Jazdec /57

Revue súčasného výtvarného umenia
Ročník XV. / 3,00 EUR



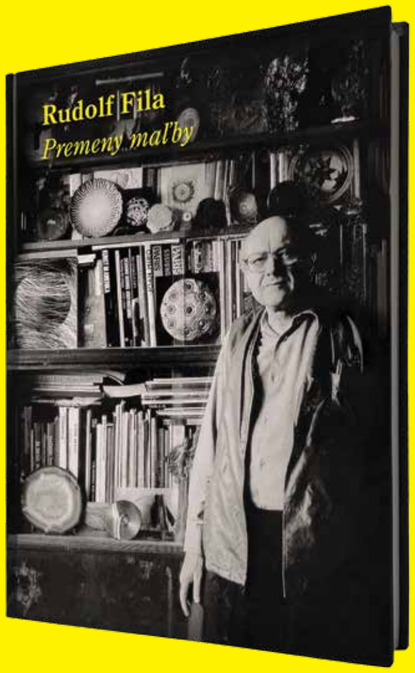
9 771338 077002 09 >

Marina Abramović: *Štyri kríže*, 2019
© Courtesy of the Marina Abramović Archives / obrazové práva, Viedeň 2025

„Explózie, ktoré kedysi vybuchovali na mojich obrazoch, teraz vybuchujú v divákoch. Postrčím im iba ekrazit a zápalnú šnúru, a čím diskrétnejšie a neosobnejšie to urobím, o to môže byť výsledok osobitejší. Pre všetkých zúčastnených: pre divákov, pre obraz aj pre mňa."

„Tvorbou, ktorá od nás vyžaduje väčšiu intenzitu vnímania, získavame hlbšie uspokojenie. Lacné víťazstvá menej tešia, a platí to vo všetkých oblastiach tvorivej ľudskej činnosti."

Rudolf Fila



Katalóg k výstave PREMENY MAĽBY / Diela zo súkromných zbierok, v Galérii umenia Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch, 2025

www.gueznz.eu

NITRIANSKY SAMOSPRÁVNY KRAJ

fond na podporu umenia

Tento projekt bol podporený z verejných zdrojov poskytnutých Fondom na podporu umenia. Publikácia reprezentuje výlučne názor autora a fond nezodpovedá za obsah publikácie. Fond na podporu umenia je hlavným partnerom projektu.

Jazdec / Revue súčasného výtvarného umenia č. 57 / štvrťročník

Šéfredaktor a editor: Juraj Čarný
Redakčná rada: Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová, Karen von Veh (Univerzita Johannesburg)
Vydavateľ: Inštitút pre dočasné dejiny umenia, Veľká okružná 88, 101 01 Žilina, IČO: 50584740
Autor projektu: Richard Gregor
Návrh, vizuálna koncepcia a layout: Stano Masár
Korektúry: Miroslava K. Valová

Do čísla prispeli: Miro Procházka, Miroslava Sikorová, Jana Babušiaková
Autori fotografií: Ulay, Marina Abramović, Giovanna dal Magro, Archív Oravskej galérie, Stanislav Bodorík, Archív Liptovskej galérie Petra Michala Bohúňa v Liptovskom Mikuláši, Katarína Gallová, Archív Galérie umelcov Spiša, Ivan Fleischer
Reprodukcia na titulnej strane: Marina Abramović: *Štyri kríže,* 2019, © Courtesy of the Marina Abramović Archives / obrazové práva, Viedeň 2025
Vychádza pod č. 57 (3/2025), ročník XV.
Dátum vydania: november 2025
Tlač: printio, s. r. o., náklad: 250 ks
ISSN 1338–077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09
Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com
Web: www.artdispecing.sk/jazdec
Predplatné a inzercia: jazdec.redakcia@gmail.com

Podpora

fond na podporu umenia

artdispečing.sk

Vydanie časopisu z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia, Fond na podporu umenia je hlavný partner projektu.



Ulay / Marina Abramović: *Nepredvídateľnosti,* 1977
Performance, 90 minút, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna
Courtesy of the Marina Abramović Archives
© Ulay/Marina Abramović. Courtesy of the Marina Abramović Archives / Viedeň 2025; Foto: Giovanna dal Magro

Miro Procházka
Od krajnosti do krajností
Retrospektíva Mariny Abramović, Albertina Modern Viedeň



Marina Abramović: *Hrdina,* 2001, video. Courtesy of the Marina Abramović Archives, and Galeria Luciana Brito
© Courtesy of the Marina Abramović Archives, Viedeň 2025

Svojimi povestnými vystúpeniami písala novú kapitolu dejín umenia. Jej vyše 50 rokov trvajúci vývin osobnej a osobitej podoby exhibicionizmu povýšil performanciu na svojbytný výtvarný žáner.

Hraničné odhaľovanie možností tela a mysle, ako aj sprostredkovanie daných skúseností, tkvie zrejme – ako u každého z nás – v Marininom detstve a vplyvoch, voči ktorým sa búrila, ktoré prijímala a ktoré prehodnocovala. Jeden z predkov tejto belehradskej rodáčky (1946) bol patriarchom srbskej pravoslávnej cirkvi a s hlboko veriacou starou mamou chodievala povinne do kostola. Rodičia, bývalí partizáni, boli zase komunisti a exponenti režimu prezidenta Tita. Matka vládla doma železnou rukou a mlátila ju za každé údajné predvádzanie sa. Až do svojich 29 rokov, hoci bola vydatá, musela byť do desiatej večer doma. Nuž, a tak zákonite uzrela svetlo sveta extrémna pionierka performancie. Keď sa jej pýtajú, skade pochádza, nikdy nepovie, že zo Srbska, ale z krajiny, ktorá už nejestvuje. Mala tri potraty a, ako tvrdí, mať deti by pre jej tvorbu znamenalo katastrofu.

Ani viedenská výstava to nemala na ružiach ustlané. Po prezentáciách v londýnskej Royal Academy of Arts, amsterdamskom Stedelijk Museum a zürišskom Kunsthause sa plánoval prevoz do Kunstforum Bank Austria, ale... Ale hlavný mecenáš zbankrotoval a pre podvody putoval do väzenia, Bank Austria od sponzorstva ustúpila, budovu predali, česť národa musela zachrániť výtvarná výkladná skriňa Rakúska Albertina. Pritom nešlo o príležitostný prestížny projekt. Performancie majú vo Viedni dlhú tradíciu, s akcionizmom na čele. Navyše, v roku 1975 Marina navštívila v Prinzendorfe Hermanna Nitscha a účinkovala v jeho podujatí, na čo niektoré jej práce zjavne odkazujú. V roku 1978 sa zase zúčastnila viedenského Medzinárodného festivalu performancie.

Retrospektíva, na inštalácii ktorej sa podieľala samotná umelkyňa, je poňatá ako chronologická prehliadka dvanástich rozdielne utvorených priestorov. Každý podchytí inú tému, napr. zapájanie verejnosti, komunizmus, telesné limity, energia z prírody či osvietenie. Vyše päťdesiatročnú tvorbu približujú historické fotografie svedčiace o autorkinom včasnom rozhodnutí dôsledne dokumentovať svoje prchavé a pominuteľné výplody, ďalej veľkoplošné premietania a štyri obnovené performancie naživo s miestnymi ochotníkmi. Príklad: nahý muž a žena stoja oproti sebe vo dverách so 40-centimetrovou medzerou medzi nimi, cez ktorú sa musia prepchať návštevníci. Mne sa podarilo hneď zakopnúť a padnúť dáme rovno na prsia. *Nepredvídateľnosti*, uvedené prvýkrát v roku 1977, nestratili nič na sile ani takmer päťdesiat rokov po premiére. Abramović ju vtedy v Bologni vykonávala so svojím vtedajším životným a pracovným partnerom Ulayom. Išlo im o metaforu, že umelci sú základnými piliermi galérie a vstup cez tieto dvere znamená zážitok, ktorý návštevníkov prepustí do nového sveta, a to sveta umenia prežívaného spoluúčasťou. Tento estetický zážitok je mnohorako nepredvídateľný a pre každého úplne odlišný. Po troch hodinách ich polícia odviedla pre nemravnosť.

Všetko sa začalo štrnástymi narodeninami, keď otec Marine daroval olejové farby. Brala súkromné hodiny, potom ju v roku 1965 prijali na belehradskú Výtvarnú akadémiu. Zlom prišiel v revolučnom roku 1968. Ako predsedníčka komunistickej strany na škole sa Abramovićová zúčastnila študentských demonštrácií proti ekonomickým reformám režimu, ktoré zahŕňali obsadenie miestneho sídla strany a požiadavku premeniť ho na umelecké centrum. Marina sa pridala ku skupine študentov konceptuálneho umenia. Po skončení protestov, keď sa zdalo, že Tito ustupuje študentským požiadavkám, sa skupina naďalej stretávala, aby diskutovala o umení. Vďaka tomuto vplyvu Abramovićová vyvinula dva koncepty performancie, ktoré Belehradské mládežnícke centrum odmietlo.

Spromovala, vydala sa za konceptualistu Nešu Paripovića (1942), stále bývala u mamy, zúčastnila sa výstavy v Študentskom kultúrnom centre v Belehrade, ktorá bola plánovaná ako protipól oficiálneho salóna usporiadaného vládou. Predstavila tam svoje prvé nehmotné dielo, v ktorom použila zvuky prírody.

V roku 1973 cestovala so skupinou juhoslovanských umelcov na Edinburský festival, kde uvádzala dielo *Rytmus 10*. Išlo o jej prvé vystúpenie a neskôr ho opisovala ako *„okamih, kedy som si uvedomila, že som našla svoje médium"*. Na festivale stretla Josepha Beuysa, ktorý ju výrazne ovplyvnil. V priebehu nasledujúceho roka uviedla ďalšie štyri diela série *Rytmus*, v ktorých skúmala hranice ľudského tela. Od decembra vyučovala na Akadémii výtvarných umení v Novom Sade.

V raných prácach spájala koncept s telesnosťou, výdrž s empatiou, spoluúčasť so stratou kontroly, odovzdanosť s rizikom. Už tu sa zaoberala časom, tichom, energiou a nadmerným vedomím, ktoré vzniká pri dlhodobých performanciách – motívmi, ktoré sa prelínajú celou jej tvorbou. Telo sa stalo predmetom a prostriedkom zároveň. Vystavovaním sa bolesti, úplnému vyčerpaniu a rizikovosti testovala svoje fyzické a psychické medze, stále hľadajúc citový a duševný prerod. V *Rytme 5* (1974), vykonanom v belehradskom študentskom Kultúrnom stredisku, horela v priestore drevená päťcípa hviezda. Pri kvázirituálnom obrade si Marina najprv odstrihla nechty a vlasy, hodila ich do plameňov a ľahla si uprostred horiacej hviezdy. Po strate vedomia a takmer udusení sa nedostatkom kyslíka ju publikum vytiahlo z horiacej hviezdy a zachránilo. Marina Abramović používala túto metaforu na vyjadrenie kritiky vtedajšieho štátneho systému v Srbsku, lež zároveň ako pentagram – symbol Kristových rán.

Pre jej tvorbu je obzvlášť podstatné zapájanie návštevníkov do hry. Ako prízvukuje: „*Obecenstvo je mojím zrkadlom a ja som zrkadlom môjho publika.*“ V roku 1974 pre predstavenie *Rytmus 0* stála v štúdiu Morra v Neapole celý deň bez pohnutia. Pred ňou bol stôl s predmetmi, ktoré sľubovali bolesť a potešenie – od pierka cez zbraň až po patrónu – a ktoré si mohli na nej diváci vyskúšať podľa ľubovôle. „*Ja som predmet,*“ vyhlásila. A niesla plnú zodpovednosť za všetko, čo s ňou návštevníci robili. Postupom času hladkanie, ticho a nedôvera ustupovali čoraz násilnejším interakciám: rozstrihali jej nohavice, vyzliekli do pása, kožu rozškrabali tŕňmi ruží, prikľakli jej ruky a zviazali, napokon jej nejaký chlap priložil nabitú pištoľ k hrdlu. Až keď sa na konci predstavenia opäť pohla a opätovala pohľady, mnohí z prítomných prestrašení tým, čo urobili, utiekli z miestnosti.

V *Oslobodení hlasu* (1975) ležala na chrbte a revala, kým neprišla o hlas. Vo videu *Umenie musí byť krásne/Umelec musí byť krásny* (1975) si agresívne češe vlasy a skoro hodinu omieľa tento názov dookola ako mantru. Výsledkom sú pocity bolesti, hnevu a strachu.

V roku 1975 predstavila v innsbruckej galérii Krinzinger jeden z najkomplexnejších výstupov *Tomášove pery* (*Lips of Thomas*). Zjedla striebornou lyžičkou kilogram medu, vypila liter červeného vína, zbičovala sa, vyrezala si do brucha päťcípu hviezdu a ľahla si na blok ľadu. Na krvácajúcu ranu žiaril nasmerovaný ohrievač. Publikum zízalo a odtiahlo ju až po dvoch hodinách. V roku 2005 Abramović zopakovala túto akciu, ktorá odhaľovala priam šamanské úsilie o oslobodenie sa a očistu, v newyorskom Guggenheimovom múzeu – ako súčasť série re-performancií viacerých autorov *Seven Easy Pieces*. Použitie komunistickej hviezdy a kresťanských symbolov napomáhalo umelkyni čeliť spoločensko-politickému tlaku a nerešpektovať mocenské štruktúry či ideologické dogmy.

V novembri 1975 sa na stretnutí performerov v Amsterdame zoznámila s Ulayom (Frankom Uwem Laysiepenom, 1943 – 2020). Rozviedla sa, odsťahovala sa od rodičov, s Ulayom spísali manifest ART VITAL, kde zaznačili svoje životné a umelecké hodnoty. Medzi nimi aj krédo „*Nijaké trvalé bydlisko – Trvalý pohyb*“. Nasledujúce tri roky cestovali. So sučkou Albou bývali v dodávke Citroën a vystupovali na rôznych miestach po Európe. Ich úzka spolupráca, ktorá trvala až do roku 1988, sa vyznačovala symbiotickou intenzitou a radikálnou telesnosťou. Potom naďalej rozvíjala sólovú kariéru, zameraná na prácu s publikom. Sklamaná úpadkom politického aktivizmu 60. a 70. rokov a vzostupom neoliberalizmu v 80. rokoch ju, rovnako ako mnohých umelcov jej pokolenia, priťahoval Východ. Veľa času strávila v Indii, Tibete, Thajsku a Austrálii, kde ju ovplyvnili rituálne a ceremoniálne tradície, ktoré – podobne ako performatívne umenie – zdôrazňujú trvanie a prítomnosť.

V roku 1997 predstavila v suteréne talianskeho pavilónu na Benátskom bienále *Balkánsky barok* ako odozvu na vojnu na Balkáne, ktorá sa začala v roku 1991 rozpadom Juhoslávie. Štyri dni sedela po šesť hodín na hore 1 500 krvavých dobytčích kostí, ktoré kefou a vodou čistila od zvyškov mäsa. Pritom spievala ľudové a pohrebné piesne jednotlivých juhoslovanských republík. Predstavenie je metaforou vojny: „*Aj keď sa pokúšam očistiť kosti, je nemožné zmyť si krv z rúk.*“ Získala zaň Zlatého leva.

Ako poctu otcovi, ktorý krátko predtým zomrel na rakovinu, nakrútila video *Hrdina* (2001). Abramović sedí nepohnuto na bielom koni a drží bielu zástavu vlajúcu vo vetre. Hľadí do diaľky, kým ženský hlas spieva juhoslovanskú štátnu hymnu z Titovej éry, teraz v bývalej Juhoslávii zakázanú. Tito sa z národného hrdinu stal národným nepriateľom. Vitrína pred projekciou obsahuje otcove vyznamenania, memorabílie a fotografie, aj ich spoločné vrátane snímky z víťaznej prehliadky s otcom na koni. „*Prečo biela vlajka?*“ pýta sa. „*Môj otec nikdy pred ničím nekapituloval. Ale je mŕtvy a biela je aj farbou smrti. Všetci sa musíme podriadiť zvratu a smrť je najväčšou zmenou zo všetkých.*“

Svetovo ju katapultovala newyorská práca s obecenstvom ako stredobodom *Umelec je prítomný* pri retrospektíve roku 2010, keď v Múzeu moderného umenia umožnila návštevníkom temer tri mesiace po osem hodín denne mlčky bez pohybu sedieť oproti nej pri stole a hľadieť si do vôle dlho vzájomne do očí, tých oblokov do duše. Zrakový kontakt a komunikácia bez slov v anonymnom veľkomeste potešili.

Neskoršie diela rozširujú koncept performancie upriamením sa na fyzickú neprítomnosť. Objekty čoraz viac fungujú ako energetické katalyzátory – s cieľom vnútorne zarezonovať v divákovi.

Veľkú časť venovala výstava Abramovićovej skúmaniu duchovných tém.

Hlboké zaujatie prírodnými silami, rituálmi a energetickými poľami vedie k prácam, ktoré sa zaoberajú cyklickými procesmi, ako rast, rozklad a obnova. Pritom sa sústreďuje najmä na ženské ponímanie podôb spirituality – mimo známych náboženstiev.

Bola to dlhá cesta. Od hulákavej telesnosti po tiché hĺbanie. Dnes Abramović vnímame menej ako dávny aktívny subjekt a skôr už ako tichú iniciátorku či sprostredkovateľku, ktorá jednako podnecuje a nabáda obecenstvo k činorodej účasti.

Vďaka blízkosti Viedne som sa stal toho svedkom.



Pohľad do výstavy Marina Abramović vo viedenskej Albertine © Courtesy of the Marina Abramović Archives, Viedeň 2025



Ulay / Marina Abramović: *Vdych, výdych*, apríl 1977. Performance, 19 minút, Studentski kulturni centar (SKC), Belehrad, Courtesy of the Marina Abramović Archives © Ulay/Marina Abramović. Courtesy of the Marina Abramović Archives, Viedeň 2025



Marina Abramović: *Tomášove pery*, 1975. Performance, Galerie Krinzinger, Innsbruck Courtesy of the Marina Abramović Archives © Courtesy of the Marina Abramović Archives, Viedeň 2025

Miroslava Sikorová

Stála expozícia ako kontextuálna interpretácia dejín umenia. Formy stálych expozícií a podmienky ich vytvárania po roku 1990. „Dedičstvo“ z prednovembrových čias a problematika komplexnosti. Stála expozícia alebo dlhodobá výstava, expozícia alebo obrazáreň



Pohľad do stálej expozície Moderna – slovenské výtvarné umenie 20. storočia, Liptovská galéria Petra Michala Bohúňa v Liptovskom Mikuláši. Foto: Katarína Gallová

Text je súčasťou rovnomennej štúdie, ktorá sa venuje kurátorským koncepciám pri vytváraní stálych a dlhodobých expozícií v slovenských galériách a ďalším súvislostiam, ktoré sa podieľali na ich vznikaní po roku 1990. Štúdia sa zameriava najmä na genézu kurátorských prístupov: napr. ako kontinuí prenesených aj do obdobia tesne po roku 1989, no venuje sa i rozdielom v koncepciách, ktoré sú prítomné najmä posledných dvoch dekádach.

Realizácia stálej expozície v galérii je odbornou umenovednou činnosťou s cieľom poskytnúť kontextuálnu interpretáciu diel výtvarného umenia v nej zahrnutých. Jej podstatou je sprostredkovať a zviditeľniť väzby medzi dielami, a zároveň – keďže ide o celok zložený z prepojených jednotlivín – poskytnúť referenciu o vybranom úseku, kapitole, aspekte z histórie výtvarného umenia – otvorenom kontextuálnemu čítaniu. Je to však len vyjadrenie ideálneho stavu. Historici umenia a kurátori, ktorí ako prví revidovali zbierkotvornú činnosť galérií na Slovensku od ich vzniku v prvej polovici 20. storočia so zámerom zostaviť stálu expozíciu z diel zo zbierkového fondu galérie, k tomuto ideálu smerovali. Ako ukazuje história vytvárania stálych expozícií na Slovensku, a najmä jej pomerne krátka časť, datovaná po roku 1990, toto smerovanie odkrylo mnohé riziká. Najdôležitejším z nich je rozpor, ktorý tkvie medzi „vytúženým stavom komplexnosti“ a výsledkom, ktorý je odrazom reálnych možností, aké dokáže poskytnúť zbierkový fond galérie. Túto skutočnosť je možné pripísať stálym expozíciám v galériách so vznikom pred rokom 1989, ale aj ich kontinuám, ktoré pretrvávajú dodnes.

V súčasnosti však môže byť tento hendikep paradoxne osožný – minimálne posledné dve dekády v slovenskom galerijnom prostredí ukazujú, ako sa postupne prehodnocujú a nanovo kreujú obsahy a koncepcie vytvárania stálych expozícií, ako sa definície i hranice pravidiel ich fungovania posúvajú. No predovšetkým do popredia čoraz nástojčivejšie prenikajú zásadné otázky: Čo je funkciou stálej expozície v súčasnosti? Aké faktory sa v momente jej vzniku stretávajú, aby naformátovali jej podobu, ale aj udržateľnosť? Ako interpretovať stálu expozíciu dnes? Najmä ako myšlienkový konštrukt prebiehajúci v trajektórii od zbierkového fondu – od východiskového bodu – cez kurátorský výber z neho s akcentom na zberateľské špecifiká galérie alebo ešte oveľa širšie? Teda ako prvok, ktorý prezentuje galériu, a to ako pamäťovú inštitúciu, čo dokáže stálu expozíciu uchopiť v širších súvislostiach a rozšírených funkciách: nielen ako komunikačný nástroj, ale aj ako prostriedok, ktorý vplýva na spoločenské, ekonomické, politické i ekologické štruktúry spoločnosti.[1]

Štúdia sa zameriava predovšetkým na obdobie po roku 1990, keďže rok 1989 bol medzníkom, od ktorého sa začala výrazná redefinícia akvizičných politík galérií, a zároveň v línii obdobia transformácie (1990 – 2004)[2] prešli všetky galérie na Slovensku pomerne komplikovaným vývojom smerujúcim k cielenému odbornej náplne, pričom ju, a to viac negatívne, ovplyvňovalo množstvo vonkajších faktorov. Moment realizácie stálej expozície bol zadefinovaný ako „okamih vlastnej dospelosti galérie“.

Ide o poetickú metaforu situácie, v ktorej sa stretáva súdobá „kondícia“ zbierkového fondu s metodikou kurátora, ktorý zostavuje nielen výber diel a ich rozmiestnenie. Predovšetkým však pracuje s konštruktom expozície – jej dikciou, architektúrou, dizajnom, textovými časťami (vrátane všetkých sprievodných materiálov).

„*Okamih vlastnej dospelosti galérie*“[3] – moment, keď dochádza k vzniku stálej expozície, pomenoval autor výroku Ján Abelovský v súvislosti s vytváraním expozícií umenia 20. storočia na Slovensku a mal na mysli predovšetkým umenie moderny. Vyslovil ho v čase, keď v slovenskom galerijnom prostredí dominovali v podstate tri koncepcie vytvárania stálych expozícií, ktoré môžeme bez akýchkoľvek negatívnych konotácií označiť ako tradičné. Výberom diel s dôrazom na osobnosti prezentovali obraz slovenského výtvarného umenia ako historický vývoj určitého obdobia.[4] V princípe však vždy boli odrazom regionálneho rámca – geografického miesta, kde galéria svojou zbierkotvornou činnosťou pôsobí, na ktorý konkrétny región sa sústreďuje[5] (okrem Slovenskej národnej galérie, ktorá pôsobí celoslovensky a medzinárodne). Výrazná časť slovenských verejných galérií vznikla pred rokom 1990 politickým rozhodnutím zhora a v kombinácii s lokálnymi snaženiami, za ktorými stáli výtvarníci pôsobiaci v regióne alebo umelci[6] považovaní za miestne príslušných (hoci už žili a tvorili inde).

Abelovského esej v predmetnom katalógu (jeho úvodnú časť) možno pokladať za jednu z vôbec prvých kritík venujúcu sa kurátorským modelom stálych expozícií v galériách na Slovensku a z odstupu stále vyznieva ako progresívny krok. Snažil sa ňou demaskovať riziko, že zaužívaná interpretácia diel moderny vyvoláva predstavu hľadania jej národnej identity.[7] Esej predchádzala jeho kľúčovým textom o umení moderny v našom prostredí.[8] Kritické postrehy autora na začiatku textu sa – ako sám uvádza – týkali všetkých expozícií s výberom diel z konca 19. storočia a prvej polovice 20. storočia, ktoré do seba logicky nemohli absorbovať diela neskoršieho socialistického realizmu. Ich autori boli rešpektovaní historici umenia: napr. v prípade expozícií Galérie Petra Michala Bohúňa ním bol Marián Váross, neskôr Ľudmila Peterajová,[9] v prípade Slovenskej národnej galérie najmä Karol Vaculík.[10]

Stále expozície na Slovensku (spomenuté vyššie), z ktorých viaceré svojím trvaním presiahli aj do obdobia po Nežnej revolúcii, vždy spodobujú jeden z troch kurátorských modelov, akými boli pred rokom 1990 koncipované: (1) model, kde je prostredníctvom výberu diel zo zbierky ilustrovaný vývoj/dejiny výtvarného umenia príslušného obdobia, (2) model, kde je konštrukt z rôznej sčasti podporený dôrazom na výber diel výtvarníkov regionálnej provenience, ale významom ho presahujúcich, (3) v období pred rokom 1990 a tesne po ňom zriedkavý model stálej expozície pozostávajúcej z diel jedinej osobnosti výtvarného umenia s príslušnosťou k regiónu, pričom koncepcia ich spravidla prezentuje metódou chronológie vzniku a v ideálnom prípade sa radením diel vykresľuje na pozadí tiež aspoň čiastočný obraz histórie umenia prislúchajúci obdobiu tvorby umelca.

Práve prvé dva modely si zasluhujú viac pozornosti: jednak preto, že boli pred rokom 1989 najviac frekventované, jednak preto, že vzhľadom na ich výlučnosť je na mieste tvrdenie, že ide o dobový kánon zostavovania kurátorskej koncepcie stálej expozície. Všetky, aj keď každá svojím spôsobom, však zároveň indikujú to, čo bolo v danom čase a dodnes je zraniteľnou časťou ich konštruktov. Je to riziko tzv. „umelecko-historickej štylizácie“.[11] Vynorí sa zakaždým, keď kurátor po takomto konštrukte expozície siahne a expozícia bude najmä prostredím prezentácie. Riziko spočíva vo fetišizácii výtvarného diela ako výlučného komunikačného prostriedku. V danom čase ho mohol dopovedať iba prípadný kurátorský text, naviazaný skôr na komplex expozície. Netýkal sa jednotlivých diel, ktoré interpretoval len veľmi bazálne. V prípade celku podliehajúcemu scenáru/libretu vznikala forma narácie vývinu umenia v určitom dejinnom úseku, ktorá však bývala vďaka povahe dostupných diel (pretože práve ony boli súčasťou zbierky konkrétnej galérie) vždy len jednou z možností, ako nimi úsek dejín umenia interpretovať. Súčasne vznikal dojem, že plynuli práve týmto spôsobom. Čím bola komplexnejšia zbierka umenia 20. storočia (myslíme najmä modernu) v depozitároch galérie, tým bol aj spôsob výberu variabilnejší, hoci celok – prezentovaná kolekcia so svojimi väzbami – aj tak zostával stále štylizáciou, lebo boli prítomné aj ďalšie limity.[12]

Okrem priestorových daností, s ktorými galéria nemohla veľmi kreatívne nakladať, patril medzi limity rozpor, ktorý sa objavil pri zostavovaní koncepcie. Mohla byť reflexiou národných dejín umenia alebo mohla zdôrazňovať špecifiká regionálnych/miestnych dejín umenia. Najvážnejším problémom bolo, na ktorú stranu sa prikloniť – s vedomím, že ani jedna z nich nebude úplne komplexná. Pripomienka bola opodstatnená a nanajvýš aktuálna – aj keď ju iniciovala reinštalácia staršej expozície umenia 20. storočia.[13] Otvorila úvahy, do akej miery vedeli vtedajší kurátori k tomuto typu expozície pristupovať, ako boli schopní otvárať ďalšie kontexty a aké k tomu mali nástroje. Kurátorské texty v katalógoch boli v tom čase prakticky jediné z týchto nástrojov a práve Galéria Petra Michala Bohúňa sa publikovaním textu, ktorý nepochádzal od kurátora expozície, pokúsila tento hendikep napraviť.[14] Lebo aj pri pozornejšom čítaní textov, resp. iných sprievodných materiálov (ich autormi boli zároveň kurátori expozícií ako interní zamestnanci galérií) sa dá vyrozumieť, že línia interpretácie diel a ich radenia, *de facto* koncepcie expozície, sleduje tradičnú formu výkladu umenia 20. storočia (predovšetkým moderny) chronologickou metódou.

Spôsob interpretácie diel 70. a 80. rokov bol v polovici 90. rokov podobne poznamenaný lineárnym vnímaním dejín umenia a ďalším dobovo príznačným nedostatkom bolo ich selektívne zastúpenie v zbierkových fondoch a najmä v expozíciách, ak boli ich súčasťou.[15]

Ďalšia Abelovského úvaha sa týkala odlišnosti stálej expozície od výstavy a čo to znamenalo pre kurátorskú expozičnú prax v 90. rokoch. Dobovými slovami Jána Abelovského je to nadstavba ambície výstavy ako „*prezentácie výtvarného diela v súvise s inými dielami*“, pre potrebu stálej expozície doplnená nutnosťou „*predvádzať oveľa viac: všetky dostupné kontexty výtvarného diela, všetko podstatné, čo sa galerijnou prácou o diele zistilo*“.[16] Tento názor, artikulovaný v polovici 90. rokov, mohol byť chápaný ako výzva k širšej kontextualizácii diela/diel prítomných v celku označovanom ako stála expozícia a bol kriticky nasmerovaný na súdobú metodológiu. Udialo sa to v období, keď diskurz týkajúci sa teórie múzea umenia alebo štúdií označovaných ako „exhibition studies“, ktorý by okrem revízií koncepcií výstav mohol zahŕňať aj stále expozície, na Slovensku prakticky neexistoval a aj dnes je skôr v začiatočnom štádiu. Rozlišovanie medzi expozíciou a výstavou tak zostávalo v podstate vo formalite, na ktorú Ján Abelovský upozornil – v tom, že často spočívalo iba v dlhšom časovom trvaní. Všeobecne chápaným hlavným atribútom stálej expozície bola vopred časovo neohraničená existencia, ktorá bola takto zadefinovaná v čase jej zriadenia, no hlavným atribútom bol text s kontextuálnymi presahmi, v prípade, že to erudícia kurátora – jeho autora, umožnila. Označenie „stála expozícia“ tak bolo problematické už v 90. rokoch, aj keď v tom čase nik okrem Jána Abelovského tento termín nespochybnil. Problém však nespočíval vo vymedzení dlhodobého horizontu trvania, ale skôr v jeho udržateľnosti – diela, ktoré sa v takejto expozícii nachádzajú, by mali byť kvalitou relevantné a ako celok konzistentné, čo prvé stále expozície umenia 20. storočia otvorené po roku 1989 spĺňali.[17]

Abelovský v súvislosti s relativizáciou pojmu „stála expozícia“ ponúkol aj jedno z variantných riešení, vďaka ktorým by si tento status zaslúžila. Bola ním výzva čo najviac otvoriť kontexty diela. Kontextuálnym presahom rozumieme referenciu o širšom ukotvení diela: jeho pozícia v tvorbe autora ako v príslušnom celku s podobnými dielami, jeho umeleckohistorický dosah a význam v príslušnom období, jeho súvislosť s dielami podobnej relevancie u iných autorov, ale aj význam toho, čo komunikovalo a na čo reagovalo – akým spôsobom odkazovalo na sociálny, spoločenský, historický, prípadne politický aspekt. Inou formou presahu býva i fakt, že môže byť reakciou, prípadne antitézou na iný dominujúci diskurz v umení.[18] Otázkou však zostávali nejasne definované pravidlá a spôsoby kunsthistorickej práce, ktoré by tieto kontexty otvárali. Ako jediná možnosť sa v tom čase ponúkalo publikovanie: text v katalógu či iné verejne dostupné texty k expozícii.

Skladba diel v stálych expozíciách vrátane príkladu v Galérii Petra Michala Bohúňa, ale aj v iných spomenutých, ktoré boli v polovici 90. rokov v slovenských galériách dostupné, sa vďaka svojmu radeniu vymykala princípu obrazárne, no za iných okolností, resp. pri zmene uhla pohľadu sa mohla k nemu aj približovať. Základnou premisou stálej expozície je prezentácia najdôležitejších, mienkotvorných, ikonických diel (a v konštrukte prehľadovej expozície umenia 20. storočia obzvlášť), no práve v tomto spočíva afinita k obrazárni, ktorá vo svojej podstate predstavuje vymedzené tematické i časovo ohraničené celky.[19] Sústreďuje sa však na diela v médiu maľby, prípadne na iné, napríklad grafické vo formáte obrazu. V tomto je oproti galerijnej stálej expozícii odlišná, keďže tá vzhľadom na logiku vývoja umenia integruje aj sochárske diela a diela iných médií – najviac je tento rozdiel viditeľný v posledných dekádach 20. storočia, a najmä s nástupom 90. rokov a nových médií. Status galerijnej stálej expozície je určený jej dlhším trvaním, násobným množstvom diel oproti bežnej výstave, a najmä vďaka modelu definovanému ako záber na úsek dejín výtvarného umenia. Bol daný radením/libretom, popritom, že išlo o výber diel zo zbierkového fondu galérie, stretávajú sa tu dve základné axiómy stálej expozície. Expozície v Oravskej galérii i v Galérii Petra Michala Bohúňa nemohli byť obrazárňami v úplnom slova zmysle aj pre spôsob inštalácie diel. Z hľadiska formy býva klasická obrazáreň vytváraná systémom tzv. „paneláže“, kde sú obrazy radené do mozaiky tesne veľa seba bez akejkoľvek hierarchie, na celú plochu steny, často i bez popisiek a ich účelom je prezentovať kvalitné diela iba v zmysle ich samoreferencie.[20]

Určite nie je vylúčené, že viaceré zo stálych expozícií so vznikom pred rokom 1989 mohli formálne/inštalačné prvky obrazárne do seba absorbovať. Ak to tak bolo, bývalo to tiež spôsobené danosťami priestorov, v ktorých galérie pôsobili. Často šlo o budovy s iným účelom, pre potreby galerijnej prezentácie adaptované iba nevyhnutne.[21] Dôležitý je však posun, ktorý odlišuje obrazáreň od galerijnej expozície – okrem zásadného, spôsobeného postupným zastaraním významu tohto termínu, a teda logickým vstupom iných médií do expozície. Rozdiel tvorí najmä koncepcia, ktorá anuluje typický nehierarchický model obrazárne. Expozície existujúce už pred rokom 1989 (stále ide o koncepcie s výkladom dejín umenia 20. storočia – s väčším či menším dôrazom na regionálne osobnosti umenia) teda mohli po formálnej i obsahovej stránke oscilovať niekde medzi trvalou expozíciou, výstavou a obrazárňou, ku ktorej ich približoval najmä spôsob inštalácie a logický dôraz na dielo vo forme obrazu, ktorý bol v 20. storočí dominantný. V tejto súvislosti je zaujímavý fakt, že Galéria Petra Michala Bohúňa bola pôvodne konštituovaná ako obrazáreň nesúca meno maliara Bohúňa.[22] No ani ona do dôsledkov nenapĺňala kategóriu obrazárne. Jeden z hlavných dôvodov jej založenia bola potreba priestoru pre prezentácie diel liptovských umelcov v dominujúcich formátoch obrazu – preto bola pri svojom vzniku takto označená. Viaceré výstavy liptovských autorov sa uskutočnili hneď po jej založení, no boli to kolektívne výstavy, ktoré rozhodne mali viac charakter salónu[23] a len spôsobom inštalácie mohli evokovať formy typické pre obrazáreň.

Napísanie štúdie podporil z verejných zdrojov formou štipendia Fond na podporu umenia.

Autorka je od septembra 2025 doktorandkou na Katedre etiky a estetiky Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre.



Slovenské výtvarné umenie 20. a 21. storočia, Oravská galéia v Dolnom Kubíne. Foto: archív Oravskej galérie a Stanislav Bodorík



Pohľad do stálej expozície Moderna – slovenské výtvarné umenie 20. storočia, Liptovská galéria Petra Michala Bohúňa v Liptovskom Mikuláši. Foto: Katarína Gallová



Pohľad do stálej expozície Moderna – slovenské výtvarné umenie 20. storočia, Liptovská galéria Petra Michala Bohúňa v Liptovskom Mikuláši. Foto: Katarína Gallová



Slovenské výtvarné umenie 20. a 21. storočia, Oravská galéia v Dolnom Kubíne.
Foto: archív Oravskej galérie a Stanislav Bodorík



Slovenské výtvarné umenie 20. a 21. storočia, Oravská galéia v Dolnom Kubíne.
Foto: archív Oravskej galérie a Stanislav Bodorík

1 Problematike expozície trvalého charakteru zo zbierok galerijnej inštitúcie a jej tzv. rozšírenému poľu sa vôbec ako prvé po Novembri 1989 venovalo medzinárodné kolokvium *Pozície expozície. Čo je stála expozícia v 21. storočí?* organizované Východoslovenskou galériou 7. 12. 2021. Výstupom z kolokvia bol zborník s príspevkami účastníkov: Miroslav Kleban, Štefánia Ďuricová (Východoslovenská galéria), Anna Pravdová (Národná galéria Praha), Hynek Látal (Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích), Dušan Buran (Slovenská národná galéria), František Zachoval (Galerie moderního umění v Hradci Králové), Petr Ingrle (Moravská galerie v Brně). Zborník: Ďuricová, Štefánia – Kleban, Miroslav (eds.): *Pozície expozície. Čo je stála expozícia v 21. storočí?* Košice: Východoslovenská galéria, 2021.

2 Obdobím transformácie rozumieme obdobie od zmeny spoločenského systému v závere roka 1989 po vstup Slovenska do Európskej únie v roku 2004.

3 Abelovský, Ján: Slovenský mýtus a naša maliarska moderna. Niekoľko marginálií k stálym expozíciám Galérie P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši. In: Žiaranová, Zita (ed.): *Slovenské výtvarné umenie 20. storočia. Stála expozícia Galérie P. M. Bohúňa Liptovský Mikuláš*. [Kat.] Liptovský Mikuláš: LGPMB, 1995, nestránkované.

4 Okrem expozície v Galérii Petra Michala Bohúňa zahŕňajúcej umenie 20. storočia je ju možné vztiahnuť aj na jej predošlú verziu Umenie 20. storočia (1979) a ďalšie, ktoré boli v polovici 90. rokov v slovenských galériách prítomné a mali podobný konštrukt zostavenia: Východoslovenská galéria v Košiciach (vznik v roku 1951) a expozície Východoslovenskí maliari 19. storočia (1952), Maliarstvo 19. storočia na Slovensku, Košice vo výtvarnom umení (1984), Košická moderna (od 90. rokov), Galéria mesta Bratislava (vznik v roku 1961) a expozíciu Zakladateľské osobnosti moderného maliarstva a sochárstva (1993 – 1998), Slovenskú národnú galériu (vznik v roku 1948) a expozície: Umenie 19. a 20. storočia – 150 rokov slovenského výtvarného prejavu (1955), Slovenské umenie 20. storočia (1977). Uvedený je len výber z prvých stálych expozícií na Slovensku zameraných na umenie 20. storočia a roky, v ktorých boli sprístupnené. V závere 90. rokov bola väčšina z nich uzatvorená, často bez uvedenia dôvodu, legitímnym dôvodom bola ich pravdepodobná revízia. V tomto výpočte absentujú Stredoslovenská galéria (vznik 1956), Nitrianska galéria (vznik 1965), Oravská galéria (vznik 1965). V prípade prvých dvoch inštitúcií expozície zamerané na umenie 20. storočia v tejto verzii neexistovali a v prípade Oravskej galérie k jej otvoreniu došlo práve v roku 1995, pár mesiacov po otvorení expozície v Galérii Petra Michala Bohúňa. Zdroj: webstránky príslušných galérií, archívy galérií.

5 Zbierkotvorná činnosť regionálnych galérií mala byť od ich založenia primárne orientovaná na zbieranie diel výtvarného umenia v oblasti svojho pôsobenia, no v prípade mnohých z nich sa čoskoro ukázala ako nepostačujúca, preto sa nutne rozšírila aj na diela nosných osobností slovenského výtvarného umenia bez ohľadu na príslušnosť k regiónu. Komisie pre tvorbu zbierok, ktoré sa konali centrálne na krajskej úrovni, boli dozorované komunistickým aparátom a v prideľovaní finančných prostriedkov na nákup akvizícií podliehali centrálne vyčlenenému rozpočtu podľa regionálnych priorít. Akvizície, o ktoré sa galérie uchádzali, museli byť v súlade s kritériami dobovej propagandy ako „plnenie socialistickej výchovy výtvarným umením“. Cit.: Alberty, Július (ed.): *Galérie Stredoslovenského kraja*. Banská Bystrica: Osveta, 1987, s. 25. Záležalo na konkrétnom riaditeľovi galérie, akým spôsobom dokázal úspešne obhájiť nutnosť nadobúdania relevantných diel najatraktívnejšieho úseku histórie slovenského výtvarného umenia, akou bola v tom čase moderna. Príkladom sú riaditelia z prednovembrového obdobia: Východoslovenská galéria – Jozef Majkut, Eugen Sabol, Galéria Petra Michala Bohúňa – Vojtech Mensatoris, Ondrej Ivan, Oravská galéria – Jiří Langer, Ctibor Belan a Eva Ľuptáková.

6 Fakt sa dá pripísať väčšine galérií na Slovensku, na situáciu, keď sa o jej vznik zasadili osobnosti výtvarného umenia: pre Galériu Petra Michala Bohúňa – Janko Alexy, Bedrich Höffstadter, Ján Želibský (a ďalší), pre Východoslovenskú galériu predovšetkým Ľudovít Čordák, Elemír Halász-Hradil, Anton Jasusch.

7 Abelovský, Ján: Pozri pozn. 3.

8 Ján Abelovský sa umeniu moderny na Slovensku a jeho ukotveniu v širších súradniciach európskeho a stredoeurópskeho výtvarného umenia venuje dlhodobo. Po publikovaní textu bol spoluautorom publikácie Abelovský, Ján – Bajcurová, Katarína: *Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890 – 1949*. Bratislava: Slovart, 1997, prispel do publikácie k výstave 20. storočie v SNG: Abelovský, Ján: Maliarstvo. Zrod a zdroje maliarskej moderny (1900 – 1938). In: Rusinová, Zora (ed.): *20. storočie: Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2000, s. 61 – 73.

9 Ide o prvé kurátorsky modelované stále expozície umenia 19. a 20. storočia, otvorené po rekonštrukcii/výstavbe novej účelovej budovy galérie v roku 1979. Maliňák, Karol: *Galéria Petra Michala Bohúňa Liptovský Mikuláš 1955 – 1985*. Liptovský Mikuláš: GPMB, 1985, s. 50.

K neskoršej prepracovanej expozícii umenia 20. storočia v GPMB z roku 1995, ktorá pri 40. výročí vzniku galérie poprí ťažisku na moderné umenie akcentovala aj prínos osobností s väzbou na liptovský región, pozri: Peterajová, Ľudmila: Nová podoba prezentácie zbierky 20: storočia. In: Žiaranová, Zita: Pozri pozn. 3.

10 Okrem týchto kunsthistorikov ide ešte o Karola Kahouna, ktorý bol podpísaný pod stále expozície prezentujúce staré umenie v SNG a aj mimo nej.

11 Abelovský, Ján: Pozri pozn. 3.

12 Abelovský, Ján: Pozri pozn. 3. Abelovského výhrady sú nesporne opodstatnené a ich platnosť bola určite podmienená tým, že v polovici 90. rokov (a s prihliadnutím späť na naozaj krátku históriu stálych expozícií) iný model stálej expozície prakticky neexistoval. Abelovský logicky akcentoval aj tzv. torzovitosť zbierkových fondov ako hlavnú príčinu tohto stavu (vrátane vtedajších expozícií Slovenskej národnej galérie), ale rovnako výstižne si všimol neskúsenosť diváka s dejinami umenia a jeho (ne)znalosť nuáns galerijnej prezentácie a hlavne riziko, že divák spravidla neodčítal to, že ide o jednu z mnohých verzií ako prezentovať úsek histórie umenia – čiže formu umeleckohistorickej štylizácie.

13 Pôvodnou expozíciou v Galérii Petra Michala Bohúňa bola rovnomenná expozícia Umenie 20. storočia, sprístupnená po ukončení prestavby galérie v roku 1979 v kurátorskej koncepcii Mariána Várossa.

14 Šlo o celkom nezvyčajnú situáciu, keď koncepciu expozície zostavila externá kurátorka – rešpektovaná historička umenia, a interpretáciou/kritickým súdom (do katalógu) prispel ďalší externý teoretik umenia.

15 90. roky – predovšetkým ich prvá časť – je poznačená tzv. „dobiehaním zmeškaného“ – nutnej revízie umenia druhej polovice 20. storočia. V tom čase v zbierkach regionálnych galérií boli diela od predstaviteľov koncepčného, akčného umenia, ale aj postmoderny – minimálne jej časti neoexpresívnej maľby, iba zriedkavo zastúpené, a ak boli diela umelcov tzv. „neoficiálnej“ výtvarnej scény 70. a 80. rokov ich súčasťou, tak jedným z dôvodov nadobudnutia bola napríklad „ideologická nekonfliktnosť“ výtvarného média, v ktorom boli realizované. Ideálnym príkladom sú diela neoficiálnych umelcov v časti kresby zbierkových fondov v Považskej galérii umenia v Žiline. Viac: Rusnáková, Katarína (ed.): Formovanie Považskej galérie umenia 1976 – 1996. In: *Považská galéria umenia Žilina 1976 – 1996*. Žilina: PGU, 1996, s. 7, Doricová, Dana: Slovenská kresba. In: *Ateliér*, č. 5, 4. 3. 1993, s. 6.

16 Abelovský, Ján: Pozri pozn. 3.

17 8. 6. 1995 bola otvorená stála expozícia Slovenské výtvarné umenie 20. storočia v Galérii Petra Michala Bohúňa, 27. 9. 1995 rovnomenná expozícia v Oravskej galérii ako súčasť komplexu novootvorených expozícií po rekonštrukcii sídla galérie v Župnom dome. Expozícia v GPMB bola reinštaláciou – pozmenenou verziou pôvodnej expozície otvorenej v roku 1979.

18 Napr. nová figurácia ako reakcia na abstraktné umenie.

19 Prvé obrazárne v slovenskom prostredí vznikali v rámci aristokratických sídiel – napríklad Betliar, v tomto ohľade boli dôležité predovšetkým šľachtické rody Andrássyovcov a Pálffyovcov.

20 Viac k obrazárni: Ingerle, Peter: Galerie umění: mezi kontextem a analogií. In: Ďuricová, Štefánia – Kleban, Miroslav (eds.), Pozri pozn. 1, s. 48 – 51. Hoci autor uvádza príklad obrazárne na zámku v Kroměříži, teda prípad z českého prostredia, najdôležitejší je rozdiel medzi „typickou barokovou panelážou“ a stavom obrazárne po jej rekonštrukcii koncom 90. rokov, keď „prešla kunsthistorickou očistou“ a po redukcii počtu diel, uplatnením iného spôsobu ich inštalovania do jednej roviny (i dôrazom na ťažiskové diela) zmenila na expozíciu, v ktorej bola posilnená stránka interpretácie diel s edukačným aspektom.

21 Text sa primárne podrobne nevenuje stálym expozíciám pred rokom 1989, viac si ich všíma iba v zmysle koncepcie. V spojitosti s inštalovaním sú však rozhodne zaujímavou témou pre samostatnú kategóriu výskumu. Určite by bolo zaujímavým sledovať typológiu prvých priestorov galérií po ich vzniku – pomer historických budov (napr. šľachtické sídla – kúrie, meštianske domy, župné sídla). Hoci v čase socializmu určite prešli často necitlivou rekonštrukciou, v ich interiéroch mohli byť zachované pôvodné architektonické prvky: štukové výzdoby stien, sokle, rímsy a podobne a v kontexte s nainštalovanými dielami mohol druhotne vznikať dojem kabinetnej obrazárne.

22 Viac k založeniu Obrazárne Petra Michala Bohúňa: Maliňák, Karol: Zriadenie Galérie Petra Michala Bohúňa v Liptovskom Mikuláši a jej vývoj. In: *Galéria Petra Michala Bohúňa Liptovský Mikuláš 1955 – 1985*. Martin: Osveta, 1986, s. 42 – 45.

23 Viac: Prehľad výstavnej činnosti Galérie Petra Michala Bohúňa Liptovský Mikuláš, 1955 – 1985. In: Maliňák, Karol, Pozri pozn. 22, s. 95 – 97.

Jana Babušiaková
Pod Kriváňom navždy

Napriek všeobecne známemu slabému kultúrnemu prehľadu našincov sa azda každý Slovák stretol s dielami Martina Benku. Charakteristická estetika figúr v hornatej krajine nás sprevádza od detstva na chodbách škôl, v knihách i učebniciach. Pre mnohých sa stala synonymom slovenskej identity a jeho pevná pozícia v zakladateľskej generácii slovenskej moderny oscilujúcej okolo heroizovaného pohľadu na slovenskú krajinu a jej človeka, ktorá vyústila do základov národného obrazového mýtu, bola a stále je cieľom skúmania a interpretácií mnohých umenovedcov. To úplne neplatí o súčasných umelcoch, pre ktorých je slovenská moderna skôr uzatvoreným celkom, historickou kapitolou, ktorú síce rešpektujú, ale zamestnávajú ich viac súčasné globálne a lokálne výzvy. Jedným z projektov, ktorý oživil otázku, akú rezonanciu má dielo predstaviteľov moderny u aktívnych umelcov a umelkýň, bola výstava *J.A., Alexy* v Liptovskom Mikuláši v roku 2023. Na tejto výstave, ktorú kurátorsky pripravil Richard Gregor, sa zúčastnilo vyše dvadsať autorov, ktorí poskytli rôzne verzie svojho vnímania odkazu multifazetovej osobnosti Janka Alexyho. Medzi nimi bol i Ján Triaška, ktorý prezentoval dielo *Vanitas*. Pracoval v ňom s písmom, ktoré nesie manifest nadradenosti bielej rasy na pozadí loga sociálnej siete Twitter a čiernych kvetov.

Triaška je všestranný autor s hlbokým záujmom o spoločnosť. Kto sleduje jeho umeleckú trajektóriu ukotvenú prevažne v médiu maľby, vie, že témy jeho diel sa kontinuálne menia a kriticky reaguje na dianie okolo seba. Široká paleta sérií venovaná stavu sveta v poslednej dekáde je toho dôkazom – variabilita jeho komentárov siaha od aktivistických prístupov cez popartovo ironizujúce až po vrstvenie ikonografických významov gest.

Výstava Jána Triašku *Pod Kriváňom* v Galérii umelcov Spiša v trvaní od 23. júla do 28. septembra 2025 odprezentovala diela, ktorých hlavný motív je postavený na národnej symbolike Kriváňa a kritickej umeleckej reflexii motívov z tvorby Martina Benku. Ján Triaška túto sériu rozvíja približne od roku 2023/2024, a preto môžeme potenciálne hľadať prepojenie i s už spomínaným projektom venovaným Jankovi Alexymu. Nakoľko ho táto výstava inšpirovala k hlbšiemu zaujatiu slovenskou výtvarnou modernou, je samozrejme otázne, ale nemožno poprieť, že sa autor v rámci týchto diel nedotýka len minulosti, ale aj súčasnosti.

Kurátorka výstavy Katarína Balúnová vo výstave primárne akcentovala práve motív tohto štítu. V kurátorskom texte k výstave napísala: „[Kriváň] *je chápaný nielen ako geografický bod, ale aj ako symbol národnej identity, slobody a historickej pamäti*." Vrch v Tatrách nie je len vrchom, ale už od prvého národného výstupu iniciovaného Gašparom Fejérpatakym-Belopotockým v roku 1834 sa dostáva do symbolického rozprávania o tom, čo znamená slovenskosť a národné zmýšľanie. To prešlo od prepojenia s intelektuálnym prostredím a národno-uvedomovacím procesom štúrovcov po nedávne rozpačité hľadanie toho správneho ikonického končiara.

Na výstave možno nájsť niekoľko variantov „kriváňových" kompozícií nielen v maliarskom médiu, ale i v objekte. Podľa kurátorky „*sa stáva prvkom, s ktorým je možné voľne manipulovať, skladať ho a prekladať podľa ľubovôle. Výsledné totemické architektúry balansujú na hrane stability a rozpadu, stávajú sa akýmsi legom na lokálno-globálnom ihrisku sveta*". Autor ich skutočne zmnožuje, takmer ako technikou „copy and paste" nimi zahlcuje priestor (*Nadžganý horizont*, 2024), obkolesuje nás nimi (*Pod Kriváňmi*, 2024) a s iróniou sebe vlastnou zamieňa unikátnosť vrchu za kvantitu podobnú populistickému nadužívaniu takýchto symbolov národnej hrdosti. Komická preplnenosť je vizuálnou reprezentáciou nefunkčnosti takejto stratégie – podobne ako v deväťdesiatkovom prísloví neplatí „viac prúžkov, viac Adidas", neplatí ani „viac Kriváňov, viac národ".

Multiplikácia Kriváňa však umožňuje Triaškovi vystihnúť aj iné podoby, do ktorých môže dospieť národná identita. Objekty a maľby *Totem* sú výsledkom navrstvenia vrchu a pootočenia dolu hlavou. Podobné brancusiovskému stĺpu sú objektom fetišizácie (ako napovedá aj názov) a náboženského uctievania tejto modly, akoby sa ho nebolo možné zbaviť ani v modernej dobe, pretože totem je súčasťou panelákovej zástavby. V obraze *Súostrovie Kriváň* zas namnožený končiar evokuje horiace ostrovy. Slovami kurátorky Kataríny Balúnovej sa môžeme pýtať: „*Nakoľko nás naša ‚suverénnosť' vytrháva z historických a morálnych väzieb a vytvára z nás (opustené) ostrovy?*"

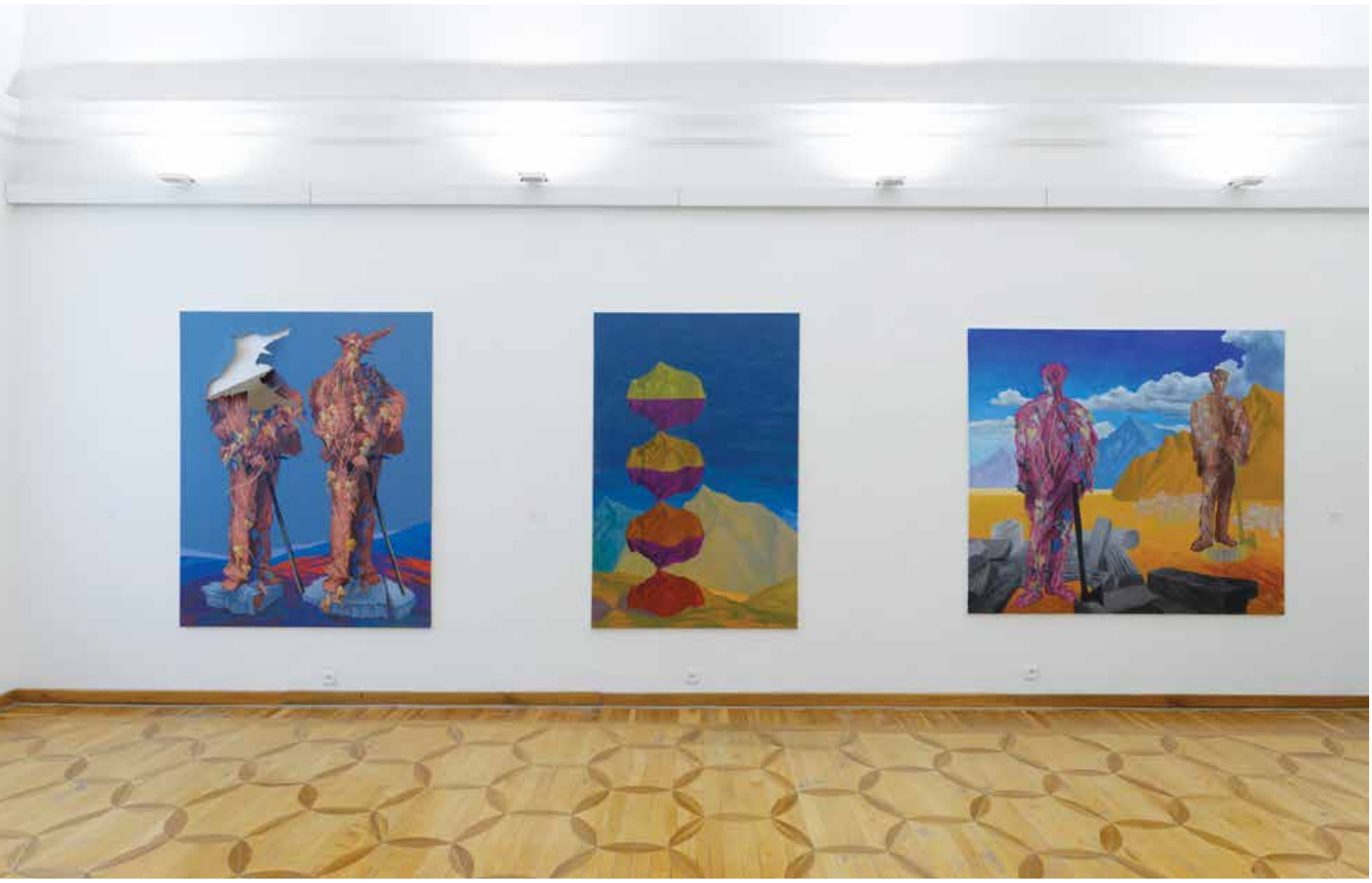
Triaškova hra s motívmi malieb Martina Benku tvorí ďalšiu a nie menej zaujímavú časť výstavy. Benka bol jedným z prvých, ktorí pôvodne kozmopolitnú modernu prepojili so „slovenskosťou" pracujúceho človeka z ľudu. Romantizácia plebejskosti pod pojmami rýdzosť a autenticita, ako aj hory sa stali neoddeliteľnou súčasťou tohto mýtu: „[...] *hľadal som* [...] *najtypickejšie miesta Slovenska, jeho dobrý, otvorený ľud* [...] *V horách okolo, v tých horách, ktoré hovoria i na mojich obrazoch krátkym slnkom, rýchlymi premenami počasia a ťažkými farebnými tónmi.*"[1] Pátos, s ktorým Martin Benka poňal maliarsku národnú identitu, dal vzniknúť štylizovaným horským scenériám, prostrediu, do ktorého boli zasadené monumentalistické figúry. Výjav vytrhnutý z reality a poctivo skonštruovaný však mal dostatočné znaky skutočnosti, aby sme ho prijali za svoj.

Esencia slovenskosti, ktorú Benka vytvoril, je príťažlivá, lebo je to heroizujúca, mýtická konštrukcia, ktorá nemá spochybnenie. Preto podľa mňa Benkova tvorba našla uplatnenie v oboch totalitách, hoci s menšími obmenami, možno nie s nadšením, ale nakoniec dobrovoľne (čo vnímam tiež ako jednu z nezamýšľaných podôb esencie slovenskosti). Triaška maliarsky nadväzuje práve na Benkove monumentálne figúry s valaškou a v prácach ako *Double Trouble* a *Brečtan-Ivy, after M. Benka* sú tieto figúry opäť zmultiplikované, symbolicky obrastené (jedovatým?) brečtanom. Ich zasadenie medzi Kriváne či horiace zbytky antických artefaktov smeruje premýšľanie o nich k nacionalizmu a k tomu, ako dlhovekosť a nediskutovateľnosť mýtov stavia národný obraz nad skutočný stav sveta. Triaška pracuje aj s výsekom, ktorým jednu z postáv čiastočne vyrezáva z plátna a tá bezvládne visí – pokus o úpravu či zmazanie takto poňatej slovenskej ikony nevyšiel. Bezmocnosť (až impotenciu) možno čítať v diele *Mäkké valašky*, ktoré sú trocha ledabolo vysekané z čierneho podkladu a ich negatívny tvar dopĺňajú mäkké zdrapy – opak ich tvrdosti. Je však škoda, že autor pri tomto diele nepracoval trochu sofistikovanejšie – chápem, že túžil zrejme vyjadriť surovosť, ale domnievam sa, že precíznejšie držanie tvaru by dielu dodalo silnejší výraz.

Ján Abelovský v knihe *Slovenský mýtus* píše, že „*diskusie okolo hľadania ‚národného slohu'* [...] *vyjadrovali v podstate len jedno – priam masochistickú uzavretosť do seba*",[2] čo nás okľukou vracia k *Súostroviu Kriváň*. Izolovanosť a vyčlenenie sa je programovou súčasťou týchto snáh a na Triaškových maľbách možno cítiť aj ich konzekvencie – v meniacom sa a nebezpečnom svete stojíme sami s valaškou na kúsku európskej kultúry, kooperáciu vylučuje vlastný pocit jedinečnosti.

Výstava *Pod Kriváňom* pracuje s obsahovým a maliarskym odkazom národno-budovateľského mýtu, ako bol oživený slovenskou výtvarnou modernou. Práca s rukopisom a ikonografiou tohto obdobia nie je analýzou histórie, ale naopak, poukázaním na to, že je stále veľmi súčasná. Obraz pracovitého slovenského ľudu na úpätí majestátnych hôr, ako je Kriváň, sa stal takým príťažlivým, že naše sebavnímanie formuje doteraz. Sme do neho takí zahľadení, že na našu škodu strácame schopnosť vidieť iné aspekty našej identity aj svet okolo nás. Surrealistický dojem tejto toxickej obsesie podčiarkuje výrazná farebnosť diel na výstave, hoci v kontexte ostatných Triaškových diel je vidno, že svoju farebnosť čiastočne prispôsobil tlmenejšiemu koloritu modernistických malieb. To, čo bolo kedysi obrodzujúce, je dnes umŕtvujúce, hoci sa zdá, že sa dodnes nevieme z tohto čara vymaniť. Brečtan na obrazoch je pestrofarebný, ale stále jedovatý.

1 Monika Váleková, *Martin Benka: Človek a krajina,* 2017, s. 7.
2 Ján Abelovský, *Slovenský mýtus,* 2006, s. 12.



Pohľad do inštalácie výstavy Jána Triašku (poradie obrazov z ľavej strany): *Mäkký strážca, after M. Benka,* 2025, *Totem,* 2025, *Pod Kriváňom, after M. Benka,* 2024. Foto: Archív GUS.sk, I. Fleischer