

Annotation

At about the same time, three of Slovakia's galleries mounted three exhibitions that kindled interest by their very otherness, in how their curators approached installing pieces from their collections. In the Slovak National Gallery it was *GENERATION 909.76, Exhibition, Term, Interpretation* as conceived by Alexandra Homolová and Alexandra Kusá, which endeavored to revisit the project on concept and exhibition known as *Generácia 1909. Svedomie doby*, mounted in 1964 at the SNG. In the Nitra Gallery, the curator duo Ľudmila Kasaj Poláčková and Adrián Kobetič prepared the *THE TIME OF SERVANTS*, which applies criticism to part of the Nitra Gallery's collection – selected objects from the collection acquired in the socialistic period. The P. M. Bohúň Liptov Gallery put out the project *MIKULÁŠ IS NO MORE (MIKULÁŠ NEJESTWUJE)* as curated by the writer Michal Hvorecký; though it works with the Gallery's collection, its focal point is on a mosaic of stories, rendered in text from the period's press, or written memoirs of personalities who lived in Liptovský Mikuláš. All these exhibitions share a method of how the curators worked with the respective institutions' collections – yet the art work (thanks to a variety of installation approaches and idea contexts) takes on different meanings based on whether they are regarded as unique or rather "just" material documenting the curator's conception.

Mgr. Veronika Vaculová Repová is engaged in the philosophy of art in various aspects, also taking an interest in the art trade. She completed studies in the History and Theory of Art at Trnava University in Trnava (2014).
 repova.veronika@gmail.com

Anotácia

V približne rovnakom čase sa v troch slovenských galériách uskutočnili výstavy, ktoré vzbudili pozornosť svojou inakosťou spočívajúcou v spôsobe, akým kurátorky a kurátori pristúpili k inštalovaniu diel z ich depozitárov. V Slovenskej národnej galérii to bola výstava **Generácia 909,76. Výstava, pojem, interpretácia** v koncepcii Alexandry Homolovej a Alexandry Kusej. Autorky sa pokúsili preveriť pojem a výstavný projekt, ktorý sa pod názvom *Generácia 1909. Svedomie doby* uskutočnil na pôde SNG v roku 1964. V Nitrianskej galérii pripravila dvojica kurátorov Ľudmila Kasaj Poláčková a Adrián Kobetič výstavu **Čas sluhov**, ktorá podrobuje kritike časť galerijnej zbierky – vybrané zbierkové predmety nadobudnuté v období socializmu. V Liptovskej galérii P. M. Bohúňa vznikol projekt **Mikuláš nejestwuje** v kurátorskej réžii spisovateľa Michala Hvoreckého, ktorý síce pracuje s galerijnou zbierkou, ale ťažiskom je mozaika príbehov podaných formou textov z dobovej tlače alebo spísaných spomienok osobností, ktoré v Liptovskom Mikuláši žili. Všetky spomenuté výstavy spája spôsob, akým kurátori pracujú so zbierkovým fondom jednotlivých inštitúcií, pričom umelecké dielo vďaka rôznym inštaláčnym prístupom a ideovým kontextom nadobúda odlišný význam podľa toho, či sa k nemu pristupuje ako k unikátu, alebo je „iba“ materiálom, ktorý dokumentuje kurátorskú koncepciu.

Ladislav Kesner v knihe *Muzeum umění v digitální době* výstižne opisuje spôsob, akým by malo byť výtvarné dielo prezentované návštevníkovi múzea a galérie, kladúc dôraz na úlohu „stimulovať divákovu aktivitu, konstruktívne vidieť daného artefaktu, posilovať vzbu medzi viditeľným a viediteľným“¹. Práve múzejné expozície a galerijné výstavy sú nástrojmi, prostredníctvom ktorých sú umelecké

¹ KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době (Vnímání obrazů a prožitky umění v soudobé společnosti)*. Praha: Argo; Národní galerie v Praze, 2000, s. 226.

diela nielen prezentované, ale aj interpretované, a to v závislosti od toho, do akého kontextu sú zasadené, v susedstve akých diel sa nachádzajú, aké je priestorové riešenie výstavy, či dokonca typ a intenzita osvetlenia, grafický vizuál a fond použitého písma.² V histórii inštalčných praktík sa stretávame s rôznymi výstavnými formátmi a prístupmi, ktoré sa v priebehu 19. a 20. storočia radikálne menili v závislosti od toho, ako sa menili samotné koncepcie múzea a galérie, ich poslanie a ciele.

Prvé verejné múzeá vznikali premenou súkromných zbierok na princípe akýchsi „historických koláží“, pričom „kombinácie týchto rôznorodých umelecky a esteticky nesouměřitelných objektů vytvářela obrazy imaginární jednoty znovuoživené časové periody“³ (napr. Musée national du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, vytvorené v roku 1843 na základe zbierok francúzskeho archeológa a zberateľa Alexandra Du Sommerarda). Princíp kontextuálnych expozícií v tridsiatych rokoch 20. storočia vystriedali modernistické výstavy, kde sa dielo oslobodené od kontextov začalo prezentovať ako autonómny objekt s dôrazom na jeho estetickú funkciu.⁴ Tento model prevládajúci v amerických a európskych galériách v podobe sterilnej, takzvanej bielej kocky sa v sedemdesiatych rokoch minulého storočia stal terčom kritiky, ktorú sformuloval Brian O'Doherty v dôležitej knihe *Inside the White Cube*.⁵ Boom múzeí a galérií v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch priniesol ďalší posun vo forme postmoderného múzea a galérie, ktoré Ladislav Kesner spája s pokračujúcou komercializáciou umenia a zblížovaním „sféry ekonomiky a kultúry“.⁶ Z tohto podhubia sa vyvinul napríklad typ komerčne i divácky úspešnej výstavy, takzvaného blockbustera, ktorú Petra Hanáková charakterizuje ako „monumentálnu kultúrnu udalosť masmediálnej povahy“⁷ a spája ju s istým konzervativizmom uprednostňujúcim komerčne úspešnú maľbu veľkých mien z histórie alebo populárnych výtvarných -izmov. Dáva ju súčasne do kontrastu s výstavou, ktorá je chápaná ako výskum prinášajúci nové interpretácie existujúcich artefaktov. Do tejto druhej kategórie by sme mohli zaradiť aj ďalšie dva časté modely výstav – kurátorskú a ahistorickú. Prvá vkladá veľkú moc do rúk kurátoriek a kurátorov, ktorí z existujúcich diel vytvárajú „svojský Gesamtkunstwerk“⁸ a sami sa tak stávajú kurátormi a umelcami v jednom. Druhá už podľa názvu kombinuje na prvý pohľad nespojiteľné staré umenie s novým, vysoké s nízkym, pričom ich nezväzuje chronologicky, podľa doby vzniku alebo slohových a štýlových znakov, ale na základe spoločnej témy či problému.⁹ A nakoniec je tu muzeologická výstava, na ktorej sa okrem umeleckých diel využívajú aj archíválne (napr. písomné dokumenty, knihy), dokumentačné hmotné predmety z minulosti, úžitkové predmety s cieľom prehodnotiť dejinnú udalosť, historické fakty.

Cez optiku naznačených inštalčných praktík sa pokúsime pozrieť na tri výstavy, ktoré sa na Slovensku uskutočnili v nedávnej dobe, a budeme skúmať, do akej miery sa kurátorkám a kurátorom podarilo naplniť avizované zámery a ciele.

2 Ladislav Kesner uvádza niekoľko kľúčových momentov, ktoré majú vplyv na to, ako divák reaguje na výstavu, zdôrazňujúc väzby medzi: a) obsahom, teda vystavenými exponátmi, objektmi, médiami a poselstvom týchto exponátov; b) spôsobom ich prezentácie, zejména priestorovým usporiadaním a organizáciou expozície a spôsoby interpretácie vystavených objektov; c) ergonomickými faktormi (typ a intenzita osvetlenia, zvuková hladina, barevnosť stien, možnosti pohybu apod., kvalita ovzdušia); d) individuálnymi schopnosťami, dispozíciami, zručnosťami, kultúrnymi kompetenciami i momentálnym psycho-fyziologickým stavom diváka a vzorci jeho chováni v priestore výstavy. KESNER, Ladislav. *Marketing a management muzeí a památek*. Praha: Grada, 2005, s. 172.

3 KESNER, c. d. v pozn. č. 1, s. 221.

4 Tamtiež, s. 223.

5 Kniha pod názvom *Inside the White Cube* vyšla v roku 1976, český preklad *Uvnitř bílé krychle* v roku 2015.

6 KESNER, c. d. v pozn. č. 1, s. 40.

7 Bližšie pozri: HANÁKOVÁ, Petra. Výstava – trhák. Muzeológia éry blockbustera. In *Galéria 2003. Ročenka SNG*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2003, s. 43; HANÁKOVÁ, Petra. Blockbuster, Komerčná výstava. Dostupné na: <http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=blockbuster> [27. 8. 2020].

8 Bližšie pozri: HANÁKOVÁ, Petra. Kurátorská výstava. Dostupné na: <https://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=kuratorskavystava> [30. 8. 2020].

9 Bližšie pozri: HANÁKOVÁ, Petra. Ahistorická výstava. Dostupné na: <https://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=ahistorickavystava> [30. 8. 2020].



GENERÁCIA 909,76. Výstava, pojem, interpretácia (26. jún 2020 – 10. január 2021, Esterházyho palác, SNG, Bratislava, kurátorky: Alexandra Kusá, Alexandra Homolová)

Výstavný projekt *Generácia 909,76* reflektuje výstavu, ktorá sa uskutočnila v Slovenskej národnej galérii v roku 1964 pod názvom *Generácia 1909. Svedomie doby*. Cieľom kurátoriek je preveriť pojem *Generácia 1909*, ktorý do slovenského dejepisu umenia zaviedol Karol Vaculík v monografii o Jánovi Želibskom v roku 1950,¹⁰ ale etablovaným a všeobecne akceptovaným sa stal až výstavou v SNG. V katalógu z roku 1964 Vaculík zdôvodňuje, prečo umelcom, ktorí vstupovali na scénu zväčša v tridsiatych rokoch 20. storočia, priznáva charakter generačného hnutia: „Nech sa už akokoľvek, z akejkolvek strany, dívame na problematiku maliarskeho pokolenia, narodeného približne okolo roku 1909 (stoja za zmienku, že značný počet – a práve najväčšmi rozhodujúcich – príslušníkov má rok narodenia priamo 1909), nemožno mu nepriznať charakter generačného hnutia. So všetkými atribútmi a vlastnosťami pojmu. Ide tu dokonca o prvú veľkú, priam masovú generačnú vlnu v slovenskom umení (vyše tridsať výtvarníkov), ktorá v mnohom nadviazala, ale v mnohom sa aj postavila proti výrazným individuálnym prínosom umelcov zakladateľského medzivojnového pokolenia.“¹¹ Pojem *Generácia 1909* vyvolával naprieč dejinami slovenského dejepisu umenia veľa otázok a pochybností, nielen pre zaradenia umelcov do jednej generácie na základe „približne“ rovnakého roku narodenia,¹² ale najmä vzhľadom na príbuzné prvky ich tvorby, ktoré Vaculík zadefinoval priveľmi široko, navyše na viacerých miestach katalógového textu si protirečí. Poukázali na to napríklad Ján Abelovský a Katarína Bajcurová v publikácii *Výtvarná moderna Slovenska* (1996) v kapitole *Svedomie doby alebo Nadrealistická avantgarda?*, kde tento pojem podrobujú kritike: „... treba poznamenať, že jeho vysvetlenie v katalógovom texte z pera Karola Vaculíka skrýva v sebe viacero nejasných, viacznačných formulácií i očividne protichodných tvrdení. Už samotné označenie tohto generačného zoskupenia za svedomie doby a z toho vyplývajúce predstavy celistvosti jeho spoločensky angažovaného programu, je vzápätí jeho autorom istým spôsobom upravené a sponychbné.“¹³

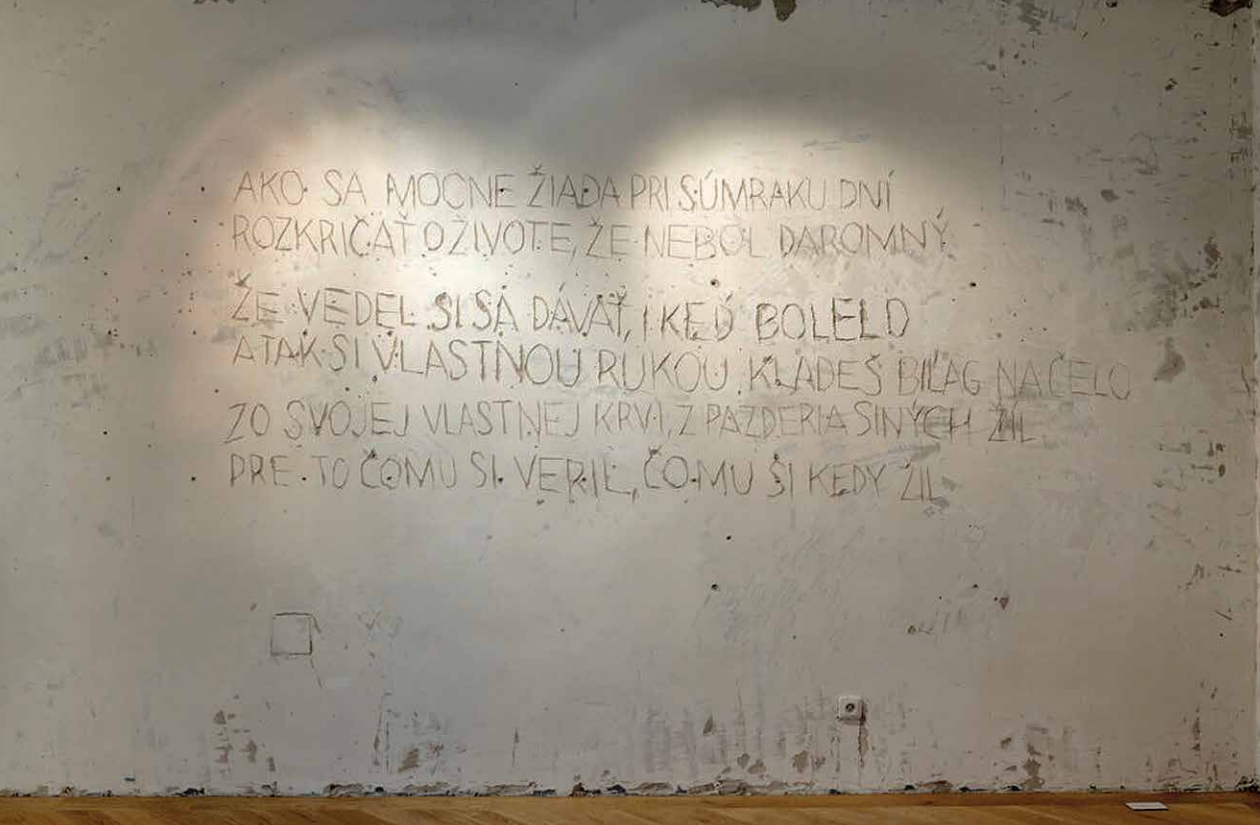
V názve aktuálnej výstavy je zakódovaná číselná šifra 909,76, čo je skutočný aritmetický priemer rokov narodenia umelcov zahrnutých do Generácie 1909 (najmladší Eugen Nevan sa narodil

10 Bližšie pozri: PETERAJOVÁ, Ľudmila. K procesu formovania sa generácie 1909. In *Generácia 1909, svedomie doby*. Katalóg výstavy. Bratislava: SNG, 1964, s. 20.

11 Text Karola Vaculíka uvedený v katalógu výstavy. In *Generácia 1909, svedomie doby*. Bratislava: SNG, 1964, s. 6.

12 V roku 1909 sa narodili napríklad E. Martinčeková-Šimerová, Ladislav Čemický, Štefan Bednár, František Kudláč, Cyprián Majerník, Ján Mudroch, Július Nemčík, Andrej Nemeš. Eugen Lehotský, Jozef Ilečko, Dagmar Rosůlková-Kubíková.

13 ABELOVSKÝ, Ján – BAJCUROVÁ, Katarína. *Výtvarná moderna Slovenska*. Bratislava: Slovart, Peter Popelka, 1997, s. 461.



Vstupné priestory výstavy Generácia 909,76. Foto: Martin Deko, SNG

v roku 1914, najstarší Jakub Bauernfreund v roku 1904). Prepočítavaním dátumov narodenia kurátorky avizujú nutnosť preveriť a zamyslieť sa nad samotným pojmom a jeho obsahom.

Ukážková muzeologická výstava

Výstava je koncipovaná tematicky do viacerých miestností, kde sa striedajú rôzne inštalčné stratégie v zmysle „inštitucionálnej archeológie“, o ktorej hovoria kurátorky. Tento predpoklad umocňuje úprava stien galérie, kde je oškrabaná omietka budiaca dojem rozpracovanosti, akoby sme sa mali pozrieť „pod povrch“, do zákulisia samotnej inštitúcie. Vstupná miestnosť načrtáva spoločensko-kultúrne dianie šesťdesiatych rokov minulého storočia nasledujúce po období sorely, do steny je vyrytý úryvok textu, ktorý kontextuálne nadväzuje na tematiku miestnosti. Jej súčasťou je na podlahu zvalená sadrová socha Vojtecha Baduru *Murár – budovateľ* (cca 1950), odkazujúca na obdobie doznievajúcej sorely. Ďalšia miestnosť dokumentuje výstavu z roku 1964 prostredníctvom archíválií – dobových fotografií, textov, plagátov, ktoré nám sprostredkujú atmosféru výstavy a vernisáže. Samotné diela, ktoré sa stali „ikonickými“ plastikami a malbami spájanými s protagonistami Generácie 1909, sa však ocitajú medzi dokumentačnými materiálmi, ilustrujúc zámer kurátoriek: „*Takto je postavená koncepcia výstavy – vyrovnáva sa s problémom po témach a diela „používa“ ako dôkazy.*“¹⁴ Veľký priestor je venovaný komisárke výstavy Ľudmile Peterajovej a autorovi jej koncepcie Karolovi Vaculíkovi. Na stene dominuje veľká fotografia z vernisáže, na stoloch sú vystavené ich zápisky, písací stroj, okuliare, ale aj fotografie a ďalšie

¹⁴ Pozri: https://www.sng.sk/sk/vystavy/2522_generacia-90976-vystava-pojem-interpretacia [27. 8. 2020].



Vstupné priestory výstavy. Na zemi sadrová socha Vojtecha Baduru: Budovateľ – podobizeň stavbárskeho úderníka Antona Tencera, 1953. Foto: Martin Deko, SNG

archívne materiály. Dobovú atmosféru dokresľuje aj imaginárne bohémске prostredie bratislavskej kaviarne, kde sa umelci často stretávali. Stoličky vyložené na stole, dobové poháre a karafy a medzi nimi cez seba poukladané malby a kresby, napríklad autoportréty Ley Mrázovej, Ladislava Čemického, Jána Mudrocha, Júliusa Szabóa a ďalších z tridsiatych a štyridsiatych rokov. Záverečná časť je venovaná prezentácii trojice autorov, ktorí sú považovaní za piliere Generácie 1909 – Cypriána Majerníka, Jána Mudrocha a Jozefa Kostku. Úloha a postavenie umeleckého diela sa na výstave strieda. Raz je nainštalované ako unikát na stene, napríklad *Zlatá madona* od Ester Martinčekovej-Šimerovej, inokedy plní funkciu dokumentu.

I keď kurátorky nazývajú pôvodnú výstavu prvým slovenským „blockbusterom“¹⁵, zdôrazňujú prepracovanú vizuálnu identitu a cieľenú prácu s médiami, upozorňujú aj na kritické miesta Vaculíkovej koncepcie. V ich interpretácii bola výstava z roku 1964 s ťažiskom na umenie tridsiatych a štyridsiatych rokov 20. storočia „retro“ konceptom¹⁶, pretože v tom čase boli aktuálne už iné tendencie (umelci a umelkyne patriace do okruhu Konfrontácií, ale aj generácia reprezentovaná napr. Alexom Mlynárčikom, Stanislavom Filkom, Vladimírom Popovičom a ďalšími). Pripúšťajú však, že výstava vo Vaculíkovej koncepcii bola nielen zadostúčením pre umelcov, ktorých rozlet bol dvojnásobne limitovaný – nástupom fašizmu a po vojne obdobím sorely, ale aj potrebou

¹⁵ Uvádza kurátorka a generálna riaditeľka SNG Mgr. Alexandra Kusá, PhD., v reportáži z výstavy. Dostupné na: <https://www.ta3.com/clanok/1188551/pohlad-na-mira-zbirkuzblizka-carodivadelnej-fotografie-projekt-generacia-909-76.html> [3. 9. 2020].

¹⁶ Bližšie pozri: <https://www.teraz.sk/kultura/sng-vyvetrala-zbierky-predstavuje-vac/476435-clanok.html> [27. 8. 2020].



Sekcia výstavy Veľká trojka. Foto: Martin Deko, SNG



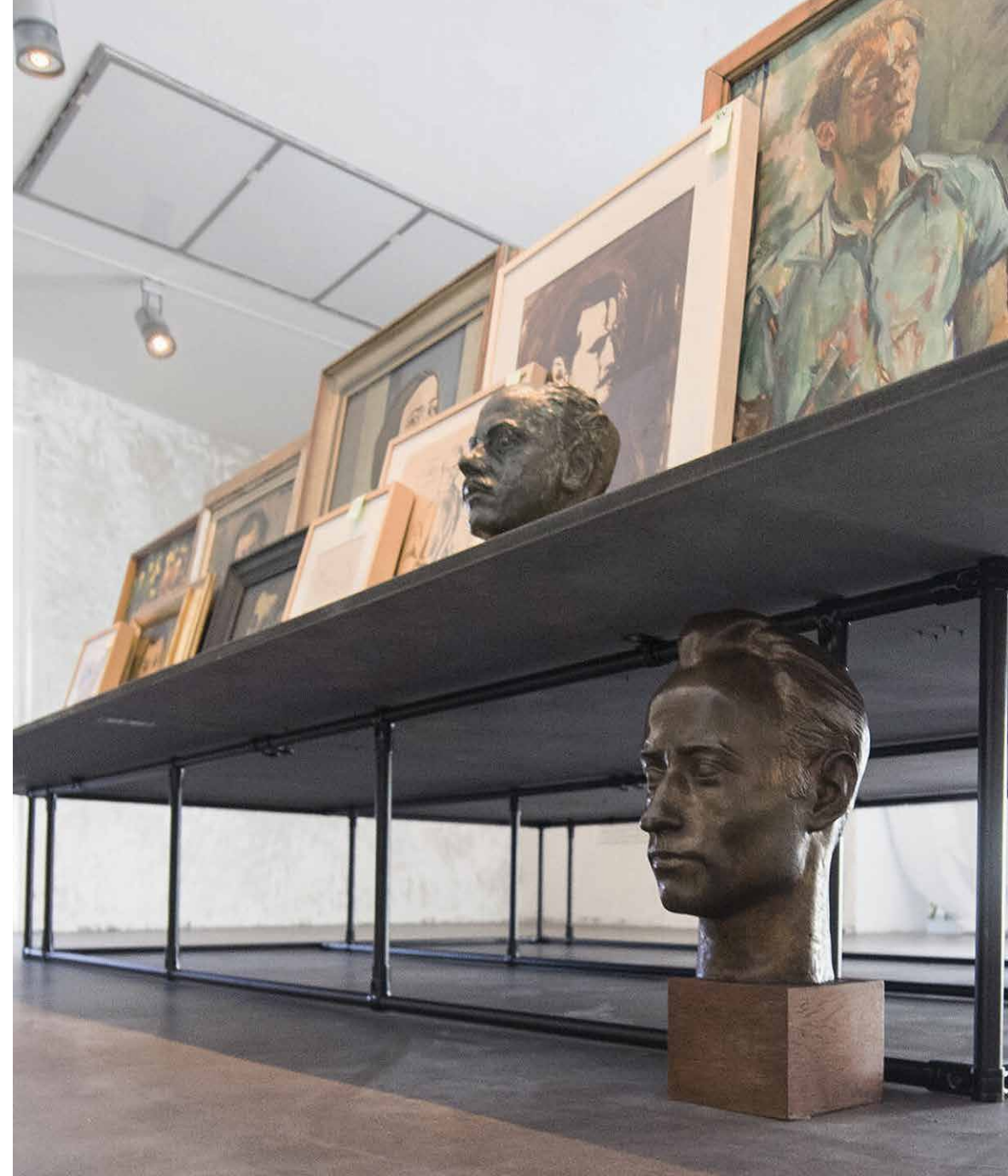
začleniť do dejín slovenského výtvarného umenia rovnako silnú generáciu, akou bola generácia predstaviteľov slovenskej moderny dvadsiatych rokov 20. storočia.

Vďaka muzeologickému zameraniu projektu môžeme súhlasiť s kurátorkami, že išlo o „výstavu vo výstave“, ktorá poskytla návštevníkom dostatočný ideový a vizuálny materiál na vlastné uchopenie prezentovanej témy a zoznámila ich s inštalačnými stratégiami, ktoré nie sú na Slovensku príliš často využívané.

Vystavené sú diela od Jakuba Bauernfreunda, Štefana Bednára, Ladislava Čemického, Františka Draškoviča, Bedricha Hoffstädtera, Jozefa Kostku, Františka Kudláča, Júliusa Lőrincza, Cypriána Majerníka, Petra Matejku, Dezidera Millyho, Jána Mudrocha, Júliusa Nemčíka, Andreja Nemeša, Eugena Nevana, Františka Studeného, Júliusa Szabóa, Ester Šimerovej-Martinčekovej, Jána Želibského a i.

Vstupné priestory výstavy Generácia 909,76. Foto: Martin Deko, SNG

Miestnosť venovaná komisárke výstavy Ľudmile Peterajovej a autorovi jej koncepcie Karolovi Vaculíkovi. Foto: Martin Deko, SNG



Imaginárne bohémске prostredie bratislavskej kaviarne. Na zemi plastika Rudolfa Hornáka: Hlava Kolomana Sokola, 1935

Imaginárne bohémске prostredie bratislavskej kaviarne, celkový pohľad. Dole inštalácia autoportrétov Ley Mrázovej, Ladislava Cemického, Jána Mudrocha, Júliusa Szabóa a ďalších z tridsiatych a štyridsiatych rokov. Foto: Martin Deko, SNG

ČAS SLUHOV

(19. jún – 6. september 2020, reprezentačné sály, Nitrianska galéria, Nitra,
kurátori: Ľudmila Kasaj Poláčková, Adrián Kobetič)

Pre všetky múzeá a galérie predstavujú záťaž diela, ktoré sú súčasťou zbierkového fondu, ale z rôznych dôvodov sa nedajú vystaviť. Ak neberieme do úvahy diela v zlom fyzickom stave čakajúce na reštaurovanie, máme tu skupinu diel, ktoré sa môžu javiť ako problematické z hľadiska ich historickej, kultúrnej a umeleckej hodnoty. Sem patria aj mnohé zbierkové predmety nadobudnuté akvizíčnou politikou počas socializmu. Výstava *Čas sluhov* prehodnocuje práve takéto práce získané do zbierkového fondu Nitrianskej galérie v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia. Podľa kurátorov „... prináša otvorený a sebakritický pohľad inštitúcie do svojich zbierok,“ ktorý je „potrebný pri ďalšom odbornom smerovaní“¹⁷ galérie.

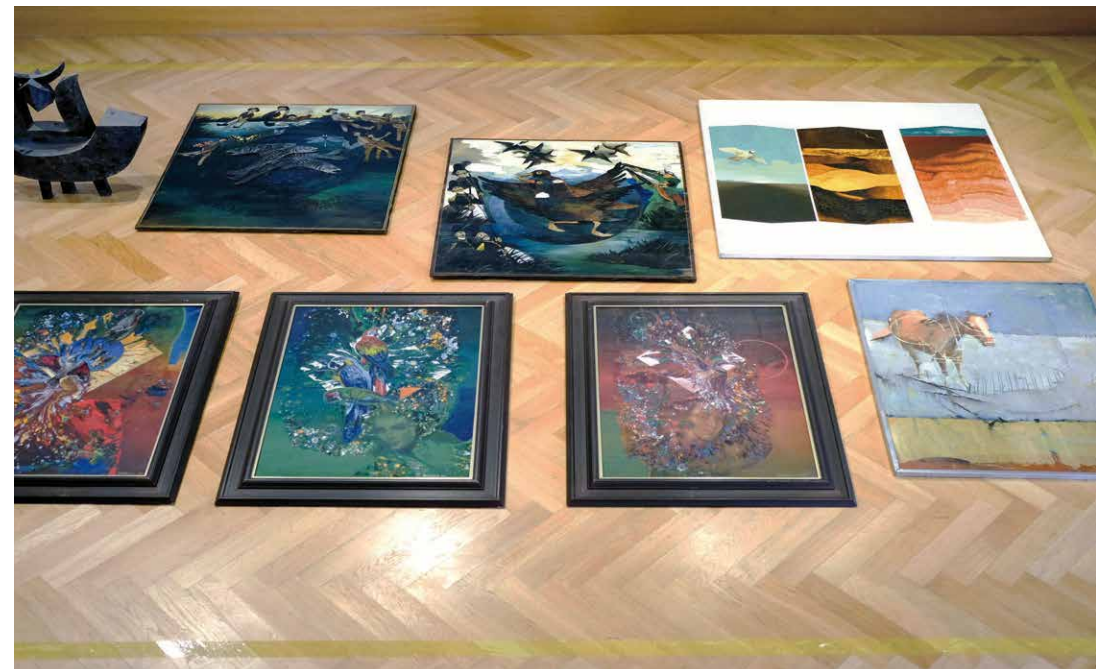
Otázka, čo s nadobudnutými nechcenými zbierkovými predmetmi, bola aktuálna hneď po roku 1989, ale už vtedy sa ukázalo, že jednoduché riešenia neexistujú. Petra Hanáková v knihe *Ženy – inštitúcie?*, v kapitole venovanej pôsobeniu prvej porevolučnej riaditeľky Slovenskej národnej galérie Zuzany Bartošovej, konštatuje: „... neriešiteľným problémom, tak morálnym, ako priestorovým, bol napríklad depozitár ‚zafažený‘ akvizíciami sorealistického umenia, ktoré síce – vďaka šikovnosti vtedajších kurátorov – malo istú stredovú kvalitu, ako umenie s veľkým U, ako nespochybniteľné ‚rodinné striebro‘ bolo však nepoužiteľné. Toto akvizíčné dedičstvo bolo, samozrejme, nescudziteľné – nebolo ho možné rozpredať, zbaviť sa ho – ako sa neskôr domnievali niektorí výtvarníci.“¹⁸

Na Slovensku platí zákon č. 206/2009 Z. z. o múzeách a galériách a o ochrane predmetov kultúrnej hodnoty a o zmene zákona Slovenskej národnej rady č. 372/1990 Zb. o priestupkoch v znení neskorších predpisov,¹⁹ ktorý stanovuje tri základné spôsoby nadobudnutia zbierkového

17 Citované z tlačovej správy k výstave *Čas sluhov*. Dostupné na: https://nitrianskagaléria.sk/wp-content/uploads/2020/06/CASsluhov_SK.pdf [29. 8. 2020].

18 HANÁKOVÁ, Petra. *Ženy – inštitúcie? K dejinám umeleckej prevádzky deväťdesiatych rokov*. Bratislava: Slovart; Vysoká škola výtvarných umení, 2010, s. 77.

19 K čomu patrí aj Výnos Ministerstva kultúry Slovenskej republiky z 10. augusta 2015 č. MK-2544/2015-110/1168 o podrobnostiach vykonávania základných odborných činností v múzeách a galériách a o evidencii predmetov kultúrnej hodnoty.



Pohľad do priestorov výstavy *Čas sluhov*. Foto: Martin Daniš, Nitrianska galéria

pre inštitúciu z toho vyplýva povinnosť odborne ho spravovať a starať sa oň. Ten istý zákon v § 10, článku 8 upravuje aj podmienky, za akých môže dôjsť k vyradeniu zbierkového predmetu, pričom v kontexte našich úvah by sa dala uplatniť len zámena diela, ak „zbierkový predmet nezodpovedá profilácii a špecializácii múzea alebo galérie a nezhodnocuje ich zbierkový fond“. Zákon však neumožňuje vyradenie z dôvodu neefektívneho nákupu v minulosti alebo problematického využitia diela v budúcnosti.

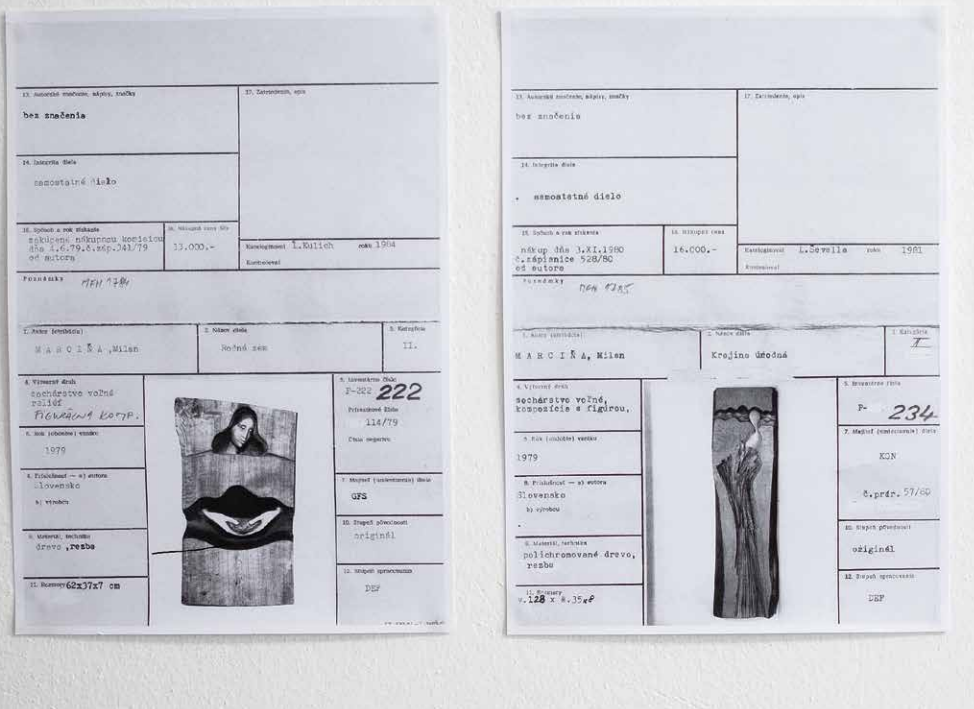
Pozor, dívajte sa pod nohy!

Kurátori, hľadajúc adekvátnu formu na prezentáciu „nevystaviteľného umenia“, siahli po radikálnom riešení, keď diela zo zbierky rozložili vo výstavných miestnostiach priamo na podlahu. Táto zóna bola ohradená farebnou lepiacou páskou, za ktorú ste nesmeli vstúpiť, takže ako návštevník ste si museli dávať pozor pod nohy. Na stenách boli nainštalované prexeroxované dokumentačné karty vystavených zbierkových predmetov, na ktorých sa dalo prečítať nielen meno autora a názov diela, ale aj to, kedy a za koľko bol daný predmet nadobudnutý, kto z odborných pracovníkov galérie ho katalogizoval. I keď kurátori konštatujú, že „... súbor vystavených malieb a sôch sa vďaka netypickej inštalácii stáva akýmsi humorne odľahčeným absurdným súborom“²⁰, spôsob, akým polemizujú s kvalitou vystavených diel, i to, že ich umiestnili na podlahu, vzbudzuje otázku²¹ a môže časť návštevníkov i pobúriť.

Istým paradoxom je, že nálepku „nevystaviteľného umenia“ nedostali diela poplatné socialistickému realizmu, ale tie, ktoré kurátori spájajú s „desivou prechádzkou vlastným svetom

20 Tlačová správa k výstave. Dostupné na: https://nitrianskagaléria.sk/wp-content/uploads/2020/06/CASsluhov_SK.pdf [29. 8. 2020].

21 Zbierkové predmety prezentované na výstave *Čas sluhov* sú stále legitímnu súčasťou zbierkového fondu galérie, o ktorý je nutné sa starať, preto ich umiestnenie na podlahu nebolo ideálne (vplyv vysokej prašnosti trvajúci 80 dní počas trvania výstavy).



Evidenčné listy s podrobnými údajmi o nákupe diela. Foto: Martin Daniš, Nitrianska galéria

„vkusu“ jednej epochy“. Takéto ukázanie prstom na tvorbu problematickej, či dokonca pochybnej umeleckej hodnoty vyvoláva, i keď v opačnom garde, isté asociácie s výstavou *Entartete Kunst/ Zvrhlé umenie* (Mníchov, 1937), ktorá v období nacistického Nemecka odsúdila a pranierovala diela modernistických umelcov skonfiškované z 32 múzeí a galérií, z ktorých mnohé boli spálené, v lepšom prípade tajne predané.²²

I keď nepredpokladáme, že kurátori mali na mysli podobné ikonoklastické gestá, opakovane sa vnucuje otázka: Čo s umením/neumením, ktoré zbierková inštitúcia zvnútra problematizuje a de facto ho vo svojom fonde nechce? Pokiaľ platí zákon č. 206/2009, tak zrejme nič, ale preplnené depozitáre bez možnosti expandovať hrozia utlmením nových relevantných akvizícií. Na problém sa však dá pozrieť aj z inej strany.

Ak hodnota diel vylčenej skupiny výtvarníkov a výtvarníkov nie je podľa kurátorov umeleckou hodnotou, mohli by sme sa pýtať, či nereprezentuje hodnotu kultúrno-historickú, akúsi šedú zónu umenia, ktoré nepatrilo ani medzi oficiálnu produkciu, ale ani medzi disidentské umenie (hovoríme tu o sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia).

Tieto úvahy relativizuje skutočnosť, že jedným z autorov zastúpených na výstave je dizajnér, sochár, bývalý pedagóg na bratislavskej ŠUP-ke a občiansky aktivista Marián (Marko) Huba (nar. 1949).²³ V roku 2019 mu kurátorka Slovenskej národnej galérie Katarína Bajcurová pripravila výstavu s názvom *Predpotopné sošky*²⁴ a v texte k výstave píše: „*Ekologický aspekt Hubovho sochárstva je v tomto ohľade vlastne jedinečný aj v širšom kontexte a možno ho považovať za*

22 FOSTER, Hal et al. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007, s. 282.

23 Dostupné na: <https://dennikn.sk/1672036/jedna-soska-sa-vola-nadej-ale-pre-istotu-s-otaznikom/> [14. 9. 2020].

24 Výstava sa uskutočnila v Art Books Coffee v Bratislave.



Pohľad do priestorov výstavy Čas sluhov. Foto: Martin Daniš, Nitrianska galéria

(nezámerné) pokračovanie (v inej hypostáze) ekologických konceptov Petra Bartoša a Rudolfa Sikoru, ktoré od prelomu šesťdesiatych s sedemdesiatych rokov 20. storočia silne zneli na neoficiálnej scéne.“²⁵ Bajcurová ho zaradila aj do reprezentatívnej knihy *Slovenské sochárstvo 1945 – 2015 – Socha a objekt* (2017). Tento príklad len umocňuje predpoklad, že kurátori vyberali diela pocitovo, bez toho, aby nálepku „nevystaviteľné umenie“ zdôvodnili a jasne pomenovali kritériá, ktorými sa riadili.

I keď sú v centre pozornosti diela samotné, expresívny názov *Čas sluhov* odkazuje predovšetkým na vtedajších kurátorov, ktorí diela vyberali, komisie, ktoré ich schvaľovali, riaditeľov, ktorí

25 Dostupné na: <https://www.artbookscOFFEE.sk/index.php/2019/10/15/marko-huba-predpotopne-sosky/> [15. 9. 2020].



Marko Huba: O päť minút dvanásť (variant bez zrkadla), 1982, sadra. Foto: Michal Huba. Reprodukcia diela použitá na pozvánke autorskej výstavy: Pretpotopné sošky (2019)

inštitúciu viedli. V tlačovej správe sa píše: „Cesta prezentovaných diel do depozitárov Nitrianskej galérie bola čiastočne pochlebovaním či istou provinčnou zakomplexovanosťou, alebo len sladkou nevedomosťou.“ Mená vtedajších odborných pracovníkov, ktorí vyplňali dokumentačné karty, sú síce zverejnené, ale ostávajú pre nás neznáme, s výnimkou Renáty Niczovej, súčasnej riaditeľky galérie. Nevieame, kto to bol Ľ. Kulich, M. Batel, Ľ. Ševella, V. Kirchhoffová, a ani to, do akej miery to boli práve oni, kto rozhodoval o nákupe konkrétnych diel.

Kurátori avizovali, že výstava „prináša otvorený a sebakritický pohľad inštitúcie do svojich zbierok,“ ktorý je „potrebný pri ďalšom odbornom smerovaní“²⁶ galérie. Istým prekvapením je, že do Virtuálnej galérie, ktorá má „svojím návštevníkom sprístupniť bohatstvo zbierkového fondu“ a je dostupná na webových stránkach, je zaradené dielo jednej z autoriek, ktorá je zastúpená aj na výstave *Čas sluhov*. Ide o reliéf *Pri kávičke* (1989) od Libuše Čtverákovéj. Máme tu teda dve diametrálne odlišné optiky hodnotenia – raz je to autorka „nevystaviteľného diela“, inokedy reprezentuje „bohatstvo zbierkového fondu“²⁷, pričom oba názory vychádzajú z vnútra inštitúcie, od jej interných kurátoriek a kurátorov.

26 Citované z tlačovej správy k výstave *Čas sluhov*. Dostupné na: https://nitrianskagaleria.sk/wp-content/uploads/2020/06/CASsluhov_SK.pdf [29. 8. 2020].

27 Dostupné na: <https://nitrianskagaleria.sk/virtualna-galeria/libusa-ctverakova-pri-kavicke> [14. 9. 2020].



Marko Huba: Stopa (O päť minút dvanásť), 1986, bronz. V zbierke Nitrianskej galérie. Dielo bolo prezentované na výstave *Čas sluhov*. Foto: Martin Daniš, Nitrianska galéria

Plastika *O päť minút dvanásť* volá po akútnej potrebe vidieť naše deštruktívne počínanie – našu ekologickú stopu v zrkadle. Vznikla v roku 1982 tak, že som ľudskú figúru z drôtu ťahal cez hlinu stlačenú v debnení z dosák. Rotujúci tvar vznikol vďaka ocelovej oske, prevlečenej cez chodidlá figúry a otvory v bočniciach debnenia. Ocelovým lankom upevneným na hlave figúry som ju ťahal cez hlinu. Drôtená figúra s pripaženými rukami vyryla v hline stopu, ktorú som zalial sadrou. Vznikol tak necelý polkruh, ktorý som postavil na zrkadlo. V odraze sa figúra vzhliada v kruhu, ktorý sa uzatvára. Obávam sa, že dnes po necelých štyridsiatich rokoch sme tú dvanásť hodinu prekročili. Verzia, ktorú kúpila Nitrianska galéria v roku 1986, je kópiou sadrovej. Namiesto zrkadla je pripevnená na pochrómovanú mosadznú platňu. Marko Huba





Pohľad do výstavných priestorov

Na výstave je sprítomnený textovými citáciami, ale aj originálmi kníh, ktoré vyšli v jeho vydavateľstve v prvej tretine 20. storočia. Nachádzajú sa medzi nimi diela od autorov ako Thomas Mann (*Der Zauberberg*, 1925), Hermann Hesse (*Der Weg nach innen*, 1932) alebo Gerhart Hauptmann (*Die Ratten*, 1911), všetci laureáti Nobelovej ceny za literatúru.³¹ Ďalšími knižnými exponátmi výstavy sú publikácie a knihárske razidlá z knižnice Andreja Plávku a Tranovského knižnice, predovšetkým exemplár evanjelického spevníka *Cithara sanctorum* z roku 1863, ktorý napísal Juraj Tranovský už v roku 1636.³²

Na výstave dominujú odkazy na knižnú kultúru a práca s textom, predovšetkým textové úryvky od osobností spojených s Liptovským Mikulášom. Okrem spisovateľov a výtvarníkov, ktorí sa tu narodili, napríklad Pavel Vilikovský, Ivan Laučík, Koloman Sokol (interpretovaný Eugenom Gindlom³³), sa tu objavujú aj menej známe mená ako Ivan Štípala (novinár, ktorý sa po roku 1968 usadil vo Veľkej Británii) alebo Róbert Repka z občianskeho združenia a kultúrneho centra Diera do sveta so sídlom v Liptovskom Mikuláši.

Texty vytlačené na priesvitných fóliách sú aplikované priamo na steny výstavných priestorov a táto zmena tradičného nosiča, ktorým je kniha, prispela k tomu, že text obkolesujúci diváka má tak trochu i funkciu obrazu. Istým prekvapením je skutočnosť, že prezentované texty nesúvisia

31 Knihy pochádzajú z knižnice, ktorú spravuje Múzeum Janka Kráľa v Liptovskom Mikuláši.

32 Tranovského knižnica, ktorú spravuje Múzeum Janka Kráľa, sa nachádza v budove Tatrána – Expozícia Tatrána a Žiadosti slovenského národa.

33 Gindlova kniha o Kolomanovi Sokolovi *Maestro de los Maestros* (vyd. F.R. & G.) vyšla v tomto roku a tvoria ju texty, ktoré vychádzali priebežne niekoľko rokov v časopise *Fragment*.



Pohľad do výstavných priestorov

priamo s obrazmi a plastikami, ktoré Hvorecký vybral z depozitára galérie. Diela existujú akoby nezávisle od celkovej koncepcie výstavy a sú len ilustráciou kurátorského zámeru. Je škoda, že sa viac nevenoval príbehom konkrétnych diel a osudom umelcov, ktorí mali a majú vzťah k mestu a jeho širšiemu okoliu. Podobne ako bol Koloman Sokol prezentovaný textom Eugena Gindla mohol byť Michal Kern (1938 – 1994), jeden z najvýraznejších predstaviteľov neoficiálnej scény sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia, ktorý celý život prežil v Močiaroch pri Liptovskom Mikuláši v rodinnom sídle otca, maliara Petra Júliusa Kerna, predstavený cez interpretácie Daniely Čarnej, autorky umelcovej monografie, alebo priamo prostredníctvom umelcových vlastných literárnych zápiskov.

Iný silný príbeh sa viaže na manželskú umeleckú dvojicu, ktorá prežila v Liptovskom Mikuláši viac ako polstoročie – Martina Martinčeka (1913 – 2004) a Ester Šimerovú-Martinčekovú (1909 – 2005). Ako umelci nepohodlní komunistickému režimu boli v roku 1952 vysídlení z Bratislavy do Liptovského Mikuláša³⁴ v rámci akcie B, hoci Martinček sa na Liptove narodil (Liptovský Peter). V jednej z výstavných miestností sa stretávame s jeho dvomi fotografiami z cyklu *Liptovská Mara* (1972 – 1977) a hneď vedľa je nainštalovaná olejomalba *Portrét pani Martinčekovej* (1946) od Petra Júliusa Kerna. Toto susedstvo bez toho, aby bola identita ženy odhalená, vyvoláva rôzne interpretácie rodinných súvislostí. Keďže obraz pochádza z pozostalosti Ester Šimerovej-Martinčekovej a do galérie sa dostal v roku 2006,³⁵ mohli by sme predpokladať, že

34 Najprv do terajšej mestskej časti Liptovská Ondrašová.

35 Tieto údaje sú uvedené v programe CEDVU (Centrálna evidencia diel výtvarného umenia) [isg.cedvu.sk/sng/sng.jnlp] (13.9.2020)



Peter Július Kern: Pani Martinčeková, 1946



Pohľad do výstavných priestorov. Vpravo obraz Bohuslava Záboja Kulhavého: Spomienka na Liptov, 1977. Vľavo Portrét pani Martinčekovej (1946) od Petra Júliusa Kerna, v susedstve dvoch fotografií Martina Martinčka z cyklu Liptovská Mara (1972 – 1977)

ide o portrét umelkyne. Ako sa mi však podarilo zistiť,³⁶ ide o prvú manželku Martina Martinčka Eriku, ktorá tragicky zahynula v roku 1945 aj s obidvoma synmi. Vedel Michal Hvorecký, koho vlastne vystavil? Dielo Ester Šimerovej-Martinčekovej, ikonickej postavy slovenskej moderny, však na výstave chýba, napriek tomu, že galéria vlastní 49 jej diel.

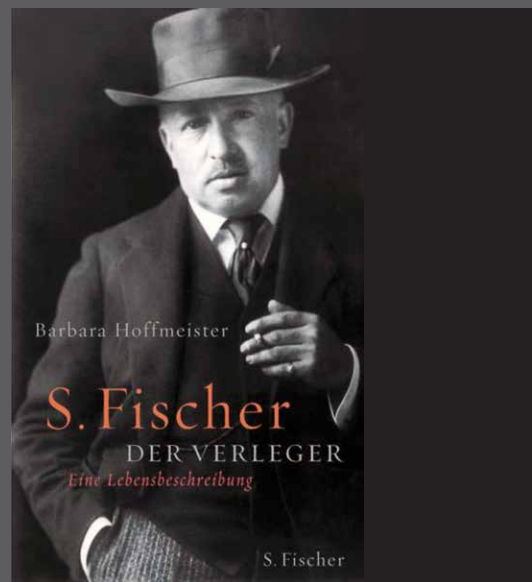
Výstavný projekt *Mikuláš nejestwuje* je zaujímavo spracovaný a priniesol mnoho nových podnetov, ale kriticky treba poznamenať, že sa špecializoval skôr na kultúrne dianie v meste a na osudy ľudí s ním späté ako na zbierkové predmety Liptovskej galérie P. M. Bohúňa, ktoré zostali v úzadí. Dokonca, vzhľadom na absenciu diel Ester Šimerovej-Martinčekovej, nie je celkom jasné, akým kľúčom boli na výstavu vyberané.

Vystavujúce autorky a autori: Ľubomíra Abrahámová, Stanislav Balko, Ladislav Čemický, Čierne diery, Robert Dúbravec, Rudolf Fila, Daniel Fischer, Vincent Hložník, Simona Janišová, Michal Kern, Peter Július Kern, Miroslava Kubáňová, Bohuslav Záboj Kulhavý, Otis Laubert, Martin Martinček, Ladislav Mednyánszky, Juraj Meliš, Dezider Milly, Svätopluk Mikyta, Ján Mudroch, Ján Pálka, Rudolf Sikora, Koloman Sokol, Ernest Špitz, Olja Triáška Stefanović, Jana Šturdíková, Ján Tupek, Peter Župník, nemecký maliar z druhej polovice 17. storočia, slovenský autor z druhej polovice 19. storočia, viedenský maliar z 19. storočia.

³⁶ Obraz je datovaný rokom 1946, v pravom dolnom rohu je uvedené „Peter Julius Kern 1946“, vtedy pani Martinčeková už nežila. V zbierke básní, ktoré Martin Martinček venoval svojej rodine, je uverejnená fotografia jeho prvej manželky, ktorá je identická s malbou P. J. Kerna Portrét pani Martinčekovej z roku 1946, takže obraz je portrétom Eriky Martinčekovej a vznikol po jej smrti, na základe fotografie.



Na stene citát z textu Samuela Fischera: Poznámky o knižnej kríze, 1926



Obálka knihy Barbary Hoffmeisterovej: S. Fischer. Der Verleger 1859-1934. Eine Lebensbeschreibung, ktorá vyšla v roku 2009 pri príležitosti 150. výročia jeho narodenia, prezentovaná na výstave



Na stene citát z textu Eugena Gindla o Kolomanovi Sokolovi

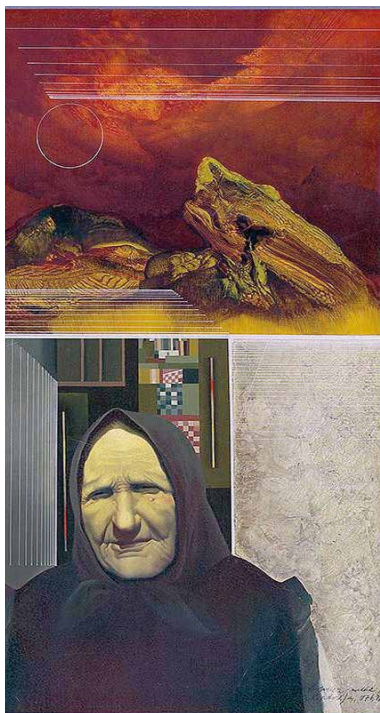


Pohľad do výstavných priestorov. Na stene citát z textu Ivana Štípala.

Inštalácia knižných exemplárov. Hore: spevník Cithara sanctorum z roku 1863, ktorý napísal Juraj Tranovský. Na spodnej poličke publikácia: Martin Martinček /Laco Novomeský: Nezbadaný svet (1964)



Foto: Veronika Vaculová Repová



Záboj Bohuslav Kulhavý: Spomienka na Liptov, 1977. V zbierke Liptovskej galérie P. M. Bohúňa

Záver

Na dvoch výstavách – *Čas sluhov* a *Mikuláš nejestwuje* – bol zastúpený maliar Záboj Bohuslav Kulhavý (nar. 1938). V Nitrianskej galérii bola inštalovaná maľba *Pôda, vtáčí spev* (1973), v Liptovskej galérii P. M. Bohúňa *Spomienka na Liptov* (1977) – obidve s typickými znakmi jeho tvorby zo sedemdesiatych rokov. Napriek tomu je však jeho obraz raz vystavený ako dekadentné „nevystaviteľné“ dielo na podlahe Nitrianskej galérie a inokedy je mu priznaná minimálne kultúrno-historickú hodnotu. Hvorecký si bez toho, aby problematizoval umeleckú kvalitu Kulhavého tvorby, vybral obraz zapadajúci do koncepcie výstavy pre námet, ktorý zobrazuje. Navyše maliar pochádza z Liptova – zo Závažnej Poruby, čo pravdepodobne zavážilo pri výbere autora i diela. I keď z dnešnej perspektívy môžeme k jeho tvorbe pristupovať kriticky, v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch bol akceptovaným autorom, takže jeho tvorba má minimálne kultúrno-historickú hodnotu. Zastúpený bol na kľúčovej výstave *Súčasná slovenská výtvarná umenie v Prahe* (1963) i na legendárnom *Medzinárodnom bienále mladých výtvarníkov Danuvius '68*. Tomáš Štrauss ho začlenil do štúdie *Depatetizácia, racionalizácia, mýtus moderny* (samizdat Slovenský variant moderny, 1979). Jeho meno figuruje ešte v roku 2000 v zásadnej publikácii *20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, ktorú vydala Slovenská národná galéria. Ivan Jančár o ňom píše: „Prakticky ojedinele sa už v priebehu 70. rokov na našej výtvarnej scéne začínajú objavovať vplyvy postmoderny, ako je to v diele Bohuša Kulhavého, ktorý s programovými citáciami jednotlivých období s konfrontovaním jednotlivých štýlov naznačil tendencie nachádzajúce svoje uplatnenie až v polovici 80. rokov.“³⁷

37 JANČÁR, Ivan. Figurálne tendencie v maľbe 1965 – 1985. In RUSINOVÁ, Zora (ed.). *20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: SNG; Slovart, 2000, s. 86.



Záboj Bohuslav Kulhavý: Pôda, vtáčí spev, 1973. V zbierke Nitrianskej galérie. Foto: Martin Daniš, Nitrianska galéria

Analýza troch výstav odhaľuje odlišné prístupy k prezentovaniu umeleckých diel v závislosti od koncepcie a cieľov jednotlivých projektov. Výstava *Generácia 909,76* napriek tomu, že je kritickou revíziou historickej výstavy, priznáva vystaveným prácam status umeleckého diela, i keď k nim pristupuje diferencovane. Raz sú inštalované tradične na stene, inokedy je akcentovaná ich dokumentárna hodnota, keď sa ocitajú voľne položené v susedstve iných archívnych písomných i vecných dokumentov. Výstava *Čas sluhov* vníma dielo ako nadobudnutý „nechcený“ zbierkový predmet, zaujíma k nemu kritické stanovisko, ktoré však nie je podložené odbornými argumentmi, ale gestom degradácie, keď sa dielo ocitá na podlahe galérie. Na výstave *Mikuláš nejestwuje* sa pracuje s originálmi umeleckých diel s rešpektom, ale v konečnom dôsledku slúžia predovšetkým na dotvorenie atmosféry príbehov, ktoré kurátor-spisovateľ ťažiskovo postavil na textoch nekomentujúcich vystavené obrazy, ale kultúrne udalosti, zážitky a spomienky.

Mgr. Veronika Vaculová Repová sa zaoberá filozofiou umenia a jej rôznymi aspektmi. Zaujíma sa o obchodovanie umením. Študovala dejiny a teóriu umenia na Trnavskej univerzite v Trnave (2014). repova.veronika@gmail.com