

## ARTISTS, CURATORS, AND INSTITUTIONS

Jana Geržová / Katarína Bajcurová / Beata Jablonská / Richard Gregor

In the final issue of the journal *Profil* last year we published a review by Veronika Vaculová Repová, analyzing three exhibitions in which curators employed unconventional means in installing individual works. The approaches ranged from respect for a work's autonomy, through weakening it vis-à-vis the point behind the exhibition's context, to an approach the reviewer designated a "gesture of degrading", relating this to the exhibition *Čas sluhov [The Time of Servants]*, prepared last year for the Nitra Gallery by Ľudmila Kasaj Poláčková and Adrián Kobetič. They visualized their legitimate intention, of looking critically at the acquisition policy the Nitra Gallery practiced before 1989, in a way (the works laid on the floor, taped as if part of a crime scene) that, alongside the suggestive title *The Time of Servants*, raises many questions relating to art history, methodology, and not least of all ethics. The press release states that "this is a curator's instruction manual for knowing and recognizing the exhibited 'unexhibitable art'..." Yet nowhere is it specified what this means, what the curators had in mind as to this term, or by which criteria they put together the works to create the exhibition. It is just as unclear to whom the title *The Time of Servants* refers: to the artists (curiously the exhibition present no works that manifested that period's ideology) or to the gallery curators whose names were listed on the registration cards documenting collection purchases. The press release, in referring to how "the works presented came to the Nitra Gallery's depository", which "was in part due to obsequiousness or a provincial complex, or perhaps just blissful ignorance", offers little further explanation.

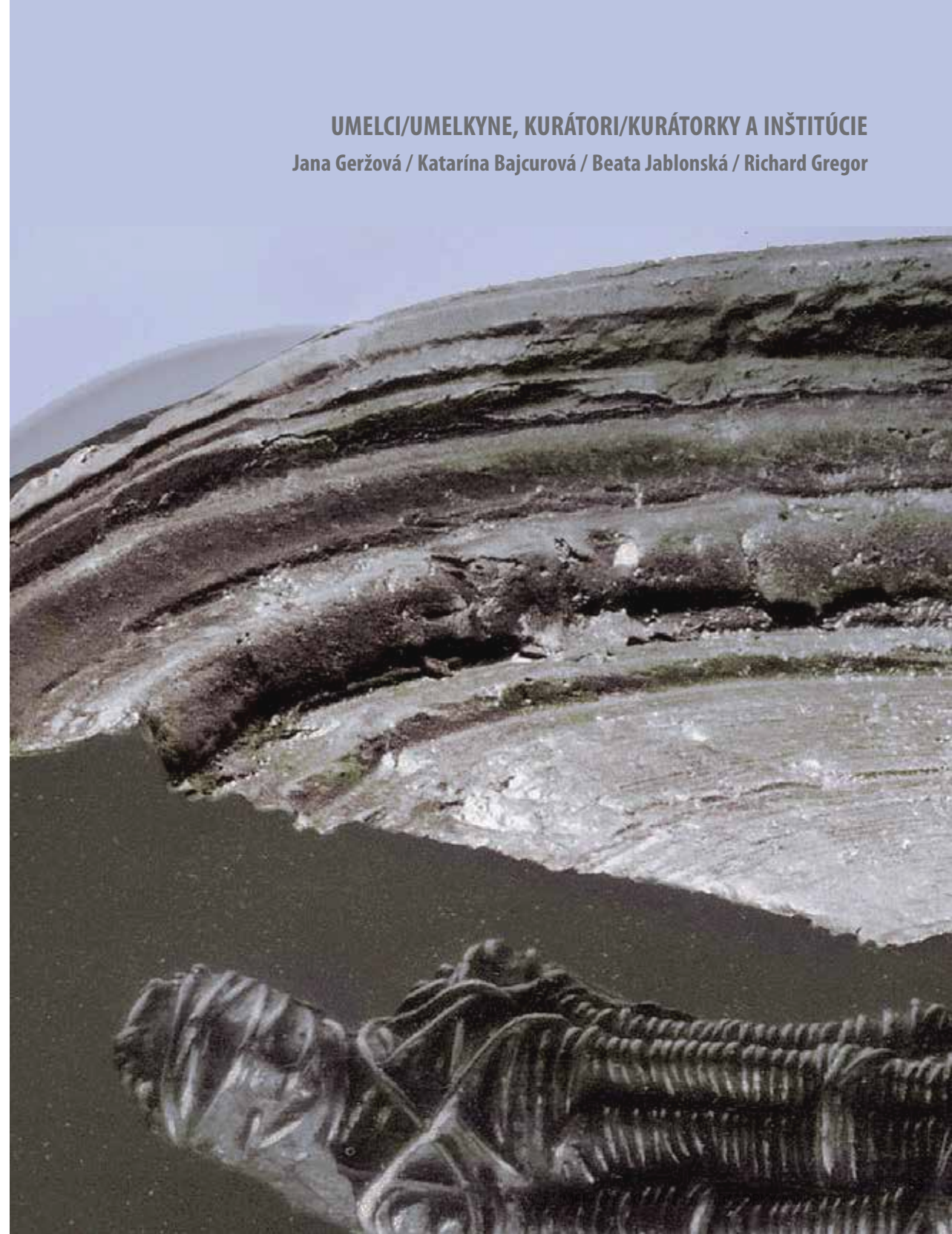
Jana Geržová interviewed Katarína Bajcurová, a Slovak National Gallery curator, Beata Jablonská from the Department of Theory and History of Art at Bratislava's Academy of Fine Arts and Design, and Richard Gregor, director of the Liptov Gallery of Peter Michal Bohúň in Liptovský Mikuláš, asking their responses to the exhibition's concept and the specific works presented on the gallery floor.

**Katarína Bajcurová:** Well, I would tend to use the quoted "blissful ignorance" for the curators of *The Time of Servants* as well. I'm just not sure this – their ignorance – is very "blissful". And I also wonder whether it hasn't become fashionable to not read, not research, not turn to historical sources and contexts (and ultimately to not think), and instead to give rein to "what I like/don't like" as perhaps evidently happened to Ľudmila Kasaj Poláčková (who has curated several noteworthy exhibitions for the National Gallery) and Adrián Kobetič in the case of the work

Marko Huba: *Stopa (O päť minút dvanásť)*, 1986, bronz, odlievanie, detail. V zbierke Nitrianskej galérie. Foto: Michal Huba

## UMELCI/UMELKYNE, KURÁTORI/KURÁTORKY A INŠTITÚCIE

Jana Geržová / Katarína Bajcurová / Beata Jablonská / Richard Gregor



of Marek Huba's *Stopa (O pět minut dvanášt)* from 1986. If I'm trying to "disparage" something, or to tinge it with legendary "curator power", then I have to know clearly why, and then express it... I consider Marek Huba's sculptural gesture as not just authentic, and "ecologically sustainable", but indeed deeply ethical, and therefore quite "exhibitible".

**Beata Jablonská:** The issue of blissful ignorance could be applied to the curatorial act by those behind the exhibition *The Time of Servants...* Pictures "exhibited" on the floor can always express an exhibition's "otherness", and I presume the curators chose this way of presenting the pieces from the gallery's collection as a gesture that is symbolically obvious... striking exhibition architecture, often overshadowing the art, is becoming a current standard. It is active visual artists that are mainly setting this trend... bringing to the gallery realizations unencumbered by stereotype habits, which are mostly visually impressive and courageous in exhibition. Yet such lightness in an artist's gesture shouldn't be identical with a curator's, theoretician's or art historian's gesture. Such artistic lightness should be balanced with responsibility toward history itself, which in the tempting shortcut of a half-baked gesture may get flattened into an empty and garish anecdote... Stano Černý, though he's become lost to the domestic art scene because he lives and does his art in Mexico, was an active participant of the developing post-modern art movement in Slovakia, not some cadre in the pocket of the regime.

**Richard Gregor:** Were I to summarize the questions posed in this survey, I'd say two things have presented themselves in the recent years of Slovakia's curatorial practice. One is the new phenomenon where an exhibition is understood as an artwork. The second is inadequate scholarly undertaking of debatable or undervalued phenomena in Slovakia's art history under the guise of ridicule or absence of respect for the value, if not artistically then at least historically, of the artwork. I do not support any signs of contempt for artworks, regardless of whether we install them on the floor or a corner of a wall.



Záber z výstavy *Čas sluhov*. Na podlahe dielo Marka Hubu: *Stopa (O pět minut dvanášt)*, 1986. Foto: Nitrianska galéria, Martin Daniš

V poslednom minuloročnom čísle časopisu *Profil* sme uverejnili recenziu Veroniky Vaculovej Repovej, ktorá analyzovala tri výstavy, kde kurátori a kurátorky využili nekonvenčné spôsoby inštalovania jednotlivých diel, a to v celej škále prístupov – od rešpektu k autonómii diela cez jej oslabenie v prospech vyznenia kontextu výstavy až po prístup, ktorý recenzentka označila ako „gesto degradácie“ a vzťahla na výstavu *Čas sluhov*, ktorú v Nitrianskej galérii minulý rok pripravila Ľudmila Kasaj Poláčková a Adrián Kobetič. Legitímny zámer pozrieť sa kriticky na akvizíčnú politiku Nitrianskej galérie pred rokom 1989 vizualizovali spôsobom (diela položené na podlahe, opáskované ako miesta činu), ktorý spolu so sugestívnym názvom *Čas sluhov* vyvoláva viaceré umelecko-historické, metodologické a v neposlednom rade i etické otázky. V tlačovej správe sa píše, že „ide o kurátorský návod, ako (s)poznať vystavené ‚nevystaviteľné umenie!..‘, ale nikde sa nešpecifikuje, čo to vlastne znamená, čo si kurátori pod týmto pojmom predstavovali, akými kritériami sa pri zaradení konkrétnych diel na výstavu riadili. Rovnako nie je jasné, na koho odkazuje názov výstavy. Na výtvarníčky a výtvarníkov (paradoxne, na výstave nebolo prezentované ani jedno dielo poplatné dobovej ideológii), alebo na kurátorky a kurátorov galérie, ktorých mená boli zverejnené na evidenčných kartách dokumentujúcich nákup diel do zbierky? Ani tlačová správa, kde sa hovorí o ceste „prezentovaných diel do depozitárov Nitrianskej galérie“, ktorá „bola čiastočne pochlebovaním či istou provinčnou zakomplexovanosťou, alebo len sladkou nevedomosťou“, viac nevysvetľuje. Jana Geržová oslovila Katarínu Bajcurovú, kurátorku Slovenskej národnej galérie, Beatu Jablonskú z Katedry dejín a teórie umenia Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave a Richarda Gregora, riaditeľa Liptovskej galérie P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši, aby sa vyjadrili ku koncepcii výstavy a konkrétnym dielam prezentovaným na podlahe galérie.

## KATARÍNA BAJCUROVÁ

**„Sochárske gesto Marka Hubu pokladám nielen za autentické, ‚ekologicky udržateľné‘, ale aj hlboko etické, a teda ‚vystaviteľné‘.“**

**Jana Geržová:** Medzi umením, ktoré považujú nitrianski kurátori za „nevystaviteľné“, sa na podlahe galérie ocitlo aj dielo Marka Hubu *Stopa (O pět minut dvanášt)* z roku 1986, ktoré bolo v tom istom roku zakúpené do zbierky Nitrianskej galérie. Ide o bronzový odliatok pôvodne sadrovej plastiky z roku 1982 so symbolickým názvom *O pět minut dvanášt*, ktorej konštrukčne aj významovo nosný prvok – drôtená ľudská figúra s pripaženými rukami – je viditeľný len pri detailnom pozorovaní, predovšetkým ako zrkadlový odraz zachytený na ploche podstavca. Kurátori položili plastiky na zem a prezentovali ju ako dekoratívny objekt, čím divákovi de facto znemožnili odčítať nielen to, ako je to urobené, ale predovšetkým to, o čom dielo je. Ty sa tvorbe autora venuješ dlhodobo, pripravila si jeho





Marko Huba: Stopa (O päť minút dvanásť), 1986, bronz, odlievanie. V zbierke Nitrianskej galérie. Foto: Nitrianska galéria, Martin Daniš

výstavu *Predpotopné sošky (2019)* a zaradila si ho aj do reprezentatívnej knihy *Slovenské sochárstvo 1945 – 2015. Socha a objekt (2017). Aké miesto podľa teba zaujíma jeho tvorba v kontexte slovenského umenia?*

**Katarína Bajcurová:** Sú umelci, ktorí o sebe dávajú nájstojivo vedieť, a sú naopak takí, čo necítia takúto silnú nutnosť komunikovať svoje umelecké zámery a svoju prítomnosť „na scéne“ tu a teraz vidia primárne v niečom inom, skôr v zdánlivo nenápadných, altruistických aktivitách, ktoré však majú význam a zmysel pre nás všetkých. I keď sa Marko Huba (1949) sochárstvu už dlhšie nevenuje, na scéne slovenského vizuálneho umenia nie je v žiadnom prípade neznámou postavou. V jeho tvorbe nachádzame dve obdobia, keď sa sústredene venoval soche (prvá polovica osemdesiatych rokov, začiatok deväťdesiatych rokov 20. storočia). Dnes viac rezonujú jeho vytrvalé a dlhoročné ekologické aktivity; bol nielen ochranárom a záchranárom prírodných lokalít, stromov i pamiatok (napr. ľudových dreveníc či kláštora v Marianke), ale sám na vlastných životných postojoch ukazoval, ako žiť „udržateľne“ ešte predtým, ako sa z tohto slova stala akási novodobá mantra. Napriek komornému dielu je jeho príspevok do vývoja slovenského vizuálneho umenia zreteľný. Len o ňom treba vedieť. Nechcem tu, pravdaže, opakovať moje texty, ktoré som o jeho tvorbe publikovala – naposledy pre katalóg *Marko Huba – Texty. Sochy*, ktorý vydal s pomocou rodiny a priateľov k výstave *Predpotopné sošky* (Bratislava: art books coffee, 2019) –, ale musím sa predsa len vrátiť k niektorým záverom. Dovolím si byť v hodnotení jeho osobnosti a tvorby viac osobná, hoci chcem zdôrazniť, že tento môj postoj je podložený (dlhoročnou) odbornou prácou.

Prvýkrát som ho zaregistrovala ako „žiaka“ Jozefa Kostku, keď som o jeho pedagogovi a zakladateľovi slovenského moderného sochárstva pripravovala monografiu (Bratislava:



Marko Huba: Stopa (O päť minút dvanásť), 1986, bronz, odlievanie, detail. V zbierke Nitrianskej galérie. Foto: Michal Huba

*Interpond*, 1993). Vtedy sa so svojim učiteľom vedeli nádherne „prekárať“, bol medzi nimi zvláštny vzťah a aj zo strany profesora som cítila úctu k jednému zo svojich posledných absolventov (roku 1972 bol nútený opustiť znormalizovanú VŠVU), keď ho neustále pobádal k tvorbe... Po Kostkovom odchode sme spoločne fungovali v rámci Nadácie Jozefa Kostku a galérie, ktorú založila jeho vdova Anna Kostková. Ako so sochárom som sa s ním však dôslednejšie stretla až v rámci prípravy výstavy *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985* (konceptia Aurel Hrabušický a kol., SNG, 2002). V suteréne Esterházyho paláca, kde bola časť neoficiálnej scény, sme vystavili výber z kolekcie komorných sôch, podľa nášho názoru veľmi originálnych, ktoré pri svojom vzniku tematizovali „kinetický“ pohybový koncept odtlačku a odliatku sochárskej hmoty. Preto bolo celkom prirodzené, že som ho neskôr zaradila aj do môjho prehľadu dejín *Slovenské sochárstvo 1945 – 2015. Socha a objekt* (Bratislava: Roman Fecik Gallery a Slovart, 2017). Keďže kniha bola budovaná chronologicky, Marko Huba sa ocitol v III. kapitole venovanej rokom 1971 – 1989, konkrétne v časti pod názvom *Metafory únikov*, ktorá pojednávala o nastupujúcej mladej generácii sochárov v čase normalizácie a „únikoch“ z oficiálnych podôb sochárstva, o hľadani iných možností prejavu, ktoré sa v osemdesiatych rokoch uskutočňovali najmä prostredníctvom rozbitia sujetu a poetickej fragmentarizácie sochy.

Marko Huba ako Kostkov absolvent ostal „figuralistom“, ktorý ctí základné – skôr tradičné – sochárske cnosti (modelovanie, práca v materiáli atď.), ale začal s nimi narábať celkom netradične. Vo viacerých maloformátových, komorných sochárskych skiciach experimentoval s procesom odtlačania, pohybom hmoty a hmotou v pohybe. V rámci figuratívneho a figurálneho konceptu začal pracovať s princípmi procesualnosti – využíval odtlačky ľudského tela, zaznamenával



Marko Huba: Spätne väzby prírody, 1980 – 1985, sadra, drôt. Foto: Michal Huba

pohyb vzniku svojich „sošiek“: figúry a figurky deformoval tlakom, ťahom, hádzal, bortil, lisoval valčekom na cesto, pričom výsledok tohto procesu fixoval v sochárskom materiáli (figurálne skice a poznámky najmä z rokov 1982 – 1984). Vznikli tak veľmi originálne, niekedy bizarné, živelné figurálne *bozettá*, ako by ich nazval jeho starší kolega, sochár Juraj Meliš, ktorý komorné štúdio tohto druhu pokladal za primárny základ sochárskeho umenia; sám autor ich však príznačne skromne nazýval ťaždilami. Využitím postupov deformácie a deštrukcie modelovanej sochy iným spôsobom komentoval dôsledky civilizačných a ekologických zmien, krehkosť a pominuteľnosť ľudského bytia. Vznikli tak akési pomníky úpadku ľudskej civilizácie, uzurpovaných priestorov, akési (ironické?) veže technickej civilizácie s odtlačkami a stopami, ktoré v negatívnych objemoch ostali po gestických zásahoch a fragmentoch ľudských tiel.

Ak sa chceme pozrieť na kontext Hubovho vtedajšieho sochárstva, tak sa nám dnes zreteľne odhaľuje hlavne „udržateľný“ koncept jeho sochárskeho uvažovania aj vyjadrovania – nikdy neplytval ani materiálom, ani prostriedkami, ani nákladmi na realizáciu svojich diel. Áno, boli rozmerom malé, komorné, ale ako ukázala výstava *Predpotopné sošky* (využili sme inštaláciu na jednom veľkom stole), vnútorne boli neskutočne monumentálne a určite by zniesli realizáciu vo veľkom, monumentálnom rozmere. Huba ostal pri malom – komornom koncepte svojich sôch, dokonca dnes túto „nenápadnosť“ môžeme považovať za ich hlavnú devízu (znova parafrázujúc slová nášho priateľa Juraja Meliša, ktoré zazneli na adresu iného jeho spolupútника: „nezaprasil“ by nimi planétu...). Ekologický aspekt Hubovho sochárstva je v tomto ohľade vlastne



Marko Huba: Ukrižovaný na vlastnej stope, 1982, sadra, drôt. Foto: Michal Huba

jedinečný aj v širšom kontexte a možno ho považovať za (nezámerné) pokračovanie (v inej hypostáze) ekologických konceptov Petra Bartoša a Rudolfa Sikoru, ale aj trebárs Dezidera Tótha a Michala Kerna (boli obdobne „nenápadné“, stíšené), ktoré od konca šesťdesiatych a v priebehu sedemdesiatych rokov 20. storočia silne zneli na neoficiálnej scéne. Okrem toho Huba začiatkom osemdesiatych rokov experimentoval s negatívnym odtlačkom, prázdnom, ktoré sa zjavilo v sadrovej soche – škrupine, keď z nej vyškrabal, odstránil hlinu. Riešil problémy veľmi podobné tým, ktorými sa v tom čase zaoberali v Košiciach Juraj Bartusz a Mária Bartuszová, bez toho, aby o tom podrobnejšie vedel. S figúrou narábala vlastne obdobne originálnym plastickým spôsobom, len v inej obraznosti a mierke, ako iný klasik slovenského sochárstva, Jozef Jankovič.

Mimochodom, bola by som veľmi rada, keby sa akvizícia výberu z *predpotopných sošiek* raz podarila aj do zbierok Slovenskej národnej galérie (aj napriek súčasnej finančnej mizérii), keďže autor je v našich zbierkach zastúpený veľmi fragmentárne. Som presvedčená o tom, že tam majú svoje miesto, pretože jeho sochárske gesto pokladám nielen za autentické, „ekologicky udržateľné“, ale aj hlboko etické, a teda „vystaviteľné“.

**Jana Geržová:** Ako čítaš jeho zaradenie do výstavy *Čas sluhov, do súboru „nevystaviteľného“ umenia?*

**Katarína Bajcurová:** Nuž, neviem, či by som tú citovanú „sladkú nevedomosť“ nevztiahla aj na kurátorov výstavy *Čas sluhov*. Akurát neviem, či je tentoraz – táto ich nevedomosť – „sladká“. A tiež neviem, či je dnes v kurze nečítať, neskúmať, neobracať sa k historickým prameňom

a súvislostiam (a napokon nepremýšľať) a viac sa riadiť tým, „čo sa mi páči/nepáči“, čo sa asi zjavne stalo aj dotyčnej kurátorky (ktorá má za sebou niekoľko pozoruhodných výstavných titulov v NG) a kurátorovi pri diele Marka Hubu. Ak chcem totiž niečo „znevážiť“, resp. poznačiť povestnou „mocou kurátora“, musím jasne vedieť prečo a aj to vyjadriť. Marko Huba je sochár, ktorý sa nikdy nikam „nevystaroval“, nemá ani klasické umelecké „ego“, ktoré by ho chcelo posunúť do popredia a na výslnie, „sebastredné“ ego, ktorým disponuje väčšina predstaviteľov súčasnej (nedávnej, ale i dávnejšej) umeleckej scény na Slovensku. K umelcovi jeho ego jednoducho patrí, ale ak ho nemá „rozvinuté“ v tom tradičnom význame slova a v dôsledku toho nie je až taký viditeľný na scéne (resp. v jej dejinách), je povinnosťou kurátorov zistiť, kto to je a čo robí (robil). Možno si ho však iba nestihli vygoogliť...

Antikanonické gestá sú dnes v kurze (nechcem povedať, že priamo v móde), ale keď po nich ako kurátor/-ka siahnem, musím ich mať jasne vyargumentované a musím presne vedieť, prečo ich využívam. Tu žiadne argumenty smerom k Markovi Hubovi (nechcem sa vyjadrovať o iných dielach výstavy, lebo ju poznám iba z fotodokumentácie) nenachádzam. Nebol poplatný ani režimu, ani trhu, ani ničomu inému, len sám sebe. Nepatril ani k *strednému prúdu*, ktorým je „treba“ opovrhovať. To, že stál možno viac stranou ako iní, ho z našich dejín umenia vôbec nediskvalifikuje. Bezradnosť, čo s jeho dielom, ktoré bolo definované ako „nevystaviteľné“, je skôr bezradnosťou kurátorov; nechcem v žiadnom prípade poučať, ako sa robí umeleckohistorický výskum, ale dielo (z majetku autora, v sadrovom origináli) bolo v jeho väčšej kolekcii vystavené na spomínanej výstave *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*, inštalované na podstavci a na zrkadle tak, aby bolo divákovi odčítateľné a pochopiteľné. Bohužiaľ, k výstave nevznikla komplexná dokumentácia, ako to býva dnes (hoci vo fotoarchíve SNG sa všeličo nájde). Isteže, bolo to už dávno, kurátori to vzhľadom na svoj vek vidieť asi ešte nemohli, ale výstava *Predpotopných sošiek* Marka Hubu sa konala pred necelými dvomi rokmi (október – december 2019) a mala celkom slušné ohlasy v médiách. Dielo tam vystavené bolo a bolo publikované aj v skladačke a katalógu. Jedným z jeho obľúbených motívov bola socha ukrižovanej figúry vypletená z drôtu, ktorú konfrontoval s rôznymi materiálmi – ponáral, odtláčal do hliny a ťahal z nej von, pričom odlieval prázdno, ktoré ostalo po jej stope. Sme väzni svojej stopy, aj tak by sa dal vyjadriť zmysel tohto sochárneho gesta. Nuž, nechtiac sa niečo podobné (ale iné!) stalo kurátorom výstavy *Čas sluhov*.

Tiež nie je jasne odčítateľné, prečo je dielo vlastne „nevystaviteľné“, či je zlé, neprináša žiadnu estetickú a myšlienkovú hodnotu, je nezrozumiteľné, neinštalovateľné, poplatné (čomu?). Ako dlhoročná kurátorka viem, že „nevystaviteľných“ diel (z rôznych príčin) je dosť, ale na druhej strane všetky diela (ak ich za diela pokladáme) sú potenciálne „vystaviteľné“, len im treba dať náležitý kontext. Donedávna boli „nevystaviteľné“ diela socialistického realizmu päťdesiatych rokov, až sa z nich vyskladala, inak veľmi poučná a zmysluplná výstava *Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948 – 1956* (konceptia Alexandra Kusá, SNG, 2012); dnes viaceré diela z výstavy a zo zbierok SNG putovali do varšavskej Národnej galérie umenia Zachęta, kde budú súčasťou medzinárodného projektu *Cold Revolution* (konceptia Joanna Kordjak a Jérôme Bazin, 2021). Múzejný/galerijný štatút diela (jeho „vystavovateľnosť“, ale tiež zmyslu, významu) sa historicky vyvíja a mení a myslím si, že nie sú ďaleko časy, keď bude vystaviteľné aj „socialistické“ umenie sedemdesiatych rokov (pravdaže v kritickom kontexte, možno už zbavenom vášni). A tiež sa rovnako vyvíja a mení štatút U/umenia ako takého (v súčasnosti sa hranice tejto kategórie značne uvoľnili, čo vyjadruje všeobecne frekventovaný pojem vizuálnej kultúry). Aj Petra Hanáková by dnes už, pravdepodobne, revidovala svoje príkre slová z deväťdesiatych rokov na adresu neupotrebitelnosti „socialistického“ umenia...



Záber z výstavy Marko Huba: *Predpotopné sošky*, ABC Gallery, Bratislava, 2019. Foto: Michal Huba

Apropo, zbierky slovenských galérií a množstvo „nevystaviteľných“ diel v depozitároch. S iniciatívami otvárať zákon o múzeách a galériách (klauzula o nepredajnosti zbierkových predmetov múzejnej a galerijnej hodnoty) som sa počas dvanástich rokov vo funkcii štatutárky SNG (najprv ako námestníčka, 1995 – 1997, neskôr ako generálna riaditeľka, 1999 – 2009) stretávala takmer so „železnou“ pravidelnosťou. Periodicky sa vracali a nevychádzali zo samotných inštitúcií, ale od úradníkov zhora (z ministerstiev, vyšších územných celkov a pod.), ktorí chceli otvárať zákon a umožniť „rozpredaj“ nepotrebných („nevystaviteľných“ diel). Ale vieme, ako to na Slovensku zvykne chodiť, kto by kedy zaručil – aká komisia „nezávislých“ odborníkov –, že ako prvé diela by sa nerozpredali „nevystaviteľní“ a „nepotrební“ Benkovia, Bazovskí alebo Fullovia!? Podľa mojej mienky otvárať zákon o múzeách a galériách by bola – aj dnes a zajtra – cesta do pekla, tak radšej diela dobre uložíme v depozitároch a poctivo študujeme, možno sa niekedy budú hodiť.

**PhDr. Katarína Bajcurová, CSc.**, kurátorka zbierok moderného a súčasného umenia Slovenskej národnej galérie



**„Stano Černý bol aktívnym účastníkom formujúceho sa hnutia postmoderného umenia na Slovensku a nie nejakým prezeirným kádrom v zálohe“**

Otázka sladkej nevedomosti sa dá preniesť aj na kurátorský počin autorov výstavy *Čas sluhov*. Škoda, že tento „covid čas“ nedoprial výstavám prežiť svoj skutočný život. Diváci neprežili konfrontáciu a zážitok z výstav a skúsenosť z počítačovej obrazovky je skôr sterilizovaná chladná informácia. Výstavu mám teda prežitú ako „odsedený“ zážitok pri počítači, takže aj moje stretnutie s ňou je ochudobnené práve o taký potrebný emočný moment. Obrazy „vystavené“ na zemi sú ešte vždy výstavou „inakosťou“ a predpokladám, že kurátori vybrali tento spôsob prezentovania diel zo zbierky galérie ako symbolicky jasné gesto. V krátkom kurátorskom statemente vydaného k výstave píš, že „ponúkajú introspekciu akvizičnej minulosti galérie a prinášajú otvorený a sebakritický pohľad do svojich zbierok“, z ktorých bola veľká časť zoskupená v období štátneho socializmu, a preto aj kurátormi nazvaná ako *Čas sluhov*. Koncept inštalácie je teda postavený na obrátenom garde – obrazy na zemi, popisky na stene, tu vrátane kópií inventárnych dokumentačných kariet, ktoré sú v galerijnej administratíve chápané ako informačné biografie diela. (Mimochodom, neraz si pri návštevách výstav zbierkotvorných galérií a múzeí predstavujem, že dokonalá informácia poskytnutá návštevníkovi by bola, ak by každé vystavené dielo bolo sprevádzané popiskou, možno by stačil QR kód, ktorá by poskytla informácie nielen o autorovi, roku vzniku diela a technike, ale aj kedy bolo dielo do zbierky zakúpené, darované či prepožičané, na koľkých výstavách bolo vystavené, v koľkých publikáciách bolo vyobrazené, v ktorej štúdiu, či publikácii sa objavila o ňom zmienka. Skrátka, správa o diele.)

Vráťme sa však k obrazom na zemi a k textu, ktorý návštevníka inštruuje, že to, na čo sa pozerá, je „precitnutím zo sna o múzeu s fantastickými zbierkami, ale aj odlahčeným zrkadlením spoločenskej paradigmy a jej rôznych (mocenských, priateľských, odborných) vzťahov, kde figurovali (ne)viditeľní sluhovia času“. A teraz divák, buď múdry! Pod nohami sa motajú práce dvadsiatich ôsmich odsúdcov, ktorých kurátori „pilátovsky“ hodili davu. Priznávam, že výstava v online režime unikla mojej pozornosti a upozornila ma na ňu až recenzia Veroniky Vaculovej Repovej v Profile 4/2020 pod názvom *Nekonvenčné spôsoby inštalovania troch výstav*. Pri prvom čítaní som sa dokonca viac sústredila na autorkin pozitívny komentár k výstave 909,76. Výstava, *pojem, interpretácia*, ktorá sa uskutočnila v Slovenskej národnej galérii (jún 2020 – január 2021). Spozornela som, lebo mne sa táto výstava zdala problematická. Nie tým, ako bola nainštalovaná. Výstavy v SNG sú už tradične kvalitne a umne nainštalované, ale vyrušilo ma, ako sa kurátorky zhostili témy, ktorá je v slovenských dejinách umenia vnímaná skôr problematcky. Predovšetkým som presvedčená, že vývinový model našej moderny postavený na Vaculíkovom generačnom princípe, teda umelcoch natlačených do jednej generácie na základe viac menej totožného roku narodenia a spoločných východísk umeleckého školenia, bol už natoľko podrobený kritike, že nemá šancu na akýkoľvek revival. Veď o čom bola monumentálna a pre domáce moderné dejiny umenia dôležitá publikácia Jána Abelovského a Kataríny Bajcurovej *Výtvarná moderna Slovenska* (Bratislava: Slovart, 1997)? Predovšetkým o prehodnotení práve Vaculíkovho generačného modelu, segregáčného voči košickej moderne a sólistickým príspevkom autorov



Záber z výstavy *Čas sluhov*. Na podlahe dielo Stanislava Černého: *Premena* (1983). Foto: Nitrianska galéria, Martin Daniš

vnímaných ako neslovenských či neštudujúcich na pražských umeleckých školách (ako trebárs Edmund Gwerk, Imro Weiner Král, Arnold Peter Weisz Kubínčan a iní). Veď asi aj jediná kritickejšia recenzia vyšla na stránkach českého *Art Antique* (október 2020) z pera Jána Abelovského, kde s náznakom trpkosti píše, že „pojem Generácia 1909 sa bez zaváhania používa, ale nediskutuje sa o ňom. A ani kurátorky výstavy Alexandra Homolová a Alexandra Kusá možno aj z tohto dôvodu asi nerozmýšľali o jednoduchej (či dokonca kritickej) rekonštrukcii legendárnej výstavy.“ Pustili sa do dejinnými kontextami zaťaženej témy a v sprievodnom katalógu sa síce odvolávajú na novú kritickú muzeológiu, no ponúkaná problematika dejín umenia, formovania obrazu medzivojnovnej moderny bola v ich výstavnej koncepcii iba nutným appendixom. Výstava ako rekonštrukcia výstavy *Generácia 1909. Svedomie doby* z roku 1965 bola oslavou organizačných schopností a kunsthistorických ambícií otca-zakladateľa SNG Karola Vaculíka, a tým aj jeho domovskej inštitúcie.

Ak porovnáme tieto dva kurátorské prístupy, na prvý pohľad zdanlivo stoja proti sebe. Jeden je inštitúciu potvrdzujúci, druhý ju podrobuje kritike. Ale je to naozaj tak? Rozmýšľanie o „nevinosti“ múzeí a galérií, predovšetkým o ich ideologických a politických cieľoch, sa v obore dejín a teórie umenia stalo v posledných päťdesiatich rokoch dôležitou témou výskumu. Kritická reflexia výstavných praxí začatá v revolučných šesťdesiatych rokoch predovšetkým na západnej strane železnej opony poukázala na to, že múzeá a galérie nie sú len miestami estetických zážitkov a didaktických manuálov, ale fungujú ako ideologické nástroje v negatívnom aj pozitívnom prípade. Do nášho domáceho umenovedného priestoru tieto témy uviedla historička umenia a vtedy pedagogička VŠVU Mária Orišková, a to tak vlastnými textami, ako aj prekladmi najdôležitejších štúdií. Vyšli v antológii textov anglo-americkéj teórie múzea *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum* v roku 2006. Petra Hanáková v prípadových štúdiách *Ženy – inštitúcie? K dejinám umeleckej prevádzky deväťdesiatych rokov* (2010) vztiahla problematiku na dôležité a mienkotvorné inštitúcie a ich riaditeľky a prednadvom vyšiel súbor textov k novej muzeológii v publikácii *Ex-pozice. O vystavovaní muzejných sbírek umění designu a architektury* (2018), ktorú pripravila a editovala Martina Pachmanová.

Po tomto krátkom prehľadovom exkurze reflexie tejto témy v našom umenovednom prostredí sa vrátim k otázke, či naozaj sú výstavné stratégie spomínaných inštitúcií také rozdielne. Vychádza mi, že nie sú. Sú postavené na spoločnej platforme, a to na príťažlivom, nápaditom dizajne, kde architektonicko-dizajnové rámcovane výstavy je všetkým: stratégiou, prístupom, názorom, odkazom, posolstvom... Áno, výrazná a neraz aj vystavované umenie zatievajúca architektúra výstav sa stáva aktuálnym štandardom. Trend určujú predovšetkým na kurátorskom poli aktívne pôsobiace výtvarné umelkyne a umelci, ktoré/-í už bežne kurátujú mnohé výstavy a prinášajú do galerijného sveta stereotypnými návykmi nezaťažené realizácie, väčšinou vizuálne pôsobivé a výstavne odvážne (viď pôsobenie Lucie Tkáčovej v tandeme s teoretičkou umenia Máriou Janušovou v Galérii Jozefa Kollára v Banskej Štiavnici). Ibaže ľahkosť umelcovho gesta by nemala byť identická s gestom kurátora, teoretika či historika umenia. Závažím voči onej umeleckej ľahkosti by mala byť zodpovednosť k samotnej histórii, ktorá sa v lákavej skratke nepripraveného gesta môže sploštiť na prázdnu a efektnú anekdotu. Paušálne odsudzujúce gestá sa vo výstavnej praxi objavovali najmä v raných deväťdesiatych rokoch, keď sa do výstavných priestorov vracalo umenie neoficiálnej scény a kurátori sa potrebovali vymedziť voči oficiálnej produkcii predchádzajúceho autoritatívneho režimu a jeho kultúrnej politiky. A práve aktuálna súčasnosť, keď sa východoeurópska neoavantgarda pomaly, ale isto stáva akceptovanou súčasťou globálnych dejín umenia, ponúka nové rámce výskumu, ktoré by mohli posunúť výskum ku komplexnejšiemu náhľadu na dobové umelecké ihrisko. Sú tu výzvy skúmať problematiku nielen v redukovujúcom a vzájomne sa negujúcom modeli, kde je avantgarda neoficiálnej scény vypreparovaná od „všetkého ostatného“, čo sa na kultúrnom poli dialo. Nedávno na túto tému vyšiel inšpiratívny príspevok českého teoretika Tomáša Pospiszyla reagujúci na aktuálnu debatu na poli historických vied v českom akademickom prostredí s názvom *Úkoly pro dějiny umění východní Evropy doby socialismu (Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, 2019, 27)*, v ktorom uvažuje, že model dvoch proti sebe stojacích kultúr – oficiálnej a neoficiálnej – je už prežitý a vyčerpaný a kultúra a umenie štátneho socializmu je nutné skúmať v rôznych, možno aj odvážnejších prepojeniach. Aj v tomto zmysle mi na konci mojej kolážovej úvahy napadá, že téma, ktorú kurátorky a kurátor vniesli cez svoje výstavy, je natoľko závažná, že si možno pýta zorganizovať živú debatu na tému kritickej muzeológie a jej miesta v slovenských galériách. Nitrianska galéria už niekoľko rokov usporadúva skvelé prednáškové cykly, takže nová téma sa sama ponúka.

**Jana Geržová:** *Medzi umením, ktoré považujú nitrianski kurátori za „nevystaviteľné“, sa na podlahe galérie ocitla aj malba Stanislava Černého Premena z roku 1983. Dielo bolo do zbierky zakúpené v roku 1987, keď mal autor spolu s Lubicou Fabriciovou v Nitrianskej galérii (v tom čase Galéria F. Studeného) výstavu v kurátorskej koncepcii súčasnej riaditeľky galérie Renáty Niczovej. Dnes je meno Stanislava Černého (nar. 1956) pre mladšie generácie takmer neznáme, ale koncom osemdesiatych rokov minulého storočia patril do okruhu vtedy nastupujúcej mladej generácie, ktorá sa o slovo prihlásila s programom neoexpresívnej malby. Nepatril síce k lídrom tohto nástupu, ale participoval na viacerých dnes už legendárnych podujatiach alternatívnej slovenskej a českej scény, ako napríklad I. setkání českých a slovenských výtvarníků (Střelecký ostrov, Praha, 1986), Exteriér I (Bratislava, 1987), Konfrontace VI (Špitálská ulice, Praha, 1987). Vy ste ho zaradili na výstavu Osemdesiate. Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992 (SNG, 2009), ktorá ex post mapovala túto dekádu minulého storočia, a v katalógu bol zastúpený dvomi dielami – Day and Night (1988) a Bestiárium (1990). Kam by ste zaradili jeho obraz Premena, ktorý je v Nitrianskej galérii, a ako vidíte jeho tvorbu osemdesiatych rokov v kontexte dobového diania?*



Stanislav Černý: Premena, 1983, olej na plátne. V zbierke Nitrianskej galérie. Foto: Nitrianska galéria, Martin Daniš

**Beata Jablonská:** Stano Černý, aj keď je pre domácu umeleckú scénu strateným umelcom, pretože žije a umelecky pôsobí v Mexiku, bol jedným z mladých umelcov, ktorí sa v osemdesiatych rokoch minulého storočia aktívne zúčastňovali všetkých aktivít, podujatí a výstav formujúcich hnutie postmoderného umenia na Slovensku. Zvýrazňujem najmä aktivít, nielen výstav, pretože ich účastníci si väčšinu verejných vystúpení organizovali „vo vlastnej réžii“. Alebo s podporou ľudí z verejných inštitúcií, ktorí im boli v čase perestrojky naklonení. Účasť na týchto podujatiach, aktívne pôsobenie a pridanie sa k „skupine“ nebolo samozrejmosťou, takže časom sa vykryštalizovalo hnutie mladých absolventov a študentov VŠVU, ktorých výtvarné a výstavné činy boli jedným z ohlasov prichádzajúceho pádu autoritatívneho režimu. Stano Černý bol ich aktívnym účastníkom a nie nejakým prerožimným kádom v zálohe. Navyše, jeho vtedajšia tvorba ponúka niekoľko podnetných a neprebádaných tém. Jednou z nich je jeho „grafická príslušnosť“ absolventa grafickej špeciálky VŠVU Albína Brunovského. Patril k tým, ktorí Brunovského charakteristickú grafickú poetiku nenasledoval, prehodnotil a vytvoril vlastný grafický štýl. A myslím, že spolu s Vojtechom Kolenčíkom patrí k tým Brunovského žiakom, ktorí zmysluplne, a nie epigónsky nadviazali na jeho odkaz. A nedá mi nepoštuchnúť na záver. Ľudmila Kasaj Poláčková je autorkou silných autorských výstav s nezameniteľným rukopisom. Tvorba Stana Černého, ak ju spozná bližšie, ju nenechá chladnou.

**Mgr. Beata Jablonská, PhD.,** pôsobí na Katedre dejín a teórie umenia Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave.



## RICHARD GREGOR

„Nie som prívržencom akýchkoľvek prejavov dešpektu k umeleckým dielam, a to nezávisle od toho, či ich inštalujeme na podlahu, alebo v rohu steny“

**Jana Geržová:** Medzi umením, ktoré považujú nitrianski kurátori za „nevystaviteľné“, sa na podlahe galérie ocitlo aj dielo Zábója Bohuslava Kulhavého (1938) Pôda, vtáčí spev z roku 1973. V rovnakom čase zaradil Michal Hvorecký do výstavy Mikuláš nejestwuje iné autorove dielo Spomienka na Liptov (1977), ktoré vzniklo na príbuznom princípe približne v rovnakom čase a nachádza sa v zbierke Liptovskej galérie P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši. O čom vypovedá prezentácia štýlovo veľmi príbuzných diel v takom odlišnom kontexte? Zatiaľ čo v prvom prípade je obrazu odopretá nielen umelecká, ale aj akákoľvek kultúrno-historická hodnota, v druhom sa ocitá v susedstve diel rešpektovaných autorov, akými sú Peter Július Kern, Martin Martinček či Rudolf Sikora. Ako vysvetliť taký rozdielny prístup k predmetným malbám? Vystačíme si s konštatovaním, že spisovateľ a prekladateľ Michal Hvorecký nie je kurátor a školený kunsthistorik, a preto siahol po diele, ktorému kurátori s akademickým titulom vyhradili miesto na podlahe?

**Richard Gregor:** Zábój Kulhavý je do istej miery kontroverzný autor, a to predovšetkým pre jeho balans na hranici gýča, ktorý niektorí odborníci ešte akceptujú ako súčasť kontextuálnej výbavy diela (často totiž ide o citát), kým iní to považujú za neprípustné spreneverenie sa dobrému vkusu. Oba tábory môžu mať pre svoje názory pádne argumenty, takže nemusí byť až takým prekvapením, že sa tento autor ocitol v dvoch hodnotovo opozitných výstavných koncepciách vlnajšieho letného programu našich regionálnych galérií. Domnievam sa, že náš postoj k tomuto autorovi závisí aj od toho, ako s nami rezonuje to-ktoré dielo. Navyše nezabúdajme, že máme (obzvlášť) na Slovensku príklady, keď rázovitý autor, niekedy aj dlhodobo prehliadaný, zrazu zaboduje. Preto treba byť s definitívnymi súdmi opatrnejší. Ako kurátor nie som prívržencom akýchkoľvek prejavov dešpektu k umeleckým dielam, a to nezávisle od toho, či ich inštalujeme na podlahu, alebo v rohu steny. Ponechanie diela v depozitári (čiže nevystavenie) by malo byť postačujúcim „trestom“. Zdá sa, že v Nitre bolo dielo potrestané aj za limitovanú schopnosť nitrianskych kurátorov vidieť relativitu svojej (v konečnom dôsledku nomenklatúrnej) koncepcie. Nehovoriac o tom, že malba položená na dlážke avizuje akčnosť svojho vzniku ako v prípade drippingu či informelu, čo v tomto prípade vôbec neplatí – nie náhodou aj v inštalovaní výstav platia určité konvencie, ktoré má zmysel dodržiavať, inak dochádza k dezinterpretácii vrhajúcej zlé svetlo predovšetkým na našu prácu. Porovnávaná koncepcia Michala Hvoreckého bola založená na poukazoch na príbehovú miestne špecifickú súvislosť Liptovského Mikuláša, takže prvotným impulzom k vystaveniu Kulhavého malby bola jeho téma a názov, až v druhom slede estetický súd. Možno povedať, že tieto dva výstavné projekty spája to, že v koncepčnom zmysle ide viac o umelecký, a teda intuitívny počin než o výsledok vedeckého (a v zmysle akvizícií tiež kultúrno-politického a muzeologického) skúmania.



Záber z výstavy Čas sluhov. Na podlahe dielo Zábója Bohuslava Kulhavého: Pôda, vtáčí spev (1973). Foto: Nitrianska galéria, Martin Daniš

**Jana Geržová:** Zábój Bohuslav Kulhavý sa na scéne pohybuje od raných šesťdesiatych rokov minulého storočia a jeho tvorba prešla počas tohto dlhého obdobia z hľadiska štýlu maľby a jej koncepcie mnohými premenami. Dnes, dívajúc sa na ňu ex post, sa javí aj ako kvalitatívne veľmi rozkolísaná. Ako by ste hodnotili a kam by ste zaradili jeho obrazy zo sedemdesiatych rokov minulého storočia, ktoré sa prezentovali na spomínaných výstavách v Nitre a v Liptovskom Mikuláši?

**Richard Gregor:** Tvorba Zábója Kulhavého je výborným príkladom toho, čo podľa môjho názoru budeme v budúcnosti aj u nás nazývať socialistický pop. Zaradíme tam Jozefa Srnu, Juliána Filu, Miloša Šimurdu, Jána Havrilu, Františka Veselého, Uljanu Zmetákovú, Veroniku Rónaiovú a mnohých ďalších autorov a autorky. Kulhavý je v rámci socialistického popu neprehliadnuteľný a, akokoľvek nám konvenuje, alebo nie, jeho maliarsky rukopis je jedinečný. Je solitér a myslím, že túto svoju pozíciu prijal a nemá záujem o nejakú zásadnú odbornú debatu. Jedna z mojich diskusií s Radislavom Matuščíkom sa okolo roku 2004 totiž odohrala práve nad vtedy vydanou monografickou knihou o tomto autorovi. Kládli sme si otázky nie nepodobné dnešným – či je vôbec možné v tomto prípade hovoriť o postmoderne, či prijať rozkolísanosť Kulhavého tvorby ako bežný prejav umeleckého hľadania, alebo naopak ako prejav nedostatočnej sebakritiky, či sa na jeho tvorbe podpísalo to, že ako autor nikdy nečelil reálnej kritickej analýze a debate v zmysle skutočne širšieho odborného nadhľadu (knihu totiž napísal Ľubomír Podušel) a podobne. Vnímali sme jeho potenciál a premýšľali, do akej miery sú naše rozpaky spôsobené naším pohľadom a do akej miery nedostatkami autora. Keďže sa nám debata (v Café Centrál na Obchodnej ulici) celkom





Záboj Bohuslav Kulhavý: Půda, vtáčí spev, 1973, olej na plátne.  
V zbierke Nitrianskej galérie. Foto: Nitrianska galéria, Martin Daniš

dobre rozvíjala, dohodli sme sa, že si tému dôkladnejšie naštudujem a text počas najbližších sedení pripravíme v podobe rozhovoru. Matuščík mi na tento účel zapožičal knihu, ktorú mal na nahliadnutie od autora, pretože ešte nebola v predaji. Nakoniec naše plány zhatil samotný Záboj Kulhavý, ktorý keď sa o našom úmysle nahráť a publikovať rozhovor dozvedel, vyjadril nesúhlas a knihu si vypýtal späť. Bola to škoda, pretože existuje možnosť, že by sme s Matuščíkom na niečo zaujímavé prišli a možno by sa dnes táto anketa uberala iným smerom.

**Jana Geržová:** Ako čítate zaradenie autora do výstavy *Čas sluhov*, do súboru „nevystaviteľného“ umenia?

**Richard Gregor:** Z vyššie uvedených dôvodov mi to príde nepatričné v čase, keď nemáme v odbornej obci vydebatované kritériá, ako na rôzne druhy umenia, ktoré vzniklo počas normalizácie, nazerať. Ak by kurátori na danú tému publikovali štúdie, potom by bolo ich názor na Kulhavého a iných autorov čím podprieť. Ak takéto statementy k dispozícii nemáme, potom sa môžeme rozhodnúť, do akej miery budeme považovať takéto využitie svojej inštitucionálnej moci za neškodné. Nedávno som publikoval krátku glosu o „nevystaviteľnosti“ maliab Františka Studeného, ktorá sa zhodou okolností tiež viaže k Nitrianskej galérii (Prorocstvo, že diela už nikto nikdy nevystaví, sa nenaplnilo, *Jazdec*, 2020, XI, 37(2), s. 20). V niečom je to podobné. V roku 2000 maliarovi dediči žiadali späť niekoľko stoviek diel darovaných zmluvne galérii ako protihodnotu za gesto, že galéria ponese Studeného meno, čo sa realizovalo v roku 1982. Po ôsmich rokoch, v roku 1990, keď sa galéria tejto atribúcie vzdala a premenovala sa na Nitriansku štátnu galériu, prišlo z právneho hľadiska k porušeniu tejto zmluvy a časť diel bola vrátená. Po dohode s dedičmi zostala v zbierkach menšia kolekcia maliab, i keď sa trocha hnevali, prečo si galéria ponecháva najlepšie diela, keď ich v budúcnosti už nikdy nevystaví. Toto prorocstvo sa nenaplnilo, pretože od 17. septembra 2020 existuje v Nitrianskej galérii *Stála/dočasná expozícia Františka Studeného* (kurátorky: Renáta Niczová, Ľudmila Kasaj Poláčková). Tento príbeh podporuje argument, že žiadne diela, akokoľvek by sa to zdalo odôvodniteľné, keď sa raz stanú zbierkovými predmetmi v galériách, sa pod žiadnou zámienkou zo zbierky vyradovať nemajú. Množstvo autorov má totiž v dejinách umenia svoj zástoj a nikdy dopredu nevieme, kedy príde čas a bude potrebné ho reprezentatívne sprítomniť. Ak by som mal anketou nastolené otázky zhrnúť, povedal by som, že nám v našej výstavnej praxi vyvstali v posledných rokoch dve veci. Jednak nový fenomén výstavnej koncepcie, kde sa výstava chápe ako umelecké dielo, t. j. v istom zmysle autorsky nespochybniteľná, a to aj vtedy, keď súčasti tejto výstavy (diela) ležia na zemi, alebo dokladujú intuitívnu literárnu príbehovosť. Na druhej strane je skutočnosť, keď sa nedostatočné vedecké spracovanie diskutabilných či podceňovaných fenoménov v našich dejinách umenia nahrádza posmechom (napr. *Stála expozícia Františka Studeného*) alebo absenciou rešpektu k individuálnej, ak nie umeleckej, tak aspoň historickej hodnote výtvarného diela (okrem uvádzaných príkladov tiež viditeľné napríklad na výstave *Žatva* kurátorky Márie Janušovej v roku 2019 a ďalších).

**Richard Gregor,** riaditeľ Liptovskej galérie P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši