape of Contemporary Art World*. Dostupné tu: http://science.org.ge/bnas/t13-n3/23_Chikhradze.pdf

bol násilne implementovaný stalinistickým myslením a pretrváva dodnes. Pejoratívne slovo „ChiornoJopii“, obsiahnuté v jeho priestorovej inštalácii, je používané Rusmi na označenie gruzínskych mužov. Je možné ho preložiť ako „ten s čiernou dierou“. Autor okrem podčiarknutia rasisticky motivovaných slov, zároveň poukazuje na dekontextualizáciu kultúrnych referencií minulosti.

Ďalšia časť výstavy je venovaná generačnému dialógu, pričom jej ústrednou témou je nacionalizmus živený nutnosťou vymedziť sa voči „tým druhým“, voči *inému*, a to vytvorením fiktívneho nepriateľa, ktorý sa stáva projekciou viny. Známe dielo Michala Moravčíka *Which Nationalism is Better?* (2003) je tu ďalej rozvíjané fotografiou Jána Skaličana s názvom *Oni* (2019). Ich vzájomné umiestnenie v priestore ukazuje na pretrvávajúcu prítomnosť tohto myslenia v spoločnosti. Dvojicu autorov dopĺňa Gvantsa Jishkariani s prácou *Jos Jos Jos*, ktorá je ironickou a kritickou výpoveďou. Jishkariani sa vo svojej tvorbe zameriava na kultúrne symboly a kolektívnu pamäť žijúcu v súčasnom svete, ako aj na to, akým spôsobom zvyky, frázy a slová odrážajú našu vieru, hodnoty a vzťah k minulosti. Jej umelecký prístup je založený na rekontextualizácii obrazov, predmetov, fráz a slov z každodennej reality. V centre jej praxe je dekonštrukcia ako nástroj pochopenia, ale zároveň aj ako spôsob narábania s umeleckým materiálom. V prezentovanej tapisérii s názvom *Jos Jos Jos* (2019) pracuje so strojovo vyrobeným gobelínom a rovnomenným termínom „Jos Jos Jos“, ktorý je veľmi náročné preložiť. Ide o slovnú skratku z výrazu „Gaumarjos“, čo znamená „vít'azstvo“. V Gruzínsku ho používajú najmä muži počas tradičného „Sufra“ ako prípitok. Konkrétne s časťou „Jos Jos Jos“ sa stretávame napríklad pri manifestácii kolektívneho nasadenia, nadšenia a zápalu pre dôležité spoločenské udalosti.

V priestore *Východoslovenskej galérie* postupne prichádzame k dominantnej téme výstavy, ktorou sú ekonomické kontexty. Otvárajú ju dvaja profesijne a osobne spriaznení autori – Anton Čierny a Jaroslav Kyša (*Zatmenie eurom*, 2016). Práca *Sčítavač aut* (2012) je záznamom preletu nad výrobným parkoviskom áut najväčšej a najznámejšej automobilky na Slovensku – KIA. Zaoberá sa vplyvom globalizácie na formovaní podoby hospodárstva. Čierny však upozorňuje aj na krajinnú a environmentálnu premenu v dôsledku strategického zamerania sa priemyslu na Slovensku. Performatívny akt autora je doplnený o akúsi meditatívnu mantru o produkcii áut.

Ďalším dielom tejto časti je sociálny dokument Sophie Tabatadze *Pirimze* (2012 – 2014). Jeho témou je opäť vplyv neoliberalizácie v postsovietskych krajinách, tentokrát však v oblasti remesiel a služieb. Autorka ho reflektuje prostredníctvom personifikovanej budovy Pirimze v Tbilisi. Rozpráva príbeh o remeselníkoch, ktorí na tomto mieste pracovali roky predtým, ako sa Gruzínsko stalo nezávislým štátom s voľným trhom. Po páde komunizmu už Pirimze nemohol slúžiť svojmu pôvodnému účelu a remeselníci sa museli odsťahovať. Sophia Tabatadze sledovala vo filme sociálne dôsledky tejto premeny. Jej východiskovým bodom bola spomienka na detstvo, keď ako dieťa navštevovala toto miesto so svojím otcom.

Subjektívna skúsenosť stála taktiež pri vzniku dlhodobého projektu *Eastern Sugar* Ilony Németh⁸, ktorý zmieňovanú tému transformácie prenáša do cukrovarníckeho priemyslu. V 90. rokoch, v čase mečiarovských privatizačných procesov, získal najväčší slovenský cukrovar *Juhocukor* sídliaci v Dunajskej Strede od roku 1969 majoritného zahraničného akcionára. V roku 2002 bola firma po ovládnutí britsko-francúzskou kapitálovou spoločnosťou Saint-Louis Sucre a Tale & Lyle premenovaná na *Eastern Sugar*. Prísľub „naštartovania“, modernizácie a stabilizácie firmy na trhu nebol naplnený a fabrika napriek zvýšeniu produkcie cukru v roku 2006 oznámila zatvorenie, čo znamenalo stratu práce mnohých ľudí, ktorých životy boli s cukrovarom doslova „zrastené“. Ukončenie výroby sa pritom stalo navzdory štedrým finančným kompenzáciám Európskej únie za obmedzenia produkcie cukru z dôvodu reštrukturalizácie cukrovarníckeho priemyslu v roku 2006. Komplexný príbeh cukrovarníctva, ktorý sa stal predmetom rozsiahleho interdisciplinárneho a kolaboratívneho výskumu Ilony Németh, možno však chápať aj inak – predstavuje symbolický materiál transformácie stredo-východného regiónu, je prostriedkom zviditeľnenia zložitých geopolitických a ekonomických súvislostí. Na výstave *Two Shapes of Leaf on Tree* je prezentovaný azda najdôležitejší fragment tohto rozsiahleho projektu – dve tabule pôvodne sídliace na streche administratívnej budovy fabriky *Juhocukor / Eastern Sugar* v Dunajskej Strede. Tento mohutný objekt, ready-made inštalovaný do polo-verejného priestoru nádvorja Východoslovenskej galérie, je akýmsi „tichým rozprávačom“, pričom každá z tabúl reprezentuje konkrétnu periódu existencie cukrovaru. Objekt doslova sprítomňuje divákovi, prechádzajúcemu vo vstupnej hale okolo neho, spomínanú ekonomickú premenu. V tejto náročnej úlohe mu napokon napomáhajú dve videá inštalované už priamo v priestoroch výstavy, ktoré bližšie kontextualizujú jeho význam.

V časti projektu *Two Shapes of Leaf on Tree*, venujúcej sa hospodárskym aspektom súčasnej situácie, napokon pokračuje generačný dialóg, ktorého ďalšími aktérmi sú Nikolas Bernáth a Ana Gzirishvili (*1992). Posledná zmieňovaná autorka prezentuje video-artové dielo nesúce znaky muzikálneho filmu, ktoré je v istom kontraste s dokumentárne ukotvenou stratégiou Ilony Németh. *Kde je ruža* (2019) sa odohráva v garážovom komplexe na predmestí Tbilisi, ktoré dávno stratilo svoju pôvodnú funkciu. Komplex dnes slúži primárne na skladové účely. Video predstavuje štyroch aktérov/aktérky – luxusné vírivky, ktoré prednášajú v týchto vyľudnených a izolovaných priestoroch monológy a spievajú si vlastné „transportné“ príbehy. Ana Gzirishvili tak prostredníctvom personifikovaných komodít tematizuje globálnu cirkuláciu tovaru a presun kapitálu.

Záver výstavy je prenechaný fotografickej inštalácii Ketí Kapanadze (*1962), konceptuálnej umelkyni, ktorá bola aktívna v Gruzínsku už v 80. rokoch v Sovietskom zväze. Dielo s názvom *Medea* (2020) zobrazuje znechutené ženy so stopami utrpenia. Tento starogrécky mytologický príbeh má v Gruzínsku silný význam, a to najmä v jeho nedávnej politickej histórii. Medea, ktorá Jasonovi a argonautom pomohla získať zlaté rúno, bola predmetom mnohých výtvarných interpretácií. V Eurípidovej tragédii sa mala za svoju pomoc stať ženou Jasona. Pre svoju oddanú lásku bola schopná opustiť vlastnú krajinu. Nedodržanie prísľubu Medei však viedlo k jej krutej pomste v podobe zabitia ich dvoch detí a nevesty Jasona. Ako sa zhodujú mnohé intelektuálne authority, tento mytologický

⁸ Projekt bol prvý krát prezentovaný v Karlin Studios v roku 2017 pod názvom *Manufaktura cukrových homolí* (kurátorka Caroline Krzyszton) a následne v Kunsthalle Bratislava v roku 2018 (*Eastern Sugar*, kurátorka Nina Vrbanová a asistentka kurátorky Krisztina Hunya).

naratív sa odohráva na západnom pobreží čierneho mora, ktoré je súčasťou gruzínskeho územia. Mýtus o Medei tak vymedzil imaginárne národné hranice Gruzínska a zároveň vytvoril základný vzťah k Európe a jej kultúrnemu dedičstvu, ktorého je súčasťou. Pre gruzínsku spoločnosť dnes preto figuruje postava Medei ako analógia zrady a nenaplnených príslubov, ale aj ako prepojenie s európskym geografickým a kultúrnym priestorom. Mikheil Saakashvili, prezident, ktorý viedol krajinu po tzv. „Rose Revolution“ (2003), dal dokonca v roku 2007 postaviť monumentálnu sochu Medey ako symbol pro-západnej orientácie Gruzínska. Kapanadze využíva tento mytologický obraz oveľa kritickejším spôsobom so silnými feministickými asociáciami. Vzťahuje ho na súčasnosť ako opakujúci univerzálny príbeh zrady a nenaplnených príslubov.