

---

# Jazdec /49

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

---

*Martin Mojlár, Soft Lines*

Gabriela Garlatyová

*Laboratórium budúcnosti: koexistencia,  
kolaborácia a inklúzia*

Gabriela Garlatyová

*V Bratislave zanikol ďalší priestor*

*pre súčasné umenie – Galéria Photoport*

Juraj Čarný

*Dve výstavy, dva kurátorské rukopisy*

Mira Sikorová-Putišová

---



Vladimír Havrilla: *Na pláži*, 2015,  
zo zbierky Nitrianskej galérie.  
Foto: Martin Daniš



**SKÚSME BYŤ  
LÁSKAVÍ, PRIATEĽSKÍ, KOMUNIKATÍVNI,  
VEĽKODUŠNÍ, MIERNI, ODVÁŽNI,  
TOLERANTNÍ, KAMARÁTSKI, POZORNÍ,  
ČESTNÍ, POKORNÍ, PRAJNÍ, TVORIVÍ,  
ZODPOVEDNÍ, SPOLAHLIVÍ, SÚCITNÍ,  
HUMORNÍ, EMPATICKÍ, PRIAMI,  
ZDVORILÍ, TRPEZLIVÍ, VESELÍ, VNÍMAVÍ,  
OHĽADUPLNÍ, POHOSTINNÍ, ROZVÁŽNI,  
DÔVERYHODNÍ, SKROMNÍ, ZVEDAVÍ,  
ÚPRIMNÍ, TAKTNÍ, PRAVDOVRAVNÍ,  
BEZSTAROSTNÍ, VYTRVALÍ!**



ĎAKUJEME ZA PODPORU:



Nadácia SPP



Za obsah tohto dokumentu výlučne zodpovedá Curatorial Studies Institute. Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia. Realizované s finančnou podporou Fondu na podporu kultúry národnostných menšín.

Jazdec / Revue súčasného  
výtvarného umenia č. 49 / štvrťročník

Šéfredaktor a editor: Juraj Čarný  
Redakčná rada: Richard Gregor, Míra 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

Do čísla prispeli: Gabriela Garlatyová, Juraj Čarný,  
Míra Sikorová-Putišová  
Autori fotografií: Dušan Baláž ml., Gabriela Garlatyová,  
Michaela Dutková, archív časopisu Port no. 21., Jana Ilkovič,  
Filip Vančo, archív Photoportu, Peter Poljak, Martin Daniš  
(archív Nitrianskej galérie)  
Reprodukcia na titulnej strane: Vladimír Havrilla: *Na pláži*,  
2015, zo zbierky Nitrianskej galérie. Foto: Martin Daniš  
Vychádza pod č. 49 (3/2023), ročník XIV.  
Dátum vydania: október 2023  
Tlač: printio, s. r. o., náklad: 450 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

**u.** fond na podporu umenia **artdispecing.sk**

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



Martin Moflár: *Fúzia V*, 2023. Foto: Dušan Baláž ml.

## Martin Moflár, *Soft Lines* Gabriela Garlatyová

*Výstava Martina Moflára patrí medzi dlho očakávané podujatia, pretože tvorba tohto autora sa na výstavách súčasného umenia neprezentuje často. Spôsobuje to privátne nastavenie umelca, ale aj to, že ide o polohu veľkoformátovej abstraktnej maľby, ktorá v slovenskom kontexte nie je veľmi reflektovaná kurátormi a kurátorkami, možno navyše aj pre jej introvertnú a duchovne zameranú povahu.*

Prejavuje sa to hneď v kurátorskom texte k výstave, na ktorý recenzia reaguje a konštruktívne ho dopĺňa o dôležité poznatky a interpretácie. Autor je označený ako predstaviteľ geometrickej abstrakcie, ako aj lyrickej abstrakcie, napriek tomu, že v jeho prípade nejde o geometrickú maľbu a termín „lyrický“ je dávno revidovaný, a teda neaktuálny. Navyše ním vôbec nemôžeme označiť maľbu minimalistu Barnetta Newmana, ako o nej v tejto súvislosti v texte uvažuje kurátor. Určite Moflár „na diaľku“ vychádza z americkej *post-painterly abstraction* a najmä *color field painting*, ale zaujímavé je, kam posunul túto historickú polohu lokálne vzdialenej a pomerne špecifickej modernistickej „školy“, ktorú nepozná z autopsie, napríklad pobytom v USA, a najmä, ako ju transformoval do súčasnej maľby.

Kurátor výstavy Miroslav Kleban použil tiež ďalšie označenie, a to biomorfná geometria či biomorfná maľba, všeobecne sa odvolávajúc na používanie termínu v sochárstve. Keďže som aplikovala tento termín na tvorbu sochárky Marie Bartuszovej, viem o tomto prípade jeho použitia. V recenzii sa sústreďujem na analýzu a overenie tohoto označenia, a to najmä z dôvodu, aby som ho vysvetlila a spojila aj s tvorbou Martina Moflára, pretože vnímam pozitívne to, že VSG v Košiciach siahla po prezentácii jeho maľby.

Podme si teda prečítať sémantické znaky a zamyslieť sa nad jeho obrazmi, ktoré nie sú len vizuálne spektakulárnou prehladkou. Hneď na prvý pohľad je veľkoformátová abstrakcia Martina Moflára tvorená najmä napätím medzi tvrdou a mäkkou organickou morfológiou a vzťahom veľkého a malého, a to takým spôsobom, že veľká plocha je v kontraste so subtilným detailom alebo jednoduchou líniou. Tieto línie asociujú pohľady z výšky, pôsobia ako fragmenty máp, línie chodníkov, organických chodníkov v krajine či ako chodby v mravenisku (*Tiché miesto*, 2017, *Z oranžových miest I*, 2018, *Mäkké línie*, 2023). Sú to intuitívne a meditatívne vedené a vzniknuté línie, ktoré vytvárajú a vymedzujú prázdne plochy, dokonca niekedy tieto línie plochu modelujú a deformujú. Rovnú líniu väčšinou tvorí rám obrazu, prípadne pridaný akcent rovnej línie, adície zvonka obrazu (*Cielové čiary*, 2021, *Neobvyklé puzzle*, 2023).

V sérii *Fúzia*, 2023, sú polia obrazu v uzavretej slučke vytvorené hustými zhlukmi línií kruhov, ktoré sú stlačené do formátu obrazu tak, že sa prispôsobujú jeho tvaru, ktorý už nie je tým klasickým štvoruholníkovým či obdĺžnikovým formátom, ale kvázi niečím ako deformovaný štvoruholník. Deformujú a tvarujú ho línie, ktoré vytvárajú organickú mikroštruktúru pripomínajúcu prierezy morských rias alebo rastlín, čo podporuje aj zvolená farebnosť. Pôsobia ako organické črevá, cievy, huby, ktoré sú stlačené nejakou neznámou silou pochádzajúcou z priestoru mimo obrazu. Presnejšie sú vytláčané zospodu nahor. Pôsobia mätko, akoby nemali v sebe vlastnú energiu rastu a rozpínavosti, ale podriaďujú sa vonkajšiemu tlaku. Napätie dosiahnuté farebnou, nedelenou plochou, maľovanou bez zjavného rukopisu je dosiahnuté detailom, vybalansovanou linkou organického tvaru, ktorá sa na určitom mieste zväčší, naplní, narastie. To evokuje rastlinné vyklíčenie, v komponovaní obrazu občas pôsobiace ako vzdorujúce gravitácii. Zo zrnka vedie linka-žila-stonka a naplní sa do tvaru bunky, vajička či plodu. A tento motív sa viackrát na jeho olejomaľbách opakuje v rôznych verziách (*Rez červenou*, 2014, *Ugi I – II*, 2015).

Martin Moflár  
*Soft Lines*  
kurátor výstavy: Miroslav Kleban  
26. 7. – 29. 10. 2023  
Východoslovenská galéria Košice  
Hlavná 27, Sieň Q

Iným prístupom je práca s maľovanou škrvnou (*Hore je dole*, 2011, *Mimikry*, 2013), tá je síce povahy organickej, ale vzniká iným spôsobom. Vzniká ako metodicky, a teda mentálne a rukou riadený postup práce reštaurátora, ktorý vyplňa zničené, nezachované miesta, plochy a tvary, čím vznikajú organické škrvny, záplaty, ošetrovania, ktorými maliar vytvára cudzorodú, náhradnú, anorganickú štruktúru. Asi preto tieto škrvny so strapatými okrajmi pôsobia ako časti z opadanej omietky či ako dutiny v skale.

V najrozmernejších plátnach, najmä v maľbe *Green Flash*, 2023, s energickou monochromatickou červenou, sa odvíjajú intuitívne obrazy biologických procesov. Moflár veľmi nevyužíva farebný kontrast, ale pracuje s kontrastom prázdna, teda monochromatickej plochy a detailu. V diele, ktoré uvádzalo výstavu, sa venuje zväčšenému tvaru umiestnenému v centrále kompozície. Toto zobrazenie pripomína analytické cvičenie zamerané na prácu so zväčšeninou. V tomto prípade ide o akúsi tvarovú interpretáciu pripomínajúcu zväčšeninu tropického chrobáka. Dizajnéri a architekti dostávajú podobné študijné zadania zvládnutia modelovania, napr. chrobáka z hliny, ktorých cieľom sú prípravné práce, štúdie zamerané na tvarovú redukciu, aby si študenti osvojili princíp zväčšenia. Riešia problém symetrie, teda dokonalého tvaru, napríklad tela kobylky z mikropohľadu, ktoré nie je voľným okom viditeľné.

Pri zväčšení pozorovaného narastá obrazy do takých rozmerov, že sa podobnosť so sledovaným tvarom stráca. A to práve z dôvodu veľkého zväčšenia malíčkeho organizmu do ľudského rozmeru. Táto premena mierky malého organizmu do ľudskej alebo nadľudskej mierky prináša do plochy jeho obrazu zápletku – pnutie.

Východisko v biologických procesoch, v mikro- a makrosvete je podnetné aj pre ďalších umelcov a umelkyne. S podobnými princípmi pracujú aj iní autori, spomeňme napríklad nemeckú maliarku Katharinu Grosse a jej prácu s mierkou a štruktúrou minimalistickej makrofotografie, so zväčšenými detailmi rastlín a živočíchov. Tiež britský maliar Ian Davenport narúša a oživuje prísnosť vertikálny tým, že cez farebné línie-kanáliky púšťa tekuté linky, ktoré sa na horizontálnej rovine roztečú. Zo starších príkladov sa nám pripomenie Claude Monet, ktorý maľoval záhradu v Giverny ako procesálnu, biologicky modelovanú maľbu, Helen Frankenthaler podobne pracovala so živou štruktúrou prírodnej podstaty. Zaujímavou reláciou k Moflárovej maľbe je biomorfne surrealistická maľba Archilla Gorkyho a Joana Miróa, čím sa nám ujasňuje ďalšia dôležitá povaha jeho maľovania, a to biomorfná. Pojem biomorfizmu je špecifický v tom, že odkazuje na surrealistické obsahy diela, ktoré pracujú s metamorfózou prírodného tvaru či entity.

Podstatná pre tvorbu Martina Moflára (1975) je aj komunikácia a blízkosť tvorby s tvorbou jeho manželky, umelkyne Evy Moflárovej (1981), ktorá sa nám pripomenie práve v minimalistickom organickom jazyku a typickej farebnosti svetlomodrých, žltých a ružových farieb dosiahnutých miešaním s bielobou, i keď Eva Moflárová je autorkou, ktorá reflektuje konkrétne sociálne témy ako materstvo, rodičovstvo, identitu ženy, prípadne rodinnú históriu. Obaja autori sa však stretávajú v psychologickú a duchovnú sféru, ktorá je pre Martina najťažiskovejšou. U Martina je kontrast medzi tvrdým a mäkkým zjavený ako pevná tvrdá hmota alebo sila, ktorá tlačí a deformuje mäkké vnútro organizmu (maľby). Neviditeľná, no ovládajúca sila tlačí vnútro formátu, vytláča ho zospodu smerom nahor. Keby sme si to chceli predstaviť priestorovo a hmotne, je to ako stláčaný objem domu – nádoby – rastliny – tela – mysle – ducha... Ide o napätie medzi pevným a nepevným, rámom a jeho obsahom, telom a psyché. Na jednej strane je telo obmedzené v pohybe, činnosti či v raste, na druhej strane psyché a myseľ niečo deformuje, tlačí. Tlačenie k výkonu, ktoré je niekedy ťažké uniesť, sublimuje pocity tlaku spoločnosti, vonkajších okolností, požiadaviek voči krehkosti ľudského a prírodného.



# Laboratórium budúcnosti: koexistencia, kolaborácia a inklúzia

## Gabriela Garlatyová

Benátske Bienále architektúry 2023 (BA) je postavené na dvoch dôležitých ideách, ktoré vznikli na základe štruktúry prehliadky, a to tak, že prvá a nosná je kurátorská téma *Laboratórium budúcnosti*, ktorá je následne cez regionálne interpretácie prezentovaná národnými pavilónmi. Vytvára sa tu zaujímavé prnutie, ktoré je však postavené na princípe kolaborácie a spoločného cieľa. Toto rozdelenie vzniká prirodzeným stretom dvoch odlišných koncepcií architektúry, a zároveň sa ukazuje, že naliehavosť tohto stretnutia je nielen myšlienkovú podnetná a atraktívna, ale aj nevyhnutná.

Kurátorkou tohoto Bienále je Lesley Lokko (1964, narodená v Dundee, Škótsko, VB), ghansko-škótska architektka a pedagogička, spisovateľka-prozaička, zakladateľka a riaditeľka *Afrického inštitútu budúcnosti* (AFI) so sídlom v Akkre v Ghane, sriedavo pôsobiaci aj v Londýne, Edinburhu a v Johannesburgu.

BA 2023 s názvom *Laboratórium budúcnosti* prináša mnoho inšpiratívnych ideí a prístupov. Aj napriek tomu, že kurátorka Leslie Loko si kladie rôzne kritické otázky, napríklad aj o tom, či výstava takéhoto rozsahu má svoje opodstatnenie z hľadiska uhlíkovej stopy, ale aj vysokých finančných nákladov na realizáciu. Prináša však aj odpovede vo forme predikcie až futuristickej vízie. Zmysel táto prehliadka evidentne má, rovnako aj zdroje, keďže stále nachádza priestor a možnosť, ako ju zrealizovať. Lesley Lokko prináša aktuálne myšlienky, ktoré zároveň zatiaľ vyvažujú riziká. BA je výstava o architektúre, ktorá sa však podľa kurátorky zaoberá viac momentom a procesom tvorby, a preto sa viac sústreďuje na experimentálnu povahu súčasnej architektúry. Odráža sa to aj v terminológii, ktorá používa slová experiment, laboratórium, hostia z budúcnosti. Už to naznačuje, že nepôjde o klasickú výstavu architektonickej tvorby aj preto, že prezentácia BA používa štruktúru výstavu umenia. Preto tu nájdeme projekty, ktoré sú viac umeleckými projektmi,

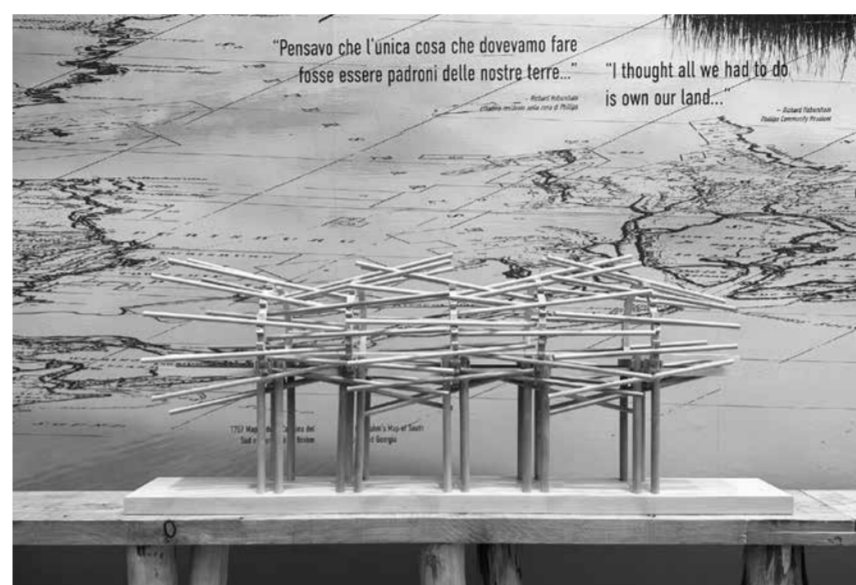
majú blízko k výtvarným dielam a koncepciám, náčrtom, kresbám, objektom, maľbám, experimentom, k participatívnym, performatívnym a aktivistickým ideám. Sústreďujem sa práve na tieto prezentácie, pretože ukazujú potenciál zaujímavý pre vizuálne umenie, ktorému sa venujem.

BA evidentne reflektuje aktuálne témy a problémy spoločnosti. Preto sa tu viac aj hovorí o budúcnosti, o budúcnosti architektúry a budúcnosti sveta, čo odráža aj použité metodika zúčastnených architektov či participantov. Je to vidieť aj v pomeroch účastníkov, kde sa dodržala rodová rovnosť: 50 na 50, aj priemerný vek vystavujúcich klesol zo 43 rokov na 37 rokov, najvyšší vek účastníka je 24 rokov. Viac ako polovica zúčastnených na bienále pochádza z európskeho kontinentu, ale hlavou témou kurátorskej časti sa stáva Afrika, presnejšie africká diaspora. Polovica účastníkov a účastníčok na bienále je z Afriky alebo z africkej diaspory.

Ako Lesley Loko uvažuje o architektúre? Prepája tradičné aspekty architektúry a umenia so súčasnými, formát karnevalu zvolí pre program vzdelávacích a diskusných podujatí, a tým poukazuje na dôležitosť vzdelávacej funkcie podujatia. Nie tak, že by výstavné projekty boli didaktické, ale vytvára formáty, ktoré rozširujú exponované projekty smerom k diskusi, ktorá vie inšpirovať a vytvárať predpoklady pre získavanie nových informácií. Lokko vidí vo vzdelávaní zásadnú funkciu umenia, presnejšie architektúry. Architektúru chápe svojším spôsobom, skôr než označenie architekt/architektka uprednostňuje termín „practitioner“, odvolávajúci sa na označenie ukrajinsko-ruskej poetky Anny Akhmatovej (1889 – 1966). Jej vizionárska koncepcia hovorí o budúcej forme architektúry a jej paradigmách. Je to určite budúcnosť, ktorú bude formovať africká diaspora. Na BA sa ju snaží prepojiť s benátskou históriou a geniom loci, najmä v expozícii v hlavnom centrálnom pavilóne Giardini. V sekcii *Nebezpečné známosti* je tiež prevaha projektov spojených s africkým kontinentom. Zaujímavosťou je, že ide o architektov a architektky, ktorí pracujú



Estudio A0: *Surfing – The Civilised Agecological Forest of Amazonia*, Ana María Durán Calisto, Jaskran Kalirai a Nicolás Vivas, 2023. Foto: Gabriela Garlatyová



Hood Design Studio: *Native(s) Lifeways*, Walter Hood, Alma Du Solier, Michael DeGregorio, 2023. Foto: Gabriela Garlatyová



Expozícia v japonskom pavilóne: *Architecture, a place to be loved – when architecture is seen as a living creature*. The Japan Foundation, kurátor: Onishi Maki, vystavujúci autori: Hyakuda Yuki, Tada Tomomi, Harada Yuma, dot architects, Moriyama Akane, Mizuno Futoshi, 2023. Foto: Gabriela Garlatyová



Olalekan Jeyifous, AAP Lagos: *Departure Lounge*, 2022. Foto: Gabriela Garlatyová



Expozícia v holandskom pavilóne: *Plumbing the System*, komisár: Aric Chen, Het Nieuwe Instituut, kurátor: Jan Jongert, vystavujúci autori: Carlijn Kingma v spolupráci s: Thomas Bollen, Martijn Jeroen van der Linden, Jan Jongert, Frank Feder, Valentina Cella, Junyuann Chen, Césare Peeren/(Superuse), Marit Janse (De Urbanisten) v spolupráci s: Friso Klapwijk (Wavin) a Afrikaander Wijkcoöperatie Rotterdam, 2023. Foto: Gabriela Garlatyová

v malých tímoch, väčšinou s pôsobiskom vo VB alebo USA. V časti Arsennale pokračuje sústredením sa na autorov-hostí z budúcnosti, ktorí sa budú musieť vysporiadať s témou dekolonizácie a dekarbonizácie, ale najmä všetkých problémov, ktoré generuje klimatická zmena. A práve v týchto zdrojoch je bienále inšpirujúce aj pre vizuálne umenie. Ako ukážky vyberiem len niektoré projekty, i keď mnohé ďalšie sú rovnako podnetné.

### „Africa is the laboratory of the future“ – Lesley Lokko

V centrálnom pavilóne v Giardini je sústredená sekcia *Vyššia moc* a špeciálny projekt *Hostia z budúcnosti*, z ktorých predstavíme niekoľko projektov a ich ťažiskové témy.

Kabage Karanja, Stella Mutegi a Densu Moseti z kenského architektonického štúdia Cave\_bureau vytvorili inštaláciu v centrálnej sále s názvom *Obsidian Rain* pozostávajúcu z visiacych kameňov obsidiánu, ktoré tvoria odkaz na antikoloniálny boj za slobodu a pripomínajú ľudí, ktorí jaskyňu používali ako komunitné miesto na plánovanie svojho odporu. V *Laboratóriu budúcnosti* predstavili orálnu architektonickú prax cez filmový a zvukový archív prostredníctvom ukážok komunitných stretnutí, ktoré sa často konajú v prírodných prostrediach, ako sú jaskyne a lesy. Cave\_bureau skúma pôvodné africké orálne pramene, odovzdávané z generácie na generáciu pomocou príbehov, piesní, tanca a poézie, v spojení s miestami, ako sú jaskyne, lesy, púšte, údolia, oceány, hory a pastviny, ako to prezentuje ich vyhlásenie k projektu.

Thandi Loewenson (1989, Harare, Zimbabwe, žije a pracuje v Londýne a v Zimbabwe) a jej *Uhuru Catalogues* tematizuje oslobodenie Afriky sériou reliéfných grafitových platní, ktoré ilustratívnym spôsobom vypovedajú o téme prepojenia zeme a vzduchu v súvislosti s klimatickou spravodlivosťou a budúcnosťou. Aj v ďalších projektoch zaznieva dôležitosť remeselnosti a materiality architektúry, ktorej zdrojom je, samozrejme, africké umenie, kultúra a prírodné zdroje, a častá konfrontácia návštevníka s priamou skúsenosťou. Práve tento spôsob navodzuje dojem, že sa nachádzame na výstave umenia. Je to spôsob, ktorý ponúka zážitkovú formu vnímania a poznania architektonických štruktúr a ideí. Podobne aj atelier masómi pracuje priamo s históriou, identitou a miestošpecifickosťou, ktorá má tendenciu k minimalistickej jednoduchosťi prírodnej architektúry. Ich pôsobivá inštalácia je vytvorená kresbami kriedou na stenách (Miriam Issoufou Kamara) vo forme plánov, čo vysvetľujú spôsob stavania a uvažovania o architektúre, ktoré atelier označuje ako proces. Architektúra by mala podľa atelier

masómi samozrejme riešiť ekonomickú zraniteľnosť, ale najmä nedostatok zdrojov a klimatické extrémne. Preto sa navracajú k štúdiu tradičných stavebných techník Afriky vo svojom pôsobisku v Nigérii.

Tím Kéré Architecture vytvoril vizuálne atraktívnu inštaláciu, farebne a tvarovo nápaditú, ktorá vychádza z afrických architektonických zručností a používa alternatívne a tradičné materiály, čím autori zdôrazňujú filozofiu práce v prospech environmentálnych prístupov ako protiklad importu modernej európskej architektúry. V popise projektu sa uvádza, že Afrika je zodpovedná za menej ako 4 % globálnych emisií skleníkových plynov, čo je pre Kéré Architecture impulzom a inšpiráciou k tomu, aká architektúra by sa mala tvoriť. Architekt Francis Kéré je držiteľom Pritzkerovej ceny (2022) a zároveň v Arsennale prezentuje svoj vzdelávací projekt, ktorý realizuje v Burkine Faso.

V Arsennale je vystavený stánok z ľahkej drevenej konštrukcie FREE-SPACE, pôvodne použitý v utečeneckom centre pre žiadateľov o azyl, ktorý sa nachádza na bývalom letisku Tempelhof v Berlíne. Koffi & Diabaté Architects predstavujú projekt budovania afrického mesta na príbehu obce Ebrah. MASS Design Group priniesli podnety a návrhy na zmeny v systéme zadávania architektonických projektov pod názvom AFRI-TECT, čo je rozšírený význam slova „architekt“, čím chcú upozorniť na novú generáciu afrických architektov a architektiek, ktorí sa zameriavajú na riešenia inšpirované africkým kultúro-sociálnym potenciálom.

*Kwaee* – „les“ – je objekt tímu Adjaye Associates navrhnutý a vytvorený z dreva a nachádza sa v Arsennale. Vonkajšia štruktúra má podobu trojuholníkového hranolu s dvoma okennými otvormi – okulami a vnútorný priestor pripomínajúci jaskyňu je tvorený organickými tvarmi a materiálom.

Výstavy pokračujú v Arsennale, kde koexistujú účastníci zo sekcie *Nebezpečné známosti* so špeciálnymi projektmi kurátorky. V tomto prostredí sa architektonické diela zameriavajú na ekológiu, AI identitu, klímu, geografiu a reflexiu sociálnych a rodových tém.

Rhael 'LionHeart' Cape (Londýn, 1987, žije a tvorí v Londýne) vytvoril *Those With Walls For Windows* ako „zvukovo vizuálnu textovo orálnu tapisériu“.

Na BA sa objavuje reflektovanie materiálovo funkčnej štruktúry ručne tkaného textilu, ale aj výšivky (Estudio A0, kate otten architects). Estudio A0 sa napríklad venuje téme hľadania zlata pomocou technológie LiDAR, ktorou objavili obrovské ložiská nerastov, ale aj stopy po veľkých mestách budovaných ľuďmi žijúcimi v povodí Amazonky viac ako päť tisícročí. Zámerom Studia A0 je poukázať na fungujúce príklady mestskej ekológie a jeho potravinových systémov.









*J. A., Alexy (Rezonancia tvorby Janka Alexyho  
v dielach súčasného umenia)*

*Pohľad do inštalácie výstavy, Liptovská galéria Petra Michala Bohúňa v Liptovskom Mikuláši.  
Foto: Peter Poljak*





# V Bratislave zanikol ďalší priestor pre súčasné umenie – Galéria Photoport Juraj Čarný

*So zánikom legendárnej Galérie Photoport odchádza zo Slovenska jeden z mienkotvorných priestorov, ktorý definoval viac ako desaťročie bratislavskej galerijnej scény a bol určujúci minimálne pre jednu umeleckú generáciu. Fotograf, galerista, kurátor a kultúrny manažér Filip Vančo pôsobenie galérie nielen ukončil, ale dokonca sa rozhodol zo Slovenska odsťahovať. Čo stálo v pozadí týchto rozhodnutí, sa dozvieme z rozhovoru, ktorý sme viedli na diaľku medzi Banskou Štiavnicou a mestečkom Sanguinetto v Taliansku.*

**Juraj Čarný:** Založiť v Bratislave v roku 2007 galériu zameranú na fotografiu bolo pomerne odvážnym rozhodnutím. Rýchlo sa však ukázalo, že umelecká scéna očakáva od teba project space otvorený aj iným médiám. Hneď v prvých rokoch si predstavil presahy k maľbe (Dúbravský/Janečková), grafike (Peter Puklus), inštalácii (Johana Poššová a Bára Pivoňková, Katarína Hrušková) a ďalším médiám. Musel si svoje pôvodné plány (ako fotograf) postupne revidovať alebo si od začiatku vedel, že galéria nebude koncepčne úzko zameraná len na konkrétne médiá, resp. spoluprácu s uzavretým okruhom autorov?

Filip Vančo: Photoport vznikol ako študentská galéria. Situácia na fotografickej scéne bola poznačená monopolom Mesiaca fotografie, ktorý mal pomerne konzervatívne nastavenie a začínajúci autori nemali veľa

možností na vystavovanie. Chceli sme byť istou alternatívou, samozrejme, aj obsahovou. Otvorenie galérie v roku 2007 sprevádzal aj vznik časopisu Port No. 21 (2007 – 2015), ktorý mal v podtitule „časopis o fotografii a vizuálnom umení bez mediálnych obmedzení“. Myslím si, že toto nastavenie bolo kľúčové aj pre program galérie v nasledujúcich rokoch. V skutočnosti som nejaký veľký plán nemal a nechal som sa viesť svojím vkusom a intuíciou. Chcel som robiť dobré výstavy a predstavovať autorov a autorky, ktorí mali kvalitnú tvorbu a nemali veľa možností ju vystavovať. Mám pocit, že leitmotívom môjho snaženia vo všeobecnosti bolo a aj stále je dávať šancu „outsiderom“ a objavovať neznámych, upriamovať pozornosť na skrytý potenciál. Či už to bola Petržalka, alebo knižná edícia Osobností slovenskej fotografie, v ktorej objavujeme zabudnuté osobnosti slovenskej fotografie a de facto prepisujeme jej históriu.



Pohľad do výstavy Juraja Gábora, Photoport – Pražská. Foto: Michaela Dutková



Pohľad do výstavy Jany Ilkovej. Foto: Jana Ilková



Pohľad do expozície Photoport na veľtrhu Paris Photo, 2010. Foto: archív Photoportu

**JČ:** Pôsobenie galérie na troch adresách pomerne zásadne determinovalo nielen charakter programov, ale aj koncepciu, atmosféru a dosah jednotlivých podujatí. Pokiaľ Grösslingova 21 (2007 – 2010) bola undergroundovým priestorom v centre mesta, Pražská 11 (2010 – 2017) poskytla priestor aj pre ateliéry a rezidencie. Dizajnový bar a záhrada – zázemie pre nezabudnuteľné spoločenské udalosti. Otvorením veľkolepo zrekonštruovaných obchodných priestorov monumentálneho paneláku na Rovniankovej 4 v Petržalke (2017 – 2023) sa Photoport stal pionierom novej galerijnej štvrte. Spoluorganizoval Petržalka Gallery Weekend a ako trendsettra ho nasledovali Hot Dock Project Space, Temporary parapet, LOM a neskôr ďalší. Ku ktorému priestoru si mal najbližší vzťah? Ktoré výstavné projekty by si rád pripomenul a prečo?

FV: S galériou na Pražskej 11 sa mi spája asi najviac príbehov. Tých výstav bolo strašne veľa, tak spomeniem aspoň niektoré – výstava Johany Poššovej a Bary Pivoňkovej na Grösslingovej – čo bola obojstranná projekcia fotografií na trojmetrové mliečne plexisklo zavesené v priestore, Hodiny geometrie Juraja Gábora na Pražskej – Juraj zmenil kompletne celý výstavný priestor, od stien až po strop, strašne veľa práce. Markéta Othová – minimalistická výstava cca desiatich čiernobielych fotografií nábytkov, ktorá úplne zapadla do atmosféry na Pražskej. V Petržalke diplomovka Simony Gottierovej Aha tu si – na jej otvorení prebiehala performance, ktorá sa odohrávala na terase pred galériou a sledovalo ju asi 250 ľudí a bolo to perfektné. Výstava Ateliéru fotografie FAMU (H.Alt a J. Kratochvíl), keď asi dvanásť študentov nabhelo do galérie a za dva dni ju úplne zmenili. To boli výstavy, ktoré mne samému ukázali výstavný potenciál jednotlivých priestorov – to ma bavilo.

**JČ:** Doteraz si spomínam na nadšené reakcie zahraničných kurátorov, ktorých som sprevádzal do Photoportu v Petržalke. Až vďaka nim som pochopil, akým významným počínom bol výber tejto lokality. Petržalka sa stala aj témou viacerých výstavných projektov. Ako si túto lokalitu vnímal a aké boli reakcie miestneho (laického) publika na váš príchod na terasu za Domom kultúry Zrkadlový háj na Rovniankovej ulici?

FV: Petržalka je sexy. A má obrovský potenciál a neskutočnú atmosféru. Našli sme veľkorysý priestor, ktorých tam je, mimochodom, dosť veľa, a bol vhodný na galériu. Petržalku som tiež vnímal ako príležitosť. Príležitosť priniesť do mestskej časti súčasné umenie, a zároveň zaktivizovať lokálne publikum. O tom, že to môže fungovať, ma presvedčil prvý ročník



Pohľad do výstavy Markéty Othovej, Photoport – Pražská. Foto: Filip Vančo



Pohľad do výstavy Romana Biceka, Photoport – Pražská. Foto: Michaela Dutková

PGW 2019. Počty návštevníkov boli veľmi povzbudzujúce, cca 70 ľudí denne. Druhý ročník už zastavila pandémia. Myslím si, že pandémia vo všeobecnosti odnaučila ľudí chodiť za kultúrou.

**JČ:** Nemenej významnú pozornosť ako výstavnej činnosti si venoval aktivitám publikačným. Čo ťa viedlo k rozhodnutiu suplovať činnosť zriaďovaných galérií a vydavateľstiev? Aký dosah mali vydávané publikácie, ako fungovala ich distribúcia a aký bude ich osud po zatvorení Photoportu?

FV: Motivácia bola stále tá istá, ako som už spomínal vyššie. Edícia Osobností slovenskej fotografie, ktorú od roku 2012 realizujeme v spolupráci so SNG a Slovartom, je edícia o objavovaní zabudnutých autorov z histórie fotografie a je to veľmi úspešná edícia aj v zahraničí (u Podstranského a Malíka sa robila dotlač). Chodíme na rôzne knižné veľtrhy a reakcie ľudí sú nadšené! Edícia Súčasné slovenské umenie, v ktorej sme vydali (vďaka podpore z FPU) doteraz deväť publikácií, je formát kníh, aké sa na Slovensku veľmi nevydávajú – nie sú to monografie, ale projektové knihy. Distribúciu zabezpečuje vydavateľstvo Slovart. Budúcnosť oboch nechávam otvorenú.

**JČ:** Ktorých umelcov galéria zastupovala a prečo si sa rozhodol práve pre spoluprácu s nimi? K spolupráci ste oslovili aj viacerých zahraničných umelcov, ktorí to boli?

FV: Zo začiatku som spolupracoval s okruhom študentov z Ateliéru fotografie, ktorý som viedol. Neskôr sa to vykryštalizovalo do cca desiatich – dvanásť mien, niekto odišiel, niekto prišiel. Rozhodnutie o spolupráci bolo väčšinou o kombinácii autorských kvalít, ako aj kvalít osobnostných. Pokiaľ nefunguje táto kombinácia, pokračovanie spolupráce mi nedáva zmysel.

Dlhodobu zastupujem napríklad Jána Šipőcza, Jána Kekeliho, Romana Biceka, Martina Hrehu, Janu Ilkovú alebo Alexandru Barth. Spolupracujem tiež s Hanou Garovou, Cyrilom Blažom, Miroslavom Pelákom. Zo zahraničných autorov spomeniem napríklad Markétu Othovú, Johana Poššovú, Petra Puklusa, Jirku Thýna, Václava Girsu.





Bar Photoportu na Pražskej. Foto: archív Photoportu



Záhrada Photoportu na Pražskej. Foto: archív Photoportu

**JČ:** Photoport bol z môjho pohľadu galériou typu project space, od začiatku ste však vyvíjali aj komerčné aktivity a zúčastňovali sa významných medzinárodných veľtrhov – napríklad Viennafair (neskôr premenovaný na Vienna Contemporary), Unseen Book Market v Amsterdame, Art Rotterdam, SWAB v Barcelone, Art book fair Basel, Art-o-rama v Marseille, The Phair v Turíne, Supermarket v Stockholme, Vienna Art Book Fair, MIART v Miláne. Aký bol príbeh „komerčného úspechu“ Photoportu? Podarilo sa vám v medzinárodnom priestore získať systematický záujem zberateľov pre niektorého z autorov, s ktorým ste spolupracovali, prípadne pozornosť kurátorov zbierok, ktorí by ich tvorbu predstavili v medzinárodnom kontexte alebo zakúpili ich diela do rešpektovaných zbierok?

FV: Väčšina galérií z východnej Európy v tých časoch fungovala v akomsi hybridnom modeli. Teda nezávislý výstavný program na domácej scéne a snaha niečo predat v zahraničí. O „komerčnom úspechu“ sa asi veľmi hovoriť nedá. Je to nesmierne náročné, priniesť von nejakého autora a pokúšať sa niečo predat, keď väčšina návštevníkov veľtrhu ani nevie, kde je Slovensko. Často je to o náhode. Dôležitá je taktiež kontinuita, že sa zúčastňujete veľtrhov pravidelne. To sa nám nepodarilo. Dva Viennafairy sme riešili v krízových rokoch 2008 – 2009 a to nás finančne vyčerpal natolko, že sme sa pár rokov na art fairoch nezúčastňovali. Pokiaľ slovenská scéna nebude spolupracovať, a teraz mám na mysli inštitúcie, kultúrnu diplomáciu atď., bude stále veľmi ťažké niečo zo slovenského umenia dostať do rešpektovaných zbierok. Čo sa mi celkom darí, je umiestňovanie slovenských výtvarníkov do skupinových alebo samostatných výstav, aktuálne sa pripravuje kolektívna výstava v Pescara s prácami Jany Ilkovej alebo samostatná výstava Alexandry Barth v Mrs. Gallery v New Yorku.

**JČ:** Fond na podporu umenia podporuje galérie nepravidelne a sumami, ktoré často nevystačia ani na pokrytie nákladov za prenájom priestorov a energie, o produkcii výstav, honorároch spolupracujúcich expertov a sprievodných programoch ani nehovoriac. Uvedomujem si, že financovanie galérií na Slovensku je téma na samostatný rozhovor, mohol by si však skúsiť poodhaliť, ako bol financovaný Photoport a čo ťa viedlo k rozhodnutiu ďalej už touto cestou nekráčať?

FV: Začnem od konca. Väčšina našich projektov bola podporená z FPU, inak by sme ich nemohli zrealizovať. Mali sme roky lepšie, ale aj úplne zlé, keď sme dostali na rok 2018 napríklad nulu. Vtedy som vážne uvažoval nad tým, že to ukončím. Nakoniec som si vzal spotrebný úver



Filip Vančo. Foto: archív Photoportu

v banke, ktorý dodnes splácam, ale Photoport prežil. Na rok 2023 sme dostali podporu 13 000 €. Pri nákladoch na priestor – nájom a energie cca 10 000 € ročne, ostáva na celý program 3 000 €, čo je likvidačné. Ja si už nemôžem dovoliť robiť veci zadarmo a ani to nemôžem od nikoho chcieť. Pokiaľ našu žiadosť odborná komisia vyhodnotila takto, tak Photoport jednoducho nemôže pokračovať. Musím však povedať, že FPU je principiálne dobrý nástroj podpory umenia. Problematickou sa javí odbornosť členov komisií a ambícia bývalého riaditeľa Jozefa Kovalčíka tvoriť kultúrnu politiku. To je desivé. To, čo sa mu za asi osem rokov jeho pôsobenia skutočne podarilo, je, že z fondu vytvoril jeden byrokratický kolos, ktorý sa často stáva priam kontraproduktívnym vo svojom poslaní. Byrokratická záťaž pri akejkoľvek drobnej zmene projektu, ktoré sa jednoducho dejú, keďže spolupracujete s množstvom ľudí a veľa vecí sa vyvíja a mení a neviete ich predvídať rok dopredu, je jednoducho veľká. Ja som de facto šesť mesiacov v roku úradníkom. Teraz riešim opravy vyúčtovaní projektov z roku 2017... Čo sa zlepšilo, je prístup úradníkov, to je už oveľa lepšie.

**JČ:** Aká je podľa teba budúcnosť bratislavskej galerijnej scény? Nedávno skončil aj Hot Dock Project Space, návštevnosť podujatí v postcovidovom období je výrazne nižšia a energia potrebná na vedenie projektov nepribúda, práve naopak.

FV: Galérie vznikajú a zanikajú, to je normálne. Smutné je, že v poslednom čase skončili štyri progresívne galérie (Temporary parapet, Hot Dock Project space, Promise of Kneropy, Photoport), čo sa na výstavnej ponuke bratislavskej scény už negatívne prejavilo. Pokiaľ sa nezmení nastavenie Fondu na podporu umenia a podpory pre nezávislé galérie, podobné výstavné priestory nebudú vznikať ľahko. Som presvedčený o tom, že funkčná galerijná scéna zohráva kľúčovú úlohu vo vývoji umeleckej scény ako celku.

**JČ:** Ako sa z Filipa Vanča fotografa stal galerista a manažér? Vraciaš sa teraz späť k fotografii alebo pripravuješ pokračovanie Photoportu?

FV: Myslím si, že to bol prirodzený vývoj, keď vidíte, že niektoré veci neexistujú alebo nefungujú, a máte schopnosť ich vytvoriť alebo zmeniť, tak to jednoducho chcete urobiť. To, že k tomu potrebujete isté úradnícke a manažérske zručnosti, je jednoducho súčasť tejto práce. Mám nejaký plán, ktorý by som chcel ešte zrealizovať a veľmi intenzívne uvažujem aj o mojom návrate k vlastnej tvorbe.

**JČ:** Aké je pozadie tvojho rozhodnutia odísť zo Slovenska?

FV: Rozhodnutie odísť zo Slovenska nebolo ľahké. Prvým impulzom bola strata nádeje v lepšiu politickú reprezentáciu po voľbách v roku 2020, keď sa počas covidu väčšina spoločnosti stala rukojemníkmi neschopnej vládnej garnitúry. Nárast agresivity v medziľudských vzťahoch. Všadeprítomná hlúposť a inklinácia väčšiny spoločnosti k Rusku napriek zverstvám, ktoré Rusko pácha na Ukrajine. Umelci sú považovaní za darmožráčkov. Zo Slovenska sa stáva nekultúrna a agresívna krajina, v ktorej už nevidím svoje miesto.

**JČ:** Ďakujem za rozhovor, Filip, a veľa úspechov v ďalšom pôsobení prajem!

## Dve výstavy, dva kurátorské rukopisy Mira Sikorová-Putišová

*V letnom období bolo možné navštíviť dve výstavy, ktorých kurátorské koncepcie, ich špecifiká a frekvencie uplatňovania (aj keď nie úplne výlučne) predstavujú to, čo možno nazvať osobitým kurátorským rukopisom. Výstavy J. A., Alexy (Rezonancia tvorby Janka Alexyho v dielach súčasného umenia) v Liptovskej galérii Petra Michala Bohúňa (kurátor Richard Gregor) a more v Nitrianskej galérii (kurátor Omar Mirza) pritom nedisponovali výraznou podobnosťou. More bolo projektom postaveným na téme, zámerom koncepcie J. A., Alexy bolo interpretovať tvorbu dôležitého činnovníka slovenskej výtvarnej moderny z iného uhla pohľadu. Projekty však spojivo obsahovali – oba prezentovali diela zo zbierok galérií. Ďalším bodom, v ktorom sa stretávali, bola kolektívna účasť (prizvanie ďalších umelcov a umelkýň), ktorá bola dôležitým konštrukčným prvkom, tiež naformátovaným v intencii rukopisu kurátorov.*

### Kolekcia zo zbierky ako jadro koncepcie

Budovanie a spravovanie zbierok a ich prezentácia je jedným zo základných pilierov odborných činností pamätovej inštitúcie.<sup>1</sup> Pozitívne v súčasnosti je, že sme sa viditeľne vymanili z modelu výstav akvizícií základného typu, ktorý vždy bol tak trochu „povinnou jazdou“. Jeho prakticky jediným výstavným kľúčom a zároveň najväčšou slabinou bolo zostavenie kolekcie z typologicky, obsahovo, tematicky i formálne rozmanitých diel a ich náležitej adjustácie vo výstavnom priestore. Tak vypovedali najmä o konkrétnom časovom úseku v zbierkotvornej činnosti inštitúcie. Výstavy J. A., Alexy a more však ukázali ďalšie z možných ciest, ako pristupovať k prezentáciám diel zo zbierkových fondov<sup>2</sup> a pridali k dielam zo zbierok ďalšie (aj príťažlivé) vrstvy.

V oboch kurátorských koncepciách nešlo o poukázanie na diela zo zbierok inštitúcií ako na výsledky akvizíčných činností, no určite boli o nich dôležitými referenciami. Úctyhodná zostava viac než tridsiatich diel Janka Alexyho zo zbierok Liptovskej galérie bola doplnená dielami v správe Matice slovenskej, Galérie mesta Bratislavy a Oravskej galérie a v metodike kurátora zohrávala logickú rolu. Podstatou kurátorskej koncepcie bolo formulovať, aký odkaz odovzdal Janko Alexy ako dôležitý predstaviteľ slovenskej moderny do súčasných sfér umenia.<sup>3</sup> Kontúry tohto odkazu vykreslovali participácie – práce výtvarných umelkýň

a umelcov, ktorí rôznymi autorskými stratégiami reflektovali túto výzvu aj konkrétne prezentované Alexyho diela. Rezonancia tvorby modernistu v dielach prizvaných výtvarníkov, komunikovaná s väčšou či menšou dávkou explicitnosti, bola možnosťou, ako vnímať vystavené Alexyho práce zo zbierok v takýchto súvislostiach, a bola rozšíreným poľom pre ich interpretáciu popri tradičných metódach.

Prístup kurátora Omara Mirzu k dielam zo zbierky Nitrianskej galérie, ktoré tvorili gro výstavy more, je diametrálne iný. I v tomto prípade kolekcia referovala o zložení zbierkového fondu, no účelom jej zostavenia bola vizualizácia témy, ktorej „letný, dovolenkový“ charakter kurátor zámerne akcentoval.<sup>4</sup> Model konštruovania výstavy je pomyselným nastavením zrkadla voči „suchopárnejším“ verziám výstav zo zbierok, odpoveďou kurátora na očakávaní komplikácií, ktorý formát tematickej výstavy výlučne zo zbierkových predmetov automaticky evokuje. Zostava sedemdesiatich dvoch diel v zábere od konca devätnásteho storočia, naprieč celým dvadsiatym, doplnená o práce z nového milénia, hovorila o tom, že koncepcia – ilustrovanie témy mora – na problém nedostatku relevantných zbierkových diel nemohla naraziť. To veľa prezrádza o bohatosti a spektre fondu Nitrianskej galérie. A tiež o zručnosti kurátora, ktorý skoncoval jeho časť v samostatnom celku, pričom jeho prioritou bolo sprostredkovať diela výtvarného umenia cez kód príťažlivej témy, ktorá nie je príliš nezaťažená rámcami interpretácií.



Pohľad do inštalácie výstavy J. A., Alexy (Rezonancia tvorby Janka Alexyho v dielach súčasného umenia), Liptovská galéria Petra Michala Bohúňa v Liptovskom Mikuláši. Foto: Peter Poljak





Pohľad do výstavy more. Vpravo výber malieb Františka Studeného zo zbierky Nitrianskej galérie. Foto: Martin Daniš (archív Nitrianskej galérie)



#### Dva kurátorské rukopisy

Pri prihladnutí na doterajšie kurátorské projekty Omara Mirzu realizované na pôde Nitrianskej galérie<sup>5</sup> nebola koncepcia výstavy more veľkým prekvapením, skôr potvrdila kontinuum jeho rukopisu. Metodika komunikovať obraz výtvarného umenia primárne cez tému, ktorú vždy zvolil tak, aby bola zrozumiteľná či akceptovateľná i pre laika, a až v druhom pláne by pootvorila dvere pre viacvrstvové čítanie diela – mimo rámca tematického zastrešenia výstavy (napr. kontext v tvorbe umelca, diskurz, ktorý zastupuje, príslušnosť k tendencii v jej dobovom ukotvení), bola viditeľná aj teraz. No v tomto prípade po prvý raz išlo aj o diela zo zbierok. Ich vystavenie tak bolo automatickou výzvou pre evaluáciu cez uvedené faktory, ktorými sa inak bežne píše dejiny umenia. No tiež záležalo na tom, akú inú formu interpretácie, okrem ich tematickej súdržnosti, sa kurátor rozhodol ponúknuť. Jednou z možných ciest by bol aj katalóg, rozšírené textové štítky atď. Prostredníctvom nich by sa mohla sklbiť – a tu bez akéhokoľvek odtienku ironie – „lahkosť“ kurátorského prístupu a talent nájsť tému, ktorá nesporne má devízu aktuálne či staršie umenie popularizovať s ďalšími interpretačnými rovinami, pretože takto – okrem krátkych textov k sekciám výstavy zverejnenými i na webstránke galérie – výstava iné informácie neposkytovala. O to väčšiu váhu mali sprievodné podujatia k výstave.<sup>6</sup> Podobne obohacujúcou vrstvou boli diela prizvaných umelcov. Kolekciu diel zo zbierky nadstavili o rozmery metafyziky, problematiku antropocénu, ironickej utópie či subjektívnej narácie.<sup>7</sup>

Kurátor koncepciu nasmeroval tak, aby diela ako celok poukazovali najmä na sociokultúrny fenomén: more = dovolenka a aby vo fokuse diváka viac dominovalo vedomie témy než dielo ako artefakt so všetkými jeho súvislosťami. Tento nadhľad kurátora k interpretáciám umenia, vyjadrovaný konštruovaním tematických výstav, je dlhodobو príznačný, no stojí za to sa nad ním zamyslieť aj cez súvislosti miesta, kde ho pravidelne realizuje. Nitrianska galéria si dlhodobو drží pozíciu inštitúcie s pravidelným konaním kurátorských projektov. Väčšinu z nich definuje výskumný aspekt, tiež ponúkajú čítanie cez oblasti spoločenských vied.<sup>8</sup> Metodika kurátora v tomto prostredí tak vyniká stratégiou, ktorá odborný prístup komunikuje ako odľahčenú, pre verejnosť (zdanlivo) zrozumiteľnejšiu cestu, popri iných kurátorských projektoch inštitúcie, ktoré mu, keďže je súčasťou celku, dávajú legitimitu.

Koncepcia výstavy J. A., Alexy mala svoj predobraz vo výstave Ján Mathé – Hľadač dobra & Pocty pre Jána Mathého<sup>9</sup> venovanej dôležitému, ale doneďávna viac solitérne vnímanému predstaviteľovi moderného sochárstva. Podobne ako v titule J. A., Alexy Richard Gregor jej koncepciu nevystaval ako retrospektívu.<sup>10</sup> A takisto – ťažiskom odborného zhodnotenia tvorby sochára bola v rámci štruktúrovanejšieho projektu popri výstave publikácia.<sup>11</sup> Tá o Jankovi Alexym je momentálne v príprave pred vydaním. Prizvanie zostavy ôsmich umelcov – predovšetkým sochárov<sup>12</sup> a prezentácia ich diel ako pendantov k prácam Jána Mathého bola poctou sochárovi. Zároveň boli viaceré diela aj ich interpretáciami a vytvárali príjemne vyznievajúcu konfrontáciu foriem moderného sochárstva s médiami súčasného umenia. V tomto je stratégia koncipovania výstavy J. A., Alexy výrazne podobná: dvadsaťštyri umelkŕň a umelcov príspevkami vytvára to, čo môže byť vo viacerých prípadoch poctami. Avšak – a tým sa od koncepcie uplatnenej pri Mathého výstave vzdaluje a zároveň obohacuje o ďalšiu nadstavbu – sú aj konfrontáciami, parafrázami, alúziami či inými formami autorských komentárov. Nielen k osobnosti Janka Alexyho ako umelca (napríklad ku konkrétnemu dielu), ale aj k jeho expandovanej umeleckej profesii: bol činný v organizovaní prevádzky umenia aj ako výtvarný kritik, podieľal sa na zakladaní viacerých kultúrnych inštitúcií, výrazne sa pričínil o renováciu Bratislavského hradu. Podobnosť oboch koncepcií pramení vo výbere osobnosti umenia s jasnými špecifikami (môžeme sa domnievať, že takéto typy Richardovi Gregorovi ako kurátorovi a kunsthistorikovi konvenujú<sup>13</sup>) – sochársky program Jána Mathého bol na slovenské dobové pomery osobitý nevšedným množstvom diel abstrahovanej figúry, zobrazeniami prostredníctvom archetypu i ojedinelou kresťanskou tematikou a mohol ho slobodnejšie realizovať v ústraní – mimo centra v Košiciach. Dôvodom k zameraniu sa na osobnosť Janka Alexyho (okrem súvislostí s pôsobením kurátora a umelca<sup>14</sup>) je úvaha, ako na modernu a jej predstaviteľa v súčasnosti nazerat inak ako v klasickej schéme: umelec a jeho dielo (túto nakoniec na výstave zastupovali diela vybrané zo zbierok) a predovšetkým – pri prihladnutí na vyššie spomenuté parametre umeleckého pôsobenia Alexyho – kontextuálnejšie.

#### Niekoľko poznámok k výstavám

Chronologické radenie diel Janka Alexyho v centrálnej časti výstavného priestoru bolo v protiklade s modelmi monografických koncepcií postavených na hľadaní príbuzností, kauzality medzi staršími a neskoršími fázami tvorby umelca, vytváraní prepojení medzi nimi atď., a len v druhom pláne odkazovalo na to, čo býva pre prezentácie jeho diel najtypickejšie.<sup>15</sup> Výstave dominovali dva celky: zostava Alexyho diel zo zbierok a kolekcia príspevkov od participujúcich autorov. V rozmanitom spektre ich výpovedí bolo najviac zaujímavým sledovať, ako transponovali odkaz jeho tvorby do vlastného výtvarného jazyka. Išlo však o odozvu na tvorbu modernistu „zvnútra umenia“ – čiže od umelcov, nebola komunikovaná zo strany kunsthistórie. Gesto kurátora tak bolo skôr iniciáčné, no syntetizujúce zároveň, a nešlo cestou klasickej metodiky, ktorú zvykneme pri moderne automaticky očakávať. Na modernistu a jeho dielo kurátor nazeral aj z tzv. opačného konca – ako na zárodok niečoho, čo môže v budúcnosti nastaf. Ak túto úvahu skôr sofistickovane sprítomňovala kolekcia výtvarných participácií, výrazne viac je rozvinutá v katalógu, čo je však už tradičný umenovedný formát.<sup>16</sup> Výstava bola vizuálnym entrée k takémuto čítaniu Alexyho a moderny. Ale aj keby katalóg neexistoval, bola by relevantným alternatívnym modelom interpretácie jeho tvorby.

Problematickým bodom výstavy more je *More* (1963 – 1964), textový obraz Júliusa Kollera – ikonický obraz popredného slovenského koncep-tualistu. Kurátor použil názov diela, jeho motív na vizuálnu komunikáciu výstavy a uplatnil aj digitálnu projekciu diela vo fragmente nedávnej expo-zície Františka Studeného – „rybičkovej“ animácie Andreja Kolenčíka. Jej využitie bolo pri koncipovaní výstavy zo zbierok prirodzeným krokom, sporným však bola dataprojekcia Kollerovho obrazu v nej a vôbec prítomnosť všetkých zástupných foriem tohto diela v projekte. Kurátor sa takto hmatateľne dotkol limitov výstavy, ktorej téma a akcent na jej otvorenosť pre verejnosť dominuje nad všetkým. Použité „len“ vo forme motívu bolo marketingovou stratégiou, ale nie umeleckým artefaktom. Deformuje to však jeho význam a jeho prítomnosť vo výstave (aj keď vo forme odkazov) bola nadinterpretáciou. Na druhej strane je pomerne ťažké si predstaviť, že by fyzicky naozaj bolo súčasťou výstavy – jej koncepcia by tomu odporovala (nie je zbierkovým predmetom galérie) a datovaním sa dielo rozchádza so súčasnými dielami hosťujúcich umelcov.

Video Adély Babanovej *Návrat do Adriaportu* (2013) vychádza z overiteľného historického faktu, no v jej spracovaní prechádza do utópie a miestami až dystopie.<sup>17</sup> Video je menej nápadným lajtmotívom výstavy a hádam nezostalo bez povšimnutia. Je príbehom o vytvorení krajiny v Stredomorí, ktorá by bola aj „československým morom“. Spracovaním sa odvoláva na všetky prvky, ktoré sociokultúrny fenomén mora predstavoval počas socializmu: nedostupnosť, resp. dostupnosť len pre vyvolených, more „spriateleneých“ krajín vs. kapitalistické „devízové“, nutnú byrokraciu, permanentný dozor a šikanu totalitného aparátu pred vycestovaním i po návrate, finančnú náročnosť, dovolenku „po našom“ v stane aj pri mori, no i častú cestu k emigrácii. Čiže túžbu jedinca po mori a všetky peripetie, ktoré pri jej naplníani musel prekonať. Lajtmotív autorkinho videa bol vo viditeľnej (vizuálnej i obsahovej) opozícii voči väčšine obrazov s morskou tematikou z depozitárov galérie a paradoxne najbližšie mal ku Kollerovmu *Moru*. Zosobňoval totiž to „viac“ (slovo „more“ v angličtine) v úvahách o spojitostiach s morom, ktoré výstava otvorila, no explicitne o nich *nevypovedala*.

- Ustanovenie podľa § 8 písmeno g) Zákona 206/2009 Z. z.
- Ako príklady výstav s cieľom interpretovať zbierkové fondy môžu poslúžiť nedávne projekty Nitrianskej galérie Žatva (2019, kurátorka Mária Janušová) a Čas sluhov (2020, kurátori Ludmila Kasaj Poláčková a Adrián Kobetič), ktoré sa sústreďili na diela socialistického realizmu, formalistické a priemernej či podpriemernej kvality, nadobudnuté najmä v priebehu 60. až 80. rokov minulého storočia. Lajtmotívom oboch bol kritický pohľad na akvizičné stratégie, ich dobový kontext, slabiny a zlyhania, pričom Žatva mala aj výrazný tematický rámeč – reflektovala fakt, že mesto Nitra bolo za socializmu budované ako centrum poľnohospodár-skeho života a produkcie, čomu sa „musela“ prispôbiť i akvizičná politika galérie.
- Upriamila sa na „reálny a hmatateľný“, ktorý chcela dielami zúčastnených umelcov sprítomniť. Viac: https://www.galeriain.sk/vystavy/archiv-vystav-2023/j-a-alexyl/.
- Táto forma dikcie (ako súčasť koncepcie výstavy) je prítomná v textoch k výstave: https://nitrianskagaléria.sk/event/more/ a jej jednotlivým sekciám.
- Z nedávnych Pripravíť sa, pozor, štart! (2012), Skúsíme to cez vesmír (2013) v spolupráci s O. Staníkovou, Haute Couture (2014), Všetko najlepšie! (2022). Vytvoril ich na základe témy, v rámci ktorej sústreďil diela predovšetkým súčasného umenia (viaceré z titulov boli aj s účasťou zahraničných umelcov). V rôznych úrovniach sa dotýkali a predstavovali umelecké prístupy k aspektom športu, vesmíru a kozmológie, obľebenia ako obalu tela či naozaj (zdanlivo) neuchopiteľného fenoménu narodenín. Pre všetky, i tie predošlé, podobne zostavené cez kľúčové témy, je typický aj odľahčený štýl písania, najmä o nosnej téme, pričom diela sú zámerne ponechané ako otvorené jednotky pre subjektívnu interpretáciu diváka.
- Prednáška Petra Megyšího *Ikonológia plavby: Nautické motívy v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku* a premietanie filmov a diskusia s režisérkami: *Návrat do Adriaportu* (2013, režisérka Adéla Babanová), *Bolo raz jedno more...* (2021, režisérka Joanna Kožuch), *Hoo Ciris* (2013, režisérka Jana Mináriková).

- Najmä diela Matéja Smetanu, Ota Hudeca, Adély Babanovej, Jany Minárikovej, Kataríny Poliačikovej, Moniky Kompaníkovej.
- Výstavy interných kurátoriek Barbory Kurek Geržovej zamerané na tendenciu, médium alebo diskurz v umení a subjektívne projekty Ludmily Kasaj Poláčkovej, v rámci ktorých spolupracuje s odborníkmi z iných vedných disciplín (najmä sociológia či psychológia).
- Východoslovenská galéria (2009), Považská galéria umenia v Žiline (2010).
- Mathého diela v nej boli radené do formálnych alebo tematických cyklov s akcentovaním tých, ktoré boli pre dané cykly iniciáčné. Zdroj: tlačová správa k výstave.
- Matuščík, Radislav: *Ján Mathé – Hľadač dobra*. Košice: Resulta – Východoslovenská galéria, 2010.
- Juraj Bartusz, Jozef Jankovič, Rudolf Sikora, Anton Čierny, Dušan Zahoranský, Stano Masár, Mikuláš Podprocký, Marián Grolmus.
- V prípade Mathého je to solitérnosť a u Alexyho tzv. expandovaná rola umelca, netypická pre dané obdobie. U ďalších je to hraničná pozícia umelca, umelecká tvorba (a existencia) ako anti téza – napr. v projekte Balkón na Kudláčkovej č. 5 (Galéria Cypriána Majerníka, 2012), venovanému balkónovým situáciám (spoluprácam) Júliusa Kollera, alebo to, čo by sme mohli nazvať radikálnou autenticitou – ide o viacero autorov z jeho kurátorského projektu Odbzbrojujúci (Galéria Cypriána Majerníka, 2011).
- Janko Alexy bol jedným zo spoluzakladateľov Galérie Petra Michala Bohúňa v Liptovskom Mikuláši a je ťažiskovým umelcom moderny v liptovskom regióne.
- Odmietanie národopisnej „heroizačnej koncepcie“ Martina Benku, vrchol jeho tvorby začiatkom 30. rokov 20. storočia bez viditeľných kvalítne podobných období neskôr. Viac: ABELOVSKÝ, Ján – BAJCUROVÁ, Katarína: Paradoxo slovenskej moderny. In: *Výtvarná moderna Slovenska: Maliarstvo a sochárska tvorba 1890 – 1949*. Bratislava: Peter Popelka – Slovart, 1997, s. 369 – 393.
- V organizačných aktivitách a aktivizme Janka Alexyho vidí Richard Gregor predobraz umeleckého pôsobenia Alex a Mlynárčika – najmä v ich podobnom chápaní spoločenskej role umenia. V texte v katalógu tento aspekt charakterizuje ako „predsúčasné umenie“. Text Veroniky Vaculovej Repovej sa venuje Alexyho kolektívnej iniciatíve – založeniu a fungovaniu piešťanskej maliarskej kolónie (1934 – 1936), text Miroslava Haľáka Alexyho tvorbu hodnotí z menej obvyklého fokusu interpretácie slovenskej moderny z hľadiska medzinárodného (nadnárodného) filozoficko-estetického myslenia.
- V roku 1975 bolo českým projektantom Karlom Žlábekom naprojektované prepojenie medzi Československom a Terstom vo vtedajšej Juhoslávii. Hlina vydolovaná pri hĺbení tunelov mala byť použitá na vytvorenie umelého ostrova Adriaport. Viac: https://cs.wikipedia.org/wiki/Karel\_%C5%BDI%C3%A1bek. Adéla Babanová tento historický fakt rozvinula do podoby utopickej reality, v ktorej použila na postavy komunistických pohlavárov (Gustáv Husák) vo fiktívnom prostredí pláže a ostrova skutočných hercov. V príbehu o Adriaporte sa veľkorysá idea o ceste k vlastnému moru nakoniec otočila voči jej autorovi.


 Patrik Kovačovský: *Grande Bouffe*, 2015/2016, kombinovaná technika, variabilné rozmery. Majetok Nitrianskej galérie. Foto: Martin Daniš (archív Nitrianskej galérie)

 Adéla Babanová: *Návrat do Adriaportu*, 2013, video, 14:23 min. Majetok autorky. Foto: Martin Daniš (archív Nitrianskej galérie)





Stano Masár: *Hralexy*, 2023 (v popredí), v pozadí diela zo zbierok Liptovskej galérie P. M. Bohúňa. Galérie mesta Bratislavy a Oravskej galérie. Foto: Peter Poljak



Martin Piaček: *Únava privilégia*, 2023 (na zemi), Rastislav Podoba: *Pracovná plocha II. (Rezort)*, triptych, 2021 (na stene). Foto: Peter Poljak



Janko Alexy: *Hôrní chlapci*, 1921, majetok LGPMB, Ján Triaška: *Vanitas*, 2023. Foto: Peter Poljak



Ján Kudlička: *16 interpretácií diel J. Alexyho*, 2022 – 2023, Janko Alexy: *Pastierka*, 1952, majetok Oravskej galérie v Dolnom Kubíne. Foto: Peter Poljak

*J. A., Alexy (Rezonancia tvorby  
Janka Alexyho v dielach súčasného umenia)  
Liptovská galéria Petra Michala Bohúňa  
v Liptovskom Mikuláši  
19. 4. – 2. 9. 2023*

*Kurátor: Richard Gregor*

*Vystavujúce autorky a autori: Janko Alexy, Štefan Balázs,  
Mária Balážová, Anton Čierny, Lucia Dovičáková, Pavlína  
Fichta Čierna, Květa Fulierová, Juraj Kollár, Mira Kubáňová,  
Ján Kudlička, Stano Masár, Matúš Maňátka, Kristián Németh,  
Aliz\*a Orlan, Martin Piaček, Rasťo Podoba, Veronika  
Rónaiová, Peter Rónai, Jarmila Sabová Džuppová,  
Dorota Sadovská, Ivana Šáteková, Olja Triaška Stefanovič,  
Ján Triaška, Vladislav Zabel*

*more*

*Nitrianska galéria*

*9. 6. – 15. 10. 2023*

*Kurátor: Omar Mirza*

*Autorky a autori diel zo zbierky NG: Edita Ambrušová, Július  
Bártfay, Robert Bielik, Albín Brunovský, Michal Czinege,  
Orest Dubay, Tomáš Džadoň, Jozef Fedora, Sibylla Greinerová,  
František Gross, Ladislav Guderna, Vladimír Havrilla, Olga  
Johanidesová, Rudolf Klimovič, Bohuslav Knobloch, Andrej  
Kolenčík, Vojtech Kolenčík, Jozef Kollár, Patrik Kovačovský,  
Edmund Massányi, Monika Pascoe Mikišková, Rastislav  
Podoba, Maximilián Schurmann, Ludovít Slamka, Armín  
Stern, František Studený, Patrik Ševčík, Viliam Široký,  
Vladimír Vestenický, J. B. Wieland, Ernest Zmeták, Uljana  
Zmetáková*

*Hosťujúce umelkyne a umelci: Adéla Babanová, Oto Hudec,  
Július Koller, Jana Mináriková, Katarína Poliačiková, Ester  
Sabik, Matěj Smetana*



Pohľad do výstavy more. Na stenách diela zo zbierky Nitrianskej galérie. V popredí dielo, ktoré vzniklo špeciálne pre výstavu: Ester Sabik: *Aj jedna kvapka dažďa by oceánu chýbala*, 2023, site-specific inštalácia. Majetok autorky. Foto: Martin Daniš (archív Nitrianskej galérie)



Projekcia Andreja Kolenčíka (*Ranimácia*, 2020, video loop, majetok Nitrianskej galérie) cez výstavnú kópiu – digitálnu reprodukciu obrazu od Júliusa Kollera (*More*, 1963 – 1964, olej na plátne, súkromný majetok). Foto: Martin Daniš (archív Nitrianskej galérie)