

ŽIVOT A DIELO ANDYHO WARHOLA V PROCESE MUZEOEDUKOLÓGIE A TEÓRIE UMENIA

Zborník príspevkov z medzinárodného sympózia
konaného 21. októbra 2011 v Medzilaborciach

Zostavovateľ: PaedDr. Daniela Kapráľová

Recenzenti: prof. PhDr. Michal SOTÁK, DrSc.,
MagA. Michal MURIN, ArtD., Mgr. Art. Daniel BROGYÁNYI

Vydavateľ: Múzeum moderného umenia Andyho Warhola
– Oddelenie muzeoedukológie a edície v Medzilaborciach

Zodpovedná za vydanie: PaedDr. Valika Maďarová

Redaktorka vydania: Iveta Rusinková

Grafická úprava: PaedDr. Daniela Kapráľová

Preklad do anglického jazyka: Mgr. Juraj Kreslica

Formát: A5

Vydanie: prvé

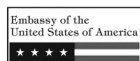
Rok vydania: 2011

Počet strán: 92

Vydal: Erika Farkašová

Tlač: Buraľ, Jovsa

Zborník bol vytvorený s finančnou podporou
Ministerstva kultúry Slovenskej republiky, Veľvyslanectva USA
v Slovenskej republike a Spoločnosti Andyho Warhola v Medzilaborciach



ISBN 978-80-969803-7-6

**MÚZEUM MODERNÉHO UMENIA
ANDYHO WARHOLA, MEDZILABORCE, 21. 10. 2011**

Zborník príspevkov z medzinárodného sympózia

ŽIVOT A DIELO ANDYHO WARHOLA V PROCESE MUZEOEDUKOLÓGIE A TEÓRIE UMENIA

21. októbra 2011 v Medzilaborciach



Vydalo Múzeum moderného umenia Andyho Warhola – Oddelenie muzeoedukológie a edície v Medzilaborciach pri príležitosti osláv 20 rokov činnosti múzea pod záštitou ministra kultúry Slovenskej republiky Mgr. Daniela Krajcera a predsedu PSK v Prešove MUDr. Petra Chudíka



Sympóziu realizované v spolupráci so Spoločnosťou Andyho Warhola v Medzilaborciach

Autori príspevkov:

prof. PaedDr. Jaroslav BROŽEK, DrSc., výtvarný teoretik a pedagóg; PaedDr. Michal BYCKO, PhD., kurátor MMUAW; Mgr. Martin CUBJAK, muzeoedukológ, výtvarný teoretik; doc. PhDr. Eva DUŠENKOVÁ, PhD., vedúca Katedry estetiky a vied o umení, FF PU v Prešove; PaedDr. Ján HUSÁR, PhD., vedúci Katedry výtvarnej tvorby a edukácie PF UMB v Banskej Bystrici; PaedDr. PhDr. Viktor JASAŇ, historik umenia, pedagóg; Mgr. Art. Sergej MICHNOVSKIJ, umelec; prof. PhDr. Jana SOŠKOVÁ, CSc., riaditeľka Inštitútu estetiky, vied o umení a kulturológie, FF PU v Prešove; Dr. Jiří ŠVESTKA, galerista a medzinárodný kurátor; prof. PhDr. Michal TOKÁR, PhD., výtvarný teoretik a pedagóg PU v Prešove

Recenzenti:

prof. PhDr. Michal SOTÁK, DrSc.

„ ...umelecká edukácia je proces, ktorý svojimi možnosťami zasahuje širokospektrálne do formovania osobnosti a z tohto dôvodu je potreba realizácie všetkých zložiek muzeoedukológie špecifikovaných na edukačný problém každej múzejnej inštitúcie, či už sa jedná o umeleckú, historickú, prírodovednú, národopisnú a pod.“

MagA. Michal MURIN, ArtD.

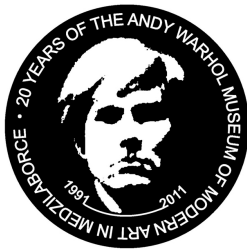
„ ...v dobe nových médií vzniká aj väčší nárok na estetickú percepciu percipienta. Preto prítomnosť odbornej a kvalitatívnej realizácie muzeoedukológie je dnes viac ako potrebná.“

Mgr. Art. Daniel BROGYÁNYI

„ ...to, čo sme nedávno v umení považovali za marginálne, dnes je samozrejmé. Aby sa umenie, galérie a múzeá stali samozrejmovou súčasťou života človeka, žiada sa, aby fungovali aj ako profesionálne edukačné subjekty. Prítomnosť možnosti využitia umeleckej edukácie v procese muzeoedukológie je aj v diele Andyho Warhola citeľné a počnúc umelcovými „pre pop-artovými“ dielami cez „detské obrázky“ až po diela s náboženskou tematikou a pod. sa otvára priestor, ktorý každý muzeoedukológ vníma ako možnosť realizácie obsahu svojej profesie. Referáty, ktoré odzneli na tomto sympóziu priamo či okrajovo tento fakt potvrdili.“

Obsah

Úvod	9
Jaroslav BROŽEK	
Prečo práve muzeoedukológia?	10
Dielo Andyho Warhola ako intermediálny výtvarný „produkt“	14
Michal BYCKO	
Avantgardné kino Andyho Warhola alebo reálny umelec vo filmovom čase	26
Martin CUBJAK	
Minimum tónov, farieb, tvarov	34
Eva DUŠENKOVÁ	
Vieme, čo vidíme?	39
Ján HUSÁR	
Múzeum moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach	47
Viktor JASAŇ	
Поверховий аналіз частини власної творчості у дзеркалі поп-арту	50
Sergej MICHNOVSKIJ	
Múzeum ako symbol	55
Jana SOŠKOVÁ	
Religiozita v tvorbe Andyho Warhola	60
Jiří ŠVESTKA	
Výtvarné dielo moderných médií verzus klasické dielo v múzeu a galérii Pošlú moderné médiá umelecké múzeá a galérie do dôchodku?	63
Michal TOKÁR	
20 rokov MMUAW	69
Martin CUBJAK	
Resumé	71
Obrazová príloha	80



Vážení a milí přátelé v Medzilaborcích.

Čirou náhodou jsem zahlédl pana doktora Bycka, PhD. v televizi a brzo na to jsem dostal Váš milý dopis s pozváním na Vaše mezinárodní sympozium „Život a dílo Andyho Warhola v procese muzeoedukologie a teorie umění.“

Dopis mne zve k účasti na sympoziu a velice mne potěšil. Ujišťuji Vás, že bych se Vašeho sympozia velice rád zúčastnil a ještě jednou se do Medzilaborců podíval.

Došel jsem však k závěru, že můj věk a zdravotní stav mi to nedovolí. Na den 26. září tohoto roku chystá naše katedra konferenci k mé osobě, spojenou s výstavou, která mne až neúnosně zaměstná, i když mne sám ten fakt konference pochopitelně těší.

Musím se proto bohužel omluvit. Nemohu se účastnit Vašeho sympozia, ale budu v duchu s Vámi pane doktore Bycko a paní ředitelko Valiko Maďarová, protože v duchu vysoce oceňuji existenci Společnosti A. Warhola a Muzea moderního umění Andyho Warhola v Medzilaborcích. Obě tyto instituce znamenají záslužný čin k poctě vynikajícího moderního umělce Andyho, který vzešel z Vašeho zeměpisného koutu a Vaší národnosti, kterou svým jedinečným dílem proslavil nejen u Vás na Slovensku, nýbrž i v Americe a na celém světě. Je to nesmírně cenný příspěvek nejen k poznání progresivního umění, nýbrž i Váš vzácný podíl na uvědomění si vztahů Vašich krajanů a Ameriky, která poskytla útočiště rodině pana Varcholy, z níž vzešel onen génius moderního malířství a výtvarného umění vůbec. Velice si vážím tohoto Vašeho velice významného činu a děkuji Vám za tu usilovnou práci, kterou jste vynaložili k prospěchu celého lidstva. Přeju Vám, aby i Vaši spoluobčané velikost Vašeho činu pochopili. Vrhá krásné světlo na celé východní Slovensko. Není to malá zásluha.

Vašemu sympoziu přeji bohatou účast a hodně zdaru.

S přátelskými pozdravy emeritní profesor Univerzity Jana E. Purkyně v Ústí nad Labem

Jaroslav Brožek

Prečo práve muzeoedukológia?

Michal BYCKO

Umenie, jeho percepcia, recepcia, sugestívna sila, v istých súvislostiach a situáciách aj sila manipulácie je stále stredobodom záujmu umelcov, historikov, teoretikov, kritikov umenia, psychológov a pedagógov. Moderná doba ho prijíma nie vždy s pozitívnymi úmyslami. Sme svedkami jej záujmu o komerčnosť umenia, pragmatickú povrchnosť prezentovanú prostredníctvom rôznych hlavne elektronických médií. Andym Warholom nadobudnutá a dobre myslená „tvár“ umeleckého obchodu skízla do čisto komerčných služieb reklamy, obchodu v novej podobe manipulátora a suggestora (A. Warhol, 1975). Dejiny výtvarného umenia nám predkladajú fakty, skutočnosti i podobu služieb umenia pre zvýraznenie a upevnenie moci mocných (G. Le Bon, 1994). Dnes sme svedkami, keď umenie a kultúra sú zneužívané pre moc kapitálu, bez ohľadu na jeho negatívny dopad hlavne na výchovu detí a mládeže.

Muzeoedukológia sa zameriava na kľúčové fakty, funkcie, ktoré jednotlivcovi poukazujú možno zdanlivo heterogénne, ale v skutočnosti sú v kontinuite s cieľom poukázania na riešenie problematiky umeleckej edukácie, ktorá aj napriek niektorým odborným štúdiám zostáva potrebné nezodpovedaná a prakticky veľmi málo funkčná. Prináša to negatívny dopad nie iba na estetickú výchovu, ale aj na výchovu ako celok. Aby sme mohli pri analýze jednotlivých problémov a tém problematiky operovať termínmi, pokúšame sa aspoň z časti o ich systémovú kvalifikáciu, rovnako aj o analýzu situácie, pojmov vyvolávajúcich problém.

Problémové okruhy aplikovanej muzeoedukológie nie sú v našej ani v dostupnej zahraničnej literatúre systémovo a ucelene spracované. Viacmenej ide o základnú (heslovitú) kvalifikáciu jednotlivých pojmov témy, ich praktickej aplikácie v práci s umeleckým dielom v muzeoedukológii v múzejných inštitúciách doma i v zahraničí. Prevažná časť dostupnej literatúry je umenovedného alebo odborne psychologického charakteru, kde sa postráda prítomnosť pedagogických princípov, akceptácie mentality percipienta v kontexte procesu umeleckej edukácie (R. Huyghe, 1974; E. H. Gombrich, 1985; D. Kováč, 1975; J. Pelc - K. Sýs, 1981; M. Lamač, 1964; V. Savčenko, 1998; A. Hauser, 1985; K. Honnef, 1992; T. W. Adorno, 1998; J. Brožek, 1993; G. Dorfler, 1976; E. H. Gombrich, 1992; R. Horáček, 1998; J. Chalupecký,

1990; J. G. Jakovlev, 1980; I. J. Kamiński, 1989; W. Kandinsky, 1998, 2000; J. Kuric, 1986; A. Osek, 1964; T. Pospiszyl, 1998; T. Rosinský, 1993; I. Zhoř, 1992; J. Vacková, 2001; S. Ch. Rappoport, 1982; H. Arendtová, 1994; A. Jusko a kol., 1997; J. David, 1997; H. Read, 1967; R. Huyghe, 1974).

Rozširovanie definície umenia a následné úvahy o jeho percepcii, možnej sugescii a manipulácii v poslednom desaťročí je logickým výsledkom nielen vlastného umeleckého vývoja, ale aj samotným vývojom spoločnosti, pretože jej ekonomická podoba má priamy dopad aj na oblasť kultúrneho života a samotnú prezentáciu umenia a jeho percepciu. V rámci vlny postmodernizmu najaktuálnejšie umelecké prejavy sa častejšie ako predtým vracali a vracajú k citáciám predchádzajúcich podôb umenia, a tak sa súčasne uplatňuje tvorba nadväzujúca na realizmus (tendencie Andyho Warhola a pop-artu), ale aj na abstraktizmus, akčné umenie, nové prístupy k fotografii, film, inštalácie, video, počítačová grafika atď. To zasahuje do celoplošnej prezentácie i reklamy umenia v podobe čím bližšie k pragmatizmu a novej materiálnej prosperite. Nie zriedka na hranici lacnosti a povrchnosti. Napriek tomu, že mnohé úvahy a teórie stále častejšie hovoria o tom, že postmoderna 80. rokov a predchádzajúce umelecké tendencie (vrátane pop-artu) priamo nepredstavovali nejaký protikladný novodobý prúd, ale bol to iba jeden z prirodzených vývojových krokov, miesto a poslanie umenia v nových spoločensko-ekonomických formáciách sa citelne zmenili a prevažná časť z neho sa stala masovou záležitosťou. Už niekoľko desaťročí vo svete a v poslednom u nás sme svedkami toho, že aj medzi intelektuálmi vzrástol záujem o relatívne nový fenomén nazvaný masová kultúra (H. Arendtová, 1994). Citelná „renesancia“ popu na svetovej umeleckej scéne, výstavy Andyho Warhola, veľké koncerty The Rolling Stones, celá škála aktivít podľa vzoru 60. rokov v Spojených štátoch amerických i v Európe, ale aj aktivít, ktoré sa pre našu umelecko-kultúrnu scénu dnes stávajú ako „postnovum“, post avantgardou (poézia bitníkov, návrat 60. rokov v móde a pod.) to zrozumiteľne ilustruje. Masová kultúra je v podstate synchronom „masovej spoločnosti“ a ešte nie tak dávno by sa tieto dva termíny spájali v súvislosti s úpadkom istých spoločenských i umeleckých hodnôt. Dnes sa tieto termíny akceptujú ako živá spoločenská záležitosť a sú často stredobodom záujmu laickej i odbornej verejnosti. Už v päťdesiatych rokoch začiatkom novej vlny umenia pop-artu bolo jasné, že umelci svojimi aktivitami „dodali gýču intelektuálny rozmer“ (H. Rosenberg, 1959) a táto intelektualizácia masovosti pokračuje aj dnes vďaka novým médiám a prístupom ku kreativite, prezentácii i percepcii. Tým sa aj umelecká edukácia v múzeách a galériách – muzeoedukológia dostáva do kontextu termínov moderna, postmoderna, druhá moderná, masová kultúra,

pop-art, čo sú v podstate prepájajúce sa stupne moderného umenia 20. storočia. Dochádza ku zmene uplatnenia sa a pôsobenia umenia na verejnosť aj tým, že vedľa štátnych múzejných a galerijných inštitúcií sa začali vytvárať aj súkromné inštitúcie, ktoré nie vždy rigorózne dbajú o poslanie skutočne kvalitného umenia, ale skôr ho snúbia s obchodom, čo prináša problém verejnej (legálnej) prezentácie nízkej alebo aj žiadnej umeleckej hodnoty, čím vzniká nový problematický vzťah spoločnosti, edukácie, kultúry a umenia. Umenie sa stalo súčasťou obchodu viac ako kedykoľvek predtým, stáva sa stredobodom záujmu investícií, čo vedie k nekontrolovateľnému narastaniu umelecky neadekvátnej predajnej ceny hodnoty diela. Prítomnosť umenia v interiéroch bánk, kancelárií úradov veľkých priemyselných podnikov, obchodných centier a pod. sú v procese istého sprostredkovania verejnosti, ale je to proces, ktorý nemôže nahradiť koncepčné sprostredkovanie umenia v múzeách a galériách hlavne v tendenciách múzejnej pedagogiky a jej možnostiach percepcie a recepcie. Táto „úradno-interiérová“ prezentácia a sprostredkovanie je často nekontrolovateľným zdrojom negatívnej sugescie a manipulácie k premene na masový „produkt“, masovej „konzumácie“. Vedie to k prenikaniu povrchnosti a lacného prístupu k umeleckej tvorbe v súčte verejnosti nezrozumiteľne, neprijateľne a často aj nepochopiteľne. Preto z pohľadu muzeoedukológie a umeleckej edukácie označujeme pojmom „sprostredkovanie umenia“ (aj jeho percepciu) nielen podobu vlastnej práce odborných lektorov v umelecko-kultúrnych inštitúciách priamo pred umeleckým dielom (tiež aktivity ako besedy o umení, interpretácia umeleckého diela, galerijná animácia a množstvo iných zámerom podobných programov), ale aj publikačnú činnosť, sprístupňovanie umenia v informačných médiách, v práci s umeleckým dielom v školách a podľa možnosti aj v rodine za pomoci verejnej umeleckej edukácie (kluby priateľov umenia a pod.). V úsilí o koncepčnú „masovosť“ s kreatívnym cieľom percepcie a edukácie. Z dôvodu, že výtvarné umenie je predovšetkým osobitným typom komunikácie medzi autorom, vonkajším svetom a divákom, je logické, že i kontakt s ním je potrebné najintenzívnejšie nadväzovať rôznymi komunikatívnymi postupmi. Poznaním aktuálnych umeleckých tendencií, stavu umenia v spoločnosti a jeho potreby pre formovanie duchovna jedinca. Zdôrazňujem, že každé umelecké obdobie rovnako ako spoločnosť, v ktorom umenie funguje, je špecifické, že rozvojom spoločnosti dochádza ku stále väčšej špecializácii jednotlivých ľudských činností, k rozvoju osobnosti človeka, ktorý inváziou noviniek v technike a prístupov k informáciám sa nie vždy musí orientovať pozitívne, alebo pozitívne zvládať nával informácií. Ani v rozsiahlych monografiách o hľadaní východísk z dobových manipulačno-sugestívnych záplav negatívnych in-

formácií a prístupu k nim (N. V. Peale, 1999; J. Murphy, 1995; J. Slavík, 1997; I. Smelý, 2000; M. Perniola, 2000 a iní) nenachádzame syntetizujúce výsledky o názornej funkcii ako čeliť tomuto „duchovnému stresu“. Takmer úplne absentuje dostupná literatúra o otázkach didaktickej stránky riešenia uvedeného problému priamo vo vyučovaní na hodinách esteticko-výchovných predmetov na základných školách, zaoberajúc sa výhradne touto problematikou, ale aj v edukačnej činnosti v múzeách a galériách.



Výchovný koncert: Od bluesu k jazzu a rocku, 2009

Dielo Andyho Warhola ako intermediálny výtvarný „produkt“

Michal BYCKO

Andy Warhol v súvislosti s prínosom nových podnetov aj pre prácu výtvarného pedagóga priniesol na jednej strane nové vecné a umelecké informácie dané históriou a výtvarným jazykom a na strane druhej „uvoľnil“ umeleckú kreativitu do roviny hry, „povrchnosti“ zmyslovej nezaťažnosti percepcie atď.

Napriek tomu, že koncepcia výtvarnej výchovy prešla rôznymi formálnymi zmenami (r. 1976, r. 1986 atď.) a pop-art i samotný Warhol sú doménou zmien v rokoch 60., do školských kreatívnych „lavíc“ sa jeho prínos dostáva až po politicko-spoločenských zmenách v roku 1989. Dnes, keď sme prevzali (často aj málo kriticky) spoločenský systém Západu v zmysle demokracie a slobody prístupu aj k sebarealizácii, Warholovo dielo je stále málo poznané, a školský systém, a to ešte na dôvažok, že ide o intermediálneho umelca a škola je istým spôsobom sama osebe intermédiom, stále pokrívava za trendom prístupu k percepcii, recepcii i kreativite ako hre i poznaniu, vzdelaniu a výchove v priamej súvislosti s dobovými tendenciami umenia Andyho Warhola.

„Mechanizácia“ bežných spoločenských aktivít i spôsob vzťahov človeka k realite a jej prijímaniu v úzkej súvislosti s konzumom a Warholov nový estetický pocit a zmysel, ktorý propaguje dominantnú úlohu individuálneho kultu chápajúc seba samého ako služobný nástroj kalkulácie a regulácie. V rámci veľkého kolektívneho výrobného aparátu je dnes o to viac aktuálny vo viacerých spoločenských nie iba umelecko-kreatívnych rovinách. Kreativita ako „výroba“, masovosť ako produkt dopytu, zábava ako priemysel na jednej strane vedú k protestu zo strachu z prehnanej socializácie a následnej straty individualizácie jedinca v jeho osobnostných špecifikách, no na druhej strane „konzument“, percipient, pedagóg, škola a hlavne žiak sa „nesú“ vo vlnách sily médií, sugestora na princípe biznisu a pragmatizmu. Je otázne, či dnešný pedagóg je pripravený v otázkach a problematike percepcie a recepcie umenia tak kvalitne, aby dokázal „transponovať“ silu významu aktuálneho umenia do spoločensko-ekonomickej formácie natoľko pozitívne, aby zabránil percepcii braku, poplatnosti a povrchnosti snúbiacej sa iba so zámerom k ekonomickému zisku a jej akceptácii ako

hodnoty skutočnej. Myslíme si, že žiadny sociologický prieskum percepcie a recepcie umenia nás neuspokojí, ale skôr alarmuje pokles duchovna a následnej schopnosti emotívne hodnotnej percepcie a recepcie umenia vôbec.

Intermediálny rozmer Warhola ho nominuje do roviny aktuálneho klasika 20. storočia viac ako Picassa, Kandinského či Maleviča. Z jednoduchého dôvodu: je menej akademický, prístupnejší, nie je úzko orientovaný na jeden druh umenia a hlavne je súčasťou masovej percepcie, „médiom“ populárnej kultúry, ktorej môžu konkurovať iba športové podujatia ako futbal, hokej alebo megakoncerty superhviezd typu The Rolling Stones, Pink Floyd atď. Andy Warhol sa vďaka svojej intermediálnej šírke stotožnil s umením natoľko, že je takmer nemožné ho ako osobu - vnútorný i vonkajší „vizuál“, spôsob života, vlastná filozofia - oddeliť od jeho početných portfólií, experimentálnych filmových aktivít, módy teda umeleckej tvorby a prezentácie. To všetko dáva veľkú príležitosť aktuálnosti Warhola a jeho diela dnes rovnako ako pred rokmi, a zdá sa, že jeho aktuálnosť zostane ešte dlho rezonovať. Škola ako inštitúcia výchovy a vzdelania, múzejné a galerijné inštitúcie sú komplexom možnosti percepcie aktuálnych tendencií umenia v procese (či už sa nám javí ako pozitívny alebo opačne) umeleckej výchovy, v kontinuite kvalitatívnej potreby výchovy ako takej. Populárnosť je súputníkom aktuálnosti v podobe konečného „súčtu“ reality, ktorá nás v procese výchovy umením dnes nie veľmi teší. Warholova zdanlivá povrchná lacnosť je „reklamou“, ktorá sugestívne manipuluje s človekom, a je vecou pedagóga, kurátora, kustóda, aby ju interpretoval v takej podobe, ktorá ho zbaví pripisovanej lacnosti a ponechá ho v hodnote, ktorú si zaslúži. Je to podobné ako v prípade ktorejkoľvek inej hviezdy popu, ktoréhokoľvek umeleckého druhu.

Vychádzajúc z rôznych teoretických úvah, pop-art najvýstižnejšie charakterizuje J. Pijoan, ktorý okrem iného píše, že v slove POP je akoby magická sila, jas a otvorená radosť akéhosi výbušného javu: medzi pop-cornom (pukance) a pop-songom (módny šláger) pociťovala Amerika veľkú potrebu konzumovať pop-art na všetky spôsoby a bez rozdielu priority¹. V Spojených štátoch amerických bol pop-art aj podobou „uvoľnenia“ percepcie a recepcie od náročného prejavu výpovede abstraktných expresionistov, ktorí pomaly unavovali americkú „konzumnú“ scénu na konci 50. rokov. Celkový priebeh 60. rokov 20. storočia vo svete bol sprevádzaný novými prístupmi k hodnotám umenia, života, lásky, politiky. Studená vojna, vojna vo Vietname, atentáty na štátnikov, hippies, kultúrna revolúcia v Číne a množstvo nových udalostí zaplnili percepciu i recepciu občana natoľko, že „lahkosť“ pop-artu pôsobila voči týmto udalostiam doslova relaxačne.

Nie iba Rauschenbergov úspech i šok na Benátskom bienále (1964), ale už o takmer 10 rokov skôr Lawrence Alloway (v roku 1955) identifikoval tento smer nie iba v terminológii, ale aj v jeho zmysluplnej ľahkosti filozofie. Vzťah k produkcii masmédií, diela R. Hamiltona a P. Blakea² konfiguratívne vnímali význam amerického popu následne rezonujúceho na umeleckej scéne v Spojených štátoch amerických, ale rigoróznejšie v umeleckých kritériách (Kitaj a iní). Londýn sa svojím pop-artom nedokázal natoľko slobodne otvoriť percipientovi ako pop-art v Spojených štátoch amerických, čo charakterizujú aj slová P. Blakea: „Američania robili pop a my art!”³.

Veľká časť pre pop-artovej tvorby a veľa vrcholného pop-artu Andyho Warhola sa môže kreatívne využívať vo výtvarných i nevýtvarných aktivitách. S deťmi predškolského veku a so žiakmi 1. - 4. ročníkov základných škôl obľúbené „omaľovanky” Andyho Warhola podľa lineárnych „obťahov” vizuálov originálov ako kolorované kresby. Napríklad, pre pop-artové dielko umelca Orchestra (Orchester) z roku 1949, ktoré je signované ešte pôvodným menom „Andrew Warhola”, môžu žiaci 1. - 4. ročníkov základných škôl predlohu vizuálu - omaľovanku formátu A3 ľubovoľne kolorovať a výsledok ich práce sa môže prezentovať malými školskými výstavami spoločne s reprodukciami originálu. Je to možnosť, ako rozvíjať farebnosť v detskej maľbe a zároveň prezentáciou (výstavou) motivovať dieťa k výtvarnej sebarealizácii.

Warhol koncom štyridsiatych rokov rád vytváral netypické novoročenky. Jeho Pozdrav k narodeninám (Christmas Card) z roku 1948 je tiež dobrou predlohou pre kolorovanie. A aj tu nachádzame ďalšiu zaujímavosť. Warhol uviedol text v znení: Veselé Vianoce a šťastný nový rok od Andrého - Merry Christmas and Happy New Year from André”. Teda ešte nie Andy, ale André.

Ruka s kvetmi (Hand with Flowers, 1957), Ručne maľovaná topánka (Hand-Colored Shoe, 1955 – kaligrafia na diele je od umelcovej matky), ale aj ostatné návrhy topánok (Moja topánka je tvoja topánka - My shoe is your shoe, Ktokoľvek za topánku! - Anyone for shoes!, Strýko Sam chce topánku! - Uncle Sam Wants shoe! a iné) sú veľmi dobrou pomôckou (omaľovankou), za pomoci ktorej si žiak 1. - 4. ročníka základnej školy môže rozvíjať farebnú obrazotvornosť a cítenie. Nie iba v podobe omaľovanky ako takej, ale aj ako zdroj inšpirácie pre kombinované techniky, koláže, môžu poslúžiť dvojrozmerné návrhy dámskej obuvi (Obálka časopisu – Magazine Cover, 1958, Stránky z časopisu Život – Pages from Life Magazine, 1957), ktoré môžu motivovať žiakov k vlastnej tvorivej aktivite. Omaľovanky boli v obľube aj u samotného Andyho Warhola. Už v roku 1962 maľuje plátno

pod názvom Urob si sám - Do It Yourself (Kvety - Flowers), na ktorom zobrazuje plôšky s číslicami jednotlivých farebných odtieňov, aby pomohli pri domalovaní nájsť kompletný obraz kvetov. Pochopiteľne tu ide o hotové umelecké dielo, ale prenesením tohto motívu na papier formátu A3 ho môžeme použiť ako omalovanku – „tajničku“ pre deti.

V dospelosti Andy Warhol sám priznáva svoje emocionálne rozladenie k istým negatívnym javom pôsobiacim na jeho detskú dušu. Koncom 50. rokov už ako 22-ročný identifikuje, že má v živote isté okamihy, ktoré sú charakteristické tým, že sa veľmi emotívne zaoberá problémami iných, čo má až hypochondrický dopad na neho samotného. Dokonca dobrovoľne podstúpil psychiatrickú liečbu, aby sa uistil o svojom duševnom stave.

Psychická precitlivosť Andyho Warhola má svoje korene už v detstve. Recidíva nervového zrútenia, záchvaty epilepsie (išlo údajne o choreu - taneč sv. Víta), ktoré sa u neho objavovali vždy v prvý deň letných prázdnin (vždy s ročným odstupom v ôsmom, deviatom a desiatom roku života), ho donútili tráviť celé dni v posteli so svojou obľúbenou bábikou Charlie, počúvaním rádia, vystrihujúc si papierových panáčikov, ktorých starostlivo ukladal pod vankúš.

Aj neprítomnosť otca Warhol znášal ťažko. Jeho práca v uhoľných baniach iba zriedkakedy umožňovala, aby bol doma. Matka sa o to viac snažila vynahradiť malému Andymu všetko, čo dieťaťu patrí. Čítavala mu Dicka Tracyho so „...svojím zlým československým prízvukom...“ (presnejšie ruským, pretože po slovensky ani po česky Júlia nerozumela a nerozprávala) aj keď jej máločo rozumel. Za každú dokončenú stránku omalovaniek mu pozorná matka dávala tabuľku čokolády Hershey.

V škole mal mladý Andy iba málo priateľov. Sám o tom píše: „V škole som nebol veľmi obľúbený, ale mal som niekoľko milých kamarátov. No napriek tomu mi nikto nebol veľmi blízky, a práve, keď som niekoho veľmi potreboval, zisťoval som, ako som pre nich ľahostajný“⁴.

Ako osemnásťročný sa prvýkrát dostáva do New Yorku. Aj v tomto veku sa cítil veľmi osamelý, a dúfal, že keď s niekým bude bývať aspoň niekoľko dní, stanú sa priateľmi. Trpel tým, že nik z okolitých ľudí sa mu nikdy neprihovárал a nezhovárал sa s ním. Hovorí: „Istú dobu som žil so sedemástimi rôznymi ľuďmi v suterénnom byte na 103. ulici na Manhattan Avenue a ani jeden človek z tých sedemástich sa mi nikdy nezveril so žiadnym skutočným problémom. Boli to všetci tvoriví jedinci – akási viacmenej umelecká komúna – takže viem, že mali veľa problémov, ale ja som od nich o žiadnom nikdy nepočul“⁵.

Skutočné rodinné zázemie na periférii periférneho Pittsburghu nemohlo poskytnúť Warholovi taký výchovný základ, aby ho mentálne pripravilo do

suverénnosti „supermana“, idolu tvrdých chlapíkov Ameriky. Warhol ako typický samotár vo vnútri seba túžiaci po uznaní a sláve už ako známa osobnosť pociťoval stres, keď spomínal na roky mladosti, na to, s koľkými ľuďmi sa stretol, býval, obedoval atď., a nik neprejavoval záujem o jeho vnútorný život. Cítil sa preto strašne osamelý.

Keď o ňom písali noviny, mnohí radi a často opakovali: „Kedysi som býval s Andym“. To Andyho strašne citovo zasahovalo a trpel tým. Bolo obdobie, v ktorom sa cítil najdružnejšie a predsa nikdy nedokázal nájsť človeka, ktorý by mu rozumel a bol blízky. Častokrát, keď rezignoval a nominoval sa do polohy skutočného samotára (dokonca to dával najavo aj navonok), akoby naschvál začali za ním chodiť ľudia, ktorých v živote predtým nevidel, aby sa mu zverili s problémami, ktoré ho prestali zaujímať. Tento jav charakterizoval slovami: „Ako náhle prestanete niečo chcieť, získate to. Zistil som, že toto je absolútna axióma“⁶.

Andy Warhol citovo prežíval aj rôzne medziľudské vzťahy. Považoval za samozrejmé dodržať slovo, byť úprimný a pod. Nechápal, ako je možné, že ľudia hovoria jedno a myslia, konajú druhé. Veľmi ťažko znášal prístup lekárov. Nedokázal pochopiť, prečo lekár, ktorému zveril svoje problémy a sľúbil, že ho zavolá, nikdy to neurobil. To sugestívne vytváranie si pocitu nedôvery a presvedčovania sa o tom, že ľudia sú chladní a neúprimní, ho viedlo k uzatvoreniu sa do svojho skromného bytu, kde dlhé chvíle trávil iba pozeraním televízie. Je to pochopiteľné. Televízia bola jeho komunikatívnym partnerom ním ovládaná. Údajne povedal: „Televízia je veľmi dobrý a výhodný partner. Svojím tlačidlom ju ovládajte podľa vlastných želaní. Omrzí vás jeden program, prepnete si na ďalších päťdesiat. Je to akoby ste striedali dialóg s päťdesiatimi ľuďmi“⁷.

Nebola to Andyho výberová voľba, ale skôr únik, riešenie vlastnej neurotickej vnútornej situácie a stavu.

Na vrchole svojej slávy konštatoval: „V 60. rokoch sa každý zaujímal o každého. V 70. rokoch začal každý kašľať na každého. 60. roky boli zhlukom. 70. roky sú veľmi prázdne“⁸.

Bol presvedčený, že v priebehu 60. rokov sa u ľudí vytratili emócie. Hlavne tie pozitívne, a zdalo sa mu, že to bolo aj v nasledujúcich ďalších dvoch desaťročiach. Mal pocit, že keď sa človek pozrel na emócie z určitého odstupu, už mu nemôžu pripadať reálne. Pociťoval to sám na sebe a tvrdil, že pravdepodobne nikdy nebol schopný lásky, a po skončení 60. rokov to slovo takmer nepoužíval. Bol fascinovaný určitými ľuďmi a fascináciu ako takú čiastočne stotožňoval s určitým druhom lásky.

Zo širšieho pohľadu je potrebné výroky Warhola, rovnako aj jeho „pózu“ k životu, chápať ako akýsi obranný systém. Warhol identifikujúci v sebe

príliš emotívneho jedinca „pózoval“ navonok ako „chladný“ človek. Mohli by sme pripustiť, že v kútiku duše sa hanbil za svoju povahu a zastieral ju protirečivými výrokmi. Niet pochybností o jeho veľkom umeleckom talente, i o tom, že nič nebolo náhodou. Warhol všetko všetkým i seba vopred plánoval a na týchto „plánoch“ tvrdo koncepcne pracoval. Svoj život akoby sledoval v televízii na zázname, ktorý natočil sám. Mal pocit, že viac ireálneho je v skutočnom živote než vo filme. Vadilo mu, že ľudia mimo filmového plátna a obrazovky svoje emócie „škrtia“, akoby sa za ne hanbili. Televízii prisudzoval takmer magické miesto v živote. Dokonca tvrdil, že ho z bezvedomia po neúspešnom atentáte, keď bol postrelený feministkou Valery Solanasovou, prebrala televízia. Povedal: „Keď som sa prebral, nevedel som, že som v nemocnici a že Bobby Kennedy to dostal deň po mne. Počul som o tom ako fantastické slová, akoby sa tisíce ľudí modlilo v katedrále Sv. Patrika a potom som počul slovo Kennedy. To ma priviedlo naspäť do televízneho sveta, pretože v tom momente som si uvedomil, že som tu a bolí ma niečo“⁹.

V umení prakticky „fixoval“ potrebu prítomnosti priestoru. Ten chápal ako jediný element, neopakujúci sa: „Priestor je iba jeden priestor a myslenie je jedna myšlienka, ale moja myseľ rozdeľuje svoje priestory na podprietory a myšlienky na myšlienky myšlienok“¹⁰.

Jeho filozofia delenia priestoru na podprietory, sugestívne „ukladanie prepážok“ priestoru v mysli, sa odrážala v jeho praktickom delení percepcie i recepcie priestoru. Už len jeho výrok: „Čím viac starnete, tým viac máte priestorov a priečinkov“¹¹ by sa možno trochu imaginárne, ale predsa len dal chápať ako praktický dopad na vizuál jeho skutočnej „inštalácie“ života, na jeho „priestor ako obraz“. V priestore videl istý druh slobody a bohatstva: „Skutočným bohatstvom je vlastniť iba jeden priestor. Jeden obrovský prázdny priestor“¹². Pod pojmom „prázdny“ priestor Warhol chápal istý stupeň čistoty a vizuálne „zneužitie“ priestoru chápal ako napratanie rôzneho odpadu do neho. Ak objekt, obraz, socha atď. neboli v symbióze s priestorom, dával im „značku“ odpadu a vinil ich zo znetvorenia priestoru. Krásne veci stotožňoval s krásnymi myšlienkami, a tak ako zlé, negatívne myšlienky „zapratajú priestor mysle“ (dobré a pozitívne opačne), aj zlé diela zničia priestor. Dielu ako takému nepripisoval väčší význam, ako priestoru. Skutočným vizuálnym dielom je súlad medzi dielom a priestorom, teda „priestor ako obraz“. Prázdny priestor bol pre neho ako „čistá hlava“. V istých súvislostiach to definoval ako nepremárnený priestor a za premárnený priestor považoval akýkoľvek, v ktorom umenie nie je s ním v symbióze.

Ním pociťovaný a preferovaný prázdny priestor sa v podstate nelíšil od

mnohých jeho výrokov o „prázdnote“ samotného diela. Andy Warhol bol skutočne názorovo rozpoltenou osobnosťou (zámerne alebo nezámerne). Pojem priestoru preniesol aj do pojmu „priestor-plocha“. Ten svoj dvojrozmerný „priestor“ zaplňoval, aby na neho poukladal všetko tak, že pod povrchom už nebolo nič. To, že ľudia kupovali jeho obrazy a dávali ich do svojho priestoru (reálneho v interiéri i v myšlienkach), považoval Warhol za svoje previnenie sa voči priestoru, pretože pomáhal tým márniti ich priestor a v skutočnosti „...by im mal pritom pomáhať vyprázdniť ho“. Je to hlboký filozofický postoj, ale aj rafinovaná póza. Týmto spôsobom sa Warhol bránil a zároveň dostával do neoblíbeného kontextu s pojmom „angažovaný“ a „ideológia“, pretože sa sám za angažovaného umelca nepovažoval. Svoj avizovaný „povrch a pod ním už nič“ a „čistý priestor“ v podstate negoval procesom business-artu. Vstupoval ako sugestor do vedomia i podvedomia ľudí a zapíňal im tak ich vnútorný „priestor“ artefaktmi reality natoľko, že s nimi manipuloval. Na jednej strane v reálnom priestore sa snažil o vizuálnu a zmyslovú jednotu „povrchu“ („priestor ako obraz“), na druhej nabádal ľudí v ich túžobnej lacnosti po povrchu a tým im „zapratával“ ich vnútorný priestor svojím vytvoreným „povrchom“ prvého kontaktu.

Nakoniec dospel k názoru, že nie iba ľuďom „zapratáva“ ich vnútorný priestor, ale v protirečení s vlastnou filozofiou nevyprázdňuje ani svoje vlastné priestory. Tento fakt považoval za zradu vlastnej filozofie priestoru.

Každá vec evokovala u Warhola obraz priestoru, ktorý vyplňovala. Tým sa sám motivoval k návratu, pretože len čo prakticky akýkoľvek priestor „zapratá“ (v galérii či vo svojom myslení), už ho chcel mať opäť čistý a urobiť to inak. Čistý priestor bol pre neho najkrajším, pretože za najväčšie umenie považoval „...dvojrozmernú stenu, v ktorej je otvor na orámovanie priestoru na druhej strane“¹³.

Vychádzajúc z často rozporuplných a vzájomne si protirečivých výrokov Warhola o priestore dochádzame predsa len k záveru, ktorý je mnohokrát ilustrovaný Warholovými početnými výstavami a inštaláciami, že podstatný zmysel priestoru u Warhola bol „priestor ako obraz“. Situoval tento názor aj do spoločenského života (znovu sa len ťažko vyhol angažovanosti ako takej, hoci často skrytej), keď povedal: „Slobodné štáty sú nádherné, pretože môžete dokonca zasadnúť na chvíľu do priestoru niekoho iného a predstierať, že ste jeho súčasťou. Môžete si sadnúť v hoteli Plaza a ani tam nemusíte bývať. Iba tam tak sedíte a sledujete ľudí chodiacich okolo“¹⁴.

Zmysel vyplňovania priestoru videl aj v multimédiách (hudba, objekt, film, televízia atď.). Vráťme sa však k podstate dvojitého Warholovho chápania priestoru. Teda k reálnemu interiérovému, exteriérovému i k „bezrozmernému“, vnútornému v myšlienke človeka. „Niektorí ľudia sa určite zbláznia,

keď si uvedomia, koľko priestoru sa im podarilo ovládnuť. Keby ste boli hviezdou najväčšej televíznej show, zatiaľ, pokiaľ by ste boli na obrazovke, mohli by ste sa prechádzať priemernou americkou ulicou. Dokážete si predstaviť ten pocit, že zaberáte časť priestoru ľudí, do ich okien nazeráte a vidíte sa v obývacej izbe na obrazovke ich televízneho prijímača?"¹⁵ Opäť sme pri „viacrozmernosti“ zapratávania priestoru.

Podvedomá hrdosť a vzájomný pocit istej menejcennosti vyvieral u Warhola z engramu („stopa“ v šedej kôre mozgu), ktorý v sebe zafixoval isté okamihy i situácie už v jeho detstve. Na jednej strane túžiaci po uznaní a sláve, na strane druhej sa zriedka vracal k slovám jeho matky: „Nebud' ctižiadostivý, ale daj každému vedieť, že nie si hlupáčik!"¹⁶. Túžiac po pozornosti iných (spomeňme si na jeho výrok mierený svojmu učiteľovi, aby ho zabával) a uznaní sa Andy Warhol v realite uskutočnenia svojich snov a túžob dostával často do pomykova. Spoznával v sebe neistotu až hanblivosť a mal problém zvládať väčšiu pozornosť zo strany iných. Túto situáciu by najradšej iba pozoroval („byť všade prítomný a zostať v pozadí"), a tak vystupovanie v televízii považoval za najväčší úspech, pretože „...ovládal neuveriteľný priestor" a pritom to všetko mohol pokojne sledovať doma pri obrazovke.

Andy Warhol komunikoval umením. Pri verbálnej komunikácii, ktorú považoval za prostriedok vytvárania nového priestoru, mal veľké problémy. Trpel tým, že neovládal viac jazykov (okrem anglického, iba materinský – rusínsky jazyk). Pri komunikácii často uprostred vety robil prestávky, akoby nevedel, čo má ďalej povedať. Cítil sa pritom „...ako cudzinec, ktorý sa komusi snaží prihovoriť", a pretože ho údajne chytal slovný krč, niektoré časti slov mu zneli čudne a tak ho uprostred slova nutkalo k myšlienke, že: „Takto to nemôže byť správne – to znie veľmi zvláštne, čo ja viem, či mám skúšať slovo dokončiť, alebo z neho urobiť iné, pretože keď to dopadne dobre, bude to v poriadku, ale ak nie, budem vyzeráť ako obmedzenec"¹⁷.

Zdanlivá naivita Warhola (v niektorých prípadoch to vyzeralo až ako obmedzenosť) bola iba pózou. Warhol skutočne často trpel výsledkom neuroticky prehnanej sebakontroly, ktorá nie zriedka ústila do jeho roly naivistu až „plachého blázna".

Rozmýšľal o „priestorových spisovateľoch", o autoroch, ktorí sú platení za kvantitu napísaného. Jeho definícia kvantity má ireálny rozmer, ale predsa v nej nájdeme zmysel jeho vlastnej realizácie. Považoval kvantitu za dôležité meradlo nech išlo o čokoľvek. Bol presvedčený, že človek robí stále to isté, aj keď to vyzerá, že robí niečo iné. Táto jeho filozofia bola ďalším z aspektov, ktoré, ako sa zdá, ho nútili, aby sa stal „priestorovým umelcom". Teda priestor = rozmer, počet? Množenie? „Zapratanie?"

Keď zomrel Picasso, informáciu o tom, že umelec vo svojom živote vytvoril vyše štyritisíc originálov Warhol komentoval slovami: „Toto ja dokážem za jeden deň“¹⁸. Nepodarilo sa mu to. Ten „priestor“ bol taký veľký, že Warholovi sa za limitovaný deň podarilo urobiť maximálne päťsto výtlačkov (sieťotlačí na papieri). Na rozdiel od Picassa, Warhol „zapratá“ svoj priestor niekoľkými stovkami tlačí, ale v podstate išlo o rovnaké diela množené technikou sieťotlače. Nakoniec odstúpil od „zapratania“ priestoru kvantitou, pretože ďalej už nebol schopný vytvoriť viac než päťsto diel za mesiac.

Tvorbu charakterizoval ako časovú frekvenciu, ktorá nesmie trvať dlho. Bol toho názoru, že čím rýchlejšie niečo vytvoríte, tým kratšiu dobu to vydrží a tak môže robiť niekto iný po vás a jednoducho bude mať čo robiť. Zavádzajúco tvrdil, že aj jeho obrazy sú „vyrobené“ z lacných farieb, čo znamená, že nevydržia dlho. No ich počet im dáva šancu, aby ich vlastnilo čím viac ľudí. Porovnával to s výrobou Coca Coly, pretože ako Coca Cola bola tá istá pre každého, aj Warhol bol ten istý aj keď boli stovky ba aj tisíce jeho diel. Robert Rauschenberg to „zapratanie priestoru“ Warholom komentoval slovami: „Nie každý Warhol je dobrý Warhol, no zlý neexistuje“¹⁹. Tieto slová znejú tak trochu ako epitaf, ale sú skutočne pravdivé. Andy Warhol – „zapratávač priestoru“ a „menič priestor na obraz“ si svojou senzibilitou vytvoril mechanizmus kompenzácie všetkého čo postrádal, čo ho trápilo, alebo čo s ním balansovalo na hranici komplexu a extravagantnosti. Bol človekom, ktorý by najradšej bol prítomný všade, ale zároveň zostal v pozadí hoc aj za pomoci holografie a pod. Chcel sa „vyšplhať“ hore tak, aby proces „šplhania“ nebol identifikovateľný, jednoducho, aby sa z ničoho nič objavil na vrchole slávy, ale v skutočnosti aby bol inde a toto všetko sledoval, fotil a nahrával na magnetofón. Nakoniec tvrdil, že svoju kariéru urobil tým, že bol správnym objektom v zlom priestore a zlým objektom v dobrom priestore. Tým sa vyhol, že nemusel byť vždy dobrý, ale ako zlý neexistoval. V žiadnom priestore. Napriek tomu, že je viac než isté, tak ako tvrdo koncepčne pracoval, bol veľmi rád, keď pri „zapratávaní priestoru“ za neho „myslel“ niekto iný. Ultra Violet nám pri jednom z rozhovorov povedala: „Otravne sa pýtal čo má maľovať, akú farbu dať a podobne. Ja som mu povedala, že fialovú, a on na to, že je to O.K. a pritom som vedela, že inú by tam ani nedal. Andy sa takto pohrával s ľuďmi, čím si sondoval možnosť úspešnosti svojho diela skôr než ho vystavil. Názory iných ho nezaujímali, no všetko si nahrával a potom to využíval pre svoju umeleckú tvorbu“²⁰.

Vytvoril si okolo seba vo svojej Factory atmosféru praktickej dvojrozmernosti, no v prípade emócií trojrozmernosti. Ako vo filme. V podstate

bol superstar vlastného filmu, ktorý by sme mohli nazvať „Život Andyho Warhola ako zapratávanie si vlastného priestoru“.

- ¹ PIJOAN, J., Dějiny umění / 10, Praha, Odeon, 1984, s. 155-178.
- ² BYCKO, M., Od pop-artu po súčasnosť, Prešov, Cuper, 1993.
- ³ BYCKO, M., „Peter Blake na Slovensku“. A. W. Factor-y, č. 2, s. 2, Kultúrno-spoločenský občasník Spoločnosti Andyho Warhola v Medzilaborciach, MMUAW-SAW, 1994.
- ⁴ WARHOL, A., Od A k B a zase zpět, 1990, s. 29.
- ⁵ WARHOL, A., Od A k B a zase zpět, 1990, s. 30.
- ⁶ WARHOL, A., Od A k B a zase zpět, 1990, s. 31.
- ⁷ Podľa výpovede umelcovho synovca Marka Warholu, Medzilaborce, 2001.
- ⁸ WARHOL, A., Od A k B a zase zpět, 1990, s. 33.
- ⁹ WARHOL, A., The Philosophy of Andy Warhol, A Harvest/HBJ Book, New York, USA, 1975.
- ¹⁰ WARHOL, A., The Philosophy of Andy Warhol, 1975.
- ¹¹ WARHOL, A., The Philosophy of Andy Warhol, 1975.
- ¹² WARHOL, A., The Philosophy of Andy Warhol, 1975.
- ¹³ WARHOL, A., Od A k B a zase zpět, 1990, s. 118.
- ¹⁴ WARHOL, A., Od A k B a zase zpět, 1990, s. 119.
- ¹⁵ WARHOL, A., The Philosophy of Andy Warhol, 1975.
- ¹⁶ Podľa výpovede Johna Warholu, Medzilaborce, 1991.
- ¹⁷ WARHOL, A., The Philosophy of Andy Warhol, 1975.
- ¹⁸ WARHOL, A., The Philosophy of Andy Warhol, 1975, s. 88.
- ¹⁹ Z rozhovoru Marka Warholu, synovca Andyho Warhola, s autorom práce, Medzilaborce, 2001.
- ²⁰ Z rozhovoru autora práce s Ultra Violet, Medzilaborce, 1993.

*PaedDr. Michal BYCKO, PhD., kurátor MMUAW
bycko@centrum.sk. mob.: 0905704460
Komenského 126/9, 068 01 Medzilaborce*



Happening pri fontáne Andyho Warhola, 2010



Land-art v Mikovej, 2006

Avantgardné kino Andyho Warhola alebo reálny umelec vo filmovom čase

Martin CUBJAK

Človek odnikiaľ, ale človek bezprostredne prítomný všade. Ako objektív na kamere spočiatku anonymne sa prizerajúci, neskôr aktívna dilema osobnosti so silným akcentom byť všade prítomný, ale všade ostať v pozadí. Andy Warhol sa narodil 6. augusta 1928 v Pittsburghu – človek odnikiaľ, alebo, ak chcete, syn rusínskych rodičov pochádzajúcich z dedinky Miková na východnom Slovensku, presadil v umení nový spôsob výpovede výtvarnej myšlienky a vďaka tomu sa stal „superstar“, „kráľom pop-artu“, kultovou figúrou umenia ako aj života 20. storočia. Reportér doby, portretista spoločnosti, grafik, kresliar, fotograf, filmový tvorca, autor divadelných predstavení a autobiografických spisov, producent a manažér rockovej hudby, vydavateľ časopisu Interview či autor televíznych programov, ale aj vedúca osobnosť legendárnej Factory v srdci New Yorku. Tým všetkým bol Andy Warhol, umelec, ktorý si vyskúšal a potvrdil svoj celoživotný koncept predkladania banálnych motívov a výstredných obrazov snobskej a konzumnej spoločnosti bez toho, aby si pokazil povest' osoby jasne dominujúcej v americkej spoločnosti ako „celebrita“ kultúrnej scény. To z neho urobilo na jednej strane výstredného excentrika a intelektuálneho chytráka, na strane druhej takéto inscenovanie svojich umeleckých zámerov ho nominovalo i do polohy tajuplného človeka, ktorý tento svoj imidž potvrdzoval nespočetnými viacmyselnými výroky o sebe, svojom umení i živote. „Ak chcete o mne všetko vedieť, pozrite sa na povrchovú plochu mojich obrazov, filmov a moju osobu: to som ja, pod nimi sa už nič neskrýva“, kamuflaval so značným „apetitom“ Andy Warhol, ktorý technikou sieťotlače vytvoril množstvo tematických diel vizuálne na prvý pohľad jasných a zrozumiteľných, no s pozadím prepracovanej logickej štruktúry svojho motívu. Tieto aspekty narábania s motívom Andy pretavil i do svojej filmovej tvorby, ktorá bola neodmysliteľnou súčasťou pulzujúceho kreatívneho neurónu, zvaného FACTORY.

Vrchol avantgardného kina niektorí teoretici nominujú do časovej lokality rokov 1950 – 1960 a geograficky sa viaže na USA a Francúzsko. Keď Kodak Company prišla so 16-milimetrovým filmom pre zväčša amatérske používanie v roku 1923, tak len málo nezávislých umelcov si mohlo zakúpiť drahý prístroj. V časoch vrcholnej slávy Andyho Warhola to nebolo s ná-

kupom drahých kamier u väčšiny umelcov o nič lepšie, ale médium filmu postupne prerážalo do pionierskych projektov prvých multimedialných tvorcov. Samozrejme, situácia bola taká, že fungovali umelci so svojimi generálnymi filmovými konceptmi v kontexte vzdoru a kritiky vtedajšieho mainstreamu a umelci, ktorí sa k filmovej tvorbe dostali zo sekundárnych polôh ich prioritných záujmov o umeleckú tvorbu. K prvej línii napríklad patrili niektorí predstavitelia Fluxusu so svojimi takzvanými Fluxfilms ako Nam June Paik a jeho Zen for Film či Michael Snow s filmovým projektom Wave-length (1969). K druhej vlne patrí veľmi evidentne ako aj konkrétne persona, ktorá bude epicentrom tohto príspevku k avantgardnej línii filmu druhej polovice 20. storočia a je ňou práve Andy Warhol. V rozmedzí rokov 1963 – 1968 vytvoril viac ako 500 screen-testov a šesťdesiat filmov, z ktorých väčšina sa neskôr stala klasikou undergroundového žánru. Treba však pripomenúť, že keď Warhol v roku 1963 vzal do rúk amatérsku filmovú 16 mm kameru, bol už v umeleckom svete slávnou kapacitou, a preto prechod k zhotovovaniu záberov filmovou kamerou preňho znamenalo kontinuálne a prirodzené prekračovanie jeho vizuálnej tvorivosti. Tento druh prekračovania však nebol preexponovaním jeho konceptu pop-artovej tvorby do filmového priestoru, išlo iba o novú vizualitu, iný vizuálny priestor, ktorý bol preňho nesmierne prítlačlivý, pretože veľmi efektívne mu filmová tvorba pomáhala uskutočňovať a pokračovať vo svojom kardinálnom leitmotíve autorskej rezignácie a nezúčastnenosti, naoko aj ľahostajnosti voči tomu, čo by malo byť centrom jeho pozornosti. Všimnime si túto zvláštnu a vo Warholovom prípade veľmi úspešnú taktiku manipulácie so širokou verejnosťou, keď vlastne Warhol do svojho umenia vnáša najrôznejšie informácie (portréty vrahov a kriminálnikov, portréty židov, slávnych osobností, portfólio trinástich najhľadanejších mužov, lebky... vo filmoch spiaceho muža, bozkávanie...), ale sám zostáva mimo. Ide akoby o ekvivalent spoločensky naoko neprijateľného žartovania, ktoré zasiahne a potom je odvolané. V tomto smere môžeme zhodnotiť, že Warhola preslávila najmä autorská pasivita a príbehová neangažovanosť v zmysle nie konceptuálnej nepremyslenosti, ale v zmysle vonkajšej podoby diela či filmu. Už jeho prvý väčší a veľmi známy film Sleep z roku 1963 je odrazom jeho pop-artistického zvýznamňovania všednosti, každodennosti a nudy, čo sa spája s Warholovou túžbou dostať sa do dôvernej blízkosti filmových hviezd. Konkrétne vo filme Sleep chcel Warhol podľa slov jeho asistenta Gerarda Malangu nafilmovať v spánku Brigitte Bardotová, no na tento úmysel rezignoval a nakoniec požiadal Johna Giorna, aby mohol nafilmovať jeho ako spí. Film trvá viac ako 6 hodín a zobrazuje spomínanú osobu ako spí, pričom jednými „dramatickými“ „skečmi“ sú fázy, keď sa herec obracia na posteli.

Jeho ďalšie filmy Kiss (1963), v ktorom sa po celý čas dvaja herci bozkávajú, a Eat (1964), v ktorom si Robert Indiana pomaly pochutnáva na jednej hube, sa viažu na Warholovu manipulatívnu hru s mixovaním reálneho a filmového času na jednej strane, na strane druhej sa pozrime na dušu epochy, ktorá v tom čase v americkom teritóriu navštevovala kino nie pre jeho dejovú štruktúru, ale pre zhliadnutie svojej pozemskej „superstar“, svojho boha chodiaceho po americkej pôde – a tými neboli iní ako Marilyn Monroe, James Dean... Warhol sa pýta?... Sám seba?... Alebo reagoval opäť aj vo filmovej tvorbe na hlasy a želania amerického ľudu, kričiaceho a bažiaceho po vizuálnom dotyku so svojou hviezdou a preto im tú hviezdu natočil, ako 6 hodín spí či raňajkuje, alebo sa bozkáva a on ako majster kamufláže zúčastnenosti a umierneného voyerizmu sa len zrejme prizeral s jemným úškrnom na tvári ako nejaký stály návštevník zoologickej záhrady, výrazne sa podobajúcej vtedajšiemu americkému percipientovi. No vráťme sa k vážnejším interpretáciám Warholovej filmovej tvorby. Jeho filmy sú charakteristické aj tým, že sa v nich rezignuje na lineárne ponímanie deja a vyzdvihuje sa opakovateľnosť tých istých záberov, tých istých častí tiel... Podľa výpovedí jedného z Warholových generálnych radcov a fotografov Billyho Namea, opakujúca sekvencia pramenila s najväčšou pravdepodobnosťou z inšpirácie koncertu Erika Satieho Vexations, ktorého sa Warhol zúčastnil v septembri 1963. Špecifikum koncertu bolo, že trval vyše 18 hodín a jeden zvukový poldruha minúty trvajúci element sa v ňom ozval viac ako 800-krát. Je viac než pravdepodobné, že takáto provokačná produkcia musela byť pre Warhola viac než len blízka.

Iná etapa jeho filmov sa viaže k populárnemu dielu Chelsea Girls, ktoré môžeme považovať aj za celkom vydarený konceptuálny spôsob prezentácie na filmovom plátne. Toto dielo sa môže chváliť netradičným spôsobom projekcie: dva filmové pásy, každý so svojím zvukom, sa majú reprodukovat súčasne, ale tak, aby na plátne bol vždy aspoň jeden obraz. V kine sa potom divákovi po odpremietaní jednej 35-minútovej epizódy objavila v príslušnej časti premietacieho plátna čierna plocha a trvala 1 - 2 minúty (to bol čas, ktorý potreboval premietáč na založenie nového kotúča do premietacieho prístroja). Originálnu náhodnosť Warhol objavil v poradí jednotlivých epizód, keďže ich presnú následnosť neurčil, a tak sa stalo, že filmový divák, ktorý na premietanie Chelsea Girls prišiel dvakrát, uvidel zakaždým iný príbeh.

Mnoho Warholových filmov sú z jeho fabriky len produkované a jeho „dvorným“ režisérom bol najmä Paul Morrissey s takými „hitmi“ ako paródia na klasické hollywoodske westerny Lonesome Cowboys či krváky ako Blood for Dracula, Frankenstein atď. Je však dôležité na záver skonštatovať, že pri návale jeho filmovej produkcie impozantným prvkom Warho-

lovho presahu do filmového umenia bolo zachovanie univerzality narábania s motívom a systémom pri umeleckej tvorbe. Okrem toho Warhol pripravil aj niekoľko serióznych problémov týkajúcich sa vecí, ktoré v teoretických úvahách o filmovom umení majú mimoriadnu dôležitosť. Čo je podstatou filmového herectva? Kde začína a kde končí autenticnosť filmového dokumentu?

Paul Morrissey za najväčší Warholov objav považuje pre nás možno už aj epitaf: „Ľudia sami sú správa!“.

NAHOTA, SEX, LESBIZMUS, HOMOSEXUALITA, NARKOMÁNIA, NARCIZMUS, CITOVÁ VYPRAHNUTOSŤ, SADIZMUS, LÁSKA, POP-ART, WARHOL.

Príbeh Warholových Campbellových polievok

V mesiacoch júl až október 2009 prebiehala v Múzeu moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach unikátna výstava kardinálnej série pop-artu, kompletného portfólia Campbell's Soup, ktoré Andy Warhol vytvoril jemu typickou technikou sieťotlače. Ich príbeh sa však začal pred 47 rokmi, 9. júla 1962, kedy boli prvýkrát vystavené Warholove plátna Campbellových polievok, ktoré sa v dejinách 20. storočia považujú spolu s jeho ďalším dielom Brillo Box za jedny z najrevolučnejších počínov. Andy Warhol v nich prezentuje počiatky nového chápania umeleckého diela, keď povyšuje predmet každodenného života, banálny a bezvýznamný predmet na výtvarnú tému, čím naoko akoby takáto reklama degradovala umelecké dielo a predurčovala ho do kultúrneho či umeleckého obchodu. Prvé revolucionárske kroky k novým interpretáciám umeleckého diela či umenia samotného v 20. storočí naštartoval vo svojom dadaizme ako aj v ready-mades už Francúz žijúci v Amerike, Marcel Duchamp. Bol to on, ktorý etabloval už samotný autorov zámer na umelecké dielo, čím inšpiroval neskoršie hnutia napríklad Fluxus či konceptuálne umenie. V 50-tych rokoch sa situácia opäť mení, keď hudobný skladateľ John Cage uvádza do procesu umeleckej tvorby prvok náhody a včleňuje zvukové efekty (hučanie motorov, lokomotív, sirén...) do hudobnej skladby. Hranice medzi bežným životom a umením sa pomaly stierajú, na scénu prichádzajú umelci ako napríklad Robert Rauschenberg či Jasper Johns, ktorí transformujú do svojich diel motívy vytrhnuté z kontextu každodenného života a v umení sa formuje prúd, prvýkrát Lawrencom Allowayom (anglický teoretik umenia, publicista) nazvaným ako pop-art. Keď Marcel Duchamp demonštroval podstatu umeleckého diela na pozadí samotného umelcovho zámeru s jeho argumentáciou o tom, že umenie bolo a vždy zostane nezadefinované, Andy Warhol posunul ready-made objekt do jeho definície každodennej reality

a spotreby. Kým Duchampov pisoár sa „transformoval“ v galerijnom priestore na Fontánu, tak Warholov koncept Cambellových polievok ostal stále iba konceptom Cambellových polievok. Z Fontány sa stala esencia dadaizmu a platforma pre niektoré postmoderné prúdy, kým z Campbell's Soup sa stala esencia pop-artu a platforma pre aplikáciu každodennej, zdanlivo banálnej a lacnej reality do procesu umeleckej tvorby. Aj jedno aj druhé malo svoj vlastný príbeh a svojho „guru“, ktorý to v jeho dobe vedel alternovať ako umelecký čin.

Svoje prvé plátna začal Andy Warhol vytvárať v roku 1960, keď bol inšpirovaný predovšetkým komiksovými príbehmi. Už rok nato nastáva v jeho tvorbe odklon od tejto témy k zobrazovaniu predmetov každodennej spotreby, čo bolo dôsledkom Warholovho uvedomenia si, že jeho tvorba úzko korešponduje s tvorbou Roya Lichtensteina, ďalšieho vplyvného predstaviteľa pop-artu. Sám si v tejto súvislosti povedal, že ak má niečo vytvoriť, čo bude mať skutočne veľký vplyv, tak to musí byť dostatočne odlišné od prác Lichtensteina a Rosenquista, musí to byť veľmi osobné a odlišiteľné od toho, čo robí on a čo oni. Táto jeho skrytá iritácia podobnosťou tvorby znamenala v tom čase na začiatku šesťdesiatych rokov „tichý“ boj medzi formujúcimi sa umelcami pop-artu. Samozrejme, veľkú úlohu v tomto boji zohrali umeleckí obchodníci a majitelia galérií. A bol to práve Leo Castelli, jeden z najvplyvnejších obchodníkov s umením v histórii vôbec, ktorý v roku 1961 navštívil Andyho Warhola a upozornil ho, že jeho diela sú podobné komiksovým obrazom Lichtensteina. Tomu Castelli usporiadal v roku 1962 samostatnú výstavu vo svojej galérii, čo pre Warhola znamenalo prísť s niečím, čo bude od Lichtensteina jasne odlišiteľné. Boli to Campbellove polievky, ikona pop-artovej tvorby najmä preto, lebo na jednej strane Warhol pri tomto diele prejavil svoj talent manipulácie s masovými médiami, na druhej strane začal s konceptom umeleckej tvorby v duchu „everyday life“. Presadiť sa s takýmto dielom na začiatku kariéry nebolo vôbec jednoduché. Najprv bol Andy Warhol odmietnutý v Bodley Gallery a škandalózne sa skončila aj ponuka spoločnej výstavy s Indianom a Rosenquistom v roku 1961, ktorá znamenala urážku všetkých troch umelcov. Príbeh Cambellových polievok mal premiéru až v druhej polovici roka 1962, keď vôbec prvýkrát Warhol samostatne vystavoval vo Ferus Gallery v Los Angeles. Zásluhu na tejto premiére mal vtedajší dealer umenia Irving Blum, ktorý po zhladnutí série Cambellových polievok ostal prekvapený, že ešte nikde neboli vystavené. Z historického hľadiska táto zdanlivo pokojná výstava znamenala nielen prvú Warholovu samostatnú prezentáciu, ale zároveň mala táto výstava charakter uvedenia pop-artu aj na Západnom pobreží USA. Suita Cambellových polievok bola inštalovaná v jednej línii

podobne ako výrobky v obchode na policiach, a samozrejme, nenechala v tomto období svoju existenciu bez kontroverzných reakcií. Učenci nemohli uveriť tomu, že umelec môže redukovať umeleckú formu na ekvivalent výletu do miestneho obchodu, na druhej strane taký Dennis Hopper neváhal a zaradil sa medzi prvých, ktorí chceli v tom čase zaplatiť za tieto plátna Campbellových polievok aj niekoľko „sto dolárov“.

Vráťme sa však k otázke, prečo si Andy Warhol vybral práve Campbellove polievky ako štartovacie centrum pre svoju umeleckú tvorbu? Ako sme už v tejto štúdií spomenuli, najskôr ho motivoval dôvod nájsť nový predmet či tému, ktorá by znamenala odpútanie sa od komiksových príbehov, ako aj od rafinovanej práce Roya Lichtensteina. Menej známy je pomerne dôležitý fakt, že majiteľka newyorskej galérie Latow Gallery, Mariel Latow, raz pri súkromnom rozhovore Warholovi povedala, že by bolo zaujímavé, ak by začal maľovať niečo, čo vidíme každý deň, niečo, čo všetci uznávajú, niečo ako konzerva Campbellovej polievky. Ted Carey, ktorý bol prítomný tejto debaty spomína, že Warhol bol týmto návrhom úplne očarený a hneď na druhý deň išiel do supermarketu kúpiť všetky druhy polievok Campbell. Robert Indiana zase tvrdil, že Andyho Warhola poznal veľmi dobre a Campbellove polievky začal maľovať jednoducho preto, lebo ich rád jedol. Faktom však ostáva, že Andy Warhol mal pozitívny pohľad na bežnú, každodennú kultúru, a cítil, že abstraktný expresionizmus odignoroval bežného človeka presadzovaním honosnosti modernity. Práve séria Campbellových polievok, popri jeho ďalších sériách, mu poskytla vo vhodnom čase prejať svoj pozitívny pohľad na modernú kultúru. Aj keď Warholove diela sú vizuálne zrozumiteľné tým, že pôsobia jasne a jednoducho, za každým jedným sa skrýva logická štruktúra jeho výpovede, často preňho s typickými znakmi kamufláže. V podstate môžeme naozaj tvrdiť, že Warhol nerobil nič zvláštne, no nebol práve tento „zvláštny“ moment hlavným imperatívom jeho úspešnosti? Misia pop-artu v réžii Andyho Warhola pokračovala v intenciách hľadania percipienta–konzumenta, ktorý by bol logickým vyústením spoločenského (verejného) života väčšiny obyvateľstva. Hľadať naozaj v jeho prípade nebolo potrebné. Stačilo iba veci a udalosti vypozerovať tou správnu komerčnou optikou. Stalo sa, keď Warhol zistil, že na Amerike je asi najskvelejšie to, že začala s tradíciou, kedy najbohatší konzumenti kupujú v podstate rovnaké veci ako tí najchudobnejší. Jednoducho si zapnete televíziu a pozriete si reklamy, ktoré televízia ponúka. Správnu dedukciu môžeme dôjsť k jednoduchej interpretácii konzumnosti a masovosti, keď zistíme, že napríklad Coca Colu pije americký prezident, Coca Colu pije Liz Taylorová, a čo je pritom „najoriginálnejšie“, Coca Colu si môžeme dať aj my či dokonca hocaký asociál na rohu ulice. Coca Cola je

proste Coca Cola a za žiadne peniaze nedostaneme lepšiu než tú, ktorú pije hocaký asociál na rohu ulice. Všetky Coca Coly sú rovnaké a všetky rovnako dobré. Liz Taylorová to vie, vie to aj americký prezident, vie to bezdomovec a dokonca to vieme i my. To isté platí aj v súvislosti s Campbellovými polievkami a to bol pre Andyho Warhola zásadný rozdiel v porovnaní napríklad s Európou, kde pri stolovaní, prípitkoch vládla istá hierarchická postupnosť a sluha samozrejme nemohol jesť a piť to, čo jeho pán. Ideál Ameriky bol preňho tak skvelý, pretože čím je niečo rovnocennejšie, tým je to americkejšie. Rovnocennosť, umelecké dielo, predmet každodennej spotreby, masovosť, konzum, Amerika a v nej (ne)obyčajný Andy Warhol, objavujúci paradoxne už všetko objavené, no s novým a úderným nádychom úspešnosti. V roku 1970 aukčný dom predal jedno dielo Campbellových polievok za 60.000,- USD, čo bola v tom čase rekordná čiastka zaplatená za dielo žijúceho umelca. V jarnej dražbe v roku 2006 aukčnej spoločnosti Christie's sa toto dielo vydražilo za 11,8 mil. USD, to už však bolo takmer 20 rokov po Warholovej smrti.

Andy Warhol sa narodil 6. augusta 1928 v Pittsburghu – človek odnikiaľ, alebo ak chcete, syn rusínskych rodičov pochádzajúcich z dedinky Miková na východnom Slovensku, presadil v umení nový spôsob výpovede výtvarnej myšlienky a vďaka tomu sa stal „superstar“, „kráľom pop-artu“, kultovou figúrou umenia ako aj života 20. storočia. Reportér doby, portretista spoločnosti, grafik, kresliar, fotograf, filmový tvorca, autor divadelných predstavení a autobiografických spisov, producent a manažér rockovej hudby, vydavateľ časopisu Interview či autor televíznych programov, ale aj vedúca osobnosť legendárnej Factory v srdci New Yorku. Tým všetkým bol Andy Warhol, umelec, ktorý si vyskúšal a potvrdil svoj celoživotný koncept predkladania banálnych motívov a výstredných obrazov snobskej a konzumnej spoločnosti bez toho, aby si pokazil povosť osoby jasne dominujúcej v americkej spoločnosti ako „celebrita“ kultúrnej scény. To z neho urobilo na jednej strane výstredného excentrika a intelektuálneho chytráka, na strane druhej takéto inscenovanie svojich umeleckých zámerov ho nominovalo i do polohy tajuplného človeka, ktorý tento svoj imidž potvrdzoval nespočetnými viacmyselnými výrokmi o sebe, svojom umení i živote. Skončili sa jeho náhlou smrťou, 22. februára 1987.

*Mgr. Martin CUBJAK, muzeoedukológ, výtvarný teoretik
martincubjak@yahoo.com, mob.: 0918566078
Vojenská 7, 040 01 Košice*



Campbell's Soup Wall na jednej z Warholových prezetácií
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

Minimum tónov, farieb, tvarov

Eva DUŠENKOVÁ

Kľúčové slová: muzeoedukológia, minimalizmus, projekt, kultúrne inštitúcie, výtvarné umenie, hudobné umenie

Abstrakt

V texte sa venujeme problematike sprostredkovania výtvarného a hudobného umenia cez muzeoedukologický projekt. Opísali sme vznik a realizáciu jedného projektu realizovaného študentmi študijného programu Estetika v Inštitúte estetiky, vied o umení a kulturológie, Filozofickej fakulty PU v Prešove. Konštatovali sme, že je nutné uvažovať o nových možnostiach výchovy umením k umeniu, cez multidisciplinárne chápané muzeoedukologické projekty.

Minimalizmus je jednou z dôležitých tendencií umenia druhej polovice XX. storočia. Vznikol v USA ako umelecké vyjadrenie jednej skupiny mladých umelcov, ktorú predstavila po prvý raz pod názvom ABC Art. v roku 1965 B. Roseová.¹

Historici a teoretici poukazujú na skutočnosť, že myšlienky redukcie farby, tvaru a iných komponentov výtvarného diela vo veľkej či menšej miere boli nosnou myšlienkou mnohých smerov avantgardy prvej polovice XX. storočia, ale aj tendencií druhej polovice.

Časť mladej generácie amerických umelcov odmietala citovo angažované spôsoby realizácie umenia. Najmä expresionistické prúdy a abstraktný expresionizmus spolu s akčnou maľbou, ktorá je pre nich priveľmi citovo angažovaná.

Veľmi vehementne sa snažili dospieť k akejsi *esencii farby ako ju predstavil A. Reinhardt*.²

Hierarchia umenia a jej zavrnutie bola až nihilisticky deklarovaná a spochybňovaná už pred storočím. Pri svojom vzniku až doteraz spochybňovaná. Prienik obyčajného, malého či populárneho do veľkého, ako ju definoval pop art, si takisto našiel veľa obdivovateľov a nasledovníkov rovnako ako svojich odporcov.

Minimalizmus je tendenciou, ktorá pretrváva. Posúva umenie do nevídaných dimenzií. Pováčšine je to skľudnenie, meditovanie, záujem a objavenie maličkostí, detailov a zdanlivej jednoduchosti, objavovanie už existu-

júceho a preformovanie znakov, tvarov, farieb a kompozícií na princípe opakovania. Dôsledne dodržiavanej a predsa obohacujúcej sa štruktúry. Až k *esencii farby*, ako A. Reinhardt vo svojich čiernych štvorcach alebo v plastike Juraj Bartusz, ako na to poukázala Jana Geržová.³

Presne tak ako na začiatku umelci reagovali na doterajšie smery. Predovšetkým na agresívny duch expresionizmu, ktorý už prestal byť vítaný. Posúvali sa mimovoľne do iného chápania, do iných výrazových prostriedkov a deklamácií umenia. Plánovane, do pozície silného individualizmu, vo vnútri konkrétnej štruktúry, istej tendencie.

Nastupujúca generácia prirodzene revoltovala voči starému umeniu /umeniu prvej polovice XX. storočia/. Paradoxne, celkom prirodzene zaradila to, proti čomu dvíhala hlasy, do svojich programov ako citácie, rekonštrukcie a iné spôsoby odkazov na predchádzajúce umenie. Napodobeniny a citácie zo všetkých smerov a tendencií v umení, od poslednej tretiny 19. storočia až po pop art, vrcholiaci v polovici XX. storočia, sú pravidelnými anotáciami v umení druhej polovice XX. storočia až do súčasnosti, keď sa znovu búrlivo a nástojčivo prejavuje záujem o figuratívne umenie.

Zmena umenia primárnych štruktúr sa neskoršie posunula do hnutia Fluxus, ktorým sa označuje mixmediálna akčná forma svojou štruktúrou obsahu, obmedzujúcou sa na čisté konštruovanie plynutia času.⁴

Z hnutia Fluxus sa rozširovala a vyúsťovala do množstva tendencií druhej polovice XX. storočia.

Podobná scéna ako vo výtvarnom umení sa vytvárala aj v hudbe. Ak pre minimalizmus vo výtvarnom umení znamená výrok maliara F. Stellu /1936/: To, čo vidíte, je to, čo vidíte,⁵ znamená aj pre hudbu „to, čo počujete, je to, čo počujete?“

Používanie segmentov v donekonečna možných opakovaniach a kompozíciách vo výtvarnom umení rezonuje aj v hudobnej tvorbe na rovnakom princípe. Príkladom je J. Cage /1919-1992/. Zuzana Martináková hodnotí jeden zo znakov minimal-artu v umení vôbec, používanie jednoduchého gesta, jedného jednoduchého prejavu. Rovnako vo výtvarnom aj hudobnom umení.⁶

Súčasťou grantu bola realizácia dvoch multimedialných muzeoedukologických projektov. Autorkou a spolurealizátorkou projektov bola autorka tohto príspevku... Na práci sa podieľali študenti 4. ročníka študijného odboru Estetika na Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity. Vo svojom učebnom programe absolvovali dejiny hudby a dejiny výtvarného umenia spolu s príslušným teoretickým základom, takže teoreticky boli pripravení na jeho realizáciu.

Pre realizáciu muzeoedukologického projektu sme stanovili podmienky: JEDNA OSOBA, JEDEN ZNAK, JEDNA FARBA, JEDNA SKLADBA, JEDNA PLOCHA, JEDNA TVORIVÁ SKUPINA.

Koncept bol zostavovaný tak, aby mohol byť realizovaný v priestoroch Prešovskej univerzity. V duchu minimalistickej koncepcie sme vyberali vhodné priestory a plochy na realizáciu výtvarného diela. Jedna miestnosť, jedna plocha. Cieľom projektu bola transformácia hudobného minimalistického diela do výtvarnej podoby.

Každý študent si vyrobil svoju autentickú pečiatku /systém odtlačkov vyrobených zo zemiakov v materských školách/. Vlastný jednoduchý znak a jedna z ponúkaných farieb. Farby neboli len základné, ale aj komplementárne a ďalšie podľa ponuky obchodu. Realizácia na ploche dvanástich štvorcových metrov.

Vybrali sme hudobnú tvorbu Steva Reicha /1936/, jedného zo štyroch protagonistov hudobného minimalistického prejavu v USA. Ďalší boli Terry Riley /1935/, La Monte Young /1935/ a Philip Glass /1937/.⁷

Prepis alebo interpretácia výtvarnými prostriedkami, minimalistického hudobného diela, ktorého podstatou je opakovanie, sme uskutočnili naraz, na jednu plochu. Všetci študenti v rovnakom čase a na rovnakom mieste počúvali jednu skladbu, podľa potreby opakovane dovtedy, kým každý svojím odtlačkom a svojou farbou zanechal stopy na čiernej ploche. Na rytmus zvolenej hudby realizovali výtvarné dielo.

Doba trvania bola obmedzená dĺžkou vyučovacej hodiny a individuálnou potrebou tvorcov vytvárať nové odtlačky na plochu a priamym ovplyvnením tejto činnosti počúvanou hudbou.

Interpretácia počutého diela do výtvarnej podoby bola zaujímavá tým, že sme sa pokúsili prepojiť dve diela. Jedno hotové už klasické hudobné minimalistické dielo, druhé výtvarné, vzniknuté pri počúvaní diela o rok od jeho vzniku. Tiež v základe s minimalistickým postupom.

V niekoľkonásobnom mutovaní symbolov v priebehu časového úseku, presne ako plynula hudba, prejavila sa zhoda v rytme odtlačkov a rytme hudby. Pečiatky, ktoré sme použili, neboli len prejavom snahy uskutočniť svoj zámer označiť svoj priestor, vec, dať neurčitému, všeobecnému jasné vyjadrenie slobodnej vôle. Slobodná vôľa bola určená konceptuálne, na začiatku, možnosťou výberu individuálneho množstva odtlačkov, ovplyvnených rytmom, opakovaním minimalistickej hudobnej skladby. Paradox tvorivosti.

Na veľkej čiernej ploche, ktorá tvorí štvrtú stenu seminárnej miestnosti, vznikol nový tajomný priestor. Nové výtvarné dielo, ktoré presiahlo minimalistickú koncepciu o akčnú a procesnú dimenziu. Pripomína nám hu-

dobné dielo Giju Kančeliho, jedného z najdôležitejších postmoderných autorov. Jeho hudbu uvádzajú ako hudbu minimalistického mysticizmu, novej jednoduchosti, novej duchovnosti. „Jeho hudba pochádza akoby z inej dimenzie onoho človekom opusteného priestoru.“⁸

Výsledok realizácie, veľká nástenná maľba nám tiež pripomína tú „inú dimenziu“. Zároveň navodzuje pocit pohybu a vírenia, podobne ako obrazy amerického maliara Brice Mardena. Ešte niečo majú spoločné naše nástenné maľby s dielom Brice Mardena, je to vybočenie z relatívne chladného, racionálneho umenia minimalizmu do sféry senzitívnej tvorby a vnímania, v podstate v rozpore s pôvodným zámerom minimalistov.⁹

Študenti realizovali diela, na základe projektu vyučujúceho, ktorý by mohol byť prototypom muzeoedukologického projektu. Projektu, na ktorom by mohli alebo mali participovať vysokoškolskí študenti aj inak ako vykonaním, priamym nasmerovaním spôsobu tvorby, v konkrétnej realizácii. Pre študentov je však dôležité poznanie súčasnej reality umenia. Keďže súčasné umenie chce, podobne ako veda, produkovať komplikovanú problémovú analytiku, v rastúcej miere potrebuje interpretatívnu prípravu v inštitúciách sprostredkovania umenia - múzeách, galériách a kultúrnych publikačných orgánoch.¹⁰

Muzeoedukologické projekty ukazujú ako kvalitne, s odbornou erudovanosťou je možné priblížiť svet umenia širokej verejnosti. Nielen priblížiť, ale dať možnosť tvorivo sa zúčastniť onoho tajomného, čo nám umenie v každej dobe a diele prináša. Je tu aj istá dimenzia neprítomného, len tušeného v umeleckom diele. Ktoré je vzrušujúce, škaredé, krásne, povznášajúce, deprimujúce... „Možno práve pre mimoriadnu pestrosť a rôznorodosť prejavov sa dá neprítomné v umení ťažko postihnúť... , takže niektorí autori (/teoretici/, poznámka autora) majú tendenciu od pojmu ustúpiť“.¹¹

Ako konštatuje S. Kopčáková: každý, kto si vyskúšal vytvoriť s deťmi alebo študentmi nejaký sebaelementárnejší projekt, hudobné dielne, improvizáciu, etudu, vie, koľko driny, prípravy, premýšľania za tým stojí, koľko invokácií múz, pokiaľ človek nie je „patologicky“ tvorivý.¹²

Muzeoedukologické projekty, doteraz realizované prevažne s veľkou dávkou komerčnosti, sú v našom prostredí sporadické. Ich odborná úroveň je plytká. Akoby nastúpili namiesto sprievodcov v galériách a múzeách. Nevyužíva tvorivý potenciál prijímateľov ani odbornú prípravu absolventov konkrétneho typu vysokých škôl. Je isté, že vytvoriť a realizovať muzeoedukologický projekt je práca tvorivá, podložená vysokou odbornosťou muzeoedukológa. Je náročná na čas, financie, výber témy, výber prijímateľov, priestor, v ktorom sa bude realizovať. Je náročná na invenciu a odvahu tvoriť nečakané.

- ¹ Geržová, J.: Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia, Profil Bratislava 1999, str. 170.
- ² Geržová, J.: c. d. 171.
- ³ Geržová. Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia,.... str. 169.
- ⁴ Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov XX. storočia, Pallas 1994, str. 13.
- ⁵ Geržová, c. d. str. 170.
- ⁶ Martináková, Z.: Minimal- art a minimal – music, opakujúca sa tendencia v umení? Hudobný život,10/2001, str. 33.
- ⁷ Martináková, Z., c. d. str. 34.
- ⁸ Kopčáková, S.: Minulosť a súčasnosť hudby v koncepte času Giju Kanceliho, in: Sošková, J. /ed./: Súčasné umenie v medzidisciplinárnej komunikácii (Studia Aesthetica XI.). Prešov: FFPU v Prešove, 2009, s. 338-347. ISBN 978-80- 555-00043-0. Zborník 2009.
- ⁹ Rusnáková, K.: 5x NEW YORK, str. 83, 84, Kaligram Bratislava, 2003. ISBN 80-7149-578-6.
- ¹⁰ Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Pallas Bratislava 1994, str. 274.
- ¹¹ Grajciarová, M.: Michel Thevoz a estetika neprítomného. In: Sošková, J. /ed./: Súčasné umenie v medzidisciplinárnej komunikácii (Studia Aesthetica XI.). Prešov: FFPU v Prešove, 2009, s. 211-218. ISBN 978-80- 555-00043-0. Zborník 2009.
- ¹² Kopčáková, S.: Recepčia hudby u vysokoškolákov a jej projekcia do iných druhov umení v procese pedagogickej interpretácie hudby. In: Kultúra- Umenie- Vzdelávanie. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie, 3- 4.?? 2009 v Banskej Bystrici. Vydala UMB Banská Bystrica, 2009. CD ROM s. 1 – 14, ISBN 978-80-8083-755-6.

*doc. PhDr. Eva DUŠENKOVÁ, PhD.,
vedúca Katedry estetiky a vied o umení, FF PU v Prešove
dusa@unipo.sk, tel.: 051-7570803
Okružná 3029/27, 080 01 Prešov*

Vieme, čo vidíme?

Ján HUSÁR

Zúženie témy diskusie o tvorbe Warhola a jeho vplyve na proces vývoja v oblasti výchovy a vzdelávania by sa prvoplánovo mohlo zdať obmedzujúce a samoučelné. Pokiaľ však zoberieme do úvahy situáciu vzťahu výtvarná výchova resp. didaktika výtvarného umenia a vizuálna kultúra, potom nevyhnutne nájdeme spoločné body, ktoré ozrejmujú poslanstvo Warholovej tvorby na súčasné vývojové tendencie v didaktike výtvarnej výchovy.

Predpokladajme, že vplyv umenia v celkovom priestore vizuálnej kultúry je v porovnaní so súčasnou obrazovou produkciou zanedbateľný. Predpokladajme, že mnoho ľudí už nie je schopných rozlíšiť umeleckú kvalitu zasahujúcu komplexnú psychiku osobnosti od prvoplánového, veľmi pohodlného vnímania obrazov, ktoré sú ponúkané priamo do obývačiek a spálň našich domovov.

V deväťdesiatych rokoch sa v oblasti vzdelávania začína vo svete presadzovať slovné spojenie „vizuálna kultúra“ ako nová paradigma, ktorá doposiaľ vyvoláva diskusie medzi výtvarnými pedagógmi. V anglicky hovoriacich západných krajinách sa vo vzťahu k výtvarnej výchove ujal názov „Visual culture art education“ so skratkou VCAE.

Východisko paradigmy predstavujú problémy, ktoré je možné zhrnúť do troch okruhov:

1. VCAE zaujímajú všetky obrazy, artefakty a javy vizuálneho sveta, všetky vizuálne znaky a podnety ovplyvňujúce každodenný život človeka.
2. Vo VCAE sú všetky obrazy, artefakty a javy vizuálneho sveta, všetky vizuálne znaky a podnety chápané v širokom kontexte, vzájomných súvislostiach a v rôznorodých prostrediach.
3. Vo VCAE sa všetky obrazy, artefakty a javy vizuálneho sveta, všetky vizuálne znaky a podnety stávajú zdrojom pre ich slobodné využívanie jednotlivcom a prostriedkom pre skúmanie ich pôsobenia na jednotlivca.

Ešte nedávno prebiehali diskusie učiteľov k obsahu školského predmetu výtvarná výchova pred prijatím nových učebných osnov. Ich autori (Čarný,

Fischer, Mudroch) koncipovali obsah ako komplexnú sústavu výtvarných problémov, pričom aspekty obsahu zostávali v prevažnej časti ukotvené v oblasti umenia. Sféru umenia chápu ako celostnú oblasť prekrývajúcu sa so životom, a preto neexistuje dôvod prekračovať hranice umenia smerom k iným, neumeleckým vizuálnym podnetom. V tejto súvislosti však platí, že osnovy a štátny vzdelávací program (výchova umením; umenie a kultúra) značne rozšírili svoj obsah. Sú v nich zahrnuté všetky súčasné vizuálne médiá a snažia sa uchopiť celú šírku výtvarného umenia s presahmi do ďalších umeleckých i vedeckých sfér nášho života. Dnes je preto nanajvýš aktuálna príprava budúcich učiteľov, ktorí budú schopní naplňať ciele takto koncipovaných predmetov.

V tomto zmysle sú štátne programy podobné VCAE, ktorá oblasť umenia chápe ako súčasť vizuálnej kultúry, a tá v sebe zahŕňa všetky znaky a podnety, aj tie „nechcené“. Východiská zmeny šírky obsahu sa hľadajú v posune kultúrneho prostredia smerom k vizuálnej kultúre, ktorá má v súčasnosti dominantný vplyv na človeka.

Vizuálnosť nie je niečo, čo by nezaujímalo filozofiu už od čias Platóna alebo Aristotela. Nikdy však úvahy nesmerovali a nespájali vizuálnosť s poznáním, logikou a pravdou. Tieto kategórie prináležali vede, ktorá upozorňovala na rozdiely medzi objektívnym, pravdivým a skutočným a medzi videným, ktoré často skutočné a pravdivé skresľuje. Nová paradigma vychádza z myšlienky potvrdenia videnia ako najdôležitejšej oblasti zmyslového vnímania človeka, ktorá je považovaná za inú formu poznávania sveta ako sú procesy kognitívne a intelektuálne.

Ešte v čase rozkvetu modernizmu sa prehlbovala priepasť medzi umením a ostatným sociálnym životom. Rekonfiguráciou spoločenských tried a zmenou spoločenských formácií, novým ekonomickým usporiadaním a neustálym rýchlym napredovaním nových technológií sa začala rúcať bariéra medzi vysokou a nízkou kultúrou. Tvorcovia, producenti aj predajcovia sledujúc svoje ciele si vzájomne požičiavajú, používajú aj zneužívajú výsledky práce tých druhých.

Vysvetlenie sa ponúka v rozdieloch medzi tým, čo nazývame vysoké umenie a nízke umenie, vysoká kultúra a nízka kultúra, alebo aj – klasická kultúra a popkultúra. Tieto antipóly majú svoju históriu, svojich kritikov i zástancov.

Vznik nízkej kultúry je spájaný s formovaním sa robotníckej triedy, ktorej počiatky siahajú do 18. storočia a sú zviazané s priemyselnou revolúciou. V 19. storočí označí Matthew Arnold vzrástajúce sa umelecké prejavy a formy nízkych spoločenských tried slovom anarchia. Clement Greenberg označil gýč ako formu populárnej kultúry porovnateľnú s fašizmom

(1939). V prvej polovici 20. storočia predstavitelia Frankfurtskej školy Theodor Adorno a Max Horkheimer chápu nízku kultúru ako kultúru zrodenú kapitalistickým systémom, ktorá je opakom psychoanalýzy a namiesto sociálnej liečby stimuluje neurózy. V tom istom čase považujú Thomas Stearns Eliot, Ezra Pound a ďalší popkultúru za jav ohrozujúci existenciu civilizácie. V 50-tych rokoch nazval Dwight MacDonald nízku kultúru rakovinotvorným parazitom, ktorý bujnie na vysokej kultúre. Nízka kultúra zničila morálne hodnoty a z dospelých ľudí urobila pasívnych infantilných divákov. Gýč oproti vysokej kultúre prináša blaho a chápe sa s radosťou a ľahkosťou.

S nástupom a rozšírením nových vizuálnych médií sa rozdiely ešte viac prehĺbili. Ku kritikom konzumácie popkultúry sa pridali sociológovia, psychológovia, duchovní či lekári. Upozorňovali na možné dosahy vplyvu, ktoré zasahujú morálku, duševný život a ovplyvňujú kriminálne správanie.

V šesťdesiatych rokoch s novým myšlienkovým prúdom v Anglicku prišlo k zmenám v pohľade na populárnu kultúru v jej rozmanitostiach. Prestala byť považovaná za odsúdeniahodný jav spoločenského vývoja. Popkultúra sa začala brať do úvahy ako súčasť spoločnej kultúry a vyvolávala otázky týkajúce sa predovšetkým jej každodenného významu a vplyvu na mladú generáciu. Uznanie jej „miesta na slnku“ však neznamenalo (a doposiaľ neznamená) odklon od predchádzajúcich stanovísk konzervatívnych kritikov. Kultúrne štúdie zahŕňali v sebe množstvo rôznorodých pohľadov z iných odborov, ale akademické diskusie nemali väčší dosah na zmenu paradigmy.

Vo výtvarnom umení bola situácia odlišná. Na bienále v Benátkach v roku 1964 ocenili Rauschenberga za umelecký prínos a svet sa zoznámil s pojmom pop-art, ktorý už v roku 1955 použil po prvý raz Lawrence Alloway v súvislosti s dielami Blakea a Hamiltona. Názov pop-art predstavuje súveký realizmus, ktorého zrod spájame s objavom nového zmyslu pre modernú priemyselnú, sociologickú a veľkomestskú skutočnosť. Pop-art vo význame „populárne umenie“ nedosiahol popularity zrovnateľnej s iným a doposiaľ výchovou odmietaným „popom“. Pop-art ako umelecký smer prestal byť populárny koncom osemdesiatych rokov, hoci podobne ako ostatné umelecké prúdy je aj on inšpiratívnym zdrojom mnohých sfér života, a my môžeme pozorovať opakované a pravidelné návraty popartu do oblasti dizajnu, reklamy i umenia.

Synonymom popartu sa stalo meno Andy Warhol, ktorý sa programovo prihlásil k produkcii umenia a odmietol tvorbu. *„Potom, keď som prestal robiť veci a začal produkovať veci, chcel som vedieť, čo o nich ľudia hovoria, pretože nejde o nič osobné. To, že som sa rozhodol začať čítať recenzie vecí, ktoré som produkoval, bol obchodný zámer, pretože ako hlave*

obchodnej spoločnosti mi pripadalo, že mám ľudí, na ktorých musím myslieť.“ (A. Warhol, 1990, s. 147)

Je známe, že Warhol vniesol do sféry umenia otázky komercie. Predtým sa venoval reklamnej tvorbe a robil aranžéra výkladov obchodov. Odtiaľto si prepožičal stratégie, ktoré veľmi zásadne ovplyvnili nielen ďalších autorov, ale aj posudzovanie umenia v jeho nasledovnom vývoji. Hodnota jeho diel nespočívala v jedinečnosti, ale v úpornej snahe objektivizovať a citovo sa neangažovať. Warhol poukázal na rozdiel medzi skutočnosťou a každou formou jej prenosu. Nezaujímal ho pravidlá vymedzujúce prístup k tvorbe, vedome sledoval efekt, ale tiež efektívnosť. Warhol produkoval a produkcia vždy slúžila na uspokojovanie potrieb skupín a jednotlivcov. Ako šéf obchodnej spoločnosti, ktorý cítil zodpovednosť za svojich ľudí a mal záujem udržať chod či rast firmy, musel tiež sledovať úspešnosť svojej produkcie umiestňovanej na trh. Tú zabezpečovala a doposiaľ zabezpečuje reklama, v jeho prípade autoštylizácia do superhviezdy newyorskej kultúrnej scény s nezameniteľnou obchodnou značkou Warhol. *„Byť dobrý v obchode je fascinujúci spôsob umenia... a dobrý obchod je najlepšie umenie.“ (Ruhrberg a kol., 2004, s. 323)*

Jeho ateliér Factory a jeho ľudia žili v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch z portrétov. Najprv to boli celebrity, potom prijímal objednávky aj od neznámych ľudí, ktorí boli ochotní zaplatiť za svoju podobizeň. Polaroidom urobil šesťdesiat záberov, z nich vybral štyri, z ktorých nechal vyrobiť sieťotlačové šablóny. S jednou z nich tvoril – posúval, vykrýval, manipuloval. Prehlásil sa za stroj, ktorý produkuje obrazy nezahalené do tajov výnimočnosti a pod povrchom ktorých netreba nič hľadať. Nezáležalo mu na pôvodnosti, originalite a autenticite podnetov.

Presadzovanie sa popkultúry v každodennom živote narazilo na vážne pochybnosti o možnostiach jej integrácie v spoločnej kultúre a participácii na obnove strateného kultúrneho dedičstva. Bulvár, komerčné filmy, televízia i reklama sú konzervatívnou kritikou vnímané ako škodlivé prejavy popkultúry s negatívnym dopadom na človeka, prispievajúce k morálnemu a intelektuálnemu úpadku mládeže. Napriek tomu, že u nás stále aktívna staršia generácia spomína na šesťdesiate roky ako na „roky uvoľnenia“, ktorých bola priamym účastníkom a dáva ich do súvislosti s neviazanosťou, otvorenosťou a slobodou v tvorbe, vo výtvarnej výchove a výchove vo všeobecnosti prevláda zodpovednosť voči tzv. skutočným, veľkým hodnotám klasického kultúrneho dedičstva.

V tom istom čase sa v našom odbore presadzoval koncept tvorivosti, ktorý na Slovensku zohráva doposiaľ hlavnú úlohu. V druhej polovici šesťdesiatych rokov (INSEA v Prahe 1966) sa začína hovoriť o kríze ra-

cionálnej spoločnosti a o úlohe umenia v tomto svete. A práve tvorivosť sa stáva východiskom. Ani sedemdesiate a osemdesiate roky poznačené normalizačným „poučením z krízového vývoja“ neznamenali vážnejšie vyčýlenie v tomto smerovaní.

Už spomínané súčasné osnovy výtvarnej výchovy a štátny vzdelávací program vo svojich cieľoch jasne deklarujú výchovu k tvorivosti prostredníctvom výtvarných činností, rozvíjanie tvorivého myslenia a konania žiaka a za podstatnú väzbu medzi osobnosťou žiaka a okolitým svetom v procese výchovy považujú tvorivosť. Tvorivé sebavyjadrenie žiaka sa má stať záchranou pred povrchnosťou a obranou voči vplyvu sériovo vyrábaných obrazov, negatívnemu dopadu televízie či škodlivým účinkom počítačov.

V sedemdesiatych rokoch výrazne ovplyvňujú vzdelávanie vedecké a technické smery, čo sa v školách odrazilo v preferovaní matematiky, fyziky a prírodovedných predmetov. Okrem záujmu o telesnú výchovu, ktorá mala zabezpečovať zdravý životný štýl, sa pozícia tzv. výchovných predmetov oslabovala. Dnes je napríklad situácia štúdia učiteľstva prírodovedných predmetov iná. Ubúda záujem o učiteľstvo matematiky, uchádzači sa orientujú do oblasti informatiky, ale najzaujímavejšie je sledovať zmenu paradigmy didaktiky tohto predmetu, ktorá upúšťa od striktného abstraktného jazyka a snaží sa o jeho sprístupnenie oveľa populárnejšími formami.

Populárne sprístupňovanie vedy a techniky masívne pokračuje vizuálnymi prostriedkami „vypožičanými“ z výtvarného jazyka. Modelovaný je vznik aj vývoj planéty, najstaršia história, technológie výroby čohokoľvek, aj predpokladaný obraz sveta po zániku civilizácie. Obraz víťazí, ale paradoxne výchova, ktorá sa ním zaoberá, zostáva na okraji záujmu.

V roku 1980 vznikol v Los Angeles Getty Center for the Arts koncepčne prepracovaný program DBAE (Discipline-Based Art Education), ktorý sa neskôr pre VCAE stal akýmsi odrazovým mostíkom. Program DBAE integroval štyri disciplíny – estetiku, kritiku, históriu a tvorbu, teda zostával ukotvený v umení. William Bennett tvrdil, že výtvarná výchova má vychádzať z umenia, umelcov a umeleckých diel, ktoré sú súčasťou našej spoločnej kultúry. Podľa Gilberta Clarka (1987) iba umenie prináša skutočné estetické zážitky a iba študenti, ktorí dokážu hodnotiť umelecké diela, nemôžu sa stať manipulovateľní vizuálnymi médiami. Výtvarná výchova tak už v anglicky hovoriacom svete nesmerovala prvoplánovo k tvorivému sebavyjadrovaniu. DBAE vychádzala z predpokladu, že iba príklonom k umeleckej kritike, estetike a histórii dokáže študent nájsť správne obrazné vyjadrenie.

V 90-tych rokoch s nástupom opozičných názorov a nových myšlienok (Duncum, Freedman, Tavin, Wilson) vzišla z tejto platformy VCAE obhajujúca komplexné štúdium vizuálneho sveta, vrátane toho tzv. „populár-

neho“ či „nízkeho“. Diskusie pre a proti smerujú k otázkam úlohy nášho predmetu v kontexte výchovy a vzdelávania. Konzervatívni kritici upozorňujú na zjavný politický charakter ako problém vizuálnej kultúry, oslabovanie špecifického zamerania predmetu, presun záujmu na jazyk popkultúry, ktorý oslabuje osobitú povahu estetiky umenia. VCAE vyčítajú, že sa uberá k politickoekonomickým analýzám médií a popkultúry. Hrozí riziko propagovania zlého vkusu a sentimentu pred otázkami skutočnej estetiky.

Čo je však skutočná estetika? Estetika sa odlišuje od umenia, pretože umenie je činnosť a estetika je reflexiou o tejto činnosti. Estetika nevychováva, ani nič nepredpisuje. Estetika nehodnotí, obmedzuje sa len na pocit krásy, jeho analýzu, estetické cítenie, umelecké vlohy, odozvu u prijímateľa. Estetické hodnoty nie sú závislé na morálnych hodnotách. Estetika sa nezaobera časovou určenosťou, má viac konceptuálny a generalizujúci charakter. Neznamená to však, žeby sa nezaoberala vzťahmi medzi umením a vývojom spoločnosti či estetickými hodnotami, ktoré určitá spoločnosť v danom čase a priestore prijala.

Paul Duncum hovorí v článku *Promiskuitná estetika: „Neexistujú žiadne sociálne príčiny, politický režim či ekonomický systém, ktorý by neprijal lesk estetiky. Estetika ochotne kooptuje všetkých.“* Estetiku využíva pravičiar aj ľavičiar, feminista aj antifeministka, katolík aj moslim...

VCAE sa zameriava na rozmanitosť prístupov a spôsobov osvojovania si vizuálneho sveta. Táto rozmanitosť umožňuje pochopiť rozdiely vnímania obrazov. Rovnaké obrazy vnímajú rôzne národy, národnosti a etnické skupiny rozdielne, v súlade s ich vlastnými kultúrnymi tradíciami a súčasnými potrebami. Príkladom môže byť všadeprítomná obchodná značka Cocacoly, v USA vnímaná ako ikona symbolizujúca slobodu a nezávislosť, inde nenávidená ako symbol imperialistickej nadvlády. Holistický prístup a polysémantickosť umožňuje prechádzať naprieč odbormi a analyzovať kultúru z rôznych pohľadov.

Rovnaký prístup je volený aj voči médiám. Kým sa ešte na prelome tisícročí viedli diskusie o škodlivosti počítačov vo výtvarnej výchove, dnes sa objavuje čoraz viac pedagógov, ktorí počítač zapájajú do výučby, a tie sa stávajú súčasťou tvorivého procesu. Dištancovanie sa od technických a digitálnych médií bolo zdôvodňované rozdielom medzi prírodnými teda „prírodzenými“ materiálmi, s ktorými sa žiak dostával do priameho kontaktu, kým obraz na monitore vznikol sprostredkované, „neprirodzené“. Medzi prírodou a kultúrou však neexistuje priame prepojenie, čo je pre jedného neprirodzené, pre druhého je prirodzené a naopak.

Vzťah k technickým a digitálnym médiám má svoj vývoj a svoju históriu. Na jednej strane nájdeme ich odporcov, na strane druhej prívržencov. Ešte

v sedemdesiatych rokoch dokazoval Jan Šmok oprávnenosť zaradenia fotografie do rámca umenia a hľadal minimálny výrazový prostriedok, ktorým sa toto médium vyjadruje. Obráz čiernobielej fotografie je vytvorený bodmi rozličného jasú, ktoré sa zobrazujú ako nepatrné rozptylové plôšky s určitými hodnotami šedej škály. Rozdiely medzi týmito hodnotami môžeme pozorovať ako kontrast medzi figúrou a pozadím. Dnes málokto pochybuje o tom, že fotografia do umenia patrí a už sme si zvykli, že aj digitálny obraz je novým komunikačným systémom, ktorý predčasom prešiel prieskumom jeho využiteľnosti v prenose emotívnych informácií. Ak spoločnosť prijíma emotívne informácie prenášané akýmkoľvek vizuálnym systémom, tieto „majú právo“ byť označované ako umelecké diela.

Médiá však vo vzťahu k VCAE zohrávajú podstatnú úlohu v inom smere. Doposiaľ sú vo výtvarnej výchove študované ako izolované, nezávislé a špecializované disciplíny. Majú svoje pravidlá, odlišnosti, špecifiká. Pre VCAE je tento fakt nepodstatný. Výber média je určovaný sledovanými cieľmi vyjadrenia či sebvýjadrenia, je súčasťou stratégie tvorby obrazu a podieľa sa na celkovej výslednej forme.

VCAE kombinuje kritické otázky so slobodou jednotlivca, prípadne skupiny, aby tak jednotlivec, prípadne skupina odhalil (odhalila) jej významy pre seba. Riešenia sa ponúkajú v širokom rámci otázok predkladaných k rovnakej téme. Problematika pohľadu na obraz sa tak rozširuje o otázky: akú úlohu zohráva obraz v spoločnosti, ako ho spoločnosť prijíma, akými médiami je šírený? Očakáva sa vklad vlastného názoru a analyzuje sa povaha výsledku. Takáto výchova patrí k tzv. kritickej pedagogike, v ktorej sú študenti vedení k preskúmaniu celej šírky problematiky, aby si závery vyvodili voči sebe.

VCAE má tendencie prijímať návrhy postupov: vyhľadať, plánovať, tvoriť, resp. vytvárať, hodnotiť. VCAE upozorňuje na dôležitosť slobody výberu, aby sa žiaci (študenti) mohli sústrediť na vlastné otázky týkajúce sa povahy a funkcie vizuálnej kultúry v spoločnosti. A hoci sú to dnes otázky pochádzajúce z iných zdrojov ako je umenie, výchovné a vzdelávacie ciele zostávajú podstatné.

Warhol je považovaný za výstredného excentrika, ktorý zakrýval vlastnú bytosť mlčanlivosťou. My sa snažíme analyzovať osobnosť tvorcu a dúfame, že odkrytím jeho duše pochopíme viac to, kto a čím sme. Zdá sa však, že Warhol nám nezjednodušil hľadanie tejto odpovede. Ponúkol zrkadlo, v ktorom sa obraz sveta odrazil v niekoľkých vrstvách. Výtvarná výchova by ich mala analyzovať a vo vlastnom záujme by sa mala prestať „tváriť výnimočne“.

- Bycko, M.: Od pop-artu po súčasnosť. Múzeum moderného umenia rodiny Warholovcov, Spoločnosť Andyho Warhola, Medzilaborce, 1993.
- Duncum, P.: The Promiscuity of Aesthetics. *The Journal of Social Theory in Art Education*, 2010.
- Kulka, J.: *Psychologie umění*. SPN, Praha, 1990.
- Ruhrberg, K. a kol.: *Umění 20. století*. Taschen / Nakladatelství Slovart, 2004.
- Šmok, J.: *Za tajomstvami fotografie*. Osveta, Martin, 1975.
- Tavin, K.: *Hauntological Shifts: Fear and Loathing of Popular (Visual) Culture*, 2005.
- Thomasová, K.: *Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia*. Pallas, 2004.
- Warhol, A.: *Od A k B a zase zpět*. Archa, Zlín, 1990.

*PaedDr. Ján Husár, PhD.
Univerzita Mateja Bela
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarnej kultúry
Ružová 13
974 11 Banská Bystrica*

Múzeum moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach

Viktor JASAŇ

Múzeum moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach má dvadsať rokov. Môže s hrdosťou hodnotiť svoju prácu i začlenenie do bohatej siete slovenských múzeí a galérií. Jeho výnimočnosť spočíva predovšetkým v tom, že prezentuje umenie svetového autora a jeho rodové väzby na tento región. Po roku 1989 je to prvé štátne múzeum na Slovensku (žiaľ i jediné), ktoré vzniklo v nových spoločensko-politických podmienkach. Nemienim v mojom príspevku podrobne bilancovať dvadsaťročnú činnosť tejto inštitúcie, ale dovoľím si pripomenúť určité skutočnosti, ktoré považujem za kľúčové a jedinečné z hľadiska vzniku a významu Múzea moderného umenia Andyho Warhola pre výtvarnú kultúru na Slovensku.

Jeseň v roku 1991 nepovažujem za začiatok prezentácie diela Andyho Warhola v Československu, ale považujem za oficiálne prijatie štátom v podobe zriadenej inštitúcie. Tá už od svojho počiatku mala svojich prívržencov i odporcov. „Slovenský príbeh Andyho Warhola“ začal však už v polovici sedemdesiatych rokov u Michala Bycka ešte ako študenta Pedagogickej fakulty JŠ v Prešove. Tí, čo sme sa zaoberali výtvarným umením sme vedeli, kto je Andy Warhol, ale nikto netušil, že jeho korene patria tam, kde žijeme – na Slovensku. Iba vďaka optimistickej povahe a húževnatej práci Dr. Bycka mohlo vzniknúť toto múzeum. Jeho ľudské kvality som si hlbšie uvedomil až 22. februára 2007 pri stretnutí s Johnom Warholom v Pittsburghu. Starší brat Andyho Warhola dal jednoznačne najavo, že iba vďaka odporúčaniam Dr. Bycka, ktorého prijal do svojej rodiny, sa mu bude venovať. Projekt veľkej expozície v ZOYA Gallery v Bratislave, ktorý som pripravoval k 20. výročiu úmrtia jeho brata sa mu páčil, avšak jeho otázky smerovali skôr k tomu, aby zistil pre akých ľudí pracujem. Pri ďalšom stretnutí som jednoznačne pochopil, že prioritou života Johna Warholu bola rodina a úprimné priateľské vzťahy s blízkymi ľuďmi. Túto skutočnosť spomínam preto, lebo vzťah Michala Bycka a Johna Warholu považujem za rozhodujúci jav nielen pre vznik Múzea moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach, ale aj jeho dvadsaťročné fungovanie.

Múzeum získalo originály, rôzne muzeálne artefakty i pravidelnú finančnú dotáciu z Nadácie Andyho Warhola v New Yorku. Odborní pracovníci mohli zrealizovať desiatky medzinárodných výstav a seminárov na vysokej profesionálnej úrovni.

Zanietenie Johna Warholu výrazne prispelo k vydaniu mnohých publikácií zaoberajúcich sa muzeoedukáciou. Vďaka Dr. Byckovi a Johnovi Warholovi vznikol na Slovensku zberateľský záujem o diela svetového umelca. Najlepším príkladom je veľkolepá expozícia viac než sto jeho diel v ZOYA MUSEUM v Modre. Vydražené diela Andyho Warhola v slovenských aukčných spoločnostiach SOGA v Bratislave a DARTE v Košiciach poukazujú na to, že zberateľská obec jeho diel sa rozširuje. V príbehu Andy Warhol na Slovensku sa tak objavil nový fenomén – fenomén obchodu. Práve ten vyvolal v spoločnosti otázky, na ktoré bude potrebné v budúcnosti správne a citlivo reagovať. Moja úvaha sa odvíja od nedávnej udalosti týkajúcej sa akvizície diel Andyho Warhola Prešovským samosprávnym krajom ako zriaďovateľom múzea. Vyjadrenia niektorých poslancov pre médiá jednoznačne poukázali na nekompetentnosť a politický populizmus, ktorým sa snažili spochybníť činnosť a význam Múzea moderného umenia Andyho Warhola. Vznikli nezdravé úvahy, ktoré by inštitúciu etablovanú na medzinárodnej výtvarnej scéne mohli zaradiť k regionálnym múzeám na kraji kultúrno-spoločenského záujmu.

Moja úvaha sa nebude týkať akvizície – teda nákupu diel, pretože je všetkým zainteresovaným známe, že táto činnosť pokrívajú v galériách a múzeách na Slovensku už dve desaťročia. Pozornosť chcem upriamiť na spôsob riadenia takejto inštitúcie, jej odborný rast a budúcnosť. Múzeum vzhľadom na osobnosť Andyho Warhola a jej previazanosť na nadáciu Andyho Warhola v New Yorku sledujú odborníci nielen z USA, ale aj z celého sveta. Pri mojej druhej návšteve Spojených štátov amerických som si uvedomil, že pre odborný rast múzea v Medzilaborciach je intenzívnejšia spolupráca s Múzeom Andyho Warhola v Pittsburgu a jeho nadáciou v New Yorku nevyhnutná. Aby to bolo možné zabezpečiť, potrebuje Múzeum moderného umenia Andyho Warhola systematicky budovať svoj odborný potenciál. Iba tak obstojí v konfrontácii s odbornou verejnosťou doma i v zahraničí. Vzhľadom na súčasný stav výtvarnej kultúry u nás aj jej spoločenského zaradenia v rebríčku hodnôt, nevidím inú možnosť, ako začleniť Múzeum moderného umenia Andyho Warhola pod Slovenskú národnú galériu ako najvyššiu štátnu inštitúciu, schopnú zabezpečiť odborný rast a zvýšiť reputáciu v zahraničí. Ako pozitívny príklad si dovoľím poukázať na Spišské múzeum v Levoči a jeho začlenenie pod správu Slovenského národného múzea.

Prijal by som veľmi rád – v krátkej budúcnosti – správu o tom, že samosprávny kraj v Prešove zostavil odbornú komisiu, ktorá bude jednať s vedením Slovenskej národnej galérie v Bratislave o začlenení Múzea moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach pod jeho správu. Bez takejto vízie nie je možné dosiahnuť ciele, ktoré by viedli k rozvoju a odbornému rastu tejto inštitúcie.



Pri hrobe A. Warhola; zľava: Ing. Tajtak, Dr. Viktor Jasaň, Donald Warhola s manželkou Jarkou, 2011

*PaedDr. PhDr. Viktor JASAŇ, historik umenia, pedagóg
dr.jasan@gmail.com
mob.:0911958095
Družstevná 695/12, 044024 Poproč*

Поверховий аналіз частини власної творчості у дзеркалі поп-арту

Сергій МІХНОВСЬКИЙ

Вплив творчості Енді Вархола на розвиток світового мистецтва та, як сказав навіть, світової культури більш, ніж очевидний. Використання винайдених ним візуальних методів особливо помітне саме зараз після 20 років без нього. Потреба у цитатах від Енді цілком зрозуміла. Це можна пояснити доволі прагматичним підходом сучасного суспільства до використання візуального ряду, особливо у рекламі. Просування будь-якого товару на ринок потребує оптимальних затрат сконцентрованих для досягнення ефекту. Тому проста, доступна і всім зрозуміла теорія і практика Енді при грамотному застосуванні і приносить очікований результат. Причому асортимент значення не має: від мила до політичних партій. Його технології яскраві, впізнавані, легко запам'ятовуються завдяки своїй оригінальності, відвертій тиражованості і конкретними способами комунікації з соціумом. Ці методи адаптуються на будь-якому ментально-етнічному ґрунті, тобто, вони універсальні. Це можна пояснити тим, що сам Енді, у свій час, власне, керувався креативним підходом до образного мислення і апробував ці технологічні засади, перш за все, на своїй творчості, заклавши фундаментальну основу для майбутнього успішного менеджменту не лише своїх творів.

Моя перша зустріч з оригіналами Енді Вархола тет-а-тет відбулася, як тепер вже можна констатувати, у потрібний час і у потрібному місці. У 1994 році, у Львові, я розпочав роботу над своїм проектом "Б'ютифул лайф?..", відверто поп-артового спрямування. На той час, звісно, знав про Вархола, але в межах доступної на наших теренах само-ефекції. Слід зазначити, що творчість Вархола, як і в цілому поп-артового руху в комуністичному режимі не те, що не толерувалися, а взагалі були визнані чужими за ідеологічним спрямуванням і ворожими до пануючої системи. З 1991 року Україна здобула незалежність, змінилася суспільно-економічна формація, а з нею й ідеологія, і всі бар'єри були зняті. Задумав я свій проект як зіставлення двох культур, можливо, навіть двох цивілізацій: західної (економічно-розвинутої) та східної (цнотливо-етнічної). Тому у кожному творі використав зразки західної масової пропаганди, здебільшого рекламу товарів та послуг

і традиційний давньоукраїнський орнамент, який дійсно був вигаптуваний "золотою" ниткою на полотні. Саме під час роботи над цим проектом доля, неначе випадково, приводить мене у Словаччину. Тут відбулося моє знайомство з М.Бицко-популяризатором ідей поп-арту, Президентом Фондації Е.Вархола, надзвичайно авторитетним та дуже простим і щирим у спілкуванні. Отже, після доволі нетривалої розмови і ознайомлення з моїм на той час лише розпочатим проектом, Михайло запропонував мені дві виставки у стінах музею. Для мене це було дуже несподівано і відповідально. Цілий рік тривала моя підготовка до представлення проекту, яке відбулося 6 серпня 1995 року - в день уродин Енді Вархола. Виставки у цьому славному музеї, стали для мене дуже сильним стимулом для моєї подальшої творчої діяльності.

Під час моїх доволі частих відвідин музею відбулося моє близьке знайомство не лише з творчістю, але і з філософією Енді. В той час, на етапі створення, а радше відродження України як незалежної держави, я відчув потребу популяризації особистості самого Енді Вархола, як людини, яка своїм корінням на генетичному, ментальному чи етнічно-релігійному рівні є представником народу, який був розкиданий по світах за велінням часу, життєвих обставин та в пошуках кращої долі. Тому у 1997 році я провів інформаційно-пізнавальну акцію "Andy Warhol FOREVER!" як вшановування пам'яті Е.Вархола з нагоди 10-х роковин від дня смерті митця. Були задіяні інформаційні служби львівського телебачення, радіо, газети та елементи стріт-арту. У церкві пройшла поминальна служба. А у 1998 році, в день 70-ої річниці з дня народження Енді, я запросив своїх колег, львівських художників до участі у проекті "7x1=70", де семеро учасників проекту отримали по одному трафаретному силуету автопортрета Енді. Їм було запропоновано доповнити його власним креативним способом. Виставка відбулася у Львівському Палаці Мистецтв, а потім цілком логічно в Межилаборцях, де вона й залишилась як дарунок для Фондації Енді Вархола.

У подальшій своїй творчості я ще не раз торкався поп-артової тематики або його форм. Прикладом може бути проект 2002-2004 рр. з Барбарою Каша " Два в одному" (тандемне малярство), де двоє авторів, які живуть у різних країнах (Польща та Україна) з різним ментальним сприйняттям, на додаток різностатеві і мають відмінні візуальні зображувальні підходи до малярства, творять кожен твір спільно. Попередньо ми обумовлювали лише тематику і вибір елементів суб'єктивної креації. Цей проект був доволі успішним, особливо у Польщі.

Схожий мій проект 2005 р. "Антисиметрія" разом з Марком Ентоні Алфі (Лондон, Великобританія) об'єднав у собі авторів, що прожи-

вають з різних кінців одного континенту, виховувалися у різних урбаністичних середовищах та належать до різних рас (темношкірої та білої) і сповідають різні релігії: буддизм та християнство. Суть проекту в тому, що ми європейці, належимо до єдиного мистецького простору, хоча і на різних стадіях розвитку його інфраструктури. Презентація і обговорення проекту засвідчило, що попри нашу несхожість у багатьох аспектах, ми подібні у поглядах на проблеми нашого континенту.

Пошт-арт проект "Гроші..., гроші...", відбувся у 1998 р., де я виступив куратором, запропонувавши художникам з цілого світу висловити свої візуальні асоціації на слово: "гроші". Відгукнулося понад 150 учасників з 33 країн світу. Це перший в Україні пошт-арт проект, тому резонанс та зацікавлення глядачів було очевидним. Проект був удостоєний нагороди мера м.Львова та галереї "Гердан" як найкращий кураторський проект року. Звичайно, його реалізація була б неможлива без співпраці з Музеєм Енді Вархола, тому що вперше я почув про щирі концептуальні ідеї пошт-арту саме у стінах Музею з уст Михайла Бицко. Це і є просвітницька місія, яку послідовно і толерантно впроваджує на практиці Михайло. До речі, він один з перших щиро відгукнувся на моє запрошення, надіславши свій мистецький лист.

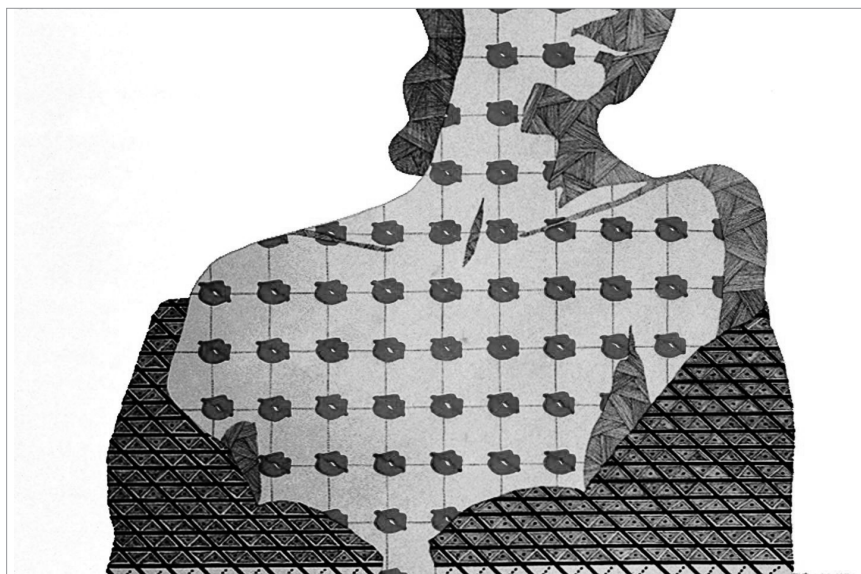
2000 рік. Мілленіум. Проект "Час. Хроніка століття". Я навмисне зібрав ксерокопії періодики м.Львова за 31 грудня протягом 100 років. Глядачеві надавалась можливість прослідкувати перебіг подій, зміни формацій та еволюцію середовища на теренах нашого міста. А крім того, як ми тепер вже знаємо, половина цього століття пройшла під знаком дуже плідної творчості Енді Вархола.

Приблизно у цей же час я розпочав роботу над проектом "Декоративні пригоди". Стилістично, мабуть, ці твори можна охарактеризувати як декоративний поп-арт. Робота над ним триває й досі, хоча окремі роботи вже були представлені на різних виставках в Україні та за її межами. У червні 2011 року, у львівській галереї "Зелена канапа", в рамках моєї персональної виставки "Карє", було експоновано вибрані твори з проекту "Декоративні пригоди". Один з них, "Діалог: А скажи мені доню..?", був опублікований на обкладинці одного з найвпливовіших українських часописів про мистецтво "ART UKRAINE". Взагалі, цей проект задуманий як постійний, поступальний креатив, не обмежений у часі. Власне, як і сам поп-арт, з безперечним домінуванням зразків та філософії Енді, не тільки не помер, а живий і продовжує генерувати все нові й нові ідеї, що народжуються в нових суспільних умовах.

Отож, POP-ART FOREVER !



Sergej Michnovskij, Madam of eque, kombinovaná technika, 50 x 80 cm, 1994



Sergej Michnovskij, Arkusz, 50 x 80 cm, kombinovaná technika, 1995



Sergej Michnovskij, Banky, 50 x 70 cm, kombinovaná technika, 1995

*Mgr. Art. Sergej MICHNOVSKIJ, umelec
sergmih@hotmail.com
Patona 6-a/17, 790 00 L'vov*

Múzeum ako symbol

Jana SOŠKOVÁ

V roku 1989 som bola svedkom diskusie študentov na pôde Filozofickej fakulty v Prešove, v ktorej sa počas nežnej revolúcie dožadovali sprístupnenia umeleckých diel Andyho Warhola. Argumentovali, že ide o svetového umelca, ktorý má korene na východnom Slovensku a jeho nezveřejňovanie považovali za prejav neslobody a nedemokratickosti. V dvadsaťročnom odstupe je možné povedať, že sa toto želanie študentov naplnilo. Andy Warhol – umelec sa stal jedným zo symbolov demokratizácie a vznik Múzea moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach rovnako symbolom slobody distribúcie umeleckých diel a ich sprístupňovania širokej verejnosti. Je tu umelec, ktorého diela sa obrazne povedané vrátili do rodiska jeho rodičov, a je tu inštitúcia, ktorá sa rovnako stala počas dvadsiatich rokov symbolom modernej komunikácie umenia a príjemcov. Čo znamená symbol – kladie zásadnú otázku filozof umenia H. G. Gadamer. Jeho odpoveď môže nasmerovať aj naše úvahy. Podľa Gadamera je symbol akýsi „spomienkový úlomok“. Je to polovica mince, ktorú má hosť, ale i hosťiteľ, a ktoré ich pri opätovnom stretnutí s odstupom času spoja do jedného celku a umožnia im spoznať sa. Parafrazujúc Platóna z jeho dialógu Hostina Gadamer považuje symbol za časť gule, ktorá vždy hľadá svoju ďalšiu časť kvôli sceleniu. Každý človek sám je iba úlomkom, hľadajúcim scelenie - duševnú príbuznosť. Zmyslom symbolu je podľa Gadamera poukaz na vzťah k niečomu inému, v tomto prípade k bytiu, pretože ako úlomok bytia sa dostane nakoniec k šťastiu scelením do celku.¹

Dovoľte mi uviesť niekoľko súvislostí, ktoré bližšie objasnia, prečo si myslím, že to zdvojenie symbolu nastalo.

Andy Warhol je neprehliadnuteľnou postavou v dejinách umenia a v súčasnosti sa to mnohokrát potvrdzuje. Jeho dielo vznikalo na hranici medzi umením, novými technikami a každodennou populárnou respektíve spotrebnou kultúrou. Svojimi dielami vyzerať ako spotrebný produkt populárnej kultúry položil zásadnú otázku o hraniciach umenia a nie-umenia. Ním položená otázka sa diskutuje v dialógu s populárnou a masovou kultúrnou produkciou dodnes. To, čo v roku 1965 bolo výnimočné, až škandalózne, nepochopené, zatracované, ale zároveň i oslavované sa dnes stalo príznakom veľkej časti súčasnej umeleckej produkcie. Andy Warhol dal na vedomie,

že spotrebná kultúra je súčasťou vizuálnej skúsenosti, že sa môže stať pozadím umeleckého tvorenia, že môže vstúpiť dokonca ako materiál i ako médium do umeleckej tvorby. Súčasné podoby umenia potvrdzujú Warholom nastolený problém. Hranice umenia a nie-umenia, estetická pôsobivosť spotrebnej kultúry a fakt, že umenie môže „napodobňovať“¹ úžitkové predmety sú otázky, ktoré Warhol položil svojimi dielami. Otvoril až existenčný dialóg o perspektíve existencie umenia a zároveň o hraniciach či estetickosti pôsobivosti úžitkových predmetov. Warholova výstava, na ktorej Škatuľa Brillo (Brillo Box) vyzerali celkom ako úžitkové predmety, priviedla A. C. Danta² ku skepse, vedúcej až k predpovedaniu konca umenia respektíve konca dejín umenia, a bezprostredne k spochybneniu kompetencie estetiky odlišiť umenie od úžitkových predmetov. Danto priznáva, že *Warhol mal, samozrejme, geniálny talent robiť umenie z tých najbanálnejších každodenných objektov konzumnej kultúry...* a na inom mieste priznáva, že v jeho prípade *estetika pop-artu otvorila umenie pre filozofickú analýzu...*³ Danto teda vyhodnocuje vstup Warhola do priestoru umenia dvojakou: raz ako výnimočný čin, odkrývajúci súvislosť medzi vizuálnou kultúrou a jej estetickosťou a raz ako hraničný a existenčný priestor umenia, zvestujúci akýsi „koniec“ umenia, my by sme dodali tradičného umenia.

Druhým problémom, ktorý Warhol nastolil, je dialóg, rozhovor umelcov dobovej súčasnosti s minulosťou a právo umelca viesť tento dialóg dobovými prostriedkami (mám na mysli jeho série Da Vinciho poslednej večere). V istom zmysle potvrdil myšlienku francúzskeho historika umenia G. Didi-Hubermana⁴, ktorý upozorňuje na nelineárnosť dejín umenia a presadzuje, že dejiny umenia akoby začínali vždy odznova, vo víre, v časovom zlome, a pripomínajú akoby obchod starinára. To, čo sa mohlo zdať v lineárnych dejinách umenia paradoxom, sa v súčasnosti javí ako intímny dialóg umelca s dejinami umenia. Na Warholových dielach tento svojský dialóg s dejinami umenia je viditeľný, hoci je komplikovaný tým, že ho zároveň spája s dialógom so spotrebnou kultúrou a novými médiami, predovšetkým fotografiou, reprodukčnými technikami a filmom. Warhol teda nastolil aj ďalší problém, ktorý rieši súčasná estetika – intermedialitu umenia, pretože do jedného celku spojil reprodukčné techniky, ktoré boli na hranici alebo za hranicami umenia (fotografia, reprodukčné techniky) a maľby, a aj tento problém sa v súčasnosti významne aktualizuje. Warhol prezieravo nastolil aj ďalší problém, ktorý rieši súčasná umelecká kultúra, a to dialóg medzi umením a vizuálnou kultúrou určitej doby. Od jeho čias sa potvrdilo, že umenie vystupuje z vizuálnej kultúry doby a že ju na jednej strane prekračuje, ale i neustále komunikuje. Warhol, dá sa povedať, predvídavo ukázal s čím a s akou vizuálnou kultúrou bude umenie ko-

munikovať v 20. storočí. Táto komunikácia zároveň prišlo nastoľuje otázku existencie samého umenia. A. C. Danto po jeho výstave Brillo Box v roku 1964 odpovedal na Warholom postavený problém teóriou konca umenia respektíve teóriou konca dejín umenia s odôvodnením, že ak nevieme esteticky odlíšiť umenie od úžitkového predmetu, potom je to príznak toho, že umenie splnilo svoje historické poslanie. Súčasné umenie vďaka novým materiálom, intermedialite, vstupom do elektronických médií do samého procesu tvorby umeleckých diel, používaním mediálnych produktov ako materiálov umenia a pod. akoby odpovedalo na Warholom postavený problém. S tým súvisí aj ďalšia otázka, ktorú Warhol položil: otázka vstupu mestskej kultúry, osobitne kultúry veľkomiest do umenia, s čím súvisí i problém dostupnosti výsledkov umeleckej tvorby početnému publiku v re-produkovaných replikách. To, čo v čase Warhola bolo výnimočným, sa na konci 20. storočia stalo každodennou realitou prezentácie a distribúcie umeleckých diel.

V istom zmysle aj A. Warhol prispel (samozrejme nevedome a nepriamo) ku vzniku tzv. inštitucionálnej teórie umenia, ktorú vytvoril už spomínaný A. C. Danto spolu s ďalším americkým teoretikom a tým bol G. Dickie. Podľa ich názoru, o tom, čo je umenie a čo nie je umenie rozhoduje inštitúcia, alebo inými slovami povedané, inštitúcia dáva kandidáta na verejné uznanie, že nie je umením. Obaja tým posilnili spoločensko-kultúrny kontext vzniku a verejnej prezentácie umeleckých diel, identifikovali tak nový ontologický status umenia. Inštitúcie (múzeum, galéria, odborníci, pracujúci v inštitúciách) participovali na dobovej akceptácii umenia a ich verejnej prezentácii ako umeleckých diel. Inštitúcia sa tak stala arbitrom umenia. Na jednej strane by sme to mohli chápať ako pozitívny faktor, pretože o umení spoločne rozhodovali odborníci. Na druhej strane táto koncepcia má aj určité obmedzenia, spočívajúce v tom, že veľká časť umeleckej tvorby sa ocitla mimo rozhodujúcich inštitúcií, že do fungovania inštitúcií vstupovali finančné prostriedky, hľadisko zisku, rentability a pod. V každom prípade pozitívne dôsledky umeleckých inštitúcií sú neodškriepiteľné. A. C. Danto to vysvetľuje napríklad slovami: *„Múzeum sa dnes chápe ako miesto pre získavanie poznania, a to, ako som už spomínal, poznania dvojakého druhu. Prvým druhom je poznanie umenia ako takého, a to v podstate pojednáva umelecké diela ako objekty s vnútornou organizáciou podobnou organizácii zložitých molekúl. Druhým je poznanie umenia ako kultúrneho produktu, teda keď navštevujeme múzeum preto, aby sme videli, ako umenie rozličných kultúr súvisí so životom tých, ktorých formu života definuje. To je v podstate zámer: pozerat' sa na umenie takým spôsobom, ako ho prezentujú v antropologických múzeách...⁵* MUMUAW za dvadsať rokov

svojej existencie umožnilo svojim návštevníkom, aby nielen spoznávali umenie, ale i kultúry, získali zážitok a presvedčenie spolupatričnosti tak s umeleckým tvorcom ako aj s kultúrou, ktorú prezentoval. Danto si kladie i ďalšie otázky o tom, čo vlastne múzeá umenia chcú. Jeho odpoveď by mohla byť pre nás inšpirujúcou. Hovorí: *Múzeá umenia chcú, aby spôsobia, akým ukazujú umenie, menili životy tých, čo ich využívajú.*⁶ Danto poukazuje, že je možné prejsť od chápania múzea umenia, ktoré je viac vzdelávacou inštitúciou, ako poznanie umenia, miesta, kde sa učíme rozumieť umeniu k druhej možnosti – chápať múzeum umenia ako miesto, *kde využívame umenie na to, aby sme sa učili o kultúrach, ktoré umenie tvorili - od umenia ako cieľa k umeniu ako k prostriedku.*⁷

MUMUAW plnilo 20 rokov toto poslanie na najvýchodnejšom cípe našej republiky, a ak som hovorila o symbole, potom je symbolom aj tých charakteristík, na ktoré poukázal filozof umenia A. C. Danto. Preto by som chcela zablahoželať k výročiu pracovníkom tejto inštitúcie a popriať im veľa úspechov najmenej do ďalšieho dvadsaťročia.

¹ GADAMER, H. G.: Aktualita krásneho. Umenie ako hra, symbol a slávnosť. Filozofia do vrecka, Archa Bratislava, 1995, s. 57-58

² DANTO, A. C.: Zneužitie krásy. Alebo. Estetika a pojem umenia. Kalligram Bratislava, 2008, s. 33

³ Tamže, s. 35

⁴ DIDI-HUBERMAN, G.: Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov. Kalligram Bratislava, 2006

⁵ DANTO, A. C.: Zneužitie krásy. Alebo. Estetika a pojem umenia. Kalligram Bratislava, 2008, s. 169

⁶ Tamže, s. 178

⁷ Tamže

*prof. PhDr. Jana Sošková, CSc.
riaditeľka Inštitútu estetiky, vied o umení a kulturologie
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove
Kontakt: jana.soskova@unipo.sk*



Múzeum moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach, 2009

Religiozita v tvorbe Andyho Warhola

Jiří ŠVESTKA

Dovoľte mi iba v krátkosti povedať niekoľko slov o téme, ktorá je pre život a dielo Andyho Warhola dôležitá, ale zo strany historikov umenia, teoretikov a kritikov málo spomínaná.

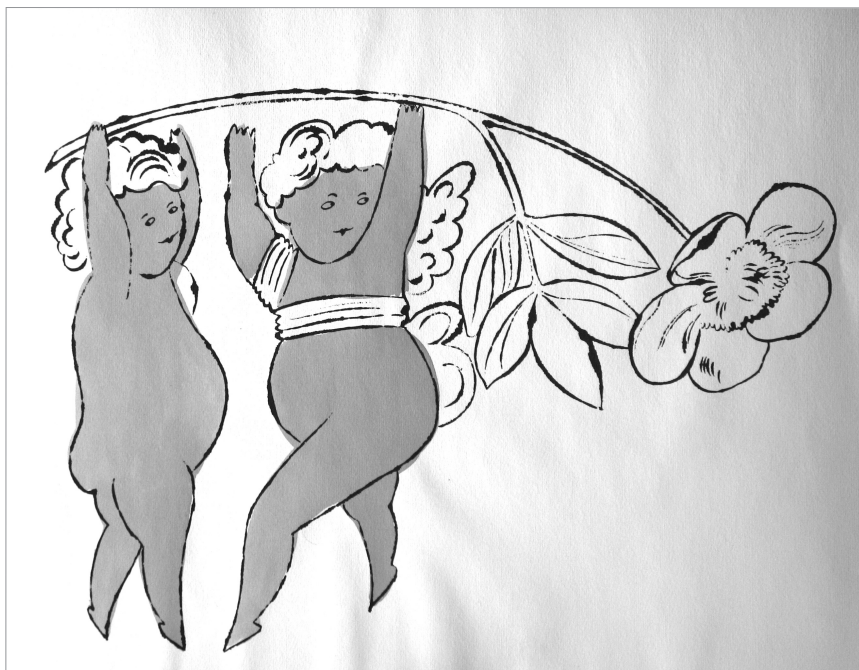
Silná spiritualita a silná religiozita Andyho Warhola umocňovaná pravidelnou návštevou bohoslužieb aj v dobe, kedy už bol svetovou celebritou, jeho súcit so sociálne slabšími, podávanie im jedla zdarma, nezriedka aj prístrešie malo samozrejme veľký vplyv nielen na jeho životnú filozofiu, ale odrazilo sa to aj v obsahu jeho poslednej vôle. Tieto fakty zvyknú byť historikmi umenia, teoretikmi, kritikmi aj interpretátormi jeho diela akosi opomenuté, čo nedáva ucelený pohľad na Andyho Warhola. Ono je to celkom pochopiteľné, pretože všetci tí ľudia, ktorí sa ocitli v podobnom sociálno-emocionálnom prístupe k človeku boli ľuďmi demokraticky zmýšľajúcimi, a silná až bigotná religiozita je pre pochopenie zmyslu ich konania pre iných dosť ťažko zrozumiteľná. Aj z pohľadu americkej teórie a kritiky výtvarného umenia. Religiozita Warhola pramení jednoznačne tu, v kultúre rusínskeho etnika a bola mu daná do vienka jeho matkou, ktorá mala enormný vplyv na jeho prístup k životu i k umeniu. Aj keď je to ťažko predstaviteľné, pretože keď si predstavíme, že chudobní ľudia, Andyho otec a matka odtiaľto pred viac ako sto rokmi odídu do úplne neznámeho prostredia s veľkým rizikom vlastnej existencie, etablujú sa v komunite ľudí, ktorí rovnako zmýšľajú, ľudí zo známej ruskej alebo rusínskej doliny, a zrazu, z tohto prostredia vyjde človek, umelec, ktorý ako jeden z trojice -Picasso, Duchamp a on - zmení prístup k chápaniu výtvarného umenia a kultúry vôbec. Je to citelné v celej umeleckej ontogenéze Warhola a vždy v konečnom dôsledku dôjdeme k záveru, že to všetko pramení v jeho ranom veku, diele - pre pop-artových prác z päťdesiatych rokov, ktoré nesú výrazne stopy vizualizácie kultúry a vierovyznania prostredia. Sú to motívy madon, anjelov, fragmentov prírodných motívov s nádychom dekoratívnosti ornamentálneho výrazu kultúry etnika jeho pôvodu. Tie, ktoré nachádzame aj v kresbách jeho matky, ale je zaujímavé, že keď sa na celé jeho dielo pozrieme aspektom tej religiozity a etnickej kultúry, cítíme ju tam skoro všade, nielen v motívoch anjelov a podobne, ale aj v prístupe k vytváraniu portfólií, kolorovaných kníh, kde pozadie jednotlivých kompozícií,

tém diela zvykne tvoriť čistá zlatá plocha. Lineárna kompozícia je charakteristická brilantnou linkou až skratkou, čo veľmi pripomína prístup ikonopiscov východokresťanského byzantského rituálu. Ostentatívny aspekt každého jeho obrazu je charakteristický silou vplyvu i duchovna, a tak ako pre veriaceho človeka ikona môže aj liečiť, prinášať duchovnú pohodu, pre iných v inej rovine, inú úlohu zohrávajú Warholom vytvorené ikony celebrit umenia, kultúry, politiky atď. Nie je zriedkavým prípadom, že pre dnešného percipienta je ikonou istej doby Marilyn Monroe, aj keď sú to úplne iné dimenzie percepcie významu i poslania.

Prečo dnes prednášam tu v Medzilaborciach? Pretože tu je to miesto, kde tá špeciálna autenticita života i diela Andyho Warhola môže byť prakticky viditeľná, a myslím si, že keby sa toto múzeum rigoróznejšie zameralo na jeho rané veci, kde tento aspekt, prepojenie na tento kraj a etnikum sú dokázateľné a umelec si tieto skutočnosti veľmi vážil, že to nebola nejaká nostalgia, že si bol vedomý vážnosti svojej tvorby z tohto obdobia, a tak koncepcné obohatenie expozície tohto múzea práve tými jeho ranými dielami posunie toto múzeum svojím významom ďaleko za hranice Slovenska, Česka a možno aj strednej Európy. Žiadne iné múzeum takúto špecializáciu nemá. To sa musí akceptovať s rešpektom.

Existuje jedna reprodukovaná pozvánka, ktorá pozýva na zádušnú omšu za Andym Warholom. Na jednej strane-textovej je dátum a na druhej Warholova modifikácia obrazu „Sixtínskej madony“ od Rafaela, ktorá je prevzatá z nejakej reprodukcie a na ktorej je cenovka 6,99. Myslím si, že je to úplne príznačné; máte tam tú iróniu, odstup i zmysel vizualizovaný prepojením ortodoxie s náboženstvom konzumu, čo doposiaľ v umení nebolo. V celej literatúre o Warholovi, ktorej je naozaj veľké množstvo, o týchto faktoch hlbšie nenájdete nič. Sú tam zmienky o kraji, ale nik sa tým nechce zaoberať. Ja nie som vedec, aby som to riešil, ale táto téma mi pripadá úplne fantastická.

*Dr. Jiří ŠVESTKA, galerista a medzinárodný kurátor
galery@jirisvestka.com, mob: 00420 602367601
Námestie Slobody 1, 16000 Praha*



*Andy Warhol, In The Bottom of My Garden, litografia kolorovaná na papieri
21,6 x 27,9 cm, 1956*

Výtvarné dielo moderných médií verzus klasické dielo v múzeu a galérii (Pošlú moderné médiá umelecké múzeá a galérie do dôchodku?)

Michal TOKÁR

Kľúčové osobnosti euro-amerického avantgardného umenia 20. storočia priviedli tradičné umelecké formy k novej syntéze zvuku, gesta a obrazu. K nim sa „na sklonku tisícročia pridala (digitálna) interaktivita ako kvalitatívne nový spôsob štruktúrovania umeleckej formy a organizácie procesu umeleckej komunikácie... Demokratický priestor svetovej internetovej siete pomohol distribuovať novú senzibilitu a nové podoby kreativity do tých naj-súkromnejších priestorov a najintímnejších záhybov ľudského vedomia – individuálneho i spoločenského.“ V neprehľadnosti stavu diskurzu o umení nových médií v kontexte svetového výtvarného umenia došlo k obratu (ku sonorizácii) medzi rokmi 1996 (výstava Klangkunst v Berlíne) a 2000, „po ktorom dochádza k eminentnému záujmu múzejných a galerijných inštitúcií o túto ‚nemateriálovú‘ umeleckú tvorbu“.¹

Našu dobu teda sprevádzajú premeny vo vizuálnej kultúre vďaka fenoménu nových médií, predovšetkým elektronických. Poskytujú nebývalé možnosti pre umeleckú tvorbu. Umeľci sa pokúšajú pracovať predovšetkým s estetikou ich technologickej stránky: ide nielen o nový mediálny nástroj, ale aj o takú možnosť mediálneho vyjadrenia, akú doterajšie výtvarné prostriedky neumožňovali. Výstupné „produkty“ počítačových programov mnohí teoretici charakterizujú ako umenie dematerializované, odhmotnené, éterické.

Umelecké prostriedky moderných elektronických médií nastoľujú pre umenie celkom nové, doteraz netušené otázky, napríklad, čo sa stane s originalitou tvorby a originalitou výtvarného diela, ako ovplyvnia doterajšie funkcie umeleckého múzea alebo galérie.

1

Za digitálne umenie sa považuje to, ktoré je vytvorené alebo spracované prostredníctvom počítača, je v ňom uložené, na DVD, resp. ho možno nájsť na internete²: zahŕňa tvorbu (spracovanie) a zobrazenie s možnosťou ďalšieho variovaní a pretvárania. Tu treba zaradiť aj umelecký artefakt realizovaný niektorou z klasických techník, ktorý je skenovaním prenesený do počítača, grafickým programom dotváraný (fi-

nalizovaný) aj pre tlač a adjustovaný a reprezentovaný ako klasické výtvarné dielo (obraz).

Počítač ako médium umožňuje umelcovi tvoriť prostredníctvom jazyka výtvarného umenia, lebo každé gestické prostredie počítača simuluje prostriedky výtvarného jazyka. Nie je to teda záležitosť výhradne technickej realizácie. Ak uznávame, že technický objav môže vyvolať vnútorné pocity, potom slúži aj ako prostriedok tvorivosti. Myslím si, že uplatnenie počítača vo výtvarnom umení sprevádzajú podobné problémy, aké vždy boli, sú a budú pri ktoromkoľvek novom vizuálnom médiu.

Nové médiá radikálne zmenili gramatiku i syntax, estetiku i sociálne funkcie a stratégie umenia. A tak aj digitalizovaný umelecký artefakt vyvoláva nielen celý rad estetických otázok ohľadom jedinečnosti a auratičnosti obrazov, originality a reprodukcie, ale má dôsledky aj na premenu diváckej percepcie v spojení s postmodernou a „sieťovou kultúrou“. Digitálne umenie sa dnes presadzuje v hlavnom prúde umenia, akceptujú ho umelecké múzeá a galérie. Je jazykom nového komunikačného systému, odlišného od zaužívaných systémov. Vyžaduje aj novú estetiku a novú senzibilitu.

Prezentácia digitálneho výtvarného diela je celkom odlišná od prezentácie materiálového umeleckého artefaktu v klasickom umeleckom múzeu alebo umeleckej galérii, teda ak je artefakt umiestnený v inštitucionálnom priestore. Dnes umelecké múzeá nemajú iba funkciu konzervovať, uchovávať, kategorizovať a osvetovo sprístupňovať zbierkové fondy umeleckých diel, pretože sa ich poslanie značne premenilo. Tieto inštitúcie „by sa mali však stáť otvoreným a svobodným priestorom pro konfrontaci názorů a prezentaci lidského tvůrčího potenciálu. Muzeum je totiž hájeným veřejným prostorem, kde se mohou setkávat lidé rozličných sociálních skupin a prezentovat se.“³

Umelecké múzeá a galérie boli zriaďované predovšetkým pre hmotné výtvarné artefakty, ktoré sú uložené v depozite, zavesené na stene, inštalované na stojane a pod. a sú reprezentáciami „hmotnej kultúry“. Priestory výstavných siení sú recepčným kontextom, ovplyvňujú interpretáciu sprístupnených diel a zážitky z nich. Počítačom generované výtvarné prejavy, ako produkty „elektronickej kultúry“, sú „nesené“ a prezentované iným spôsobom ako klasické materiálové výtvarné diela.

2

Podľa McLuhana⁴ človek od začiatku svojej kultúrnej existencie vytvára nástroje, ktoré rozširujú a exteriorizujú jeho jednotlivé zmyslové orgány. Kultúry epoch sa vždy zaoberali prevodom všetkých skúseností do škály jediného prevládajúceho zmyslu, a to prostredníctvom technológie určitého (aktuálneho) média. Súčasné elektronické technológie namiesto jed-

ného fixovaného hľadiska prvýkrát v histórii poskytujú možnosť aktivizácie našej zmyslovej štruktúry ako celku, zakladajú pluralitu hľadísk, demokratizáciu a akceptujú laické umenie, čím sa anuluje deliaca čiara medzi amatérskou a profesionálnou tvorbou.

Umelecké múzea alebo galérie boli doposiaľ vyhradené na realizáciu výberu „najlepšieho a najlepších z najlepších“. Dnes sú všeobecne prístupné nové (elektronické) technológie, ktoré umožňujú každému vnášať do komunikácie obrazové znaky.

Polemiku môže vyvolávať problematika doterajšieho ponímania *aury* umeleckého diela.⁵ V klasickom výtvarnom diele je aura spájaná s jeho originalnosťou, materiálou arteficiálnosťou, inštalačnou prezentáciou (v galérii a pod.). Na druhej strane vyvstáva otázka chápania aury odhmotneného obrazu generovaného a domestikovaného (neseného i prezentovaného) v schránkach nových elektronických médií.

Povaha aury sa v priebehu vývoja umenia mení a doteraz ani inštitucionálna definícia nepozbavila umelecké dielo aury. Aura moderného umeleckého artefaktu, ktorý je vystavený v umeleckom múzeu alebo galérii – na rozdiel klasického plátna, ktoré zakladalo svoju auru na uznanej nadriadenosti maliara a jeho talentu - vzniká predovšetkým zo samotného aktu výstavy, ktorá daný artefakt prehlasuje za umelecké dielo (počnúc pisoárom M. Duchampa).

Čo vytvára auru výtvarného diela na displeji počítača, iPadu alebo iPhoneu? Azda fakt jeho *zverejnenia*, keď dnes na všeobecne prístupnom internete nie je dôležitý autor ani jeho talent?

Súčasná technológia umožňuje veľmi jednoducho a ľahko každému vnášať do komunikácie obrazové znaky – umiestniť obrazy na vlastnú webovú stránku. Táto obrazová prezentácia začína zaujímať stále viac používateľov počítačov. Digitálne prostriedky navyše umožňujú oveľa jednoduchším spôsobom ako kedykoľvek predtým aj generovať obrazové znaky (výberom, kopírovaním existujúcich obrazových foriem, kolážou a pod.).⁶

Domnievam sa, že v „existencii“ a prezentácii umeleckých diel generovaných jazykom (programom) elektronického média splýva originál s reprodukciami, a tak príjemca na monitore necíti auru umeleckých diel v konvenčnom zmysle, ba takmer nie je schopný ju vnímať. Je tu asi podobný problém ako s artefaktom v konceptuálnom umení, ktorý je nahradený písaným textom, jednoduchým náčrtom, mapou, atď. alebo živou plastikou.

3

Nové formy obrazovej prezentácie sa od vynálezu filmu, televízie a videa vyskytujú v nemateriálnej forme. Následne prichádzajú digitalizované počí-

tačové obrazy, ktoré síce sídlia v materiálovej skrinke počítača, ale netreba ich zamieňať so samotným počítačom. Napokon sú tu digitálne obrazy rozšírované na internete, kde ide už o odhmotnený obraz.⁷ Každopádne digitalizované výtvarné diela v počítači, na internete, DVD, v iPade či iPhone sú nematerializované, preto nie je možná ich existencia vo výstavnej sieni múzea alebo galérie. Finalizácia tohto výtvarného diela je viazaná na počítač alebo iné elektronické médium so všetkými efektmi a nuansami jazyka príslušného média. Aj keby bolo dielo materializované tlačou a adjustované na spôsob klasickej prezentácie, vyvstáva problém: Čo je tu originál, resp. možno v tomto prípade hovoriť o origináli, ktorý by v hmotnej podobe (na papieri alebo plátne) mohol byť v zbierkovom fonde múzea, galérie?

Vytlačená verzia je v skutočnosti už reprodukciou, pretože v porovnaní s originálom v pôvodnom zdroji (nosiči) – aj keď by len v nuansách – je modifikovaná (napr. farebne, rozmermi, atď.). Pravda, v múzeu a galérii možno prezentovať elektronické výtvarné realizácie priamo v pôvodných zdrojoch, tak ako je to v prípade používania iných elektronických prístrojov v týchto inštitúciách sprístupňujúcich napríklad akčné umenie, no nie je to už prezentácia, na akú je architektonicky koncipovaná špecifická účelnosť interiérov.

Domnievam sa, že tak ako je realitou postmoderné „individuálne múzeum“ alebo „pojazdné múzeum“ v maringotke (napr. Michala Murina)⁸, podobne, ale na inom technickom a komunikačnom princípe, je realitou aj existencia, prezentácia a recepcia výtvarných artefaktov domestikovaných v nových elektronických médiách a na internete. Napríklad ilustrácia z klasickej materiálovej knihy sa presúva aj do tabletov a mobilných telefónov.⁹ Problematiku galerijnej prezentácie výtvarných diel finalizovaných v elektronických médiách považujem za otvorenú.

Na záver. Masovým sprostredkovaním umeleckého diela dnes už nie je len fotografia a reprodukcia v printovom médiu, ale aj odhmotnený obraz na displeji elektronického nosiča alebo na televíznej obrazovke. Z tejto úvahy vyvstáva potreba skúmať tento odhmotnený, éterický typ výtvarného prejavu, jeho špecifické jestvovanie, prezentovanie a kontexty, ktoré determinujú recepciu i v kontexte s prezentáciou v umeleckom múzeu alebo galérii.

Ešte nedávno existovali prognózy o „smrti“ maliarskeho obrazu: že ho nahradí koncept, videoprojekcia alebo inštalácia. Nestalo sa tak. Podobne aj prípadné úvahy o tom, že klasický materiálový obraz pohltí alebo vystrieda nehmotný, „prchavý“ elektronický obraz, podľa mňa, sú tiež nereálne. Je to zároveň odpoveď na otázku, ktorá je recesným podnázvom tejto úvahy.

Literatúra

- Amont, Jacques, *Obraz*. Praha: Akademie muzických umění, 2005.
- David, Jiří, Média elektronické éry, vnímání, výtvarná kultura a výchova. In *Uvidět čtvrtý rozmer. Výtvarná výchova pro počátek příštího tisíciletí*. Praha: České sekce INSEA, 1995, s. 65-75.
- Herbert, D. James, Vizualna kultura /Vizuálne štúdiá. In Nelson, R. S. – Shiff, R. (zost.), *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovart, 2004, s. 511-523.
- Husár, J., *Digitálne obrazy vo výtvarnej edukácii*. Medzilaborce: Spoločnosť Andyho Warhola, 2006.
- Murin, Michal, Individuálne múzeá – dôsledok sebaedukácie. In *Muzeoedukológia, zborník príspevkov k problematike projektu Medzinárodná komparácia muzeoedukologických aktivít v krajinách Európskej únie*. Medzilaborce: Múzeum moderného umenia Andyho Warhola, 2005, s. 79-88.
- Od analogového k digitálnemu... Nové pohľady na nové umenie v audiovizuálnom veku. In Internetový zdroj: http://www.rovart.com/sknew/news_view.php?akcia=view&id=1423
- Straková, Petra, Aktivity SMSU a nové možnosti interpretácie umění. In *Umění v dialogu s veřejností / Art Public Dialogue Brno 7. – 9. 10. 1999*. Sborník z mezinárodního symposia o zprostředkování současného umění. Brno: Moravská galerie, 1999, s. 91-94.
- Tokár, Michal, Nové médiá, digitálne umenie, verzus ilustrácia. Referát prednesený na Medzinárodnom sympóziu BIB 2011. V tlači.
- Vančát, Jaroslav, Komunikační a gnoseologické aspekty uměleckého výtvarného projevu. In *Umění v dialogu s veřejností / Art Public Dialogue Brno 7. – 9. 10. 1999*. Sborník z mezinárodního symposia o zprostředkování současného umění. Brno: Moravská galerie, s. 49-56.

¹ Od analogového k digitálnemu... Nové pohľady na nové umenie v audiovizuálnom veku. In Internetový zdroj: http://www.rovart.com/sknew/news_view.php?akcia=view&id=1423

² Husár, J., *Digitálne obrazy vo výtvarnej edukácii*. Medzilaborce: Spoločnosť Andyho Warhola, 2006.

³ Straková, P., Aktivity SMSU a nové možnosti interpretácie umění. In *Umění v dialogu s veřejností / Art Public Dialogue Brno 7. – 9. 10. 1999*. Sborník z mezinárodního symposia o zprostředkování současného umění. Brno: Moravská galerie, bez roku v., s. 91.

- ⁴ Podľa J. Davida, Média elektronické éry, vnímání, výtvarná kultura a výchova. In *Uvidět čtvrtý rozmer. Výtvarná výchova pro počátek příštího tisíciletí*. Praha: České sekce INSEA, 1995, s. 65-75.
- ⁵ Aura výtvarného diela – sa rozumie určité vlnenie vychádzajúce z diela, na základe čoho nemôže byť toto dielo považované za obyčajný predmet.
- ⁶ Bližšie J. Vančát, Komunikační a gnoseologické aspekty uměleckého výtvarného projevu. In *Umění v dialogu s veřejností / Art Public Dialogue Brno 7. – 9. 10. 1999*. Sborník z mezinárodního symposia o zprostředkování současného umění. Brno: Moravská galerie, bez roku v., s. 49-56.
- ⁷ Herbert, J. D., Vizuálna kultúra /Vizuálne štúdiá. In Nelson, R. S. – Shiff, R. (Zost.), *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovart, 2004, s. 511-523.
- ⁸ Porovnaj M. Murin, Individuálne múzeá – dôsledok sebaedukácie. In *Muzeoedukológia, zborník príspevkov k problematike projektu Medzinárodná komparácia muzeoedukologických aktivít v krajinách Európskej únie*. Medzilaborce: Múzeum moderného umenia Andyho Warhola, 2005, s. 79-88.
- ⁹ V poslednej dobe sa na našom knižnom trhu objavili tablety a mobilné telefóny, ktorých monitory prezentujú nemateriálne interaktívne elektronické knihy pre deti i dospelých. Sú to synkretické komunikáty: spájajú interaktívne animácie s atmosférickou hudbou, zvukovými efektmi; vysádzaný text a jeho narozprávaná verzia dáva možnosť voľby jazykových mutácií. Samozrejme, sú tu ilustrácie: zobrazené figúrky a niektoré reálie (predmety, objekty) na ilustráciách sa pohybujú buď podľa vopred naprogramovaných pokynov, alebo reagujú na dotyk prstov na obrazovke. Čitateľ sa stáva priamym účastníkom príbehu, na ktorý sa pozerá i číta a pohybom prstov ovplyvňuje dej i to, čo sa na obrazovke tabletu deje. Preto môže stranu knihy zakaždým prežiť trochu inak. Podľa informačných či prokla-mačných textov interaktívna kniha, v porovnaní s klasickou knihou, poskytuje nový rozmer výtvarných zážitkov.

prof. PhDr. Michal TOKÁR, PhD.,
 výtvarný teoretik a pedagóg PU v Prešove
 mich.tokar@gmail.com, mob.: 09080390390
 Mirka Nešporova 4888/10, 080 01 Prešov

20 rokov MMUAW

Martin CUBJAK

20 rokov existencie Múzea moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach máme za sebou. Rekapitulovalo sa a hodnotilo. Pre jedných to bola a stále je iba inštitúcia „z povinnosti“ zdedená, pre iných je založenie múzea v Medzilaborciach to najkvalitnejšie gesto v oblasti prezentácie umenia od nežnej revolúcie. Nech už sú názory v akomkoľvek diskurze, faktom ostáva, že kdesi na periférii Slovenska existuje múzeum s menom špičkového svetového umelca v názve a počas svojej 20-ročnej existencie realizovalo desiatky medzinárodných výstav v Poľsku, Maďarsku, Čechách, Francúzsku, Taliansku, Nórsku, Írsku, Srbsku, v Kosove atď. Okrem výstav múzeum založilo koncepčne fungujúce oddelenie muzeoedukológie, Spoločnosť pre nekonvenčné umenie, vypracovalo desiatky edukačných projektov, grantov a zväčšilo expozíciu z pôvodných 12 originálnych obrazov na viac ako 180, ktoré môžu návštevníci v súčasnosti zhliadnuť. A tak by sme mohli pokračovať ďalej a ďalej... , čo je však podstatné po 20-tich rokoch existencie tejto nadregionálnej inštitúcie (ktorá je paradoxne začlenená „nomenklatúrnymi kádrami“ našej kapitalistickej a demokratickej epochy do kategórie, v akej sú aj okresné knižnice či archívy), že už nie je potrebné formulovať často frekventovanú otázku, čo bude ďalej s múzeom Andyho Warhola a podobne, pretože múzeum je už jasne zadefinované a bude pokračovať vo svojej činnosti určite minimálne ďalších 20 rokov. Otázka „Čo bude ďalej?“ sa konečne atestovala časom hlavne pre tých, ktorí sa z poslaneckých lavíc nekompetentne vyjadrovali k tomuto múzeu a jeho existenciálnej potrebe pre kraj. Čo bude ďalej s týmito pánmí, keď im skončí funkčné obdobie? Pán Andy Warhol, kráľ pop-artu a svetová špička v umení je už „za vodou“, jeho múzeum na Slovensku po nej už úspešne pláva a ja osobne verím, že zrealizuje ďalšie svoje vízie, ktoré by mali viesť k akejsi rehabilitácii jeho činnosti. Oslavy sa niesli aj v spomienkovom duchu na Johna Warholu, Andyho brata, ktorý bol duchovným otcom múzea a po jeho smrti ostalo múzeum značne traumatizované. Napriek všetkým plus a mínus, ktoré čas pre múzeum priniesol, boli oslavy jeho založenia dôstojným sviatkom, pokorným uctením si nielen najbližších spolupracovníkov, ale aj takzvaných „tieňových“ ľudí, ktorí v tichosti pomáhajú udržiavať základné hodnoty tohto múzea.

Oslavy majú vždy špecifickú príchut'. Väčšinou to býva tak, že čo bolo svojho času chápané ako defekt, teraz je povýšené na úroveň cnosti. Dr. Michal Bycko, PhD., zakladateľ múzea a prezident Spoločnosti Andyho Warhola konštatoval: „Keď vznikalo múzeum, padol socializmus, keď sa oslavovalo 10-te výročie založenia múzea, v New Yorku spadli dvojičky, a počas tohtoročných osláv padla na Slovensku vláda. Má ešte zmysel vôbec oslavovať výročia založenia tejto špecifickej inštitúcie v Európe, keď hrozí, že o 10 rokov padne Kremel'?" Verme, že áno. A nielen o desať rokov... Panta rhei.



Interiér stálej expozície Múzea moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach, 2011

Resumé

Medzinárodné sympóziu „Život a dielo Andyho Warhola v procese muzeoedukológie a teórie umenia“ bolo jedno z nosných aktivít v rámci osláv 20. výročia činnosti Múzea Andyho Warhola v Medzilaborciach. Sympóziu bolo tematicky venované výchove a vzdelávaniu v múzeách a galériách. Zúčastnili sa na ňom pedagógovia vysokých škôl, odborní pracovníci múzeí a galérií ako aj umelci inšpirovaní tvorbou A. Warhola. Cieľovou skupinou sympózia boli študenti, pedagógovia, odborní pracovníci venujúci sa umeleckej tvorbe a umeleckej edukácii.

Zborník, výstupné médium sympózia, obsahuje jedenásť odborných štúdií zameraných na problematiku umeleckej edukácie a jej nezodpovedaných otázok, ako aj na hľadanie kreatívnych paralel s umeleckou tvorbou A. Warhola, ktorého rozsiahle inšpiračné teritórium v oblasti umenia je nevyčerpatelné.

Mgr. Art. Sergej Michnovskij z L'vova vo svojej štúdií: „**Povrchná analýza vlastnej tvorby v zrkadle pop-artu**“ zadal otázku, ako tvorba A. Warhola a spolupráca s Múzeom moderného umenia A. Warhola ovplyvnili jeho tvorbu. Odprezentoval výber svojich projektov z obdobia rokov 1999 – 2011.

PaedDr. Michal Bycko, PhD., kurátor MMUAW vo svojom príspevku: „**Dielo Andyho Warhola ako intermediálny výtvarný ,produkt**“ konštatuje, že Warholovo dielo je stále málo poznané, a škola stále pokrívava za trendom prístupu k percepcii, recepcii i kreativite ako hre i poznaniu, vzdelaniu a výchove v priamej súvislosti s dobovými tendenciami umenia, pop-artom a dielom A. Warhola. Poukazuje na aktuálnosť diela A. Warhola, na jeho intermediálny a masový rozmer, ktorý treba využiť pri umeleckej výchove v školách, v múzeách a galériách. Zaoberá sa problémom Warholovej zdanlivej povrchnej lacnosti, ktorá je „reklamou“, ktorá sugestívne manipuluje s človekom, a je vecou pedagóga, kurátora, kustóda, aby ju interpretoval v takej podobe, ktorá ho zbaví pripisovanej lacnosti a ponechá ho v hodnote, ktorú si zaslúži. Otázne je, či sú na to pedagógovia pripravení. Autor príspevku názorne pojednáva metodické možnosti práce s mládežou a konkrétne rieši „filozofiu priestoru“ vo vnímaní umelca prostredníctvom jeho výrokov a tvorby (prítomnosť priestoru a podpriestory, vyprázdňovanie a viacrozmernosť zapratavania priestoru, priestor a plocha, priestor ako obraz).

Doc. PhDr. Eva Dušenková, PhD., vysokoškolská pedagogička sa vo svojej štúdií „**Minimum tónov, farieb, tvarov**“ venuje problematike sprostredkovania výtvarného a hudobného umenia cez muzeoedukologický projekt zameraný na minimalizmus, ktorého aktuálnosť pretrváva a posúva umenie do nevidaných dimenzií. Cieľom projektu bola transformácia hudobného minimalistického diela do výtvarnej podoby cez heslo: jedna osoba, jeden znak, jedna farba, jedna skladba, jedna plocha, jedna tvorivá skupina. Študenti prostredníctvom autentickej pečiatky vytvárali v priebehu minimalistickej skladby plátno o rozmere 12 metrov štvorcových, kde sa snažili o meditáciu symbolov a vkročenie do sféry senzitívnej tvorby a vnímania. Ako hovorí autorka štúdie na záver: „Muzeoedukologické projekty, doteraz realizované prevažne s veľkou dávkou komerčnosti, sú v našom prostredí sporadické. Ich odborná úroveň je plytká. Akoby nastúpili namiesto sprievodcov v galériách a múzeách. Nevyužíva tvorivý potenciál prijímateľov ani odbornú prípravu absolventov konkrétneho typu vysokých škôl. Je isté, že vytvoriť a realizovať muzeoedukologický projekt je práca tvorivá, podložená vysokou odbornosťou muzeoedukológa. Je náročná na čas, financie, výber témy, výber prijímateľov, priestor, v ktorom sa bude realizovať. Je náročná na invenciu a odvahu tvoriť nečakané“.

Mgr. Martin Cubjak, muzeoedukológ a výtvarný teoretik vo svojom príspevku: „**Avantgardné kino Andyho Warhola alebo reálny umelec vo filmovom čase**“ sa zaoberá médium filmu v 50. – 60. rokoch a filmovou tvorbou A. Warhola ako multimediálneho umelca a filmového tvorcu. Jeho prechod do filmovej tvorby bol prirodzeným pokračovaním doterajšej vizuálnej tvorby a akýmsi prekračovaním do iného vizuálneho priestoru. Išlo o novú vizualitu s geniálnou autorskou nezúčastnenosťou a ľahostajnosťou k príbehu. Zvýrazňovanie všednosti, šedej každodennosti, nudy, mixovanie reálneho a filmového času, opakovateľnosť tých istých záberov sú atribútmi filmovej tvorby A. Warhola. Ako spomína Paul Morrissey, najväčší Warholov objav a pre nás možno už aj epitaf je: „Ľudia sami sú správa!“ Autor príspevku aktuálne dopĺňa túto správu slovami: nahota, sex, lesbizmus, homosexualita, narkománia, narcizmus, citová vyprahutosť, sadizmus, láska, pop-art, Warhol.

Vieme, čo vidíme? pýta sa vo svojej štúdií vysokoškolský pedagóg **PaedDr. Ján Husár, PhD.** Zaoberá sa situáciou vzťahu výtvarnej výchovy resp. didaktiky výtvarného umenia a vizuálnej kultúry. Rozoberá termín „vizuálnej kultúry“ ako novej paradigmy, ktorá doposiaľ vyvoláva diskusie medzi výtvarnými pedagógmi a jej vplyv na zmeny v osnovách výchovno-vzdelávacieho programu (výchova umením; umenie a kultúra). Porovnáva terminológiu a cieľ programu „Visual culture art education“, ktorý sa ujal v anglicky hovoriacich

krajinách. Prechádza postupne cez kľúčové vývojové a obsahové zmeny, ktoré menili a menia chápanie a postavenie estetiky, umenia a teda aj výchovy umením. Od vzniku tzv. nízkej kultúry, jej škodlivých prejavov, zmeny náhľadu na populárnu kultúru, integrácie pop-kultúry do spoločnej kultúry, vplyvu technických a vedeckých smerov na oslabenie predmetov výchovy až po zmenu vzťahu k digitálnym a estetickým médiám. Upozorňuje na primárnosť konceptu tvorivosti a na dôležitosť slobody výberu, aby sa žiaci (študenti) mohli sústrediť na vlastné otázky týkajúce sa povahy a funkcie vizuálnej kultúry v spoločnosti. A hoci sú to dnes otázky pochádzajúce z iných zdrojov ako je umenie, výchovné a vzdelávacie ciele, zostávajú podstatné.

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc. v téme „**Múzeum ako symbol**“ načrtla tri kľúčové slová: Andy Warhol – symbol – múzeum. Dielo A. Warhola nastolilo viac otázok: 1. vstup kultúry veľkomesta do umenia, s čím súvisí prístup umeleckej tvorby početnému publiku, 2. otázku hranice umenia a neumenia, 3. dialóg umelcov dobovej súčasnosti s minulosťou a právo umelca viesť tento dialóg (nelineárnosť dejín umenia), 4. intermedialita umenia, 5. otázku vzniku inštitucionálnej teórie umenia (múzeum, galéria, odborníci, pracujúci v inštitúciách participujúci na dobovej akceptácii umenia a jeho verejnej prezentácie ako umeleckého diela). Svoju štúdiu ukončila myšlienkou, že „MUMUAW za dvadsať rokov svojej existencie umožnilo svojim návštevníkom, aby nielen spoznávali umenie, ale i kultúry, získali zážitok a presvedčenie spolupatričnosti tak s umeleckým tvorcom ako aj s kultúrou, ktorú prezentovalo“. Múzeum plnilo 20 rokov toto poslanie na najvýchodnejšom cípe našej republiky a je symbolom všetkých spomenutých charakteristík.

Prof. PhDr. Michal Tokár, PhD.: „**Výtvarné dielo moderných médií verus klasické dielo v múzeu a galérii (Pošlú moderné médiá umelecké múzea a galérie do dôchodku?)**“.

Autor sa zamerl na súčasnú dobu, ktorú sprevádzajú premeny vo vizuálnej kultúre vďaka fenoménu nových elektronických médií. Tieto poskytujú nebývalé možnosti pre umeleckú tvorbu a nastoľujú pre umenie celkom nové, doteraz netušené otázky. Čo sa stane s originalitou tvorby a originalitou výtvarného diela, ako ovplyvnia doterajšie funkcie umeleckého múzea alebo galérie? Polemiku vyvoláva aj problematika doterajšieho ponímania aury umeleckého diela. Autor sa domnieva, že v „existencii“ a prezentácii umeleckých diel generovaných jazykom (programom) elektronického média splyva originál s reprodukciou, a tak príjemca na monitore necíti auru umeleckých diel v konvenčnom zmysle, ba takmer nie je schopný ju vnímať. Problematiku galerijnej prezentácie výtvarných diel finalizovaných

v elektronických médiách považuje za otvorenú. Masovým sprostredkovaním umeleckého diela súčasnosti je dnes odhmotnený obraz na displeji elektronického nosiča alebo na televíznej obrazovke. Z tejto úvahy vyvstáva potreba skúmať tento odhmotnený, éterický typ výtvarného prejavu, jeho špecifické jestvovanie, prezentovanie a kontexty, ktoré determinujú recepciu i v kontexte s prezentáciou v umeleckom múzeu alebo galérii.

Dr. Jiří Švestka, galerista a medzinárodný kurátor svoj príspevok nazval „**Religiozita v tvorbe Andyho Warhola**“.

Od úplného začiatku Warholovho diela na začiatku 50. rokov do jeho konca v roku 1987 je zreteľne, cez všetku inováciu, „vynález“ pop-artu a revolučné zmeny prístupu k umeleckému dielu. Andy Warhol sa stal svetoznámym kvôli stále znovu a sústavne opakovaným návratom k tradícii (najčastejšie renesancii) a zdôrazňovaniu až adorácie obrazu ako ikony. Umelecko-historické vysvetlenie tohto fenoménu v americkom umení celkom jednoznačne ešte nebolo preskúmané. Vo svojej prednáške sa autor pokúsil na niekoľkých vybraných príkladoch potvrdiť svoju tézu, že Warhol absorboval, predovšetkým prostredníctvom svojej matky Júlie Warholovej, stredoeurópsku, slovenskú, rímsko-ortodoxnú a rusínsku kultúru, a to nielen jej vizuálnu časť. Iba konfrontácia tejto ľudovej a do istej miery i naivnej a jednoducho dedinskej kultúry s počiatkom amerického povojnového ekonomického „boomu“ a začiatku konzumnej spoločnosti umožnila Warholovi vytvoriť umenie, ktorého kvalita a význam zatiaľ - v dnešnom globálnom svete - všetkých umelcov celého 20. storočia.

PaedDr. PhDr. Viktor Jasaň, historik umenia, kurátor a muzeoedukológ v prednáške prezentoval problematiku provinčnosti v percepcii umenia, miesta kultúrnych a umeleckých inštitúcií v procese muzeoedukológie a o význame Múzea moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach. V prednáške sa okrajovo dotkol aj problémov fungovania takej inštitúcie od jej vzniku až po dnešok. Zdôrazňoval význam kooperácie medzi ústrednými umeleckými inštitúciami ako SNG v Bratislave a Múzeom moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach nielen z pohľadu ekonomických záležitostí, ale aj z pohľadu edukácie, propagácie a zviditeľňovania regiónu i samotného štátu prostredníctvom Andyho Warhola vo svete. Ako skúsený historik umenia a kurátor poukázal na chyby, ktoré fungujú v systéme obchodu s umením, a ich dopad na meno umelca i samotné dielo.

Spracovala: PaedDr. Daniela Kapráľová

Resume

The international symposium “Life and Work of Andy Warhol in the Process of Museum-educology and Theory of Art” was one of the central events organised in commemoration of the 20th anniversary of operation of Andy Warhol’s Museum in Medzilaborce. The symposium was thematically focused on education in museums and galleries. The event’s participants included university professors, specialists from museums and galleries and artists inspired by the work of A. Warhol. The symposium’s target group included students, educators and specialists active in both art production and art education. The book of proceedings, as an output medium of the symposium, contains eleven scholarly studies focused on the issues of art education’s open questions and on searching creative parallels within the work of A. Warhol whose vast array of inspiration for the sphere of art seems to be unlimited.

Mgr. Art. Sergej Michnovskij from Lviv, in his study: **Surface analysis of my own work in the mirror of pop-art**, raised a question of how the work of A. Warhol and the author’s cooperation with the Museum of Modern Art of Andy Warhol influenced his own art. He has presented a selection of his projects realised between the years 1999-2011.

PaedDr. Michal Bycko, PhD., curator in MMAAW, in his paper: **Work of Andy Warhol as an inter-media art “product”** stated that Warhol’s work is yet to be discovered in greater depth, while school curriculum still lags behind in its approach to reception, creativity, fun, knowledge and education with respect to period art trends including pop-art as well as the work of A. Warhol. He pointed at the relevance of Warhol’s work, its inter-media and mass scale dimension which is to be harnessed in art education provided by schools, museums and galleries. The paper deals with the problem of alleged Warhol’s superficiality which acts like “an advertisement” which suggestively manipulates viewer. It is the role of educators, curators and custodians to interpret it in such a way as to deprive the work its attributed cheapness and thus presents it in the manner which it deserves. The question remains, however, whether the educators are trained enough for such creative interpretation. The author offers examples and points at some methodological opportunities for working with youth in which he tackles “the philosophy of space” involved in the perception of artist through his products and art works (presence of space and subspaces, emptiness and multidimensionality of filling the space, space and plane, space as an image).

Doc. PhDr. Eva Dušenková, PhD., university teacher, in her study **Minimum of tones, colors and shapes**, deals with the issue of facilitating reception of visual and music art. She provides an example of museum-education project focused on minimal art the relevance of which, by shifting an art to unseen dimensions, continues to this day. The aim of the project was to transform minimalistic music artwork into a visual format following the motto: one person, one sign, one color, one music composition, one canvass and one creative group. The students have created, by means of an authentic stamp while listening to a minimalist music composition, a painting with the area of 12 square meters in which they attempted meditation over symbols entering the sphere of sensitive creation. In the words of the author in the conclusion: "museum-educology projects implemented hitherto with a large portion of commerciality are rather sporadic in our context. Their level of expertise is shallow, as if their ambition was to replace guides in galleries and museums. They do not exploit either creative potential of recipients or specialist training of the university graduates in the particular fields of study. It is certain that designing a museum-education project is a creative process based on the high level of expertise of the educator. It is time consuming, financially demanding, requiring extra attention in selecting the theme, recipients and space in which an event would take place. It is also heavy on invention and courage to create something unexpected".

Mgr. Martin Cubjak, museum-educator and art theoretician in his paper: **Avant-garde cinema of Andy Warhol or a real artist in the film time** deals with the medium of film in 1950s-60s in general and the film work of A. Warhol as a multi-media artist and film maker. His transition to film making was a natural continuation of previous visual work and to some degree a transgression into another visual framework. It was a new visuality with an ingenious author's non-involvement and indifference to a story. Accentuated commonplaceness, grey everydayness, boredom, mixing real and film time line and the repetition of the same scenes are attributes of A. Warhol's film work. As Paul Morrissey mentioned, the greatest discovery of Warhol for us, even epitaph is: "People themselves are the message!" The author of the study complements this message by such key terms as: nakedness, sex, lesbism, homosexuality, drug-addiction, narcissism, emotional aridity, sadism, love, pop-art, Warhol.

Do we know what we see? A question raised by the university teacher **PaedDr. Ján Husár, PhD.** He ponders over the relationship between art education or didactics of fine arts on the one hand and visual culture on the

other. He analyses the term visual culture as a new paradigm which seems to stir up discussions among art teachers. He has also focused on the influence which this concept might have on the changes introduced in the Slovak national curriculum (education through art, art and culture). He is comparing the terminology and the objectives of the Visual Culture Art Education programme which has taken hold in English speaking countries. He has gone through the key developments and content changes which shaped the understanding and the position of aesthetics, art and thus education through art, which include: the advent of the so called low culture and its harmful manifestations, changes in perspective on popular culture, integration of pop-culture into the mainstream culture, preference of technical and scientific school subject and weakening of the position of art education and, finally, changed attitude to digital media and their aesthetics. He points out at the primacy of the concept of creativity and also at the importance of the pupil's freedom of choice so as the pupils (students) can concentrate on their own issues relevant to the nature and role of visual culture in society. Despite the above issues come from the sources other than high art, it is the art's educational aims which remain essential.

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc., in her presentation on **Museum as a symbol**, has introduced three key terms: Andy Warhol – symbol – museum. The work of A. Warhol provoked several questions: 1. ingression of the metropolis culture into high art, which made art works accessible to larger audience, 2. question of division line drawn between high art and non-art, 3. contemporary artists' dialogue with the past and the right of an artist to conduct such dialogue (non-linearity of the history of art), 4. inter-media character of art, 5. issues of institutional theory of art (museum, gallery and experts employed by the institution who participate on public presentation and reception of both art and artefacts). She has concluded her essay with an idea that "MMAAW has, during the twenty years of its existence, enabled its visitors to acquaint not only with the art but also with cultures, to gain experience and conviction of unity with the artists as well as the cultures which they presented". The museum has been fulfilling its mission for twenty years being situated in the easternmost tip of our republic and became a symbol bearing all the above characteristics.

Prof. PhDr. Michal Tokár, PhD.: **Artwork of modern media vs. traditional artwork in museum or gallery (Will art museums and galleries be sent on retirement by the new media?).**

The author is focused on the current period characterised by the changes

in visual culture brought about by the phenomenon of new electronic media. New media offer vast opportunities for artistic creativity and raise new, until now unimaginable, questions. What will happen with the originality of creation and the originality of artwork? How will the originality influence established functions of art museum or gallery? The traditional perception of the artwork's aura has also become the subject of polemics. In author's view, both the "existence" and presentation of artworks generated by the language (program) of an electronic medium cause the blending of the original with its reproduction, hence the recipient does not perceive or can scarcely recognise the artwork's aura on the computer screen in a traditional sense. The question of displaying artworks finalised by the electronic medium in galleries is in his view open. Mass scale presentation of contemporary artworks leads to a dematerialised image presented on the display of electronic carrier or television screen. The author's reflection calls for a need to explore such dematerialised, ethereal type of art expression, its specific existence, representation and contexts which determine its reception in art museum or gallery.

Dr. Jiří Švestka, gallerist and international curator titled his paper **Andy Warhol – returning to roots**.

It is clearly visible throughout Warhol's career, from beginnings in the early 1950s to its end in 1987, how his innovation and revolutionary approaches to artwork "invented" pop-art. Andy Warhol, however, achieved worldwide fame due to a perpetual returning to art tradition (most often renaissance) and accentuating even adoration of picture as an icon. Art history has not fully explored this phenomenon in American art. In his presentation based on the selected examples, the author tried to support his hypothesis that Warhol had absorbed, mostly through her mother Julia Warhola, a Central-European, Slovak, Catholic and Orthodox Ruthenian culture, not restricted only to its pictorial aspect. It was a confrontation of such folk, to a degree naive and simple, village culture with the American post-war boom and deepening characteristics of consumer society, which enabled Warhol to create the art of such quality and importance that he overshadowed – in today's globalised world – all the artists of the entire 20th century.

PaedDr. PhDr. Viktor Jasaň, art historian, curator and museum educator, in his presentation, deals with the issues of provinciality in the reception of art, the position cultural and art institutions in the processes of museum-educology and the importance of the Museum of Andy Warhol in Medzilaborce. In the presentation, he also touched upon the problems con-

cerning the operation of such institution from the outset to present. He stressed the necessity of cooperation between the central art institutions as the Slovak National Gallery in Bratislava and the Museum of Modern Art of Andy Warhol in Medzilaborce not only from the perspective of the economy of operation but also from the perspective of education, promotion and international presentation of the region or even the state via Andy Warhol. As an experienced art historian and a curator he pointed at some flaws in the system of art trade and their impact on the name of an artist as well as his/her art.

Edited by: PaedDr. Daniela Kapráľová

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



„ŽIVOT A DIELO ANDYHO WARHOLA V PROCESE MUZEOEDUKOLÓGIE A TEÓRIE UMENIA“

- PROGRAM: 9.00 hod.** Vernisáž výstavy: Daniel BROGYÁNYI - HOMAGE ANDY WARHOL
„15 MINÚT SLÁVY“, vystúpenie divadla malých javiskových foriem ALFA ZUŠ v Humennom
- 9.30 hod.** Otvorenie sympózia. Príhovor: PaedDr. Valika MADAROVÁ, riaditeľka múzea
- Prednášajúci:** Prof. PaedDr. Jaroslav BROŽEK, DrSc., výtvarný teoretik a pedagóg
PaedDr. Michal BYČKO, PhD., kurátor MMUAW
Mgr. Martin CUBJAK, muzeopedagóg, výtvarný teoretik
Doc. PhDr. Eva DUŠENKOVÁ, PhD., vedúca Katedry estetiky a vied o umení, FF PU v Prešove
Doc. Vladislav GREŠLÍK, ArtD., byzantológ a vysokoškolský pedagóg
PaedDr. Ján HUSÁR, PhD., vedúci Katedry výtvarnej tvorby a edukácie PF UMB v Banskej Bystrici
PaedDr. PhDr. Viktor JASÁN, historik umenia, pedagóg
Mgr. Art Sergej MICHNOVSKIJ, umelec
Prof. PhDr. Ludovít PETRÁNSKY, DrSc., historik umenia a vysokoškolský pedagóg
Prof. PhDr. Jana SOŠKOVÁ, CSc., riaditeľka inštitútu estetiky, vied o umení a kulturológie, FFPU v Prešove
Dr. Jiří ŠVESTKA, galerista a medzinárodný kurátor
Prof. PhDr. Michal TOKÁR, PhD., výtvarný teoretik a pedagóg PU v Prešove
- 13.00 hod. – 14.00 hod.** Obed, Eurohotel Laborec
- 14.00 hod. - 15.00 hod.** Slávnostné odhalenie pamätnej tabule Johnovi WARHOLOVI, zakladateľovi MMUAW a vernisáž výstav:
* „20 rokov MMUAW v dokumentoch, fotografiách a artefaktoch“,
kurátori: PaedDr. Daniela KAPRÁLOVÁ, PaedDr. Michal BYČKO, PhD.
* Andy Warhol a Československo“, kurátori: Doc. Rudo PREKOP, Michal CIHLÁŘ, akad. mal.
Krst knihy autorov - Doc. Rudo PREKOP, Michal CIHLÁŘ, akad. mal.: „Andy Warhol a Československo“
- 15.00 hod. - 15.30 hod.** Tlačová konferencia
Sympóziu sa bude konať v priestoroch stáljej expozície MMUAW v Medzilaborciach.





Vystúpenie divadla Alfa pri ZUŠ v Humennom s divadelnou etudou „15 minút slávy“ a otvorenie medzinárodného sympózia M. Cubjakom



Účastníci sympózia



M. Tokár pri prehliadke výstavy „Andy Warhol a Československo“



J. Švestka pri rozhovore s médiami



Prednášajúci J. Švestka a E. Dušenková



D. Brogyányi, autor výstavy "Homage to Andy Warhol" pred budovou MMUAW



Prednášajúci V. Jasaň



Prednášajúci M. Bycko



Odhalenie pamätnej tabule Johnovi Warholovi, zakladateľovi MMUAW v Medzilaborciach



Rozhovor Milana Sládeka pre rozhlasovú stanicu Regina



Rozhovor redaktora STV1 Matúša Jaca s M. Bykom



Udelenie Ceny Andyho Warhola P. Chudíkovi, predsedovi VÚC PSK



Krst knihy „Andy Warhol a Československo“, zľava: M. Souček, M. Cihlár, R. Prekop, M. Bycko a B. Kršňák

ŽIVOT A DIELO ANDYHO WARHOLA V PROCESE MUZEOEDUKOLÓGIE A TEÓRIE UMENIA

Zborník príspevkov z medzinárodného sympózia
konaného 21. októbra 2011 v Medzilaborciach

Zostavovateľ: PaedDr. Daniela Kapráľová

Recenzenti: prof. PhDr. Michal SOTÁK, DrSc.,
MagA. Michal MURIN, ArtD., Mgr. Art. Daniel BROGYÁNYI

Vydavateľ: Múzeum moderného umenia Andyho Warhola
– Oddelenie muzeoedukológie a edície v Medzilaborciach

Zodpovedná za vydanie: PaedDr. Valika Maďarová

Redaktorka vydania: Iveta Rusinková

Grafická úprava: PaedDr. Daniela Kapráľová

Preklad do anglického jazyka: Mgr. Juraj Kresla

Formát: A5

Vydanie: prvé

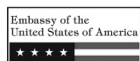
Rok vydania: 2011

Počet strán: 92

Vydal: Erika Farkašová

Tlač: Buraľ, Jovsa

Zborník bol vytvorený s finančnou podporou
Ministerstva kultúry Slovenskej republiky, Veľvyslanectva USA
v Slovenskej republike a Spoločnosti Andyho Warhola v Medzilaborciach



ISBN 978-80-969803-7-6

