

Zobrazenie človeka v tvorbe Jozefa Jankoviča

Mgr. Michaela Šimonová

Diplomová práce
2023

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Arts Management

Akademický rok: 2022/2023

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Bc. Michaela Šimonová**
Osobní číslo: **K21517**
Studijní program: **N0288P310001 Arts Management**
Forma studia: **Kombinovaná**
Téma práce: **Zobrazení člověka v tvorbě Jozefa Jankoviča**

Zásady pro vypracování

1. Provedte rešerši literatury a předložte teoretické poznatky se zaměřením na problematiku figurální tvorby Jozefa Jankoviče.
2. Stanovte cíle, metodologické postupy a výzkumné otázky práce.
3. Analyzujte stav řešené problematiky.
4. Vyhotovejte kurátorský popis i popis děl v komerční sféře.

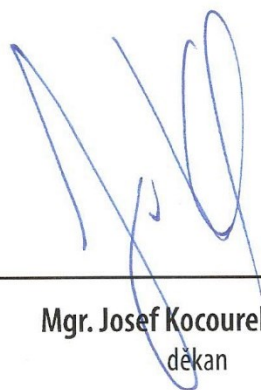
Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**
Jazyk zpracování: **Slovenština**

Seznam doporučené literatury:

- Jozef Jankovič 1960-1990. Galéria mesta Bratislavy, Mirbachov palác, Bratislava. 1990
Jiří Valoch: Jozef Jankovič. Počítačová grafika 1974/79, Bratislava. 1979.
Jozef Jankovič: tvorba z rokov 1958 – 1977. Bratislava 1997.
Juraj Mojžiš: Jozef Jankovič – Plynutie času. 2016.
Juraj Mojžiš: Jozef Jankovič – Doba železná. 2018.
Juraj Mojžiš: Jozef Jankovič – Svedectvo na okraji. 2010.
Juraj Mojžiš: Jozef Jankovič 1957 – 2007. Bratislava. 2007.
Katarína Bajcúrová: Slovenské sochárstvo 1945-2015, Socha a objekt. Bratislava, 2017.
Katarína Bajcúrová: Jozef Jankovič: Retrospektíva 1960-2003. Bratislava, 2003.
Daniel Brunovský, Denisa Doričová: Slovenské ateliéry. Bratislava, 2010.
Marián Reisel. Jozef Jankovič: Grafické dielo 1961-2007. Bratislava 2008.
Zykmund Václav: Jozef Jankovič: plastiky, maľby. Bratislava, 1965.

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Silvie Stanická, Ph.D.**
Kabinet teoretických studií

Datum zadání diplomové práce: **1. prosince 2022**
Termín odevzdání diplomové práce: **19. května 2023**



Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan



Mgr. Eva Gartnerová, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. prosince 2022

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

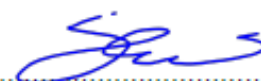
- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 16.05.2023

Jméno a příjmení studenta: Mgr. Michaela Šimonová



.....
podpis studenta

ABSTRAKT

Práca si kladie za cieľ spracovať a interpretovať figurálnu tvorbu Jozefa Jankoviča, s dôrazom na umelcovu sochársku a grafickú tvorbu. Sústreďuje sa na zobrazenia ľudskej postavy, jej vizuálne špecifiká a kontext vzniku popisovaných diel, ktoré považujeme za vhodné reprezentačné diela autora s jeho charakteristickým rukopisom, štylistickým a symbolickým jazykom. Analýza diel v tejto práci prináša popis, ktorý má byť zrozumiteľný aj pre diváka, ktorý nie je familiárny s tvorbou Jozefa Jankoviča. Tieto príklady interpretácie by mali v ideálnom prípade slúžiť ako inšpirácia pre kurátorské texty a popisy diel autora. Jedna kapitola práce sa venuje úspešnosti predaja diel v komerčnej sfére, t.j. súkromných galériách a aukčných domoch, z verejne dostupných výsledkov aukcií.

Kľúčová slová: umenie, umenie 20.storočia, slovenská moderna, plastika, grafika, Jozef Jankovič, figúra, interpretácia umeleckého diela, kurátorstvo, trh umenia

ABSTRACT

This thesis aims to describe and interpret the figurative work of Jozef Jankovič, with an emphasis on the artist's sculptural and graphic works. It focuses on depictions of the human figure, its visual specifications and the context of the creation of the described works, which we consider to be suitable representative works of the author with his characteristic art style, stylistic and symbolic language. The analysis in this thesis provides a description that should be comprehensible even for a casual viewer who is not familiar with the work of Jozef Jankovič. These examples of art interpretation should ideally serve as an inspiration for curatorial texts and descriptions of the author's works. One chapter of the work is also dedicated to the sales in the commercial sphere, i.e. private galleries and auction houses, with information gathered from publicly available auction results.

Keywords: art, 20th century art, Slovak modern art, sculpture, graphic, Jozef Jankovic, figure, work of art interpretation, curatorship, art market

Chcela by som sa poďakovať svojej školiteľke Mgr. Silvii Stanickej, PhD. za podporu, cenné rady a podnetné debaty o umení. Zároveň by som chcela poďakovať múzeu Danubiana v Bratislave za poskytnutie rozsiahlej databázy fotografií diel Jozefa Jankoviča.

Už na začiatku svojej kariéry som sa musel zmieriť s tým, že musím vyrobiť viac artefaktov, ako je nepriateľská spoločnosť schopná zničiť.

(Jozef Jankovič)

Prehlasujem, že odovzdaná verzia diplomovej práce a elektronická verzia nahraná do IS/STAG sú totožné.

OBSAH

ÚVOD	8
1 ŽIVOT A TVORBA JOZEFA JANKOVIČA	10
1.1 ŽIVOTOPIS A UMELECKÝ VÝVOJ.....	10
1.2 VÝVOJ TVORBY JOZEFA JANKOVIČA.....	16
2 ČASTI TELA	22
2.1 HLAVA.....	22
2.2 RUKY A NOHY.....	35
2.3 TORZO.....	52
3 POSTAVA A PRIESTOR	59
3.1 POSTAVA V POHYBE.....	59
3.2 POSTAVA VO „SVOJOM“ PRIESTORE.....	66
3.3 POSTAVA ZASEKNUTÁ V PRIESTORE.....	74
4 JANKOVIČOVE DIELA NA TRHU UMENIA	80
5 NÁVRH VÝSTAVY	84
ZÁVER	86
ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY	88
ZOZNAM OBRÁZKOV	93

Úvod

Keď som sa prvýkrát stretla s tvorbou Jozefa Jankoviča, bola som jej originalitou a výpovednou hodnotou doslova okúzlená. Bolo to pomerne neskoro, až počas štúdií na vysokej škole, a to počas prvej návštevy múzea moderného umenia Danubiana v Bratislave. Nafúkané formy, ostrá farebnosť či anonymný človek pôsobili ako zárezy do živého – a to nie len emotívne, ale aj logicky. V rámci slovenského moderného umenia je vzdelávanie veľmi pozadu a študenti poznajú maximálne ilustrátorov kníh s rozprávkami. A aj keď bol Jozef Jankovič po páde socializmu postupne na umeleckej a akademickej scéne rehabilitovaný, stále veľa ľudí nepozná jeho diela, z ktorých sa nemalá časť nachádza(la) vo verejnom priestore. Ignorancia a neznalosť autorovho významu pre vývoj slovenského umenia a následnú reprezentáciu mimo hraníc krajiny spôsobili aj to, že niektoré hodnotné diela boli zničené alebo poškodené¹. Významní slovenskí historici a teoretici umenia sa venujú Jankovičovej tvorbe a naďalej vychádzajú zaujímavé publikácie či pripravujú výstavy, no mám dojem že je to autor známy skôr v užšom než širšom okruhu. Komentáre pod článkom o zničení jednej z jeho sôch boli neslušné, posmešné, degradujúce jeho umenie, čo len poukazuje na potrebu priblíženia jeho tvorby a „vysvetlenia“ aj pre bežného diváka. Tento „bežný divák“ je človek (umelecky) odchovaný na esteticky príjemných a realistických obrazoch/ilustráciách/sochách, oslavujúcich pracujúci ľud, pokrok či vojakov. Túto predstavu nabúra tvorca, ktorý sa tejto estetike vzdáľuje a mohli by sme napísať, že aj vedome odporuje. Podľa jeho vlastných slov ale nešlo o to silou-mocou ísť

¹ Napríklad úradníci poškodili autorov reliéf nesprávnym skladovaním v Borskom Mikuláši alebo developeri zničili monumentálnu plastiku Čas pri výstavbe administratívnej budovy či reliéf na zdravotnom stredisku v Petržalke. <https://plus7dni.pluska.sk/domov/neucta-aj-hlupost-poskodili-dalsie-dielo-jozefa-jankovica-umenie-ma-stale-minimalnu-ochranu> (17.05.2023).

proti prúdu, ale o „pochopenie seba samého a prostredia, v ktorom žije“². Ako viac krát poznamenal, narodil sa pred druhou svetovou vojnou, študoval v hlbokom „stalinizme“ 50tych rokov a napokon jeho tvorbu potlačila normalizácia 70tych rokov. Preto aj keď nie sú jeho diela čisto politické, reflektujú jeho zážitky z týchto pohnutých dôb a ako sám poznamenal, „musel som ich reflektovať aj vo vlastnej tvorbe, keď už pre nič iné, tak aspoň pre vlastné duševné zdravie“³. Na toto nadväzuje diskusia o tom, do akej miery je dielo Jozefa Jankoviča politické a primárne kritické voči komunistickému režimu. Mohli by sme skonštatovať, že v tomto smere sú prítomné dve vetvy interpretácie: jedna z nich prikladá väčšiu váhu nadčasovej groteske, kým druhá politickému a historickému kontextu. Samotný autor ale podľa vlastných slov stál na oboch stranách a záleží na tom, ktoré konkrétne dielo pozorujete. Preto sme sa rozhodli v tejto práci postupovať trochu inak a rozdeliť diela nie podľa časovej osi, ale podľa motívov. Ako je to uvedené už v názve tejto práce, zamerali sme sa na človeka, resp. ľudskú figúru. Z tohto dôvodu boli zvolené kapitoly venujúce sa osobitne častiam tela (ruky, nohy, torzo, hlava) ako aj zasadeniu samotnej postavy do priestoru. Taktiež sme sa venovali stručnému životopisu autora a jeho umeleckého vývoja. Cieľom práce je priniesť inšpiráciu na to, ako by sa mohli diela zrozumiteľne interpretovať a tým pádom aj priviesť bližšie k širšiemu publiku. Nebolo v kapacitách tejto práce interpretovať každé dielo z umelcovej širokej tvorby, no dúfame, že tento text môže poslúžiť ako inšpirácia pre tvorbu textov venujúcich sa interpretácií umeleckého diela, ktoré by ho zrozumiteľným jazykom priblížili aj neznalému divákovi.

² <https://kultura.pravda.sk/galeria/clanok/407974-jozef-jankovic-chcem-vyjadrit-najma-skusenost-s-manipulaciou/> (17.05.2023).

³ Ibidem.

1. Životopis a tvorba Jozefa Jankoviča

V prvej kapitole si v stručnosti predstavíme život a vývoj tvorby Jozefa Jankoviča. Táto sekcia je podľa nás potrebná aj v prípade výstavy autorovej tvorby, keďže kontext na časovej osi a vývoji tvorby najmä v politickej klíme je dôležitý pri interpretácii jednotlivých diel. Zároveň tieto informácie pomôžu divákovi lepšie pochopiť „ľudský“ element za moderným umením, motivácie autora pre zvolenie tém a štylistického prejavu. Preto sa zameriame najmä na jeho umeleckú kariéru a míľniky, ktoré sa priamo alebo nepriamo odzrkadlili v autorovej tvorbe.

1.1 Životopis a umelecký vývoj

Jozef Jankovič sa zaradil medzi najvýraznejšie postavy slovenského umenia 20. storočia svojou originálnou tvorbou rozpoznateľnou v domácom aj v medzinárodnom prostredí. Jadrom jeho umeleckej tvorby bola socha, no zaoberal sa aj šperkárstvom, grafikou či reliéfom a potvrdil ako svoju širokospektrálnosť, tak aj schopnosť adaptovať sa na iný umelecký výrazový prostriedok. Jadrom ostala jeho charakteristická a nezameniteľná figúra, ktorá vystupuje v rôznych polohách a formách, sprevádzajúca divákov celým tvorivým životom s pozoruhodnou konzistenciou, no zároveň držiac krok s dobovými trendami.

Jozef Jankovič sa narodil v Bratislave v roku 1937, kde aj študoval na Strednej škole umeleckého priemyslu. Na škole sa začal venovať trojdimenzionálnej tvorbe, keďže študoval na oddelení rezbárstva, a toto umelecké vyjadrenie mu natoľko vyhovovalo, že

v jeho štúdiu pokračoval na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Štúdium začal v roku 1956, teda v dobe keď sa v krajine etabloval socializmus, ktorý výrazne zasahoval aj do kultúry a umenia⁴. Našťastie pre začínajúceho umelca na škole vyučovali teoretici umenia, ktorí mali kvalitný prehľad o dejinách umenia vrátane moderných avantgardných smerov zo začiatku 20.storočia, čo bolo jedným zo zdrojov jeho inšpirácie (Mojžiš, 2007). Taktiež mohol aj napriek obmedzeniam režimu cestovať do zahraničia ako športový reprezentant v orientačnom behu, a teda mal možnosť vidieť aj prístupy k umeniu iné ako vtedy preferovaný socialistický realizmus. Počas štúdia pracoval na niekoľkých plastikách a svoju tvorbu prezentoval na školských výstavách, kde sa zoznámil s ďalšími študentami s podobnými názormi na vtedajšiu tvorbu. Tak vznikli základy pre jeho prvú neverejnú prezentáciu mimo priestorov a patronátu školy v jeho bratislavskom ateliéri, ktorá sa zamerala na nefiguratívnu tvorbu pod názvom *Konfrontácia 1*. V politickej atmosfére, ktorá preferovala idealizovaný realizmus, bola nefiguratívna tvorba považovaná za nižšie umenie a bolo na ňu nazerané s nevôľou a skepsou. Preto dnes spätne hodnotíme takýto krok od začínajúcich umelcov do veľkej miery ako odvážny. Záujem zo strany publika aj umelcov bol dostatočne silný na to, aby sa v nasledujúcich rokoch konali ďalšie pokračovania výstav pod súhrnným názvom *Konfrontácie*.

Oproti týmto nefigurálnym začiatkom ale môžeme Jankovičovú diplomovú prácu zaradiť do figurálnej tvorby, ktorej sa nezriekol ani vo svojej ďalšej tvorbe. Postupne sa dostával do povedomia kurátorov a kritikov ako na Slovensku, tak aj v Česku. Po prezentácii sôch a plastík, ktoré znamenali počiatok cyklov akými bolo napríklad *Väzenie*, ho kurátori vyzdvihli ako jeden z veľkých talentov na výstave *Súčasná slovenské umenie* konajúcej sa

⁴ Obdobie 50tych rokov sa zvykne označovať aj za obdobie „stalinizmu“, ktoré imitovalo kultúru, politiku, hospodárstvo pod drobnohľadom Sovietskeho zväzu. Taktiež bola prítomná „nútená“ rusománia, kult osobnosti Stalina a ideologická sterilita. Tejto téme sa podrobne venuje kniha Zory Rusínovej: *Súdržka moja vlasť. Vizualna kultúra obdobia stalinizmu*. 2015: Filozofická fakulta TU - Towarzystwo Słowaków w Polsce. ISBN: 978-83-7490-542-8.

v Prahe. Doboví kritici si všimli Jankovičové diela a následne o nich publikovali pochvalné recenzie, ako napríklad táto od Václava Zykunda:

(...) sochár Jozef Jankovič ako jeden zo vzácne talentovaných slovenských sochárov, s mimoriadnym zmyslom pre tvar a hmotu a najmä pre vnútornú dynamiku svojich totemov, ktoré sú pre jeho najnovšiu tvorbu také charakteristické. (Zykmund, 1964)

Jankovič taktiež publikoval úvahy o umení, realizme a nešetril ani kritikou faktu, že sa budúci umelci nemajú prístup k dejinám umenia, ktoré režim považoval za „buržoázne“ umenie nekorešpondujúce so želaným socialistickým realizmom. Vo svojej kritike bol dôrazný, no zároveň zmierlivý a neohrozil (aspoň v tom čase) svoje postavenie na umeleckej scéne.

V roku 1964 sa začala spolupráca na projekte, vďaka ktorému sa dostal do povedomia širšej verejnosti a s ktorým bola dlhé roky spájaná kontroverzia. Šlo v prácu na Pamätníku Slovenského národného povstania pre mesto Banská Bystrica, ktoré bolo jedným z centier tejto významnej historickej udalosti a kde sa už vtedy nachádzalo múzeum venované práve tomuto dejinnému míľniku, vyzdvihovaného vtedajšou interpretáciou dejín. V očiach komunistického režimu bolo povstanie veľmi dôležitou udalosťou, ktorú si do veľkej miery prisvojili, glorifikovali a prepísali jeho reálny priebeh (Lacko, 2008). Súbežne s prácou na pomníku rozvíjal osobnejšiu časť tvorby a začal pracovať, resp. rozširovať diela dlhodobých cykloch (Svedectvo, Väzenie), experimentovať s objektami a asamblážmi z nájdených predmetov bežnej spotreby. Štvrtý a piaty ročník konfrontácií bol už verejný a Jankovič pokračoval v abstraktnej grafickej a kresliarskej tvorbe. Ďalší rok sa mu podarila prvá samostatná výstava v Galérii Cypriána Majerníka v Bratislave, na ktorej predstavil najmä plastiky, reliéfy a asambláže. Text do katalógu zostavil Václav Zykmund, ktorý

s Jankovičem spolupracoval aj na ďalších samostatných výstavách v Československu.

Vo všeobecnosti boli jeho diela prijaté ako výrazovo a štylisticky originálne, ktoré zaujmú svojou tematikou univerzálnosti ľudskej postavy a jej konfrontácie s priestorom, v ktorom sa nachádza. Tejto tematickej roviny sa držal aj v nasledujúcich rokoch svojej tvorby, z čoho bude v konečnom dôsledku vychádzať jadro tejto práce. Vtedy sa taktiež začína objavovať v súvislosti s Jankovičovými dielami aj pojem *groteska*, ktorým počas rokov označoval jeho tvorbu najmä teoretik Marián Mojžiš. Originalita jeho diel mu dopomohla kolektívne vystavovať aj za hranicami Československa v Taliansku a Maďarsku. Zaujímavý, a dovoľm si tvrdiť že aj trefný, text napísal Václav Zykmond k samostatnej výstave v brnianskej Galérii Jaroslava Krále:

„Jankovičův projev není v ničem libivý a idylický, usmiřující a usmířený, technicky krasopisný a uklidňující. Není však také stereotypní, imitující sám sebe v přesvědčení, že v takovém opakování a jednotlivosti tkví vyzrálость tvořícího individua. Není také roztěkaný, protože Jankovič je schopen s nevšední houževnatostí sledovat v cyklech dlouho jednu myšlenku, která se ovšem neustále mění pod tlakem reality dílo od díla. Zdůrazňuji to proto, že právě dnes je třeba v oblasti moderního projevu třídít kov od strusky, intenzitu zneklidňujícího působení od opakovaných stabilních a uklidňujících hodnot, které konec konců vždy ve svém opakování negují své oprávnění na existenci.“ (Zykmond, 1966)

Zykmond už vtedy spozoroval opakovanie motívov v cykloch, v ktorom je možné odsledovať zmenu prístupu a vývoja autorskej myšlienky. Pozitívne sa o Jankovičovej tvorbe vyjadril aj Jindřich Chalupecký a zahraniční kritici po prezentácii diel v Západnej Európe (Rakúsko, Holandsko, Belgicko, Taliansko, Francúzsko). Naďalej vystavoval aj na Slovensku, najmä Bratislave, zúčastňoval sa sochárskych sympózií a aktívne sa zúčastnil medzinárodného bienále mladých výtvarníkov Danuvius '68, v ktorom získal hlavnú cenu.

Vďakaa medzinárodnej prezentácii a pozitívnym ohlasom mu bolo udelených niekoľko štipendijných pobytov, no kvôli politickej atmosfére bola jeho účasť na nich po roku 1971 neželaná. Po úspechoch a veľmi sľubnom rozbehu koncom 60tych rokov sa mu podarilo realizovať súsošie *Obete varujú* pre Pamätník SNP, ktoré ale osadili v nevhodnej dobe tesne po príchode vojsk Varšavskej zmluvy v auguste 1968 a na začiatku obdobia normalizácie. V roku 1969, pri príležitosti 25. výročia vypuknutia SNP, bol pamätník slávnostne odhalený v prítomnosti verejných funkcionárov, no spokojnosť s dielom netrvala dlho. Keďže sa Jankovič dostal do nemilosti a bolo mu znemožnené vystavovať na samostatných výstavách, vláda sa rozhodla dielo z Banskej Bystrice odstrániť. Podľa oficiálneho dôvodu dielo odstránili lebo pôsobilo na návštevníkov pamätníka deprimujúco, no pravdepodobne šlo o to že dielo neglorifikovalo hrdinských partizánov, ale upozorňovalo na civilné obeť vojny. Súsošie bolo prevezené v roku 1972 na skladisko pri Dolných Pršanoch, no pamiatkári sa zaslúžili o presun diela do fašistami vypálenej obce Kalište, kde ostalo tridsať rokov⁵. Na pôvodné miesto bolo súsošie vrátené až v roku 2004 a dodnes sa nachádza v Banskej Bystrici. Dielo, ktorého základ tvorí kompozícia z nahromadených a deformovaných diel, na ktorých stoja rovnako zničení preživší, je univerzálnym vyjadrením odvrátenej strany vojny namiesto, vtedy preferovaného, heroizmu. Aj napriek reštrikciám režimu reprezentoval Slovensko v roku 1970 na známom medzinárodnom bienále v Benátkach, na ktorom vystavil osem plastík. Keďže jedno z diel bola aj *Biela modrá červená*, považované za potenciálne provokatívne, bol slovenský pavilón otvorený s dvojmesačným oneskorením. Okrem toho sa mu podarilo vystavovať spolu s Milanom Lalahom a Stanislavom Filkom na EXPO v Japonsku, konkrétne v Osake. Zároveň sa v tejto dobe zameral na menšie formáty a vytvoril prvé šperky. Tie sa postupne stali integrálnou súčasťou jeho diela a aj napriek špecifickému formátu nesú charakteristické rysy Jankovičovho štýlu. Okolnosti režimu mu

⁵ <http://monuments-remembrance.eu/sk/panstwa/slowacja-5/52-the-victims-warning-2> (30.01.2023)

síce pozastavili členstvo v Zväze slovenských výtvarných umelcov a tým pádom mu bolo znemožnené individuálne vystavovať, obmedzenie možností spolupráce s architektmi či publikovania diel o jeho tvorbe. Jeho nasledovná tvorba sa preto skôr zamerala na kresbu, grafiku a šperk – teda menšie formáty, ktoré sa objavili napríklad na výstave v Brne, no stále sa podľa sprievodného textu, vydaného ako samizdat, odrážal od sochárskej estetiky a jeho štýl bol označený ako „sochárska kresba“. Komentárov k Jankovičovým dielam sa nevzdal ani Václav Zykmond a pripojil sa k tejto interpretácii. Podarilo sa mu vystaviť fiktívne architektonické diela v Budapešti, no katalóg museli opäť vydať ako samizdat. Zároveň sa ako vynaliezavý umelec začal zaoberať počítačovou grafikou, ku ktorej sa vracal aj v neskorších obdobiach, a relatívne skoro (1975) ju aj vystavil na Slovensku v rámci kongresu. Aj napriek politickým komplikáciám sa mu podarilo nadviazať spoluprácu v Česku, Maďarsku aj Taliansku, dokonca mu bolo umožnené prezentovať svoje šperky ako súčasť výstavy pod záštitou SNG, aj keď to nebolo v Bratislave ale na hrade Červený kameň. Tieto aktivity privolali nechcenú pozornosť štátnych orgánov, no Jankovič aj naďalej pokračoval v neoficiálnych výstavách a cezhraničnými spoluprácami. Do pozornosti laickej aj odbornej verejnosti sa dostávali jeho počítačové grafické diela, ktoré budovali na pevných základoch jeho unikátneho figurálneho štýlu.

V 80tych rokoch sa postupne uvoľňovala politická atmosféra a reštrikcie, čo mu umožnilo vycestovať za železnú oponu a vystavovať svoje diela na Slovensku, ako aj dočítať sa o nich v umenovedných periodikách. Taktiež sa vrátil k voľnej soche a väčším dielam, ktoré boli pre jeho sľubné začiatky charakteristické. Vďaka svojmu portfóliu a unikátnej tvorbe bol vybraný na sympóziu do juhokórejského Soulu, no nezabudol ani prezentovanie svojej tvorby na Slovensku. V roku 1987 bola usporiadaná pri príležitosti jeho 50tych narodenín výstava v Malokarpatskom múzeu v Pezinku. Nasledujúci rok bol opätovne prijatý do Zväzu slovenských výtvarných umelcov, opäť mohol prezentovať Slovensko na

zahraničných výstavách a sústrezeniach. V revolučnom roku 1989 patril spolu s ďalšími významnými umelcami k podporovateľom vystúpení proti komunistickému režimu. Vzhľadom na politické zmeny a jeho vzťah s bývalým režimom bol pri vzniku Slovenskej výtvarnej únie a neskôr bol taktiež zvolený za rektora Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave. Objavuje sa v reprezentatívnych a retrospektívnych výstavách venujúcich sa slovenskému a českému umeniu 20. storočia. Jankovičove diela sa postupne stávali súčasťou svetových a súkromných zbierok, no zároveň sa dostávali aj do povedomia slovenského publika cez samostatné výstavy napríklad v Žiline, Košiciach a Nových Zámkoch. V roku 1997 mu pripravila samostatnú súbornú výstavu Slovenská národná galéria a bola mu udelené Cena Martina Benku. Ďalej sa zúčastňovali kolektívnych výstav a sympózií na Slovensku a v zahraničí, od roku 2000 mal svoje diela zastúpené aj v múzeu moderného umenia Danubiana v Bratislave. V roku 2004 znova osadili súsošie *Obete varujú* do Múzea SNP v Banskej Bystrici a zároveň získal Rád Ľudovíta Štúra II. triedy. Aktívne sa venoval sochárskej a grafickej tvorbe až do svojej smrti v roku 2017.

1.2 Vývoj tvorby Jozefa Jankoviča

Aj napriek tomu, že sa Jozef Jankovič dostal k sochárstvu náhodou pri prijímačkách na strednú školu, mohli by sme skonštatovať že mal v tomto odbore prirodzený talent. Okrem sochy a plastiky sa úspešne venoval grafickej tvorbe, kresbe, šperkárstvu a aj veľkorozmerným inštaláciám. V priebehu svojej tvorby bol štylisticky a tematicky do veľkej miery konzistentný a mohli by sme tvrdiť, že ide najmä o vývoj štýlu vytýčeného už počas štúdií na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Svojim unikátnym umeleckým rukopisom sa začal prezentovať v okruhu bratislavských Konfrontácií, medzigeneračného

združenia zo začiatku 60tych rokov, ktorého členovia odmietali zväzové praktiky (Mojžiš, 2007). V tomto období skupina umelcov združujúca sa okolo Konfrontácií programovo nastoľuje problém nefiguratívneho umeleckého prejavu, ktorý zahrňuje v sebe i použitie štruktúr nájdených materiálov. Ich význam spočíva v napätí, v dramatickom vzťahu k tzv. čistým umeleckým prostriedkom, s ktorými spoločne vytvárajú novú skutočnosť (Ďurdiaková, 1968). Jankovičove koláže a grafiky tohto obdobia, vznikajúce vrstvením hmôt na plochu dosky, sú výsledkom perforácie a stigmatizácie otláčanej plochy matrice a náhodnými vzormi zanechanými ohňom v štruktúre laku (Rusínová, 1997). V tomto období sa objavujú kresby a sochy s charakteristikami prítomnými v jeho neskoršej tvorbe, nie až tak tematicky ako skôr štylisticky. Človek a časti ľudskej figúry sa stávajú jedným z dôležitých motívov už v raných dielach akými bol cyklus prepojenia človeka a stroja, ako napríklad *Muž a stroj*, *Strojový muž* a *Zvárač*. Z tohto obdobia sa nám taktiež zachovalo niekoľko kresieb, odhaľujúcich jeho originálne spracovanie priestoru s trojdimenzionálnym alebo príbehových efektom. Jankovičov výtvarný rukopis bol výrazne formovaný záujmom o štruktúru a komplexnom pôsobení artefaktu (Valoch, 1994).

Zároveň si môžeme všimnúť neskoršie charakteristické črty jeho tvorby ako predĺžené ruky a nohy, vymedzenie priestoru v ktorom sa postava nachádza či zovretie trupu (Mojžiš, 2007). Postava bola deformovaná, fragmentarizovaná a zbavená znakov, ktoré by z nej robili konkrétneho človeka. Otázku „ľudskosti“ a figúry v ranom období veľmi dobre popísal Marián Mojžiš v monografii o Jozefovi Jankovičovi:

„Čo sa stalo s obrazom človeka? Jankovič sa pred pár rokmi sám zúčastnil ataku na zmyslové zobrazenie obrazu človeka. Ved' dobrodružstvo abstraktnej maľby ten obraz hlboko skrylo do zákutí krajiny duše, do vyvrelín citu. Bolo to zákonité zoči-voči svetu po kataklizme. Návrat k poézii obyčajnosti teda určite nevidel obraz človeka len ako zmyslové vyjadrenie existencie. Novo figuratívna reč bola expresívna, aj keď napokon nič nezabudla z expresionistických manierov vyjadrenia duše gestom ruky, tvárou. (Jankovič) vedel, že obraz človeka prešiel aj jeho lekciami

nových konštrukcií a rovnako aj novými deštrukciami skonštruovaného. (...) Témou dňa bola aj neukončenosť, nezavršenosť tejto sochy. Povedzme, že figúry nielen deštruovanej, ale doslova vyskladanej z fragmentov. Zmyslové zobrazenie figúry teda načas vrátilo sochu tam, kde ju opustilo. Vrátilo ju do lona dobrodružstva expresionistov.“ (Mojžiš, 2007)

Neprirodzené predĺženia končatín a deštrukcia „tela“ boli viditeľné už na cykloch *Tieňov* a *Miesta hore*. Navyše bol v tvorbe unikátny aj spôsob, akým deštruované časti občasne nahradil zvláštny predmet alebo iný netradičný tvar. Tieto figúry boli často na nestabilných končatinách, ktoré by v reálnom svete neprešli ani jediný krok. Zároveň boli často uzavreté vo vzájomne sa prestupujúcich priestoroch, ktoré v divákoch mohli vyvolať pocit úzkosti z ohraničeného, pevne určeného priestoru mimo ktorého figúra stráca stabilitu a nemôže „existovať“. No iní mohli v dielach okrem pocitu úzkosti vnímať vrstvu irónie a grotesky, najmä v „baňatých“ tvaroch jednotlivých končatín či absurditu polohy. Na nezvyčajnú fragmentarizáciu priestoru v dielach 60tych rokov upozornili aj teoretici umenia (napr. Jančar a Mojžiš, 2016), poukazujúc na odklon od klasického figurálneho sochárstva k maximálnej tvarovej skratke a nefiguratívnej forme. Vtedajšie naladenie umeleckej obce groteske veľmi neprialo, čo sa naplno prejavilo v 70tych rokoch a obmedzeniach výstav autorovej tvorby. Ešte pred vstupom vojsk Varšavskej zmluvy v roku 1968 sa Jankovič venoval spolu so svojim učiteľom na súsoší *Obete varujú*, ktorý v sebe síce skrýva iróniu, ale aj úprimnú snahu o poukázanie na spoločenský problém - a to zabúdanie na civilné obeť vojny, oproti oslavovaným vojenským pomníkom a náhrobkom, ktoré boli v tomto období hojne rozšírené v celom Československu⁶. Jankovič sa vzoprel tejto hrdinskej „patetickosti“ a ako poznamenala Katarína Bajcúrová, autor v tomto monumente nevelebil tragédiu, depatetizoval Slovenské národné povstanie, odstránil doterajšie čiernobiele delenie medzi

⁶ Pomníky boli v socialistickom realizme dôležitým médiom, keďže ich monumentálnosť a osadenie na verejnom priestore mali široký spoločenský dosah. Preto bolo vhodné, aby boli „zrozumiteľné“ pre každého a preto bol preferovaný tzv. socialistický realizmus. Najčastejším motívom bola heroickosť vojakov, pracujúceho ľudu a „budovateľov“ socializmu.

činmi víťazov a obeťami (Bajcúrová, 1994). Ako sa vyjadril aj samotný autor: „*Dnes je pôdorys a postavenie hráčov jasné, ale vtedy som sa riadil rovnako intuíciou ako racionálnou úvahou. Chcel som urobiť sochu a postupne som sa dozvedal, v akom čase to chcem.*“ (in Jančár a Mojžiš, 2016).

Nové podoby figurácie, ktoré sa okolo polovice šesťdesiatych rokov udomáčňovali v slovenskom výtvarnom umení, boli výsledkom stretania rozmanitých podnetov z európskeho umenia, filozofie a literatúry, ponúkali výrazne odlišné podnety nehlásiace sa k predstave „socialisticky angažovanom“ oficiálnom umeniu (Bajcurová, 2008). Dôležitým míľnikom bolo dielo s odľahčenejším tematickým tónom, no s podobne silným posolstvom, a to *Velký pád* (1968). Toto dielo bolo ocenený Grand Prix na bienále Danuvius 68 a ak by nenastala invázia vojsk Varšavskej dohody, tak by to bol výborný rozbeh Jankovičovej sľubnej kariéry. Začiatkom roka 1968 vyšla útlá brožúra pod taktovkou Špálovej galérie v Prahe, ku ktorej napísal text Ľudo Petránsky. Jankovičove diela vidí ako zobrazenie krízy človeka, existenčných otázok, konfrontácie s ľudskou existenciou a osudom (Petránsky, 1968). Sám autor sa ale podľa vlastných slov nesnažil moralizovať ani konfrontovať ľudí s veľkými a ťažkými témami, lebo ako sám poznamenal v rozhovore denník Pravda⁷: „*Nerobím sochy, ktoré sú jednoznačne len existenciálne alebo tragické, pretože v každej tragédii je aj kus smiešnosti a grotesky(...). Jediné, o čo mám záujem, je pochopiť seba samého a prostredie, v ktorom žijem.*“. K podobnému záveru prišiel Valoch už v roku 1974, keď poukázal na nahrádzanie tragického groteskným, niekde na polovičnej ceste medzi tragickým a komickým. Môžeme skonštatovať, že vystupuje v postave pozorovateľa, ktorý svojráznym umeleckým jazykom vyjadruje názory na seba, človeka a prostredie v ktorom žije. Veľakrát sa vyjadruje s nadhľadom a skrytým vtipom, sarkastickým gestom

⁷ <https://kultura.pravda.sk/galeria/clanok/407974-jozef-jankovic-chcem-vyjadrit-najma-skusenost-s-manipulaciou/> (17.05.2023).

ukrývajúcim jeho názor na nespravodlivosť, krivdy a utrpenie človeka (Kriška, 2002).

Nádych grotesknosti môžeme pozorovať nielen na jeho prístupe k fragmentarizácii tela, ale aj ich následne komponovanie do priestoru – k tomu pridáva Mojžiš (2007) aj pojem „prítomného času“, alebo ustrnutie určitej „(ne)kvality konkrétneho“. Keď sa bližšie pozrieme na jeho diela, diváci v nich môžu „vyčítať“ určitú príbehovosť a dramatický nádych. Ľudská postava je rozobraná na fragmenty, ktoré sú groteskne usporiadané v konkrétnom priestore, alebo vo vzťahu ku konkrétnemu priestoru. K formovaniu „jankovičovského človeka“ prispeli aj hnutia neo-dada, pop-art či nouveau-realistický štýl (Matuščík, 1994).

V 70tych rokoch sa autorov štýl výrazne nemení, no je nútený zmeniť médium na menšie formáty ako grafika a šperk. Aj napriek tomu sa v jeho tvorbe neobjavuje prílišná trpkosť, ale naďalej konzistentne pokračuje vo svojej štylizácii a charakteristickej irónii – ako keď napríklad na náhrdelník pridá slovo „šperk“. Podobne vyznievajú jeho kresby architektonických konceptov a začiatky počítačovej grafiky, v ktorej bol na slovenskej umeleckej scéne priekopníkom. Ako bolo poznamenané v katalógu k výstave v Dome pánov z Kunštátu z roku 1973:

„Ve svém dalším vývoji Jankovič předešel své názorové druhy – vrátil se totiž k problematice lidské figury, nejprve vlastně k její části. Vyhnul se tak nebezpečí stálého zestetičování materiálové struktury, vedoucí k adameismu krásného materiálu. Charakteristickým prvkem se při něj stávají deformované končtiny, nohy nebo ruce podivně vypjaté a protažené, narušené, často konfrontované s dřevěnou plochou, stigmatizovanou různými zásahy. (...) tragické je nahrazováno groteskním, poselství umělcových děl již není protestem, ale především zjišťováním.“ (Cit. podľa Mojžiš, 2007)

Figúra sa štylisticky vyvíjala a k zamurovanému a zaseknutému človeku pribudol aj dokrčený človek, pripomínajúce dvojdimenzionálne skladačky z papiera. Taktiež sa v jeho tvorbe objavuje polarizácia výrazu: na jednej strane badáme uvoľnený štýl kresby a grafiky,

ktorá je hravá, kým na strane druhej stojí systematické sledovanie expanzie a pohybov jednotlivých častí tela podľa matematických pravidiel (Matuščík, 1994). Jankovičov človek totiž nie je len zdegenerovaný na predmet manipulácií, ale je trhaný na kusy, lámaný, prasknutý – inými slovami, často vidíme zdemolované telá v zmenšujúcom sa priestore (Berger, 1994). Koniec 80tych rokov prináša pohyb, uvoľnenie, rozpad veľkého príbehu človeka na malé epizódy a absurdné detaily (Bajcůrová, 1997). Zároveň sa v sochárskej tvorbe 80tych a 90tych rokov častejšie vyskytuje geometrický prvok určujúci pohybovú a významovú akciu figúr, napríklad mreže, rebrík alebo brána. Využíva dva na pohľad protichodné, no rovnocenné postupy, keď hmotu svojich sôch na jednej strane sceluje a zjednodušuje do monumentálneho tvaru, kým na druhej strane ju fragmentarizuje. Ikonografia sa rozširuje o nové motívy, častejšie využíva trhanie a spájanie – a to nielen jednotlivých častí figúry a predmetov, ale aj príbehov a symbolov.

Jankovičova tvorba je unikátna tým, že až do konca v nej nenachádzame romantizujúce prímеси melanchólie, ale triezvy pohľad na absurditu votkanú do extrémne disfiguratívne stvárneného tela (Mojžiš a Jančár, 2016). Koncom 80tych rokov bola atmosféra uvoľnenejšia, no stále platila estetika riadená štátom. V 90-tych rokoch a následne začiatkom 21.storočia tvorba na jednej strane nadväzuje na tematiku starších cyklov a diel, je rovnako pozorný ako predtým a neidealizuje demokratickú spoločnosť. Nadalej si zachoval triezvy a nadnesený pohľad na svoje okolie, pozoroval spoločnosť a jej cestu, interpretoval svoje pohľady skrz svoj charakteristický groteskný priezor. Ako sa napokon vyjadril aj sám autor, pozícia umelca je v socializme aj v kapitalizme v zásade rovnaká, a o okrajová – umelec musel byť schopný vytvárať predajné diela, či už podľa zásad voľného trhu alebo ideologických požiadaviek⁸.

⁸ <https://www.blansko.cz/clanky/2011/12/jozef-jankovic-pestry-povrch-s-temnou-skutecnosti> (17.05.2023).

2. Časti tela

Keďže sa sústreďujeme na figurálnu tvorbu autora, rozhodli sme sa túto prácu nekoncipovať podľa časovej osi, ale podľa jednotlivých častí figúry a ich zasadení v priestore. Zároveň pri niektorých dielach poukazujeme na cykly s jednotlivými motívmi a ich vývojom, resp. variáciami. Veríme, že je to takto vizuálne aj významovo ľahšie pochopiteľné pre diváka aj keby nebol familiárny s tvorbou Jozefa Jankoviča – každý divák porozumie častiam tela, postave ktorú vidí na rebríku alebo v bráne či zlomenému ľudskému torzu. A práve táto familiárnosť má šancu priblížiť dielo autora širšiemu publiku a pomôcť mu pochopiť, že figúra Jozefa Jankoviča je stále človekom, aj keď je zdeformovaným a zbaveným individuality – no nie príbehu a emócií.

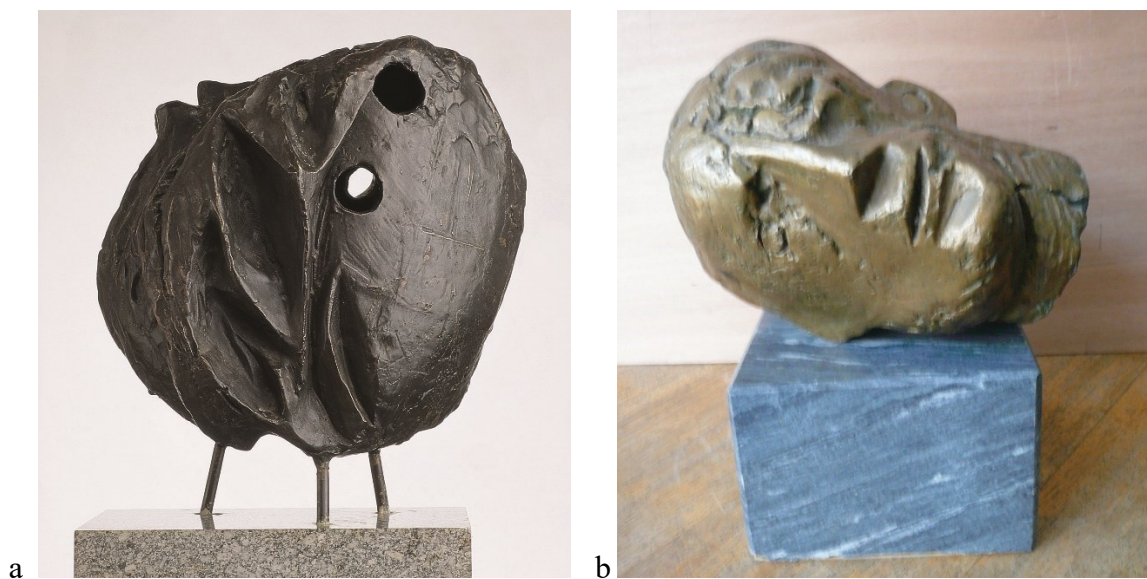
2.1 Hlava

Aj keď sa hlava priebežne vyskytovala v tvorbe od jej začiatkov, až v 80tych rokoch začala naberať samostatnej dôležitosti a Jankovič ju posúval do centra diela. Bola natoľko dôležitá, že jej bola venovaná samostatná výstava *Všetko je v hlave*, ktorá sa konala v roku 2022 v bratislavskej Galérii 19⁹. Význam hlavy bol vyzdvihnutý aj v súbornom diele o autorovej tvorbe z roku 1997 kunsthistoričkou Katarínou Bajcurovou ako nevidiacej, neosobnej masky a nositeľky deja. Preto sa v tejto práci zameriame na spoločné znaky Jankovičových tvárí bez vlasov či obočia, okradnutých o svoju identitu. Inými slovami: vidíme, že je to ľudská hlava, ale nik z divákov by si ju nespojil s konkrétnym človekom, ktorého pozná. Hlava je schválne zbavená svojej unikátnej identity, stáva sa anonymným

⁹ Kniha je stále v tlači a jej autorkou bude významná slovenská historička umenia Katarína Bajcurová.

„predmetom“ a aj keď si divák uvedomuje, že ide o časť ľudského tela, je na nej niečo neosobné a neľudské. Podľa Mojžiša (2007) reprezentoval obraz hlavy filozofický portrét, karikatúru filozofického portréru či banálny obraz. To by ale bolo značné zjednodušenie a generalizovanie, a preto si v tejto kapitole ukážeme ako sa varianty hlavy môžu interpretovať a popísať.

Všetky vyššie zmienené možné interpretácie sú vzájomne kombinovateľné a radi by sme v tejto kapitole poukázali na nové možnosti pomenovania znakov, ktoré divák môže identifikovať v autorových hlavách. V tomto bode práce si pomôžeme rozborom konkrétnych diel, v ktorých hrá ústrednú rolu hlava. Hneď jednými z prvých zaujímavých stylistických experimentov hláv nachádzame začiatkom 60tych rokov. Ako reprezentatívny príklad by sme uviedli dielo *Hlava II* z roku 1962.



Obrázok 1: a) *Hlava II*, b) *Ležiaca hlava* 1960 (zdroj: Danubiana Meulensteen Art Museum)

V tomto období síce ešte nebadáme charakteristický neskorší štýl a autor sa stále umelecky hľadal, no hlava má určité vlastnosti, ktoré môžeme pripisovať aj neskorším dielam. Ako prvé si všimneme to, že dielo tvarovo na prvý pohľad anatomicky nepripomína hlavu. Až

pri zapojení väčšej dávky predstavivosti zo strany diváka a po nápovede názvu môže badať priam kubistickú štylizáciu, v ktorej sú oči nahradené dvoma dierami, zárezmi pripomínajúcimi ústa alebo prázdne miesta po očiach mandľového tvaru. Pery sú vypracované z profilu a sú pootvorené, akoby boli zaseknuté uprostred vety alebo dýchania. Tento atypický a (na tú dobu) moderný tvar hlavy môžeme porovnať s ranejším dielom *Ležiaca hlava* z roku 1960. Na nej je lepšie viditeľný realistickejší tvar hlavy, teda je pre diváka ľahko a rýchlo rozpoznateľná aj bez nápovedy, ako tomu bolo v predchádzajúcom diele. Táto hlava ale taktiež nie je realistická a zostáva anonymná, bez špecifických poznávacích znakov, aj keď je stále možnosť u diváka priradiť ju ku konkrétnej osobe. Jej polohenie na podstavci je atypické a mohli by sme ho nazvať aj ironickým, najmä preto že hlava sa tradične pripevňuje na podstavec vzpriamene, tak ako sedí na ľudských pleciah. Krk má výraznú „prasklinu“, akoby šlo o zlomenú hlavu z monumentu, ktorá skončila vodorovne pri tele. Hlava je naklonená dohora, akoby sa chcela zdvihnúť alebo načúvať skrz zvýraznené ucho. Pri porovnaní s neskorším štýlom môžeme badať začiatky charakteristických vizuálnych prvkov, ktoré Jankovič uchoval aj v neskorších rokoch. Zároveň môžeme zbadáť konkrétne naratívne prvky akými je zlomený človek, ironický podtón ale aj určitá nepriama kritika.

Hlavu použil autor aj na zaujímavý reliéf *Autoportrét* z roku 1983. Na štvorcovom podklade sú kusy „rozbitej“ masky podľa autorovej tváre, spolu s okuliarmi a jedným tmavým prvkom, ktorý na prvý pohľad nepatrí k tvári predtým, ako bola „rozbitá“. Toto dielo je výnimočné nielen kvôli tomu, že ide o ojedinelý príklad autoportréту autora, ale aj preto že je tvár v tomto diele veľmi konkrétna. V prípade raritných autoportrétov sa Jankovič prekvapivo držal realizmu, respektíve rozpoznateľnosti tváre tak, aby divák mohol spoznať samotného autora. Tieto autoportréty v sebe niesli určitý dôvtip a ideu nad rámec zachytenia vlastnej podoby. Zlomená hlava pripomína skôr vrchnú masku, ktorú človek nosí – pod ňou

ale nie je obnažená, neurčitá tvár ale iba prázdnota a cudzí čierny objekt. Deštrukcia autora a realizmu v prípade Jankoviča idú ruka v ruke – nie je to niečo prvoplánové ani emotívne, práve naopak. Vidíme premyslený prístup k zobrazovaniu ľudskej hlavy a k umeleckému zobrazeniu autorových pocitov a nálad.



Obrázok 2: Autoportrét (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)

Špeciálnou sériou reliéfneho cyklu *Hlavy* z 90tych rokov je práca s obrysom hlavy z profilu v podobe kresieb alebo plytkých reliéfov. Varianty sa rôznili a preto spomenieme niekoľko, ktoré považujeme za najzaujímavejšie zo štylistického a významového uhla pohľadu. *Žiarenie* z roku 1990 pracuje s prekrytím dvoch hláv, okolo ktorých sa sústreďuje žiara s ostrými hranami, ktorá je prítomná vo vnútri druhej hlavy. Z negatívnej plochy vytvoril Jankovič centrum pozornosti, keď pomocou kontrastu červenej a čiernej farby láka divácku pozornosť do centra a akoby odvádza pozornosť z familiárneho tvaru ľudského profilu na neurčitý zhluk trojuholníkovitých tvarov. Obe hlavy majú mierne pootvorené ústa, no priama konverzácia medzi nimi nie je možná, keďže každá je otočená na iný smer a aj

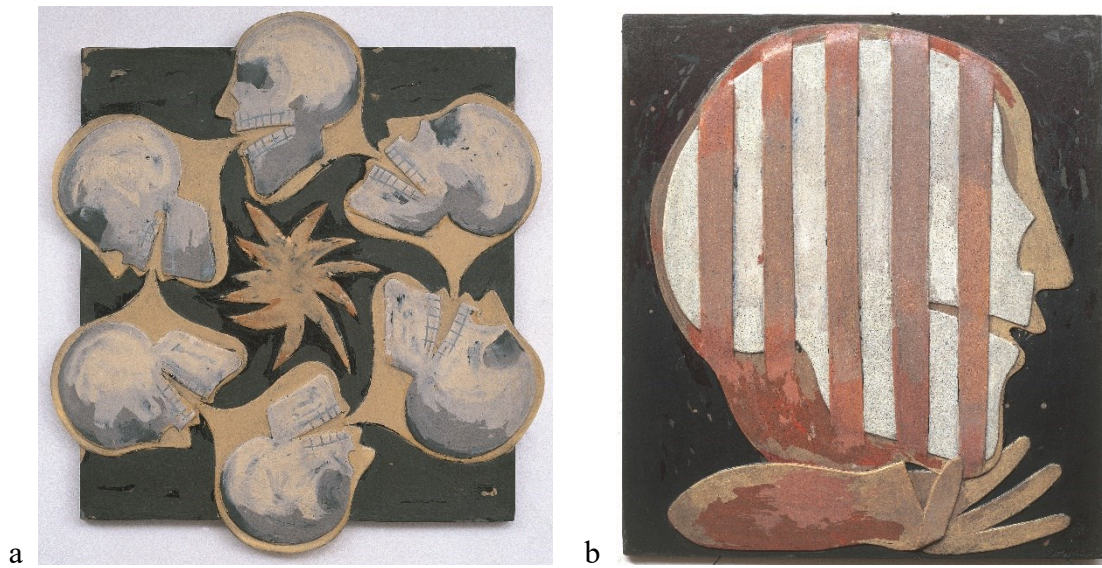
keď zdieľajú jeden priestor, ich interakcia je nútená a neprirodzená. O rok nato vytvoril dielo s podobnou nosnou ideou *Pohl'ad naspät'* (1991), v ktorej navrstvil tri červené tváre v rámci priestoru dominantnej hlavy bledej farby. K týmto dvom predmetom sa pridala aj zelená ruka pridržiavajúca dvoma prstami dve červené hlavy, kým zvyšne prsty ukazujú gesto pripomínajúce víťazstvo. Okrem nosa a úst nič z tváre nevidíme, no aj to stačí na identifikáciu ľudskej hlavy. Ironizujúci tón v tomto prípade hrá na overenú kartu kontrastu medzi červenou a bledou (napr. *Červený klin*), ktorá pritiahne diváku pozornosť na tri menšie hlavy výraznej farby. Ruka je farebne oddelená od zvyšku scény a aj napriek tomu, že je ukrytá za hlavami, jej prsty ich prekrývajú a zároveň držia pokope. Hlavy majú opäť pootvorené ústa, no nie je im umožnené spolu komunikovať aj napriek tomu, že zdieľajú ten istý priestor. Hravosť s vrstvením hláv môžeme badať aj napríklad v diele s príznačným názvom *Prliš veľa hláv*, v ktorom môže divák narátať osemnásť rôznych hláv, z ktorých ani jedna nepozera na tú druhá a podobne ako v predchádzajúcom spomínanom diele, nejestvuje medzi nimi efektívna komunikácia aj napriek zdieľanému priestoru.



Obrázok 3: a) *Pohl'ad naspät'*, b) *Prliš veľa hláv* (zdroj: Danubiana Meulensteen Art Museum)

Okrem hlavy sa určité obdobie venoval Jankovič aj zobrazeniu motívu lebky. Tá taktiež nebola zobrazená naturalisticky a realisticky, aj keď môžeme veľmi dobre identifikovať samotný motív aj bez zapojenia prílišnej predstavivosti. Mohlo to byť spôsobené aj tým, že lebka ako taká má už anonymný charakter a je do veľkej miery zbavená individuálnych rozpoznateľných črt. V čom je jeden zo základných rozdielov medzi lebkou a hlavou je ich univerzálna symbolická hodnota a dojem, ktorý u diváka vyvolávajú. Lebka je spájaná so smrťou, no aj s týmto ponurým motívom vedel Jankovič pracovať s charakteristickým nadhľadom a iróniou. Napríklad dielo *Večný kolobeh* z roku 1992, vytvorené v rámci cyklu *Hlavy*, neponúka primárne chmúrny obraz smrti. Práve naopak, lebky dopĺňajú obrysy tváří a paradoxne na nich nachádzame viac detailov ako v iných dielach cyklu. Každá hlava „vydychuje“ a takto tvorí tú ďalšiu. Vzájomne sú prepojené v kruhu, sústredenom okolo štruktúry podobnej hviezdici. Táto interakcia nemá začiatok ani koniec, navzájom prepojené hlavy a lebky nemajú žiaden špecifický znak ktorý by odlišil od tých ostatných. Každá hlava je rovnocenná vo svojej podobe a dôležitosti, čo môže vyvolávať buď zamyslenie na známou frázou „v smrti sme si všetci rovní“ alebo priam budhistickým a hinduistickým vnímaním smrti a života¹⁰. Zároveň tu ale môžeme pozorovať jeho charakteristický ostrovtip a talent podať vážnu tému s určitou dávkou irónie a donútiť diváka zamyslieť sa nad zaužívanými stereotypmi a frázami. *Hlava s lebkou* (1992) už ukazuje lebku zbavenú vizuálnych znakov ako je náznak zubov či očného otvoru a teda jej autor pridáva anonymitu. Je to zaujímavý vizuálny prvok, najmä ak je lebka ako taká do veľkej miery zbavená svojej individuality. Lebka je zamrežovaná pásmi vychádzajúcimi priamo z hlavy a fixujúcimi lebku, zároveň ich z dolu pridržiava ruka oddelená od tela. Ruka ale podľa farebnosti patrí k hlave a palec drží ako vonkajší obrys hlavy, tak aj lebku.

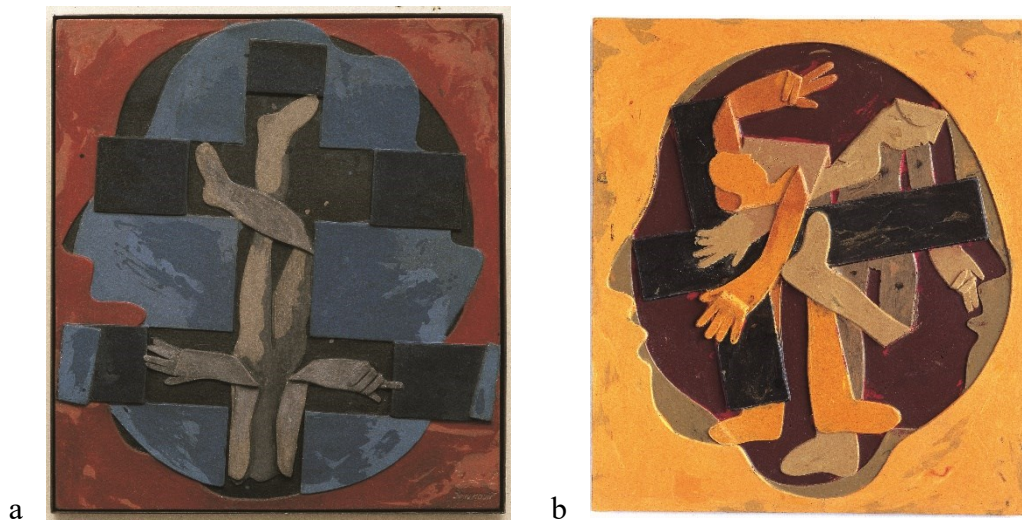
¹⁰ V budhizme a hinduizme je model prevteľovania založený na tom, že po smrti fyzického tela sa duša dostane do limba a potom podľa skutkov nasleduje nové zrodzenie. V novom tele si človek nespomína na svoje minulé životy a začína opäť s „čistým štítom“.



Obrázok 4: a) Večný kolobeh, b) Zamrežovaná hlava (zdroj: Danubiana Meulensteen Art Museum)

Súbežne so symbolikou lebky je tu aj použitie symboliky kríža ako v prípade diela Dvojramenný kríž (1992). Opäť sa stretávame s obrysom hlavy v profile, v ktorej ploche sa nachádza čierny dvojramenný kríž, na ktorom je doluznačky telo bez hlavy. Postava má charakteristické znaky Jankovičovej tvorby – je sploštená, pokrčená, „prekladaná“ a najmä anonymná bez pohlavných znakov. Nejde o obraz Krista pribitého na kríži ani o martýra – je to skôr osobný kríž v hlave anonymnej postavy, a možno aj ľudstva. Postava ale nepôsobí tragicky – práve naopak, jedna noha preložená cez druhú v nás evokuje skôr relax, pravá ruka ukazuje ukazovákom smerom von z kríža, kým ľavá je ležérne položená vedľa tela. Torzo aj končatiny sú „uväznené“ hranicou kríža a nepresahujú do priestoru hlavy. Ďalším zaujímavým vizuálnym prvkom pri dvoch spodných ramenách sú dva pásy zakončené modrou farbou totožnou tej v tvári, čo poukazuje na „odlúpnutie“ povrchu hlavy a vytvorenia kríža priamo z hmoty, ktorá ju vyplní. Tento šikovní vizuálny prvok vytvára zaujímavú príbehovosť, poukazujúc na vytvorenie kríža priamo v hlave a následné

uväznenia tela patriaceho k hlave. Všetko je doslova v hlave a limituje nás priestor vlastnej mysle, nie tela. Kríž by sme v tomto kontexte mali vnímať skôr ako univerzálny a rozpoznateľný symbol utrpenia a nádeje. Opäť si požičiame frázu „každý má svoj kríž“, alebo „každý si nesie svoj kríž“ – s touto myšlienkou pracoval Jankovič napríklad v diele *Každý má svoj štvorec*.



Obrázok 5: a) Dvojranný kríž, b) Hlava s dvoma figúrami a jedným krížom

(zdroj: Danubiana Meulensteen Art Museum)

Trochu odlišne pracuje s motívom kríža a počtom postáv v diele *Hlava s dvoma figúrami a jedným krížom* (1997). Aj keď by sa na prvý pohľad mohli zdať tieto diela veľmi podobné, predsa len v sebe nesú dostatok unikátnych prvkov aby sme ich mohli rozlíšiť. Hlava s dvoma figúrami nemá iba jeden „profil“, ale hneď dve – v charakteristickom štýle sú tieto dve hlavy neschopné komunikácie a každá sa pozerá svojim smerom. Čo je ale zaujímavé je „pohltenie“ jednej hlavy do tej druhej. Zároveň majú obe postavy vo vnútri priestoru hlavy svoje vlastné tváre, ktoré ale ostávajú rovnako anonymné. Nie sú pripevnené na kríži a ani ho nenesú, no kríž im stojí v ceste – na prvý pohľad máme dojem, akoby ich privälil a vytvoril tak väzenie. V kontraste s Červenou hlavou, ktorú rozoberáme neskôr

v tejto kapitole, je tu prítomný vplyv náboženstva a utrpenia. Ako sme už načrtli, kríž nemusí nevyhnutne symbolizovať iba kresťanstvo, ale aj utrpenie jednotlivca. V tomto prípade sa už pohybujeme v reáliách 90tych rokov, keď sa k moci opäť dostávala katolícka cirkev a jej snahy o ovplyvňovanie života v celej krajine, nielen u veriacich¹¹. Dve postavy pod krížom ukazujú rovnaké gesto v podobe zdvihnutého palca, ukazováka a prostredníka, prítomné v diele *Pohľad naspäť* (1991), no chýbajúce v *Dvojramennom kríži* (1990). Ich telá sú charakteristicky lámané a prekladané a kým postava vo farbe pozadia kríž pridržiaava ľavou rukou, postava vo farbe „hlavnej“ hlavy ho pridržiaava pravou rukou a ľavou nohou. Všetky tri objekty sú ohraničené priestorom hlavy a aj keď zdieľajú jeden kríž, nie je medzi nimi viditeľná žiadna komunikácia. Obe postavy sú pokrčené a polámané podľa limitu priestoru hlavy a okolia, divák má priestor premýšľať na základe farebných zladení či ide o konflikt dvoch rôznych osôb alebo jednej osoby v ktorej sa bijú dve ideí. V socializme nebola viera želaná a preferoval sa ateizmu, no po páde režimu nastalo obrodzenie cirkvi – žeby mal človek v sebe konflikt týchto dvoch protichodných ideí? Ironicky by sme mohli povedať, že sa viacero indivíduí (najmä bývalých členov KSS) rýchlo preorientovalo na zbožných kresťanov, lebo im to v spoločnosti prinášalo výhody. Na druhej rovine nám autor ponúka pomôcku v podobe farieb – jedna postava je vo farbe pozadia kým druhá vo farbe hlavy, teda je to konflikt vonkajších vs. vnútorných vnemov. V grafike *Hlava s Lebkou* (2000) sú obe figúry „prehodené“ cez kríž a kým jedna sa snaží zdvihnúť, druhá odovzdane leží. Obe postavy sú lámané a jedna z nich ukazuje charakteristické gesto troch zdvihnutých prstov. V spodnej ploche je poskladaný materiál „vyrezaný“ z hlavy a pokrčený ako zvyškový odpad. Kríž a postavy sú opäť limitované priestorom hlavy, lebka aj napriek názvu diela

¹¹ Zhodou okolností sa začali v roku 1997 prípravy na vypracovanie Vatikánskej zmluvy, ktorá dávala nadpráva Vatikánu a katolíckej cirkvi na území Slovenskej republiky. Aj keď prípravy boli pred verejnosťou utajované, atmosféra narastajúcej moci cirkvi boli v spoločnosti badateľná. V tomto prípade ale ide o náhodu a autor pravdepodobne vyjadroval postoj utrpenia jednotlivca než o systematickú kritiku katolíckej cirkvi.

absentuje. Farebnosť a vrstvenie odráža sochárske zameranie autora, pripomínajúce bronz a poskladané kovové pláty vyrezané z jednotnej plochy. Niekedy ale môže figúra zvíťaziť nad lebkou, ako tomu je v kresbe číslo 52 (1987), keď ženská postava (môžeme ju identifikovať podľa prsníkov) vystupuje von z lebky, s rukami rozťahnutými do strán v oslobodzujúcom geste. Lebka je zničená a aj keď má naznačené zuby a malý očný otvor, jej nos zostáva ľudským – lebka je neúplná a možno by autor zmenil finálny vizuál v prípade grafiky alebo sochy. Dôležitým pre nás je ale gesto víťazstva a slobody zo strany figúry, vystupujúcej do červenej poľa sústredeného v hornej časti diela. Podstavec, na ktorom je daná lebka postavená, je čiernej a šedej farby na bielom prázdnom pozadí, postava je v neutrálnom béžovom tóne. Aj keď je jej telo charakteristickým spôsobom pokrčené, postupne sa narovnáva a vychádza z priestorového obmedzenia určenom lebkou. Figúry v dielach *Hlava s figúrou* (2000) alebo *Hlava s Lebkou* (2000) sú v tomto snažení neúspešné a buď od únavy ovisnú alebo sa zaseknú vo svojom vlastnom väzení.



Obrázok 6: a) Kresba 52, b) Červená hlava (zdroj: Danubiana Meulensteen Art Museum)

Ohraničení plochy opustil v diele *Červená hlava* (1997), ktorá je paradoxne žltoranžová na červenom pozadí. Ako prvé sa láka prepojenie s červenou farbou komunizmu a bývalého režimu, ktorý najmä počas normalizácie neprial autorovej tvorbe odkláňajúcej sa od socialistického realizmu. Zároveň je ale červená farbou života, krvi a konfliktu. Ako trefne poznamenal Mojžiš (2007), Jankovičove hlavy sa rozpadajú následkom brutálneho-aj brutálne smiešneho- zápasu. Síce tvrdí, že práve tento zápas zbavil hlavy tváre, no je otázne či si stihli tváre vybudovať osobitosť ešte pred jej stratou. V režime sa cenila kolektívnosť nad individuálnosťou (ako to je koniec-koncov aj v iných, najmä východoázijských, kultúrach). Aby sme sa ale vrátili k dielu *Červená hlava*, väčšia časť hlavy bola rozrezaná na pásy, ktoré sa v charakteristickom autorovom štýle preklápajú a lámu do zamotaného labyrintu. Hlava si ponechala iba jednu neporušenú časť, na ktorej sú rozoznatelné znaky človeka v podobe nosa a úst. Autor chce, aby divák vedel že ide o hlavu a aby sa zamyslel nad tým, prečo nie je červená (ako naznačuje názov diela). V tomto prípade je červené pozadie to, čo obklopuje celú hlavu a „ničí“ ju – máme tu dočinenie takmer s orwelovským chápaním totality, no stále s unikátnym ostrovtipom autora. Podobne ako pri iných dielach, je tento odkaz na jednej strane vážny a poukazujúci na deformovanie integrity a nezávislosti ľudského myslenia silným vonkajším tlakom, na druhej strane nám s iróniou sebe vlastnou ukazuje, čo s takou myšliou spraví vonkajšia propaganda: zničí jednotu mysle a vy sa stotožníte so svojim okolím a stanete sa „červenou hlavou“, ak keď ste hlava „žltá“. Skutočne ale vytvoril aj dielo *Žltá hlava*, v ktorom je už samotná hlava žltej farby, vnútorná plocha hlavy je opäť rozrezaná na pásy, poprekladané do tvarov pripomínajúcich labyrint. Občas použil autor aj časť tela na zdôraznenie určitej myšlienky alebo vtipu, ako napríklad v diele *Zlé jazyky* (1992). Ako napovedá názov, červené jazyky trojuholníkového tvaru vychádzajú zo zárezov na dvoch hlavách preložených cez seba. V ústach oboch hláv sa taktiež nachádza výrazný jazyk a nenachádzajú sa mimo plochy. Zároveň je ich farba totožná

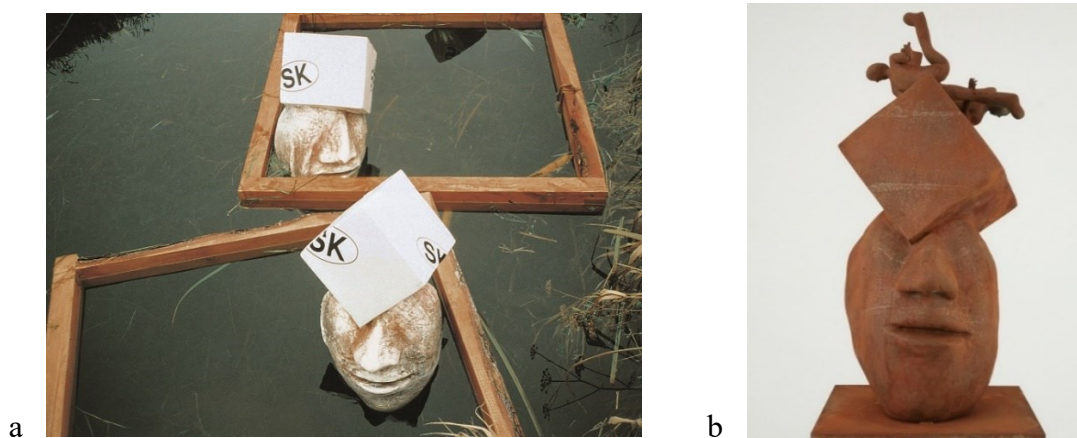
s pozadím, čo nám naznačuje dvojaký „zdroj“ zlých jazykov: vychádzajú ako z okolia, tak aj z jednotlivcov. Zárezy v hlave mohli spôsobiť práve zlé slová, kým obe hlavy spôsobili rany ostatným (a zároveň jedna druhej). Rok 1992 v sebe stále niesol turbulentné znaky, spomienky na udavačstvo susedov a známych. *Zlé jazyky* neznamenal iba ohováranie, ale mohli zničiť život celej rodine. Aj keď to v 90tych rokoch už nehrozilo, demokracia bola v plienkach a systém ani zďaleka nebol dokonalý. Autor ale zaujímavo a čitateľne vyjadril spomienku na udávanie a na to, čo mohli „zlé jazyky“ spôsobiť.



Obrázok 7: Zlé jazyky (zdroj: Danubiana Meulensteen Art Museum)

V rámci motívu hláv by sme ešte spomenuli zaujímavú inštaláciu *Inkognito* (1993). Na vodnej hladine boli položené drevené rámy a v nich zasadené keramické hlavy, na ktorých boli uložené biele krabice s nálepkou SK. Z historického hľadiska bolo dielo vytvorené v roku vzniku samostatnej Slovenskej republiky, čo by vysvetľovalo značku SK na jednotlivých hlavách. Trojdimenzionálne hlavy nesú charakteristiky anonymity a okrem nálepky na krabici nemajú žiadne špecifické znaky, ktoré by ich napríklad radili k slovenskej národnosti, resp. národu. Drevené rámy ako hranice v ktorých sa pohybujú aj keď sú na vode poukazujú na nové, štátne hranice a oddelenie od Českej republiky. Dielo nemá nahnevaný

podtón, skôr by sme v ňom mohli vidieť náznak grotesky a vtipu, keďže vodné toky prekračujú, resp. samé tvoria hranice medzi krajinami. Ľudia vytvoria umelé hranice na mape (alebo formou drevených dosiek) a následne sa v týchto ohraničeniach pohybujú. Hlavy vyzerajú akoby vykukovali spod hladiny a pod nimi sa nachádzali ukryté telá. Sú nositeľmi „slovenskosti“, kuriérmi ideí štátnej príslušnosti, ktorá prináša ako novú slobodu tak aj nové obmedzenia. Ale keď sa divák bližšie pozrie na výraz tváre jednotlivých hláv, uvidí na nich jemný úsmev, ktorý si môže vyložiť ako úškrn alebo úprimnú radosť. Záležalo na to, či bol daný divák odporca alebo zástanca rozdelenia Československa. A to dodalo tejto inštalácii humorný nádych. Jedno z posledných diel autora, *Kocka v hlave* (2017), veľmi nápadne pripomína túto inštaláciu - železná hlava s kockou identicky zarazenou do čela už síce nemá nálepku SK, no zato sú tam malé, pokrútené ľudské figúry. V charakteristickom Jankovičovom duchu sa figúry od seba (takmer s odporom) odvracajú a odmietajú komunikovať. Autor už nepotrebuje drevené ohraničenie, pretože figúry sú zaseknuté v malej kocke. Podobne nefunguje komunikácia ani v diele *Dialóg* (1986), keď sa namiesto očí v hlave nachádzajú dve bezpohlavné figúry, ktoré sa navzájom bijú a hádajú. Hlava je pokojná, aj napriek tomu že z nej figúry „odlúpili“ pásy, ktoré sa z modrých stali červenými.



Obrázok 8: a) Inkognito, b) Kocka v hlave (zdroj: Danubiana Meulensteen Art Museum, Web umenia SNG)

2.2 RUKY A NOHY

Končatiny tela sú jeho prirodzenou súčasťou a málokedy vo figurálnej tvorbe chýbajú. V tejto kapitole by sme sa chceli zamerať na diela, ktoré pracujú s rukami a nohami ako osobitným a plnohodnotným výrazovým prvkom alebo sú výrazným nositeľom ideí. Preto sa sústredíme na diela, v ktorých sú použité ako hlavný, alebo jeden z hlavných, výrazových prvkov. Ako trefne poznamenala Katarína Bajcurová (2005), umelec znegoval tradičnú integritu sochy a rozobral zaužívanú integritu tela na desivé fragmenty ľudských substancií, prinášajúc svojimi sochami nový potenciál interakcie s okolitými objektami.

Aj keď sú ruky vhodnejšie na zobrazenie určitých verejne známych gest, v Jankovičovej tvorbe sú to práve nohy s ktorými majstrovsky pracuje. Koláž *Kráčajúci panelák* (1978) z cyklu architektonických návrhov s výrazne ironizujúcim tónom poukazuje na prepojenie zdanlivo ťažko prepojitelných prvkov. V spodnej časti diela sa nachádzajú fotografie panelových obytných domov, pričom do kontrastu s nimi vstupuje štvorica pokrútených nôh s oblými chodidlami a predĺženými, tenkými údmi napojenými na začínajúcu stavbu. Horná časť je prekrytá pauzovacím papierom, na ktorom je stroho ceruzkou nakreslený panelový dom a zámerne poškrtané bočné panely, v ktorých sa mohli (ale nemuseli) vyskytovať fotografie iných domov. Panelový dom si vykračuje a ničí unikátnosť, voľnosť a estetickú hodnotu architektúry ktorá je iná ako tá schvaľovaná vládny režimom. Alebo ako to stručne vystihol Vladimír Beskyd, v tomto diele si „tupý hranol betónového paneláku neohrozene vykračuje a v sídliskovej krajine začierňuje všetko ostatné“¹². Nešlo iba o kritiku architektonického smerovania – koniec koncov Jankovič nebol architekt ale sochár - no kvôli obmedzeným možnostiam prezentácie svojej tvorby sa

¹² <https://flashart.cz/2016/09/20/panelakovo-vizualne-pribehy-paneloveho-domu-v-slovenskom-umeni/> (17.05.2023).

podobne ako niektorí iní umelci preorientoval na experimentálne média či menej nápadné výrazové jazyky. Používanie jazyka architektúry tak umožnilo vyjadriť kritiku na pomery v krajine, aj keď štátna cenzúra si všimla posmešného podtónu a Jankoviča kvôli architektonickým návrhom vypočúvala. No v skutočnosti ho vďaka subjektívnej a nepriamej kritike nemohli obviňovať a autor si to uvedomoval (Cytlak, 2007). Socialistické umenie totiž nazeralo na architektúru veľmi pozitívne vďaka jej praktickému a budovateľskému aspektu, a tak sa mohlo v cenzúre „prešmyknúť“ niekoľko ironických návrhov. Panelák na nohách tak predstavoval oživené monštrum ktoré uznáva iba jednu hodnotu, nosiacu na svojich vlastných nohách.



Obrázok 9: Kráčajúci panelák (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)

Ideu takéhoto monštra nachádzame aj v dielach zo 60tych rokov, napríklad *Bez názvu VII* (1965) a *Bez názvu X* (1966). V oboch prípadoch pozorujeme desivo pôsobiace a neprirodzené monštrum pozliepané z ľudských údov. Výrazným prvkom sú početné a viditeľné nohy, resp. ich zdeformovaná forma, v kontraste s jemne vypracovanými (a menej

početnými) rukami. Torzo a hlava chýbajú, prípadne sú iba naznačené pod kusom látky. Rusínová (1997) ho popisuje ako „fatálne božstvo“, vyvolávajúce pocity úzkosti pomocou vizuálnych prvkov ako krvou presiaknutý zdrap odevu zahaľujúci zvyšky ľudských tiel, s rukou ukazujúcich cestu smrti. Toto monštrum je schopné pohybu a autor sa s tým pohráva vo verzii *Bez názvu X*, keď táto „postava“ ležérne sedí na stoličke a snaží sa komunikovať gestami, ktoré môžu byť narážkou na pohyb iba jednej ruky, zachytenom v štyroch fázach.

Iný prístup pozorujeme na soche *Večné svetlo* (1965). Nohy sú použité namiesto stojana, podopierajúce obdĺžnikovú plošinu s nahromadeným voskom a horiacimi sviecami. Podobné „hľby“ sviec sa nachádzajú najmä v kresťanských chrámoch, zapalované veriáciami ako žiadosť o pomoc, vyjadrenie úcty alebo smútku za zosnulým. Aj samotný názov diela priamo odkazuje na kresťanskú tradíciu: „*Boh je svetlo a niet v ňom nijakej tmy*“ (1.Jánov 1:5-7). Estetické stvárnenie roztopených sviec pod tými stále horiacimi vysielá divákovi odkaz: svetlo je večné práve kvôli ľudskému snaženiu – jeho kontinuita je udržiavaná individuálnym zapalovaním sviečok, nie zázrakom. Pod týmto svetlom sa ale nachádza výrazná čierna časť, zložená z prvkov ktoré pripomínajú spáleninu. Tvary sú pokrčené a neurčité, no zároveň sú autorom umne prepojené s bielymi nohami. Biela a sú v ostrom kontraste a na diele nenachádzame jemný prechod – môžeme sa ako diváci domnievať, že nohy boli pôvodne biele a stali sa čiernymi a dokrútenými až pod náporom tepla a znečistenia pochádzajúceho z ohňa a dymu. Večné svetlo teda na jednej strane môže sugerovať nádej ľudského snaženia, na strane druhej paradox v podobe súbežného ničenia človeka. Jankovič pracoval s náboženskou symbolikou a tak nie je vylúčené, že sa v diele nachádza aj kritika náboženského princípu sebaobetovania sa v mene vyššieho princípu.



Obrázok 10: a) Večné svetlo, b) Kráčajúci pomník (zdroj: Web umenia SNG)

Princíp „chodiacej platformy“ uplatňuje autor v diele *Kráčajúci pomník* (1987). Pomníky boli veľmi obľúbeným a preferovaným motívom socialistického realizmu, no v tomto prípade nemalo ísť o oslavu hrdinstva alebo pracujúceho ľudu – práve naopak, stretávame sa s veľmi podobnou myšlienkou ako v prípade diela *Kráčajúci panelák*. Budovu nahradil pomník, ktorý sa hodil do socialistickej predstavy vhodného umenia: nachádza sa na ňom skupina mužov, žien a detí s (pre Jankoviča netypickými) naznačenými realistickými črtami a štandardným oblečením. Vedúca postava ukazuje s natiahnutou rukou vpred, k „svetlejšiemu zajtrajškom“. Na oboch stranách súsošia sa nachádzajú schody, „vyryté“ priamo do pohybujúcich sa nôh. Ide o tri spojené končatiny naznačujúce pohyb, obľúbený prvok autorovej tvorby. Podobne ako v prípade paneláku, aj *Kráčajúci pomník* poukazuje na

problém uniformity, nedostatku priestoru na kreatívne umelecké vyjadrenie a „valcovanie“ verejného priestoru. Vedúca postava na súsoší ukazuje smer nohám a aj napriek svojej malej výške udáva smer. Dielo je vtípnou narážkou na množstvo súsoší a monumentov zaberajúcich priestor iným vonkajším inštaláciám či monumentálnych sochám, a podobne ako panelové domy je ich vizuál do veľkej miery zbavený unikátneho autorského rukopisu či myšlienky odkláňajúcej sa od vládou podporovaného a preferovaného naratívu. Farebne je pomník šedej farby, kým noha je sfarbená v červenom a žltom odtieni, pripomínajúcu „živú“ časť sochy. Znak takto prerastá sám seba a premieňa sa na svoju vlastnú nezmyselnú alúziu (Bajcurová, 1997). V tom istom roku vytvoril dielo *Miesto hore* (1987), ktoré bolo protikladom k socialistickým monumentom. Na šesť-schodovej platforme sú tri páry nôh s časťou torza, na ktorých je položená rovná platforma s vrchnou časťou torza s hlavou. Človek je rozdelený na polovicu, no na úplnom vrchole je iba jeden. Motív „miesta hore“ spracoval autor aj v iných verziách a ide o tému, ktorej sa venoval počas dlhšieho obdobia. Verzia z roku 1967 ukazuje tri „poschodia“, no už na nich zaujímavo a zrozumiteľne pretlmočil nosnú ideu cyklu „miesto hore“. Na spodnej platforme vidíme štyri nohy, na strednej platforme sú už iba tri a postava na vrchu má dve nohy, jednu ruku a neforemné torzo. Ruka aj torzo vyzerajú ako končatiny v procese tvorenia, čo umocňuje aj farebnosť – kým spodné nohy sú šedej a bielej farby, nohy uprostred už majú náznaky červenej a žltej, torzo na vrchole je v spodnej časti žlté a hore červené. Opäť môžeme červenú farbu vnímať v dvoch rovinách: ako farbu života a smrti alebo ako farbu komunistického ideológie. Človek na vrchole vtedajšej štátnej moci musel byť verným členom komunistického strany a v túžbe po moci ľudia vstupovali do strany, prípadne aj v iných režimoch sa nemal báť človek pošpiniť si ruky „krvou“. Podobne je na tom človek v červenej farbe na počítačovej grafike s rovnomenným názvom z roku 1979. Priestor je opäť rozdelený na tri sekcie, v spodnej sa nachádza neprehľadná masa ľudí s prevahou červenej farby, ale môžeme v nej zbadat' aj

čiernu a modrú farebnú líniu. Prostredná sekcia obsahuje už značne menej postáv a taktiež aj výrazne menej čiar v inej farbe ako červenej. V sekcii hore je už iba jedna osamotená postava červenej farby, čím je celá štruktúra výrazovo a ideovo takmer identická s dielom z roku 1967. Rozdiely medzi týmito príkladmi a dielom z roku 1987 je okrem farebnosti aj rozdelenie tela, čo sa nám zachovalo je redukcia postáv/postavy smerom nahor. Absentuje červená a prevažuje biela farba – na prvý pohľad pôsobí busta na jej vrchole ako prísny generál, ktorý má každú chvíľu rozkázat' nohám, aby sa pohli (podobne ako v *Kráčajúcom pomníku* alebo *Kráčajúcom paneláku*). Tieto figúry bez charakteru a bez konkrétnej tváre boli ideálne pre tragikomický nádych socializmu, ktorý obľuboval pomníky s anonymnými členmi pracujúceho ľudu alebo mladých vojakov – alebo ako to vystihol Jiří Olič, socha hrdinu je viackrát vymenená, no podstave zostával (Olič, 2011). Miesto hore tak ostáva podobenstvom toho, ako sa z ideálu človeka stane smiešny karierista, ktorý sa vyškriabal na svoj post po chrbtoch iných (Rusínová, 1997). Myšlienku diela rozvíja Katarína Bajcúrová:

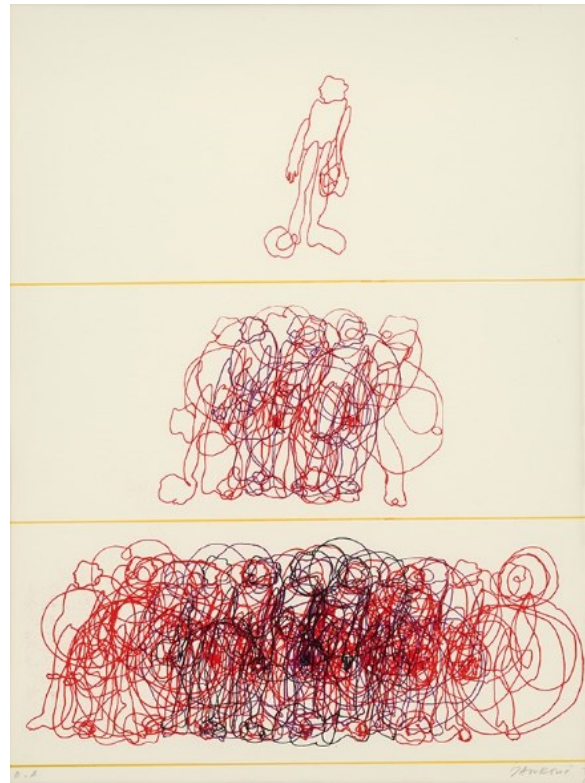
„Miesto hore patrí k základným témam sochára a tiahne sa celou jeho tvorbou. Premeny jej ikonografie navodzujú viacznačné kódovanie. Prvýkrát nachádzame tento motív v kresbe datovanej rokom 1966, sú na nej charakteristicky deformované plošné a farebné siluety ľudských bytostí, temer bez tela, vytvorená ako obludné zrastence dolných a horných končatín: v štyroch radoch nad sebou sa ich počet smerom nahor znižuje až k počtu – jeden na vrchole. Neskôr sa objavujú adresnejšie parafrázy (motivované osobnou a spoločenskou skepsou z normalizácie), na každom stupni sa krčia brutálne potrhane, spresované útržky antropomorfných foriem, kde každý ďalší stupeň je akoby drasticky „vykúpený“ počtom obetí pod ním.“ (Bajcúrová, 1997)

Experimenty s počítačovou grafikou nám taktiež priniesli zaujímavé variácie na dôležitosť nôh a rúk ako samostatných vizuálnych prvkov. Napríklad v počítačovej grafike *Manifestácia* (1989) sú farebné páry nôh použité ako stojany, na ktorých je plochá obdĺžniková plocha s rukami, tvármi a čierno-červenou škvrnou. Obrazy pripomínajú

svojím sfarbením pop-artové hnutie, v trojdimenzionálnej podobe môžeme tento prístup vidieť v *Súkromnej manifestácii* (1968). Z iných raných diel vytvorených pomocou počítačovej grafiky je aj *Stretnutie II* (1987), na ktorom vidíme chodiace páry nôh spojených platformou, na ktorej je položených päť hláv (každá hlava na jeden pár nôh). Z každej hlavy vyrastá ker, na tvárach vidíme iba ústa a nos, oči absentujú. Nohy sú oproti hlavám koordinované a v pohybe, kým hlavy pôsobia pasívne a neživo – žeby narážka na ideu systému, v ktorom sa musia plniť kolektívne plány aj na úkor jednotlivca, ktorého individuálne požiadavky a myšlienky nie sú v štátnom záujme?



a)



b)



Obrázok 11: a) Miesto hore (1967), b) Miesto hore (1979), c) Miesto hore (1987), d) V šlapajách otcov (zdroj: Web umenia, SNG)

Realistickejšie nohy nachádzame v diele z rovnakého obdobia akým je plastika *V šlapajách otcov* (1987). Ide o pár hrubých nôh v statickej polohe, z ktorých vnútra vychádzajú dve postavy. Tieto postavy majú medzi sebou viditeľný konflikt, jedna postava je útočná kým druhá je skôr v obrannej pozícii. Oproti veľkým nohám z ktorých vychádzajú zosobňujú na jednej strane pohyb a dynamiku, na druhej nestabilitu a konflikt. Dedičstvo otcov je delené medzi potomkov, ktorí sa nevedia dohodnúť – či už na hmotnom alebo nehmotnom dedičstve.

Dôležitým cyklami pracujúcimi s časťami tela boli *Svedectvá* a *Tiene*. Keďže v tejto práci nemáme priestor na analýzu na všetky diela z daných cyklov, priblížime si tie, ktoré považujeme za reprezentatívne. Z cyklu *Tiene* by sme si priblížili *Modrý tieň* (1966) a *Môj tieň II* (1964-5). Prvé menované dielo je na pohľad hravé a veselé, v ničom nepripomínajúce

prvotnú asociáciu so slovom „tieň“. Vidíme pár nôh a torzo modrej farby, ktoré sa snažia udržať balans na kolese, to je však pevne pripevnené na štvorcovej platforme. Torzo je ukončené plochou platformou, na ktorej sú položené tri vankúše a okrúhle ukončenie. Z diela ide na prvý pohľad detská hravosť a chuť experimentovať, no pri bližšom pohľade je prítomné čosi bezvýchodiskové a smutné. *Môj tieň II* (1966) je podobne ako dielo *Súkromná manifestácia* telo s nahradenou hlavou, konkrétne veľkou prázdnu klietkou. Nohy stoja na nízkom drevenom stolčeku a podobne ako v *Modrom tieni* sa nedotýkajú zeme. Ich hladký tvar je v kontraste so zónou, kde prechádzajú do klietky: na prvý pohľad pôsobí torzo roztopene, odkrývajúce vnútro ktoré tvorí krehká klietka. V jej vnútri sa okrem hrubých tyčí nič nenachádza – žiadne orgány ani zvieratá, ani tvár autora. Na vrchu klietky sa nachádza oválne oko na jej zavesenie, nevyužitú a zbytočnú, rovnako ako drôty ktoré ju tvoria sú neusporiadané, krehké a zlomené. Ak má prezentovať autorov tieň a rozpoloženie v danom období, bolo to stále obdobie hľadania a ustáľovania tvorby. V ostrom kontraste k integrite nôh je rozleptané, resp. roztopené torzo a (v realite) nefunkčná klietka. Je možné, že sa autorove uväznené, resp. tienisté, pocity a myšlienky postupne uvoľňovali, premietané do rozkvetu jeho sochárskej tvorby. Rusínová (1997) vidí *Tiene* ako infantilnú a inštinktívnu stránku osobnosti, ku ktorej sa človek nerád priznáva a tak sa v dielach stávajú karikatúrou.

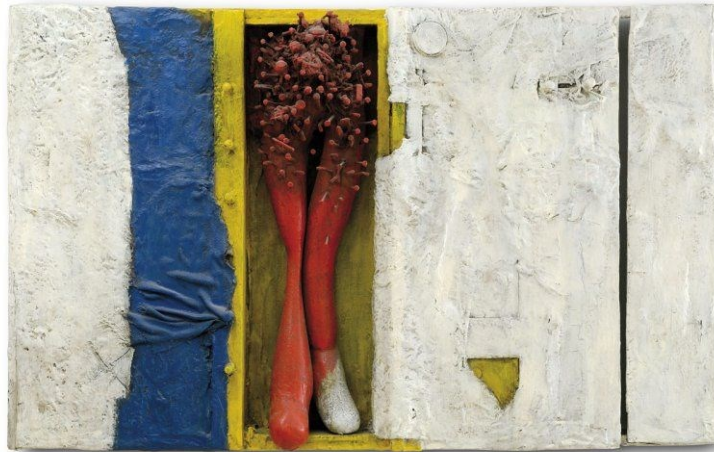


Obrázok 12: a) Môj tieň, b) Modrý tieň
(zdroj: Danubiana Meulensteen Art Museum, Web umenia SNG)

S myšlienkou tieňa pracuje aj v cykle *Svedectvo* zo 60tych rokov, v ktorom sa často končatiny dostávajú do interakcií s inými objektami. Napríklad dielo *Svedectvo VI.* (1966-1967) je rozdelené do dvoch panelov so zdeformovanou a rozdelenou postavou. Obe sú na recyklovaných drevených rámoch v troch farbách: žltej, modrej a bielej. Prvú časť tvorí pokrčená látka prikrývajúca ruky a pahýle pripomínajúce nedokonalé nohy. Torzo a prípadne hlava sú ukryté pod poskladanou látkou a aj keď je na vrchnej časti rámu otvor, ruky sa takmer držia jeden zo strán a nevyzerá to na pokus o útek. V spodnej časti rámu sú pripevnené nohy, ktorých poloha pripomína skôr vzorne uložené topánky než odrezané ľudské končatiny. Na druhej strane máme taktiež dočinenia s efektom pokrčenej látky, no tá

pozvoľna prechádza do formy dvoch nôh obrátených horeznačky, pričom chodidlá slúžia ako stojan pre oválny objekt. Na spodnej časti sú fragmenty rúk, položené s rozličnými drobnosťami z dielne a domácnosti. Tvary rúk a nôh sú zámerne nepravidelné a „nedokonalé“, čo bolo dosiahnuté jeho technikou liatia sadry do pančuchy alebo rukavice. Takto získal amorfný, oduť a neurčitý tvar ktorý sa stal pre jeho tvorbu charakteristickým (Bajcurová, 2008). Podobný tvar dosiahol aj v *Svedectve XI* (1967-1968), kde figúre chýba torzo a hlava, resp. je torzo zničené a neľudské. Póza je ale ľahko rozpoznateľná a aj keď je pozadie do veľkej miery štvorcového tvaru s výrezom na nohy, pre diváka je ľahko identifikovateľná štylizácia tela na kríži. Ruky ani nohy nie sú pribité na doske, taktiež sú jedny výrazne kratšie ako tie druhé - určite nejde o ukrižovanie božieho syna ani dokonalého človeka, ale naopak svedectvo o tragickom živote človeka. *Svedectvo VII.* (1966) používa podobnú štylizáciu do tvaru kríža, no tentokrát figúra vystupuje z pozadia do priestoru, pravá ruka sa naťahuje a takmer sa dotýka drevených a kovových prvkov sústredených v ľavom hornom rohu. Figúra je (atypicky) oblečená, resp. aspoň jej časť, a okrem dvoch rozpoznateľných nôh je identifikovateľná aj tretia, neforemná, končatina. Vidíme iba časti človeka, resp. ľudí, pripevnených na jednom mieste odkazujúcich na využitie tela človeka a nie jeho hlavy. Odlišným dielo je *Svedectvo V.* (1967), na ktorom chýba viditeľné pokrčené torzo, keďže je pod nánosom veľkého množstva klincov zarazených do figúry. Myšlienka zarážania klincov do sôch je známy zvyk praktizovaný kmeňmi na území Konga, ktorí do drevených idolov (*nkongi*) zatĺkali klinec pri každej žiadosti o pomoc (LaGamma, 2015). Klinec slúžil ako aktivačný agent, privolávajúci ducha figuríny na pomoc; zaujímavé je aj to, že duchovný materiál na dodávanie sily božstvu sa ukladal do otvoru v bruchu. Jankovič túto silu znehoval zabitím klincov do brucha, v prípade kresťanského ukrižovania by takto natĺkol klinec do brucha postavy namiesto nôh alebo rúk. Figúra je zároveň uzavretá v priestore a môže z neho buď vychádzať alebo ho naopak strážiť – podobne ako socha

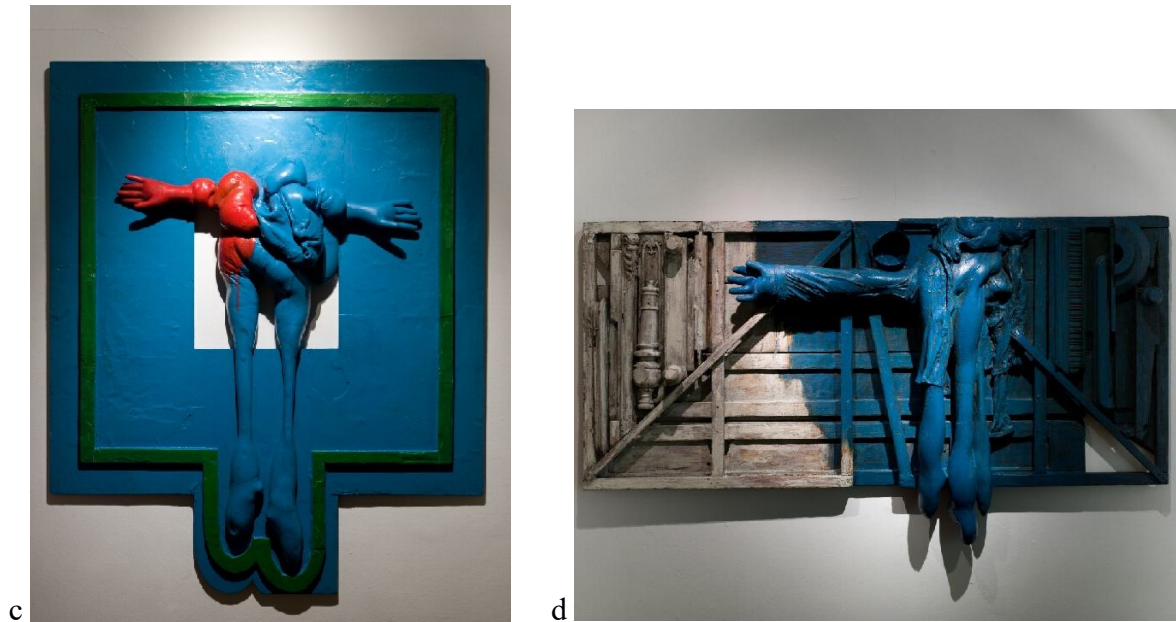
v svätyni. Klince zároveň nedovoľujú zvyšku tela rásť a rozvíjať sa, nohy sú zaseknuté a aj keď z rámu chcú vykročiť, nemajú hlavu ktorá by videla kam majú ísť. Podobný motív s klincami a krížom použil napríklad aj Tibor Bartfay v diele *Ukrižovanie* (2008), ktoré bolo ale so silnejším odkazom na kresťanstvo.



a



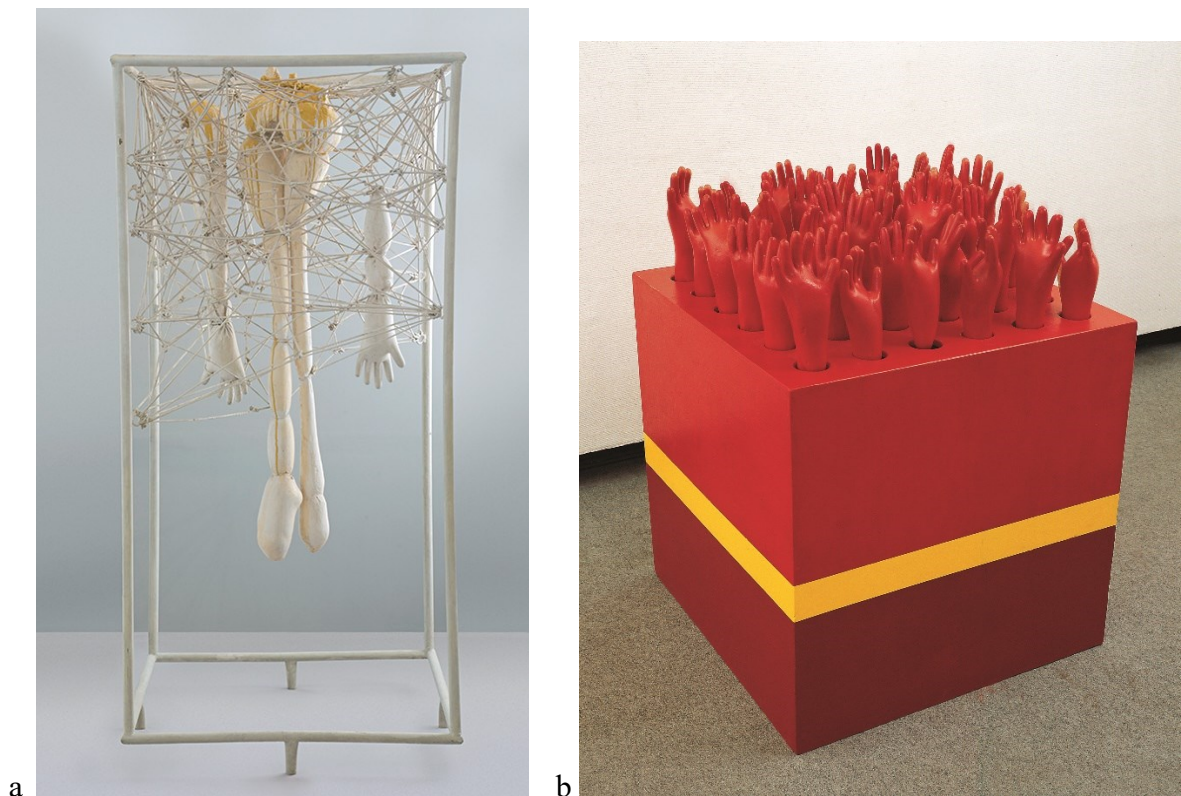
b



Obrázok 13: a) Svedectvo V, b) Svedectvo VI, c) Svedectvo XI, d) Svedectvo VII (Zdroj: SOGA Aukčná spoločnosť, Web umenia SNG)

Zaujímavým prvkom na ukotvenie figúry do priestoru je využitý v diele *Pavučina* (1969). Podľa Kataríny Bajcurovej je toto dielo „prototypom zvláštneho jankovičovského tvora 60. rokov“ (Bajcurová, 2008), ktorého môžeme vidieť v cykle *Svedectvá* a *Tiene*, ako aj monumentálnom diele *Veľký osud*. Zora Rusínová (1997) toto dielo popisuje ako špecifický druh priestoru v priestore a zároveň objekt v objekte, zvýrazňujúci bezbrannosť ľudského torza a nastolenie pocitu prázdna. *Pavučina* pracuje s kovovým rámom a spleťou siete, v ktorej je uväznené neúplné, rozkúskované ľudské telo. Jednotnosť bielej farby dopĺňa žltá farba na vrhu ruky a torza, evokujúca krv z čerstvo „roztrhnutého“ tela. Ruky a nohy sú stlačené v sieti bez možnosti pohybu, ustrnuté na mieste, bez hlavy a torza. Končatiny bezmocne visia dolu bez nádeje na oslobodenie, čo bolo v atmosfére tesne po vstupe vojsk Varšavskej zmluvy viac než príznačné. Charakteristickými výrazovými prostriedkami vyjadruje pocit veľkej časti spoločnosti (vrátane seba) bez toho, aby to bolo pre cenzúru na prvý pohľad zřejmé. Bezmocne, ba priam prosebne pôsobia červené ruky

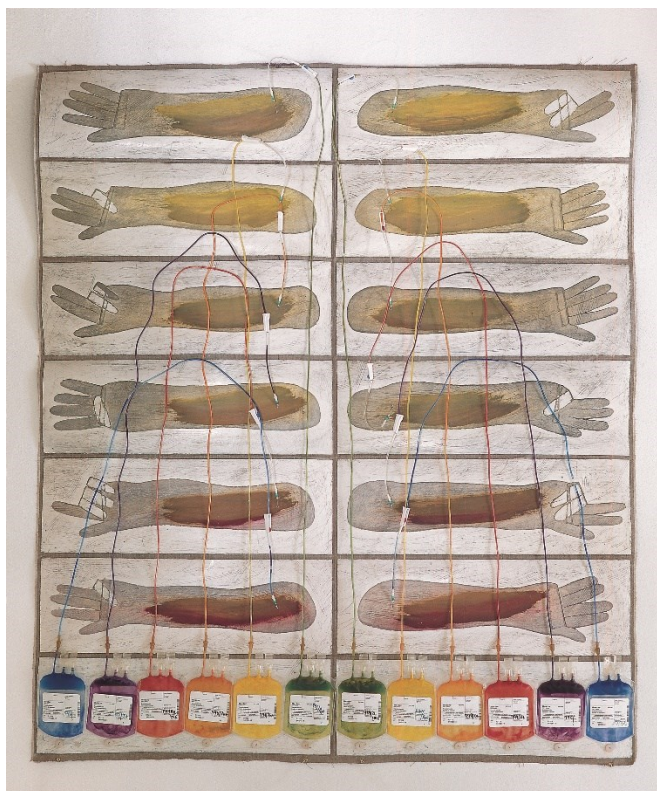
v diele *Pohyblivé ruky* (1970). Veľká červená krabica so žltým pásom má na vrchnej ploche tridsaťšesť dier, z ktorých sa vynárajú ruky v procese načahovania sa za niečím neviditeľným. Ruky sa taktiež nemôžu pohnúť, keďže každá diera je menšia ako obvod päste a sú v tejto polohe zaseknuté – ako paradox voči pomenovaniu „pohyblivé ruky“. Môžu sa síce pohybovať, ale iba vertikálne a nedokážu vyslobodiť zvyšok tela, ukrytého v bedni. Kombinácia farby, pocitu bezvýhodiskovosti a časové zaradenie tohto diela podávajú obraz pocitu uväznenia, frustrácie, nemého volania o pomoc a aspoň trochu slobody – ruky nevedia k čomu sa naťahujú a predsa je ich pohyb jednotný, túžia sa dotknúť niečoho, o čoho existencii nemajú žiaden dôkaz (a túto nádej nám neponúka ani autor).



Obrázok 14: a) Pavučina, b) Pohyblivé ruky

(Zdroj: Web umenia SNG, Danubiana Meulensteen Art Museum)

Zaujímavo sú zobrazené aj ruky v osobnejšom diele *Reminiscencia* (1998), ako spomienka na pobyt v nemocnici (Mojžiš, 2007). Na diele je dvanásť rúk, z ktorých každá vykonáva pomocou preložených prstov určité gesto. V spodnej časti diela sa nachádza rovnaký počet infúzií, naplnených šiestimi odlišnými farbami. Každé vrečko je napojené infúznou trubicou na jednu ruku, ktorá je ihlou napojená na svoje vrečko s farbou. Vo vnútri jednotlivých rúk je farebne naznačená krv v podobe dvojfarebnej šmuhy, premiešavanie dvoch rôznych zdrojov: interného a externého. Šlo o spomienku na jeho pobyt v nemocnici, ktorý prišiel zároveň ako varovanie a upozornenie na to, aby autor spomalil¹³.



Obrázok 15: Reminiscencia. (zdroj: Danubiana Meulensteen Art Museum)

¹³ <https://kultura.pravda.sk/galeria/clanok/407974-jozef-jankovic-chcem-vyjadrit-najma-skusenost-s-manipulaciou/>

Nohy a ruky obrátené k nebesiam sa nachádzajú aj v diele *Velký pád* (1968), no tentokrát už nejde o výrazný náboženský prvok. Iste, niekto si môže pomyslieť že ruky sa upínajú k nebesiam, no mali by sme byť opatrní pri zovšeobecňovaní. Keď sa bližšie pozrieme na jednotlivé ruky a nohy, môžeme zbadat' jednu zvláštnosť: na dvanásť nôh pripadá iba päť rúk. Nohy sú ale v pároch a pri niektorých vidíme aj zvyšok tela. Chodidlá majú otočené od seba, nohy sú vystreté a okrem dvoch modrých sú všetky červenej farby. Ruky majú taktiež vystreté prsty smerom nahor, popri troch červených vidíme aj jednu modrú a jednu bielu. Končatiny sú vytvorené v charakteristickom Jankovičovom štýle, nemajú žiadne pohlavné znaky, oblečenie ani obuv. Pôsobia pokojne a vyrovnané, až strnulo, oproti dynamickosti pohybu, ktorý si divák automaticky pri tejto dynamike a kompozícii predstaví. Farby biela, modrá a červená sú farby spájané nielen so slovenskou štátnosťou, ale aj inými slovanskými národmi. Farebnosťou taktiež autor poukazoval na tragikomickosť postáv – polohy sú skôr tragické, no jasné žiarivé farby pôsobia groteskne a komicky, alebo inými slovami: „aj v realite v ktorej žijeme, je povrch vždy pestrý a skutočnosť je vždy temnejšia“¹⁴. Padajúce postavy sú ochromené, zaseknuté, groteskné. Nevieme či postavy utekajú, alebo sú niekam vhozené; nevieme povedať či potrebujú pomoc alebo naopak, mali by sme ich pád urýchliť. Ako to trefne vyjadril Aurel Hrabušický (2008), dielo ukazuje osamostatnené pohyblivé telesné časti, z ktorých vytvoril anti-súsošie, ktorého podstatná časť leží mimo zorného poľa diváka. Rusínová (1997) v ňom vidí symboliku odkazujúcu na prvotný biblický a Ikarov pád, ako metaforu nezavriešného letu. Vzhľadom na rok bolo toto dielo príznačné – skutočne v roku 1968 začal strmý pád kultúry a umenia na území vtedajšieho Československa. Dielo bolo taktiež vystavené na (vtedy) kontroverznej výstave, Medzinárodnom bienále mladých výtvarníkov Danuvius 1968. Deň po okupácii vojsk Varšavskej zmluvy vyzvali umelci účastníkov na bojkot a uvažovalo sa aj o jej zrušení.

¹⁴ <https://www.blansko.cz/clanky/2011/12/jozef-jankovic-pestry-povrch-s-temnou-skutecnosti>

Napokon sa realizovala v Dome umenia v Bratislave a aj napriek napätej politickej situácii bola bez cenzúry, čím sa stala na dlhú dobu poslednou výstavou slobodnej platformy a konfrontácie česko-slovenských mladých umelcov s aktuálnymi trendami v Európe a svete. Medzinárodná porota ocenila hlavnou cenou práve dielo *Veľký pád*, mimoriadne aktuálne v dobe konania výstavy. Niektorí teoretici ho (právom) interpretovali ako zobrazenie márneho a strateného sna, krutej a ponižujúcej skutočnosti (Matuščík, 1994).



Obrázok 16: *Veľká pád* (zdroj: Web umenia SNG)

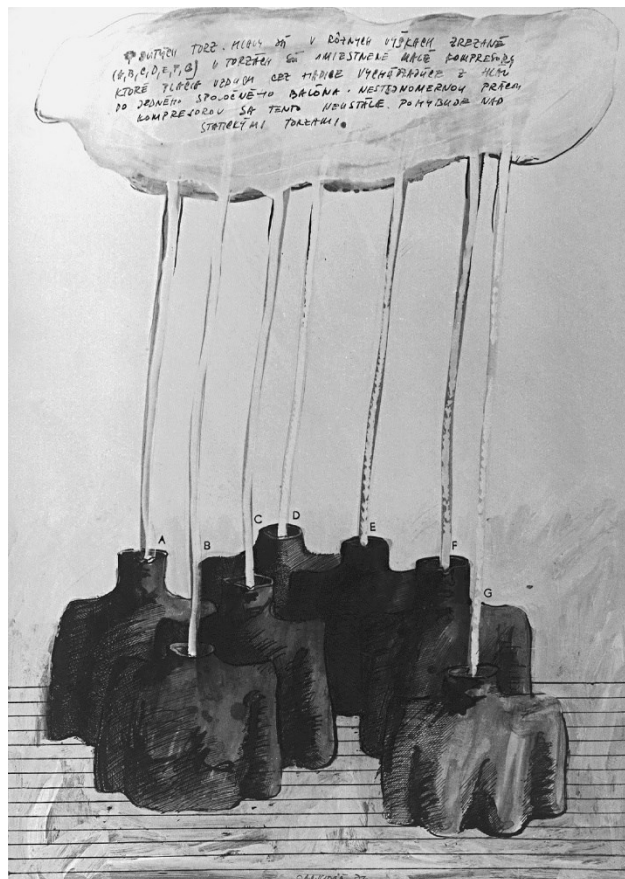
Podobné dojmy ako *Veľký pád* mohol v divákoch zanechať *Veľký osud* (1970), ktorý bol svojim prevedením ešte veľavravnejší a mohli by sme povedať že aj desivejší. Pohybujeme sa v období tzv. normalizácie, teda obdobou výraznej cenzúry (nielen) na poli umenia. Červené a biele kusy rúk a nôh sú zavesené na reťaziach v jednoduchej kovovej konštrukcie a divák akosi podvedome očakáva, že začne z červených rúk a nôh na zem kvapkať krv. V zavesených končatinách, sugerujúcich mäsiarstvo, je niečo nepríjemne, ba priam kruté a primitívne. Človek bol rozdelený na jednotlivé časti – režim potreboval jeho

ruky a nohy, nie však kritický um. Končatiny sa nesnažia o pohyb, odpor, gesto a iba pasívne visia zbavené akéhokoľvek života – bol to osud mnohých ľudí v časoch hlbkej normalizácie krajiny.

2.3 Torzo

Oproti iným častiam tela je v Jankovičovej tvorbe torzo len málokedy zvýraznené, resp. v centre pozornosti – to ale neznamená že nie je pre celkový výraz a myšlienku dôležité. Ako poznamenala Zora Rusínová (1997), Jankovič torzo povýšil na základnú formálnu jednotku a chápe ho reverzibilne - v jeho dielach je torzo skôr reliktom človeka, zvyškom, ktorý zostal po procese deformácie, deštrukcie, smrti a to či už fyzickej, alebo psychickej. Torzo sa vo svojej atrofovannej či deformovanej podobe stáva znakom, informáciou o odvrátenej strane ľudskej podstaty. Už v cykle *Svedectvo* môžeme vidieť jeho odsunutie a pokrčenie na úkor nôh či rúk. Torzo ako statická časť a nevýrazová časť ľudskeho tela nemohla na prvý pohľad veľa ponúknuť v tvorbe autora, ktorá narábala s pohybom a gestami. Aj napriek tomu je zopár diel, v ktorých hrá torzo centrálnu úlohu. Jedným z nich je dielo *Spoločný vzduch* (1973), ktoré je svojou formou a obsahom v Jankovičovej tvorbe atypické. V spodnej časti sa vyskytujú torzá mužov a žien s chýbajúcimi hlavami a dutými krkmi, pričom je každé z nich označené písmenom A až G. Tenké línie, ktoré z nich vychádzajú sa vo vrchnej časti diela spájajú do jednej bubliny v ktorej je nasledovný text: „7 dutých torz. Hlavy sú v rôznych výškach zrezané (A, B, C, D, E, F, G). V torzách sú umiestnené malé kompresory, ktoré tlačia vzduch cez hadice vychádzajúce z hláv do jedného spoločného balóna. Nestejnomernou prácou kompresorov sa tento neustále pohybuje nad statickými torzami“. Táto poznámka k inštalácii, ktorú chcel

autor pomocou torz vytvoríť, nám poskytuje zaujímavé informácie o ideí použitia jednotlivých prvkov. Okrem srdca sa v torze nachádza druhý dôležitý a neprestajne pracujúci orgán – pľúca. Napodobenie dýchania malo (de)formovať spoločný balón pomocou kompresorov. Torzo predstavovalo tú časť človeka, ktorú chcel zdôrazniť (v tomto prípade pľúca), a preto nebolo nutné pridať ruky alebo nohy – gestikulácia bola nadbytočná. Stačilo podať divákovi vizuálne heslo prostredníctvom časti tela, ktorá na to bola najvhodnejšia – centrom záujmu mal byť meniaci sa spoločný balón, nie samotné torzá. Idea straty individuality a vytvorenia „spoločného vedomia“ (Hrabušický: 1997) bola doplnená aj „obyčajnou“ ideou zdieľaného priestoru, ktorý spoločne (de)formujeme. Podobnú ideu vyjadril v inštalácii *Permanentná recyklácia* (1997-8).



Obrázok 17: Spoločný vzduch (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)

Trochu iný prístup k torzu vidíme v reliéfnej maľbe *Červený klin* (1988), predvoju známejšej sochy ktorú rozoberieme neskôr v tejto kapitole. Obe diela, maľba aj socha, pracujú z torzom ako dôležitým prvkom diela a vyjadrenia myšlienky. V maľbe je červený klin v podobe dvojdimenzionálneho rovnoramenného trojuholníka, kým torzo a ruky pod ním majú charakteristickú pózu portrétov používanú už od čias neskorého stredoveku. Postava nemá hlavu, je nahá a ľavú ruku má ležérne preloženú cez pravú, bez akýchkoľvek ozdôb alebo predmetov určujúcich jej status alebo pohlavie. Predsa len je toto torzo niečím špecifické a unikátne – červený klin mu rozbíja hrud'. My ako divák vidíme, že je zvnútra dutá, z tela netečie žiadna krv a postava naďalej strnulo pózuje. Podobne ako pri predchádzajúcom zmienenom diele je nutné zdôrazniť torzo, postihnutého zničujúcim klinom. Túto ideu zobrazuje aj trojdimenzionálna socha, na ktorej vidíme celého človeka zlomeného práve v oblasti torza. Ako už bolo v tejto práci spomenuté, charakteristický Jankovičov "človek" je bez pohlavia, oblečenia, vlasov či iných vizuálnych črt – no stále s prítomným konkrétnym výrazom. Výška plastiky je 240 centimetrov, teda ide o väčšiu sochu, ktorú je ale stále možné umiestniť v interiéri – ako to môžeme vidieť v Oravskej galérii v Dolnom Kubíne, kde je jeden kus súčasťou expozície. Ďalší kus je v zbierke múzea Danubiana v Bratislava, v ktorom je dielo vystavené v exteriéri. V oboch prípadoch je socha polychrómovaná v dvoch farbách – červenej a krémovej. Obe farby sú prominentne prítomné v Jankovičovej tvorbe a v prípade tejto konkrétnej plastiky majú aj hlbší symbolický význam. V tomto diele môžeme pozorovať dve odlišné formy: jedna je ostrá a pevná, druhá je neurčitá a "zaoblená". Tým ostrým prvkom je trojdimenzionálny klin jasne červenej farby, kým druhým kontrastným prvkom je pokrivená figúra človeka. Ako v iných príkladoch Jankovičovej tvorby, aj táto postava je neurčitá a nedá sa identifikovať, či ide o muža alebo ženu – tobôž nie je možné určiť, či ide o konkrétnu osobu. Je to androgýnna bytosť bez pohlavia, reprezentujúca človeka ako celok. Z polohy tela je možné vyčítať niekoľko

informácií o posolstve, ktoré chce socha predať pozorovateľovi. Ako prvé si všimneme “zlomenú” polohu s odkrytým kovovým vnútrom, ktoré pôsobí na prvý pohľad hrozivo. Telo je prelomené v strede, na ostrej hrane klinu pod ním. Ruky vystreté vpred sa utiekajú k oblohe v snahe o záchranu, alebo vypovedať žalobu na svoj stav. Nohy smerujú k zemi tak, ako by to bolo v prípade “štandardného” ľudského tela. Oboje nohy aj ruky sú neprimerane zväčšené v porovnaní s hlavou, ktorá je naopak veľmi malá a nevýrazná. Takúto anatómiu nachádzame aj v iných Jankovičových dielach, ktoré pojednávajú o údele človeka v socializme. Autor bol verejne vystupujúcim odporcom režimu a tieto pocity a myšlienky pretavoval do svojich diel. *Červený klin* bol síce dokončený v roku 1990, teda až po revolúcii, no autor stále v sebe nosil politickú frustráciu a pretavil ju aj do tohto diela so svojim charakteristickým zmyslom pre iróniu. Nepoučoval diváka, skôr ho konfrontoval a nabádal k zamysleniu. Samotný názov sochy je narážkou na známy propagandistický plagát vytvorený El Lissitskym v rámci komunistického propagandy počas občianskej vojny v Rusku. Plagát s názvom *Porážka bielych s červeným klinom* sa stal symbolom boľševikov počas ich odporu k bielej armáde zvyškov cárskeho Ruska. Samotný plagát je veľmi jednoduchý, obsahujúci geometrické tvary s prominentným červeným klinom „prerážajúcim“ biely kruh na čiernom pozadí, doplnený slovami stotožnenými s jeho názvom. Toto konštruktivistické dielo sa stalo populárnym aj za hranicami socialistických krajín ako jeden zo symbolov občianskej vojny, neskôr sa dokonca stalo aj symbolom víťazstva socializmu, politickému systému s ktorým sa Jankovič ako umelec nestotožnil. Okrem Lissitského tento symbol použil aj Nikolai Kolli, ktorý ho pretavil do trojdimenzionálnej podoby na potreby osláv na Námestí Revolúcie v Moskve. V tomto prípade ale červený klin zhora štiepil biely kváder s nápisom „biela banda“. Prečo si teda Jankovič vybral práve tento motív na svoje diela, pokiaľ nebol zástancom režimu? Tou najpravdepodobnejšou odpoveďou bude sumarizácia utrpenia človeka počas socializmu,

predstavujú opakovanie predrevolučného nadšenia v Moskve, a snaha o ironické poňatie ikonického symbolu revolúcie. Jankovič prezentuje človeka zlomeného represívnym režimom, ukazujúceho svoje zdeformované vnútro napichnuté na červený klin. Klin v tomto prípade prezentuje socializmus, tak ako to bolo u Lissitského a Kolliho. Tentokrát ale klin nie je víťazné znamenie, ale prostriedok bolesti a rozorvanosti človeka. Namiesto toho aby tej figúre klin pomáhal, škodí jej a rozbíja jeho vnútro – a to v oboch prípadoch. Vo verzii z roku 1988 rozbíja človeka zhora, v tej z 1990 zase zdola. Z hľadiska farebnej kompozície sa stotožňuje farba klina s červenou farbou ako symbolom komunizmu, tak ako to bolo už v dobách Lissitského a Kolliho. Postavy sú oproti tomu nevýraznej béžovej farby ako kontrast podčiarkujúci ich neurčitost', ambivalentnosť a protiklad „bielej armády“ ešte z predrevolučnej doby. Zaujímavé je aj to, že Jankovič vytvoril grafický návrh tohto diela, ktorý hrá farebnosťou a aj keď ide o dvojdimenzionálne dielo, pôsobí dynamicky. To je spôsobené najmä použitými farbami na tele človeka a v zvýraznení jeho polohy. Hlava figúry je výraznejšie vytočená k zemi a telo má na bielom podklade žlté, modré, zelené a červené šmuhy. Prsty sú taktiež viac pokrivené a telo pôsobí, že je roztrhané na franforce-podobne ako pri vytrhávaní pásov v cykle *Hlavy*. Klin je v spodnej časti doplnený tmavším šrafovaním, čo mu dodáva hĺbku. Najvýraznejšia je ale postava človeka, z ktorého je viditeľné zničené nie len vnútro, ale aj vonkajšok. Jedinými celistvými časťami tela sú nohy a hlava, kým na soche je telo relatívne celé s prelomeným stredom. Zaujímavé ale je to, že táto grafika vznikla 11 rokov po vzniku pôvodnej sochy. Z toho vyplýva, že sa autor stále nevyrovnal s tematikou, ktorú predstavil v maľbe a soche *Červený klin*. To, že postava je farebnejšia a ešte viac zdeformovaná, podčiarkuje dramatickosť posolstva. Aj 12 rokov po páde režimu pretrval v mentalite ľudí, KSS sa dostala na jedno volebné obdobie opäť do parlamentu, 90te roky znamenali divokú privatizáciu, plynulú premenu komunistických funkcionárov na tých demokratických a celkovo obdobie neprinášalo z objektívneho

hľadiska veľmi pozitívne zmeny. Tento chaos vyvolával v mnohých ľuďoch nostalgiu za minulým režimom, čo určite nepôsobilo priaznivo na autora. To mohol byť dôvod vizuálnej zmeny grafiky – človek je ešte viac pokrčený, zničený a farebnosť môže znamenať pluralitu možností a strán, ktoré boli po páde režimu k dispozícii (napríklad ako to vidíme na Jankovičovom diele *Lavica a Pravica*). Tie ale budujú na rovnako zničenom človeku zasiahnutého minulým režimom a teda červený klin bol pre autora stále aktuálnym symbolom. Preto považujem pre interpretáciu staršieho diela tento grafický návrh ako veľmi dobrý doplnok pri snahe o jeho úplné pochopenie.



Obrázok 18 a) Červený klin 1988, b) Červený klin 1990 (zdroj: Danubiana Meulensteen Art Museum, Web umenia SNG)

Neurčitost' postavy predstavuje všetkých ľudí trpiacich v režime, či už fyzicky alebo psychicky. Ich rozorvané a odhalené pevné vnútro z kovu môže symbolizovať dve veci – jedna je zničenie ľudského vnútra a náročnosť jeho nápravy, podobne ako je to s kovom.

Ďalšou možnou interpretáciou je nezlomnosť jadra človeka – odhalené vnútro je z kovu, teda je o dosť pevnejšie ako obal. V každom ohľade vidíme zlomeného človeka systémom, ktorý potláčal ľudské práva a snažil sa všetkých vtesnať do uniformných stereotypov. Poukázanie na utrpenie človeka a kontroverzia s ním spojená sa spája aj s jednou z jeho najznámejších sôch autora, *Obete varujú* (1969). Dnes sa toto dielo nachádza v Múzeu Slovenského národného povstania v Banskej Bystrici, no nebolo tomu vždy tak. Vládnym úradníkom sa nepáčil fakt, že socha neukazovala heroické boje počas SNP ani udatnosť partizánov, ale naopak ukázala anonymné obete a truchliacich pozostalých. Krátko po odhalení sochy sa úradníci rozhodli, že dostatočne nereprezentuje hrdinské víťazstvo a preto ju vďaka snahe pamiatkového úradu aspoň presunuli do malej obce. Toto dielo nám pomáha pochopiť ducha *Červeného klinu* – tak ako Jankovič poukázal na falošnú oslavu a hrdinstvo, ktorú prináša víťazstvo vo vojne, tak upozornil aj na to, že pádom socializmu sa nestratia roky utrpenia ľudí, ktorých systém utláčal. Dielo je upozornenie na prílišný optimizmus a varovanie pred tým, že revolúciou sa utrpenie nestratilo a ľudia so zlomeným vnútrom boli nenávratne zničení komunizmom. V diele nie je badať optimizmus ani nádej, skôr trpké skonštatovanie a aj neschopnosť vyrovnat' sa s minulosťou. Zároveň môže predstavovať varovný prst pre budúcu generáciu, ktorá sa môže na dejiny pozerat' bez prihliadnutia na individuálneho človeka a podobe ako socializmus, vnímať ľudstvo iba ako anonymnú masu.

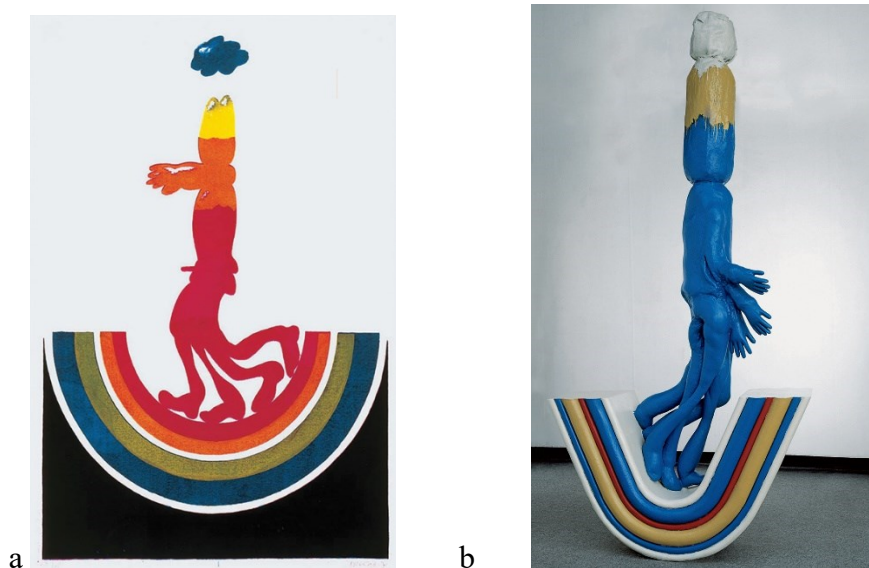
3. Postava a priestor

Po rozobraní postavy na jednotlivé časti sme sa pozreli aj na ľudskú figúru ako celok a jej vzťah s priestorom. Na základe korpusu autorovej tvorby sme túto kapitolu rozdelili na tri väčšie časti, a to postavu v pohybe, postavu zaseknutú v priestore a postavu vo „svojom“ priestore. Toto delenie sme zvolili preto, lebo ľudská figúra je vo veľkej časti diel v interakcii s priestorom v ktorom sa nachádza a tento vzťah je rovnako dôležitý ako samotná figúra.

3.1 Postava v pohybe

Na veľkej časti diel Jankovičovej tvorby sú postavy v určitom pohybe. Preto by sme sa chceli v tejto kapitole sústrediť na zopár príkladov diel a na spôsob, akým autor zobrazoval pohyb. Pochopiteľne nebol iba jediný spôsob, ktorý za roky vývoja svojej tvorby používal, a pohyb môžeme pozorovať aj v iných dielach, ktoré sa na neho primárne nezameriavajú. V autorovom súkromnom živote hral pohyb dôležitú rolu, keďže trénoval orientačný beh v ktorom aj reprezentoval krajinu. Jedným z najvýraznejších diel s motívom pohybu je grafika *Večný chodec* (1970), na prvý pohľad pôsobiaca veselo, hravo a farebne. No keď sa divák prizrie bližšie, zistí že chodec je uväznený v kolobehu chôdze – ako to naznačujú štyri nohy, vystreté ruky, nejasná tvár a toporný pohlavný úd. Chodec je uväznený v polkruhu tvorenom dúhovými farbami, kým sa nad jeho hlavou vznáša malý modrý oblak. Je síce naoko vo voľnom priestranstve, no jeho pohyb je aj tak limitovaný. Ako diváci

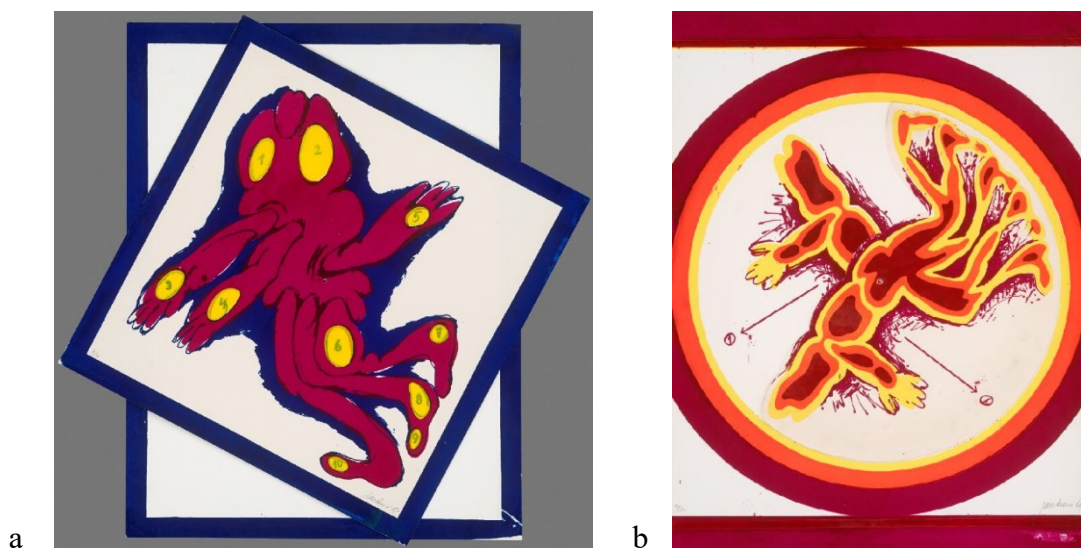
vidíme, že má nohy prikrátke na to, aby so začarovaného (pol)kruhu vykročil – a ako ho nazval sám autor, je to večný chodec. Nemá pred sebou očividný cieľ alebo nevidíme, že by pred niečím utekal. V grafike je prítomný čistý akt chôdze – od nikadiaľ nikam. Nevieime povedať, či je daná postava takto spokojná alebo naopak nahnevaná, šťastná alebo frustrovaná. Jankovič Chodca pretavil aj do trojdimenzionálnej podoby bez toho, aby socha stratila na význame svojho posolstva – síce chýba oblak, ale ten je nahradený predĺžením torza. Táto plastika je ukázkou rozhýbaného tvaru podobnej fyziognómie tieňov, no zároveň vzdialene pripomína futuristické pokusy znázorniť pohyb vejárovitým sledom končatín (Rusínová, 1997). No medzi nimi je dôležitý rozdiel v myšlienke diela: kým futuristom šlo najmä o znázornenie pohybu ako takého, Jankovičova idea prinášala ďalšiu vrstvu v podobe nestabilného ukotvenia človeka v prostredí, nezmyselnosti samotného pohybu ako aj jeho opakujúceho sa rytmu.



Obrázok 19: a) Chodec (grafika), b) Chodec (socha) (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)

V podobnej grafike *Večný pohyb II. a,b* (1969) je už kruh dokonaný a namiesto farebnosti dúhy sa stretávame s farebnosťou slnka, čiže sa opäť nachádzame v exteriéri.

Autor nám dokonca ponúka pomôcku v podobe dvoch priamok ukazujúcich smer pohybu. Chodec v tomto diele má päť nôh a tri ruky naznačujúcich rýchly pohyb, umocneným rozstrapkanou červenou „aurou“ okolo postavy, vznikajúcej pri pohybe. Aby sa postava udržala v kruhu (života), musí kráčať určitou rýchlosťou – okrem limitácie kruhu je limitovaný aj dvoma úsečkami v hornej a dolnej časti diela, teda aj kruh je upevnený v určitom danom priestore a ide po ceste bez viditeľného začiatku a konca. V oboch prípadoch máme ako divák dojem zbytočne minutej energie a pohybu, o ktorom nevieme či prináša postavám osoh alebo radosť. *Večný pohyb I. a,b* (1969) ukazuje vykrútenú a zdeformovanú postavu v štvorci, do ktorej autor pridal ešte dve vizuálne prvky zdôrazňujúce memento pohybu. Prvým je oddeliteľnosť dvoch štvorcových plôch a možné „roztočenie“ postavy. Ďalej sa na jej rukách, nohách a torze nachádzajú čísla od 1 do 10. Postava je pod náporom neustáleho pohybu výrazne zdeformovaná, okrem troch nôh a troch rúk má iba jednu hlavu zaseknutú medzi plecami a podobne ako dielo *Večný pohyb II*, má okolo seba „auru“ naznačujúcu neustály pohyb.



Obrázok 20: a) *Večný pohyb*, b) *Večný pohyb II* (Zdroj: Web umenia SNG)

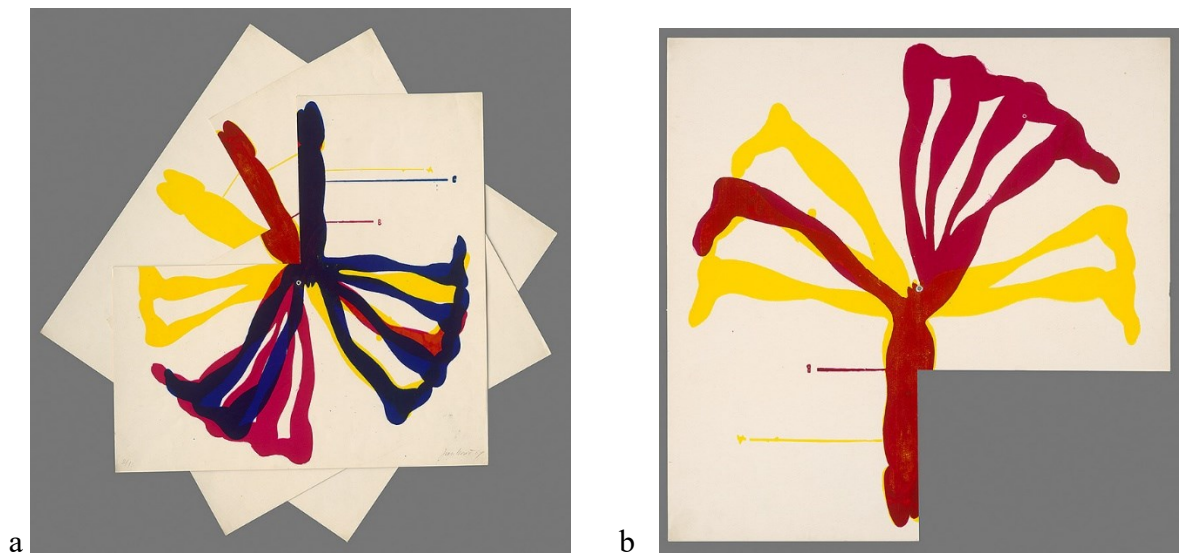
Chodca Jankovič vniesol aj do svojej šperkárskej tvorby, najvýraznejšie badateľnom v náhrdelníku *Záves II* (1985). Na tenkom drôte je zavesená mohutná figúra kráčajúcej postavy s dvoma rukami a štyrmi nohami, utekajúcimi do strany. Na šperku tento motív zbytočného pohybu vyznieva vskutku ironicky, keďže sa šperk pohybuje len tam kam ide jeho nositeľ. Figúrka sa snaží ovládnuť situáciu, ale tak ako aj na grafických dielach či soche nie je schopná reálneho pohybu podľa svojej vlastnej vôle.



Obrázok 21: Záves II. (Zdroj: Web umenia SNG)

S písmenami, priamkami a interaktívnym otáčaním pracuje séria rozpohybovaných figúr *Očakávanie a* (1969) sa skladá z troch individuálnych papierov, ktoré sú v strede prepojené a viete nimi otáčať, čím vzniká ilúzia pohybu. Na diele sú zobrazených osem párov nôh a navrstvené tri torzá (na každom liste je torzo inej základnej farby) v troch farbách: žltej, modrej a ružovej, vychádzajúcej z centra každého listu. Detská hravosť je skombinovaná s priamkami A, B a C – každá je farebne označená v troch spomínaných farbách tela. Pri podrobnejšom pohľade môžeme vidieť to, že každá polovica nôh smeruje

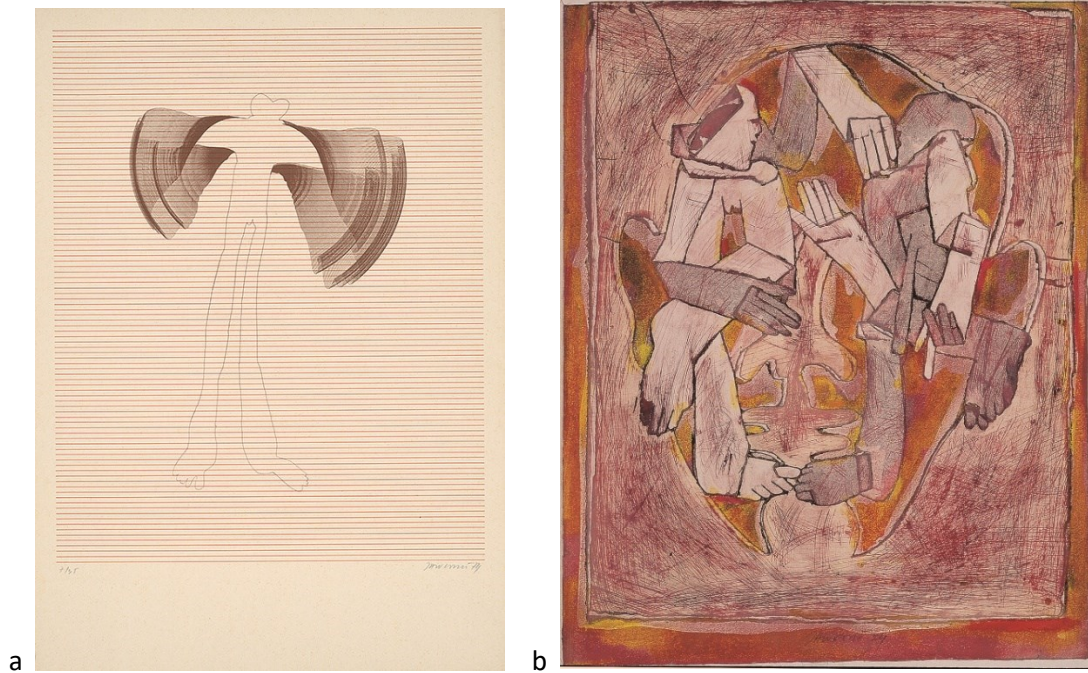
iným smerom a rovnako si môže smerovanie vybrať aj divák v interakcii s týmto dielom. Táto rovnováha ale nie je prítomná v *Očakávaní b* (1969) – aj keď používa rovnaký pohyblivý princíp a iba dve farby (červená a žltá), na jeden smer ide šesť nôh a na druhý iba štyri (aj napriek tomu, že obe postavy majú zhodne po päť kusov spodných končatín).



Obrázok 22: a) Očakávanie, b) Očakávanie b (Zdroj: Web umenia SNG)

Zbytočnosť náročného (a naratívne „večného“) pohybu môžeme identifikovať aj vo variácii mýtu o Ikarovi. V rovnomennej grafike z roku 1974 vidíme ľudskú postavu predstavujúcu Ikara a štvrt'-kruhový pohyb rukami, ktorý vyzerá ako chabý pokus o vzlietnutie. Keďže v pôvodnom antickom mýte Ikarovi vyrobil krídla jeho otec Daidalos, no mladík nepočúval jeho radu a letel príliš blízko pri slnku, čo krídla zničilo a mladík padol do mora. Na tomto diele nevidíme samotné krídla, skôr to pripomína buď túžbu Ikara vzlietnuť alebo naopak, snahu zachrániť sa potom ako sa jeho krídla zničia. V každom prípade pôsobí tento pohyb namáhavo a zbytočne, podobne ako tomu je v sérii večných pohybov. V inej, rovnomennej verzii z roku 1982, nám zase autor ukazuje krídla bez pohybu

– Ikarus má rozťahnuté ruky prepletené cez zárezy vo veľkých obdĺžnikov predstavujúcich krídla. Oproti staršej verzii motívu je pohyb presne opačný- príliš rýchle pohyby sú v kontraste s bezhybnosťou. Divák čaká, kedy Ikarus vzlietne tak, ako v prvom prípade čaká kedy hrdina spadne. Václav Zykmond (1994) vidí v Ikarovej póze inšpiráciu v Brueghelom diele Ikarov pád (1994) a poukázanie na výtvarného umenia ako prostriedku s vlastnou prepracovanou rečou, no v tomto bode by sme si dovolili oponovať – grécka mytológia a motív pádu sú veľmi univerzálne symboly a Jankovič ich dokázal spracovať v dvoch odlišných a jemu unikátnych formách. Hrabušický (1997) vyzdvihuje autorovu schopnosť novátorsky revitalizovať odveké mytologémy, zhmotňujúce novodobý, inverzívny mýtus. Aj keď Zykmond poukázal na fakt, že Jankovičové pády sú brutálnymi protestmi, predstavujúce večný konflikt umelca so svetom a sebou samým, nie je Ikarov pád zobrazený rovnakým štýlom ako Veľký pád. Skôr nám smutno-smiešne pripomína kreatívny potenciál človeka, ktorý nie je vybalansovaný – buď je nečinný, alebo až príliš horlivý. Samozrejme, v nadčasových mytologických motívoch môžeme nájsť viacero rovín interpretácie, zosilnených historickými kontextami a moralizovaním nad ľudským osudom, a preto si môže divák z Ikarovho príbehu podanom Jankovičom zobrať to, čomu intuitívne rozumie. V tomto smere by sme sa preto skôr priklonili k myšlienke Zory Rusínovej (1997), že v autorovej tvorbe cez kultúrne symboly a mýty presvitajú aj vrstvy pamäte a dejín.



Obrázok 23: a) Ikaros, b) Pokus o lietanie (zdroj: Danubiana Meulensteen Art Museum)

Charakteristickejšie vyjadril autor snahu o pohyb smerom nahor v grafike *Pokus o lietanie* (1984), keď dve pokrčené figúry stojace oproti sebe sa pokúšajú dostať z ohraničenia v tvare hlavy. Ich telá sú sploštené, pokrčené a poprekladané – sú vo svojom pokus neúspešné aj keď si na prvý pohľad snažia pomôcť, možno sa aj navzájom povzbudiť. Z ohraničenia hlavy sa im darí dostať iba malý kus nôh, kým zvyšok tela je zakliesnený v definovanej ploche. Bezútešnosť sa strieda s nádejou, tak ako sa v 80tych rokoch začína uvoľňovať prísny normalizačný režim. Tieto zmeny sú ale stále iba malými krokmi a autor je opatrne optimistický, resp. realistický. Balans dvoch postáv v pohybe môžeme pozorovať aj v grafike *Špirála* (1990), ktoré pôsobí pokojným a vyrovnaným dojmom – dokonca sa postavy usmievajú a ú prepojené harmonickým pohybom. Ich telá nie sú pokrčené ani prekladané, práve naopak –kopírujú špirálovitý pohyb a s úsmevom sa dotýkajú jedna druhej. Nie je tu prítomný konflikt ani snaha z priestoru uniknúť, skôr by sme mohli povedať že sa postavy snažia do centra preniknúť. Rok 1990 je porevolučným rokom, keď nastala

eufória z demokracie a Jankovič sa nachvíľu aj zapojil do politického diania. Dielo vyjadrovalo nádej do budúcnosti, nastolenie rovnováhy a otvorený optimizmus.

3.2 Postava vo „svojom“ priestore

Jankovičove figúry sú v častej interakcii s okolitým priestorom, prípadne objektom. Väčšinou ho tento priestor obmedzuje, určuje, krčí a drží na mieste. V ďalšej kapitole si podrobnejšie predstavíme motív postavy zaseknutej v priestore počas vykonávania určitého pohybu, teraz sa ale pozrieme na limity priestoru, ktorý autor svojim postavám poskytuje.

Niekoľko diel sa venovalo námetu domu a domovu, ktorý obmieňa. Napríklad plastika *Ecce homo* (1987) nám ukazuje ležiaceho človeka s mierne nadvihnutou hlavou a rukami, na ktorého hrudi sú položené domy a schody. Stavby sú bez okien a dverí, pôsobia mŕtvo a neosobne. Sú príliš malé na to, aby v nich človek žil, a postava ich síce nesie na svojej hrudi, no namiesto plnenia svojej primárnej funkcie ochrany a pohodlia postavu zaťažujú ma znemožňujú jej postaviť sa na nohy. Názov diela je *Ecce homo*, čo by sme do slovenčiny mohli preložiť ako „hľa, človek“. Táto fráza je známa najmä z príbehu odsúdenia Ježiša Krista zaznamenanom v Biblii, keď ho po jeho odsúdení a zbičovaní predviedli pred ľud a Pontský pilát predniesol frázu na margo Ježišovej ľudskej stránky. Výtvarné zobrazenie motívu *Ecce homo* bolo v dejinách umenia populárne a často zobrazované, no Jankovič mu vzal náboženský kontext a ponechal iba človeka „odsúdeného“ svojimi potrebami. Ak by sme postavu položili na nohy, tak by postava ukazovala rukami na diváka, podobne ako Pontský Pilát ukazoval na zbičovaného Ježiša. Domy na hrudi z jeho vnútra nevyrastajú, no spôsobujú mu (ne)viditeľné utrpenie. Jankovičov človek nemusí nosiť trňovú korunu ani byť zbičovaný nato, aby sme mohli vidieť jeho utrpenie. V diele telo

paradoxne prerastá architektúru, stáva sa monštruóznym nosičom a kontrastom k ostro rezaný lineárnym elementov (Bajcurová, 1997). Koncept domu a domova rozobral aj v diele *Postav dom zasad' strom*, nazvanej podľa filmu z roku 1979, ktorý režíroval Juraj Jakubisko. Tragikomédia sleduje príbeh mladého muža, ktorý sa na ceste za svojim snom o vlastnom dome a šťastnej rodine neštíti použiť aj nečisté spôsoby. Film má zaujímavé pozadie a ako sa vyjadril režisér, pôvodne od neho žiadali natočiť film o pozitívnom socialistickom hrdinovi, no Jakubisko prepracoval scenár a natočil film, ktorý sa režimu nepáčil- vychádzal totiž z vtedajšej praxe „kto neokráda štát, okráda vlastnú rodinu“¹⁵. Celok konfrontuje konštruktívny a amorfný, farebnosť zase rozširuje svoje pôsobenie na okolitý prírodný interiér (Bajcurová, 1994). Témy sa zhostil v duchu podobných diel tohto obdobia za použitia ľudských končatín – nevládných a neschopných postaviť dom či zasadiť strom. Mohol to byť skrytý výsmech systému, ktorý ponúkal ľuďom výmenou za poslušnosť štátne byty a domy? Interpretácia posolstva je, tak ako aj pri iných dielach, na divákovej fantázii.



Obrázok 24: a) *Ecce homo*, b) *Domov II*

(zdroj: Web umenia SNG, Danubiana Meulenstein Art Museum)

¹⁵ <https://www.jakubiskofilm.com/cs/movies/postav-dom-zasad-strom/>

Obmedzenie priestoru domu vidíme aj na koláži *Domov II* (1991). tentokrát sa postava nachádza vo vnútri jednoduchšej domovej štruktúry, v spodnej časti sa nachádza jej neidentický tieň a v pozadí je fotografia zamračenej oblohy a pokojného mora. Postava v dome sa krčí v jeho hraniciach, no opatrne pravou rukou ukazuje charakteristické gesto v podobe troch zdvihnutých prstov. Jej odraz je iba obrysom, bez gesta, no taktiež obmedzený priestorom domu – pozadie už netvorí fotografia, ale pokrčené pruhy vyrezané z pozadia, odhaľujúce fotografiu v pozadí. Domov síce poskytuje na prvý pohľad bezpečie pred vodou a nepriaznivým počasím, figúra sa dodatočne chráni jednou rukou. Tieň má naopak otvorené náručie a jednou rukou ukazuje smerom s „človeku“. Dve figúry integrálne späté s domom nachádzame aj v soche *Rozdelenie* (1990), ktorá používa podobný princíp – zvyšok pozadia transformuje na integrálnu časť finálneho diela. Tentokrát už to ale nie je „stavebný odpad“, ale z pásov tvorí ľudské postavy, ktoré nie sú úplne transformované a ešte sa len „rodia“ z hmoty. Už od začiatku sa ale postavy „ťahajú“ opačným smerom, mimo štruktúry domu v ktorom boli (a ešte stále sú) uväznené. Podobný motív nachádzame v diele *Pokus o stretnutie II* (1991), kde postav taktiež vystupujú, respektíve sú vyrezané z kovového rámu, no stále sa nachádzajú v jeho vnútornom vyhradenom priestore. Ich telá sú oproti sebe, snažia sa komunikovať ale nemôžu sa stretnúť keďže časť ich tela je stále „uväznená“ v kovovom ráme. Opäť nám autor pomocou grotesky približuje paradox toho, že aj keď sme pri sebe fyzicky blízko, mentálne spojenia a „stretnutia“ sú náročné a nie vždy úspešné. Postavy sa nemôžu, alebo nechcú, úplne vyslobodiť z rámu a aj keď časti ich tela môžu interagovať, nedeje sa to a obe sa stále pohybujú iba vo vnútri rámu. Ich snaha o vyslobodenie a stretnutie pôsobí ako zbytočné mrhanie energie.



Obrázok 25 a) Rozdelenie, b) Pokus o stretnutie II (zdroj: Danubiana Meulensteen Art Museum)

Náznak opustenia priestoru naopak vidíme na diele *Zmŕtvychvstanie* (1988), ľahko čitateľnom biblickom motíve, v ktorom autor aplikuje svoj charakteristický vizuál na známu tematiku. Štyri postavy stoja v bielom ráme, pred nimi je pokrčený/zrolovaný kryt ich vlastnej hrobky. Postavy sú rovnako dokrčené a poprekľadané tak, aby sa zmestili do svojho rámu, a postupne sa chystajú na výstup. Biele telá sú pokryté červenými škvrnami rovnakého odtieňa ako vnútorná strana dverí. Tí, čo vstávajú z mŕtvych, pravdepodobne prešli utrpením pred alebo po svojej smrti, no dve z nich ukazujú víťazné gesto a na ich tvárach je nznak úsmevu. Známý motív nám tak ponúka vo svojom charakteristickom výtvarnom jazyku, zbavený náboženskej symboliky a nechávajúc v strede záujmu „obyčajného“ človeka.



Obrázok 26: Zmŕtvychvstanie (zdroj: Danubiana Meulensteen Art Museum)

Vlastný priestor patriaci postave je vyzdvihnutý v dielach *Každý má svoj štvorec* (1985, 1993) a *Každý má svoj kríž* (1995), ktoré zobrazujú presne to, čo sugeruje ich názov. Tematika štvorca, ktorý je postavený na vrchole hlavy, je čiastočne využitá aj v inštalácii *Incognito* (1993), ktorú bližšie rozoberáme v kapitole venujúcej sa symbolike hlavy. V prípade diela *Každý má svoj štvorec* ale samotný štvorec nepreniká do tela, „iba“ ho tlačí dole, krčí jeho hlavu a telo. Kým vo verzii motívu z roku 1985 sú štvorce jednofarebné, v neskoršej verzii už každý z nich používa unikátnu výplň –jeden má červené jazyky ako aké môžeme vidieť v diele *Zlé jazyky* (1992), ďalší zase tri farebné čiary nesúrodo usporiadané v priestore ako protiklad k jeho susedom s pravidelnými geometrickými tvarmi, kým posledný štvorec odráža farebnosť samotného tela (odtiene béžovej a červenej). Každá z postáv má nielen unikátnu výplň štvorca, ale zároveň aj odlišnú pózu. Čo ale majú tieto pózy spoločné je klesanie zatlačovanie postavy do jej vlastného červeného obdĺžnika. Niektoré postavy sú v pohybe, kým iné relatívne pokojne stoja divák nevidí pokus

o uniknutie zo svojho vlastného priestoru. Každá postava je dokrčená, prípadne nalomená a ich vykrútené telá vyzerajú akoby boli zaseknuté v krčovitom tanci, neustále ohrozované ostrou hranou štvorca. Miernejšia verzia z roku 1985 redukuje ostrú hranu a ide skôr o ťažobu než o ostrú hranu, aj keď v prípade jednej z postáv roh láme krk. Taktiež u postáv absentuje ich osobný priestor a všetci ho zdieľajú, gestikulácia sa premieta do polohy rúk a nohy sú v relatívne pokojnom stave. Štvorce taktiež nie sú unikátne a dielo nám skôr približuje myšlienku nosenia kríža v podobe iného geometrického tvaru.

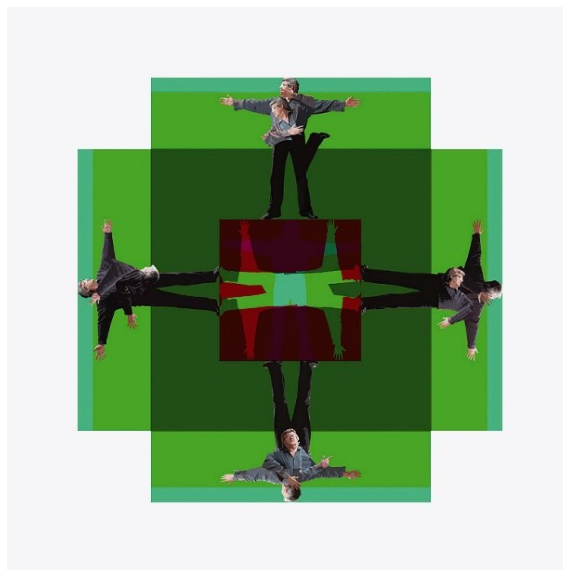




Obrázok 27: a) Každý má svoj štvorec b) Každý má svoj štvorec c) Každý má svoj kríž (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)

Jankovič ale nezanevrel na tradičný kríž a použil ho v dielach ako *Každý má svoj kríž II* (1995), *Nehoda a náhoda I* (1994) alebo autoportréte *Môj kríž II* (2004). Kríž je taktiež v pozadí v jednom z experimentálnych autoportrétov 60tych rokov *Autoportrét II*, v ktorom vidíme figúru Ježiša bez rúk a kríža, no autor veľmi dobre vie že väčšina divákov tejto postave aj bez kompletného obrazu túto postavu intuitívne identifikuje s Kristom. Okolo figúry Ježiša ale nie sú náboženské alebo vznešené objekty, iba každodenné reálie. *Nehoda a náhoda I* zobrazuje postavu komicky a nerealisticky obtočenú, resp. pokladanú, okolo rovnoramenného kríža. Postava je pravdepodobne v procese strmého pádu z kríža a z posledných síl sa snaží pozdvihnúť hlavu a chrániť si krk rukami. Červeno-bielo-čierna farebná kompozícia vyvoláva pocit dramatickosti a napätia, kým v kontraste stojí farebné dielo *Každý má svoj kríž II* (1995). Pozadie a spodná časť nôh sú v neutrálnej béžovej farby, kríž je v červenom alebo modrom farebnom prevedení kým postava, ktorá ho nesie, gestikuluje smerom k divákovi charakteristické zdvihnuté prsty. Nosenie krížu, ktorý

pripomína písmeno „x“, je nosené postavami dobrovoľne – nie je to klasická póza, keď sa Ježiš Kristus borí pod váhou ťažkého dreveného kríža na pleciach. Tieto postavy svoj kríž môžu hocikedy pustiť, no aj napriek tomu ho nesú na svojej životnej ceste (pohyb naznačuje poloha nôh). Postava je akoby spokojná a vyrovnaná so svojim bremenom, čo je mimochodom najbližšie k biblickej verzii, v ktorej Ježiš vedel že ho jeden z učeníkov zradí a následne zomrie násilnou smrťou. No v Jankovičových postavách nie je pátos sebaobetovania, skôr pôsobia „hlúpo“ keďže môžu svoje bremeno hocikedy upustiť na zem a tak sa od neho oslobodiť. Tento novátorsky prístup ku krížu ako symbolu využil aj v počítačovej grafike *Môj kríž II* (2004), v ktorej autor pózuje s rozťahnutými rukami a následne prekryva seba samého „pokrčenou“ verziou svojho ja. Kríž je opäť rovnoramenný a okrem rozťahnutých rúk zbavený náboženskej asociácie – ide o priestor osobnej manifestácie. Jankovič kopíruje gestá svojich figurín, skladá svoje končatiny, oživa vo svojom vlastnom diela. No ani on sa nedokáže dostať von z vopred určeného priestoru a je zaseknutý vo svojom vlastnom kríži, snaha o pohyb spôsobí iba rotáciu ako tomu bolo v prípade série *Večný pohyb*.



Obrázok 28: Môj kríž II (zdroj: Danubiana Meulensteen Art Museum)

3.3 Postava zaseknutá v priestore

Jedna z najvýraznejších postáv v tvorbe Jozefa Jankoviča je postava „zaseknutá“ v priestore. Často sa pokúša spraviť pohyb, no okolie jej v tom bráni, prípadne znehybnie uprostred daného pohybu. Túto tematiku vidíme najčastejšie v prípade plastík z 80tych a 90tych rokov, no väzenie ako motív nachádzame už v ranej tvorbe 60tych rokov. Napríklad kresba z roku 1961 s rovnomenným názvom zobrazuje postavu s rozpaženými rukami do strán, plastika z roku 1971 (čo už bolo *Väzenie X*) zase rozkúsokovala končatiny do jednotlivých sekcií. Väzenie sa postupne stávalo abstraktnejším, veľavravnejším a znepokojivejším. Nešlo už iba o poukázanie fyzických, ale aj mentálnych bariér. Človek je vo väzení obmedzený nielen na fyzickej, ale aj duševne slobode – v tomto kontexte bolo väzenie prítomné aj mimo múrov budov. Jankovič umne používal mrežu ako univerzálny symbol uväznenia, v jeho prípade teda nešlo „iba“ o kritiku represívneho režimu a politického väzenia, ale obmedzenie mysle vnútorným väzením. Cyklus *Väzenie* taktiež ukazuje, že Jankovič pokročil ďalej vo svojom skúmaní problému spojenia dvoch objemov – prázdneho a plného, prieniku vnútorného a vonkajšieho priestoru, kontrastu medzi otvoreným a uzavretým, akejsi obdoby maliarskeho typu obrazu v obraze (Rusínová, 1997).

Uvedomoval si, že niektorým ľuďom toto väzenie vyhovuje, prípadne sa vzdali túžby sa z neho dostať. To s charakteristickou grotesknosťou zobrazil napríklad v diele *Apatia* (1988), keď vložil ploché telá medzi kovové mreže a nechal im voľné ruky ukazujúce známe gestá. Postavy apaticky ležia a nesnažia sa dostať mimo mrežu, stávajú sa s ňou zajedno. Oproti apatii ukazuje kontrast v diele *Bez názvu* (1984), na ktorom je zhluk postáv a končatín, snažiacich sa uniknúť z červenej mreže. V presnom opaku k pasivite sú tieto postavy aktívne, hmýriace pohybom s rukou a nohou oslobodzujúcou sa zo spodnej mreže. Chaos pokrčených tiel je v priamom protiklade s prázdnu časťou geometricky usporiadanej

mreže pripomínajúcej bytový dom z diela *Kráčajúci panelák*. O podobný únik sa pokúšajú aj dve figúry v diele *Hore a dole* (1998). Z jedného kovového panelu sa snažia vyslobodiť dve dokrčené postavy, no pôsobia zničené a nevládne, akoby ich tento pokus o únik stál všetky sily a zrazu sa zasekli uprostred pohybu. Ich poloha pripomína figúry v diele *Rozdelenie*, no tieto pôsobia viac zničené, unavene a neurčito – snažia sa dostať na miesto „tam hore“, no ako v prípade *Miesta hore* to nie je jednoduchá cesta a vyžaduje si odhodlanie šplhať sa po chrbtoch/telách iných.



Obrázok 29: a) *Hore a dole*, b) *Bez názvu* (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)

Ak sa postava nevybrala vertikálnym ale horizontálnym smerom, mohla skončiť zamurovaná v *Bráne* (1985). Otvor pripomínajúci rám dverí je do polovice zamurovaný a v múre je zaseknutá postava uprostred kroku. Jankovič pohyb zdôrazňuje pravou rukou, na ktorej je oproti ľavej ruke abnormálne veľa prstov – tento náznak pohybu použil aj

v dielach *Večný pohyb* a *Večný chodec*. Postava má zakryté oči a nevidí kam kráča a ani prečo bola jej chôdza náhle ukončená. Noha je zaseknutá predtým, ako môže položiť svoje chodidlo na „druhú stranu“ a tým bránu úspešne prekročiť. Impozantná výška sochy (340 cm) zdôrazňuje paradox toho, že aj niečo obludné môže byť zastavené, najmä ak má zakryté oči a nesleduje okolie. Múr sa stáva doslova väzením a postava sa nevie pohnúť ani na jednu stranu. Ako poznamenal Matuščík (1994), *Brána* symbolizuje prechod od grotesknej interpretácie podobného motívu v 70tych rokoch k sochárskemu tvaru zjednodušenému, zovšeobecňujúcemu predstavujúcemu akýsi znak človeka.



Obrázok 30: a) Brána, b) Kórejský motív III

(zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum, Web umenia SNG)

Znemožnenie pohybu a jeho následky sú badateľné v neskoršej inštalácii *Koniec jednej paradigmy* (1995), ktorú tvoria štyri drevené konštrukcie a úlomky tiel. Jedna

z konštrukcií je rozložená a pod jej „sutinami“ sa nachádza uväznená postava. Dielo bolo síce dokončené šesť rokov po páde socialistického režimu, no pomenovanie môže na neho stále odkazovať. Aj keď už režim nebol pri moci, neznamenalo to že spoločnosť nepociťovala dozvuky. Ak by sme definovali paradigmu ako „súbor predpokladov, konceptov, hodnôt, pravidiel a praktík zdieľaných určitou komunitou, prostredníctvom ktorého daná komunita nazerá na skutočnosť a interpretuje ju“¹⁶, ide skôr o vec verejnú než súkromnú. Zničená drevená konštrukcia by takto mohla predstavovať ukončenú paradigmu socialistického režimu, pričom tie neporušené zrejme čaká postupné zničenie – to, či sa stihnú (alebo vôbec môžu) odtiaľ figúry vyslobodiť, je nanajvýš nepravdepodobné a autor nám vizuálne túto možnosť neponúka. Podľa Kataríny Bajcurovej (1997) sú zložito zakomponované mreže a nadľudské telo boriace sa pod svojou vzájomnou váhou, očistené od osobných a historických reziduí – predstavujúce iba esenciu pojmu a znaku.



Obrázok 31: a) Koniec jednej paradigmy, b) Medzipriestor

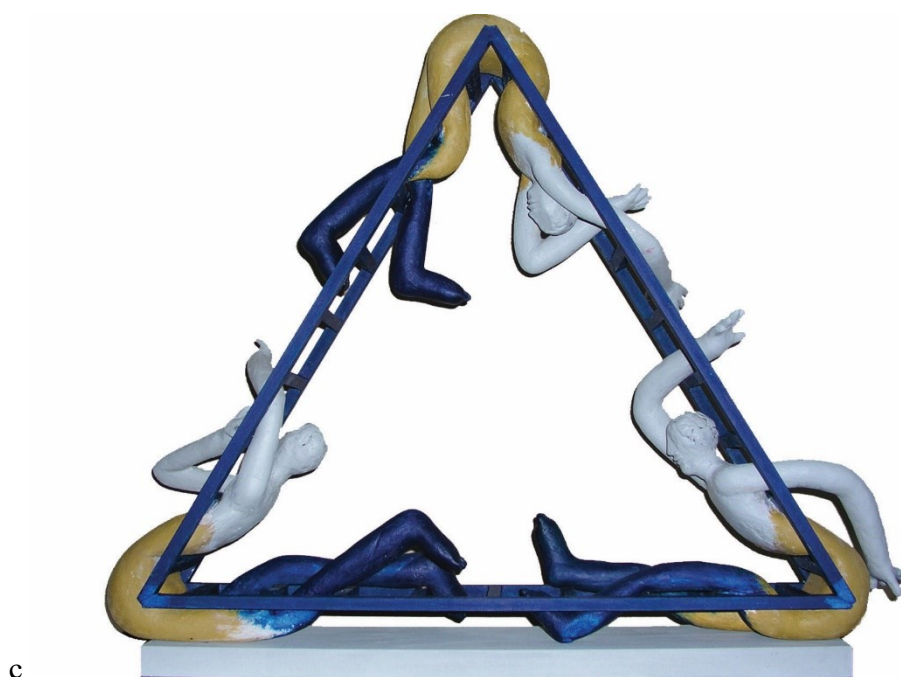
(zdroj: Danubiana Meulensteen Art Museum)

¹⁶ <https://slovník-cizích-slov.abz.cz/web.php/slovo/paradigma> (17.05.2023).

Stlačeného človeka môžeme nájsť aj v *Kórejskom motíve* (2006) či *Medzipriestore* (2002), v oboch prípadoch je síce postava v celku, ale stlačená medzi dvoma, do seba zapadajúcimi, objektami. V prípade kórejského motívu je to orientálny ornament, ktorého ústredný tvar pripomína autorom používaný rovnoramenný kríž. V *Medzipriestore* sa už nachádzajú dve postavy obrátené k sebe, no nie je zjavné ich pohlavie a teda divák nevie určiť či ide o pohlavný styk. Pod nimi a nad nimi je obdĺžnikový panel s ostrou časťou nasmerovanou na figúry a ak by tam neboli, tak by do seba dokonale zaklapli. Na prvý pohľad je ťažko určiť, či budú postavy každú chvíľu zničené alebo naopak, svojim silným telo bránia spojeniu oboch panelov.

Okrem panelov a mreží Jankovič s obľubou používal aj iný predmet, a tým bol rebrík. Je to ideálny objekt pre vsadenie pokrútených figúr, vyjadrenia pohybu, pádu alebo komunikácie. V *Rebríku* z roku 1987 je iba jedna postava a priam sa rozteká na zemi. Jej nohy sú úporne prepletené medzi jednotlivými stupienkami, kým ruky, tvár a torzo ležia ochabnuté na zemi. Postava preto pôsobí nehybne a paralyzovane, nevidíme snahu zdvihnúť sa a kráčať buď nahor alebo smerom od rebríka. Oproti tomu sú postavy podobne zakliesnené v *Pokuse o stretnutie* (1991), no s dvoma výraznými rozdielmi: rebrík už nie je jednoduchý ale obojstranný a postavy už nie sú pasívne. Obe sú ponorené do debaty s nohami zakliesnenými v schodíkoch, s výraznou gestikuláciou a zdvihnutými hlavami. Pokus o stretnutie nie je možný, pretože pokiaľ nie sú oslobodené nohy, nebude možné plnohodnotná komunikácia. S tromi postavami a stranami (čím sa stáva rebrík nereálny a nefunkčný na bežné používanie) je už *Rebrík* z roku 2007- Na každej strane je jedna postava, ktorá ma okrem zakliesnených nôh aj zaseknuté torzo a ruky, všetky hlavy sa pozerajú dovnútra ohraničeného priestoru – kým ruky smerujú mimo rebríkov. Ani jedna z postáv s tými druhými nekomunikuje a ani nevidíme náznaky snahy o spoločnú interakciu. Zdieľaný

priestor groteskným spôsobom ukazuje na neschopnosť komunikácie a izolovanosti človeka aj napriek vylepšeným komunikačným kanálom a absencie politickej cenzúry.



Obrázok 32: a) Pokus o stretnutie, b) Rebrík 1987, c) Rebrík 2007

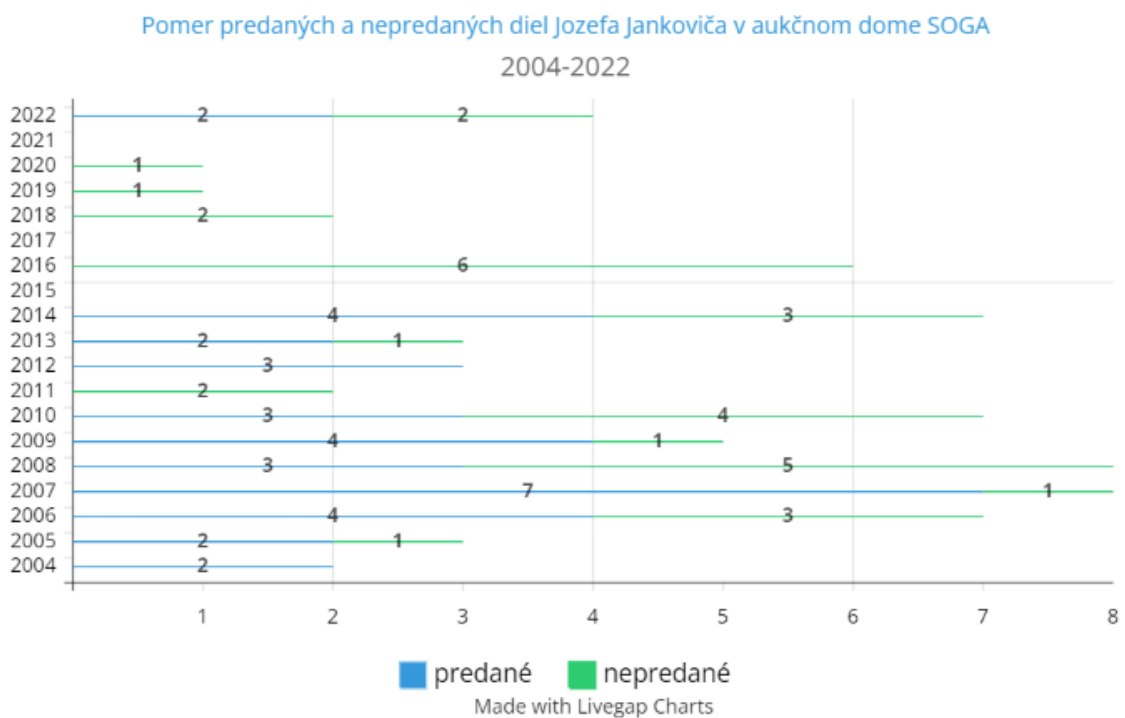
(zdroj: Danubiana Meulensteen Art Museum)

4. Jankovičove diela na trhu umenia

S nástupom voľného trhu sa postupne formoval aj biznis s umeleckými dielami. Na Slovensku nebol za predchádzajúceho režimu prítomný súkromný trh s umením kvôli neprítomnosti voľného trhu. Počas socializmu bol trh s umením čiastočne odsunutý do ilegality a žijúci autori museli predávať cez štátne podniky a predajne¹⁷. Od revolúcie a zmeny politického režimu sa postupne na scéne objavovali aukčné domy a predajné galérie, no oproti Českej republike tento nástup prichádzal na Slovensku pomalšie. Spoločnosti začínali od základov a nielen nastaviť ceny tuzemských autorov, ale aj kultivovať zberateľskú obec a presvedčiť ich o správnosti investície. Dlhodobo bola lídrom na trhu aukčná spoločnosť SOGA, založená už v roku 1997. Tento aukčný dom sa na začiatku svojej existencie zaoberal najmä starožitnosťami a tzv. „starým“ umením, a až od roku 2003 začal postupne včleňovať do svojej ponuky súčasné umenie. Jozef Jankovič v tejto dobe spadal práve do druhej kategórie súčasného umenia ako žijúci a aktívne tvoriaci člen umeleckej obce. Prvotná skepsa súvisela aj s náročnosťou ocenenia umeleckých diel a rizikami, ktoré kúpa diela bez (finančne) etablovanej súčasnej umeleckej scény predstavovala. Jankovičove diela ostali na pomedzí, keďže na jednej strane bol známym a akademicky etablovaným umelcom, no na druhej strane tvoril veľmi svojské diela ktoré sa nehodili do predstavy o umení pre viacerých zberateľov (oproti napríklad Albínovi Brunovskému alebo Martinovi Benkovi). Jeho charakteristický štýl, grotesknosť a špecifická estetika boli unikátne a dôležité pre vývoj moderného umenia Slovenska, ale slovenskí zberatelia si stále v prevažnej väčšine vyberajú skôr na základe ceny, formátu, farebnosti či

¹⁷ <https://www.archiweb.cz/n/home/trh-s-umenim-se-za-25-let-dostal-k-miliardovemu-obratu>

toho, ako sa im dielo osobne páči. Tieto kritéria sú pochopiteľné ak si kupujete dielo ako interiérový doplnok, a práve Jankovičove diela neboli tvorené s cieľom zapáčiť sa bežnému divákovi – čo mohlo ovplyvniť predaj jeho diel na slovenskom trhu. Aj napriek tomu sa v domácej aukcii predalo dielo Svedectvo V. za milión korún (približne 33 193 eur), vo svojej dobe najvyššia dosiahnutá cena za dielo žijúceho autora. Dielo sa predalo v roku 2007 v aukčnom dome SOGA a k vysokej sume mohlo dopomôcť práve renomé autora a aj fakt, že šlo o jedno z diel jeho ikonickej série Svedectvá. Najväčší podiel diel autora v ponuke aukčnej spoločnosti SOGA boli v rokoch 2006-2010, následne v rokoch 2014 a 2016. V posledných rokoch bol pomer predaných a nepredaných diel značne v neprospech predaja, no v roku 2022 bol pomer 1:1 (Tabuľka 1).



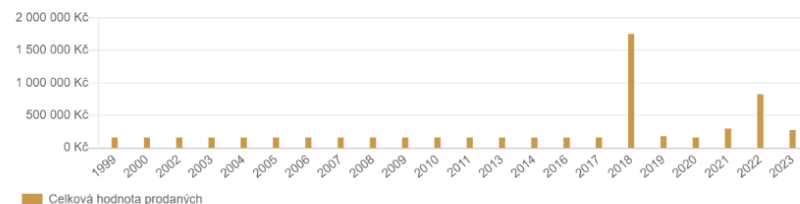
Tabuľka 1. Pomer predaných a nepredaných diel Jozefa Jankoviča v aukčnom dome SOGA.

(zdroj: autorka práce)

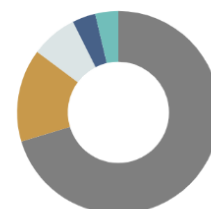
Pochopiteľne, sú diela Jozefa Jankoviča v predaji aj v iných aukčných domoch, prípadne predajných galériách. Avšak zastúpenie autora je minimálne, prípadne je viacero jeho diel nepredaný – napríklad v aukčnom dome Groma bolo ponúknutých v aukciách 55 diel, z ktorých boli predané iba 2 a pri jednom diele nebola informácia o predaji uvedená. Česká spoločnosť 1. Art Consulting, ktorá na svojej stránke ponúka prehľad predaných diela a dosiahnutých cien u jednotlivých autorov. Pri Jozefovi Jankovičovi evidujú 201 diel, priemernú dosiahnutú cenu 160 083 Kč (približne 6838 eur) a aukčný rekord 950 000 Kč (približne 40600 eur). Počet predaných a nepredaných diel bol viac-menej v rovnováhe a výrazný nárast nastal v rokoch 2018 a 2019, teda krátko po autorovej smrti (Obrázok 2). Prevažuje, podobne ako v slovenských aukčných domoch, predaj grafických diel a nasledujú obrazy a kresby, len veľmi malú časť tvoria plastiky.

Statistiky

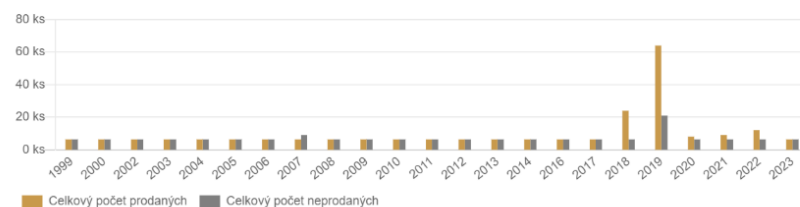
Finanční objemy podle let



Podíl kategorií



Počty prodaných a neprodaných v letech



Obrázok 33: Štatistiky predaja diel Jozefa Jankoviča podľa Art Consulting.

(Zdroj: 1.Art Consulting Praha)

V súčasnosti nedosahujú ceny za diela vysoké sumy (oproti ostatným autorom), no na slovenskom trhu je stále väčší záujem o diela autorov ako Martin Benka, Andy Warhol, Ľudovít Fulla, Ladislav Mednyánszky, Dominik Skutecký či Mikuláš Galanda. Taktiež sú všetky diela (okrem Andyho Warhola) maľby. To poukazuje na nevýhodnú pozíciu Jozefa Jankoviča v očiach slovenských zberateľov, keďže jeho hlavné zameranie bolo na formu sochy, plastiky a grafiky – v menšej miere šperku. Nadalej je ale zastúpený vo významných zbierkach múzeí ako SNG a Danubiana, taktiež kurátori pripravujú výstavy jeho diel v súkromných galériách, napríklad Galéria 19 a Galéria Nova. Priestor na trhu umenia teda autorove diela majú a určite si ho právom zaslúžia. Záujmu o jeho diela môžu napomôcť aj monografie a knihy o špecifickej oblasti Jankovičovho diela, ktoré autorove dielo priblížia nielen odbornému, ale aj laickému publiku. Potenciál jeho diel na trhu s umením môže byť navýšený práve publikáciami s popisom diel a priblížením tvorby v zrozumiteľnom jazyku aj pre ľudí mimo odbornej verejnosti, keďže zberatelia nemusia byť nevyhnutne kunsthistorici. Potrebne je poukázať na ducha diela, jeho významu vo vývoji slovenského umenia a neopakovateľnosť Jankovičovej estetiky a grotesknosti.

5. Návrh výstavy

Táto záverečná práca je postavená na teoretickom základe, no jej zámerom bola aj použiteľnosť vo výstavníckej a kurátorskej praxi. Považujeme paletu diel, ktoré sme si vybrali ako príklady na demonštrovanie vybraných figurálnych motívom za vhodnú reprezentačnú vzorku a preto by sme si v tejto kapitole dovolili predstaviť návrh výstavy. Diela na výstave by sme zložili z dostupných diel v štátnych a súkromných zbierkach, najmä menších formátov – teda grafické diela a šperky, prípadne menšie sochy. Výstava by bola spojená s vydaním katalógu v digitálnej alebo tlačenej podobe a mohla by sa uchádzať o niektoré z grantov inštitúcií podporujúcich umenie ako je napríklad Fond umenia, no bolo by vhodné osloviť aj potenciálnych súkromných sponzorov. Kurátorský text by bol písaný v podobnom duchu ako príkladné rozbory v tejto práci, prispôsobené konkrétnym dielam ktoré by sa podarilo zohnať. Digitálny text by mohol byť napríklad formou QR kódov a v ideálnom prípade stručný, nie dlhší ako jedna normostrana. Pozornosť diváka pri jednotlivom diele by nemala byť zahltená prílišným množstvom informácií v ideálnom prípade by mala popisovať dielo, upriamiť pozornosť diváka na zaujímavé detaily, historické či osobné kontexty konkrétneho vystaveného kusu. Zároveň by táto výstava mohla prilákať pozornosť potenciálnych investorov zo súkromného sektoru a ukázať, že Jankovičove dielo má aj investičnú hodnotu. Propagácia výstavy by prebiehala najmä vo virtuálnom priestore: na sociálnych sieťach ako Facebook a Instagram, a reklame na weboch s umením a prípadne aj aukčnými domami, ktoré by z toho mohli nepriamo profitovať. Ideálne je nezahľcovať diváka prílišnou teóriou a cudzími pojмами – no zároveň by sme nemali podceňovať jeho/jej inteligenciu a všeobecný rozhľad. Na výstavu by sme navrhli zahrnúť aj panely o dielach

zničených z nedbalosti a taktiež mapku, kde môže divák (zdarma) vidieť umelcove diela. Táto mapka by mohla byť aj v digitálnej podobe, keďže veľa ľudí v súčasnosti používa svoj mobilný telefón/tablet aj ako navigáciu mestom. Vybrané texty by taktiež mohli byť preložené do anglického jazyka a priblížené zahraničným návštevníkom, či už osobne alebo aj vo virtuálnom priestore. Z priestorového hľadiska by sa výstava mohla odohrávať rovnako vo fyzickom ako aj virtuálnom priestore, prípadne ich kombinácie (podľa technologických možností a rozpočtu). Fyzické priestory by nemuseli byť veľké, stačila by jedna väčšia alebo dve menšie miestnosti, podľa finálneho počtu vystavovaných diel. Výstave by podľa nás pomohol aj interaktívny prvok, ktorý by opäť závisel na rozpočte a samozrejme vystavených dielach. Tento interaktívny prvok by opäť mohol byť buď vo fyzickej forme (napríklad rebrík alebo schodíky na „miesto hore“) alebo virtuálnej podobe (minihra stiahnuteľná QR kódom). Zároveň by pomohli kurátorské prehliadky a diskusie o vtedajšej umeleckej a politickej atmosfére. Vzhľadom na to, že autor ako jeden z prvých umelcov na Slovensku experimentoval s počítačovou grafikou, by bolo prepojenie s virtuálnym prvkom aj tematicky konzistentne a mohlo by ukázať mladším ročníkom, že počítačová grafika tu bola skôr, ako by si (možno) mysleli. A aj z tohto dôvodu by sme navrhovali výstavu atraktívnu pre široké publikum, so zrozumiteľnými textami obsahujúcimi kombináciu deskriptívy a interpretácie, hravými interaktívnymi prvkami a zaujímavosťami o diele tohto výnimočného umelca.

Záver

V tejto práci sme analyzovali a popísali iba zlomok ikonických a zaujímavých diel Jozefa Jankoviča. Tieto diela mali slúžiť najmä na demonštrovanie príkladov ako zrozumiteľne popísať diela slovenského moderného umenia v 20.storočí, a tým zároveň priblížiť tvorbu autora, ktorý je neprávom odsunutý na okraj záujmu bežného diváka. Z tohto dôvodu sme zahrnuli aj krátku analýzu súčasného stavu trhu s umením, na ktorom figurujú diela tohto autora a aj keď bol rekordérom dosiahnutej sumy za dielo žijúceho slovenského autora, záujem o jeho diela nie je konštantne vysoký. Myslíme si, že aj správny popis diela a jeho následné vysvetlenie ako investičného predmetu môže pomôcť nie len s cenou samotného autora, ale aj so zvýšeným záujmom medzi zberateľmi, ktoré nie sú kunsthistorici. Veríme, že galérie a múzea by mali umenie nie len vystavovať, ale aj približovať svojimi popismi a programami. Je pravdou, že k Jankovičovým výstavám vyšli kvalitné katalógy, no popisy sú častokrát buď ťažko zrozumiteľné pre diváka iba zbežne familiárneho so slovenskými umením. Práve preto chceme ukázať cestu popisu diel, o ktorej veríme že je zrozumiteľná a aplikovateľná v širšom spektre. Mnohokrát môže byť divák zmätený alebo neistý keď sa pozerá na Jankovičove diela, pretože mu/jej buď chýba dobový kontext alebo nepozná autorov zmysel pre iróniu. Divák by nemal byť nútený naštudovať si československé dejiny 20.storočia na to, aby pochopil jednu sochu – no pomôže, ak mu kurátor túto informáciu „vypichne“. Priblíženie umenia, ktoré viacerí komentovali v internetových diskusiách ako niečo, čo je „hnusné“, „zbytočné“ a „lepšie zbúrané“, síce nezmení názor na umenie tým, ktorí o to nemajú záujem, no aspoň by priblížil tým „váhavým“ členom publika prečítať si „koncentrát“ informácií a na základe neho sa rozhodnúť. Všeobecne si môžeme všimnúť

výborné odborné texty v umenovedných publikáciách, ktoré sú ale ťažko strávitel'né pre človeka s obmedzenými, alebo žiadnymi, znalosťami dejín umenia (najmä toho moderného). Myslím, že „ľahko strávitel'ná“ a intuitívna deskriptíva diela spolu s interaktívnym prvkom a určitou mierou hravosti by mohla pomôcť lepšie pochopiť význam, aký mal Jozef Jankovič pre vývoj moderného slovenského umenia.

Zoznam použitej literatúry

Hommage à Jozef Jankovič: Oravská galéria Dolný Kubín, Veľká výstavná sieň, 12.4.-17.6.2018. [Bratislava]: Resculpture.sk, [2018]. ISBN 9788097109127.

Jozef Jankovič: Považská galéria umenia, Žilina, 20.12.1994-19.2.1995, Galéria J. Jakobyho, Košice, marec-apríl 1995, Galéria umenia, Nové Zámky, máj 1995. Žilina: Považská galéria, 1994. ISBN 8088730112.

BAJCUROVÁ, K., 1995. *Jozef Jankovič: La Repubblica Slovacca : 2 Padiglione delle Repubbliche Ceca e Slovacca La Biennale di Venezia XLVI Esposizione Internazionale d'Arte : 11. 6. - 15. 10. 1995 : Katalóg výstavy.* Bratislava: SNG. ISBN 8085188570.

BAJCUROVÁ, K., 2005. *Jozef Jankovič: headquarters of the European Commission in Brussels 6 December 2005 - 31 October 2009: catalogue exhibition.* Přeložil Beata HAVELSKÁ, přeložil Barbara LÁŠTICOVÁ. Bratislava: Slovak National Gallery. ISBN 8080591040.

BAJCUROVÁ, K. (ed.), 2008. *Slovenský obraz (Antiobraz).* Bratislava: Slovenská národná galéria. ISBN 978-80-8059-136-6.

BAJCUROVÁ, K. a V.ZYKMUND, 2008. *Jozef Jankovič. Grafické dílo 1961-2007.*

Bratislava: Marián Reisel.

BESKYD,V., 2016. *Panelákovo: Vizualne príbehy panelového domu v slovenskom umení.*

Dostupné online: <https://flashart.cz/2016/09/20/panelakovo-vizualne-pribehy-paneloveho-domu-v-slovenskom-umeni/> (17.05.2023)

BURAN, D. a K.MULLEROVÁ (eds.), 2008. *111 diel zo zbierok SNG*, Bratislava: Slovart.

ISBN 978-80-8085-601-4.

CYLAK, K.M., Zložitost' a protiklad v stredoeurópskej radikálnej architektúre. Experimenty v umení a architektúre 70. rokov. In *Jazdec*, ISSN 1338-077X, 2016, Vol. 12, pp. 10-13.

ĎURDIAKOVÁ, E., 1968. *Jozef Jankovič: plastiky. Výstavná sieň MG, Primaciálny palác 13. 5. - 16. 6. 1968.* Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení,

JANČÁR, I. a J. MOJŽIŠ, 2016. *Jozef Jankovič: plynutie času : [katalóg k výstave v Galérii mesta Bratislavy, Bratislava, 6.9.2016-23.10.2016 a v Múzeu umění Olomouc, Olomouc, 23.2.2017-21.5.2017].* Bratislava: Art Bid. ISBN 9788097236502.

JANKOVIČ, J. a J. MOJŽIŠ, 2018. *Jozef Jankovič: doba železná: Galéria umenia Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch: Nitriansky samosprávny kraj: 25.10.-1.12.2018*. Galéria umenia Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch, [2018]. ISBN 9788089330577.

KRIŠKA, F., 2002. *Jozef Jankovič - Manipulácie: [galéria Art Point Martin, Koštianska cesta, marec-jún 2002 : katalóg výstavy*. [S.l.]: Ivan Riabič. ISBN 8088883261.

LACKO, M., 2008. *Slovenské národné povstanie 1944*. Bratislava: Slovart. ISBN 9788080855758.

LaGAMMA, A. 2015. *Kongo: Power and Majesty*. New York: The Metropolitan Museum of Art. ISBN 1588395758.

MOJŽIŠ, J., 2007. *Jozef Jankovič 1957-2007*. Bratislava: Danubiana Meulenstein Art Museum. ISBN 9788089025336.

OLIČ, J., 2011. *Jozef Jankovič: Kórejský cyklus /kresby/ 1988 : Kórejský cyklus /sochy/ 2006-2009 : 06. december 2011 - 28. február 2012 : [katalóg výstavy*. Bratislava: LINEA. ISBN 9788096821044.

ONDRUŠEKOVÁ, A., Marcin B. a P. KOVAČOVSKÝ. 2017. *Otcovia a synovia: od genetiky po epigenetiku : hommage á Jozef Jankovič : Jozef Jankovič (SK) Patrik Kovačovský Jan Berdyszak (PL) Marcin Berdyszak Veso Sovilj (BH) Mladen Miljanović : Tatranská galéria v Poprade 7.7.- 27.8.2017*. Poprad: Tatranská galéria v Poprade. ISBN 9788088851615.

PETRÁNSKY, Ľ., 1968. *Jozef Jankovič, Špálova galerie-Praha: január-február 1968*. Praha: Svas čs. výt.v.umělca.

RUSINOVÁ, Z., A. HRABUŠICKÝ a K. BAJCUROVÁ, 1997. *Jozef Jankovič: tvorba z rokov 1958-1997: SNG Bratislava september - november 1997*. Bratislava: Slovenská národná galéria. ISBN 808518897X.

SLANÍKOVÁ, K., 2008. *Slovenský trh s umením: fakt alebo fikcia?*. Dostupné online: <https://flashart.cz/2008/07/11/slovensky-trh-s-umenim-fakt-alebo-fikcia/> (17.05.2023)

ZYKMUND, V., 1964, 'K výstave slovenského umenia', *Výtvarný život* 9, č. 2-3, s. 83-91.

ZYKMUND, V., 1966, 'Výstava mladých výtvarníkov v Brne', *Výtvarný život* 11, č. 6-7, s. 276-277.

Internetové články:

Trh s uměním se za 25 let dostal k miliardovému obratu, 2014. Dostupné online na:

<https://www.archiweb.cz/n/home/trh-s-umenim-se-za-25-let-dostal-k-miliardovemu-obratu>

(17.05.2023).

Jozef Jankovič: Chcem vyjadriť najmä skúsenosť s manipuláciou, Pravda: 2014.

[https://kultura.pravda.sk/galeria/clanok/407974-jozef-jankovic-chcem-vyjadrit-najma-](https://kultura.pravda.sk/galeria/clanok/407974-jozef-jankovic-chcem-vyjadrit-najma-skusenost-s-manipulaciou/)

[skusenost-s-manipulaciou/](https://kultura.pravda.sk/galeria/clanok/407974-jozef-jankovic-chcem-vyjadrit-najma-skusenost-s-manipulaciou/) (17.05.2023).

Neúcta aj hlúposť: poškodili ďalšie dielo Jozefa Jankoviča, umenie má stále minimálnu

ochranu. Plus 7 dní: 2022. [https://plus7dni.pluska.sk/domov/neucta-aj-hlupost-poskodili-](https://plus7dni.pluska.sk/domov/neucta-aj-hlupost-poskodili-dalsie-dielo-jozefa-jankovica-umenie-ma-stale-minimalnu-ochranu)

[dalsie-dielo-jozefa-jankovica-umenie-ma-stale-minimalnu-ochranu](https://plus7dni.pluska.sk/domov/neucta-aj-hlupost-poskodili-dalsie-dielo-jozefa-jankovica-umenie-ma-stale-minimalnu-ochranu) (17.05.2023).

Obete varujú. Projekt Pamätníky 1918 – 2018.

<http://monuments-remembrance.eu/sk/panstwa/slowacja-5/52-the-victims-warning-2>

(17.05.2023).

Jozef Jankovič: Pestrý povrch s temnou skutočnosťou. Město Blansko: 2011.

[https://www.blansko.cz/clanky/2011/12/jozef-jankovic-pestry-povrch-s-temnou-](https://www.blansko.cz/clanky/2011/12/jozef-jankovic-pestry-povrch-s-temnou-skutecnosti)

[skutecnosti](https://www.blansko.cz/clanky/2011/12/jozef-jankovic-pestry-povrch-s-temnou-skutecnosti) (17.05.2023).

Zoznam obrázkov

Obrázok 1a: Hlava II (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum).....	23
Obrázok 1b: Ležiaca Hlava 1960 (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum).....	23
Obrázok 2: Autoportét (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	25
Obrázok 3a: Pohľad naspäť (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	26
Obrázok 3b: Príliš vela hláv (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	26
Obrázok 4a: Večný kolobeh (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	28
Obrázok 4b: Zamrežovaná hlava (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	28
Obrázok 5a: Dvojramenný kríž, (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	29
Obrázok 5b: Hlava s dvoma figúrami a jedným krížom (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	29
Obrázok 6a: Kresba 52 (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	31
Obrázok 6b: Červená hlava (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	31
Obrázok 7: Zlé jazyky (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	33
Obrázok 8a: Inkognito (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum).....	34
Obrázok 8b: Kocka v hlave (zdroj: Web umenia SNG)	34
Obrázok 9: Kráčajúci panelák (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	36
Obrázok 10a: Večné svetlo (zdroj: Web umenia SNG)	38

Obrázok 10b: Kráčajúci pomník (zdroj: Web umenia SNG)	38
Obrázok 11a: Miesto hore (zdroj: Web umenia SNG)	41
Obrázok 11b: Miesto hore (zdroj: Web umenia SNG)	41
Obrázok 11c: Miesto hore (zdroj: Web umenia SNG)	42
Obrázok 11d: V šlapajách otcov (zdroj: Web umenia SNG)	42
Obrázok 12a: Môj tieň (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	44
Obrázok 12b: Modrý tieň (zdroj: Web umenia SNG)	44
Obrázok 13a: Svedectvo V (zdroj: aukčný dom SOGA)	46
Obrázok 13b: Svedectvo VI (zdroj: Web umenia SNG)	46
Obrázok 13c: Svedectvo XI (zdroj: Web umenia SNG)	47
Obrázok 13d: Svedectvo VII (zdroj: Web umenia SNG)	47
Obrázok 14a: Pavučina (zdroj: Web umenia SNG)	48
Obrázok 14b: Pohyblivé ruky (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	48
Obrázok 15: Reminescencia (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	49
Obrázok 16: Veľká pád (zdroj: Web umenia SNG)	51
Obrázok 17: Spoločný vzduch (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	53
Obrázok 18a: Červený klin (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	57
Obrázok 18b: Červený klin (zdroj: Web umenia SNG)	57
Obrázok 19a: Chodec (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	60
Obrázok 19b: Chodec (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	60
Obrázok 20a: Večný pohyb (zdroj: Web umenia SNG)	61
Obrázok 20b: Večný pohyb II (zdroj: Web umenia SNG)	61
Obrázok 21: Záves (zdroj: Web umenia SNG)	62

Obrázok 22a: Očakávanie (zdroj: Web umenia SNG)	63
Obrázok 22b: Očakávanie b (zdroj: Web umenia SNG)	63
Obrázok 23a: Ikaros (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum).....	65
Obrázok 22b: Pokus o lietanie (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	65
Obrázok 24a: Ecce homo (zdroj: Web umenia SNG)	67
Obrázok 22b: Domov II (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	67
Obrázok 25a: Rozdelenie (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	69
Obrázok 25b: Pokus o stretnutie II (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum).....	69
Obrázok 26: Zmŕtvychvstanie (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	70
Obrázok 27a: Každý má svoj štvorec (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	71
Obrázok 27b: Každý má svoj štvorec (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	71
Obrázok 27c: Každý má svoj kríž (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	72
Obrázok 28: Môj kríž II (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	73
Obrázok 29a: Hore a dole (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	75
Obrázok 29b: Bez názvu (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	75
Obrázok 30a: Brána (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	76
Obrázok 30b: Kórejský motív III (zdroj: Web umenia SNG)	76
Obrázok 31a: Koniec jednej paradigmy (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)...	77
Obrázok 31b: Medzipriestor (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	77
Obrázok 32a: Pokus o stretnutie (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	79

Obrázok 32b: Rebrík (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	79
Obrázok 32c: Rebrík (zdroj: Danubiana Meulenstein Art Museum)	79
Obrázok 33: Štatistiky predaja diel Jozefa Jankoviča podľa Art Consulting. (Zdroj: 1.Art Consulting Praha).....	82
Tabuľka 1: Pomer predaných a nepredaných diel Jozefa Jankoviča v aukčnom dome SOGA. (zdroj: autorka práce).....	81