

○ Mimo limity
Limitlos

○ 60/90 – štvrtá výročná výstava Sorosovho centra
súčasného umenia Slovensko
60/90 – Fourth Annual Exhibition of the Soros
Center for Contemporary Arts Slovakia

○ Interiér versus Exteriér alebo
Na hranici (možných) svetov
Interior versus Exterior or
On the Border of (possible) Worlds

○ Umenie aury, Pamäť miesta,
Vymedzenie priestoru
Art of the Aura, The Memory of the Space,
Allocation of Space

○ Alternatívna slovenská grafika
Slovak Alternative Graphic Art

Dom
umenia

P90

Kunsthalle
Bratislava

○ Sen o múzeu?
A Dream of the Museum?

○ Paradigma žena, Fyzický/Mentálny,
Medzi mužom a ženou
Paradigm Woman, Physical/Mental,
Between Man and Woman

○ Šedá cihla 35/1992
Grey Brick 35/1992

Paradox 90.

Kurátorské koncepcie v období
mečiarizmu (1993 – 1998)

*Curatorial Concepts During
Meciarism (1993 – 1998)*

Paradox 90.

Kurátorské koncepcie v období
mečiarizmu (1993 – 1998)

*Curatorial Concepts During
Meciarism (1993 – 1998)*

Editori / *Editors*: Juraj Čarný & Richard Gregor

Prvé slovenské vydanie / *First Slovak Edition*
© Slovenské centrum vizuálnych umení
(Národné osvetové centrum), Bratislava 2014
Texty / *Texts by*
© Daniela Čarná, Juraj Čarný, Barbora Geržová,
Richard Gregor, Beata Jablonská, Lýdia Pribišová,
Míra Sikorová-Putišová, Nina Vrbanová
Dizajn / *Design*
© Stano Masár
ISBN 978 – 80 – 971709 – 6 – 7

Dom
umenia
KHB
Kunsthalle
Bratislava

Bratislava 2014

Obsah / Content

PodĎakovanie / Acknowledgements	6		
Predhovor / Foreword	8		
60/90 – štvrtá výročná výstava Sorosovho centra súčasného umenia Slovensko		60/90 – Fourth Annual Exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts Slovakia	
Lýdia Pribišová / Deväťdesiate roky v slovenskej spoločnosti: Valcovanie hodnôt	10	Lýdia Pribišová / The Nineties in Slovak Society: The Crushing of Values	206
Alternatívna slovenská grafika		Slovak Alternative Graphic Art	
Beata Jablonská / K výstave Alternatívna grafika	36	Beata Jablonská / Introduction to the Exhibition on Alternative Graphic Art	226
Interiér versus Exteriér alebo Na hranici (možných) svetov		Interior versus Exterior or On the Border of (possible) Worlds	
Barbora Geržová / Výstava, ktorá pomohla definovať deväťdesiate roky 20. storočia	58	Barbora Geržová / Exhibition that Helped Define the 90's	236
Mimo limity		Limitlos	
Nina Vrbanová / Mimo limity smerom k medzinárodnému štýlu	88	Nina Vrbanová / Beyond the Limits Towards International Style	258
Paradigma žena, Fyzický/Mentálny, Medzi mužom a ženou		Paradigm Woman, Physical/Mental, Between Man and Woman	
Mira Sikorová-Putišová / Trilógia kurátorských výstav Kataríny Rusnákovej	108	Mira Sikorová-Putišová / Trilogy of Curatorial Exhibitions of Katarína Rusnáková	266
Sen o múzeu?		A Dream of the Museum?	
Richard Gregor / Sen o múzeu! Inštitucionálne ukotvenie diela ako spoločný menovateľ umeleckej prevádzky v deväťdesiatych rokoch 20. storočia	126	Richard Gregor / A Dream of the Museum! Institutional Anchorage of the Work as the Common Denominator of Art Practices in the Ninetieths of the 20 th Century	278
Šedá cihla 35/1992		Grey Brick 35/1992	
Daniela Čarná / Deväťdesiate roky ako obdobie splácania dlhu voči autorom tzv. neoficiálnej scény	150	Daniela Čarná / The 1990s: the Time When Artists of the “Unofficial Scene” Were Given Their Due	290
Umenie aury, Pamäť miesta, Vymedzenie priestoru		Exhibition cycles Art of the Aura, The Memory of the Space, Allocation of Space	
Juraj Čarný / Od site-specific ku context-sensitive	180	Juraj Čarný / From Site-specific to Context-sensitive	312
		Bibliografia / Bibliography	326
		Životopisy kurátorov / Curators' Curriculum Vitae	328
		Životopisy výtvarníkov / Artists' Curriculum Vitae	332
		Zoznam reprodukováných diel / List of Reproduced Works	360
			362

Pod'akovanie / Acknowledgements

Vzniku katalógu, ktorý je zároveň prvou knižnou stopou vydanou Slovenským centrom vizuálnych umení, predchádzalo sústredené a podrobné odkrývanie faktov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení datovanom obdobím deväťdesiatych rokov 20. storočia. Výsledkom je publikácia, ktorá prezentuje nielen zásadné mená a diela reprezentujúce danú dobu, ale taktiež kultúrno-spoločenskú atmosféru, ktorú sa podarilo zachytiť prostredníctvom jednotlivých textov a rozhovorov. Nebolo by to však možné bez podpory a spolupráce tých, ktorí sa na projekte P90 podielali. Naše pod'akovanie preto patrí najmä:

Inštitúciám – Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art Budapest, Považskej galérii umenia v Žiline, Slovenskej národnej galérii, Stredoslovenskej galérii v Banskej Bystrici, spoločnostiam White & Weiss, s.r.o., Prvej slovenskej investičnej skupine, a. s., Zbierke Linea ako aj ďalším súkromným zberateľom a výtvarníkom za zapožičanie diel a poskytnutie fotodokumentácie.

Nadácií – Centru súčasného umenia za sprostredkovanie archívu a poskytnutie fotodokumentácie a sprievodného materiálu k výstavám *60/90* a *Interiér versus Exteriér* alebo *Na hranici (možných) svetov*.

Kataríne Rusnákovej za cenné informácie, sprostredkovanie archívu a poskytnutie fotodokumentácie k výstavám *Sen o múzeu?*, *Paradigma žena*, *Fyzický/Mentálny*, *Medzi mužom a ženou*.

Martinovi Marenčinovi za poskytnutie materiálov a fotodokumentácie z vlastného archívu na účely výstavy P90, ale aj na publikačné aktivity, ktoré Slovenské centrum vizuálnych umení a Dom umenia/Kunsthalle Bratislava plánujú v budúcnosti.

V neposlednom rade chceme vyjadriť našu úprimnú vďaku pôvodným kurátorom a kurátorkám reflektovaných výstav, kolegom aj priateľom, ktorí v rámci inšpiratívnych rozhovorov prispeli svojimi postrehmi a názormi k naplneniu dlhodobého zámeru prezentovať aktuálne témy súčasného slovenského výtvarného umenia verejnosti.

The creation of this catalogue, which is also the first book published by the Slovak Center for Visual Art, was preceded by a focused and thorough uncovering of facts about contemporary Slovak art during the 1990's. The resulting publication not only presents essential names and works of art representative of the era in question, but also the then-prevailing socio-cultural atmosphere, which was captured by means of the featured texts and interviews. All this would not have been possible without the support and cooperation of all those who were involved in the P90 project. Most of all, we would like to thank:

The institutions – Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art in Budapest, the Museum of Art in Žilina, the Slovak National Gallery, the Central Slovakian Gallery in Banská Bystrica, the companies White & Weiss, s.r.o., Prvá slovenská investičná skupina, a.s., the Linea Collection, as well all the other private collectors and artists for lending out their works and providing all the necessary photo documentation.

The Center for Contemporary Art foundation for granting us access to its archive and providing photo documentation, as well as the accompanying material for the exhibitions 60/90 and Interior versus Exterior or On the Edge of (possible) Worlds.

Katarína Rusnáková for all her valuable information and insights, granting us access to her archive and providing photo documentation for the exhibitions Dream about a museum?, Paradigm Woman, Physical/Mental, Between A Man and A Woman.

Martin Marenčin for providing materials and photo documentation from his private archive for the P90 exhibition, as well as for future publishing activities planned by the Slovak Center for Visual Arts and Kunsthalle Bratislava.

Last but not least we would like to sincerely thank all the original curators of the featured exhibitions as well as our colleagues and friends, who, during many inspirational discussions, contributed with their ideas and insights to fulfilling the long-lasting goal of presenting current themes and topics of contemporary Slovak art to the public.

Predhovor / Foreword

Richard Gregor

šéfkurátor / Chief Curator, KHB

Prvý projekt novozaloženej bratislavskej Kunsthalle pozostáva z ôsmich rovnocenných častí, pričom každá jedna z nich je výlomkom niektorej z významných výstav, ktoré sa uskutočnili v sledovanom období. Dnes, po uplynutí približne dvadsiatich rokov, si predstavitelia mladšej a najmladšej generácie slovenských kurátorov vybrali signifikantný počin, ktorého citácia je zamýšľaná jednak ako pripomienka ťažiskového podujatia, a jednak ako pocta jeho aktérom.

Počas mečiarizmu (1993 – 1998) sa vtedajšej politickej moci podarilo centralizovať a tým ovládnuť a personálne obsadiť vedenie takmer všetkých kultúrnych ustanovizní na Slovensku. Len niekoľko galérií a doslova len niekoľko výrazných osobností si napriek tomu udržalo a rozvíjalo vysoký štandard dramaturgickej činnosti – bez kompromisov regionálnym či iným kultúru relativizujúcim tlakom. Dá sa povedať, že táto hŕstka kurátorov, ktorá na svoje úsilie časom doplatila stratou pracovných pozícií, zabezpečila inštitucionálnu kontinuitu prevádzky kvalitného súčasného umenia, predovšetkým v zmysle nových médií. Dialo sa to za sťažených podmienok bez podpory štátu, no za pomoci zahraničných, najmä amerických, švajčiarskych, francúzskych, britských a českých kultúrnych fondov. Táto kontinuita predstavuje základnú hodnotu našich kultúrnych dejín po roku 1989 – v istom zmysle bola doplnkovou obhajobou

nastúpenej cesty. Zo spätného pohľadu vidíme okrem intenzívnej práce aj omyly a mystifikácie – boli nevyhnutnou daňou zaplatenou za diskontinuitu rokov v normalizačnej izolácii po roku 1968 či za inaktivitu v písaní alternatívneho dejepisu umenia zo strany „zakázaných“ historikov. Zároveň tiež išlo o daň predplatenú v prospech ostrého pera budúcich kritikov, odborných i bulvárnych.

Dnes však s istotou vieme, že v danom čase vzniklo okrem klasických médií základné penzum objektov, inštalácií, prostredí, diel site-specific či videoumenia, čo predstavuje jadro kultúrnej identifikácie celých deväťdesiatych rokov 20. storočia, a to v mnohom tvorí nezmazateľný základ aj pre umelecký vývoj v nadchádzajúcich dekádach. Obdobie dosiaľ nebolo súhrnne zmapované, preto sa snažíme naším projektom a jeho citeľnou kurátorskou heterogénnosťou priniesť prvé pluralitné čítanie uvedenej problematiky. Samotnou inštaláciou a vydaním katalógu chceme predovšetkým iniciovať kritickú diskusiu, ktorá vyústi do širokej konferencie v priebehu roku 2015 – tú vnímame ako nadgeneračnú syntézu, ktorú spracovanie takejto problematiky nevyhnutne potrebuje.

The first project of the newly established Bratislava Kunsthalle consists of eight equivalent parts, each of those being a fragment of one of the important exhibitions that were held during the period surveyed. Today, after the passage of roughly twenty years, representatives of the younger and youngest generation of Slovak curators have selected a significant action, citing it, on the one hand, as remembrance of a crucial undertaking, and on the other hand as homage to its actors.

During Meciarism (1993 – 1998) the political power was able to centralise, and thus dominate and occupy with its personnel, the leadership of almost all cultural institutions in Slovakia. Only a few galleries, and literally only a few forceful personalities, held out in spite of this and developed a high standard of dramaturgic activity – without compromises made to regional or any other culture-relativising pressures. One may say that this handful of curators, who in due course paid for their effort with loss of their employment, safeguarded the institutional continuity of the practices of high-quality contemporary art, particularly as regards the new media. That was done in difficult conditions without support from the state, though with help from foreign cultural funds, principally American, Swiss, French, British and Czech. This continuity represents a fundamental value of our cultural history after 1989 –

in a certain sense it was a reinforcement, an additional defence of the path undertaken. With hindsight we can see that, besides the intensive work, there were errors and mystifications also. These were an unavoidable tax paid for the discontinuity of the years spent in normalised isolation after 1968, and for the inactivity of the “blacklisted” historians who might have written an alternative historiography of art. And at the same time it was a tax pre-paid to the account of acerbic critics of the future, writing for professional journals or daily newspapers.

Today we know with certainty that, leaving aside the classical media, the period in question produced an essential penum of objects, installations, settings, site-specific works and video art, which represents the core of cultural identification for the 1990s overall and in many ways an ineffaceable foundation for artistic development in subsequent decades also. The period has not yet been comprehensively mapped, and hence our project, with its evident curatorial heterogeneity, seeks to present a first pluralist reading of the issues. With the installation itself and the published catalogue we hope above all to initiate critical discussion, which will culminate in a broad conference in the course of the year 2015. We are thinking of this as a supra-generational synthesis, which inescapably requires that these issues be worked through.



60/90 – štvrtá výročná výstava Sorosovho centra súčasného umenia Slovensko

galerijné aj alternatívne priestory v Bratislave
23. októbra – 22. novembra 1997

Kurátorky pôvodnej výstavy:
Alexandra Kusá, Petra Hanáková

Vystavujúci výtvarníci:
Mária Bartuszová – Denisa Lehocká
Stano Filko – Boris Ondreička
Jozef Jankovič – Dorota Sadovská
Július Koller – Roman Ondák
Jana Želibská – Elena Pätoprstá

○ *Kurátorka výstavy Paradox 90.:*
Lýdia Pribišová

○ *Vystavujúci výtvarníci:*

Július Koller – Roman Ondák

Deväťdesiate roky v slovenskej spoločnosti: Valcovanie hodnôt

Lýdia Pribišová

Druhé slobodné voľby v Československu v roku 1992, tri roky po novembri '89, boli momentom výrazného zauzlenia politickej a ekonomickej transformácie. Suverénne víťazstvo národno-populistického Hnutia za demokratické Slovensko (HZDS) na čele s Vladimírom Mečiarom a liberálne konzervatívnej Občiansko-demokratickej strany (ODS) v Českej republike s Václavom Klausom viedlo k doriešeniu štátnoprávnej otázky vytvorením dvoch štátov. Nástup novej vlády znamenal rozsiahle personálne výmeny v štátnej správe, realizované novými ministrami, ktorí sledovali dosadenie ľudí podporujúcich HZDS.¹ Toto zosobňovalo *tradíciu politického kolektivismu, etatizmu a paternalizmu*, ktorá tkvie nielen v komunistickej, ale aj predkomunistickej minulosti a u obyvateľov Slovenska je silnejšia než tradícia liberálnych hodnôt.² Liberálne postoje na Slovensku boli historicky vždy slabé, avšak obdobie od novembra 1989 zaznamenalo výrazné zomknutie a nárast menšiny, ktorá tieto hodnoty podporovala.

Pre vládnucu elitu novovytvorenej Slovenskej republiky (1. január 1993) v deväťdesiatych rokoch, do roku 1998 (ktorý po voľbách a víťazstve pravicového bloku znamenal návrat k demokratickému smerovaniu), bolo charakteristické, že pozostávala prevažne

z bývalých nomenklatúrnych kádrov. Aj najvyššie ústavné funkcie – prezident (Michal Kováč), predseda Národnej rady Slovenskej republiky (Ivan Gašparovič), premiér vlády (Vladimír Mečiar) a predseda Ústavného súdu SR (Milan Čič) – boli obsadené reformovanými bývalými komunistami. Zo 150 poslancov NR SR bolo 99 bývalých členov Komunistickej strany Československa. Celý proces možno chápať ako prelínanie a zápas medzi starými a novými elitami.³ Treba pripomenúť, že averzia proti komunistickému režimu v období pred Nežnou revolúciou bola na Slovensku najslabšia a najmenej viditeľná spomedzi krajín strednej Európy.⁴ Opozícia bola v čase normalizácie na Slovensku značne fragmentovaná, pozostávala z nepočetných skupiniek nonkonformných jedincov, na označenie ktorých sa ujal pojem *ostrovy pozitívnej deviácie*.⁵ Snáď aj preto nevedelo Slovensko po páde komunizmu ponúknuť adekvátne obsadenie politických postov. Na Slovensku, v porovnaní s Českom na začiatku deväťdesiatych rokov, bolo obyvateľstvo proti ekonomickej reforme rezervovanejšie. Často bolo počuť „chceli sme viac slobody, ale nie menej istôt“. Materiálna frustrácia bola mimoriadne silným činiteľom nedôvery k novým inštitúciám a reformným úsiliam; nespokojnosť potenciálne ohrozovala politickú stabilitu

krajiny a šance jej transformácie.⁶ Na Slovensku boli stále viac a viac citeľné javy, ktoré po roku 1992 vyvolávali pochybnosti o jeho vôli k transformácii: spomínaný charakter novej politickej elity, zabrzdenie privatizácie, koketovanie s „treťou“ cestou, viaceré postupy proti nositeľom kritického myslenia, vysvetľovanie dnešných problémov metódou hľadania vinníkov, vládny politický štýl spočívajúci v konštruovaní obrazov nepriateľa a podobne.⁸ Odkladanie radikálnych reforiem znamenalo udržiavanie nestability, predlžovanie obdobia medzi dvoma systémami („no longer and not yet“; Luhman).

S obdobím mečiarizmu sa spája niekoľko tragických udalostí, ktoré výstižne charakterizujú dobové pomery: V roku 1995 bol pravdepodobne slovenskou tajnou službou SIS unesený prezidentov syn Michal Ko-

váč ml., v roku 1996 bol zavraždený svedok tohto únosu Róbert Remiáš; ani jeden z týchto trestných činov nebol dodnes objasnený. V roku 1997 bolo ministrom vnútra Gustávom Krajčím zmarené referendum o vstupe Slovenska do NATO a o priamej voľbe prezidenta. Rok 1998 bol poznačený Mečiarovými amnestiami, udelenými v prípade únosu Michala Kováča ml. a zmareného referenda.

Obdobie pôsobenia ministra kultúry Dušana Slobodníka (1992 – 1994), jedného z kľúčových hlásateľov slovenskosti, ktorú však nikto nevedel presne definovať, znamenalo postupný návrat veľkej časti starej, v totalite zakorenenej ideologickej administratívy do vysokých funkcií.⁹ Od roku 1994 bol ministrom kultúry Ivan Hudec (1994 – 1998); jeho reakčné inklinácie dodnes šokujúco vystihuje inštalácia monumentálnej plastiky najtvrdšieho zástancu

1 SOMOLÁNYI, Soňa: Formovanie politických elít na Slovensku. In: Sociológia 25, 1993, 4 – 5, s. 329.

2 Tamže, s. 331.

3 Tamže, s. 328.

4 Tamže, s. 339.

5 Tamže, s. 339.

6 KRIVÝ, Vladimír: Sociokultúrne pozadie problémov transformácie na Slovensku. In: Sociológia 25, 1993, 4 – 5, s. 312.

7 Neutralita, neorientovať sa ani na západných, ani na východných susedov.

8 Tamže, s. 314.

9 SNOFKO, Ladislav: Kultúra. In: Slovensko 1996, Súhrnná správa o stave spoločnosti a trendoch na rok 1997. Ed. Martin Bútora, IVO, Bratislava 1992, s. 236.

socialistického realizmu Jána Kulicha *Vítanie* (pôvodne *Bratislava*) v roku 1995 pred novú budovu Slovenskej národnej rady.¹⁰ V júli 1995 vznikla v denníku SME podpisová akcia *Znepokojenie osobností nad takzvanou koncepciou slovenskej kultúry*, ktorú iniciovali Jana Geržová, Iva Mojžišová a Mária Hlavajová. Akcia ostala bez ohlasu, na čo sa jej iniciátori odmlčali. Po rozhodnutí Grémia tretieho sektora v januári 1996 však odštartovala iná veľká kampaň, *Tretí sektor SOS*, ktorá bola namierená proti neprijateľnému vládnemu návrhu zákona o nadáciách.¹¹ Dňa 5. septembra 1996 bolo založené hnutie *Zachráňme kultúru*.¹² Na protest proti činnosti ministra kultúry Ivana Hudeca v marci 1997 umelci a niekoľkí opoziční politici, keďže ich Hudec nebol ochotný prijať na stretnutie a rokovať s nimi, obsadili ministerstvo kultúry. Minister v ten deň napokon ušiel z ministerstva zadným vchodom s kabátom prehodeným cez hlavu a umelci strávili pamätnú noc okupovaním ministerstva.¹³ Počas ministrovania Ivana Hudeca sa objavilo množstvo prípadov jeho arogantného zneužitia právomoci, napríklad uplatňovanie práva veta pri hereckom obsadzovaní do filmových projektov financovaných štátom, expedícia Floreána, na ktorej sa zúčastnil ministrov syn, s cieľom odovzdať busty M. R. Štefánika v Bolívii, Peru a Brazílii na miestach, kde uskutočňoval svoje astronomické pozorovania, kúpa domu na Hvare ministrom kultúry, pod zámienkou, že ide o pôsobisko M. Kukučína, či realizácia 25 búst¹⁴ „zakladateľov slovenskej štátnosti“, ktoré boli zhotovené na podnet vtedajšieho ministra kultúry. V roku 1996 nastala aj obávaná centralizácia kultúrnych inštitúcií, ktoré tak stratili právnu subjektivitu (a boli aj ekonomicky paralyzované), a transformácia na regionálne kultúrne centrá (RKC), ktoré riadili štátni intendanti vymenovaní ministrom kultúry. Vo viacerých RKC boli odhalené prípady zneužitia štátnych prostried-

kov.¹⁵ Všetky tieto skutočnosti transformáciu slovenskej scény súčasného umenia na platformu porovnateľnú s inými, aj stredoeurópskymi realitami výrazne limitovali.

Deväťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení: víťazstvo neoliberalného individualizmu

Slovenskí umelci sa v novej slobodnej situácii v deväťdesiatych rokoch zamerali na aktuálne dianie vo svete, trochu oneskorene reagovali na súčasné svetové umenie, začali sa zúčastňovať na medzinárodných výtvarných prehladkách. Aktuálne bolo uvažovanie o stále neuchopiteľnej postmoderne. Tvorba mladých autorov reagovala na otázky vnímania času a priestoru, významy slova a textu, naďalej platili niektoré atribúty postmoderny ako pluralita, fragmentarizácia, simulakrum, irónia, dekonštrukcia, otvorená štruktúra, nejednoznačnosť, depersonalizácia, neosobnosť, existenciálna zraniteľnosť. Nastal posun vo vnímaní času smerom k diskontinuite, čo prinieslo nový jav – „nomádske putovanie“ časom a priestorom, kultúrami a civilizáciami, tvarovú surovosť.¹⁶ Do umenia začali prenikať podnety z filozofie (Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Paul Virilio, José Ortega y Gasset, Gianni Vattimo a ďalší). Pôdorysná stopa umenia v deväťdesiatych rokoch by bola len ťažko čitateľná mimo rámca filozofie a vedy.¹⁷ Navyše v deväťdesiatych rokoch v dôsledku nového pocitu slobody aj pluralitnej reality postmodernej situácie¹⁸ došlo k prestupovaniu médií, sochári začali maľovať, maliari tvoriť objekty a začali pracovať s digitálnymi technológiami. Mnohí umelci začali experimentovať v „nových médiách“, predovšetkým v umení inštalácie a videa. Záujem o videoart bol markantný

najmä v záverečnej fáze deväťdesiatych rokov, keďže technika potrebná na jeho výrobu už bola ekonomicky o niečo dostupnejšia a jednoduchšie zvládnuteľná.

Vizuálne umenie deväťdesiatych rokov na Slovensku je nevyhnutné vnímať na pozadí spoločensko-politických zmien ako súvisiace s dodatočným uznaním najvýraznejších z perzekvovaných umelcov, transformáciou Vysokej školy výtvarných umení a ďalších inštitúcií a so vznikom nešťatných galérií a iniciatív. Ako uvádza Petra Hanáková: „Ak rekonštruujeme umeleckohistorický diskurz na začiatku deväťdesiatych rokov, rozpoznávame v ňom až prekvapivý optimizmus, romantickú vieru v rýchlosť prozápadných zmien.“¹⁹ Netrepezlivo očakávaný nástup slobodného trhu s umením a konfrontáciu so zahraničným dianím vystriedalo v druhej polovici deväťdesiatych rokov, podobne ako aj v politickom dianí, rozčarovanie, ktoré priniesla stresujúca nutnosť voľby, strata nepriateľa, teda jedného z hlavných

nositeľov inšpirácie umelcov a nevyhnutnosť postarať sa o seba, ako aj prudký úpadok spoločenskej prestíže umelca. Záujem o východoeurópske umenie spoza Berlínskeho múru akceleroval v prvej polovici deväťdesiatych rokov, avšak veľmi rýchlo pohasol.

Pre umenovednú spisbu (veľmi bohatú, takmer každú výstavu sprevádzal katalóg a početné kritické recenzie) deväťdesiatych rokov bolo príznačné, že v mnohých prípadoch si kurátori a teoretici umenia nevedeli poradiť s najsúčasnejším umením, ich myslenie a interpretačné možnosti akoby nestíhali. Túto neschopnosť sa často usilovali zamaskovať elitným *newspeakom* – prejavom plným anglicizmov, ktorý občas vyznel ako prúd prázdnych floskúl a divákovi neumožňoval hlbšie pochopiť dielo, naopak, ešte viac ho odradľoval. Tomuto javu sa venovala Petra Hanáková v publikácii *Ženy–inštitúcie?*²⁰, ktorá prezrádza mnoho z logiky fungovania umeleckého diania deväťdesiatych rokov.

10 SNOPKO, Ladislav: Kultúra. In: Slovensko 1996, Súhrnná správa o stave spoločnosti a trendoch na rok 1997. Ed. Martin Bútora, IVO, Bratislava 1992, s. 236.

11 Tamže, s. 241.

12 V jeho koordinačnom centre spolupracovali divadelníci, filmári, hudobníci, z výtvarnej obce to boli R. Sikora, E. Kárová, J. Opršal, A. Daučíková, D. Fischer, Z. Bartošová, K. Rusnáková. Tamže, s. 242.

13 HOŠOVSKÝ, Gabriel: Syzygia 1988 – 2008: Súvislosti, fakty, príbehy. Bratislava, Gabriel Hošovský 2009, s. 222

14 Busty Augustína Mariána Húska, Júliusa Bindera, Dušana Slobodníka, Mariána Andela a ďalších.

15 KOLLÁR, Miroslav: Kultúra. In: Slovensko 1998 – 1999. Súhrnná správa o stave spoločnosti. Ed. Grigorij Mesežnikov a Michal Ivantýšyn, IVO, Bratislava 1999, s. 561 – 562.

16 Najviac rezonujúce otázky umenia deväťdesiatich rokov boli diskutované v ankete Deväťdesiate roky. In: Profil, 1996, 1 – 2, s. 78 – 115. Bola tu uverejnená anketa, venovaná trom aspektom umenia deväťdesiatych rokov: 1. Telo v umení,

jeho prítomnosť a absencia, patologické prejavy a smrť, 2. Nové médiá vo vzťahu k štruktúre a kvalite života (myslenia, umenia), 3. Umenie, peniaze a politika.

17 HLAVAJOVÁ, Mária: Interiér versus Exteriér alebo Na hranici (možných) svetov. Katalóg výstavy. Ed: HLAVAJOVÁ, Mária, Bratislava, 1996, s. 4.

18 WELSCH, Wolfgang: Estetické myslenie. Bratislava, Archa 1993, s. 143. Hans Belting v úvahách o súčasnej pluralitnej situácii zachádza ešte ďalej konštatovaním, že „stav vecí je len nesprávne označený nálepkou pluralizmu, pretože tento pojem už pochádza z inej doby, ktorá ešte poznala protiklad k pluralizmu. In: BELTING, Hans: Konec dejín umění. Praha, Mladá Fronta 2000, s. 197.

19 HANÁKOVÁ, Petra: Rané 90. roky – sny a realita. In: Ženy–inštitúcie? K dejinám prevádzky deväťdesiatych rokov. Bratislava, VŠVU, Slovart 2010, s. 28.

20 HANÁKOVÁ, Petra: Newspeak alebo kunsthistoria ako kamufláž. In: Ženy–inštitúcie? K dejinám prevádzky deväťdesiatych rokov. Bratislava, VŠVU, Slovart 2010, s. 28.

Bezradnosť sa prejavila vo viacerých textoch, okrem iných aj v príspevku kurátoriek Alexandry Kusej a Petry Hanákovéj, ktoré vo svojom texte v katalógu výstavy *60/90* interpretujú inštaláciu Stana Filka a Borisa Ondreičku ako: „... vystavením táto hra útočí na (dávno rozbitú) konvenciu toho, čo je umenie. Diváka mohlo zaraziť, že v ich inštalácií bolo vlastne prítomného len veľmi málo umenia. (...) Domnievame sa totiž, že svoju *moc* vytvoríť vedomým umeleckým gestom umenie prakticky z čohokoľvek v prítomnej inštalácii trochu zneužili“.²¹ Zásah dvojice umelcov do priestoru bol bez predchádzajúceho dôsledného poznania tvorby autorov hermeticky neprístupný, a v istom zmysle divácky nepriateľský, čo mladé kurátorky, súdiac podľa trpkastej pasáže o ich intervencii, trochu rozladilo. Túto neistotu teórie umenia, zmenu jeho stratégií v predstihu pred teóriou, výstižne opísala aj Monika Mitášová v katalógu výstavy *60/90*, kde uviedla, že sa vynárajú: „... zmiešané dojmy z toho, že sa okrem mimoumeleckých postupov, aké vnášajú súčasní výtvarní umelci do umenia, objavujú v reči tých, ktorí sa k tomuto umeniu vyjadrujú, mnohé mimo-kunsthistorické pojmy a často aj neumenovedný jazyk“. Mitášová tu cituje Michaela Baxandalla²² v úvahe, že „... rozprávanie a písanie o súčasnom umení je ťažko udržateľné v medziach jazyka, ktorý nevie súčasným spôsobom rozvinúť svoje *vzťahy (...) k inému umeniu, súčasným sociálnym hnutiam, súdobým vieram a ideám*“.²³

Spoločným znakom umenia deväťdesiatych rokov je prenikavá intelektualizácia tvorby (derivovaná z konceptuálneho umenia), uprednostňujúca obsahové roviny pred formálnymi.²⁴ Umenie deväťdesiatych rokov čoraz väčšmi počítalo so vzdelaným divákom, často bývalo kódované viacerými významovými vrstvami. Umelci ráтали s diváčkou kultúrnou pamäťou, s jeho schopnosťou verifikovať skry-

té alúzie príbehu, ktorý sa v tomto procese vytváral, a rekonštruovať ho.²⁵ Presahy umenia a filozofie mapovalo na Slovensku najmä Sorosovo centrum. Počas roku 1996 spoluorganizovalo cyklus panelových diskusií o aktuálnych otázkach súčasného umenia a súčasnej filozofie, ktorým bolo venované aj číslo 3 – 4 časopisu *Profil*, sponzorované Sorosovým centrom.²⁶ Sorosovo centrum súčasného umenia²⁷ bolo pre fungovanie umeleckého diania na Slovensku, ale aj v strednej Európe v deväťdesiatych rokoch najkľúčovejšou inštitúciou. Fungovalo akoby vo vákuu, zabalené do ochrannej blany zahraničného kapitálu a v jupíckej atmosfére, snažiac sa nenechať sa demotivovať súčasnou politickou situáciou mečiarizmu. Umelci či kurátori a ani pracovníci SCCA zúčastnení na výstave *60/90* (ktorá je hlavnou témou tohto príspevku) neboli z tých, ktorí by najaktívnejšie brojili proti vládnej garnitúre (i keď, ako sme už uviedli, Mária Hlavajová spoluiniciovala podpisovú akciu *Znepokojenie osobností nad takzvanou koncepciou slovenskej kultúry*), okupovali spolu s hercami ministerstvo kultúry a podobne. SCCA zvolilo menej radikálnu stratégiu odporu proti nedemokratickým praktikám mečiarizmu a podporou progresívneho umenia vystupovalo ako advokát princípov otvorenej spoločnosti.

Udeľovalo granty na realizáciu projektov, ktoré sa konali v inštitúciách, alebo jednotlivcami, ktorí boli v nemilosti vládnucej garnitúry. Výročné výstavy slovenského SCCA boli z jeho činnosti najvýznamnejšie, a to najmä preto, lebo pomohli etablovať viacerých mladých umelcov a kurátorov na domácej aj medzinárodnej scéne súčasného umenia.

V deväťdesiatych rokoch pomaly presiakol do bežného používania internet, vkladali sa doň veľké očakávania v súvislosti s jeho novými možnosťami na prezentáciu a realizáciu umenia, ktoré sa však veľmi rýchlo vyčerpali,

najmä vzhľadom na informačné presýtenie súčasnej spoločnosti. Ako uviedla Jana Ševčíková, doba sa neuberala smerom plurality, ale skôr paralelnosti v uvažovaní.²⁸ Podľa Jiřího Ševčíka „Základný rozdiel medzi naším²⁹ umením a umením inde vo svete je ten, že u nás sa vôbec nereflektuje otázka, ako je umenie situované v spoločnosti, aké je jeho postavenie voči politike...“.³⁰ Objavila sa veľká potreba ukázať, čím sme kolonizovaní a čím my kolonizujeme ľudí okolo nás. Na to reagovala Jana Geržová poukazujúc na komplikovanú politickú situáciu: oficiálne inštitúcie si na presadzovanie súčasných výtvarníkov opäť museli vypracovať veľmi rafinovaný spôsob, akým to urobiť. Umelci si znova vytvorili vlastnú enklávu a fungovali ako pred rokom 1989. Umenie bolo vytláčané do intimity a nechoty angažovať sa vo veciach spoločenských, nieto ešte politických. Tak to bolo aj na výstave *60/90*, z ktorej výber a reinterpetáciu ponúkam na výstave *Paradox 90*.

Minulosť: štvrtá výročná výstava Sorosovho centra súčasného umenia Slovensko

Dostávame sa k jadru veci, k výstave *60/90*. Podujala som sa reinterpetovať ju na výstave *Paradox 90*. najmä pre jej „prorocké“ vyznenie do súčasnosti, pre jasnozrivosť mladých kurátoriek, ktoré ňou predvídali mnohé fakty a súvislosti, naplno rozvíjané i roky po jej realizácii.

Výstava *60/90* sa konala v roku 1997 (23. októbra – 22. novembra) v Bratislave. Vznikla ako výsledok kurátorského workshopu, ktorý organizovalo bratislavské SCCA pre poslucháčov dejín umenia, potenciálnych budúcich kurátorov. Podmienkou účasti na workshope bolo predloženie projektu prezentácie súčasného slovenského umenia.³¹ Na podujatí sa zúčastnilo trinásť laureátov. Nie je to vôbec

21 HANÁKOVÁ, Petra – KUSÁ, Alexandra: 60/90. In: 60/90. IV. Výročná výstava SCCA Slovensko. Bratislava, SCCA 1997, s. 10.

22 BAXANDALL, Michael, Kighley, David: Jazyk lecké kritiky. In: KESNER, Ladislav: Vizualní teorie. Bratislava, H&H 1997, s. 12.

23 MITÁŠOVÁ, Monika: Média, efemérne výstavy. In: 60/90. IV. Výročná výstava SCCA Slovensko. Bratislava, SCCA 1997, s. 16 – 17.

24 REZNÍK, Branislav: Disperzia. Katalóg výstavy. Ostrava, Dom umění 1994.

25 PRIBIŠOVÁ, Lýdia: Absolventi Ateliéru sklárskeho výtvarníctva na VŠVU v Bratislave v rokoch 1991 – 2005. Diplomová práca, Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave. Katedra Vedy o výtvarnom umení 2005, s. 70.

26 V roku 1992 sa časopis dostal na listinu periodík, ktoré ostali bez štátnych dotácií a boli de facto odsúdené na zánik. Zámenkou bol nedostatočne „národný“ charakter a kvalitatívna selekcia prezentovaného umenia. In: GERŽOVÁ, Jana: Editoriál. *Profil*, 1996, s. 4

27 Sorosovo centrum súčasného umenia založil v roku 1993 maďarský emigrant židovského pôvodu George Soros. Od začiatku svojho pôsobenia, riadiac sa filozofiou otvorenej občianskej spoločnosti jej zakladateľa, výraznou mierou prispelo k podpore a rozvoju súčasných podôb výtvarného umenia, divadla, tanca, hudby, kinematografie a filmovej tvorby. In: <http://www.ncsu.sk/historia>. „Idea otvorenosti, nosný princíp fungovania SCCA narážala po nástupe Mečiara na skúsenosť znova sa zatvárajúcej spoločnosti. Aj výročné správy z prvých rokov pôsobenia centra sa často pozastavujú nad nepriateľským prostredím, brzdiacim implantáciu novej organizácie do domácich štruktúr.“ In: HANÁKOVÁ, Petra: (A) politická inštitúcia. Ženy – inštitúcie? K dejinám prevádzky deväťdesiatych rokov. Bratislava, VŠVU, Slovart 2010, s. 158 – 160.

28 ŠEVČÍKOVÁ, Jana: Okrúhly stôl, op. cit., s. 120.

29 To jest českým umením.

30 ŠEVČÍK, Jiří: Okrúhly stôl, op. cit., s. 120.

31 HLAVAJOVÁ, Mária: „60/90“. In: 60/90. IV. Výročná výstava SCCA Slovensko. Bratislava, SCCA 1997.

málo, vzhľadom na to, že kurátor súčasného umenia na Slovensku bol v nových podmienkach po páde železnej opony jedným z najnovších, preto aj najmenej vyhranených povolání s nejasnou náplňou práce. Projekt mladých kurátoriek, vtedy dvadsaťtriročnej Petry Hanákovej a o rok staršej Alexandry Kusej vybrala ako víťazný medzinárodná porota.³² Viacerí participant workshopu sa podieľali na jeho realizácii na rôznych pozíciách od technickej spolupráce (Juraj Čarný, Monika Mitášová, ktorá pripravila aj sériu tzv. efemérnych výstav³³) po public relations (Henrieta Mackovjaková, Iveta Pospíšilová). Niektorí z nich v tom čase už pôsobili ako zamestnanci SCCA.

Impulzom na vznik koncepcie projektu bola rozsiahla diskusia na tému „šesťdesiate roky“ (organizovaná pri príležitosti rovnomennej výstavy realizovanej v tom čase v SNG), publikovaná v jedinom dobovom slovenskom časopise výhradne súčasného výtvarného umenia *Profil*³⁴, ako aj následný *Okrúhly stôl* venovaný problematike deväťdesiatych rokov v nasledujúcom čísle časopisu *Profil*³⁵, ktoré upozornili na rôzne súvzťažné body týchto dvoch dekád.

Kurátorským zámerom výstavy 60/90 bolo predstaviť tvorbu umelcov, ktorí začiatkami svojej tvorby pramenia v šesťdesiatych rokoch, v spolupráci a v konfrontácii s umením mladej generácie, teda tvorbou progresívnych umelcov relevantných pre deväťdesiate roky. Kurátorky výstavou položili otázku, čo z umenia šesťdesiatych rokov vrhá tieň do prítomnosti tak, že šesťdesiate roky personifikovali podľa nich ich reprezentatívnymi predstaviteľmi. Sledovali kontinuitu ich tvorby od šesťdesiatych rokov do súčasnosti a ich schopnosť interakcie s aktuálnym mladým umením deväťdesiatych rokov. Vytipovali si päť dvojíc, ktoré slúžili ako vzorka vzájomného intertextuálneho dialogického nadväzovania, čo sa uskutočňovalo v rôznych formách, od irónie, preplietania až po vedomé vzájomné dištancovanie sa.

Päťica dvojíc autorov, ktorí v tejto konštelácii spolu dovtedy nevystavovali³⁶, komunikovala či interagovala rôznym spôsobom: „Ak jedna z dvojíc (Stano Filko, Boris Ondreička) spolupracovala doslova fyzicky, v rámci ďalších dvoch (Jozef Jankovič, Dorota Sadovská, Jana Želibská, Elena Pätoprstá) bol konštitutívnym momentom vzťahu komentár. Výsledok spolupráce Július Koller, Roman Ondák by sa dal nazvať súhrou (v rámci disciplíny intelektuálneho pingpongu) a vzťah Mária Bartuszová, Denisa Lehocká súznením.“³⁷ Umelci reprezentujúci generáciu šesťdesiatych rokov na výstave ponúkli aktuálne diela, s výnimkou zosnulej Márie Bartuszovej. Dvojice sa kryštalizovali postupne, o čom svedčí dokumentácia nachádzajúca sa v archíve SCCA, z ktorej vyplýva, že sa uvažovalo aj nad interakciami Rudolf Fila – Roman Ondák, Július Koller – Marko Blažo, Jana Želibská – Eva Filová (plánovaná v galérii Tatrastudio), Marko Blažo – Vladimír Havrilla či Marko Blažo – Peter Bartoš. Nepochopiteľne chýbali úvahy o participácii Alexa Mlynárčika, ústredného hráča umenia šesťdesiatych rokov. Napokon sa však podarilo vybrať dvojice, ktoré majú výrazné opodstatnenie aj z dnešného pohľadu.

Mladé kurátorky realizáciu či výber diel nechali, súdiac podľa textu v katalógu výstavy, takmer výlučne v rukách umelcov.³⁸ Tu zohral veľkú rolu šťastný výber autorov, ktorí dokázali samostatne, bez dodatočných autoritatívnych kurátorských zásahov, vytvoriť hodnotné interakcie.

Výstava 60/90 sa podobne ako predchádzajúca výročná výstava Sorosovho centra³⁹ konala aj v negalerijných priestoroch. Novinkou bola jej decentralizácia v podobe vystavovania na štyroch miestach. V galérii Živa bola inštalovaná výstavná dvojica Mária Bartuszová – Denisa Lehocká. V bývalom fotoateliéri Rembrandt na Panskej ulici vypekal cukrovinkové odkazy získané z nahrávok z ulice Roman Ondák za sekundovania

Júliusa Kollera a bývalá Stürzerova cukráreň na Sedlárskej ulici, ktorú na site-specific inštalácie pretvorili Stano Filko a Boris Ondreička. (Logickejšie by bolo umiestniť Ondákov kulinársky projekt do bývalej Stürzerovej cukrárne). Získanie negalerijných priestorov – bývalej Stürzerovej cukrárne a bývalého fotoateliériu Rembrandt na účel výstavy sa podarilo najmä vďaka nadštandardným vzťahom projektového koordinátora SCCA Borisa Ondreičku s vtedajším primátorom Petrom Kresánkom. Galériu Živa dala k dispozícii Monika Mitášová, ktorá ju v tom čase viedla.⁴⁰

Venujme sa najskôr pôvodnej interakcii dvojice Július Koller – Roman Ondák, ktorá bola reinterpretovaná na výstave *Paradox 90*. Na výstavu *Paradox 90* bola vybraná práve táto jediná reprezentatívna dvojica, ktorá ostala vysoko aktuálna i dnes.

Projekt *K.O.munikácia* Júliusa Kollera a Romana Ondáka nebol spoluprácou v pravom zmysle slova, každý z nich tvoril individuálne, a spoločným momentom ich paralelného pôsobenia, ako hlásal názov ich projektu, bola komunikácia. (Jana Geržová túto ich proklamovanú spoluprácu nazvala vo svojej recenzii výstavy faktickou nehmotou.⁴¹) Ako píše Hanáková s Kusou: „Ondákova inštalácia tematizuje komunikáciu informácií, Kollerova ich cenzurovanie.“⁴² Ondákovo dielo bolo doslovným, lapidárnym prepisom idey konzumovania informácií, odkazujúc tak na ich mechanickú produkciu, podobnú automatizovanej výrobe v pekárni. Roman Ondák v rámci svojho projektu *Komunikatívny konzum* zachytával na magnetofón skrytý v škatuli úryvky rozhovorov, ktoré prepísal do poznámkového bloku, v improvizovanej kuchyni miesil cesto a vykrajoval z neho písmená tvoriace vybraté vety.

- 32 Katalin Néray (Ludwig Museum, Budapešť), Bart de de Baere (Museum van Hederdaagse Kunst, Gent), Lóránd Hegyi (Stiftung Ludwig, Viedeň), Peter Pakesch (Kunsthalle Basel), Ada Krnáčová-Gutleber (Galerie Švestka, Praha), Peter Michalovič (Filozofická fakulta UK, Bratislava), Katarína Rusnáková (PGU, Žilina), Mária Orišková (VŠVU, Bratislava), Marta Smolíková (Open Society Fund, Praha), Mária Hlavajová (SCCA Slovensko, Bratislava).
- 33 Desiat teoretici a historici umenia prezentovali tvorbu desiatich umelcov vo forme efemérnych vizuálnych udalostí (zvyčajne formou diapozitívov) s následnou diskusiou o súčasnom umení na Slovensku. Tieto „udalosti“ sa odohrávali v bratislavskom dnes už, žiaľ, neexistujúcom divadle Stoka.
- 34 *Profil*, 1996, 1 – 2. Najstarším výtvarným časopisom na Slovensku bol od roku 1956 *Výtvarný život*, ktorý však v roku 1995 zanikol. In: <http://www.culture.gov.sk/posobnost-ministerstva/umenie/vytvarne-umenie-bb.html>

- 35 *Profil*, 1996, 1 – 2, s. 118 – 129. Diskusiu moderovala Jana Geržová, zúčastnili sa na nej Jana a Jiří Ševčíkovi, Miloš Vojtěchovský, Marta Smolíková, Jiří Olič, Anna Grusková, Zuzana Bartošová, Juraj Mojžiš, Peter Michalovič a Boris Ondreička.
- 36 GERŽOVÁ, Jana: Umenie žije, ale čo sa stalo s umelcami? Domino fórum, 1997.
- 37 HANÁKOVÁ, Petra – KUSÁ, Alexandra: 60/90. In: 60/90. IV. Výročná výstava SCCA Slovensko. Bratislava, SCCA 1997.
- 38 Tamže, s. 8 – 11.
- 39 III. Výročná výstava SCCA Slovensko – *Interiér versus Exteriér alebo Na hranici (možných) svetov* sa konala v bývalej bratislavskej kefárni v areáli akciovej spoločnosti COSMOS na Radlinského ulici v Bratislave v roku 1996.
- 40 Z rozhovoru s Petrou Hanákovou a Alexandrou Kusou v Bratislave marci 2014.
- 41 GERŽOVÁ, Jana: Umenie žije, ale čo sa stalo s umelcami? Domino fórum, 1997.
- 42 HANÁKOVÁ, Petra – KUSÁ, Alexandra, op. cit., s. 9.

Po vytiahnutí z pece servíroval jednotlivé vety z týchto písmen divákovi na tanieroch na pulte v galérii. Tento proces sa opakoval počas celej výstavy. Divák konzumoval dekomponované vybraté vety, po ktorých ostali na tanieroch len náhodne usporiadané písmená bez toho, aby poznal obsah tej-ktorej vety, čo je tiež situácia vyskytujúca sa v každodennej komunikácii. Ondák poukazoval na nebezpečenstvo vlastnenia informácií, nebezpečenstvo odpočívania, zmanipulovania, mocenského prenesenia významu informácií⁴³, nepriamo aj v súvislosti s dobovými politickými kauzami. Július Koller vo svojej prezentácii, „depozite zachytených informácií“⁴⁴ použil, podobne ako Stano Filko, fragmenty svojich starších prác, motív siete, soft tenisovej rakety. Koller tak poukazoval na spôsoby obmedzovania komunikácie, uviaznutie v sieti, čo odkazovalo na komunikačné štruktúry, ktoré na jednej strane šíria (novinka internet), ale na druhej strane môžu aj zahatávať informačné toky. Išlo o konsekvenciu, vygradovanie úvah a diel staršieho dáta, ako úprav prázdnych športovísk bez reálnych športovcov zo sedemdesiatych rokov. I jeho *Ufonaut* z rokov 1996 a 1997 mal na hlave túto sieť.⁴⁵ Paradoxne, ani pád komunizmu nezabavil Kollera posadnutosti úvahami o izolácii, uviaznutí. V tomto geste možno vidieť aj súvislosti s aktuálnou politickou situáciou „za Mečiara“, nie až tak nepodobnou bývalému režimu. Príbuznými významovými súvislosťami sa vyznačovali zväzky Zlatých stránok (ktoré sú vo všeobecnosti všetkým prístupné s cieľom získať informácie), uviaznutých v „zlatej“ klietke a softenisové loptičky v zavesených rybárskych sieťach. Loptičky znamenali podľa slov Kollera herný moment, siete boli slepými uličkami komunikácie.⁴⁶

Koller, ktorý vytvoril aj mnohé oveľa pozoruhodnejšie diela, ako bola inštalácia prezentovaná na výstave 60/90 (slovami Jany Geržovej: chytenie sa do siete vlastných

mystifikácií), aj v tejto práci uplatnil svoje charakteristické princípy športových a slovných hier. „Kollera vždy zaujímal vchádzať do konfliktu s pravidlami. Avšak plánované a len s konkrétnymi pravidlami. Šport bol pre Kollera simuláciou, ako by mohlo jeho umenie vstupovať do vzťahu so spoločenským systémom, ak by v ňom v tej dobe veľké pravidlá platili.“⁴⁷ Dvojica Koller – Ondák fungovala na báze spoločného duchovného nastavenia aj neskôr, o čom svedčí napríklad rozhovor ich dvoch v publikácii *Július Koller; Univerzálne Futurologické Operácie* (2003). Koller v rozhovore uviedol, že „... si zvolil tenis už v roku 1968 ako symbol demokratickej komunikácie, kde je možné ešte zachovať, podľa istých pravidiel fair-play, akúsi možnosť komunikácie a konfrontácie, aj súperenia, aj výmeny názorov ... bolo to akési individualizovanie pokusov o komunikáciu, ktorá vtedy viditeľne slabla“.⁴⁸

Špecifickým prípadom na výstave bola účasť zosnulej autorky Márie Bartuszovej, na ktorú reagovala Denisa Lehocá. Jej diela nevybrali kurátorky, ale umelkyňa Lehocá. Prirodzene, išlo o jej staršie, teda nie ako v prípade ostatných autorov aktuálne práce. Navyše, išlo o autorku pre šesťdesiate roky nie až takú príznačnú. Tieto „výnimky“ kurátorky priznali.⁴⁹ Mária Bartuszová je predstaviteľka v slovenskom sochárstve ojedinelej línie organickej plastiky založenej na univerzálnych princípoch a vytváraní elementárnych tvarov, bioforiem. Prúdenie energií v matérii, „fluidná“ povaha sochárskeho tvaru – to je podstata Bartuszovej tvorby. Krehkosť, zraniteľnosť a dočasnosť odkazujú na prírodné procesy.⁵⁰ Podobné archetypálne charakteristiky sa vynoria aj pri pozorovaní diela Denisy Lehockej. Tá komponuje svoje inštalácie z rôznych variujúcich sa modulov, ktorými sa akoby, ako píše Ruth Noack, „... snažila čo najdlhšie odkladať zmysel“.⁵¹

Neskôr začala pracovať v sadre aj Denisa Lehocá, vytvárajúc rôzne organické inštalácie, čím sa ešte väčšmi priblížila k Bartuszovej; výstavu 60/90 možno poňať aj ako akési predznačenie jej nasledujúceho smerovania.

Alexandra Kusá a Petra Hanáková vybrali pre dvojicu Bartuszová – Lehocá, vzhľadom na komorný ráz tvorby obidvoch autoriek, galériu Živa, ktorá dispozíciou pripomínala dvojizbový byt v odľahlejšej časti Bratislavy, mimo centra. V dvoch miestnostiach sa nachádzali Lehockej nástenné maľby v odtieňoch bielej, čiernej a sivej, evokujúce vyabstrahované náznaky, tiene interiérového zariadenia (políc, lavíc, obrazovky), a dva autorkine ready-made – parochne spolu s dvoma dvojicami Bartuszovej sadrových organických škrupinových objektov. Lehocá precízne zasadila Bartuszovej diela do kompozície svojej nástennej maľby. Krehké sadrové objekty boli adjustované v plexisklových schránkach.

Lehockej náznaková maľba, podobne ako Bartuszovej objekty pôsobili ako pomaly zanikajúce fragmenty. Obidve autorky spájala aj dočasnosť, efemérnosť (jeden z kľúčových

pojmov projektu 60/90) *anestetika*⁵² vystavených diel, obidve pracujú s prvkom absencie, chýbania. Lehockej inštalácia mala pôvod v denníkových záznamoch, počítačových kresbách; niektoré z nich autorka premietla na stenu a v intenciách site-specific premaľovala. Možno súhlasí s kurátorkami, že ak práce obidvoch autoriek pokladajú za pocitové, u Bartuszovej poukazujú na „kľúčiaci pocit“, pri percepcii Lehockej diela predpokladajú empatiu a „povedomosť“, avšak zahmlenosť niečoho mnohokrát viditeľného.⁵³

Ďalšou vydarenou výstavou v rámci projektu 60/90, ktorá sa však, podobne ako interakcia dvojice Bartuszová – Lehocá, nepodarila zrekonštruovať najmä pre technické a priestorové obmedzenia v rámci projektu *Paradox 90*. v Dome umenia/Kunsthalle Bratislava v roku 2014 a čiastočne aj pre zdravotný stav Stana Filka, bola jeho site-specific inštalácia vytvorená spolu s Borisom Ondreichkom. Kultový reprezentant vrcholového umenia šesťdesiatych rokov Stano Filko a výrazný umelec mladej generácie Boris Ondreichka, obidvaja rezolútni antagonisti, pretvorili opustený priestor bývalej Stürzerovej cu-

43 Dokumentárny film k výstave 60/90. Dokumentárny film Mareka Šulíka k výstave 60/90 vyrobila pre SCCA Slovensko Film Factory v roku 1997.

44 Tamže.

45 HAVRÁNEK, Vít, OBRIST, Hans-Ulrich, ONDÁK, Roman, SCHÖLLHAMMER, Georg: Július Koller Univerzálne Futurologické Operácie. Viedeň, Kölnischer Kunstverein, Verlag der Buchhandlung Walther König, Kolín, tranzit, Remaprint, 2003, s. 27 – 28.

46 Dokumentárny film k výstave 60/90. Dokumentárny film Mareka Šulíka k výstave 60/90 vyrobila pre SCCA Slovensko Film Factory v roku 1997.

47 HAVRÁNEK, Vít: J. K. a slovenská kultúrna situácia. Tamže, s. 225.

48 Július Koller v rozhovore s Romanom Ondákom. Tamže, s. 209.

49 Mária Bartuszová mala do roku 2005, keď jej kurátoroval Vladimír Beskid výstavu Cesta k organickej plastike, len šesť samostatných výstav, z toho dve na ZDŠ pre nevidiacich v Levoči (1976, 1983).

50 BESKID, Vladimír: Cesta k organickej plastike. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenská národná galéria 2005.

51 NOACK, Ruth: Kto sa bojí Denisy Lehockej? In: Denisa Lehocá. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenská národná galéria 2012, s. 18.

52 WELSCH, Wolfgang: Estetické myslenie. Bratislava, Archa 1993.

53 HANÁKOVÁ, Petra – KUSÁ, Alexandra: 60/90. In: 60/90. IV. Výročná výstava SCCA Slovensko. Bratislava, SCCA 1997.

krárne na osobitú site-specific inštaláciu *Spolocnekdysam*. Východiskom pre obidvoch autorov bol sofistikovaný systém osobných mytológií. Hoci väčšina diel Stana Filka bola vytvorená priamo na výstavu, do jeho inštalácie boli zakomponované aj prvky zo starších prác, ako z *ružových a červených zbraní* (1985/ 1986), z *Happsoc-u*, ako aj rôzne tabuľky s nápismi. Aj v tomto diele rozvíjal svoje kozmologické prístupy, odkazoval na hinduistické čakry, ktoré sa stali jeho všeobecne rozpoznateľným nezameniteľným znakom. Dvojica spôsobom značne nepriateľským voči väčšinovému divákovi adjustovala či skôr zdemolovala zverený priestor. Jeho ruiny poskytli živnú pôdu pre jednotlivé, zväčša na princípe konceptuálnych slovných hier založené diela. Ako uvádza Stano Filko, nešlo o sladkú, ale o tvrdú postmodernu, vlastne až o modernu v postmoderne. Podľa Ondreičku táto spoločná inštalácia nebola škrupulózna v tom zmysle, že nebola ani akademická a ani postmoderná.⁵⁴ Aj Ondreička varioval viaceré staršie práce. Svoje intervencie sa snažil prispôbiť estetike a vizuálu šesťdesiatych rokov, pričom v prípade Filka to bolo presne naopak, jeho diela, aj tie staršie, získali súčasnejší ráz. Vďaka tomuto ozajstnému radikálnemu autorskému dialógu pôsobilo ich spoločné dielo ako jednotný celok, často s prelínajúcim sa autorstvom jednotlivých zásahov. Autori sa v realizácii diela rozpustili, osmoticky pohltili a navzájom preplietli splývajúce diela. Žiadna z dvojíc nesúznala tak jednoznačne ako práve táto dvojica, čo predznamenovalo aj ďalšiu neskoršiu spoluprácu Ondreičku s Filkom, napríklad v rámci prezentácie v Československom pavilóne na Benátskom bienále v roku 2005 v projekte *Model sveta /Quadrophonia* (spolu s Jánom Mančuškom a Marekom Pokorným).

Tradičnejšie a menej objavne fungoval posledný priestor, galéria Medium, v ktorej boli inštalované obrazy a reliéfy Jozefa Jankoviča a maľby Doroty Sadovskej. Galéria Medium bola aj miestom inštalácie dvojice Jana Želibská – Elena Pätoprstá. Dvojica Jankovič – Sadovská bola založená na formálnej podobnosti. Mladšia umelkyňa reagovala svojím charakteristickým hyperrealistickým rukopisom na Jankovičom ponúknuté charakteristické fragmenty rúk a nôh, prevedené v akryle na lepenkovom papierovom reliéfe na plátne. Podľa slov kurátoriek v katalógu spojivom tvorby obidvoch autorov bola skratka, v Jankovičovom prípade významová, v Sadovskej podaní formálna. Kurátorky podčiarkli Sadovskej ironizovanie (patrné len v názvoch jej obrazov: *Slovenská zem, Slovenská krajina, Slovenský partizán*) ako protiklad vážnosti vystavených Jankovičových diel. S odstupom času však po ironizovaní niet ani stopy, zostala len ťažkopádna opisnosť, kurátorské skočenie na návnadu forme, čo bolo na škodu najmä pre Sadovskú. Tá sa interpretovaním Jankovičovho diela pokúšala uplatniť svoj rukopis, avšak súčasne sa pokúsila prepísať jeho obrazy svojím špecifickým rukopisom, zvýrazňujúc tak vlastné charakteristické prvky, teda hyperrealizmus a perspektívnu skratku.

Strieľanie slepými nábojmi feminizmu. Aj tak by sa dala nazvať najmenej funkčná kombinácia výstavy, Jana Želibská – Elena Pätoprstá, pričom i v tomto prípade mladšia autorka reagovala na dielo staršej autorky. Styčným bodom bolo aj v tomto prípade telo, ako aj preferencia média videoinštalácie a stratégie manipulácie obrazu. Jana Želibská vystavila videoinštaláciu *Na diéte*; tematizovala aktuálny problém, bulímiu, respektíve anorexiu, s monumentálnym videoobrazom zvracajúcej dievčiny ako hlavnej postavy kombinujúc tak realitu a fikciu. Elena Pätoprstá reagovala na finálne dielo Želibskej

a pôdorysy jednotlivých objektov z jej inštalácie zrkadlovo premietla do jej určeného výstavného priestoru. Povrchy týchto tvarov potlačila zdvojenými, do ornamentu prechádzajúcimi obrazmi svojej nahej štvorročnej⁵⁵ dcéry, pripomínajúcej geneticky klonovaných mutantov. Súdiac podľa katalógového textu, ako aj podľa vlastných slov kurátoriek s odstupom času⁵⁶, výsledné vyznenie „spolupráce“ tejto dvojice neprineslo kurátorskú satisfakciu. Obidvom autorkám kurátorky vyčítali istú dekoratívnosť, Pätoprstej i jej nejednoznačnosť, nedešifrovateľnosť, túto „... rozptýlenosť, ktorú napokon zaradili ako príznačnú pre deväťdesiate roky.“⁵⁷ Pätoprstá vyňala zo Želibskej diela útržky a citovaním vytvorila z nich novú kompozíciu, akúsi svojskú koláž. Ani v tomto prípade autorky nevynaložili patričné úsilie spolupracovať. Elena Pätoprstá sa medzitým vytratila z prostredia súčasného výtvarného umenia a realizuje sa pod menom Eliška Pätoprstá ako poslankyňa a aktivistka.⁵⁸

Špecifický, na svoju dobu veľmi kvalitný a pokrokový bol dizajn katalógu a vizuál sprievodných materiálov k výstave. Zohrával významnú propagačnú rolu. Vytvoril ho mladý progresívny dizajnér Emil Drličiak. Výstave sekundovali sprievodné akcie, predovšetkým päť večerov s názvom *Efemérne výstavy v divadle Stoka*, ktorých ideátorkou bola Monika Mitašová. Išlo o sériu prezentácií – projekcií diapositívov chronolo-

gického výberu z diel umelcov participujúcich na centrálnej výstave a ich interpretáciu, ktoré pripravili prizvaní teoretici.⁵⁹ Ďalšiu sprievodnú akciu predstavovala tanečná party v klube, v galérii Duna, na ktorej tematicky púšťali hudbu šesťdesiatych a deväťdesiatych rokov spoločne so záznamom z vernisáže pár hodín po jej konaní.

K výstave 60/90 existuje bohatý archív materiálov, tlačových správ, náčrtov inštalácií, rozpočtov, zoznamov diel, korešpondencie medzi kurátormi, umelcami a personálom SCCA, ako aj so zahraničnými kurátormi ako Hans-Ulrich Obrist, ktorého SCCA kontaktovalo s cieľom získať pozornosť pre slovenských umelcov (ako napr. Boris Ondreička). Súdiac podľa tejto dokumentácie bola výstava zorganizovaná naozaj príkladne. V prípravných podkladoch nájdeme aj zoznam sponzorov, mediálnych partnerov a iných spolupracovníkov, s poznámkou ako ich prezentovať, počet a veľkosť plagátov, zoznam teoretikov umenia, ktorí mali výstavu recenzovať v domácich aj zahraničných denníkoch, ako aj špecializovaných časopisoch (*Neue Bildende Kunst, Flash Art, Artforum, Umělec*). Sorosovo centrum propagovalo výstavu prostredníctvom mediálneho partnerstva s populárnym „alternatívnym“ Rádiom Ragtime a s denníkom SME.

Z prípravných materiálov možno vyčítať ambíciu zaradenú priamo do programu, pozvať v rámci sprievodných podujatí na disku-

54 Dokumentárny film Mareka Šulíka k výstave 60/90 vyrobila pre SCCA Slovensko Film Factory v roku 1997.

55 DRBALOVÁ, Pavlína: 60/90 – 4. výročná výstava SCCA v Bratislave, In: Ateliér 1998, 1, s. 9.

56 Rozhovor s Petrou Hanákovou a Alexandrou Kusou v marci 2014 v Bratislave.

57 HANÁKOVÁ, Petra – KUSÁ, Alexandra: 60/90, In: 60/90. IV. Výročná výstava SCCA Slovensko. Bratislava, SCCA 1997.

58 Napríklad <http://bratislava.sme.sk/c/6341597/ftacnik-vevybojoval-pozemky-v-petrzalke.html>, <http://nasa-bratislava.sk/sprava-o-verejnom-prerokovani-strategickeho-dokumentu/> a iné.

59 A. Hrabušický/J. Koller; M. Hlavajová/R. Ondák; V. Beskid/M. Bartuszová; H. Mackovjaková/D. Lehocká; K. Bajcurová/J. Jankovič; J. Geržová/D. Sadovská; R. Matušik/J. Želibská; M. Orišková/E. Pätoprstá; J. Cseres/S. Filko; P. Michalovič/B. Ondreička.

siu zahraničných hostí, hviezdy ako Bruce Nauman a Damien Hirst. Výstava mala derniéru v podobe okrúhleho stola, diskusie, na ktorej sa podľa interných materiálov zúčastnili Bakoš, Hanáková, Kusá, Hlavajová, Hrabušický, Matušik, Rusnáková, Orišková, Mojžiš, Ševčíkovci, Slavická, Bruthansová, Lindaurová a Srp.

Riaditeľka SCCA Mária Hlavajová bola supervízorkou celého projektu výstavy, ako aj editorkou katalógu. V prípravných textoch do katalógu nájdeme jej starostlivé korektúry, cenzúrne úpravy textov s cieľom prezentovať svoju inštitúciu v čo najpozitívnejšom svetle.

Prítomnosť. Reinterpretácia výstavy 60/90 na výstave Paradox 90.

Výstava 60/90 sa z dnešného pohľadu javí ako určujúca, lebo prvýkrát identifikovala funkčné dvojice, úzko späté podstatou svojej tvorby, okrem Kollera s Ondákom to boli aj dvojice Mária Bartuszová – Denisa Lehocá a Stano Filko – Boris Ondreička. Na výstavu *Paradox 90* bola vybraná dvojica, ktorá, podľa nášho názoru, najlepšie „zafungovala“ a ktorá ostala aktuálnou dodnes: Július Koller – Roman Ondák.

Mnohé diela konceptuálnej povahy z výstavy 60/90 využívali predmety bežnej spotreby, vďaka čomu sú ľahšie rekonštruovateľné. Špecifickým prípadom bola rekonštrukcia diela zosnulého Júliusa Kollera, z ktorého inštalácie *Komunikačná kultúrna situácia* sú pôvodné len rybárske siete. Zvyšok inštalácie, poňatej ako evokácia, a nie ako verná rekonštrukcia diela, bol doplnený podľa dokumentárneho filmu o výstave, fotodokumentácie a indikácií pôvodných kurátoriek.

Najpozoruhodnejšie realizácie výstavy 60/90 boli práve site-specific, viazané nielen na konkrétne miesto (Denisa Lehocá, Július Koller, Boris Ondreička, Stano Filko), ale aj na konkrétny nezopakovateľný čas (najmä v prípade Romana Ondáka). Tieto skutočnosti podmienili finálny vzhľad rekonštrukcie výstavy na prehliadke *Paradox 90*. Celková práca na reinterpretácii (lebo akákoľvek rekonštrukcia pôvodných výstav v inom priestore nie je jej rekonštrukcia, ale reinterpretácia, evokácia, vypichnutie jej kľúčových momentov) sa niesla v zmysle výroku antického filozofa Herakleita z Efezu *Panta rhei*, o tom, že nemožno vstúpiť dvakrát do tej istej rieky, lebo v nej už tečú iné vody.

Nerekonstruovateľnosť site-specific diel podmienila vznik reinterpretácie diela Romana Ondáka, vychádzajúcej z dobovej kresby, náčrtu pôvodnej inštalácie, ktorá sa nachádza v archíve bývalého SCCA Slovensko, dnes Nadácie – Centra súčasného umenia v Bratislave, a z foriem na písmo, z ktorých boli na výstave 60/90 vykrajované jednotlivé vety vybrané z rozhovorov z ulice. Ako hovorí sám Ondák⁶⁰, ani verná fyzická rekonštrukcia tohto diela pred sedemástich rokov v jeho pôvodnom procesuálnom móde by, de facto, nebola hodnoverná, vzhľadom na inú spoločenskú klímu a jej význam. Nahrávanie na verejnosti potajme, v škatuli od topánok, malo v roku 1997 odkazy na politické peripetie mečiarizmu. Rozhovory, aktuálne témy, spoločenský diskurz boli jednoducho iné a aj keby sme dnes na ulici rozhovory ľudí znova nahrávali, vzišlo by niečo celkom iné.

Takisto použitie danej technológie, nahrávanie rozhovorov ľudí na verejnom priestranstve ulice malo svoje dobové opodstatnenie, vtedy išlo o inovatívnu technológiu, experimentálne dobrodružstvo. Táto performance bola jedna z Ondákových prvých a predznamenala v mnohých momentoch smerovanie

jeho ďalšej tvorby: participatívnosť, emocionalitu, efemérnosť... Záverom možno dodať, že reinterpretácia výstav z deväťdesiatych rokov v roku 2014 je určite dobrodružným a nápaditým krokom, avšak zaujímavejšie by bolo reinterpretovať tieto výstavy tak o pol storočia, vtedy by ešte väčšmi vystúpil do popredia ich význam a kvalita.



60 Rozhovor s Romanom Ondákom v marci 2014 v Bratislave.

Rozhovor Lýdie Pribišovej s Petrou Hanákovou a Alexandrou Kusou

Lýdia Pribišová (LP): Aké momenty výstavy 60/90 sa vám osobne zdajú dodnes aktuálne a prečo?

Petra Hanáková (PH): Hneď na úvod treba povedať, že to bol tímový projekt, v ktorom sme síce my dve figurovali ako exponované kurátorky, čo si projekt vymysleli, ale v realizácii nám s ním pomáhala veľa ľudí. Spoluprácu či „spárovanie“ 60/90 sme mali už na papieri, ale ten rozmer site-specific vstúpil dodatočne. SCCA nemalo vlastné priestory, rok predtým sa osvedčila kefareň, tak nám Boris Ondreička (programový koordinátor) vymyslel a vlastne hneď aj nakontraktoval nedávno uvoľnené, veľmi charizmatické priestory v meste (bývalá Stürzerova cukráreň, tzv. fotoateliér Rembrandt), k tomu Medium a vtedy veľmi živá galéria Živa. Výstava tak získala ten svoj sieťový, „mestotvorný“ ráz. Naopak, za ten „udalostný“ rozmer či silnú marketingovú podporu, ktorá bola na tie časy dosť nezvyčajná, bolo sčasti zodpovedné „americké know-how“ ľudí zo Sorosa. Ale aby som to zhrnula: aktuálny je dnes teamwork, kreatívna mapa mesta, tvorba udalostí... No a Július Koller a Roman Ondák (nami na-speed-date-ovaná a dovtedy sotva pre niekoho zmysluplná dvojica) sú dnes globálne naši najvychytenejší umelci. Aj pre Denisu Lehockú bolo stretnutie s dielom Márie Bartuszovej fatálne. Jej tvorba skrehla, stala sa organickejšou, sústredenejšou, aspoň sčasti sa oslobodila od dizajnu...

Alexandra Kusá (AK): Určite tie, ktoré sa ukázali ako funkčné aj po výstave, teda spolupráca Júliusa Kollera s Romanom Ondákom a Stana Filka s Borisom Ondreičkom a vlastne aj Petry a mňa. Ukázalo sa, že to nebola jednorazová kurátorská konštrukcia, ale niečo viac – to sme, myslím, ani nečakali.

LP: Čo by ste dnes robili inak?

PH: Vlastne nič. Možno by som ešte doplnila jednu extra dvojicu – Marka Blaža a Vladu Havrilla. Havrilovi sa ale – snáď si to pamätám – Blažo nepozdával a ponúkal ako alternatívu čudných kumpánov. Najstudenšia však bola dvojica Želibská – Pätoprstá. Pamätám sa, že sme k Jane Želibskej najprv zvažovali Filovú, aj si vybavujem nejaké skice, v Sorosi nám ju však zatrhli. Keby sme robili výstavu o pár rokov neskôr, ideálne by boli k Želibskej možno Chiša s Tkáčovou, tie však ešte vtedy (ako tím) neboli na svete. Vlastne celé to Medium bolo akési tuhé. Jankovič nie je kolaboratívny typ a Dorka Sadovská je tiež dosť ego. Pri inštaláciách sa to schová (model „spoločne každý sám“), pri maľbe sotva.

AK: Nikdy som sa nad tou výstavou nezamýšľala ako nad niečím, čo sa dá opakovať – v tom čase a za daných podmienok to bolo najlepšie, ako sme vedeli. Dodnes mi je ľúto, že nám nevyšla dvojica Marko Blažo a Vladimír Havrilla, tiež sme neboli celkom spokojné, ako nám vyšiel pár so Želibskou.

LP: Ako sa kryštalizovali jednotlivé umelecké dvojice, do akej miery boli umelci, najmä tí zo staršej generácie ochotní spolupracovať? Ako sa stavali k projektu mladých neznámych ambiciózných kurátoriek?

PH: Boli sme mladé a neznáme, ale nie až také ambiciózne, ako sa mohlo zdať. Treba si však uvedomiť, že SCCA bolo v tom čase (krátiacich sa rozpočtov) finančne veľkorysou inštitúciou: keby náš projekt ani nebol zaujímavý, projekt výročnej výstavy SCCA určite zaujímavý bol...

AK: Vôbec si nespomínam na to, že by sme boli ambiciózne – skôr veľmi nadšené a trochu vystrašené. Na výstave sme nepracovali len my, ale naozaj široký kolektív poradcov a spolupracovníkov, ktorí nám v rôznych fázach pomáhali, napríklad Aurel Hrabušický práve s generáciou starších výtvarníkov. Ako si pamätám, práve jeho záštita a, samozrejme, meno SCCA, ktoré výstavu zastrešovalo, preklenuli mnohé z počiatočnej nedôvery. Niektoré dvojice nevyšli, niektorí mali výhrady a niektorí si svoju polovicu vyslovene žiadali.

LP: Do akej miery ste kurátorsky zasahovali do projektov autorov, do realizácie diel? Zamietli ste niektoré navrhované diela? Ak áno, aké a prečo?

PH: Nepamätám sa, že by sme niekým manipulovali, vlastne sme si vybrali z ponúknutého. No a Filko s Ondreičkom sa nám úplne vymkli z rúk...

AK: Ja si už nepamätám, ako to presne bolo, viem, že nám niektoré dvojice neprešli, a viem, že niektorí výtvarníci mali zasa až príliš presnú predstavu... Ale mali sme supervíziu z SCCA – Mária Hlavajová sa projektu veľmi venovala.

LP: Išlo o váš prvý spoločný kurátorský projekt. Spolupráca sa ukázala ako veľmi efektívna, čo sa potvrdilo aj vo vašom ďalšom projekte Slovak Art for Free v Československom pavilóne na Benátskom bienále v roku 1999. Realizovali ste (alebo plánovali ste) spolu aj iné projekty?

AK/PH: Vlastne to nebol náš prvý projekt, prvý bola študentská výstava o dôležitosti kunsthistorika „rovná sa“ v galérii Tatrasoft. A áno, spolupráca pokračovala niekoľko rokov – na všetky výstavy si už nespomeniem, ale Nybüvitt (nábytok v súčasnom umení), On je rád feministka, Dos and Don'ts, Blue Fire (slovenská časť), Potom – monografia Marka Blaža...

LP: Ako fungovala dynamika vašej spolupráce, deľba prác? Ktoré problematické body ste si museli pre rozdielnosť v názoroch prediskutovať, ujasniť?

PH: Ja som bola zlý policajt, Sandra dobrý, hoci v skutočnosti je to skôr naopak.

AK: Zjednodušene sme to mali podelené, že ja som viac vybehávala praktické veci a Petra viac pripravovala tlačené výstupy. Asi sme rozdielne povahy, takže často sme mali problémy s mojou rýchlosťou a vyhláseniami, že „takto to chceme“ – ono je lepšie si to u partnera overiť. Myslím, že v odborných otázkach sme mali jasno, diskusiu chcela skôr produkcia.

LP: Ktorý z problémov, ktoré prirodzene takýto typ spolupráce prináša, bol pre vás obidve najťažšie zvládnuteľný, respektíve najvypuklejší?

AK/PH: Asi tá ponorka. Neliežť si na nervy – navzájom – ani samy sebe vo dvojici.

LP: Keď sa v rovnakom roku, ako sa konala výstava 60/90, okupovalo ministerstvo kultúry na protest proti Hudecovmu ministrovaníu, aký postoj zaujalo SCCA? Zúčastnilo sa na akcii nejakým spôsobom? Ako ste to vtedy vnímali vy?

AK/PH: Možno je to čudné, ale nemyslím, že sme to reflektovali – pre nás bola tá výstava naozaj veľmi veľké sústo, okrem toho sme vtedy chodili do školy a bolo to naozaj náročné. Pokiaľ si pamätám, v SCCA sa skôr klebetilo, ja som nadáciu vnímala ako oázu odborného a aj finančného dostatku a pokoja, nikdy nebola „odbojným“ centrom.

LP: Aký bol z vášho pohľadu najväčší úspech a najväčší „prúser“ výstavy?

PH: „Prúser“: pamätám sa, že na jednej z „efemérnych výstav“ mi vtedy vyklzlo, že Filko je taká „komická figúra“ a bol z toho „povyk“. Bolo to neprofesionálne, ale v podstate si to myslím dodnes. A úspech? No ten je očividný: Sandra Kusá je dnes riaditeľkou Slovenskej národnej galérie, z desiatich zúčastnených umelcov jedine Eliška Pätoprstá z umenia „vypadla“ (v súčasnosti sa venuje podstatnejším veciam), pozícia ostatných umelcov/umelkýň sa len potvrdila. Záhadou pre mňa zostal Boris Ondreička, ktorému som veľmi nerozumela ani vtedy a nerozumiem mu ani dnes. A to bol možno aj jeden z dôvodov „spárenia“ s Filkom – tá hermetickosť a zároveň silný vizuálny účinok. Keby som to dnes mala generačne posunúť, Ondreičku spojím s Vongrejom.

AK: Mnohé veci fungovali aj po výstave (napr. mňa veľmi bavila práca vo dvojici s Petrou) a „prúser“, to si už, vďaka Bohu, nepamätám.



Július Koller: *Komunikačná kultúrna situácia*
/ *A Communicative Cultural Situation*, 1997



Roman Ondák: *Komunikatívny konzum*
/ *Communicative Consumption*, 1997



Alternatívna slovenská grafika

Štátna galéria, Banská Bystrica
21. novembra 1997 – 28. februára 1998

Kurátorka pôvodnej výstavy:
Alena Vrbanová

Vystavujúci výtvarníci:
Milan Adamčiak
Cyril Blažo
Ivan Csudai
Pavína Fichta Čierna
Roman Galovský
Vladimír Havrilla
Peter Kalmus
Petra Nováková
Boris Ondreička
Roman Ondák
Peter Rónai
Milan Sokol
Lubo Stacho

○ *Kurátorka výstavy Paradox 90.:*
Beata Jablonská

○ *Vystavujúci výtvarníci:*

Ivan Csudai
Pavína Fichta Čierna

Vladimír Havrilla

Lubo Stacho

K výstave

Alternatívna grafika

Beata Jablonská

Grafika v dejinách slovenského výtvarného umenia má tak trochu špeciálne postavenie, aj keď nikdy nebola kráľovskou disciplínou ako maľba a socha, určujúce povahu smerov a prúdov jednotlivých kapitol dejín umenia. Bola však tou, ktorá dokázala zareagovať na všetko podstatné, čo sa dialo na výtvarnej scéne, a to neraz vo vyhranenejších podobách a formách než spomínané média. Ale ako to už býva, táto schopnosť reflexie však neodrážala len stopy progresívneho vývoja, v domácej histórii moderného umenia existujúceho skôr v neoficiálnych zónach kultúry, ale kopírovala aj všetky neduhy a manipulácie, ktorými bolo skúšané výtvarné umenie pred rokom 1989. Na jednej strane dôraz na technologický proces ju predurčoval k experimentálnejším polohám, na strane druhej, schopnosť niekoľkonásobného reprodukovania bola neraz zneužívaná k pokútnym a sporným ideologickým službám. Je zaujímavé, že po politicko-spoločenských zmenách v roku 1989 sa grafika ocitla v priestore, v ktorom povestný „kostlivec v skrini“ nepredstavoval len spomínané posluhovanie, ale bola to skôr prítomnosť jej fantazijno-realistickej odnože, špecifického to fenoménu slovenskej normalizačnej výtvarnej scény. Pri spätnom pohľade sa však predsa len ukazuje, že „historickú“ úlohu a spoločenskú

objednávku prehodnotenia dovtedajších dejín umenia grafiky si deväťdesiate roky 20. storočia splnili: postavili a stanovili dodnes jej platný profil, ktorý vzišiel z prehodnotenia seba samej, v opustení stráženia svojej technicistickej výnimočnosti a otvorení sa súčasným reprografickým technikám a digitálnym technológiám.

Už v úvode spomínané špecifické postavenie slovenskej grafiky bolo dané pozornosťou, ktorej sa jej pravidelne dostávalo od roku 1971 – a to celoslovenskou prehliadkou, organizovanou každé dva roky Štátnou galériou v Banskej Bystrici.¹ Jednotlivé katalógy týchto výstav sú dodnes svojším druhom „rodinného albumu“, verejne predvádzaného života grafického umenia. Listujúc v ňom, nikomu neunikne priepastný rozdiel medzi verejne prezentovanou podobou grafiky a tým, čo sa paralelne odohrávalo na neoficiálnej scéne. Treba však vidieť aj pozitíva tohto pravidelného, hoci skresľovaného sprítomňovania, najmä v tom, že vzbudilo akú-takú odbornú reflexiu, čo sa iným výtvarným disciplinám v takej miere vôbec nedostávalo.

Ak ešte prvý ročník bienále *Súčasnnej slovenskej grafiky* v roku 1971 stihol byť skutočným obrazom diania na vtedajšej výtvarnej scéne prelomu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, tak v tradičných, ako aj v experimen-

tálnych polohách, nasledujúce ročníky boli už len odrazom normalizačnej likvidácie tých smerov, ktoré mali blízko alternatívnym riešeniam. V roku 1985 prominentný prorežimový kritik vydal objemnú publikáciu *Moderná slovenská grafika*, ktorá svojou hrúbkou budila zdanie vedeckej inventúry grafického umenia na pôdoryse celého 20. storočia, avšak jej odkaz sa dá dnes vyhodnotiť len ako brutálna selekcia podľa miery angažovania sa vo vtedajších spoločenských otázkach. Ideologická muštra bola sitom, cez ktoré sa ani do „perestrojkovej“ publikácie nedostalo gro tej grafickej tvorby a tých autorov, ktorí nielen rozširovali jej tvorbu k alternatívnejším územiám, ale ani tých, ktorí ctili jej tradičnú pozíciu.²

Ak chceme načrtnúť obraz slovenskej grafiky deväťdesiatych rokov, nemôžeme sa vyhnúť reflexii vtedajších snáh o rekonštrukciu jej dejín spred roka 1989, s cieľom nájsť kontinuitu a východiská postavené na

preukázateľných princípoch moderného umenia. Preto aj Alena Vrbanová, kurátorka porevolučného dvanásteho ročníka prehliadky *Súčasná slovenská grafika* (1993) v duchu vtedajšieho kritického revidovania pobádala konečne k jej skutočnej rehabilitácii a nie v pohodlnom a zotrvačnom prijímaní: „ako nevýrazného, priemerného a v technicko-remeselných otázkach uviaznutého média, neschopného poskytnúť ani len náznak aktuálnosti a preklenutia daného status quo“.³ Volanie po autentickom obraze slovenskej grafiky zapadalo do vtedajšej potreby prerozprávať dejiny umenia bez spomínaného ideologického kľúča, predovšetkým v prienikoch a potvrdeniach s euro-americkým umením. Ukázalo sa však, že zmenou spoločenského kontextu síce ideologické smernice prestali platiť, ale nájsť metodologický rámec k objektívnemu a nestrannému obrazu vývoja, podôb a polôh modernej a súčasnej grafiky

1 Pravidelnú prehliadku súčasnej grafiky organizuje Štátna galéria v Banskej Bystrici od roku 1971 vo forme bienále. Každý ročník bol súťažnou prehliadkou spojený s výstavou a vydaním príslušného katalógu.

2 PETRÁNSKY, Ludo: *Moderná slovenská grafika*. Bratislava, Tatran 1985.

3 VRBANOVÁ, Alena: *XII. Súčasná slovenská grafika 1993*. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica 1993.

bude úlohou, ktorá sa nedá vyriešiť len kritikou predchádzajúcich skreslení. Možno najbúrlivejšia „očistná“ diskusia prebehla hneď na začiatku deväťdesiatych rokov po sérii článkov Alexandra Keményho v časopise *Profil*, spochybňujúcich mýtus svetovosti spomínanej imaginatívnej línie slovenskej grafiky.⁴ Podujal sa sebe vlastným a dovtedy v slovenskej kritike nezvyčajne opovážlivým spôsobom napadnúť mýty a legendy slovenskej grafiky. Jeho cieľom bolo kriticky zosmiešniť nadužívanie superlatívov a nekriticovateľný status imaginatívnej vetvy grafiky a „vyvrátenie predmetného mýtu na základe vecnej argumentácie s poukazom na najdôležitejších publicistov, zodpovedných za vznik tejto masívnej legendy“.⁵ Po búrlivej reakcii zástancov aj širšej verejnosti pachuť trocha hysterického útoku zostala síce dlho vo vzduchu, avšak žiadanej, aj keď možno nie tak „exkluzívnej“ revízie sa dostalo neskôr, možno až v retrospektívnych publikáciách a výstavách, ktoré organizovala predovšetkým Slovenská národná galéria.⁶ Drsná Keményho kritika nebola však osamoteným pokrikom. Aj odborná verejnosť, či už na tej, alebo onej strane si bola vedomá, že výsostné postavenie imaginatívno-fantazijného grafického realizmu, ktorý vo svojej surrealisticknej melanchólii a remeselnej bravúre takmer jedno normalizačné desaťročie redukoval vnímanie slovenskej grafiky výsostne cez optiku tradičného grafického majstrovstva, je neudržateľné.⁷

Pri vtedajších revizionistických snahách sa však neraz prehliadlo, že okrem bohatej symbolickosti a fantazijnej imaginatívnosti to bola predovšetkým neprítomnosť angažovaných tém Brunovského grafickej školy, čo v období presadzovania ideologických kánonov poslúžila teoretickej obci ako záchranné koleso, po ktorom radi siahali, aby sa nemuseli konfrontovať a vystavovať ideologickým fraškám. Logika vývoja mo-

dernej slovenskej grafiky (a umenia vôbec) bola vysvetľovaná ako reakcia na spoločenské témy a vo vtedajších teoretických textoch nebola absurdnou floskulou, ale vynúteným interpretačným modelom, ktorým sa pomeriavali vývojové polohy umenia vrátane grafiky.⁸ Ak do tejto mustry mala problém vtesnať sa imaginatívna línia slovenskej grafiky, tak tá jej línia, ktorá prekračovala jej tradičné hranice, musela zákonite vypadnúť zo sledovaného poľa vtedajšej teórie. Takže popri viditeľnom obraze, sprítomňovanom spomínanými prehliadkami a publikáciami, existovala skrytá, pomerne životaschopná grafika. Existovala povedľa tohto oficiálne sledovaného obrazu, pestovaná prevažne v tvorbe umelcov pohybujúcich sa v neoficiálnych zónach kultúry. V histórii tejto neviditeľnej línie vystúpili predovšetkým šesťdesiate roky, keď sa v grafike začalo experimentovať s materiálmi. Nasledujúce sedemdesiate roky priniesli širokú škálu kombinovania tradičných techník s rôznymi reprografickými postupmi vychádzajúcimi zväčša z fotografie. A osemdesiate roky v kontexte dejín grafického umenia boli okrem objavenia počítača ako grafického nástroja charakteristické posvätením negrafických techník ofsetu, serigrafie a monotypie konečne aj na verejných prehliadkach, dovtedy starostlivo ochraňujúcich rigidnú tradíciu grafického umenia. Práve „perestrojkové“ obdobie osemdesiatych rokov bolo úvodom k budúcim zmenám, najmä prítomnosťou grafiky v postmoderných autorských programoch, kde sa „grafika stala, viac než kedykoľvek predtým, platformou voľného kreatívneho procesu“.⁹

Aj keď porevolučné deväťdesiate roky vstupovali do priestoru v zmenenej umeleckej prevádzke, boli predsa len prechodovým obdobím, v ktorom sa bolo treba vyrovnáť s dedičstvom predchádzajúcich rokov. Okrem výstavného boomu nových výtvarných druhov

– umenia objektu, inštalácie a videa, výtvarná scéna, ako už bolo spomenuté, si pýtala nové a nezaťažené revízie toho, čo sa v nej dialo v predchádzajúcich rokoch. A naozaj, v nových umenovedných publikáciách a v retrospektívnych výstavách sa nie „dovtedy tradičná“ grafika konečne začala objavovať ako dôležitá súčasť najmä experimentálnych kapitol dejín výtvarného umenia.¹⁰ Netreba však zabúdať, že ešte na začiatku deväťdesiatych rokov bola alternatívna poloha grafiky viac-menej okrajovou záležitosťou, keď tradične silná konzervatívna platforma na výstavných prehliadkach prevažovala a s nenápadnou istotou odsúvala grafické umenie na postupnú umeleckú hibernáciu.

Aj prvý porevolučný XI. ročník spomínanej pravidelnej výstavy grafiky v roku 1991 potvrdil jej prehľbujúcu sa krízu a neudržateľnosť v prežitej fazóne predchádzajúcich desaťročí.¹¹ Nasledujúci ročník v kurátorskej koncepcii Aleny Vrbanovej bol potom nielen hodením rukavice smerom ku grafickej komunite, ale

už aj očakávanou zlomovou výstavou, s prevzatím inštitucionálnej zodpovednosti za vytvorenie nového a naliehavšieho obrazu súčasnej grafiky.¹² Na otázku, čo znamená aktívny vstup inštitucionálneho organizátora prehliadky na scénu, Alena Vrbanová v úvodnom texte katalógu odpovedá: „Predovšetkým konfrontáciu a prehľad najnovších tendencií s akcentom na zachytenie jej aktuálnych polôh. Žiadanú a nutnú konfrontáciu, ktorá by sa mala odhrať medzi tradičnými a klasickými alternatívami, respektíve experimentálnymi výrazovými polohami slovenskej grafiky.“¹³

Zmena štatútu a pravidiel a presunutie výberu umelcov na kurátora sa možno zdala nedemokratickým krokom, ale v tom čase to bolo jedno z mála riešení, ako prekročiť viditeľnú stagnáciu grafiky. Kurátorka nemala možnosť zasahovať do výberu jednotlivých diel oslovených autorov, tí zasielali kolekciu podľa vlastného výberu. Vtedajší ročník oboslalo päťdesiat autorov z osemdesiatich oslovených. Prehliadka priniesla sumarizujúci a polem-

4 KEMÉNY, Alexander: Mýtus a realita. Takzvaná imaginatívna línia slovenskej grafiky. In: *Profil*, Bratislava, 17 – 18. 1991, s. 19.

5 Tamže, s. 19.

6 Boli to prevažne výstavné projekty Slovenskej národnej galérie. RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Šesťdesiate*. Bratislava, Slovenská národná galéria 1995, RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. storočia*. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000. A encyklopedická publikácia GERŽOVÁ, Jana (ed.): *Slovník svetového a slovenského umenia druhej polovice 20. storočia. Od abstraktného umenia k virtuálnej realite. Idey – pojmy – hnutia*. Bratislava, *Profil* 1999.

7 Podporné akademické zázemie mala imaginatívno-fantazijná línia slovenskej grafiky v pedagogickom pôsobení Albína Brunovského (1935 – 1997), ktorý od roku 1966 do roku 1990 vyučoval na Vysokej škole výtvarných umení na oddelení knižnej tvorby.

8 PETRÁNSKY, Eudo: Istoty, hľadania, rozpaky 1961 – 1970. In: *Moderná slovenská grafika*. Bratislava, Tatran 1985, s. 193.

9 VRBANOVÁ, Alena: *Nové podoby grafickej tvorby*. In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000, s. 114.

10 *Výstavné projekty Slovenskej národnej galérie*. RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Šesťdesiate*. Bratislava, Slovenská národná galéria 1995, RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. storočia*. Bratislava: Slovenská národná galéria 2000.

11 Pozri bližšie: SZMUDOVÁ, Katarína (ed.): *XI. Súčasná slovenská grafika 1991*. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica 1991.

12 Pozri bližšie: VRBANOVÁ, Alena (ed.): *XII. Súčasná slovenská grafika 1993*. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica 1993.

13 VRBANOVÁ, Alena: *XIII. Súčasná slovenská grafika 1993*. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica 1993, s. 13.

zujúci obraz grafiky, ktorému sa podarilo pomerne verne zachytiť jej vtedajšiu podobu v smerovaní k nekonceptuálnym stratégiám, vtedy ešte vychádzajúcich z postmoderného zázemia. Novú líniu oživenia grafiky otvorila Alena Vrbanová naviazaním na experimenty alternatívnej grafiky predchádzajúcich, najmä šesťdesiatych rokov prechádzajúcu bližšie k prítomnosti, ale interpretovanú cez konceptuálnu optiku nazerajúcu na grafické umenie tlače z viacerých, skôr intermediálnych pozícií. Medzi ocenenými autormi prelomového ročníka z roku 1993 sa neobjavil žiaden klasický (školený) grafik, ktorý by reprezentoval tzv. grafickú školu Albína Brunovského. Na otázku časopisu *Profil*, či výsledok poroty nebol prekvapením, keďže porota priznala ocenenie len „príležitostným“ grafikom, a či sa dá v týchto súvislostiach uvažovať o stave a perspektívach súčasnej grafiky, Alena Vrbanová odpovedala: „Pri tvorbe tejto, dnes už jedinej celoslovenskej výstavy mi išlo skutočne o zdynamizovanie situácie... Zmyslom bolo vyprovokovať nový pohľad na grafiku, nové hodnotiace kritériá, a napokon to podstatné – determinovať alebo stimulovať v tomto médiu nové polohy zodpovedajúce súčasnému vývinu európskeho umenia... Výsledok poroty nebol pre mňa prekvapujúci. Zodpovedal novému pohľadu na grafiku ako zrovnoprávnené umelecké médium... Predovšetkým mám na mysli nabúravanie uzavretého a, bohužiaľ, aj dosť schematického pohľadu na grafiku ako na izolované umelecké médium uviaznuté v otázkach technicko-remeselnej zdatnosti a bohatosti. Ak sa pýtate na perspektívy grafiky, nazdávam sa, že XII. ročník výstavy je istým prelomom a súčasne sitom, ktoré potvrdilo mimoriadnu kvalitu tradičnej grafiky a predznamenovalo po prvý raz jestvujúcu kvalitu experimentálnej alebo alternatívnej grafiky, ktorá nebola doteraz akceptovaná.“¹⁴ Zmenenou a obnovenou platformou súťažnej

prehliadky sa snažila predostrieť síce kurátorsky riadený, ale znalecky objektívny pohľad na to, čo sa tu a teraz s grafikou deje, a iniciovala potrebu „niečo robiť“ s tým, čo sa javilo ako inkubátor nového. Samozrejme, uvedomila si aj limity, čo poskytoval daný formát výstavy ako prehliadky širokého záberu, v ktorom sa rozptyľuje údernosť jednotlivých tendencií. Pravdepodobne ako dôsledok potreby legitimizovať zmeny otvorila výstavu *Alternatívnej slovenskej grafiky* na prelome rokov 1997 a 1998, opäť v domovskej Štátnej galérii v Banskej Bystrici.¹⁵ Bola vyústením jej predchádzajúcich teoretických a kurátorských aktivít a predovšetkým avizovaných snáh o rehabilitáciu grafiky ako aktuálneho a vývoja určujúceho média. Za rozhodujúce pohnútky vytvorenia alebo inštitucionalizovania kategórie alternatívnej grafiky uviedla podvedomú väzbu na alternatívnu, neoficiálnu výtvarnú scénu druhej polovice šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov v novom kontexte postkonceptuálneho umenia deväťdesiatych rokov.¹⁶ Práve tu videla ideový potenciál možnosti grafiky, ktorá, ak chcela byť „médiom v hre“, musí reagovať na realitu vtedajšej scény, ktorú vtedy určoval predovšetkým objekt a inštalácia. Podľa Aleny Vrbanovej práve podpora mediálnej voľnosti alternatívnej grafiky (ale vždy držanej v hraniciach ako umenia tlače) by mohla byť konečne príležitosťou stať sa jedným z dobových „trendsetterov“ aktuálneho umenia. Netradičné polohy grafiky ako súčasť neokonceptuálnych stratégií videla popri spomínaných nových médiách ako tie, ktoré dokážu opísať ráz deväťdesiatych rokov predovšetkým už len tým, že vychádzajú z tradície konceptu a súčasne prekračujú svoje obmedzenie smerom k realite ako „transmediálne médium. Tú si potom privlastňuje svojím spôsobom, v širokej škále manipulácií „východiskového ready mades prenikajúceho do objektu, inštalácie a fotografie“.¹⁷ Konceptia výstavy

nebola postavená len na inaugurácii vtedy objavených alternatívnych polôh grafiky (C. Blažo, I. Csudai, P. Čierna, R. Galovský, V. Havrilla, B. Ondreička, R. Ondák, L. Stacho), ale uviedla aj tvorbu tých, ktorí tvorili nové polohy média grafiky už od šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, teda najmä v kritickom dialógu ku klasickej grafickej tvorbe (M. Adamčiak, P. Kalmus, P. Rónai). Možno doteraz platný odkaz výstavy spočíva v jej odvahe spochybniť istoty takého tradičného média, akým bola grafika, a v jej vtedajšej inaugurácii ako média prítomného v diskurze deväťdesiatych rokov. Súčasne potvrdila paralelnú alternatívnu líniu nielen ako konkurenčný, ale ako plnohodnotný pendant k dovtedy dominujúcej klasickej grafickej tvorbe. V neposlednom rade vytvorila typológiu alternatívnych prístupov v širokej škále od nájdenej a privlastnenej grafickej tlače/reprodukcie (manipulované ready made) po rôzne typy autorskej rozmnoženiny, tvorené najčastejšie fotocestou. Patria sem staršie techniky ofsetu a serigrafie či novšie typy tlačí ako xerografia a digitálna tlač. Pomerne širokú skupinu tvorí počítačová, digitálna grafika, s novými možnosťami množstva počítačových programov vstupujúcich, manipulujúcich a pretvárajúcich pôvodnú predlohu. Do sféry alternatívnej grafiky spadajú aj

široká škála autorských techník, blízkych najmä technike monotypie, alebo strojopisnej, či pečiatkovej tlači, kde sa za grafickú maticu považujú klávesy písacieho stroja alebo samotná pečiatka.¹⁸

Otázka položená v časopise *Profil* v súvislosti so spomínaným dvanástym ročníkom výstavy „klasickej grafiky“ sa týkala udržateľnosti štatútu prehliadky ako klasickej grafickej disciplíny a nie tej, v ktorej prevažujú polohy blížiacie sa skôr k alternatívnej tlači.¹⁹ Alena Vrbanová vo vtedajšej odpovedi obhajuje grafiku ako médium voľných a flexibilných hraníc, ktoré: „... sa menia s ohľadom na dobu a je prirodzené, že grafika ako umenie tlače na ňu reaguje.“²⁰ Názor obhajujúci rozšírenie pojmu grafiky bol postavený na presvedčení, že každá grafika vzniká úplným alebo čiastočným procesom tlače, alebo je reprezentovaná samotnou maticou či privlastnenou tlačou. A privlastok alternatívna ju stavia do polohy objavenej možnosti, alternácie ku klasickej a tradičnej grafike. Predstavuje tak viac-menej neklasické, prevažne inovatívne autorské a experimentálne grafické prejavy prezentované zväčša ako voľné vizuálne diela. Také, ktoré sa svojimi technickými a realizačnými východiskami blížia k umeleckému druhu grafiky, no súčasne ho radikálne prekračujú, transformujú, prípadne

14 VRBANOVÁ, Alena: Grafika alebo tlač. In: *Profil*, Bratislava, 12, 1993, s. 23 – 24.

15 VRBANOVÁ, Alena: Alternatívna slovenská grafika. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica november 1997 – február 1998. Vystavovali: Milan Adamčiak, Cyril Blažo, Ivan Csudai, Pavlína Fichta Čierna, Roman Galovský, Vladimír Galovský, Vladimír Havrilla, Peter Kalmus, Petra Nováková, Boris Ondreička, Roman Ondák, Peter Rónai, Milan Sokol, Lubo Stacho.

16 VRBANOVÁ, Alena: Grafika alebo tlač. In: *Profil*, Bratislava, 12, 1993, s. 24.

17 VRBANOVÁ, Alena: Alternatívna slovenská grafika. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica november 1997 – február 1998, s. 17.

18 Pozri: VRBANOVÁ, Alena: Typológia, výrazové kategórie a autori alternatívnej grafiky. In: Alternatívna slovenská grafika. K problematike modelov interpretácie výtvarného diela, dizertačná práca. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa 2012.

19 VRBANOVÁ, Alena: Grafika alebo tlač. In: *Profil*, Bratislava, 12, 1993, s. 23 – 24.

20 Tamže, s. 24.

aj koncepcne popierajú. Ale zakaždým by mali zachovať princíp matrice a odtlačku, tvorivo ho interpretovať a posúvať do nových estetických modelov a foriem, aj za pôvodne stanovené hranice média grafiky.²¹

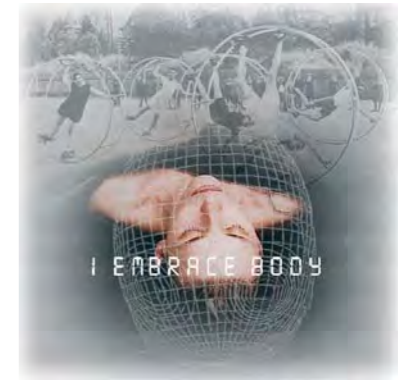
V priebehu deväťdesiatych rokov ako všetky postupné premeny, tak aj konečné a definitívne polohy alternatívnej grafiky zapadli do vtedy aktuálnych a dobovou scénou sledovaných neokonceptuálnych stratégií, v kontexte ktorých bola vnímaná ako: „voľné a transmediálne médium, schopné ako virtuálna matrica vstupovať do objektu, inštalácie a fotografie“.²² Fenomén alternatívnej grafiky patrí dnes k akceptovaným kapitolám dejín vizuálneho umenia. Dá sa povedať, že v súčasnosti sa umelecký druh voľnej grafiky aj vďaka invázii jej alternatívnych polôh stal typickým hybridným umením deväťdesiatych rokov. Nedá sa uprieť, že podiel na tomto pre grafiku obohacujúcom stave majú v našich domácich dejinách práve výstavné aktivity začínajúce síce konvenčnými prehliadkami, ale končiace výstavou, ktorá vytvorila a uhájila tému alternatívy ako dôležitú kapitolu dejín slovenskej grafiky.

21 Pozri VRBANOVA, Alena: Alternatívna slovenská grafika Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica 21. novembra 1997 – 28. februára 1998.

22 VRBANOVA, Alena: Výrazové a technologické premeny v grafike obdobia 90. rokov: In: Alternatívna slovenská grafika. K problematike modelov interpretácie výtvarného diela, dizertačná práca. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa 2012, s. 72.



Ivan Csudai: *Cyklus Half*
/ *Half Cycle*, 1997/2014



Pavína Fichta Čierna: *Objímanie*
/ *Hugging*, 1997



Vladimír Havrilla: *Dievča prenášajúce bustu*
/ *Girl Carrying a Bust*, 1996

Vladimír Havrilla: *Generál Štefánik v mesačnom svite*
/ *General Stefanik in the Moonlight*, 1997



Vladimír Havrilla: *Dievča modelujúce sochu a pritom veľmi sa podobajúce na túto sochu*
/ *A girl Modelling a Sculpture, While Very Much Resembling This Sculpture,*
1981, reprint/ re-print 1997



Eubo Stacho: *Eudia z holokaustu – archeológia spomienok*
/ *People of Holocaust – Archaeology of Memories*, 1997



Eubo Stacho: *Jablčka – archeológia spomienok*
/ *Apples – Archaeology of Memories*, 1990 – 1996

Eubo Stacho: *Diptychy – Vymývanie spomienok*
/ *Diptychs – Washing out the Memories*, 1990 – 1996



Interiér versus Exteriér alebo Na hranici (možných) svetov

Cosmos, a. s., Bratislava
27. septembra – 31. októbra 1996

Kurátorka pôvodnej výstavy:

Mária Hlavajová

Spolukurátorka pôvodnej výstavy:

Marta Smolíková

Vystavujúci výtvarníci:

Marko Blažo

Veronika Bromová

Milena Dopitová

Irena Jůzová

Krištof Kitnera

Pavel Kopřiva

Denisa Lehocká

Peter Meluzin

Ilona Németh

Petra Nováková

Roman Ondák

Boris Ondreička

Peter Ondrušek

Peter Rónai

Silver

Štěpánka Šimlová

Laco Teren

Kateřina Vincourová

Janka Vídová-Žáčková

○ *Kurátorka výstavy Paradox 90.:*
Barbora Geržová

○ *Vystavujúci výtvarníci:*
Marko Blažo

Ilona Németh

Boris Ondreička

Peter Rónai

Výstava, ktorá pomohla definovať deväťdesiate roky 20. storočia

Barbora Geržová

Projekt *Interiér versus Exteriér* s podtitulom *Na hranici (možných) svetov* bol treťou výročnou výstavou Sorosovho centra súčasného umenia Slovensko (SCCA),¹ ktorá sa konala v roku 1996 v Bratislave v továrenskej budove akciovej spoločnosti Cosmos. Na rozdiel od prvých dvoch výročných výstav, ktoré boli cielene situované mimo bratislavské centrum, prvá v Galérii Jána Koniarka v Trnave (1993), druhá v Považskej galérii umenia v Žiline (1994), tretia sa prvýkrát uskutočnila v hlavnom meste, v negalerijnom industriálnom priestore a vyzvaní boli nielen slovenskí, ale aj českí umelci a umelkyne. Kurátorkou bola vtedajšia riaditeľka SCCA Mária Hlavajová, ktorá si k spolupráci prizvala riaditeľku SCCA v Prahe Martu Smolíkovú.

Podobne ako prvé dve výstavy aj jej tretie pokračovanie vychádzalo z dopredu zadanej témy, ktorú vybrala odborná komisia SCCA: Mária Hlavajová, Iva Mojžišová, Jana Oravcová, Mária Orišková a Katarína Rusnáková a jej podtitul vznikol v kooperácii s filozofmi a estetikmi Miroslavom Marcellim, Petrom Michalovičom a Egonom Gálom. Mária Hlavajová v katalógu ponúkla niekoľko spôsobov čítania vybraných tém, a to od jednoduchej kontrapozície vnútorného a vonkajšieho, interiéru verzus exteriéru, až po prepojenie troch svetov – umenia, vedy a filozofie, ktoré

„sa vzájomne prekrývajú, zdvojujú, ale aj spochybňujú...“ a „vstupujú do polyfonického dialógu, ktorý nepozná definitívny konsenzus, ale len neredukovateľnú pluralitu hlasov“.² Je dôležité, že Hlavajová princíp polyfónie a plurality uplatňovala aj pri interpretácii vystavených diel, keď miesto hierarchického myšlienkového stromu použila metaforu delezovského rizomu,³ ktorá predznamenáva „iné chápanie poriadku v jeho rozpínaní sa do všetkých strán a ľubovoľného slobodného prepájania ktorýchkoľvek jeho častí v pláne mnohosti“.⁴

V čase vypísania verejnej súťaže nadácia predpokladala, že miestom konania bude budova Jazdiarne v Nových Zámkoch, ktorá prechádzala rekonštrukciou a bola ideálnym miestom na reflexiu zvolenej témy. Hoci neskôr od tohto zámeru upustila,⁵ nevzdala sa myšlienky realizovať výstavu v alternatívnom priestore, ktorým sa napokon stal areál spoločnosti Cosmos v Bratislave. Už v čase zmeneného miesta výstavy zasadala komisia SCCA,⁶ ktorá hodnotila 21 projektov prihlásených do súťaže, ale s výsledkami nebola spokojná. Napokon sa rozhodla vybrať „autorov (bez ohľadu na kvalitu projektu), u ktorých – na základe doterajších aktivít – možno predpokladať zaujímavé riešenia stanovenej témy“.⁷

V konečnom výbere zostalo 10 autorov a autoriek prevažne mladšej generácie narodených v šesťdesiatych rokoch – Ilona Németh, Roman Ondák, Laco Teren – a v sedemdesiatych rokoch – Marko Blažo, Denisa Lehocová, Nováková-Ondreičková, Boris Ondreička, Peter Ondrušek – zo staršej generácie len Peter I. Meluzin a Peter Rónai. Slovenskú sekciu doplnilo 9 hosťujúcich generácie blízkych českých umelcov a umelkyní⁸: Veronika Bromová, Milena Dopitová, Irena Jůzová, Krištof Kintera, Pavel Kopřiva, Silver (Petr Svárovský), Štěpánka Šimlová, Kateřina Vincourová, Jana Vidová-Žáčková, ktorých priamo bez súťaže vybrala Marta Smolíková.

Výstava a jej diela

Výročná výstava, podobne ako jej predchodkyne, nebola koncipovaná z existujúcich diel, ale z prác vytvorených priamo na zadanú tému. Táto stratégia vychádzala z ambície reflektovať nielen vtedajší aktuálny stav výtvarného umenia na Slovensku, ale prinášať aj nové témy a provokovať umelcov. Prínosom takejto koncepcie je, že na vonkajší podnet môžu vzniknúť diela, ktoré by inak nevznikli, nevýhodou, že výsledok a jeho kvalita sa nedá dopredu odhadnúť. Túto realitu, ktorá pri príprave výstavy skutočne nastala, dokladá

1 SCCA bolo súčasťou siete centier založených z iniciatívy filantropa Georga Sorosa v postkomunistických krajinách po roku 1989. Na Slovensku pôsobí od roku 1991, od roku 2002 ako Nadácia – Centrum súčasného umenia.

2 HLAVAJOVÁ, Mária (ed.): *Interiér versus Exteriér alebo Na hranici (možných) svetov*. Bratislava, SCCA 1996, s. 4.

3 Rizom (z fr. rhizome), je termín, ktorý zaviedli Gilles Deleuze a Félix Guattari a vysvetlili ho v knihe *Mille Plateaux* (1980).

4 HLAVAJOVÁ, 1996, s. 4.

5 Dňa 20. 6. 1996 bola podpísaná zmluva o prenájme Jazdiarne, 6. 8. 1996 nadácia od zmluvy z dôvodu technických a organizačných problémov odstúpila. Zdroj: archív SCCA.

6 Išlo o tú istú komisiu, ktorá vyberala hlavnú tému výstavy.

7 Zápis zo zasadnutia komisie zo 4. 7. 1996. Zdroj: archív SCCA.

8 Okrem Krištofa Kintera narodeného v roku 1973, išlo o autorov narodených v šesťdesiatych rokoch.

verdict komisie. Tá napokon nevyberala projekty zaslané do súťaže, ale priamo umelcov, ktorých predchádzajúca tvorba dávala istú záruku kvalitného výsledku aj pri zmene výstavného priestoru.

Prezentované diela by sme mohli z hľadiska reflektovania témy a industriálneho priestoru rozdeliť do dvoch kategórií. Do prvej patria tie, ktoré reagovali priamo na charakteristický priestor továrne a zároveň zohľadnili zadanú tému. Toto komplexné riešenie nájdeme u Marka Blaža a Petra Ondruška. Marko Blažo bol v období príprav výstavy ešte len v piatom ročníku VŠVU, ale vypísaná téma u neho zarezovala natoľko, že vytvoril nielen originálnu site-specific inštaláciu s názvom *3D/4D*, ale tému i naďalej rozvíjal a vracal sa k nej aj s väčším časovým odstupom.⁹ Príspevok pre výročnú výstavu koncipoval tak, že do podlahy a stien výrobné haly implantoval negatívne otočenú architektúru, ktorú vytvoril z banálnych papierových vystrihovačiek a dokonale, s príznačným zmyslom pre paradox sprítomnil exteriér v interiéri. Význam tejto práce umocňuje fakt, že model pripravený na výstavu bol neskôr zakúpený do zbierok Slovenskej národnej galérie a reprodukcia diela bola zaradená do kľúčovej publikácie sumarizujúcej umenie 20. storočia na Slovensku.¹⁰ Peter Ondrušek podobne ako Marko Blažo reagoval priamo na existujúcu stavbu, keď rám z okna vymenil za jednoduchú sklenenú tabuľu, pred ktorú položil ďalší štvorec tabuľového skla s nápisom *Reverse*, ktorý diváci stojaci v exteriéri mali možnosť čítať zrkadlovo obrátene ako *esreveR*. Ondrušek mal v čase výstavy len 23 rokov, a hoci absolvoval oddelenia skla, bol radený k dôležitým reprezentantom neokonceptuálneho umenia na Slovensku.¹¹ Neskôr túto sľubne sa rozvíjajúcu polohu tvorby opustil a začal sa venovať maľbe.

Na existujúci industriálny priestor reagoval aj Peter Rónai. Dielo *Slovenská virtuálna*

realita vytvorené z ready-madu – vedro s malým LCD monitorom strategicky umiestnil za mreže riadiacej bunky továrne, cez ktoré divák videl vlastný obraz nasnímaný skrytou priemyselnou kamerou. Hlavajová ho spája „s realitou ľudského prežívania v konkrétnej sociálnej a kultúrnej situácii“¹² a my si ex post uvedomujeme, že ako jediný z participujúcich autorov reagoval na negatívnu dobovú politickú situáciu poznačenú mečiarizmom. Jazyk, médium aj samotná technológia, ktorú použil, zapadá do jeho autorských výskumov deväťdesiatych rokov. Kamera ukrytá do videoobjektov, ktorá sníma tvár diváka, charakterizuje ďalšie práce z tohto obdobia (*In medias res*, 1998, *Security camera*, 1999), ale práve dielo z výročnej výstavy reprezentovalo autora v dôležitej publikácii o umení 20. storočia¹³ a je okrem autorových monografií citované aj v ďalšej ťažiskovej literatúre.¹⁴ Aj Roman Ondák vychádzal z daností priestoru a dielo *Hlad* situoval do miestnosti, kde sa zachoval pás podlahy pripomínajúci niekdajšie koľajisko slúžiace na prísun materiálu. K tejto nájdenej situácii prispôbil aj výber kontajnera, kde umiestnil papierové objekty evokujúce potraviny, ktorých pôvodné označenie – cukor, múka, soľ nahradil menami filozofov Kant, Foucault, Deleuze. Ondák podobný problém riešil už v inštalácii *Chuť myslenia* (1995)¹⁵ a *Sýta knižnica* (1995)¹⁶, kde do políc vložil potravinové konzervy s názvami rôznych typov kníh, respektíve odkazmi na diela známych spisovateľov, básnikov a filozofov (Dante, Goethe, Kafka, Sartre...). V rozvíjaní problematiky intelektuálneho „konzumu“ pokračoval aj v inštalácii *Sýty stôl*, 1996¹⁷, ktorý by mohol byť priamo významovým pendantom k objektu z výstavy SCCA založeným na kontraste pojmov hlad verzus nasýtenie. Ondák patril k autorom, ktorí sa pravidelne objavovali na projektoch SCCA. V roku 1993 sa stal víťazom prvej výročnej

výstavy a jeho dielo *Osudy moderného umenia* bolo zakúpené do zbierok Galérie Jána Koniarka v Trnave. Toto strategické rozhodnutie nadácie sa dnes, keď sa ako jeden z mála domácich autorov presadil v zahraničí a jeho diela sú pre domáce akvizície ťažko dostupné, ukazuje ako prezieravé.

Druhou skupinou diel boli tie, ktorými autori reagovali predovšetkým na tému, ale nie striktno na priestor. Na rozdiel od site-specific inštalácií, ktoré sú priamo zviazané s priestorom a je problematické ich reinstalovať v inom výstavnom kontexte, tieto práce môžu fungovať nezávisle ako autonómne diela. Hoci sa miesto výstavy v procese jej príprav menilo, niektoré autorky a autori realizovali pôvodné návrhy. Ilona Németh prezentovala objekt *Intim Interiér versus Exteriér (Polyfunkčná žena)* v tej podobe, ako ho koncipovala pre prvý variant výstavného priestoru v Nových Zámkoch. Jej objekt – posteľ potiahnutá mäkkou bordovou zamatovou látkou s otvormi evokujúcimi tvar vagíny, cez ktoré, mohol divák počuť, keď si na posteľ ľahol, intímne zvuky tlkotu srdca,

dýchania, vzdychov, bol jedinou prácou výstavy, kde sa riešili rodové otázky. Hoci Hlavajová nehovorí o feministickom diele, na tento kontext jasne odkazuje vo svojej interpretácii: „Umiestnenie objektu do (pre posteľ) mimokontextového prostredia továrenskej haly upozorňuje svojou neadekvátnosťou na rovnako nezmyselné simplifikovanie obrazu ženy redukujúce komplikovanosť vnútorného prežívania na skratkovitosť reklamného sloganu.“¹⁸ Objekt *Intim Interiér versus Exteriér (Polyfunkčná žena)*, ktorý je v zbierkach Ludwigovho múzea v Budapešti, môžeme z diel, ktoré boli vytvorené pre tretiu výročnú výstavu SCCA považovať za to, čo má najviac relevantných citácií,¹⁹ bolo najčastejšie reinstalované v kontexte medzinárodných výstav²⁰ a stalo sa ikonickým nielen vo vzťahu k autorkinej tvorbe, ale aj k dejinám umenia 20. storočia na Slovensku. Aj Petra Nováková-Ondreičková realizovala pôvodný návrh, ktorým sa hlásila do vypísaného konkurzu. Vytvorila dva objekty evokujúce nahrubo opracovaný interiérový nábytok, ktorých vnútro tvoril mäkký látkový poťah. Podľa Hlavajovej prostredníctvom

9 V roku 2007 vytvoril objekty *Posteľ*, *Druhá renovácia*, *Tretia renovácia* z cyklu *3D/4D*, ktoré sú v zbierke Nitrianskej galérie.

10 RUSINOVÁ, Zora a kol.: 20. storočie. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000, obr. č. 307.

11 BESKID, Vladimír: Neokonceptuálne a postkonceptuálne smerovanie v 90. rokoch. In: RUSINOVÁ, Zora a kol.: 20. storočie. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000, s. 194.

12 HLAVAJOVÁ, 1996, s. 5.

13 RUSINOVÁ, 2000, obr. č. 295.

14 RUSNÁKOVÁ, Katarína: História a teória mediálneho umenia. Bratislava, VŠVU 2006, s. 178.

15 Dielo bolo vytvorené pre výstavu *Artists of Central and Eastern Europe* v *Mattress Factory* v Pittsburghu.

16 V súčasnosti v zbierke Galérie mesta Bratislavy.

17 V súčasnosti v zbierke Slovenskej národnej galérie.

18 HLAVAJOVÁ, 1996, s. 6.

19 PIOTROWSKI, Piotr: *Gender After the Wall*. In: PEJÍČ, Bojana (ed.): *Gender Check*. Vienna, MUMOK a Verlag der Buchhandlung Walther König Cologne 2009, s. 237; RUSNÁKOVÁ, Katarína: *Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení*. Banská Bystrica, Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení 2009, s. 36; SMITH, Terry: *World Picturing in Contemporary Art: Iconographic Turning*. In: *Australia and New Zealand Journal of Art* 2006, 7, 1, s. 17; ANDRÁS, Edit: Németh Ilona. In: *After the Wall, catalogue*, Stockholm, Moderna Museet 1999, s. 141.

20 *Gender Check*, MUMOK, Vienna, 2010; *Positioning*, Museum of Modern Art, Tokyo, 2006; *Another World*, Kunstmuseum Luzern, Luzern 2002; *Aspekten/Positionen*, MUMOK, Vienna, 2002; *After the Wall*, Stockholm, Moderna Museet 1999.

tohto kontrastu vytvorila mimikry, ktoré „zao-dievajú existenciálnu ľudskosť... do hrubej kože schopnej uchovávať svoje poklady v súčasnom svete“.²¹ V súčasnosti je meno Petry Novákovej-Onreičkovej pomerne neznáme, ale v deväťdesiatych rokoch bola jej pozícia na slovenskej scéne výrazná. Zúčastnila sa na prvých troch výročných výstavách SCCA, Katarína Rusnáková ju oslovila s ponukou participácie na legendárnych výstavách *Paradigma žena* (1996) a *Medzi mužom a ženou* (1997) a Vladimír Beskid ju zaradil medzi „kľúčových predstaviteľov deväťdesiatych rokov, ktorí zastávajú pokonceptuálne pozície“.²² Opačný vývoj môžeme vidieť u Denisy Leheckej, ktorá v čase konania výstavy ešte len končila VŠVU. V práci s názvom *Len* či tematizovala prázdnotu ľudskej existencie, ktorú spredmetnila koženou kombinézou ležiacou na zemi doplnenou o menšie sadrové objekty. Hoci dostala pozvania na dôležité domáce výstavy (*Paradigma žena*, 1966, *Medzi mužom a ženou*, 1997), medzinárodné projekty (napr. *Manifesta*, 2000) a zúčastnila sa aj na štvrtej výročnej výstave SCCA, je typom introvertnej výtvarníčky, ktorej tvorba sa vyvíjala skôr v intimite ateliéru. Napriek tomu, že v kruhu odbornej verejnosti bola jej tvorba rešpektovaná, až prvá retrospektíva (Galéria Jána Koniarka v Trnave, 2010) a samostatná výstava v SNG (2012) naplno odhalili silu jej kreativity pre širšiu verejnosť. Laco Teren sa prezentoval drevenou polychrómovanou plastikou *Milenec*, ktorá svojím jazykom a poetikou (hybridná postava človeka a koňa) zostala medzi ostatnými viac konceptuálnymi dielami osamotená. V tvorbe Terena, ktorý bol kľúčovým reprezentantom neoexpresívnej maľby osemdesiatych rokov, došlo v deväťdesiatych rokoch v dôsledku istého vyčerpania tejto maliarskej línie k radikálnej zmene. Okrem maliarskych cyklov, kde využíval neosobný airbrush (*Milostné dopisy*, 1994), začal vytvárať prvé objekty a sochy. Týmto

typom tvorby zvíťazil na druhej výročnej výstave SCCA (*Hatto*, 1994) a v obdobnom trende pokračoval aj na tretej výstave SCCA. Inštalácii Petra Meluzina *Televanjelium* dominovali dve umelé ľudské ruky so zavedenou infúziou, akousi modrou „televíznu“ krvou, ktorá prúdila z LCD monitorov, kde bol cez satelit nepretržite prijímaný signál z Euro-News a STV1. Napriek tomu, že Meluzin v tomto diele reflektoval aktuálne problémy narastajúcej globalizácie a digitalizácie sveta, svojím významom neprekročilo dôležitosť iných, v tom čase vytvorených prác, ktoré sa stali emblematickými pre jeho tvorbu i samotné deväťdesiate roky (napr. *Home Video*, 1996, *Trump Tower*, 1997, *Clone Line*, 1998).

Víťazným dielom tretej výročnej výstavy, o ktorej rozhodovala medzinárodná porota²³, sa stal *Bastard je vernejší* Borisa Ondreičku. Toto dielo je z hľadiska zadanej témy na prvý pohľad ťažšie čitateľné, lebo je do seba uzavretým svetom kódovaných znakov. Autor vytvoril ozvučenú inštaláciu, kde ako základ použil veľkorozmerné transparentné plexisklo opreté o stenu a k nemu priradil „priestorovú koláž“²⁴ pozostávajúcu z drobných predmetov autobiografického rázu (gitarové struny, cigareta, dvadsaťkorunáčka, nožík rybka a pod.). Hoci by sme mohli prijať dobovú interpretáciu kurátorky, že „Veľké pole plexiskla núti „vstupovať“ do priehľadu, pozorovať dianie za ním“²⁵, v tomto prípade ide predovšetkým o dielo s výrazným autor-ským rukopisom, ktorý presne pomenoval Vladimír Beskid, keď píše, že Ondreička: „Stavia na ideových hybridoch a vizuálnosti okrajových prejavov a subkultúr (úpadkových, komiksových, reklamných, tetovacích motívoch, metale, punku, počítačových fontoch, toxickosti nikotínu a alkoholu atď.)“ a „Z tohto stretu – zrážky kultúr a bastardizácie kultúrnej „usadeniny“ ťaží svoj výtvarný potenciál.“²⁶ Ondreička reagoval na priestor a tému len voľne, stavajúc na

napätí medzi verejným a osobným (autobiografickým). Hoci dielo v čase vzniku zarezo-novalo, v nasledujúcom období nebolo tak často citované, ako by sa dalo očakávať. Autor sám v roku 2003 spomína: „Bol to pre mňa pekný čas, plný entuziazmu. Príjemná spomienka, ale žiadny míľnik.“²⁷ Že sa dielo akoby vytratilo zo scény, by mohlo súvisieť s tým, že sa nestalo súčasťou žiadnej zbierky, tak ako to bolo pri predošlých výročných výstavách SCCA. Navyše, Ondreička koncom deväťdesiatych rokov vystavoval viac v zahraničí ako na Slovensku, kde prešiel skôr do manažérskych pozícií.²⁸

Výstava roka

Za jednoznačné pozitívum výstavy môžeme považovať výber negalerijného industriálneho priestoru. V rámci projektov SCCA to bolo prvý raz, keď sa pred bielou kockou zavedených galerijných inštitúcií uprednostnila táto priestorová alternatíva. V širšom kontexte však išlo o istý trend deväťdesiatych rokov na Slovensku. Začal sa už v roku 1991, keď sa v suterénnych priestoroch Považskej galérie umenia v Žiline uskutočnila v koncepcii Kataríny Rusnákovej výstava site-specific inštalácií so symptomatickým názvom *Genius loci*. O rok neskôr realizovala v devastovanom priestore mestského opevnenia v Banskej

Bystrici Alena Vrbánová výstavu *Barbakan '92*, pričom ju inšpirovali: „... bizarné výrazové kvality, ako aj historicko-sociálna pamäť objektu“.²⁹ Budovy historického jadra Prešova a neskôr bývalú parnú elektrárňu v Poprade využil pre projekt *Laboratórium* (1992 – 1994) Vladimír Beskid. V roku 1995 v zrekonštruovanom priestore Synagógy – Centra súčasného umenia v Trnave uskutočnila Jana Geržová cyklus výstav *Umenie aury* s jasným zámerom pracovať s geniom loci a položiť dôraz na tvorbu, ktorá „dokáže rehabilitovať nesprostredkovaný priamy kontakt diváka s dielom“.³⁰ Na podobnej ambícii začala v roku 1996 fungovať aj synagóga v Šamoríne, ktorú vedú Suzanne a Csaba Kiss.

Napriek tomu, že využitie negalerijného výstavného priestoru malo na Slovensku svoju prehistóriu, otvorenie výstavy *Interiér versus Exteriér* bolo považované za udalosť roka. Prispel k tomu fakt, že na rozdiel od spomínaných výstav, uskutočnených mimo hlavného mesta, výstava SCCA sa konala v Bratislave, kde sa podobný typ projektov tak často neobjavoval.³¹ Navyše, jadro výstavy tvorili prevažne mladší, či dokonca veľmi mladí autori a autorky, ktorí pritiahli okrem štandardného jadra návštevníkov aj svojich generačných divákov, čo odzrkadľuje aj dobový ohlas v tlači: „... tretia výročná výstava SCCA... aktivizovala veľký okruh predovšetkým mladých ľudí, nesených viac intuitívne

21 HLAVAJOVÁ, 1996, s. 6.

22 BESKID, 2000, s. 194.

23 Zo zahraničia prišli Peter Pakesch z Kunsthalle Basel a Anda Rottenberg, vtedajšia riaditeľka varšavskej Zachęty.

24 HLAVAJOVÁ, 1996, s. 7.

25 Tamže, s. 7.

26 BESKID, 2000, s. 193.

27 BALOGH, Alexander: S B. Ondreičkom o výstave Československo, reklame a občianskom združení tranzit.sk. In: SME, 2. júna 2003.

28 V rokoch 2002 – 2011 bol riaditeľom tranzit.sk.

29 VRBÁNOVÁ, Alena: Barbakan '92. In: Profil 1992, II, 14 – 15, s. 22.

30 GERŽOVÁ, Jana: Pamäť miesta. In: Ars 2005, 38, 2, s. 222 – 226.

31 Výnimkou bola výstava Suterén v pivnici domu na Konventnej ulici v Bratislave v roku 1989 tesne pred pádom režimu alebo suterénne priestory Galérie M+, ktorá fungovala začiatkom deväťdesiatych rokov.

ako vedome na vlne spoločného záujmu, priťahovaných rovnakým rytmom, kadenciou jazyka, životným pocitom“.³² Tretím dôvodom zvýšeného záujmu mohla byť politická situácia. Otvorenie výstavy bolo 27. septembra, v čase druhej vlády Vladimíra Mečiara, keď vrcholila nespokojnosť kultúrnej obce s krokmi Ministerstva kultúry.³³ Napriek tomu, že projekt tretej výročnej výstavy bol cielene apolitický, môžeme predpokladať, že časť divákov, ktorá na výstavu prišla, týmto spôsobom nepriamo vyjadrila svoj protest proti nedemokratickým praktikám Mečiarovej vlády.

Nové médiá verzus duch miesta

Vo všeobecnosti sa umenie deväťdesiatych rokov na Slovensku spája s nástupom nových médií, nielen videa a videoinštalácie, ale aj s prvými pokusmi s virtuálnou realitou. Toto experimentovanie získavalo prevahu nad klasickými médiami, akými bola maľba, kresba a socha. Bola to prirodzená reakcia na otvorenie sa novým možnostiam, ktoré prichádzali s pádom železnej opony, ako aj dostupnosť nových technológií. Na výstave *Interiér versus Exteriér* sa tento dobový trend nepotvrdil, lebo daný industriálny priestor továrne provokoval k iným úvahám. U umelcov väčšmi zarezonoval duch miesta, prevažovali site-specific inštalácie a objekty. Len ojedinele autori použili video a nové technológie a jedine skupina *Silver* prezentovala internetový projekt *E-Flowers*, s ktorým mohol divák komunikovať priamo na počítači. Ukázalo sa však, že návštevníkom chýbala „základná gramotnosť pracovať s počítačom, ovládať internet“.³⁴

Téma nových médií sa objavila až počas diskusie okolo okrúhleho stola, ktorý sa uskutočnil v deň ukončenia výstavy.³⁵ Zaujímavý názor vyslovil Miloš Vojtechovský, český výtvarník a teoretik, ktorý síce zdôraznil, že nie

je apologét nových médií, ale upozornil, že práve ich prostredníctvom „... môžeme rozbiť izoláciu, do ktorej sa súčasné umenie dostalo. Nádej na rozbitie týchto bariér tu existuje, ale umelci sa musia viac zaujímať o sociológiu, o pohyb v oblasti techniky a vedy, lebo bez týchto informácií zostanú jednoducho analfabetmi.“³⁶ V tomto kontexte vznikla dobovo príznačná polemika o otvorenosti, respektíve uzavretosti internetu ako nového fenoménu. Jana Geržová vychádzajúc z reality, keď nebol počítač a pripojenie na internet bežným štandardom, konštatovala:

„Ludia napojení na internet fungujú v uzavretých spoločenstvách, ktoré sú otvorené len pre tých, ktorí sú naň pripojení.“ Na jej tvrdenie reagovala Mária Hlavajová uvažujúc o princípoch tohto média: „Nepoznám otvorenejšiu štruktúru, než je internet, a vnímam to ako obrovskú kontradikciu.“³⁷ Záver diskusie však opakovane potvrdil, že sila výstavy bola práve v reakciách umelcov na atmosféru daného špecifického priestoru. Teatrologička Anna Grusková porovnávala výstavu s príbuznými trendmi v oblasti divadla, ktoré „... boli postavené na intímnom kontakte s divákom, ktorý dostal nesprostredkovanú, jedinečnú zmyslovú skúsenosť“.³⁸ Podobný zážitok „teraz a tu“ jej sprostredkovali vystavené diela, predovšetkým inštalácia Krištofa Kinteru a objekt Ilony Németh.

Už v prvých dobových recenziách sa ťažisko vystavených prác dáva do súvislosti s nástupom neokonceptuálneho umenia na Slovensku. „Aj keď bola čistá podoba konceptualizmu vystriedaná... mohutným nástupom neoexpresívnej maľby a renesanciou obrazu (osemdesiate roky), je lekciami konceptualizmu a jeho dôsledok, intelektualizácia umenia, jedným z možných kľúčov k našej výtvarnej súčasnosti. O to viac, že deväťdesiate roky sú aj rokmi vygenerovania inovovanej podoby konceptu – neokonceptuálneho

umenia.“³⁹ Táto základná charakteristika sa opakuje aj v textoch, ktoré hodnotili situáciu ex post. Vladimír Beskid hovorí o najmladších výtvarníkoch, ktorí sa prihlásili „ku konceptuálnym východiskám a vnášajú vlastné vzorce ideovej a intelektuálnej výbavy, úspornú reč a arzenál výrazových prostriedkov“,⁴⁰ pričom za nástupnú platformu považuje práve výročnú výstavu SCCA. Podobne uvažuje aj Petra Hanáková, keď etablovanie sa neokonceptuálneho umenia spája okrem iného aj s výročnými výstavami SCCA⁴¹ a medzi kľúčových reprezentantov uvádza nielen Romana Ondáka a Borisa Ondreičku, ale de facto všetkých umelcov participujúcich na tretej výročnej výstave.

V deväťdesiatych rokoch sa v médiách z času na čas objavili výhrady proti elitárstvu SCCA. Napriek tomu, že súťažný spôsob výberu bol dostatočne transparentný, Hana Vaškovičová pre český *Ateliér* píše: „Počas troch rokov fungovania centra sa vytvoril akoby *kmeňový štáb* výtvarníkov, ktorí, iste i vďaka svojim kvalitám – sa objavujú na výstavách SCCA takmer pravidelne – a tých

iných, z ktorých by niektorí – aspoň podľa môjho názoru – napríklad Rudo Sikora, ale možno i Patrik Kovačovský či ďalší, mali iste práve k tejto téme čo povedať.“⁴² V jednom z dobových rozhovorov Hlavajová tento problém s nadhľadom analyzovala: „Domnievam sa, že spôsob našej práce je veľmi demokratický... Predložené projekty... posudzuje odborná rada SCCA, ktorej členovia, prirodzene, implantujú do rozhodnutia svojej vkusové súdy, avšak jej zloženie je oživované každé dva roky. Samozrejme, problém elitárstva riešia dejiny umenia od svojich počiatkov... *Jednostrannosť* či *jednohlasnosť* slova, ktoré bolo počuť zvlášť v súvislosti s poslednou výročnou výstavou SCCA, možno v takomto kontexte považovať skôr za kompliment.“⁴³ Videné z perspektívy súčasnosti, je zjavné, že opodstatnenosť zvolenej stratégie SCCA sa potvrdila a táto, ako aj ďalšie výročné výstavy vytvorili žiživé prostredie, ktoré umožnilo etablovať sa na scéne viacerým mladým autorom a autorkám a prispelo k vzniku diel kľúčových nielen pre deväťdesiate roky, ale celé 20. storočie.

32 GERŽOVÁ, Jana: Interiér versus exteriér. In: SME, 17. októbra 1996.

33 Začiatkom septembra vzniklo Otvorené fórum Zachráňme kultúru, ale už 14. júla 1995 bolo v denníku SME uverejnené Znepokojenie osobností nad Konceptiou slovenskej kultúry..., ktorého signatármi boli M. Hlavajová, J. Geržová a J. Mojžiš.

34 Mária Hlavajová v rozhovore s Ivetou Pospíšilovou. In: *Ateliér* 1996, 26, s. 9.

35 Viedla ho šéfredaktorka časopisu *Profil* Jana Geržová. Prepis diskusie pozri *Profil* 1996, 3 – 4, s. 116 – 129.

36 Tamže, s. 127.

37 Tamže, s. 128.

38 Tamže, s. 129.

39 GERŽOVÁ, 1996.

40 BESKID, Vladimír: Neokonceptuálne a postkonceptuálne smerovanie v 90. rokoch. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.): 20. storočie. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000, s. 192.

41 HANÁKOVÁ, Petra: Neokonceptuálne umenie. In: *Arslexicon – výtvarné umenie na Slovensku*. Ed.: BALÁŽOVÁ, Barbara – POMFYOVÁ, Bibiana. <http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=neokonceptualne-umenie>

42 VAŠKOVIČOVÁ, Hana: Interiér versus Exteriér. In: *Ateliér* 1996, 26, s. 9.

43 PETRÁNSKY, Eudo ml.: Sorosovo centrum súčasného umenia Slovensko pripravuje nový model výročnej výstavy. In: SME, 31. januára 1997.

Význam interdisciplinarity

Veľkou devízou výstavy *Interiér versus Exteriér* bolo prepojenie umenia s filozofiou, estetikou, literatúrou, ale aj exaktnými vedami. Mária Hlavajová si jasne uvedomovala, že: „Pôdorysná stopa umenia v deväťdesiatych rokoch by bola len ťažko čitateľná mimo rámca filozofie a vedy.“⁴⁴ Potvrzuje to tiež skutočnosť, že práve v tomto desaťročí začali vychádzať prvé preklady postštrukturalistických a postmoderných filozofov,⁴⁵ ktoré zásadným spôsobom ovplyvnili spôsob interpretácie vtedy aktuálneho umenia. Jej osobným vkladom bolo, že víziu tohto prepojenia pretlmočila do témy výstavy a sprievodného cyklu prednášok. Tie sa odohrávali v zaujímavom koncepte referátu a koreferátu počas celého roka.⁴⁶ Interdisciplinaritu ilustruje aj koncepcia katalógu, ktorý okrem analýzy vystavených diel prezentoval texty renomovaných slovenských a českých filozofov, estetikov, ale aj exaktných vedcov. Márii Hlavajovej sa podarilo naplniť to, čo si predsa vzala „... vytvoriť synergický model“,⁴⁷ v rámci ktorého sa teoretický diskurz a výtvarné diela ocitli rovnocenne vedľa seba.

44 HLAVAJOVÁ, 1996, s. 4.

45 V roku 1991 vyšli prvé preklady M. Foucaulta, J. F. Lyotarda, G. Deleuzea a ďalších. Bližšie pozri: GÁL, Egon – MARCELLI, Miroslav (ed.): *Za zrkadlom moderny*. Bratislava, Archa 1991.

46 Prednášky a prepis diskusií pozri Profil 1996, 3 – 4.

47 HLAVAJOVÁ, 1996, s. 4.

„Vždy som bola presvedčená, že oblasť umenia... je priestor na tvorbu myšlienok a predstáv, ktoré otvárajú svety za hranicami existujúceho prevládajúceho konsenzu.“

Mária Hlavajová

Rozhovor Barbory Geržovej s Máriou Hlavajovou

Barbora Geržová (BG): V roku 1992 ste začali pracovať v nadácii SCCA a v roku 1994 ste sa stali jej riaditeľkou. S akou novou víziou organizácie ste na túto pozíciu nastupovali? Čo ste v nej po odchode prvej riaditeľky Ady Krnáčovej-Gutleber ponechali a čo, naopak, zmenili?

Mária Hlavajová (MH): Skôr ako v intenciách zmien radšej uvažujem v intenciách kontinuity. Predtým, ako som s Adou začala spolupracovať pri zriaďovaní slovenskej nadácie SCCA, pomáhala som jej pri niekoľkých medzinárodných projektoch, ktoré organizovala a zastrešovala ako kurátorka. Bolo to v čase, keď som ešte študovala na univerzite, pre mňa ako študentku to bola výnimočná a veľkorysá príležitosť učiť sa prostredníctvom zložitej a rozmanitej praxe. Predovšetkým medzinárodný rozmer jej práce a sieť jej kontaktov (miestnych aj zahraničných) boli veľmi inšpirujúce. Úloha riaditeľky SCCA sa však zvykne preceňovať — a často sa tak deje najmä v kontexte malých umeleckých scén. Treba si uvedomiť, že SCCA bola súčasťou medzinárodnej organizácie, ktorá má (doslova) manuál upravujúci všetky aspekty profesionálnej existencie svojich pobočiek v celej strednej a východnej Európe od štandardizovaného loga cez používaný jazyk až po pokyny k výročným výstavám a riadeniu organizácie. Rozhodnutia prijímal riadiaci orgán, ktorým bola správna rada SCCA, v zhode s poradnými výbormi pozostávajúcimi z miestnych odborníkov. Súčasťou rozhodovacieho procesu boli intenzívne debaty o tom, čo, kto a kedy bude robiť, a ja som považovala za obrovské privilegium môcť byť ich súčasťou.

Ak však existoval jeden aspekt, ktorý som sa snažila aktívne presadzovať – prostredníctvom spomínaných intenzívnych rozhovorov – bola to práve snaha podporovať chápanie transverzálnych spojení výtvarného umenia s inými oblasťami ľudského myslenia a činnosti. Vždy som bola presvedčená, že oblasť umenia nie je len priestor na cirkuláciu umeleckých diel, ale skôr priestor na tvorbu myšlienok a predstáv, ktoré otvárajú svety za hranicami existujúceho prevládajúceho konsenzu, keďže spochybňujú jestvujúce status quo v spoločnosti a kultúre. V praxi sa to odrazilo ako prekračovanie hraníc úzko vymedzeného poľa „výtvarného umenia“ a zaužívaných výstavných postupov spájajúc sa s inými odvetviami, ako sú napríklad súčasný tanec alebo divadlo, ale aj filozofia, veda a literatúra.

BG: Boli ste hlavnou kurátorkou v poradí tretej výročnej výstavy *Interiér versus Exteriér alebo Na hranici (možných) svetov*. Ústrednú tému navrhla správna rada SCCA, jej podtitul vznikol v kooperácii s filozofmi a estetikmi. Do akej miery bol váš záujem o interdisciplinaritu výsledkom štúdia kulturológie na FFUK, kde ste sa, prirodzene, kontaktovali s osobnosťami z rôznych medziodborových sfér, do akej miery vás ovplyvnila atmosféra deväťdesiatych rokov? Ako vnímate vtedajšiu užšiu spoluprácu s filozofmi a estetikmi? Myslíte si, že mala priamy dosah na samotné umenie?

MH: Deväťdesiate roky 20. storočia naozaj zaznamenali „rozšírené pole“ výtvarného umenia – o čom sa často teoretizovalo, podľa mňa nie vždy úplne presne, ako o sérii na seba nadväzujúcich „obratov“. Spomeňme napríklad takzvaný „spoločenský obrat“, „politický obrat“, „vzdelávací obrat“, „filozofický obrat“ alebo „kurátorský obrat“. Kulturológia pre mňa osobne otvorila pomerne veľký priestor na úvahy o tejto téme, možno aj v súvislosti s relatívne búrlivou situáciou začiatkom deväťdesiatych rokov, keďže na univerzite som začala študovať len mesiac pred rozhodujúcimi zmenami v spoločnosti, ktoré priniesol november 1989 a v dôsledku ktorých ma čakalo obdobie kolektívneho hľadania spôsobov, ako napredovať v novom spoločenskom, politickom a ekonomickom kontexte. Pre súčasnú kurátorskú prax je absolútne nedostatočné venovať sa len štúdiu dejín umenia a je znepokojujúce sledovať, že vzdelávací systém si to vždy uvedomuje až ako posledný, aspoň v kontexte, v ktorom v súčasnosti žijem a pracujem. Interdisciplinarita – či skôr transdisciplinarita, keďže tento pojem podľa mňa lepšie vyjadruje rozmedzia medzi jednotlivými „disciplínami“, ktoré súčasné umenie obýva – je niečo, čo už dnes nikto nespochybňuje ako charakteristický prirodzený a prvotný habitat umenia. Späťne vní-

mam svoju spoluprácu s filozofmi a inými mysliteľmi v deväťdesiatych rokoch ako súčasť série opatrných experimentov s touto skvelou možnosťou tvoriť súčasť sveta, a nie sa len pohybovať na okraji záujmu ostatných ľudí alebo sedieť zamknutá v slonovinovej veži povýšeneckej predstavy o autonómnosti umenia.

BG: Myslíte si, že téma výstavy – teda mapovanie hraníc medzi svetom umenia, filozofie a vedy – reflektovala aktuálne dobové tendencie deväťdesiatych rokov, alebo, naopak, vybrali ste ju preto, lebo ste sa snažili iniciovať myslenie umelcov a podieľať sa na nasmerovaní ich tvorby?

MH: Pre mňa je umenie čosi, čoho úlohou je predstavovať si svet inak, alebo niečo, čo si predstavuje iné svety. Podľa mňa to nie je ani tak „mapovanie“, ako navrhujete, ale skôr „navrhovanie“ alebo „tvorenie“, či dokonca „vytváranie“ nových predstáv, ktoré zatiaľ nemajú iné vyjadrenie v spoločnosti. Inými slovami, umenie sa stáva pre mňa zaujímavým v okamihu, keď prestane „iba“ pozorovať veci také, aké sú, a začne uvažovať nad tým, ako by sa mohli líšiť od svojho súčasného stavu, ktorý už poznáme. Práve v tom spočíva kritický a politický prínos umenia. Ale naspäť k odpovedi, snažila som sa do istej miery uchopiť nové tendencie a pokúsiť sa podnecovať iný druh myslenia: zachytávať, hoci možno nevedomky, rané znaky meniacej sa povahy umeleckej praxe a skutočného záujmu, spájať hlasy prichádzajúce zo (zdanlivo) odlišných oblastí inak, ako bolo dovtedy bežné, a s napätím očakávať, čo sa z takejto výmeny vyvinie.

BG: Prvé dve výročné výstavy sa konali v Galérii Jána Koniarka v Trnave a v Považskej galérii umenia v Žiline, čo sa zdá byť koncepčným zámerom. Pri tretej výstave ste zvolili alternatívny industriálny priestor a projekt sa uskutočnil v hlavnom meste. Čo vás viedlo k tejto zmene?

MH: Pokiaľ ide o kreativitu inštitúcií, v centrách sa často experimentuje menej ako na periférii – a tu mám na mysli „perifériu“ v pozitívnom zmysle slova. Mestá ako Žilina a Trnava vtedy naozaj poskytovali vzrušujúce príležitosti experimentovať pri organizovaní výstav a podľa mňa bolo vtedy mimoriadne dôležité na takéto snahy upozorňovať a podporovať ich. Výstavou v Bratislave sme však chceli otestovať možnosť takejto inštitucionálnej energie v našom bezprostrednom okolí, napriek tomu, že to jednoducho v rámci existujúcej oficiálnej infraštruktúry nebolo možné. Priestory bývalej továrne na kefy nám však ponúkali presne takúto príležitosť.

BG: Možnosť participovať na výstave bola otvorená širokému spektru umelcov. Odborná komisia posúdila 21 autorských projektov a 10 autorov vyzvala na účasť. Situáciu skomplikovala zmena miesta konania výstavy. Vyberali ste návrhy, ktoré boli pôvodne koncipované pre špecifický priestor Jazdiarne v Nových Zámkoch, ale výstava sa napokon realizovala v inom priemyselnom objekte. Nepovažovali ste túto zmenu v procese príprav výstavy za hendikep?

MH: Pravda je taká, že ja si na túto „komplikačnú“, ako to nazývate, ani len nespomínam, čím by mohla byť vaša otázka vlastne zodpovedaná (hoci nepriamo). Výstava podľa mňa nič nestratila tým, že musela byť presunutá z jedného miesta na druhé – možno práve naopak. Myslím si, že aj toto mohlo istým spôsobom potvrdiť posun v logike súčasného umenia v danom období – posun od estetiky k etike, ak by sme chceli urobiť nejaké rázne vyhlásenie v intenciách takého triviálneho faktu, ako je zmena adresy výstavy. Význam umeleckých diel, ktoré síce boli konceptualizované pre iný fyzický kontext, presahoval ich závislosť od konkrétneho priestoru a týkal sa širšieho svetového kontextu, ktorý im predovšetkým umožňoval uzrieť svetlo sveta. V súčasnosti skúmam koncept prežitia ako jeden z kľúčových konceptuálnych rámcov našej doby, poznačenej rôznorodým chápaním pojmu krízy doby, o ktorej hovorím ako o *interregnum*. Domnievam sa, že teória „prežitia“¹ myšlienky (ako takej alebo zakotvenej v umeleckom diele), ktorú tak presvedčivo vyjadril Walter Benjamin vo svojej eseji *Úloha prekladateľa* (1923), predstavujúca základnú teóriu tohto výskumu, sa dá aplikovať aj na spomínaný prípad premiestnenia výstavy. „Preklad“, či už ide o preklad literárneho diela z jedného jazyka do iného jazyka, alebo o preklad umeleckého diela do iných kontextov, je akýmsi testom, do akej miery je význam schopný prežiť.

BG: V rámci súťažných podmienok pre Jazdiareň ste zdôrazňovali, že umelci by mali reagovať na konkrétny priestor. Niektorí z autorov svoj projekt prispôbili zmenenému priestoru a ich práce patrili k tomu najlepšiemu (Marko Blažo, Peter Ondrušek). Iní realizovali diela koncipované pre Jazdiareň, teda de facto nesplnili dané kritériá, napriek tomu boli výsledné diela veľmi silné. Platí to napríklad o objekte *Polyfunkčná*

1 U Benjamina v nemeckom origináli *Überleben*.

žena od Ilony Németh, ktorý sa ex post stal jedným z najviac citovaných diel výstavy a bol zakúpený do Ludwigových zbierok v Budapešti. Čo si myslíte, čím toto konkrétne dielo zarezonovalo?

MH: Ilonina práca, ale aj mnohé iné diela na týchto výstavách, zachytávali najnaliehavejšie kľúčové témy – politické, ekonomické, kultúrne a tie, ktoré sa týkali politiky identity – priamo v danom historickom čase. *Polyfunkčná žena* je performatívnym stelesnením kľúčových ohľadov rodovej otázky, koncepcií politiky tela a ako taká predstavuje kľúčové dielo v postkonceptuálnom kontexte slovenského umenia ponúkajúce vyjadrenie kritického rodového diskurzu v umení, teórii a politike. Ilona sa pohybuje práve v rámci takejto predstavy *zachytávania*, pričom necháva spoločensky (a ekonomicky) konštruovaný fetiš ženského tela rozpadnúť sa prostredníctvom pôsobenia istého druhu afirmatívnej etiky, ktorá tieto kultúrne a politické tradície odhaľuje a súčasne odzbrojuje, čím ich otvára možnosti frontálneho útoku. Tieto ohľady vzhľadom na to, ako je spoločnosť konštruovaná – a napriek svojej rétorike rodovej rovnosti – zostávajú nadčasové.

BG: Jedným z mála diel na výstave, ktoré reagovalo na vtedajšiu politickú situáciu, bola inštalácia *Slovenská virtuálna realita* od Petra Rónaia. Očakávali ste, že v tvorbe oslovených umelcov bude politika viac rezonovať?

MH: Povedzme si to jasne, „politicko“ nemusí nevyhnutne spočívať v komentovaní každodennej politickej situácie alebo v zviditeľňovaní života politickej triedy. Podľa môjho názoru (a viem, že sa v tomto zmysle opakujem) spočíva v schopnosti uvažovať o svete inak. Alebo, parafrázujúc politologičku Chantal Mouffe, politicko by mohlo mať dočinenia s rozkladaním jestvujúceho konsenzu o tom, ako vnímame svet okolo seba a s našou schopnosťou niečo s ním robiť. Keď to pochopíme, mohla by sa pred nami začať otvárať nová dimenzia politická a spolu s ňou aj oveľa širší pohľad na pretrvávajúce politické rezonancie projektu *Interiér versus Exteriér*.

BG: Výstava nebola koncipovaná z už existujúcich diel, ale z prác vytvorených priamo na zadanú tému a špecifický priestor. Plusom takto zvolenej koncepcie je, že na externý podnet môžu vzniknúť diela, ktoré by inak nevznikli, nevýhodou, že kvalita výsledku sa nedá dopredu zaručiť. Spomínate si na situáciu, keď sa očakávania nenaplnili, alebo naopak, keď vás výsledná práca menej známeho autora/autorky prekvapila?

MH: Pre mňa je možnosť zadávať nové diela jednou z najvzrušujúcejších – hoci zriedkavých – príležitostí a mechanizmov, ktoré si môžem ako kurátorka priať. Takto sa totiž podarilo realizovať myšlienky a úvahy, ktoré by sa inak možno nezhmotnili. Nemyslím si však, že je v takomto prípade možný „zlý“ výsledok. Pozvanie adresované umelcovi je vždy zákonným výsledkom vkladania dôvery a vzájomného porozumenia, ktorému často predchádza intenzívna kolektívna snaha (v tomto konkrétnom prípade išlo o kolektívnu dôveru zo strany členov poradného výboru SCCA). Znova pritom platí, že ak prekračovanie obmedzení estetiky, ako sme ich dosiaľ poznali, a uvedomenie si, že predstava takzvanej kvality nie je ničím iným ako subjektívnym svetonázorom aplikovaným na dané umelecké dielo v konkrétnom historickom období, vtedy dielo napĺňa svoj potenciál stelesňovať okolnosti, za ktorých vzniklo – vedome alebo nevedome – a práve to je pre mňa zaujímavé a v kontexte našej práce to považujem za najzmyslupnejšie.

BG: Existuje niekoľko legitímnych kurátorských prístupov, ktoré sa dajú uplatniť pri vytváraní koncepcie výstavy. Môže ísť o výstavu, ktorá skúma kurátorom zvolenú tému cez už existujúce práce, alebo naopak, oslovení autori sú vyzvaní, aby vytvorili site-specific diela pre konkrétny priestor, pričom téma nemusí byť bližšie špecifikovaná, pretože sa pracuje s duchom miesta atď. Vy ste zvolili ďalší z možných postupov: zadali ste tému a miesto výstavy, vyzvali autorov, aby predložili umelecké projekty a pretože výstava mala súťažný ráz, na základe selekcie podľa daných kritérií ste dospeli k záverečnému počtu participujúcich autorov. Prečo ste zvolili práve tento postup? Čo ste od neho očakávali?

MH: V spätnom pohľade – a v súlade s tým, ako ste opísali infraštruktúrny kontext tohto projektu – *Interiér versus Exteriér* bol vlastne výsledkom kolektívnej snahy od kolektívneho pomenovania témy a výzvy na podávanie prihlášok do výberového konania až po spoluprácu s českými kolegami a medzinárodnou porotou, takže išlo takpovediac o kolektívne dielo všetkých zúčastnených vrátane participujúcich umelcov, prispievateľov do sprievodného katalógu, ako aj kurátorov a organizátorov. Hoci deväťdesiate roky by sa dali charakterizovať ako éra nástupu individuálneho kurátora, v dnešných časoch – približne po 20 rokoch – si myslím, že sme svedkami návratu kolektívnych postupov, podobne ako som to zažila pri spomínanom projekte. Preto mám tendenciu uvažovať o kurátorskej vízii tohto projektu ako o takej, ktorá nešla príliš proti svojej dobe, možno ju skôr svojím spôsobom predbiehala.

BG: Víťazom výstavy sa stal Boris Ondreička s dielom *Bastard je vernejší*. O jeho víťazstve rozhodla medzinárodná porota, kde boli okrem domácich osobností zastúpení aj známi zahraniční odborníci – Peter Pakesch z Kunsthalle Basel a Anda Rottenberg, vtedajšia riaditeľka varšavskej Zachęty. Práve tento pohľad zvonka mohol zaručiť vyššiu mieru objektivity. Čo rozhodlo o Ondreičkovom víťazstve? Bol to jednoznačný názor poroty alebo záverečnému verdiktu predchádzala polemika a diskusia? Bol to aj váš osobný tip?

MH: Nie som si celkom istá, či rozumiem pojmu „objektivita“, keďže aj medzinárodná porota môže prinajlepšom reprezentovať súhrn subjektívnych stanovísk svojich členov. Pamätám si na fascinujúce diskusie s porotou a bolo mi ľúto, že sa toto rozhodovanie nemohlo konať verejne, keďže z takýchto rozpráv idúcich do hĺbky by bolo fantastické sympóziu o súčasnom umení. Aj pojem „pohľad zvonka“ je veľmi relatívny, keďže deväťdesiate roky dali svetu takzvaný „medzinárodný štýl“, hoci sa s ním spájali hlasné nesúhlas. Kurátor Robert Fleck takto neslávne pomenoval umelecký vývoj v Európe a vo svete po roku 1989, v dôsledku čoho sa stala dialektika vzťahu vnútri – vonku zložitejšou, ako sme boli ochotní pripustiť. Práve tento pojem „medzinárodnosti“ som vždy považovala za mimoriadne dôležitý, vždy bol hnacou silou môjho záujmu a mojej práce v oblasti kultúry. Malé umelecké scény sa často zvyknú uzatvárať do seba pôsobením akýchsi zvláštnych obranných mechanizmov zameraných proti tomu (bývalému) „vonku“, pričom sa „medzinárodné“ často pomenúva ako antagonistická kategória. Patrí sem aj komplikované pôsobenie politiky identity, s ktorým – predovšetkým v našej myšlienkovvej a umeleckej oblasti – treba narábať veľmi opatrne. Považovať sa za súčasť sveta, nielen za súčasť jednej scény – a je jedno, či slovenskej, alebo holandskej – o to tu ide.

BG: Počas vášho vedenia SCCA bola zrejmá orientácia aktivít na interdisciplinaritu. Súvisí s tým aj sprievodný cyklus prednášok na rôzne témy – moderna, postmoderna, vysoké verzum nízke umenie, pozícia autora. Projekt mal zaujímavú štruktúru. Hlavný referát bol doplnený koreferátom na tú istú tému. Je zjavné, že cieľom bolo vyvolať diskusiu, takže ste vyberali prednášajúcich, ktorí mohli nielen doplniť hlavný referát, ale byť aj v opozícii. Problém autorstva napríklad analyzoval filozof Miroslav Marcelli citujúc známu esej Rolanda Barthesa *Smrť autora* a poetka Mila Haugová,

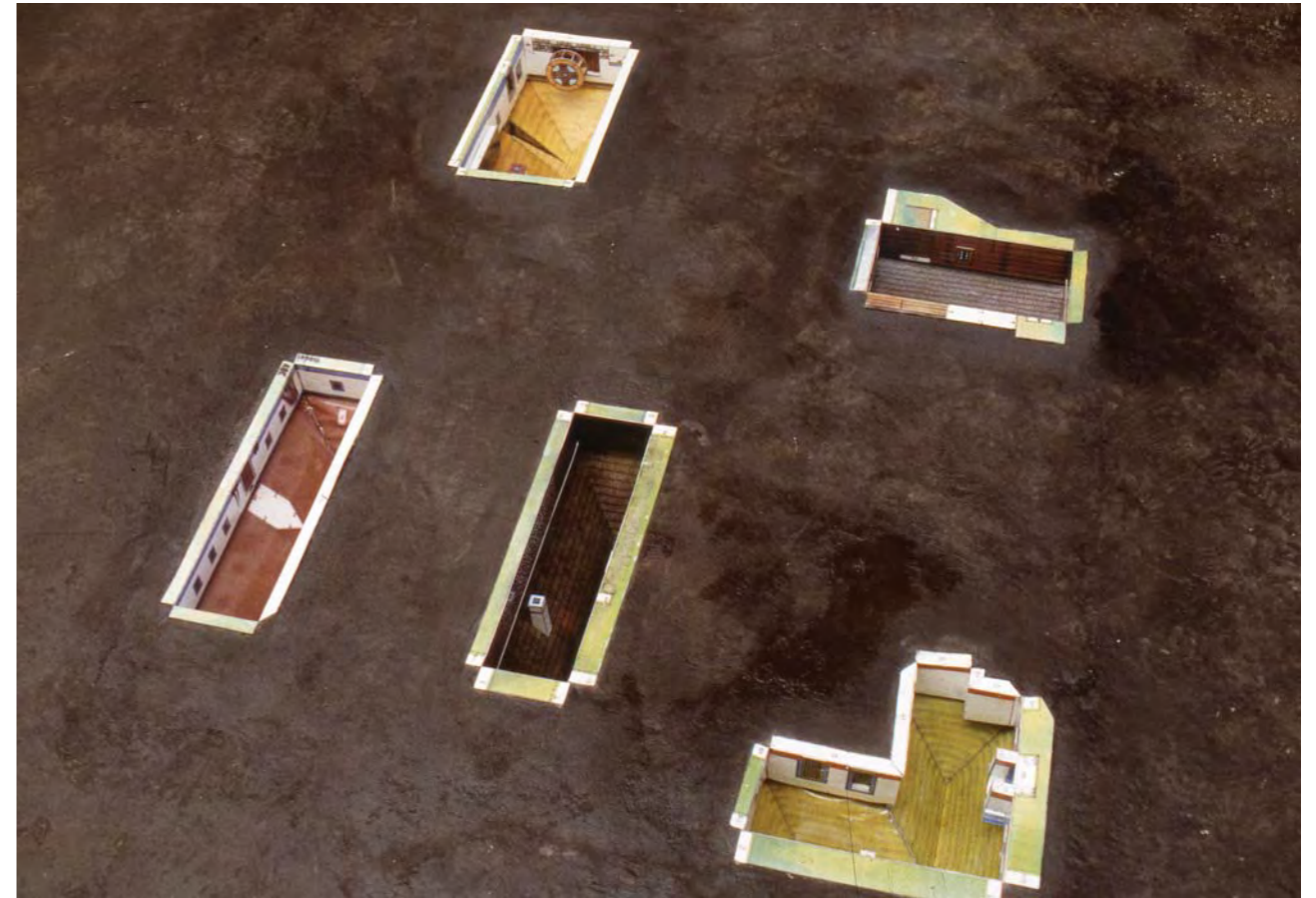
ktorá túto tému reflektovala veľmi osobne. Na záver povedala: „Nie som botanik, som rastlina (a tá málokedy vypovedá o sebe iným ako sebou)“.² Nebáli ste sa tejto názorovej konfrontácii? Splnila vaše očakávania?

MH: Diskurzívnu sériu, ktorú spomínate ako „sprievodný“ program k výstavám, by som skôr vnímala ako súčasť celku, rovnocennú s výstavou a katalógom. Táto nová orientácia v konceptualizácii projektov v oblasti umenia naznačila, že sa kdesi na obzore sveta súčasného umenia objavila zmena – čosi, čo sa nám vtedy ešte nedarilo veľmi spracovať. Bola to zmena, v rámci ktorej začala výstava pomaly, ale isto prichádzať o svoju pozíciu hlavného naratívneho formátu súčasného umenia, ktorý diktuje vo svojom okolí teóriu a vytvára privilegovanú, dominantnú bázu, z čoho možno odvodzovať diskurz. Teoretické komponenty (výskum, tvorba poznania a diskurz) často predbiehajú umeleckú tvorbu, ako ju chápeme, alebo sú jednoducho základnými prvkami umeleckého diela. To, na čo poukazujete ako na konfrontačné alebo antagonistické pozície umeleckých, teoretických a iných propozícií, by som rada preformulovala a prehodnotila v intenciách *agonizmov*. Tento termín vypožičaný z politológie zdôrazňuje potenciálne pozitívny aspekt presmerúvania pozícií a stanovísk, predovšetkým v performatívnom aspekte demokratického pluralizmu. Neobávam sa takých „konfrontácií“, ak sa na ne pýtate, práve naopak, nazdávam sa, že sú nevyhnutné a potrebné, aby sme si cibrili názory a spresňovali pomenovanie ideí, ku ktorým sa hlásime. To si však vyžaduje otvorené, nesúťaživé, verejné odhodlanie pre tieto idey – je to prístup, ktorý som sa vždy pokorne, ale pevne snažila zachovávať.

BG: Na pozícii riaditeľky ste boli v čase mečiarizmu. Predovšetkým v rokoch 1995 a 1996 sa začali mediálne útoky proti zahraničným nadáciám zo strany vládnych politikov. Akým spôsobom vplývala na činnosť nadácie vtedajšia politická situácia?

2 Prednášky a prepis diskusií pozri Profil 1996, 3 – 4, s. 75.

MH: Bolo to zložité a náročné obdobie, vyprodukovalo však nečakané solidárne a spoločenské zväzky, ktoré majú pre našu prácu zásadný význam. Potreba kolektívne brániť priestor umenia ako priestor na vznik nových predstáv, *sveta inak*, ako to nazývam, však napriek tomu nadobúdala dodatočnú naliehavosť. V tých časoch sme boli zaskočení, keďže sme nedokázali uveriť tomu, že sa súčasné umenie znova raz stáva terčom štátnych ideológov a ich cenzorských túžob. No tento zápas sa svojou štruktúrou príliš neodlišuje od toho súčasného, uprostred ktorého sa nachádzam – zápasu proti nehanebnému neoliberalnému kolonizovaniu všetkého verejného v kontexte Holandska, kde žijem a pracujem. Otázka, ako znova získať priestor umenia ako priestor slobody myslenia a konania, v súlade s princípmi sociálnej spravodlivosti a rovnoprávnosti, sa zdá byť naliehavejšou než dosiaľ. V pokračujúcom objavovaní vzťahov medzi umením, teóriou a politickým – alebo ak chcete, medzi umením, poznaním a aktivitou/aktivizmom – v BAK (basis voor actuele kunst), inštitúcii, ktorú som založila v roku 2003 v Utrechte, sa otázka opätovného získania práva na umenie (v spojení s teóriou a politickým, podobne ako v projekte *Interiér versus Exteriér*) naďalej prezentuje s radikálnou naliehavosťou.





Ilona Németh: *Intim INTERIÉR versus EXTERIÉR (Polyfunkčná žena)*
/ *Intim INTERIOR versus EXTERIOR (Polyfunctional Woman)*, 1996



Boris Ondrejčka: *Bastard je vernejší*
/ *A Bastard Is More Faithful*, 1996



Peter Rónai: *Slovenská virtuálna realita*
/ *Slovak Virtual Reality*, 1996



Mimo limity

Štátna galéria, Banská Bystrica
6. mája – 5. júla 1998

Kurátorka pôvodnej výstavy:
Zora Rusinová

Vystavujúci výtvarníci:
Ivan Csudai
Daniel Fischer
Otis Laubert
Monogramista T·D / Dezider Tóth
Peter Meluzin
Karol Pichler
Anabela Žigová

○ *Kurátorka výstavy Paradox 90.:*
Nina Vrbanová

○ *Vystavujúci výtvarníci:*
Ivan Csudai
Daniel Fischer
Otis Laubert

Peter Meluzin
Karol Pichler

Mimo limity smerom k medzinárodnému štýlu

Nina Vrbanová

Reflexia umenia deväťdesiatych rokov 20. storočia na Slovensku z pohľadu aktuálnych tendencií a stratégií, ako aj stavu umeleckej prevádzky (inštitúcií) prináša hneď niekoľko zásadných diferencií a súčasne kontinuálnych väzieb. Kľúčovým štartérom charakteru umenia poslednej dekády 20. storočia bola bezpochyby revolúcia v roku 1989, ktorá domácemu vizuálnemu prostrediu otvorila dvere smerom na Západ, progresívne umelecké programy vpustila do oficiálnych štruktúr a tým aj diskurzu umenovedy. Spolu s pádom totalitného režimu sa dovtedy neoficiálna (vytesnená) scéna¹ dostáva do popredia záujmu a paralelne zaznamenávame výrazný nástup mladej generácie umelcov deväťdesiatych rokov.² Možno povedať, že toto obdobie dominantne charakterizuje koexistencia a vzájomný dialóg týchto dvoch generácií a súčasne ideových línii umenia – na jednej strane výrazných, inovatívnych autorov neoficiálnej scény sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, na druhej strane novej línie neokonceptualizmu a elektronického umenia prozápadného typu. V prvom prípade pritom nešlo len o akési splácanie dlhu zo strany spoločnosti a jej oficiálnej kultúry, ale často o plnohodnotnú revitalizáciu a rozvinutie komorného konceptuálneho programu do priesto-

rovo náročnejších, veľkorysých inštalácií v duchu obsadenia dovtedy nedostupného priestoru a podobne.

Z dnešného pohľadu sa podmienky pre umenie aj celková atmosféra deväťdesiatych rokov javia ako mimoriadne prajné. Okrem slobody ako znovuoobjavenej, vytúženej bázy umenia zbavenej politických nánosov, to bola spočiatku najmä očista galerijných inštitúcií³, ergo depolitizácia bazálneho prostredia tvorby, prezentácie aj komunikácie umenia. V rozhovoroch s umelcami, ktorí v tom čase konštituovali pojem i charakter aktuálneho umenia, často zhodne zaznieva až euforické nasadenie a istá odovzdanosť „misií“ umenia. Možno to pripísať azda (zdieľanej) porevolučnej atmosfére, ktorú dnes vystriedal (individuálny) pragmatizmus, expandovaný kapitalizmus a de facto oklieštenie umenia na „bežnú“ profesiu. Popri demokratizácii verejných inštitúcií vychádzali a vznikali nové periodiká o vizuálnom umení (*Výtvarný život*, *Profil*, neskôr *Dart*), ktoré sa rovnako nemalou mierou podieľali na postupnej štandardizácii výtvarného prostredia⁴ a najmä jeho kontextualizácii minimálne v stredoeurópskom rámci. Hovorí sa o snahe hekticky dobehnúť západný vývin umenia na všetkých frontoch. V tomto zmysle neskôr zohrali dôležitú rolu zahraničné fondy a nadácie

umenia, ktoré systematicky podporovali produkciu a export výstav, vydávanie katalógov a umenovedných publikácií, rôzne odborné konferencie z oblasti súčasného umenia a podobne (Sosorovo centrum súčasného umenia Slovensko, švajčiarska kultúrna nadácia Pro Helvetia, Štátny fond kultúry Pro Slovakia a iné).

Najmä tieto prevzali a suplovali úlohu štátu vo vzťahu k umeniu, jeho prevádzke a podpore v období mečiarizmu v rokoch 1993 až 1998. Krátky euforický úvod tejto dekády pomerne rýchlo vystriedala re-politizácia inštitúcií, sprevádzaná napríklad odvolávaním a degradovaním viacerých riaditeľov dovtedy kvalitných a medzinárodne etablovaných galérií⁵, zastavením vydávania časopisu *Profil* a po-

dobne. Názov výstavy *Paradox 90*. zámerne rámcuje obdobie vlády Vladimíra Mečiara, má ambíciu poukázať na paradoxný kultúrno-politický dobový kontext, v ktorom napriek nepriaznivej politickej situácii vznikali viaceré mimoriadne kvalitné, progresívne kurátorské výstavy, ktoré sa orientovali na prezentáciu súčasného (aj socio-politicky kritického) umenia. Nachádzame v ňom príklady medzinárodných spoluprác, ktoré paradoxne neskôr v období nultých rokov a súčasnosti takmer absentujú. Spravidla tu bolo štandardom napríklad vydanie katalógu k výstave, čo už dnes – v ére internetu – takisto stráca na pravidelnosti aj význame. V skratke povedané, opätovná politická manipulácia, zásahy a skrytá či otvorená cenzúra sa v spätnom

- 1 Pozri bližšie: BARTOŠOVÁ, Zuzana: Napriek totalite. Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia. Bratislava, Kalligram 2011. 360 s.
- 2 Začiatky tvorby predstaviteľov „Generácie 90“ pritom nachádzame často ešte v závere predchádzajúcej dekády, ako je to v prípade Karola Pichlera, Ilony Németh či Ivana Csudaia.
- 3 Pripomeňme na túto tému namierenú performanciu Petra Meluzina *Otvorenie* z roku 1991, ktorú v odkaze na dekontamináciu umeleckých inštitúcií poňal ako rituálne prášenie autentického

- koberca bývalej socialistickej galérie počas vernisáže výstavy *Sen o múzeu* v Považskej galérii umenia v Žiline.
- 4 Pozri bližšie: RUSNÁKOVÁ, Katarína: Vizuálne umenie na Slovensku 1990 – 2004: V kompromisovanom čase. In: *Jazdec – Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí*, 4/2011, s. 5 – 8.
- 5 Pozri bližšie: VRBANOVÁ, Alena: *GalleriesLand of Slovakia*. Stručný nárys histórie a stavu galérií na Slovensku po roku 1989. In: *Jazdec – Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí*, 3 – 4/2013, s. 1 – 3.

pohľade na stav a charakter umenia deväťdesiatych rokov na Slovensku príliš neodrážajú. Nedostupnosť klasických galerijných inštitúcií v tomto prípade generovala maximálne využitie alternatívnych výstavných priestorov, ako napríklad desakralizovaných synagóg, devasovaných pamiatkových objektov či rôznych bývalých fabrík a tovární, a teda vznik a rozvoj fenoménu site-specific umenia.⁶

Charakteristickou črtou poslednej dekády 20. storočia je tiež nebyvalé posilnenie pozície kurátora výstav, respektíve významový posun od roly kustóda k autorovi. „Kurátor/kurátorka ako nositeľ vízie kreoval ideový pôdorys výstavy a jej problémové segmenty v komunikácii s výtvarníkmi a výtvarničkami, pričom ambíciou väčšiny projektov bol vznik nových diel.“⁷ Práve cestou špecifických kurátorských projektov sa dominantne, zdá sa, formovala genéza aj súčasný obraz umenia deväťdesiatych rokov. Je otázkou, nakoľko možno z tohto uhla pohľadu vnímať mečiarovskú manipuláciu postov riaditeľov galérií ako a priori negatívnu, respektíve smerodajnú, ak (hoci nechtiac či nezámerné) otvorila priestor a väčšie pole možností špecializovanej kurátorskej práce.⁸ Fragmentárne reflektované a dovtedy skôr marginalizované témy identity, tela a telesnosti, verejného súkromia či genderových otázok v kurátorských projektoch získavajú spoločnú platformu a z okrajovej pozície sa presúvajú do centra diskurzu. Na jednej strane sa tak otvára škála výrazne profilovaných individuálnych umeleckých programov, na druhej strane, naopak, preferencia univerzálnych postulátov oslobodených od politiky a lokálneho kontextu. Ideový a žánrový rozptyl umenia v tomto období nepochybne súvisí s porevolučným otvorením hraníc nielen geografických, ale aj výsostne umeleckých.

Postmoderné princípy, ktorých jednoznačnú deklaráciu v domácom umení nachádzame predovšetkým v maľbe osemdesiatych rokov,⁹

v tomto období expandujú nielen v zmysle nástupu nových foriem umenia, ale aj výrazu a ideového zamerania. Testujú sa intermedialne a multimedialne polohy s cieľom zásadne rozšíriť rámce tradičného média a vykročiť tak k možnostiam nového kódovania i vnímania umenia. V súvislosti s otváraním geopolitických hraníc (otváraním sa Západu) dochádza na poli nášho umenia k postupnému obratu k tzv. medzinárodnému štýlu. V reflektovanom období tento pojem odráža v podstate preferenciu 3D diel (objekty, inštalácie) so zapojením elektronických médií (pohyblivý obraz, počítač, zvuk a pod.) a tiež reflexiu univerzálnych tém prostredníctvom internacionálneho jazyka umenia. Možno povedať, že princíp postmoderného mixu štýlov a žánrov umenia v tomto období na Slovensku graduje do medzinárodného štýlu, v ktorom sú lokálne identifikačné znaky na maximum eliminované v prospech komunikácie diel aj mimo vlastného či autentického zázemia. Nie náhodou sa preto jednou z dominantných stratégií umenia deväťdesiatych rokov stáva neokonceptualizmus¹⁰ a napríklad na poli maľby jej analytický a počítačový variant.

Jedným z výrazných kurátorských projektov, ktorý predstavil a reflektoval práve túto líniu umenia na Slovensku, bola výstava *Mimo limity* v koncepcii historičky a teoretičky umenia Zory Rusinovej, v tom čase kurátorky Slovenskej národnej galérie v Bratislave. Projekt mal premiéru v Nemecku – v Kunsthalle Dresden v roku 1997 a následne slovenskú reprízu uviedla Štátna galéria v Banskej Bystrici v roku 1998.¹¹ Rusinová tu pôvodne zastúpila siedmich slovenských výtvarníkov¹², pričom cieľom bolo „predstaviť aspoň fragmentárne výrazové polohy a tendencie súčasného slovenského výtvarného umenia“.¹³ V kontexte širšieho pohľadu na umenie deväťdesiatych rokov kurátorka vybrala dominantne tých umelcov, ktorých začiatky

tvorby (východiská) spadali ešte do obdobia sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. Názov výstavy asocioval konkrétne aspekty prezentovaných diel, ako aj celkovú víziu či kurátorskú intenciu výstavy – presahy médií a jazykov dobového umenia. Na výstave sa stretlo nadgeneračné spektrum výtvarníkov, rôznorodé médiá aj autorské stratégie. Leitmotívom celku výstavy sa tak stali kategórie variability a intermediality aktuálneho umenia ako signálne kvality postmodernej plurality a vo výraze najmä prekračovania hraníc (nielen) tradičných výtvarných médií. Snahou bolo „ukázať nielen prekračovanie hraníc tradičných umeleckých druhov, ale aj geografických vzdialeností a odlišných kultúrnych kontextov. Mimo limity smerujú napokon časopriestorové relácie jednotlivých realizácií a ich ambícia stať sa univerzálne zrozumiteľnými, prekročiť bariéry medzi emotívnym a racionálnym, umením a hrou, životom a smrťou, stálosťou a premennosťou, fragmentom a celkom“.¹⁴

Pri bližšom pohľade na nevelkú autorskú zostavu možno sledovať kurátorský zámer najmä v niekoľkých okruhoch. Z oblasti klasického média maľby to bola jej analytická

poloha, ktorá nanovo reflektovala vzťah fotografie a maľby, pričom integrovala počítačovú grafiku a súčasne autentické krajinné prostredie ako procesuálnu súčasť maľby (Daniel Fischer). Iný variant priniesla digitalizácia maliarskeho jazyka a práca s nájdenou, respektíve počítačovou predlohou (Ivan Csudai). Druhý dominantný okruh na výstave tvorili objekty a inštalácie, ktoré v prvej polovici deväťdesiatych rokov výrazne vytlačili klasicizujúce polohy sochárstva. Na ich miesto nastúpila priestorová inštalácia, vytvorená často z manipulovaných ready made v silnom ideovom odkaze na nové vnímanie vecí a hravé narušanie ich štandardizovaného čítania (Otis Laubert). Ready made estetika objektov a inštalácií sa už takmer výhradne realizovala v rovine manipulovaných alebo simulovaných (autorsky vytvorených) predmetov – napríklad vo forme simulovanej detskej hry s konceptuálnym základom a výrazným morálnym odkazom (Karol Pichler). Kód hry ako jedného zo základných postmoderných princípov sa stal ústredným motívom a odkazom týchto diel. Osobitne forma videoinštalácie, kombinujúca klasický a elektronický ready made, ponúkala rozšírené možnosti

6 Pozri napríklad: HUSHEGYI, Gábor – KISS, Suzanne (ed.): *At Home Gallery 1995 – 2000*. Šamorín, At Home Gallery 2001. 88 s.

7 RUSNÁKOVÁ, s. 6.

8 Kurátorky a kurátori reflektovaných výstav na domácej či zahraničnej pôde využívali spravidla inštitucionálny rámec v zmysle istého „závetria“ a realizačného zázemia výstavných projektov, pričom sa ukazuje spätne, že koncepcia umenia a kultúry v období mečiarizmu nebola až tak kľúčovo dôsledne sledovaná. Kľzala ideologicky a mocensky po povrchu. Spravidla zasiahla na nejaký vonkajší podnet z koalícieho prostredia. Osobitou kapitolou z tohto pohľadu by boli výstavy zatvorené predčasne, prípadne manipulácia výsledkov obsadenia nášho pavilónu v Benátkach.

9 Pozri bližšie: JABLONSKÁ, Beata: *Maľba v postmodernej situácii*. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.):

Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000, s. 98 – 106.

10 Pozri bližšie: BESKID, Vladimír: *Neokonceptuálne a postkonceptuálne smerovania v 90. rokoch*. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie*. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000, s. 190 – 194.

11 Štátna galéria v Banskej Bystrici, Námestie Štefana Moysesu 25, výstava sa konala v termíne 6. mája – 5. júla 1998.

12 Pôvodnú autorskú zostavu tvorili Ivan Csudai, Daniel Fischer, Monogramista T·D, Otis Laubert, Peter Meluzin, Karol Pichler a Anabela Žigová.

13 RUSINOVÁ, Zora: *Limitlos / Mimo limity*. Drážďany, Kunsthalle Dresden 1997, nepag.

14 Tamže, nepag.

subverzívnej, ironicko-kritickej reflexie dobového tlaku médií a de facto spoločenského a morálneho zlyhávania človeka (Peter Meluzin).

Autorka výstavy zostavila v duchu aktuálneho diskurzu obraz umenia druhej polovice deväťdesiatych rokov na Slovensku. Zo stránky foriem umenia spojila intencie novej cesty maľby, ukazujúc jej perspektívy v intermedialných súvislostiach nového – digitálneho jazyka. Zdôraznila predovšetkým objekt a inštaláciu, pričom naznačila aj interaktivitu a deauratizáciu diela, ktoré sa ponúka k priamej (aktívnej) recepcii. V kontexte nových médií Rusinová potvrdila kvalitu a legitimitu videa, respektíve videoinštalácie. Jej výber bol teda symptomatický a objavný v ich fúzujúcom, nelimitovanom spojení. Druhým rozmerom jej zámeru bolo poukázanie na novú ikonografiu a potenciú neokonceptualizmu, ktorý ťažiskovo narábal s manipulovaným a simulovaným ready made. Ukázala šírku tém, ktoré niesli pre obdobie druhej polovice deväťdesiatych rokov pozitívnu správu o sile a výraze umenia, čo nie je chladne kalkulované či vyprázdnené, ale naopak, nasýtené morálnym a etickým odkazom v situácii rozvinutej postmoderny. „V neposlednom rade projekt priblížil dematerializáciu formy a jej opätovnú, novú fixáciu, ktorá cez proces analýzy médií vytvára nový, dosiaľ nedefinovaný synkretický sloh.“¹⁵ A práve ten z dnešnej perspektívy môžeme nazvať medzinárodným štýlom.



15 VRBANOVÁ, Alena: Mimo limity. In: Galéria – noviny o umení, 2/1998, s. 8.



Ivan Csudai: *Umierajúce slnko*
/ *Dying Sun*, 1996

Ivan Csudai: *Teddy*, 1995



Ivan Csudai: *Cínový dážď*
/ *Tin Rain*, 1995



Daniel Fischer: *Príbeh obrazu, ktorý sa počas jedného roka živil poriadkom svojho okolia*
/ *A Story of a Picture Which Over the Year Became Saturated With the Tidiness of Its Surroundings,*
1996 – 1997



Otis Laubert: *Nielen hudbou je člověk živý*
/ *Music is Not the Only Thing Keeping a Man Alive*, 1997



Peter Meluzin: *Trump Tower (Classical Migraine)*, 1997



Karol Pichler: *Cupio Dissolvi*, 1997

MEDZI MUŽOM A ŽENOU / BETWEEN

IA THE PARADIGM OF WOMAN PARADIGMA ŽENA THE PARADIGM

FYZICKÝ / MENTÁLNY

Paradigma žena Fyzický/Mentálny Medzi mužom a ženou

Považská galéria umenia, Žilina

28. augusta – 6. októbra 1996; 31. augusta – 15. októbra 1995; 22. augusta – 17. októbra 1997

Kurátorka pôvodnej výstavy:

Katarína Rusnáková

Vystavujúci výtvarníci:

Denisa Lehocká

Ilona Németh

Petra Nováková-Ondreičková

Peter Meluzin

Roman Ondák

Boris Ondreička

Karol Pichler

Peter Rónai

Jana Želibská

○ *Kurátorka výstavy Paradox 90.:*
Mira Sikorová-Putišová

○ *Vystavujúce výtvarníčky:*

Ilona Németh

Jana Želibská

Trilógia kurátorských výstav Kataríny Rusnákovej

Mira Sikorová-Putišová

Kurátorské výstavy ako príznačný atribút umenia a umeleckej prevádzky deväť- desiatych rokov 20. storočia

Koncepcia výstavy, ktorej zámerom je špecifikovať určitý fenomén (vybranú tendenciu alebo estetickú kategóriu) prostredníctvom diel realizovaných na objednávku kurátora v intencii predloženého libreta nie je typom prezentácie, ktorý by do praxe vošiel v poslednej dekáde 20. storočia. Objavil sa už koncom šesťdesiatych rokov, no práve v deväťdesiatych rokoch sa tento formát stal jedným z typických atribútov obdobia.¹ A hoci táto forma prezentácie výtvarného umenia, kde je kurátor v pozícii tvorcu/autora, a tým je jeho rola v zmysle kreativity rovnocenná s rolou výtvarníka, má svoju kontinuitu aj v novom miléniu, koncentrácia kurátorských výstav v deväťdesiatych rokoch je oproti nemu hustejšia.

Súvisí to s viacerými faktormi: so zameraním a odbornou kondíciou umenovedy a jej praktizujúcich predstaviteľov, ale predovšetkým s povahou umenia a umeleckej prevádzky v príslušnom čase. Výtvarné umenie deväťdesiatych rokov charakterizuje

výrazný záujem o nové a pochopiteľne sa odlišujúce od kánonu pred rokom 1989. V oblasti jeho reflexií prostredníctvom výstav je zasa viditeľná snaha o pomenovanie a opísanie nových tendencií a trendov. Úzko s tým súvisí použitie inej metodiky pri koncipovaní výstav, výraznejšie sa začína obchádzať zaužívaný chronologický formát alebo kľúč príslušnosti k jednému médiu. Na druhej strane je pravda, že kurátorské výstavy deväťdesiatych rokov spoľahlivo referujú o súdobej dominancii objektu, inštalácie a následnej hybridnej fúzii s videomédiom, teda aj o snahe kurátorov výstav kanonizovať tieto médiá.² Inou kategóriou kurátorských výstav, demonštrujúcich ďalší typický znak umenia a jeho prezentácie v danom období, sú kurátorské site-specific projekty realizované aj mimo kamenných inštitúcií.³ V čase realizácie trilógie (1995 – 1997) v Považskej galérii umenia v Žiline (PGU) sa uskutočnilo viacero ďalších projektov. Predstavujú model, ktorý má najbližšie k podstate kurátorskej výstavy postavenej na koncepcii referujúcej o vybranom špecifickom umenovedno-estetickom probléme.⁴ Dané obdobie je vzhľadom na vysokú koncentráciu kurátorských výstav jedinečným, a hoci má ich realizácia svoje pokračovanie, ich výskyt pozvoľne klesal. Príčinu tohto javu môžeme nájsť v negatív-

- 1 Problematike kurátorskej výstavy (nielen v súvislosti s realizovanými na pôde PGU v Žiline) sa venovala HANÁKOVÁ, Petra: *Ženy – inštitúcie? K dejinám umeleckej prevádzky deväťdesiatych rokov*. Bratislava, Slovart 2010, s. 56 – 58, tamže, s. 140 – 141. Pozri aj: HANÁKOVÁ, Petra: Kurátorská výstava. In: *Arslexicon – výtvarné umenie na Slovensku*. Ed: BALÁŽOVÁ, Barbara – POMFYOVÁ, Bibiana, URL: <http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=kuratorska-vystava> 22.5.2014
- 2 Príklady takýchto koncepcií sú najmä: *Objekty a inštalácie* (1992, kurátorka Katarína Rusnáková), *Zwischen Objekt und Installation*, (1992, kurátorka Jana Geržová), *On-Off* (1993, kurátor Radislav Matuščík), *Pars pro toto* (1995, kurátorka Zora Rusinová).
- 3 Interakcia medzi výtvarným dielom – inštaláciou alebo objektom a netypickým, zámerne vybraným priestorom negalerijného až „anti – výstavného“ typu, bola dôležitou súčasťou integrity diela a jeho prezentácie. Typickými kolektívnymi kurátorskými výstavami, kde témou a zastrešujúcim leitmotívom bol práve faktor „inakosti“ priestoru a jeho genius loci, ktorý generoval charakter väčšiny príspevkov, sú najmä *Genius loci* (1991), budova PGU, námestie Dukla 23, kurátorka: Katarína Rusnáková, *Barbakan* (1992), barbakan mestského opevnenia Banskej Bystrice, kurátorka: Alena Vrbanová, *Tajomstvo* (1994), podkrovné priestory PGU v Žiline, kurátorka: Katarína Rusnáková), *Elektrárne T* (1993), priestory bývalej elektrárne neskôr adaptované na galériu, kurátor: Vladimír Beskid, výročná výstava SCCA *Interiér versus Exteriér* (1996), priestory závodu na výrobu kief Cosmos, kurátorky: Mária Hlava-

jová, Marta Smolíková, formát prezentácie jedného umelca, prípadne dvojice, mali cykly výstav v koncepcii Jany Geržovej v Synagóge – centre súčasného umenia v Trnave: *Umenie aury* (1995 – 1996), *Pamäť miesta* (1997 – 1998), *Vymedzenie priestoru* (1999 – 2000) a podobne aj viacero projektov realizovaných v deväťdesiatych rokoch v synagóge v Šamoríne.

- 4 Za ťažiskové obdobie realizácie kurátorských výstav v deväťdesiatych rokoch v zmysle hustoty ich produkcie je možné považovať obdobie medzi rokmi 1993 – 1998, čo je zároveň časový záber výstavy *Paradox 90*. Popri už spomenutých projektoch vyslovene prístupu site-specific ide o ďalšie výstavy: *Untitled* (1994, kurátori Radislav Matuščík, Alena Vrbanová), *Epikurova záhrada* (1996), *Limitlos* (1997), *Barok a súčasnosť* (1998), kurátorka Zora Rusinová, výročná výstava SCCA *60/90* (1997, kurátorky Alexandra Kusá, Petra Hanáková).

nych zmenách v prevádzke inštitúcií, na ktorých pôde by bolo dovedty možné takto finančne a produkčne náročné projekty realizovať, je ním však aj odmlčanie sa ich kurátorov⁵ a, ako nasledujúce obdobie nového milénia potvrdí, len zdanlivé vyčerpanie tém a možností koncepcií.⁶ Z dnešného uhla pohľadu ako kontinuum ťažiskového obdobia kurátorských projektov vyznieva štipendium pre mladých kurátorov iniciované výtvarníkom Antonom Čiernym, ktoré sa príznačne realizovalo na pôde PGU v Žiline na prelome deväťdesiatych a nultých rokov.⁷

Trilógia výstav ako vyjadrenie rodového pohľadu v umení

Projekty Fyzický/Mentálny, Paradigma žena a Medzi mužom a ženou sú kurátorské v najužšom význame tejto kategórie.⁸ Aj bez ohľadu na gendrový atribút, ktorý ich jednotlivo definuje ako výstavy prezentujúce mužský, ženský a konfrontujúco žensko-mužský pohľad umelkyň a umelcov, do daného obdobia s vysokou koncentráciou kurátorských výstav priniesli osobitý typ. Charakterizuje ho snaha zostaviť kolekciu prezentovaných diel podľa príslušnosti k tendencii, ktorá sa v tom čase postupne stávala predmetom kunsthistorického záujmu; z odstupu sa o nej dá hovoriť ako o jednom z typických znakov výtvarného umenia deväťdesiatych rokov. V tejto intencii bolo umelcom predložené libreto (obsahujúce komplex príslušných tém, odporúčenie formy) na realizáciu diela. Zámerom kurátorky tak bolo prostredníctvom výstavy špecifikovať a súčasne etablovať tendencie postfeministického a rodovo orientovaného umenia v našom priestore. Tým sú tieto výstavy viac ako iné kurátorské projekty obdobia druhej polovice deväťdesiatych rokov príznačne črtou kurátorského impulzu⁹,

ktorý podmieňoval, ale aj podstatne ovplyvňoval výslednú podobu diel.

Príspevky autorov a autoriek do trilógie vznikali priamo pre podmienky priestoru. Najmä v prvých dvoch častiach trilógie (Fyzický/Mentálny a Paradigma žena) je viditeľný výrazný prístup site-specific, ktorý logicky vzišiel z daností v slovenskom prostredí v tom čase ojedinelej „bielej kocky“, kde každému z autorov/autoriek na realizáciu príspevku pripadla jeho jedna štvrtina. Týmto boli diela vyslovene „šité na mieru“, čím vznikli rozsahovo veľkorysé formy inštalácií a videoinštalácií. Ich úzka previazanosť s priestorom mala zároveň na svedomí aj vyvážený pomer jeho prázdnoty a hmoty diela. Čo je však najdôležitejšie, práve pri týchto dvoch výstavách sa vďaka dramaturgii postavenej na zámerne nízkom množstve autorov v prospech dostatočného priestoru pre nich podarilo zrealizovať prezentáciu, kde bolo možné vnímať príspevky autorov jednotlivo, no súčasne vytvárali konzistentný celok vďaka prítomným, nielen tematickým, ale aj vizuálnym väzbám. Z tohto dôvodu viaceré z diel pri neskorších reinštaláciách už nedosiahli taký efekt a vyznenie ako pri svojej premiére.¹⁰

Koncepcie výstav trilógie pomerne spoľahlivo demonštrujú obraz súdobej praxe umenovedy s cieľom pomenovať tendencie vtedajšieho vizuálneho umenia v súvislosti s aktuálnym obrazom euroamerického umenia. Mimo kritických reflexií prostredníctvom textov v dobových periodikách venovaných výlučne aktuálnemu umeniu, ktoré sa výraznejšie začali objavovať až v polovici deväťdesiatych rokov¹¹, práve formát kurátorských výstav začal byť pomerne často používaným nástrojom na etablovanie objektu, inštalácie a videoinštalácie náležiach neokonceptuálnemu umeniu, ktoré aj vďaka týmto výstavám zaujalo v danom období dominantnú pozíciu. Spomedzi väčšiny

- 5 Nejde o odmlčanie v zmysle prerušenia alebo zastavenia aktivít príslušného teoretika, je to skôr minimalizovanie tejto kurátorskej činnosti. Dôvodom postupného útlmu je aj dočasná strata platformy na realizovanie výstav – viaceré galérie, kde sa pravidelne uskutočňovali, sa počas mečiarizmu (1993 – 1998) dostali pod správu intendatúr a ich kurátori (v pozícii vedúcich inštitúcií) boli prinútení odísť – napríklad z riaditeľských postov boli odvolané Katarína Rusnáková (PGU Žilina), Alena Vrbanová (ŠG Banská Bystrica).
- 6 Kontinuitu kurátorských výstav zabezpečila najmä nová generácia mladých teoretikov. Ich prístupy boli sčasti uplatnením metódik používaných v deväťdesiatych rokoch, napríklad forma ahistorickej výstavy – *Madona v súčasnom výtvarnom umení* (2002), kurátorka Adriana Čeleďová-Hupková, vo všeobecnosti však v kurátorských projektoch prvej polovice nultých rokov prevažovali koncepcie sledujúce vybraný tematický konštrukt: *(in)time* (2001), kurátorka: Lucia Gregorová-Stachová, *Permanentný romantizmus* (2003), kurátor: Richard Gregor, *Priveľa výnimiek* (2003), kurátorka: Mira Sikorová-Putišová, prípadne fenomén vychádzajúci z formy diela: *Manipulujúce umenie I, II* (2000), kurátor: Richard Gregor alebo žánru: *Pocta sebe* (2001), kurátorka: Lucia Lendelová. Týmto vytvárajú určitú protiváhu proti kurátorským výstavám z deväťdesiatych rokov, ktorých zásadným zameraním bola príslušnosť k objektu a inštalácii. Navyše sa oproti deväťdesiatym rokom v roli iniciátorov a kurátorov výstav tohto druhu po prvý raz predstavili aj výtvarníci: *Veľké mlieko* (2001), koncepcia: Euba Sajkalová, Eva Masaryková, *NEvesta* (2004), koncepcia: Eva Masaryková, Anetta Mona Chiša, Martin Piaček, Eva Filová.
- 7 Uskutočnilo sa na mieste konania trilógie Kataríny Rusnákovej. Štipendium podporovalo projekty mladých freelance kurátorov a v danom čase (2000 – 2001) sčasti suplovalo prax neobsadeného miesta kurátora/historika umenia v galérii. V rámci neho boli realizované spomínané výstavy: *Manipulujúce umenie*, *(in)time*, *Pocta sebe*. SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, Mira: Kurátor – organizátor. Rozhovor s Antonom Čiernym. In: ČIERNY, Anton (ed.): Anton Čierny. Žilina, Považská galéria umenia 2012, s. 128.
- 8 *Fyzický/Mentálny* (vystavujúci autori: Roman Ondák, Boris Ondreička, Karol Pichler, Peter Rónai), *Paradigma žena* (vystavujúce autorky: Denisa Lehocová, Ilona Németh, Petra Nováková-Ondreičková, Jana Želibská), *Medzi mužom a ženou* (vystavovali uvedení autori a autorky, zostavu doplnil Peter Meluzin).
- 9 Kurátorka výstav v katalógu v prvej z trilógie opisuje prístup ako: „otvorený pracovný projekt“, v ktorom sú daní výtvarníci inštruovaní v oblasti možných zdrojov inšpirácie.“ RUSNÁKOVÁ, Katarína: Výstavopis 1. mentálne štádium – projekt výstavy. In: *Fyzický/Mentálny*. Žilina, PGU 1995, s. 5. Špecifikám kurátorského impulzu Kataríny Rusnákovej v súvislosti s galeijnou prevádzkou v dobovom kontexte sa venuje HANÁKOVÁ, Petra: cit. dielo, s. 140 – 141.
- 10 Príkladom je inštalácia Denisy Lehockej – *Bez názvu* z výstavy *Paradigma žena*, už viackrát inštalovaná v iných kontextoch – *PGU Sampler* (2005, GJK Trnava), *In(ter)media(s)res* (2006, PGU Žilina, 2007, TG Martin). Bola komponovaná pre konkrétnu časť výstavného priestoru. Tvorila finále prehliadky a vďaka susedstvu s videoinštaláciou Jany Želibskej – Jej pohľad na neho, ktorej expresívna forma bola s introspektívnym obsahom a efemérnym vyznením diela Lehockej v protiklade, prehliadka získala dynamický ráz.
- 11 Zásadnými periodikami v danom čase boli *Profil súčasného výtvarného umenia* (vychádzal v rokoch 1990 – 1996, po pauze vychádza od roku 2000) a *Výtvarný život* (kontinuálne vychádzal aj po roku 1989 do roku 1995). Popri textochprehodnocujúcich umenie alternatívy spreď roku 1989, reflexiách prezentácií slovenského umenia v zahraničí na začiatku deväťdesiatych rokov, profiloch významných svetových autorov a rubrikách o výstavách v zahraničí, sa recenzie domácich výstav začali v *Profile* intenzívnejšie objavovať až po roku 1993. Do istej miery to súvisí aj s výraznejším výskytom kurátorských výstav oproti začiatku desaťročia. Vo *Výtvarnom živote* sa reflexie aktuálneho diania k slovu dostali po zmene jeho koncepcie v roku 1993. Medzi teoretikov, ktorí do nich prispievali textami o súčasnom domácom umení, patria najmä: R. Matuščík, K. Rusnáková, J. Geržová, A. Krnáčová-Gutleber, A. Vrbanová, V. Beskid, J. Oravcová-Demová – viacerí z nich (R. Matuščík, K. Rusnáková, J. Geržová, A. Vrbanová, V. Beskid) boli v tom čase súčasne autormi kurátorských výstav.

kurátorských výstav, ktoré viac-menej sledovali túto líniu, trilógia výstav v PGU sa odlišuje snahou „generovať nový diskurz“, t. j. na základe poznania a skúseností s iným výtvarným prostredím a problematik, ktoré mu náležia, iniciovať/inšpirovať vytipovaných a oslovených výtvarníkov na realizáciu diel, ktoré by tak bolo možné interpretovať cez kategóriu rodového umenia.¹² Jej krok v zmysle apelu na výtvarníkov prostredníctvom určitého „prenosu“ ideí a tém z iného (vonkajšieho) prostredia má v histórii nášho vizuálneho umenia svoj precedens. V tejto situácii nie sú tiež nezanedbateľné bezprostredné skúsenosti Kataríny Rusnákovej s aktuálnym umením v zahraničí, ktoré sa takýmto spôsobom rozhodla aplikovať.¹³

Druhým aspektom, ktorý mal vplyv na realizáciu trilógie, je kurátorkino mapovanie výtvarnej scény deväťdesiatych rokov zacieľené na autorov a autorky s tvorbou reagujúcou na aktuálne výtvarné trendy. Bolo spojené s predpokladom, že zaujmú pozíciu trendsetterov, a to nielen tí najmladší, od ktorých sa to spravidla očakáva. Vo výbere sa ocitli aj starší autori (J. Želibská, P. Rónai, P. Meluzin), ktorí pochádzali z alternatívnej scény, v deväťdesiatych rokoch sa profilovali výlučne ako mediálni umelci a túto voľbu u nich podmienila najmä prítomnosť rodovej problematiky v ich tvorbe, dovtedy však kriticky nereflektovaná. S viacerými z autorov ju spájala predošlá spolupráca na kurátorských, monografických, prípadne výstavách menšieho rozsahu.¹⁴ Skladba vybraných autorov a autoriek tak pozostávala z najmladšej generácie umelcov, ktorí vďaka (či skôr kvôli) vizuálnemu jazyku viditeľne ovplyvnenému modelom euroamerického neokonceptuálneho umenia, boli v čase realizácie trilógie aj ťažiskovými autormi výstav Sorosovho centra súčasného umenia (R. Ondák, B. Ondreička, D. Lehocká, P. Nováková-Ondreičková). Dopĺňali ju o niečo starší, v tom čase ešte

tiež príslušníci mladej generácie (K. Pichler, I. Németh) a výber finalizovali spomenutí starší umelci s vtedy už vyprofilovaným programom. Práve ich spolupráca s Katarínou Rusnákovou a PGU vyvolala synergický efekt – vznik následných (a nielen pre dobový umenovedný kontext veľmi potrebných) monografických prezentácií¹⁵, ktoré potvrdili nezastupiteľné miesto týchto autorov v histórii slovenského videoumenia, a zároveň prostredníctvom od nich získaných akvizícií sa konštruovali základy segmentu videomédií v zbierke v intermediálnom umení PGU. Táto súčasť rozšírenej spolupráce platila pre všetkých výtvarníkov z trilógie.¹⁶ Aj z týchto skutočností je zjavné, že konštrukcia autorského zloženia mala svoje logické opodstatnenie. Hoci to s realizáciou výstav už tak priamo nesúvisí, je zaujímavé sledovať trajektórie autorov, ktorí sa aj vďaka nim stali kľúčovými umelcami dekády, v nasledujúcom období prelomu milénia a nultých rokov. Pri dnešnom odstupe je očividné, že „trendsetting“ a rezonancia tvorby najmladších z nich boli ťažiskové práve v období deväťdesiatych rokov a výraznejšie nepresiahli týmto smerom hranicu dekády – dôležitú rolu v tomto prípade zohralo spomínané prepojenie týchto umelcov s mienkotvornými aktivitami SCCA sústredenými v tom istom období. V nasledujúcom desaťročí sa tvorba niektorých z nich stala pre náš kontext uzavretá (R. Ondák, D. Lehocká, P. Nováková-Ondreičková), ďalší z nich sa ako autori odmlčali, respektíve sa začali venovať inej, napríklad organizačnej činnosti (B. Ondreička). Obdobne sa začiatkom nultých rokov „vytratilí“ aj najstarší umelci (okrem P. Rónaia), tu však treba dôvody hľadať najmä v nedostatočnej inštitucionálnej podpore videoumenia, ktorá sa v tomto období stala markantnou.

Začiatok realizácie trilógie (výstava *Fyzický/Mentálny* v roku 1995) je ukotvený v čase, keď rodový diskurz a príslušná ter-

minológia prešli začiatčnou fázou adaptácie na podmienky slovenského vizuálneho umenia, pričom rizikám tohto procesu – esencionalizmu, misinterpretáciám alebo „silovej“ kontextualizácii na úkor autenticity, respektíve rozlišovania nuáns tvorby jednotlivých autorov a autoriek – sa tomuto procesu nepodarilo vyhnúť.¹⁷ Na výstavnú prax paradoxne skromné množstvo dobových textov sprostredkúva informácie skôr o procese spomínanej adaptácie než jej prípadnej paralelnej revízii.¹⁸ Kurátorský cyklus Kataríny Rusnákovej je prvým, ktorý reflektoval daný diskurz komplexnejším spôsobom – výstavami s predchádzajúcim výskumom a najmä katalógovou obrazovo-textovou stopou. Pri nazeraní na

jednotlivé výstavy trilógie cez prizmu adaptovania rodového diskurzu možno uvažovať o miere jeho prítomnosti (resp. viditeľnosti) v jednotlivých výstavách trilógie, a tým o prípadných rozdieloch medzi nimi. Zároveň možno položiť otázku, či gendrový atribút cyklu neurčujú len nastavené zastúpenia výtvarníkov – čisto mužov, čisto žien a následná spoločná účasť tých istých. Úvodná z nich *Fyzický/Mentálny* môže byť cez túto optiku tak viac referenciou o aspektoch náležiacich do širokého spektra tém neokonceptuálneho umenia: problematik zviazaných s prehodnocovaním sociálnych a kultúrnych kontextov dotýkajúcich sa vtedajšej spoločnosti, nezriedka spojeného s kritikou alebo ambivalentným

- 12 RUSNÁKOVÁ, Katarína: Výstavopis 1. mentálne štádium – projekt výstavy. In: *Fyzický/Mentálny*. Žilina, PGU 1995, s. 5. Pozri aj: HANÁKOVÁ, Petra, cit. dielo, s. 140. Hoci Petra Hanáková spochybňuje status kurátorskej výstavy jednotlivých projektov trilógie argumentom o neexistujúcej platforme, ktorá by diela prepájala, respektíve o nehode diel s ňou, práve aspekt iniciácie k tvorbe zo strany kurátorky tieto projekty činí kurátorskými. Mieru príslušnosti diel k danej platforme – umenia artikulovaného rodovou optikou, je tu zároveň nutné rozlišovať – hoci nemá rovnakú intenzitu, zároveň sa jej ani v jednom prípade úplne nevzdáva.
- 13 Rusnákovej iniciačné gesto je podobné preneseniu myšlienok Nového realizmu Alexom Mlynárčikom do slovenského prostredia v rokoch 1964 a 1965. Na túto skutočnosť ma v rozhovore upozornil Richard Gregor. V rokoch 1993 až 1997 Katarína Rusnáková absolvovala viacero študijných pobytov v New Yorku, kde bola v priamom kontakte so súdobým vizuálnym umením prostredníctvom jeho prezentácií v galériách. Viac: RUSNÁKOVÁ, Katarína: 5 x New York. Bratislava, Kalligram 2003. 160 s.
- 14 Predchádzajúce spolupráce s mužskými autormi uvádza ako motivačný činiteľ pre realizáciu prvej výstavy z trilógie. RUSNÁKOVÁ, Katarína: Výstavopis 1. mentálne štádium – projekt výstavy. In: *Fyzický/Mentálny*. Žilina, PGU 1995, s. 5. Paradigma žena predchádzali prezentácie Ilony Németh, Petry Novákovovej-Ondreičkovej na výstave SCCA Marginalia (1994), PGU realizovalo

- monografickú výstavu Jany Želibskej – *Posledné kírmenie* (1993).
- 15 Peter Meluzin – *Mouse Killer, Deratizácia – Deartizácia* (1995), kurátor: Radislav Matuščík, Jana Želibská 1966 – 1996 (1996), kurátor: Radislav Matuščík, Peter Rónai – *Videoantológia* (1997), kurátorka: Katarína Rusnáková. Ku všetkým výstavám boli vydané obsiahle katalógy.
- 16 K systému prepájania výstavy so zbierkou inštitúcie (PGU) viac: HANÁKOVÁ, Petra: cit. dielo, s. 141.
- 17 O rizikách esencionalizmu a možných interpretačných chybách pri zoznamovaní sa s feministickým a rodovým umením na začiatku deväťdesiatych rokov sa zmieňuje autorka výstav: RUSNÁKOVÁ, Katarína: Namiesto úvodu dotazník – Feministické dejiny umenia v postkomunistickej dobe (rozhovor s Martinou Pachmanovou) In: *Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku*. Banská Bystrica, Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení 2009, s. 12. Tzv. „silovú“ kontextualizáciu uvádza Richard Gregor ako špecifický problém formulujúcej sa teórie nového umenia deväťdesiatych rokov. Viac: GREGOR, Richard: Autenticita, tradícia a post-národná situácia. (K vývinovým predpokladom slovenského umenia „nultých rokov“). In: SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, Míra (ed.): *Nulté roky*. Žilina, Považská galéria umenia 2011, s. 101 – 102.
- 18 Ženskému umeniu, postfeminizmu a rodovej problematike bolo venované tematické číslo *Profilu* súčasného výtvarného umenia 1993, č. 2.

vyjadrením postoja ku konzumu – teda tém, ktoré aj v našom postsocialistickom prostredí silne rezonovali.¹⁹ Faktor subjektivity vo výpovedi, čo by priblížil diela k gendrovej narácii, náležal najviac hádam realizácii Petra Rónaia *Neodiogenetika*, u ktorého už v tom čase bolo narábanie s vlastnou identitou ako subjektívnou kategóriou výraznou líniou tvorby. Typickým a zastrešujúcim znakom diel popri spomínanej „miesto-špecifickosti“ bol apropriovateľný ready made ako základ inštalácií, čím v prvom pláne referovali skôr o forme, respektíve ich obsah vďaka zámernej intertextuálnosti akoby zostával až v druhom pláne.

Kým predošlý projekt priniesol sofistikovanú (a formami inštalácií paradoxne potlačenú) artikuláciu rodu z pozície mužov, pričom jeho výrazným plusom bol spomínaný komplexný prístup site-specific v „bielej kocke“, *Paradigma žena* nadväzujúc na túto líniu práce s priestorom, priniesla otvorenejší model diel reflektujúcich na témy rodu. Vrstvy senzibility, introspekcie, no aj expresívnejším jazykom formulovanej výpovede, uplatnené v rôznej intenzite v jednotlivých dielach, komunikovali o prítomnosti ženského subjektu bezprostrednejším spôsobom. Príkladom prístupnejšej mentálnej interakcie výstavy s divákom je inštalácia Ilony Németh – *Naše sny*. Vo vizuálne jednoduchej a zámerne minimalizovanej forme, zostavenej zo 147 použitých vankúšov zo zaniknutého hotela ukladaných v rastru na podlahe, sa ukrývala výrazná pamäťová stopa odkazujúca na súvislosti ich predošlého účelu. Tým otvárala viaceré možnosti interpretácie (napr. cez subjekt používateľov vankúšov, ich telesnosti, respektíve jej rezíduí), ale inštalácia súčasne integrovala diváka do svojho komplexu vynúteným prechodom po nej. Určitým pendantom k introspektívne vyznievajúcim inštaláciám D. Lehockej a P. Novákovej-Ondrejkovej a istým spôsobom aj opozitom k ich

komplikovanejšej sémantike bola pomerne úderne ladená videoinštalácia Jany Želibskej *Jej pohľad na neho*, ktorej obsah bol dekonštrukciou mužského pohľadu na ženský subjekt, spracovaný s použitím príznačnej ironie, ktorá dlhodobo patrí do arzenálu tvaroslovia výtvarníčky. Vo veľkoplošnej projekcii (inak prvej v histórii slovenského videoumenia) sprostredkovala pohľad na sprchujúceho sa muža. Videoinštalácia, ktorá bola obrátením mužského gaze na ženský, ponúkala viacero ďalších interpretácií, pričom kľúčovou bola interpretácia o relatívnosti statusu muža ako „silnejšieho pohlavia“.²⁰

Na pozadí výstavy *Paradigma žena* je zreteľný sústredený záujem o postfeminizmus a rodové otázky v umení – v katalógu k výstave Katarína Rusnáková okrem textu venovanému tejto tendencii uvádza aj výstavy venované problematike žien v umení v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch, predovšetkým *Sense and Sensibility. Women artists and Minimalism in the Nineties* (1994, MoMA New York), ktorá bola pre ňu v zmysle reflexie, ale aj aplikácie diskurzu postfeminizmu v slovenskom umení, inšpiráciou.²¹ Súčasne možno tvrdiť, že práve výstavou *Paradigma žena* sa otvorila výrazná línia teoretických aktivít kurátorky v tejto oblasti.²²

Dôležitým leitmotívom finálneho projektu trilógie bola konfrontácia ženskej a mužskej rodovej optiky a vytvorenie podmienok na zachytenie nuáns vzťahu medzi pohlaviami. Komunikáciu medzi ženským a mužským subjektom vyvolala najmä spoločná prítomnosť diel, ktorá mohla podmieňovať vznik väzieb medzi inak autonómnymi dielami. O dôsledkoch doslova invalidného vzťahu medzi mužom a zároveň aj dielom, ktoré ako jedno z mála aj obsahom odkazovalo na názov výstavy, bola realizácia Petra Meluzina – *Pulp fiction (Historky z podsvetia)*. V línii jeho reflexií na problematiku masmédií sa inštaláciou odvolal na prípad samokastrácie

muža opísaný v čiernej kronike, no aj na určitú „oblúbenosť“ informácií s negatívnymi obsahmi v médiách, ktorá sa najmä pre tie komerčné v deväťdesiatych rokoch stala veľmi rýchlo príznačnou.

Trilógiu, predovšetkým jej dve posledné časti, teoretici označili ako prvé výstavy v slovenskom prostredí, ktoré sa zaoberali rodovou problematikou²³, hoci tento aspekt pôvodne bol len jednou z úrovní ich čítania.²⁴ Dopĺňala ju už spomínaná snaha kanonizo-

vať intermédiá²⁵ – objekt, inštaláciu, videoinštaláciu a inštitucionálne podporiť tvorbu najmä posledného z nich. Aj z dnešného pohľadu je dôležitá otázka jazykového aparátu príslušného pre formy umenia, ktorých tvorba bola cyklom iniciovaná. Určitá nepreniknuteľnosť až hermetická uzavretosť obsahov (a významov) inštalácií má svoj pôvod v univerzalizme preneseného tvaroslovia neokonceptualizmu²⁶, na základe ktorého vznikali. Nevyčírená a v podstate stále v procese

19 Viac k tematickej koncepcii Fyzický/Mentálny: RUSNÁKOVÁ, Katarína: poznámka 14.

20 Pozri: RUSINOVÁ, Zora: Očami ženy alebo večná nevesta jari. In: BÜNGEROVÁ, Vladimíra – GREGOROVÁ, Lucia (ed): Jana Želibská – Zákaz dotyku, Bratislava, Slovenská národná galéria 2012, s. 21 – 22.

21 Túto skutočnosť uviedla K. Rusnáková v rozhovore ohľadom výstavy. Viac ku koncepcii: RUSNÁKOVÁ, Katarína: Paradigma žena. Žilina, Považská galéria umenia 1996, s. 5 – 7.

22 Písanie o problematike rodového umenia, reflexie feminizmu a postfeminizmu v umení, spôsob interpretovania súčasného umenia touto optikou tvorí dôležitú časť jej bibliografie, najmä: RUSNÁKOVÁ, Katarína: Vizuálne zobrazenia gendrových identít v nových médiách. In: 90-te plus. Reflexia vizuálneho umenia na prelome 20. a 21. storočia. Bratislava, Slovenská sekcia AICA 2003, s. 70 – 81. Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku. Banská Bystrica, Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení 2009. 124 s., metodológiu rodového pohľadu použila aj v RUSNÁKOVÁ, Katarína: História a teória mediálneho umenia na Slovensku. Bratislava, Vysoká škola výtvarných umení, Afad Press 2006. 300 s.

23 Okrem príslušných dobových recenzií (v pomerne skromnom množstve vzhľadom na významnosť trilógie) boli dané výstavy takto charakterizované v texte o gendrovom umení na Slovensku v katalógu medzinárodnej výstavy *Gender Check. Rusinová, Zora: Slovak republic*. In: *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Wien, MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig 2009, s. 369. Pozri aj: ORIŠKOVÁ, Mária: Paradigma žena. In: Ateliér č. 24, 1996, s. 8, JABLONSKÁ, Beata: Paradigma žena. In: Galéria, č. 3, 1996, s. 4, VAŠKOVIČOVÁ, Hana: Medzi mužom a ženou alebo anabázy vedenia inštitúcie galerijného typu

na Slovensku. In: Výtvarnícke noviny č. 3, 1997. V súvislosti s recenzovaním prvých dvoch častí trilógie, treba podotknúť, že ohlasy nenájdeme mimo českého Ateliéru (M. Orišková) ani v jednom zo slovenských odborných časopisov (*Profil, Výtvarný život*), ktoré však v čase jej realizácie prestali dočasne či definitívne vychádzať. Texty o výstave, publikované väčšinou v regionálnych periodikách, pochádzajú od samotnej kurátorky, výnimkou je jej text v *Ateliéri* – RUSNÁKOVÁ, Katarína: Medzi mužom a ženou. In: Ateliér č. 23, 1997, s. 8 – 9. Je azda dobovým príznakom, že takáto forma „self-promotion“ vlastných projektov v odborných časopisoch (v súčasnosti ťažko predstaviteľná), bola vlastná aj ďalším teoretikom aktívnym v deväťdesiatych rokoch (Z. Bartošová, V. Beskid, R. Matuščík, A. Vrbanová). Prevaha týchto textov (v uvedených mienkotvorných periodikách) nad recenziami neposkytuje želanú pluralitu názorov, a tým činom sťažuje možnosti spätnej interpretácie.

24 Viac ku koncepcii výstavy a celej trilógie: RUSNÁKOVÁ, Katarína: Medzi mužom a ženou. Žilina, Považská galéria umenia 1997, s. 5 – 7.

25 To, že sa tento zámer naplnil, dokazuje aj dnes prítomný názor, že viaceré diela z trilógie sú emblematickými príkladmi umenia inštalácie, respektíve videoinštalácie deväťdesiatych rokov, pričom výrazný podiel na tejto skutočnosti má katalógová stopa výstav – texty a kvalitné reprodukcie.

26 V tomto prípade je zaujímavým postrehom, že daný univerzalizmus neokonceptuálneho jazyka spojený s výraznejšou uzavretosťou obsahu je viac príznačný pre diela najmladších umelcov trilógie, ktorých parametre sú najviac podobné euroamerickému modelu. Naproti tomu interpretácie otvorenejšie, zároveň nesúce známky osobného rukopisu a štýlu, aj pri použití médiu a tvarosloví autentické, sú realizácie umelcov najstaršej generácie.

adaptácie bola aj príslušná metodika ich interpretácie, podobne poznačená univerzalizmom. Tento hendikep kurátorských textov náležiacich trilógii²⁷, ktorý bol, mimochodom, v tom čase príznačný aj pre iných teoretikov venujúcich sa novým médiám (K. Rusnáková bola v tomto ohľade pionierkou), vyvažuje snaha o komplexnosť analýzy a najmä dôraz na kontext, ktorý je pre ňu typický. Vo všeobecnosti jazykový aparát interpretácie umenia inštalácie, ktorého základy vznikli v deväťdesiatych rokoch, bol poznačený vtedajšou, takpovediac jednotnou schémou inštalácií, viditeľnou aj v trilógii (báza ready made, dôraz na apropiáciu, upustenie od rukodielnosti), pričom spomínaný univerzalizmus ich modelu šiel ruka v ruke s univerzálnosťou ich tém (napr. identita, rod, konzum, gýč verzus „vysoké umenie“) a terminológie použitej pri písaní o nich. Tento jav príznačný najmä pre druhú polovicu deväťdesiatych rokov sa postupne vytratil pri prieniku autenticity, nuáns domácej tradície a tém lokálneho kontextu. Na základe tohto trendu sa „poľudštil“ aj predtým výrazne akademicky vyznievajúci jazyk interpretácie.



27 Spôsob písania K. Rusnákovej v podstate doteraz ako jedinej z kritikov a teoretikov výtvarného umenia po roku 1989 hodnotila HANÁKOVÁ, Petra: cit. dielo s. 147 – 149. Kritiku „nepreniknuteľnosti a vyprázdnenosti textov napriek trendy výrazivu“ Hanáková odvíja najmä od formy Rusnákovej textov, no so zovšeobecňujúcim tvrdením, že ich obsah je týmto minimalizovaný, respektíve neexistujúci, nemožno súhlasiť bez výhrady. Nezhodnocuje relevantnosť existujúcich informácií v jej interpretáciách, kritiku obracia skôr na formu jej textov a štýl písania.



Ilona Németh: *Naše sny*
/ *Our Dreams*, 1996





Jana Želibská: *Jej pohľad na neho*
/ *Her View of Him*, 1996

Sen o múzeu!

Inštitucionálne ukotvenie diela ako spoločný menovateľ umeleckej prevádzky v deväťdesiatych rokoch 20. storočia

Richard Gregor

„Historiografia umenia zámerne či nezámerne funguje ako inštrument intencií súčasného umenia.“
Ján Bakoš

I. Širší smer úvah

Vo svojich nedávnych textoch¹ som v snahe postihnúť genézu postmodernej situácie v slovenskom výtvarnom umení tzv. nultých rokov pomenoval päť stupňov tohto procesu, pričom v pozadí každého jedného z nich je moment vnútornej kritickosti umeleckého diela, namierenej smerom k dobovej umeleckej praxi. Vývoj som stupňoval podľa dekád. Základ tvorila najprv konceptuálna a neskôr aj performatívna kritika (umeleckej formy) antitézou v šesťdesiatych rokoch (napr. Alex Mlynárik a Július Koller), ktorá mohla mať svoj predobraz v refigurácii, ako kritike namierenej na prevzatost' informelu, ku ktorej dospeli (resp. prechýlili sa) niektorí pred-

stavitelia hnutia *Bratislavské konfrontácie* (napr. Jozef Jankovič a Mira Haberernová). V prípade sedemdesiatych rokov som hovoril o „kritike jednoznačnosti témy“, čím som mal na mysli možnosť vnímať niektoré počiny realistov či fúziu pop-artovej a realistickej poetiky ako subverzívnu u niekoľkých spoločnosti autorov (napr. Jozef Srna a Julián Filo), ktorých socialistický režim akceptoval. Pod „radikálnou otázkou o formalizme osemdesiatych rokov“ som načrtnol možnosť vnímať rýchly ambulantný prenos transavantgardnej estetiky do nášho prostredia ako pokus o nahradenie jedného formalizmu (oficiálneho, socialistického) iným (vo svojej podstate modernistickým čítaním prevzatej postmodernej formy). Tento proces postupom deväťdesia-

tych rokov došiel ku „kritike samonosnosti formy“ – túto tézu spresním a rozvinem v nasledujúcom texte – a napokon v nultých rokoch ku kritike dogmatickej originality umeleckého diela a umeleckého média (napr. rôzne spôsoby práce s maľbou).³

V tejto chvíli mi však nejde o postmodernu, hovorí o nej v slovenskom výtvarnom umení

deväťdesiatych rokov naďalej nepovažujem za opodstatnené. Ide mi o vnútorné procesy, ktoré postupom dekády „kritiku samonosnosti formy“ vyvolali, a o to, ako sa daný moment predznamenal, respektíve prejavil v troch súvisiacich projektoch⁴, ktoré svojou participáciou na tomto výstavnom počine bratislavskej Kunsthalle revokujem.

- 1 Autenticita, tradícia a postnárodná situácia. In: Kol.: Nulté roky. Žilina, PGU 2011, s. 101 – 128 (citácie zo s. 125); GREGOR, Richard: Haberernovej oko. Postinformálna figurácia v slovenskom výtvarnom umení 60. rokov 20. storočia. Bratislava, Galéria Cypriána Majerníka 2013, s. 72 – 73.
- 2 V tomto mätúcom momente pramení mylné používanie pojmu postmoderna na umenie osemdesiatych rokov.
- 3 Rámec dekád je potrebné považovať za orientačný – pre šesťdesiate roky je zlom začiatok normalizácie, pre spomínané procesy v osemdesiatych rokoch možno za začiatok považovať

- uvoľnenie v čase „perestrojky“, pre úvod deväťdesiatych rokov je bodom zlomu rok 1989 a pre nulté roky nástup a prejavenie sa mladej generácie okolo roku 2002/2003. Navyše, uvedené procesy sa spravidla neskončili v dekádach, v ktorých pramenili, mohli voľne pokračovať u jednotlivcov alebo v umeleckých štýloch či tendenciách.
- 4 Sen o múzeu (PGU, 1991, kurátor Radislav Matuščík); Sen o múzeu? (PGU, 1995, kurátori Radislav Matuščík a Katarína Rusnáková); 20 rokov PGU (PGU, 1996, kurátorka Katarína Rusnáková)

II. Vybrané okruhy problémov

Už od prvého pohľadu na výtvarnú produkciu umenia deväťdesiatych rokov musíme nevyhnutne uvažovať o mnohých súvislostiach:

- čo stojí v pozadí snahy o univerzalitu posolstva na úkor politickosti umeleckého diela,
- čo spôsobilo taký výrazný ústup klasických médií maľby a sochy, že sa okrem aktivít niekoľkých solitérnych jednotlivcov nez mohli na žiadnu (ani undergroundovú/alternatívnu) ofenzívu,
- aké dôsledky priniesla „akademizácia avantgardy“ (prejavujúca sa najmä imperatívom originality), ktorá sa, ako vedľajší produkt disidentského čítania dejín umenia a tiež dve desaťročia pretrvávajúceho ideálu u nás nikdy nespochybnenej neoavantgardy, stala hlavnou vyučovacou metódou na vysokých školách, ako aj trendom mladej umeleckej scény,
- ako sa vyrovnáť s problémami vyplývajúcimi z antitradicionality časti súdobej umeleckej produkcie a súčasne z jej napojenia sa na pojmový aparát západných dejín umenia, ktoré však naše prostredie strednej a východnej Európy dosiaľ rovnocenne neintegrujú.

Ide o spleť problémov, ktorá predostiera predovšetkým rozporupnosť daného obdobia. V oblasti aktuálneho umenia si preto musíme najprv položiť otázku, ktorú si už v osemdesiatych rokoch kládol Ján Bakoš⁵ – totiž či vôbec, a ak áno, tak k akému diskurzívnemu procesu, posunu či zlomu v zmysle ich dejín došlo a ako to ovplyvnilo zaužívané zvyklosti výtvarnej prevádzky na Slovensku.

a) Predovšetkým je to charakter vzťahu našej modernej k externým prostrediam (napr. stredoeurópskej, euro-amerikej či ruskej pro-

dukcií), ktorých umelecké tendencie vždy vyvolávali v našom umení snahu o participáciu a o dialóg, a to často aj mimo väzieb k vlastnej tradícii. Je za tým nielen permanentná emancipačná snaha malej umeleckej scény (byť na tepe dňa), v ktorej sa moderný výraz od začiatku presadzoval (resp. vymedzoval) problematcky – počas prvej republiky z dôvodov požiadavky vzťahu umenia k otázkam národnej identifikácie, neskôr kvôli totalitnému režimu. A práve počas socializmu svoju dôležitú rolu zohrávalo vedomie, že neprerušovaný vývoj umenia v slobodných západných krajinách je istotou progresivity, o ktorú sa dá hoci aj pri občasnom alebo difúznom participovaní (nazeraní) vždy spoľahlivo oprieť. Takto sa do nášho umenia dostali aj polohy, ktoré síce v slobodných prostrediach mali inú genézu a iný programový základ, polohy, ktoré síce organicky nezapadali do našich dejín umenia, no spĺňali inú životne dôležitú funkciu: v určitej chvíli boli schopné zmysluplne odpovedať na otázky o (priebežne sa meniacej/vyvíjajúcej) povahe umenia, ktoré si v danej chvíli umelci aj u nás, t. j. za zavretými hranicami kládli. (Spomeňme v tejto súvislosti napríklad informel, pop-art/nový realizmus, akčné umenie, neskôr hyperrealizmus a ďalšie.) Nebolo to omnoho inakšie ani v osemdesiatych rokoch, keď sa neoexpresívna estetika v Taliansku sformulovanej transavantgardy stala odpoveďou na otázky našej najmladšej výtvarníckej generácie – a je logické, že v čase diskontinuity a vykorenenosti (v zmysle tradície) sa u nás lepšie ujala primitivistická a nie neohistorická verzia tohto maliarskeho prejavu. Ak sa v rámci takéhoto kľúča pozrieme na intermediálne umenie deväťdesiatych rokov, potom môžeme povedať, že jeho genéza je v mnohých prípadoch podobná svojim predchodcom, len významnú časť roly výtvarného jazyka preberá samotné (nové) médium vyjadrenia, čo, samozrejme, poskytuje pod-

statne širšiu variabilitu. Možno teda povedať, že to nové médiá boli v deväťdesiatych rokoch odpoveďou na otázku pátrajúcu po adekvátnom vyjadrení náležiacom novej (slobodnej) spoločenskej situácii – v istom zmysle *odpoveďou z externého zdroja*, čo už u nás bolo z principiálneho hľadiska zvykovo zaužívané. Z tohto pohľadu je teda otázka diskurzívneho zlomu ako prameňa novej umeleckej situácie diskutabilná.

b) Problematika umeleckohistorického písania takisto predstavuje zaujímavý problém. Vo všeobecnosti platí, že v období socializmu texty progresívnych historikov umenia v mnohom reflektovali aktuálnu situáciu na svetovej scéne, rovnako ako možno povedať, že mnohí svoje úvahy viac alebo menej úspešne kontextualizovali s aktuálnym stavom myslenia na Západe. Jedno však s istotou drvivá väčšina nemohla – a to aktívne vstupovať do aktuálneho západného konštruovania dejepisu umenia. Naše umenie tak bolo po desaťročia satelitom teoretického rámca, ku ktorému sa síce hlásilo, no na ktorom nemohlo rovnocenne participovať. Ak budeme toto považovať za východiskovú situáciu pre dejiny umenia deväťdesiatych rokov, potom sa nám podarí lepšie pochopiť to, čo dnes nevyhnutne musíme nazvať dobovosťou alebo dobovým koloritom tohto desaťročia.

Z dnešného hľadiska by som ako podstatný moment porevolučnej historiografie vnímal najmä dve tendencie. Jednak snahu ukotviť

nové umelecké prejavy aktuálnym umenovedným jazykom a na druhej strane snahu usporiadať/uviesť na pravú mieru tie umelecké hodnoty z minulosti, ktoré nemohli byť z rôznych dôvodov v čase svojho vzniku voľne prezentované. Za predobraz týchto nie jednoduchých úloh možno považovať texty o postmoderne z druhej polovice osemdesiatych rokov, ktoré už v rámci uvoľnenia režimu bolo možné publikovať. Napriek tomu, že o adekvátnosti použitia tohto pojmu v našom prostredí môžeme polemizovať, oboznamovanie sa s postmoderným myslením a v istom zmysle aj prihlásenie sa k nemu predstavovalo atraktívny kľúč k možnosti vystúpiť z tieňa normalizácie. Lenže podobne ako na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, keď v začiatkoch poststalinského uvoľnenia u nás došlo k napojeniu sa na nedopovedaný (nenaplnený) avantgardistický ideál, konzervovaný v spomienke na slobodné povojnové roky 1945 až 1948⁶, tak sa aj v perestrojkových osemdesiatych rokoch očarenie postmodernou aplikovalo do (v podstate už konzervatívnych) nedopovedaných neoavantgardistických predstáv o umení a umeleckom diele. Ak súhlasíme s tézou, že deväťdesiate roky v našom prostredí nazývať postmodernými je predčasné, potom platí, že toto obdobie sa skôr nesie v duchu epilógu neoavantgardy. Rozpor tohto anachronizmu by mohol byť čiastočnou odpoveďou na otázky položené v úvode tejto kapitoly.

5 BAKOŠ, Ján: Historický výskum súčasnosti. In: Umelec v kľietke. Bratislava, SCCAN 1999.

6 Ad. GREGOR, Richard: Homonymická opona. Príspevok k úvahám o odlišnosti významu umeleckého diela v závislosti od miesta vzniku. Prednáška

pre XLVI. svetový kongres AICA v Košiciach, 2013 – videozáznam: www.aica.sk

III. Tri cesty umeleckej identity v deväťdesiatych rokoch

Prvú polovicu deväťdesiatych rokov možno v skratke vnímať ako obdobie etablovania sa nových mediálnych pozícií, obdobie avantgardistického očarenia a snahy o úplne novú originálnu tradíciu, a to nielen v štýloch, ale často dokonca v jednotlivých dielach. Sprievodné textové aparáty k dielam a výstavám častejšie ukotvujú aktuálnu tvorbu v duchu medzinárodného kontextu umenia než v domácej tradícii druhej polovice 20. storočia, ktorá vtedy ešte nebola adekvátne spracovaná. Táto prax však s postupným spoznávaním významných počinov domácej moderny a neoavantgardy nebola postačujúca. Podobne ako po roku 1918 došlo k hľadaniu národného slohu, ako dokladu predchádzajúcej umeleckej tradície Slovákov, podobne ako po roku 1948 došlo k spätnému vyhľadávaniu výtvarných diel, ktoré by dokladovali objektívnu genézu⁷ socialistického realizmu, tak aj v priebehu deväťdesiatych rokov dozrievala potreba ukotviť aktuálne dianie v tradícii, o ktorú by sa bolo možné vo vlastnej historiografii oprieť. (Netreba zabúdať, že väčšina aktérov „mýtických“ šesťdesiatych rokov bola na scéne stále prítomná, t. j. zenity ich „tradície“ prebiehali súbežne s prítomnosťou bez toho, aby boli vzájomne prepojené.) Tu chcem len v krátkosti naznačiť tri z možných spôsobov postupného uchopovania tejto tradície, jej pomenovania a odhaľovania väzieb s ňou – tri spôsoby nachádzania spoločných menovateľov súčasnej tvorby s vlastnými dejinami výtvarného umenia. Napriek tomu, že sa diela slovenskej neoavantgardy od šesťdesiatych rokov jednotlivo vynárali na výstavách už od samotného začiatku deväťdesiatych rokov a dokonca existovala obava zo zatienenia súdobejšej produkcie, možno za najmarkantnejší sumarizujúci míľnik celého tohto procesu po-

važovať až výstavu šesťdesiate roky v Slovenskej národnej galérii (1995), ktorá odborníkom i laikom ukázala mnohé diela neskoršej moderny a neoavantgardy po prvý raz – s odstupom tridsať až štyridsať rokov.

a) Prvou formou je kontinuita inštitucionálnej praxe – s dôrazom na výskumnú, výstavnú a zbierkotovornú činnosť spojená s doznievaním vrcholne modernistickej autority umeleckého kritika. Tento aspekt v kontexte tohto projektu pripomínam výstavou *Sen o múzeu?*

b) Druhou cestou je ex post vstup niektorého z významných aktuálne prebiehajúcich diskurzov do nášho dejepisu umenia, pričom najlepším príkladom je feminizmus.⁸ Spočiatku síce dokladá aj v mnohom inom platný fakt o teórii predbiehajúcej umeleckú prax, no neskôr je to práve táto platforma, z ktorej sa vyvinuli radikálne súkromné témy, ktoré na scéne kontinuálne pretrvali a pozitívne ovplyvňujú dianie dodnes. O závere deväťdesiatych rokov možno povedať, že prienik osobnej tematiky (až mytológie) u autoriek ako Pavlína Fichta Čierna či Ilona Németh je pendantom uplatnenia politických prístupov napríklad u Romana Ondáka – na tejto opozícii proti idealizmu hľadania univerzálneho diela definujem spomínanú „kritiku samonosnosti umeleckej formy“.

c) Tretím spôsobom je definovanie tradície prostredníctvom techník, pojmov a fenoménov. Jednou z možností sú priebežné snahy o slovníkové charakteristiky⁹, ktoré sú príznačným, no mechanickým pokusom o pripojenie sa k západnému dejepisu umenia. Odrazom tejto metódy je však aj kľúčová výstava *60/90*.¹⁰ Kurátorky v spolupráci s mladou generáciou umelcov vytvorili viac či menej paradigmatické tandemy s autormi klasikmi dokladajúce dejinné premostenie slobodných dekád nášho umeleckého vývoja. Hoci v sú-

časnosti možno tento konštrukt z určitého hľadiska spochybnit¹¹, je pravda, že pretrvávajúca rezonancia tejto výstavy, rovnako ako neskoršia spolupráca niekoľkých spomedzi dvojíc dokazuje jej opodstatnenosť a príhodné načasovanie. Možno posledným výkrikom snahy o pojmové uchopenie tradície bol aj cyklus *TransKunsthalle*¹², ktorého snahou bolo nájsť analógie súčasnosti s minulosťou prostredníctvom trvalých umeleckých fenoménov ako expresivita, svetlo, ilúzia, akčnosť či novosť ako princíp.

S odstupom času možno povedať, že všetky tieto spôsoby odrážali predovšetkým dobovú situáciu. Z dnešného pohľadu išlo o utópiu, o posledné záchvevy modernisticky chápaných dejín umenia, čo okrem iného dokladá aj určitá autoritatívna a meritórnosť ich povahy. K posunu úvah o našom mieste v západnom dejepise umenia však touto cestou nedošlo.

IV. Sny o necenzúrovanom múzeu

Kontext už spomínaných troch súvisiacich výstav¹³ poukazuje na neoavantgardné dielo ako potenciálny zbierkový predmet, čo bolo

najmä v zmysle tzv. nových či iných médií v našej krajine určité muzeologické novum. Deväťdesiate roky nesmieme vnímať len ako obdobie inovatívnej práce s digitálnymi technológiami, ale aj ako obdobie charakterizovateľné transformujúcou sa kultúrnou legislatívou, ktorá časový skok vyplývajúci zo zmien po roku 1989 z hľadiska ochrany kultúrneho dedičstva ani z hľadiska autorských práv nedokázala adekvátne reflektovať. Výstavu *Sen o múzeu?* preto nemožno vnímať ako tematickú kurátorskú koncepciu reflektujúcu napríklad spoločný fenomén, ale skôr ako predbežné označenie aktuálne vzniknúcich umeleckých prác za budúce zbierkové predmety, t. j. za demonštráciu faktu, že medzi budúce kultúrne dedičstvo sa budú radiť aj diela iných médií. Z toho vyplýva určitá heterogénosť na výstave *Sen o múzeu?* vystaveného materiálu, ktorý skôr než vlastné okamžité väzby prezentuje väzby budúce: náležiacie oveľa väčšiemu, ideálne totálnemu celku.

Tento tendencii bolo treba ísť príkladom, dokonca to bola v určitom zmysle jediná možnosť – akvizičná činnosť Považskej galérie umenia je doteraz vo vzťahu k intermediálnej produkcii deväťdesiatych rokov pilotná. Prevažujúcu (nie však bezvýhradnú) orientáciu na objekt a inštaláciu, t. j. na trojdimenzionálnu produkciu s použitím videa možno

7 Presvedčivo to ukázala úvodná časť výstavy *Pre-rušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948 – 1956* (SNG, 2012, kurátorka Alexandra Kusá) nazvaná *Formulovanie novej minulosti*.

8 Typickým príkladom tejto tendencie boli úvahy o profeminizme v ranom diele Jany Želibskej. Nie nepodobne však vyznievajú úvahy o predobrazu videoumenia v krátkych filmoch Vladimíra Havrillu zo začiatku sedemdesiatych rokov, umenia inštalácie a environmentu v dielach Stana Filka či Petra Bartoša koncom šesťdesiatych rokov a ďalej.

9 Od rubriky v časopise *Profil* až po *Slovník sve-*

tového a slovenského výtvarného umenia 2. polovice 20. storočia, *Profil* 1998 (Ed. Jana Geržová).

10 SCCA, 1997 – kurátorky Petra Hanáková, Alexandra Kusá.

11 Pozri GREGOR, Richard: *Autenticita, tradícia a postnárodná situácia*. In: Kol.: *Nulté roky*. Žilina, Považská galéria umenia 2011, s. 103.

12 2001, *Cyklus ôsmich výmenných kurátorských výstav v najvýznamnejších regionálnych galériách* (iniciátori Anton Čierny a Richard Gregor).

13 Pozri poznámku 4.

vnímať ako logické nadviazanie na zbieranie sochárskych diel v minulých dekádach, možno aj ako mapovanie „sochy v expandovanom poli“. Bola to z praktického hľadiska najnáročnejšia možná cesta, ktorá dodnes nenašla adekvátneho nasledovníka v žiadnej z našich inštitúcií – preto je (možná) stála expozícia v tejto galérii príslubom aj zárukou impozantnosti. Na druhej strane, zvolená filozofia zberateľskej činnosti bola vcelku nekomplikovaná – základným kritériom bola kvalita a progresivita aktuálneho diela slovenskej proveniencie. Matuščík s Rusnákovou tak najpresvedčivejšie premostili spoločenskú zmenu – zároveň dobovo príznačne a zároveň nadčasovo: ich avantgardistické múzeum „budúcnosti“ bolo (v totalitnom zmysle) absolútne zamerané na progres, ktorý však bol v postmodernom zmysle slova utopický, čo všetky tieto snahy uzemňuje späť do „minulosti“. Na spolupráci týchto dvoch osobností tak úplne presne vidíme dobovo symbolický presun (žezla) autority (a kompetencie) z rúk kritika, lebo ním bol Matuščík vo svojej navnútornejšej podstate, do rúk nekompromisnej inštitucionálnej kurátorky, čo bola Rusnákovej výhradná profilácia v deväťdesiatych rokoch.

Paradoxne to, čo my dnes vnímame ako odraz minulosti, či ako zložitý a vlastne iluzórny, lebo priskorý a v pozitívnom zmysle slova naivný proces vymaňovania sa z u nás špecifických rezíduí minulého, je v polovici deväťdesiatych rokov ďaleko za hranicou únosnosti. Preto ten otáznik „?“ v názve výstavy a preto ten defenzívny podtón, ktorý cítiť v kurátorských textoch. Nad týmto múzeom sa podľa slov Kataríny Rusnákovej začalo zmrákať najneskôr od konca roku 1995 (ona sama bola z pozície riaditeľky odvolaná v roku 1997).

Kurátorské výstavy majú okrem iného jednu pozoruhodnú vlastnosť spočívajúcu v nestálosti úrovne a v nemožnosti nivelizácie všetkých zaradených diel či počínov.

Napriek najlepšej snahe o súdržnú kvalitu, a tú výstave *Sen o múzeu?* rozhodne uprieť nemožno, vždy sa nájdu diela, ktoré uvedeňný rámec prekonajú, v negatívnom aj v pozitívnom zmysle, nadol aj nahor. Negatívom je dobovosť alebo dobová poplatnosť móde či trendu; pozitívom je zas výnimočnosť v kontexte tvorby daného autora, šťastná chvíľa (šťastná hviezda) mimoriadnej rezonancie s témou či ich ideálna momentálna súhra. Spomedzi najvýnimočnejších by som v rámci limitu rozsahu tohto textu rád spomenul tri.

- Inštalácia na báze performance *Chyť ma, chyť ma! Hľadám v pamäti tvár svojej spolužiačky Sary Rosenblumovej* (1995) je jedným z najvýznamnejších diel Juraja Bartusza vôbec. Dojímavé pátranie vo svojej pamäti je do istej miery aj kritickým sebaspytovaním o vlastnom podiele na kolektívnom zabudnutí. Vznik diela isto súvisel s vtedy dôležitým výstavným dianím v priestoroch synagóg, rovnako ako odrážal novootvorenú potrebu vyrovnania sa s našou historickou pamäťou. No aj mimo toho je brilantnou ukážkou nemožnosti návratu do vlastnej minulosti, dokonca ani formou obrazu z/do detstva. Tvár spolužiačky znova a znova vzniká a stráca sa v piesku, každý pokus sa a priori končí neúspechom – Bartusz počas veľkej časti svojej tvorby operoval radikálnym gestom, ktoré často a vždy nanovo opakoval, toto je však jediný raz, keď rovnakým performatívnym princípom prepája svoju abstrakciu s figuráciou.
- *Stĺp* (1995) Ilony Németh, ktorého formálny tvar je určený citáciou stĺpu z Berlínky Dessewffyovského paláca Slovenskej národnej galérie a ktorého vnútro je naplnené vlasmi, možno ako jedno z prvých diel predznamenáva nový trend už spomínaného otvorenia súkromných tém, ktoré neskôr v slovenskom umení nastalo. Autorka tému časom zdokonalila, pretože

nechty z diela *Relikviáre* (2001) boli už len jej vlastné (z obdobia jedného roka), kým vlasy v stĺpe k nej samotnej referujú len čiastočne (podielom). Na Slovensku nikdy výraznejšie nerezonoval *body art*, aspoň nie v jeho radikálnejšej podobe, expresivita tela sa prejavovala skôr modernistickým zobrazením či umeleckou technikou, rozhodne nie pripomienkou viazanou na skutočnosť. Pri pohľade na tvorbu Ilony Németh sa ponúka pocit, že jej úvodné zaoberanie sa sebou a telesnosťou ešte v osemdesiatych rokoch nevyprchalo, len sa v tejto súvislosti postupne redukovalo/transformovalo do odkazov, ktoré ju súbežne zastupujú i nahrádzajú bez potreby jej priamej fyzickej prítomnosti. Neskôr rozvíjané definovanie autorky striktnie pomocou vonkajších vzťahov – odtlačkov jej terajšej či bývalej prítomnosti (napr. segmenty obývačky, mólo s neprítomnou a zastupiteľnou „celebritou“ a ďalšie) – má v *Stĺpe* svoj statický predobraz.

- *Teletextament* (1995) Petra (Igora) Meluzina patrí, paradoxne, k tým dielam, ktoré svoj silný moralizmus neadresujú celej spoločnosti, ale držia v intenciách jednotlivca – na rozdiel od jeho veľkotonážnych mediálnych kritik, ktoré v podobe náročných inštalácií a prostredí vznikali v danom období. Tieto komornejšie diela sa viažu ku konkrétnemu, známemu či aspoň tušenému príbehu. Dielo časom nadobudlo silný pátos minulosti. Vozík pôsobí ako starožitný objekt z čias duchampovských avantgárd – estetika takýchto utilitárnych objektov nie je vo svojej funkčnosti jednoznačne časovo ukotvitelná. Takisto samotný teletext, ktorý podľa internetu, sa stal nielen minulosťou, ale zároveň aj naopak: so stratou svojej funkčnosti sa zároveň stal grafickou a estetickou ikonou, v istom zmysle archetypom podobne ako dizajn

prvých počítačov. Pôvodným leitmotívom Meluzinovho videoobjektu bola mediálna, a tým spoločenská kritika. Neskôr sa ukázalo, že aj jazyk tejto kritiky spolu s jazykom umenia tohto typu podliehajú mediálnym pravidlám vedúcim k nevyhnutnej „smrti diela“. Smrť Meluzinovho objektu je skvelou tautológiou, paroduje sa možno nechtiac, no zároveň sa tým jeho mrzivosť posilňuje.

V. Záver

V tomto texte som využil svoju všeobecnú úvahu o možných spoločných menovateľoch umeleckej prevádzky deväťdesiatych rokov 20. storočia predovšetkým na dve veci. Jednou z nich je formulovanie dosiaľ nepublikovaných poznámok na túto tému, druhou je extrakt z linearít týchto poznámok, ktorým je historické a spoločenské ukotvenie umeleckého diela ako zbierkotvorného predmetu – na príklade výstavy *Sen o múzeu?*. Z môjho pokusu vyplýva poznatok, že v tej chvíli išlo o netypický inštitucionálny projekt, ktorý invenčným a dobovo (resp. politicky) príznačným spôsobom artikuloval možné a skutočné prírastky do zbierkových fondov špecializovaného múzea umenia v čase, keď sa tento typ diela u nás (nielen spoločnosťou, ale aj konzervatívnejšími ustanovizňami a ich reprezentantmi) za zbierkovú hodnotu ešte nepovažoval. Matuščíkova provokatívna rétorika, nemilosrdne tnúca všetko, čo nespĺňa kritériá kvality a progresu (aj za cenu vlastnej kardinálnej nepopularity) našla harmóniu s Rusnákovej snahou vyhľadávať (niekedy aj iniciovať) a prinášať to nové a ambiciózne, čo na scéne vzniká. Táto stratégia, respektíve orientácia síce nebola v našom umeleckom prostredí neznáma, mladí autori a mladé umenie mali v určitom zmysle v našich galériách a u kritiky minimálne od šesťdesiatych rokov svoje prominentné miesto dotované a priornou

vierou v ich aktuálnosť a tým hodnotu, ale v takejto inštitucionálnej intenzite nikdy predtým „oficializovaná“ nebola.

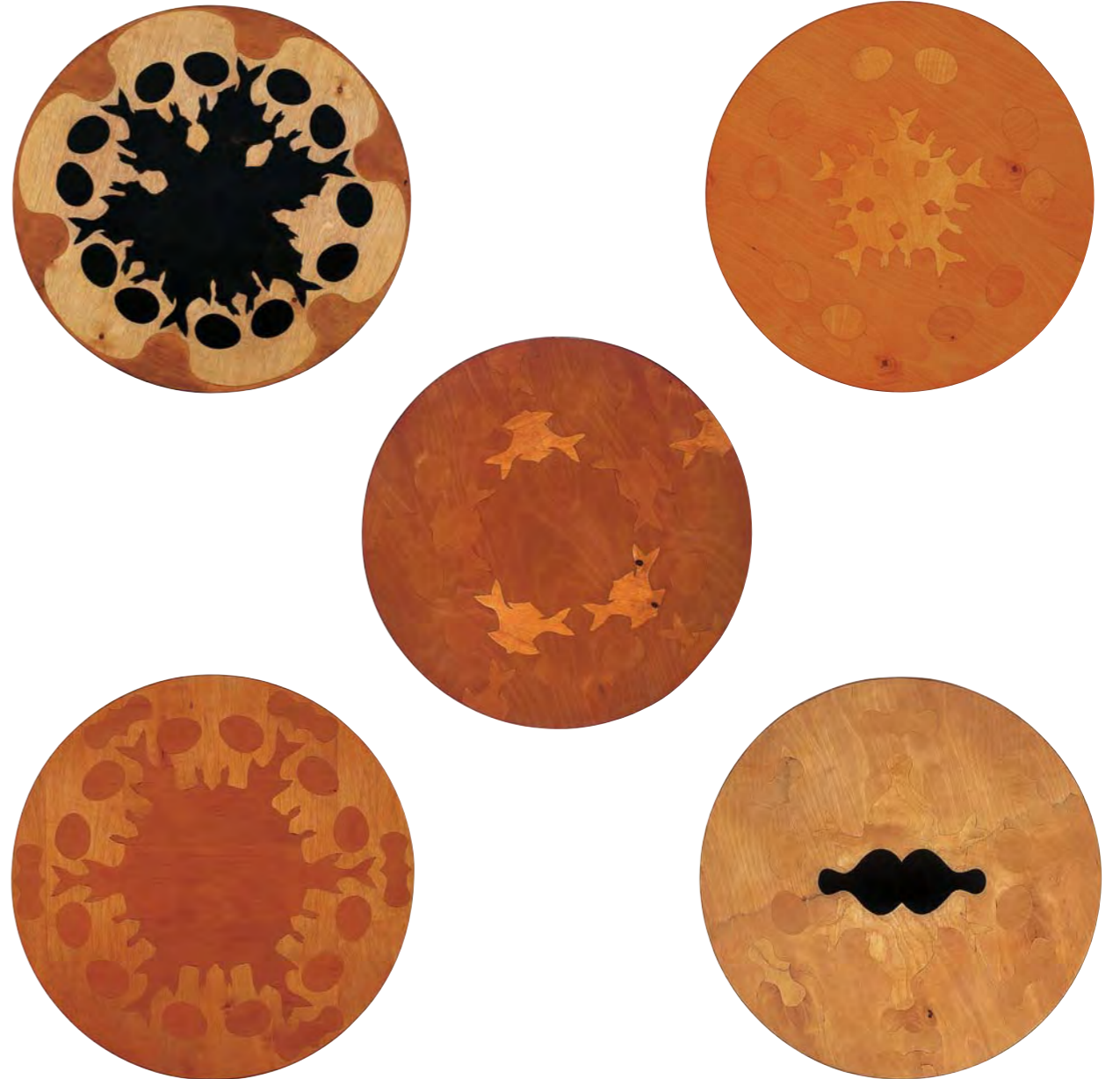
Z dnešného pohľadu môžeme túto otázku už považovať, isto aj vďaka spomínaným aktérom, za vyriešenú. Zodpovedné zbieranie umenia už dnes nemá iné než hodnotové a vkusové koordináty, netradičná povaha diela už nie je nežiaduca no ani povinná. Miesto výstavy *Sen o múzeu?* je plnokrvnou pripomienkou genézy tohto stavu. Je otázkou položenou predchádzajúcemu bezprostrednému porevolučnému entuziazmu, v ktorom Radislav Matuščík (v spolupráci s Katarínou Rusnákovou a Danou Doricovou) v rámci dôvery žilinskému projektu reformnej galérie Alexa Mlynárčika koncipoval východiskovú výstavu *Sen o múzeu* (1991). O štyri roky neskôr už eufóriu nahradila realita rozdelenej postkomunistickej krajiny s podozrivou politikou a demonštratívnym antikultúrnym smerovaním. Otázka (*Sen o múzeu?* možno ju položiť aj ako: *Dosnívané?*¹⁴) tak mohla mať viacero motivácií a respondentov – mohla byť zaklínadlom zotrvania status quo, ale, ako som spomínal, aj predtuchou. Každopádne, nasledujúci projekt *Považská galéria umenia Žilina 1976 – 1996*, ktorý sa zaužíval pod názvom *20 rokov PGU* bilancoval aj spomínané snaženia. Napriek tomu, že o niekoľko došlo k zásadným zmenám, ako sa neskôr ukázalo, tú základnú stopu nového múzea umenia sa nielenže dosiaľ nepodarilo zmazať, ale stále predstavuje určité maximum, ku ktorému priblížiť sa je ešte stále len (prebiehajúcim) snom.



14 Výstava *Ausgeträumt* sa uskutočnila vo videnskom Secession v rokoch 2001 – 2002 (kurátorka Kathrin Rhomberg).



Juraj Bartusz: *Chyť ma, chyť ma! Hľadám v pamäti tvár svojej spolužiačky Sary Rozenblumovej* / *Catch Me, Catch Me! I Am Trying to Reminisce the Face of My Schoolmate Sarah Rosenblume*, 1995





Peter Meluzin: *Teletextament*, 1995

hodná eur

4 5

s1..s8

G (západná europa)

00

174 /

eur t 1

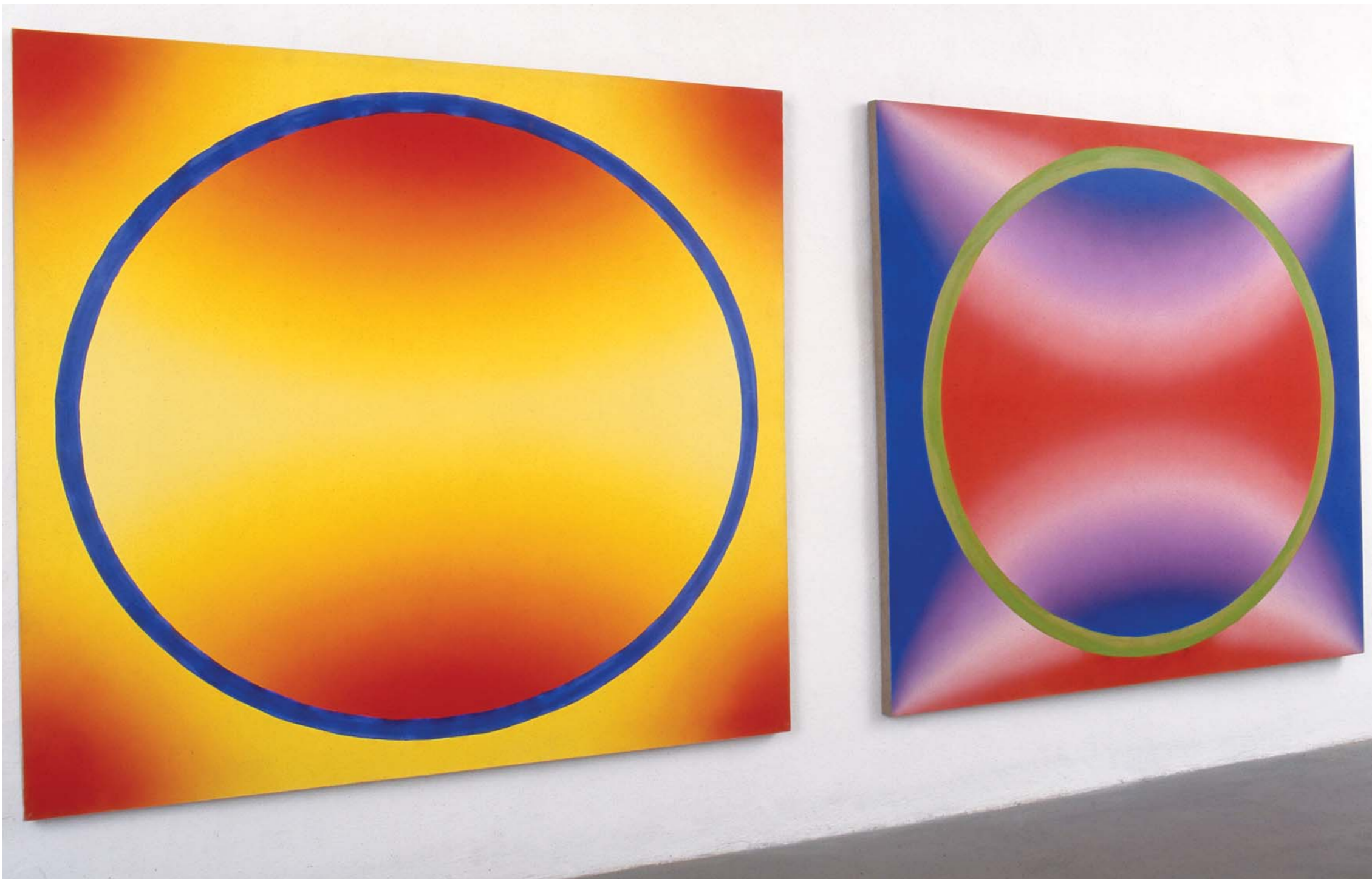
s21.. 41

CCIR-
21..

-41



Peter Rónai: *Interactive Art Security*, 1995



Laco Teren: Diptych – Naše ráje jsou vaše pekla
/ Diptych – Our Paradises Are Your Hells, 1993

šedá cihla 35 / 1992

Šedá cihla

35/1992

Galéria Júliusa Jakobyho, Košice
12. januára – 28. februára 1993
Záhorská galéria, Senica
1. apríla – 30. mája 1993

Kurátori pôvodnej výstavy:

Zuzana Bartošová, Josef Hlaváček,
Vlasta Čiháková-Noshiro, Jana Ševčíková,
Jiří Ševčík, Jiří Valoch, Jiří Šetlík

Vystavujúci výtvarníci:

Juraj Bartusz, Mária Bartuszová
Klára Bočkayová, Tomáš Císařovský
Jiří David, Rudolf Fila
Michal Gabriel, Vladimír Havrilla
Dalibor Chatrný, Igor Kalný
Michal Kern, Alojz Klimo
J. H. Kocman, Vladimír Kokolia
Július Koller, Jiří Kornatovský
Miroslav Koval, Jiří Kovanda
Václav Malina, Adéla Matasová
Milan Maur, Jan Merta
Vladislav Mirvald, Petr Nikl
Ladislav Novák, Marian Palla
Viktor Pivovarov, Jaroslav Róna
Peter Rónai, Zora Ságlová
Rudolf Sikora, Miloš Šejn
Monogramista T·D / Dezider Tóth
Rudolf Uher, Jan Wojnar

○ *Kurátorka výstavy Paradox 90.:*
Daniela Čarná

○ *Vystavujúci výtvarníci:*

Klára Bočkayová

Vladimír Havrilla

Július Koller

Rudolf Sikora

Monogramista T·D / Dezider Tóth

Deväťdesiate roky ako obdobie splácania dlhu voči autorom tzv. neoficiálnej scény

Daniela Čarná

Projekt *Šedá cihla 35/1992* sčasti nadviazal na tradíciu výstav českých a slovenských autorov tzv. neoficiálnej scény, ktorí počas minulého režimu v závere sedemdesiatych a v osemdesiatych rokoch 20. storočia pravidelne vystavovali v ohniskách alternatívnej kultúry na Morave a v Čechách – jedným z nich (popri Brne, Sovinci, Kostelci n. Černými Lesy, Opave, Olomouci a i.) bola aj Galerie Klatovy-Klenová.¹ Jedným z cieľov cyklu výstav bol pokračujúci dialóg českej a slovenskej scény v nových necenzurovaných podmienkach. Projekt mal súčasne ambíciu mapovať premeny výtvarnej scény signalizované nastupujúcimi generáciami prostredníctvom výstav a textov kurátorov v katalógu, aj keď tie ostali skôr naznačené a priestor dostali prevažne autori prednovembrových generácií. Aj vzhľadom na nové možnosti domácich a medzinárodných prezentácií, ktoré sa otvorili po roku 1989, sa popri tematických a kurátorských projektoch od takto široko koncipovaných výstavných prehliadok postupne upustilo.

V celkovej koncepcii výstavy deväťdesiatych rokov v *Dome umenia/Kunsthalle Bratislava* fragment výstavy *Šedá cihla 35/1992* pred-

stavuje premostenie s predchádzajúcim prednovembrovým vývinom. Vystavovalo na nej 35 autorov, nastupujúcich na scénu prevažne v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch 20. storočia, z toho 13 zo Slovenska (na výstave sú zastúpení piati z nich, ktorí sa prezentovali dielami z deväťdesiatych rokov a ktorých diela bolo možné na výstavu získať). Ich tvorba v deväťdesiatych rokoch pokračovala v predchádzajúcom vývine, u niektorých vstupovala do nových etáp. Pre viacerých sa však v tomto období uzatvárala (v roku 1994 zomiera Michal Kern, v roku 1996 Mária Bartuszová, v roku 1998 Milan Paštéka). Pôvodný, prvý projekt s krycím názvom *Šedá cihla 78/1985* bol v rokoch 1985 až 1987 realizovaný tajne, ako zborník mapujúci tvorbu českých sochárov a maliarov pražského okruhu. Inicioval ho Jiří Šetlík v spolupráci s Hugom Demartinim, Čestmírom Kafkom, Karlom Srpom a ďalšími. V roku 1991 sa konala výstava – pripomienka tohto projektu (*Šedá cihla 78/1991*), v roku 1992 a 1993, keď bol projekt ukončený, boli do koncepcie zahrnutí aj slovenskí autori a kurátori (1992: kurátorka za Slovensko Zuzana Bartošová – *Šedá cihla 35/1992*;

1993: kurátorka za Slovensko Jana Geržová – *Šedá cihla 34/1993*). Projekty sa realizovali formou výstav a zborníkov, ktoré s výstavou nie vždy korešpondovali, skôr existovali paralelne vedľa seba ako dva samostatné výstupy. To naznačuje aj problematiku katalógov výstav a archívnych materiálov, ktorých existencia je ich stopou aj s odstupom času (k sledovanej výstave je k dispozícii videozáznam). Na druhej strane však katalógy nie vždy podávajú o výstave verný obraz, keďže sa často pripravovali vopred a publikované diela sú niekedy skôr ilustratívne.

So Zuzanou Bartošovou, ktorá aktívne participovala na dianí neoficiálnej výtvarnej scény od začiatku osemdesiatych rokov, sme hovorili o jej vnímaní spoločenských zmien po roku 1989, ako aj o smerovaní vývinu a prevádzky umenia v deväťdesiatych rokoch.

¹ Pôvodná výstava *Šedá cihla 35/1992* sa konala v Galérii U Bílého Jednorožce v Klatovách a v Galérii Zámok Klenová v termíne 27. 6. – 20. 9. 1992.

Rozhovor Daniely Čarnej so Zuzanou Bartošovou

Daniela Čarná (DČ): Deväťdesiate roky sa začali už v roku 1989, s nástupom slobody a s ňou spojenými očakávaniami aj vo sfére kultúry a výtvarného umenia, z prostredia ktorého vzišli viacerí iniciátori zmeny spoločenského systému. Ako kurátorka a v rokoch 1990 až 1992 aj riaditeľka Slovenskej národnej galérie ste mali vplyv na formovanie výtvarnej scény. V čom s odstupom času vnímate základné zmeny v spoločnosti po roku 1989 a aký bol ich dosah na výtvarnú scénu?

Zuzana Bartošová (ZB): Nežná revolúcia radikálne zmenila spoločenské pomery u nás. Dúfali sme, že centrálné organizovanú, uzavretú, viac-menej totalitnú a pyramidovo usporiadanú „socialistickú“ spoločnosť, kde hlavné slovo mali členovia komunistickej strany, zmeníme na otvorenú, demokratickú, občiansku, takú, čo bude priať horizontálne rozloženým pluralitným štruktúram a diverzifikovanej moci, kde trhový mechanizmus nahradí falošnú, štátom organizovanú ekonomiku. A, samozrejme, bude v nej priestor na svetonázorovú, náboženskú a umeleckú slobodu. Hovorím v množnom čísle, cítim sa súčasťou komunity, ktorá sa v Nežnej revolúcii angažovala. Ja sama som vystúpila na tribúnu na Námestí SNP v Bratislave ešte pred zrušením ústavného článku o vedúcej úlohe komunistickej strany, aby som protestovala proti vyhláseniam vlády, ktoré tvrdili, že ženy nesúhlasia s revolučným vrením.

V prostredí výtvarného umenia a kultúry bola situácia o čosi komplikovanejšia. Postupné uvoľňovanie situácie od nástupu Michaila Gorbačova k moci, obdobie tzv. perestrojky, a najmä uvoľnenie po zjazde Zväzu slovenských výtvarných umelcov (1987) by si zaslúžilo samostatný rozhovor. Môj osud bol v tom čase komplikovaný. Pracovala som v Slovenskej národnej galérii ako kustódka sochárskej zbierky 20. storočia, ale venovala som sa medzivojnovnej problematike: socialistický realizmus päťdesiatych rokov i jeho revival v rokoch sedemdesiatych mi bol cudzí. Kolegovia túžiaci po kariére akceptovali hranice dovoleného. Ja som o ňu, za cenu zabudnutia na šesťdesiate roky, nemala záujem. Viac som sa

zamýšľala nad tým, ako prispieť k tomu, aby sa nezabudlo na autorov, ktorí boli v nemilosti, ale svojimi aktivitami vytvárali neoficiálnu scénu. Niektorých som poznala vďaka svojmu bratovi, konceptualistovi Petrovi Bartošovi, ďalších som spoznala potom, keď som ako kurátorka výstavy pre partnerskú Galériu súčasného umenia v Novom Sade (1976) vybrala diela z depozitov SNG slobodným spôsobom. Tie, ktoré boli od autorov vylúčených zo Zväzu slovenských výtvarných umelcov (ZSVU), ministerstvo kultúry z kolekcie vylúčilo. Umelci sa však o mojom pokuse dozvedeli, otvorili mi dvere svojich ateliérov i pracovni a ja som privítala možnosť sledovať ich tvorbu.

Bola som kurátorkou neoficiálnej výstavy exteriérového sochárstva *Stretnutie vedy a umenia v Nitre* (1980) iniciovanej Andrejom Rudavským, ktorá vyvolala na ústrednom výbore komunistickej strany aj na ministerstve kultúry značný rozruch, lebo sa na nej zúčastnili mnohí autori vylúčení zo Zväzu slovenských výtvarných umelcov (1972). Pred stratou miesta ma zachránilo, že som v čase jej prípravy bola na neplatennej materskej dovolenke a nevzala som žiadny honorár.

V druhej polovici osemdesiatych rokov sa situácia začala meniť. Pár rokov predtým som kvôli nitrianskej výstave ako politicky nespoľahlivá ešte neprešla schválením bunky komunistickej strany v SNG, keď som si chcela urobiť doktorát, ale na konci dekády – po „perestrojkovom“ zjazde ZSVU (1987) – ma už oslovila Mestská pobočka ZSVU, aby som pripravila výstavu na podujatie *Týždeň novej slovenskej hudby*. Kolekciu *Nový slovenský obraz* (1988) už nikto necenzuroval. Zúčastnili sa na nej nielen autori bez členstva v ZSVU, ale aj takí, ktorých všeobecná mienka považovala za „amatérov“, Otis Laubert a Igor Kalný.

Počas „perestrojky“ som pripravovala medailóny autorov neoficiálnej výtvarnej scény pre bulletin koncertov *Dotyky a spojenia*, ktoré organizoval môj manžel Ladislav Snopko a napísala som asi šesť textov pre nepovolené individuálne výstavy Jozefa Jankoviča na rôznych miestach, jeden pre Deža Tótha a Olbrama Zoubka k výstavám na Sovinci u Jindřicha Štreita. Posledný z koncertov *Dotyky a spojenia* sa konal 17. novembra 1989 a bulletin priniesol diela Júliusa Kollera s jediným motívom: otáznikom. Ešte pred nástupom „perestrojky“ som pomáhala manželovi kontaktovať sa s výtvarníkmi pre ním koncipované výstavy *Archeologické pamiatky a súčasnosť*. Mestská správa ochrany pamiatok a prírody, kde pracoval, nebola priamo riadená ministerstvom kultúry, zoznamy „zakázaných“ umelcov tam nepoznali, a tak mu menoslov zúčastnených autorov prešiel.

Nielen výtvarné umenie, ale aj celá kultúra sa počas „perestrojky“ menila. Ešte pred Nežnou revolúciou začali vychádzať *Slovenské pohľady* v koncepcii nového šéfredaktora Rudolfa Chmela s vedúcim redaktorom Jánom Štrasserom. Spolupracovala som pri výbere výtvarných umelcov na obálky časopisu a písala glosár. V nasledujúcich troch ročníkoch – až do momentu, keď po prehratých voľbách roku 1992 si časopis uzurpovala Matica slovenská – som uviedla panorámu autorov, ktorých tvorbu som považovala za relevantnú. Jej ťažisko tvorili umelci, ktorí počas obdobia tzv. normalizácie nemohli vystavovať a tvorili neoficiálnu slovenskú výtvarnú scénu. Dopĺňali ju jednak starší, na okraj diania vytlačení autori, rovnako ako umelci najmladší, ktorých nástup bol sľubný.

Víťazstvom Nežnej revolúcie sa opatrne premokajúci trend akceptovania aktuálneho výtvarného jazyka, jeho autorov a interpretácie, so samozrejmosťou udomácnil. Ako riaditeľka Slovenskej národnej galérie (1990 – 1992) som sa predovšetkým snažila o akceptáciu autorov neoficiálnej slovenskej výtvarnej scény doma aj v zahraničí a o potvrdenie relevantnosti ich tvorby zaradením diel, ktoré vytvorili v predchádzajúcom dvadsaťročí, do zbierok inštitúcie a ich vystavovaním.

V duchu súčasnej muzeológie som interne rozčlenila Slovenskú národnú galériu na tri rovnocenné zložky so spoločným zázemím: Galériu starého a moderného umenia, Galériu súčasného umenia a Galériu architektúry, úžitkového umenia a dizajnu, pričom podnázov každej bol SNG. Zdanlivá maličkosť bola zásadnou štrukturálnou zmenou z pyramídy na horizontálu a inštitúcia sa stala čitateľnou aj pre zahraničie. Táto zmena neveriteľným spôsobom dynamizovala činnosť SNG a aktivizovala jej odborných pracovníkov, ktorí mohli nadväzovať kontakty doma aj v cudzine v systéme dvojstupňového riadenia.

Sloboda umeleckého prejavu bez obmedzení a rovnako bez obmedzení jeho vystavovanie i medializovanie je dar Nežnej revolúcie a v našom prostredí znamená radikálny zlom po polstoročí, v ktorom bola kultúra a s ňou aj výtvarné umenie viac-menej vazalom ideológie. Vznik inštitúcií nezávislých od štátu, či už komerčných, alebo nekomerčných, možnosť cestovať a komunikovať so svetom, premena umeleckého školstva..., to všetko vytvorilo úplne iné podmienky existencie výtvarného umenia, než aké boli predtým.

DČ: Výstavný projekt *Paradox 90*. nazerá na sledované obdobie záveru 20. storočia na domácej výtvarnej scéne cez výber niekoľkých výstav, ktoré sa konali v rokoch 1993 až 1998, teda v období mečiarizmu. Ten bol pre rozvoj umenia svojou (ne)kultúrnou politikou regresívny a po štyroch rokoch od Nežnej revolúcie opäť navrátil podporu

umenia o krok späť do minulosti. Napriek tomu si umelecká scéna bola schopná zachovať svoju autenticitu, nezávislú od neprajných politických podmienok. Ako ste vnímali vplyv štátnej moci na rozvoj umenia v sledovanom období, ktorá zasiahla aj vás, odvolaním z postu riaditeľky SNG (v júli 1992)?

ZB: Chápem túžbu mladých kolegov vyhraničiť svoj názor na slobodu umeleckej tvorby a dokázať, že je silnejšia ako politická moc. Veď s rovnakým úmyslom som sa desať rokov venovala výskumu, koncipovaniu a cizelovaniu svojej knihy *Napriek totalite – Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia* (Kalligram 2010), ktorej rukopis som predtým obhájila ako dizertačnú prácu na Univerzite Palackého v Olomouci (2005). Nie som však celkom uzrozumená so striktným vymedzením obdobia mečiarizmu. Vo svojej knihe som obdobie rokov 1968 po anektovaní Československa do roku 1972, keď sa konali tzv. konsolidačné zjazdy umeleckých zväzov, nazvala časom „kultúrnej zotrvačnosti“. Trvalo štyri roky, kým sa tzv. normalizácia prejavila v praxi. Tento sklz možno vysledovať aj v období mečiarizmu.

Mojím odvolaním z postu riaditeľky Slovenskej národnej galérie sa nezastavili projekty, ktoré som autorsky koncipovala. Mienkotvornú výstavu *Šesťdesiate*, na ktorej príprave pracoval kolektív odborníkov pod mojím vedením dva roky, dokončil iný kolektív na čele so Zorou Rusinovou roku 1995 a vtedajší riaditeľ Juraj Žáry sa ju nezdráhal uviesť, hoci zrušil moje pracovné miesto a ja som musela po krátkom čase z SNG odísť. Ale samotný projekt nikto nezakázal, naopak, bývalí kolegovia na základe už pripravenej koncepcie odvedli slušnú prácu. Že sa v katalógu nespomína moje meno, ba ani meno Radislava Matuščíka, ktorý v prvej verzii projektu hral významnú úlohu (jeho miesto potom zaujal Aurel Hrabušický), je už len vizitka slušnosti zúčastnených. Aj príprava niektorých zahraničných prezentácií trvala dlho. Napríklad výstava *After the Spring – Contemporary Czech & Slovak Art* v Sydney, ktorej austrálskym kurátorom som sa venovala ešte ako riaditeľka SNG, sa uskutočnila až v roku 1994.

Obdobie mečiarizmu bolo – podľa mojej skúsenosti – časom, keď bolo najdôležitejšie „prežiť“. Kolegialita, etika, pozdvihnutie hlasu na obranu ukrivdených..., šli najmä v generáciách starších umelcov a kurátorov bokom. Viacerí relevantní autori sa v tomto období nezdráhali reprezentovať Slovenskú republiku na prestížnych podujatiach v zahraničí, hoci tým legitimizovali antidemokratický politický trend. Ako príklad možno uviesť výstavu *Repères slovaques* (1996) v Paríži počas obdobia, keď bol ministrom kultúry Ivan Hudec. Zúčastnili sa na nej Daniel Fischer, Vladimír Gažovič, Róbert Jančovič, Jozef Jankovič,

Vojtech Kolenčík, Milan Laluha, Vladimír Kompánek a Rudolf Sikora. Katalóg uviedol okrem medailónov o tvorbe jednotlivých autorov i širšie koncipované texty o celku súčasného slovenského výtvarného umenia od Jany Geržovej a Márie Horváthovej. Len Roman Berger – symbolicky brániac demokraciu – odmietol, aby jeho skladba odznela pri tejto príležitosti. Myslím, že je rozdiel medzi tvorbou ako takou a jej prezentáciou v súvislosti so štátnou reprezentáciou, pričom v tomto prieniku do spoločenského života je ešte potrebné jemnejšie odlišiť centrálné riadené inštitúcie, ktoré podliehali politickej moci, od regionálnych a mestských, ktoré jej podliehali menej. Navyše, neziskové organizácie tretieho sektora boli od nej nezávislé. Podobným spôsobom by sme mohli analyzovať médiá.

Tento rozdiel ma až tak zaujal, že som v roku 1996 zorganizovala s podporou Sorosovho centra súčasného umenia medzinárodné sympóziu s názvom *Priestor v priestore – priestor pre prezentáciu a medializáciu súčasného výtvarného umenia* so záberom na postsocialistické krajiny s pomerne veľkým a jednoznačne pozitívnym ohlasom v medzinárodnej odbornej komunite. Žiaľ, na zborník sympózia už SCCA financie neudelila.

DČ: Slobodná prezentácia umenia narazila na určitú bariéru zo strany laických divákov, ktorí pred rokom 1989 väčšinou nemali kontakt s progresívnymi prúdmi umenia, ktoré galérie z ideologických dôvodov nevystavovali, a preto sa u nich stretávalo s nepochopením. Deväťdesiate roky boli zamerané na dobiehanie zameškaného, na výstavnú, akvizičnú, publikačnú a prednáškovú činnosť. Práca s laickým divákom sa v tomto období dostala skôr do ústrania. V čom vnímate korene tohto nepochopenia súčasného umenia u verejnosti a problému prázdnych galérií, s ktorým súčasné umenie do istej miery zápasí aj dnes?

ZB: Slovenská národná galéria nemala v období, keď som ju viedla, prázdne výstavné siene. Novým spôsobom sme sa snažili získať náklonnosť divákov, napokon, mnohé z vtedy inovatívnych postupov sa už dnes stali samozrejmosťou. Založili sme v SNG literárnu kaviareň, organizovali lektorské sprievody pre záujemcov na relevantnej úrovni, verejnosti prístupné okrúhle stoly s domácimi a zahraničnými účastníkmi, tlačové besedy sme preniesli do expozícií, deňom sme vo výstavných sieňach podávali občerstvenie – dnes mi pripadá absurdné, že sme pri tom museli porušiť niekoľko bezpečnostných a administratívnych predpisov. Ani dnes nie sú výstavné siene inštitúcií, ktoré dokážu pamätať na diváka, prázdne, hoci je pre mňa, ako bývalú riaditeľku SNG a kurátorku jej

výstav, trochu zahanbujúce, že sa návštevník láka najmä na vernisáž, teda na pohostenie a nie predovšetkým na zážitok z umeleckých diel.

Výstavnú, akvizičnú, publikačnú a prednáškovú činnosťou a prácu s divákom vnímam ako celok. Jedno podmieňuje druhé a spoločným menovateľom má byť služba, premostenie medzi laickým svetom a svetom umenia, ktorý dokáže byť „sviatkom“ (Hans-Georg Gadamer) a smeruje k „vznešenosti“ (Jean-François Lyotard). V tomto zmysle mám oveľa vyššie nároky na múzeá a galérie, ktoré pôsobia z finančných zdrojov daňových poplatníkov, ako na inštitúcie súkromné, alebo tie, ktoré pôsobia v treťom sektore. Tie prvé majú povinnosť byť príkladom odbornosti a udávať tón aj z hľadiska etických, nielen umelecko-historických hodnôt platných v našom povolaní – k tomu zaväzuje svojich členov ICOM a presadzuje aj EAM (European Network for Avant-Garde and Modernism Studies) – majú byť príkladom otvorenosti voči divákovi bez straty úrovne toho, čo a ako prezentujú.

Výstavy by mali vychádzať z jedinečného zamerania inštitúcie, mali by využívať jej zbierky a, naopak, obohacovať ich následne z tých diel zo súkromného majetku, ktorými výstavu doplnili, ak je to možné. K nim vydané publikácie by mali vychádzať vo viacerých finančne aj odborne rozdielnych variantoch, prednášky by mali byť zacielené raz na laické a inokedy na odborné publikum. K tomu možno prirátať ešte množstvo iných aktivít, zacielených na špecifické skupiny návštevníkov, ktorým môže galéria alebo múzeum dať priestor bez straty úrovne svojej odbornosti.

Bariére, ktorá dodnes existuje v očiach laických divákov proti aktuálnym umeleckým tendenciám vrátane tých, ktoré počas tzv. normalizácie v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch upadli do zabudnutia, ale žili na našej výtvarnej scéne už v druhej polovici šesťdesiatych rokov a vytvorili neoficiálnu scénu, by sa mali s plnou vážnosťou venovať kultúrni sociológovia, aby odhalili jej komplikovanosť. Zjednodušovať, že aj v tradičných západných demokraciách sa lepšie darí gýču ako skutočnému umeniu, je nebezpečné a zavádzajúce už len preto, lebo tam si spoločenské elity tieto kategórie nezamieňajú, hoci nie sú odborníkmi, umenovedcami alebo samotnými umelcami. Na Slovensku je bežné, že známy politik, hoci zo strán liberálneho či pravicového spektra (našu ľavicu v tomto prípade nechávam bokom, dodnes dôveruje totalitným umelcom, čo napríklad ukázala voľba Jána Kulicha ako autora sochy Svätopluka na Bratislavskom hrade), či renomovaný vedec a umelec, a to už nehovorím o manažéroch, právnikoch, lekároch i podnikateľoch, uprednostní ľúbivosť pred náročnosťou diela a niektoré druhy a tendencie úplne odmieta.

Jednu z príčin vidím v skutočnosti, že s relatívne krátkou prestávkou počas šesťdesiatych rokov bolo na Slovensku vážené predovšetkým figuratívne umenie, zväčša ústretové voči priemernému diváckemu vkusu. Avantgardy, napriek našej hrdosti na tzv. košickú modernu a Školu umeleckých remesiel v Bratislave i jej osobnosti, sa tu nezrodili, len rezonovali. Prirátajme k tomu, že ešte hlboko v deväťdesiatych rokoch doslova kazili v oblasti súčasného výtvarného umenia vkus mladým nastupujúcim umelcom aj adeptom výtvarnej teórie a kritiky pedagógovia, ktorí svoje miesta získali v období totality, a to nielen na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského, ale aj na väčšine pedagogických fakúlt vysokých škôl na celom Slovensku (Vysoká škola výtvarných umení a Trnavská univerzita boli výnimkami). Tak čo možno čakať od laického diváka, ktorému v období tzv. normalizácie boli podsúvané politická propaganda a mainstream namiesto umenia a dnes sa konfrontuje s gýčom, ktorý nedokáže rozoznať od hodnotného diela?

Myslím, že v tomto smere urobila odborná komunita zásadnú chybu, keď si hneď po Nežnej revolúcii nevybojovala nové legislatívne normy, a to jednak vo sfére pedagogického a vedeckého pôsobenia bývalých ideologicky motivovaných kolegov rovnako ako v praxi. Rovnako vážne vnímam pokrivené kritériá v oblasti trhu s výtvarným umením. Napríklad každá lekáreň, bez ohľadu na skutočnosť, kto ju vlastní, musí zamestnávať aspoň jedného magistra farmácie. V deväťdesiatych rokoch rástli na Slovensku komerčné galérie geometrickým radom a ich majitelia bez akéhokoľvek odborného vzdelania a odborných konzultácií zbohatli predajom gýčov. Obávam sa, že dnes je už na systémové riešenie, obdobné, ako si kedysi presadili lekárnici, neskoro. Mnohí historici a kritici výtvarného umenia zamenili ideologický diktát za diktát trhu, klaňajú sa mu ako modle a na étos nášho povolania zabudli: všetkými silami sa podieľajú na stieraní hraníc medzi gýčom, mainstreamom a umením s vidinou úspechu u solventných zberateľov a s cieľom čo najvyššieho vlastného finančného zisku.

DČ: V období, ktoré predchádza nami sledovanú etapu rokov 1993 až 1998 ste realizovali viacero ťažiskových výstav nasmerovaných k prezentácii slovenského umenia v zahraničí (napr. *Oscilácie*, Mücsarnok Budapešť, 1991; *Kunst Europa*, Kunstverein Lingen, 1991; *Výzva*, Expo '92, Sevilla, 1992). Podľa akého kľúča ste vyberali autorov zastúpených na medzinárodných prezentáciách?

ZB: Ako som už spomenula, mojím cieľom bolo presadiť autorov našej neoficiálnej výtvarnej scény doma aj v zahraničí a priradiť k nim tých, ktorí počas tzv. normalizácie

nepodľahli ideologickému tlaku a tvorili slobodne. Nebola to teda akási odmena za politické a občianske názory v predchádzajúcom dvadsaťročí, hoci aj tak by sa to dalo chápať, ale snaha prostredníctvom diel konkrétnych autorov potvrdiť príslušnosť slovenského výtvarného umenia k euroamerickému kontextu, avšak s priznaním jeho špecifik. Umelcov, ktorých tvorbu bolo možné z týchto aspektov interpretovať, však bolo viac, ako znesie jedna výstava. Aj pozvaní bolo viac, a tak som výber obmieňala.

Každá z výstav, ktorú som pripravila, mala iný príbeh. Definitívnu podobu som diskutovala s mojimi zahraničnými partnermi. Oni poznali prostredie, divákov, ktorým bola určená. Chcela som, aby výstavy zaujali. Pripravila som širší výber a po rokovaniach sme zvolili definitívny. Takouto bola kolekcia *Slowakische Kunst heute* (1990), prvá necenzurovaná výstava vyvezená zo Slovenska do „západnej“ cudziny po roku 1972. Ponúkol mi ju zostaviť Alexander Tolnay, vtedy riaditeľ mestskej galérie v Esslingene ešte pred Nežnou revolúciou, v lete 1989: v pôvodnom výbere bolo dvadsaťpäť autorov, skončili sme so sedemástimi. Podobne som spolupracovala s Miroslavou Hájek z Novary pri príprave česko-slovensko-emigrantskej kolekcie *Arte Contemporanea Cecca e slovacca 1950 – 1992* (1992). Slovenská kolekcia pre širokú panorámu *Kunst Europa* v Kunstvereine Lingen (1991) na severe Nemecka (česká bola v Braunschweigu) bola vzhľadom na skromnosť výstavných priestorov obmedzená: miestni kurátori si vybrali našich autorov spomedzi tých, ktorí vystavovali v Esslingene. Pomerne namáhavo, ale napokon úspešne, sa mi podarilo presadiť prítomnosť diel Igora Kalného, hoci mali záujem prezentovať len tvorbu žijúcich umelcov. Pri *Osciláciách* premiérovanej v Komárne (1991), reprízovaných v budapeštianskom Mücsarnoku (1991) som spolupracovala s Tamarou Archlebovou a László Bekem, ktorého som spoznala prostredníctvom svojho brata konceptualistu už v mladosti, čím bol podmienený aj výber autorov. Ten sa zrodil v spoločných diskusiách.

Počas Nežnej revolúcie ma oslovil Jiří Kotalík, riaditeľ Národnej galérie v Prahe, aby som k Jiřímu Kolářovi vybrala jedného overeného autora na Benátske bienále (1990): odporučila som Milana Paštéku. V rovnakom čase ma ako kurátorku slovenského zastúpenia na Expo '92 v Seville nominovali slovenskí výtvarníci, z čoho neskôr vznikol môj autorský projekt *Výzva – Od ideológie k ideám* (Expo '92, Sevilla, 1992). Touto výstavou som vizuálne demonštrovala príbeh uzavretosti a rezistencie nášho výtvarného umenia počas tzv. normalizácie od roku 1968 až k novým nádejiam, ktoré priniesla Nežná revolúcia (1989). Rovnako ako výstava aj katalóg má – s výnimkou obálky – vizuálnu podobu,

ktorú som mu dala ja. Na realizáciu expozície i autorstvo textov v katalógu som pozvala aj ďalších kolegov zo SNG i mimo nej. Podobne výstava *Oltáre* pre Salón múzeí a galérií v Paríži (SIME '92) bola podľa mojej autorskej koncepcie: tému prezentovala v historickom spektre od stredoveku po súčasnosť. Obidve posledne menované podujatia garantovala SNG, išlo o celoštátnu účasť.

SNG prijala aj viaceré putujúce projekty. Ja som sa podieľala na formovaní podujatia *Cesty európskej kultúry* podľa koncepcie Andrzeja Paruzela. Začali sa aj skončili v Lodži a cez Bratislavu (1991) pokračovali do Bruselu a Berlína, pričom v každom meste sa na nich zúčastnila iná zostava zväčša konceptuálnych a akčných umelcov.

Mám aj nepríjemné spomienky. Z pôvodného výberu pre kolekciu výstavy *Prague – Bratislava/D'une génération, l'autre* (Múzeum moderného umenia mesta Paríža, 1992) ostali len diela najmladších nastupujúcich autorov a publikovaná verzia môjho úvodného textu bola oklieštená, cenzurovaná pani riaditeľkou Suzanne Pagé.

DČ: Ukázalo sa, že očakávaná, spojené s presadzovaním domáceho umenia v medzinárodných kontextoch sa celkom nenaplnili. V čom vidíte úspechy, ale aj úskalia týchto snáh o presadenie slovenského umenia a umelcov v zahraničí? Ako vznikali spolupráce s inštitúciami mimo Slovenska a kto ich inicioval? Reflektovala ich miestna odborná verejnosť?

ZB: Slovenská národná galéria ako celok v rokoch, keď som ju viedla, sa podieľala na najväčšom počte vyvezených i privezených výstav. Cielene som pracovala na prezentácii nášho umenia v zahraničí – všetkých jeho disciplín – a inštitúcia bola otvorená prijímaniu expozícií z iných krajín. Výstavy pripravovali kolegovia troch interných galérií SNG a cestovali s nimi. Niektoré už menované kolekcie v mojej koncepcii som pripravila na základe oficiálnych medzištátnych dohovorov, ďalšie sa zrodili z priateľských väzieb, ktoré mali niektorí naši umelci ešte pred Nežnou revolúciou a odporučili ma zahraničným kolegom ako kurátorku, alebo odporučili SNG ako organizujúcu inštitúciu, iné som dohovorela osobne.

Mimo SNG to boli len niekoľkí slovenskí kurátori, ktorí dostali podobnú príležitosť na základe všeobecného záujmu o súčasné umenie postsocialistických krajín. Ostatné galérie sa vtedy zväčša ešte nedokázali orientovať v novej situácii ani nemali cezhraničné kontakty.

Domáce reakcie na zahraničné výstavy SNG, teda aj moje, boli rôzne. Málokto si v tom čase uvedomoval, že sľubne dynamizovaná SNG sa po krátkom čase, po dokončení

niekoľkých projektov, ktoré sa dohodli ešte v rokoch môjho pôsobenia, ocitne v izolácii, ktorá trvá viac-menej dodnes. Politické nominácie jej riaditeľov negatívne poznačili prienik nášho výtvarného umenia do euroamerického prostredia, ktoré pracuje na základe rovnocenných inštitucionálnych dohovorov. Úspech či neúspech konkrétnych umelcov v zahraničí je iná otázka.

DČ: Ako hodnotíte vaše pôsobenie ako prezidentky Slovenskej sekcie AICA v rokoch 1993 až 2001? Pomohla vám táto funkcia v prezentovaní slovenského umenia a v nadväzovaní užších kontaktov so zahraničnými kurátormi?

ZB: Ako prvá prezidentka Slovenskej sekcie AICA som mala predovšetkým povinnosť založiť ju: dedičom Československej sekcie AICA bola česká a dalo mi to aj dosť práce, aj som musela počas mečiarizmu prekonať množstvo obštrukcií zo strany ministerstva vnútra, kým sa mi to podarilo. Napriek tomu som dodnes vďačná kolegom, ktorí ma jednomyseľne zvolili a dali mi dôveru, že to dokážem, a to v momente, keď oficiálne miesta mali záujem vyradiť ma z umenovednej obce.

Na pravidelných stretnutiach všetkých prezidentov národných sekcií v Paríži a na kongresoch AICA, na ktorých som sa zúčastnila, som spoznala mnohých zaujímavých kolegov, ale väčšinou z akademických kruhov, alebo z mediálneho prostredia. Múzeá výtvarného umenia a komerčné galérie majú iné siete. Boli medzi nimi aj výnimky. Brane Kovič ma prizval ako kurátorku nášho zastúpenia na medzinárodnom *Bienále malej plastiky* v Murskej Sobote, ktoré koncipoval. V rokoch 1993 až 1997 som tam predstavila siedmich slovenských autorov. Diela sme vyviezli s manželom za vlastné finančné prostriedky osobným autom na základe symbolického potvrdenia zo Slovenskej výtvarnej únie, že ide o nekomerčnú výstavu. Oveľa neskôr mi Katalin Keserü ponúkla priestory Ernst múzea v Budapešti a vzápätí Alexander Basin Mestskej galérie v Lubľane, aby som tam uviedla výstavu *Súčasnité slovenské výtvarné umenie 1960 – 2000*.

Ja som kontakty z prostredia AICA vnímala skôr opačne, hľadala som spôsob, ako by mohli zahraniční kolegovia pomôcť nám v izolácii, kde sa slovenské výtvarné umenie počas vlády mečiarovcov ocitlo, navyše v období, keď prestal vychádzať *Výtvarný život* (1996). Je paradoxné, že ho po štyridsiatich rokoch pochovala Elena Kárová, predsedníčka Slovenskej výtvarnej únie, dcéra dlhoročného šéfredaktora časopisu, tá istá, ktorá sa o čosi neskôr angažovala v otvorenom fóre *Zachráňme kultúru*.

Môj autorský projekt *Rezonancie*, ktorý som pripravovala v spolupráci s kultúrnymi zariadeniami Petržalky roku 1996 a následné výstavy v Galérii mesta Bratislavy sa uskutočnili v rokoch 1997 až 2001 (jedna venovaná pamiatke Pierra Restanyho), bol založený na nomináciách žijúcich umelcov relevantnými kritikmi súčasného umenia, ktoré podopieral ich hodnotiaci komentár. Výsledná podoba expozície bola síce skromná – preklady textov a fotografické ukážky nominovaných diel – ale medzi zahraničnými kolegami z AICA bol o participáciu na nej nezištný záujem. Ponúkam túto myšlienku začínajúcej Kunsthalle Bratislava: panoráma súčasného výtvarného diania očami medzinárodnej komunity nezávislých kritikov by aj dnes bola divácky príťažlivá, ak by sa navyše, v zmenenej politickej situácii, mohla výstava zostaviť z originálov diel.

DČ: Po nedobrovoľnom odchode zo Slovenskej národnej galérie ste od roku 1992 začali budovať jednu z prvých súkromných zbierok vznikajúcu pri Prvej slovenskej investičnej skupine (PSIS) v Bratislave, ktorú dnes tvorí vyše 400 diel prevažne slovenských autorov 20. storočia. Ako vnímate vplyv súkromného zberateľstva, rozvoj aukčných siení a vznik súkromných galérií v deväťdesiatych rokoch na výtvarnú scénu? Nemala aj spomínaná zbierka, ktorú poznáme najmä z „putujúcich“ výstav po roku 2001, ambíciu otvoriť sa smerom k verejnosti prostredníctvom vlastných výstavných priestorov?

ZB: Zbierku som začala budovať až v roku 1993, po odchode zo SNG. Niekoľko mesiacov predtým som so zástupcami vedenia PSIS vyjednávala, aby prijali moju koncepciu. Nemala som chuť zbierať čokoľvek. Napokon som ich presvedčila, aby to bola zbierka slovenského výtvarného umenia 20. storočia a stredoeurópskeho kontextu (čo sa, žiaľ, zatiaľ plní len marginálne) s ťažiskom na tvorbe umelcov našej neoficiálnej výtvarnej scény sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia. Privítala som, že majitelia zbierky ju túžili mať na najvyššej umeleckej úrovni. V čase svojho odvolania z funkcie riaditeľky SNG som už mala vytipované viaceré diela, ktoré som chcela navrhnuť na nákup do zbierky inštitúcie. Tak som ich adresovala, a s úspechom, iným smerom, do zbierky PSIS. Po dvoch desaťročiach, počas ktorých túto zbierku popri svojom inom zamestnaní a povinnostiach budujem, by bolo pre mňa satisfakciou, keby sa jej majitelia rozhodli sprístupniť ju verejnosti stálou expozíciou. V súčasnosti investujú do jej uskladnenia, občasných výstav a publikácií k nim, aj do podpory Nadácie súčasného slovenského výtvarného umenia, ktorú dobrovoľne vediem. V nej je archív autorov neoficiálnej slovenskej výtvarnej scény prístupný bádateľom.

DČ: V sledovanom období ste realizovali viacero výstav, napríklad *Šedá cihla 35/1992*, Galerie Klatovy-Klenová, 1992, (repríza v Záhorskej galérii v Senici a Galéria Júliusa Jakobyho v Košiciach, 1993), *Slovenské pohľady*, Šarišská galéria, Prešov 1993; album *Pocta Václavovi Havlovi*, Divadlo Archa, Praha 1996; spolupráca na projekte *Premostenie*, Podunajské múzeum, Komárno 1997; *Rezonancie*, Galéria mesta Bratislavy, 1997 a 1998. Ktorú z uvedených výstav si najviac ceníte?

ZB: Som rada najmä cyklu výstav *Rezonancie*, o ktorých som sa už zmienila, ale aj medzinárodná výstava *Premostenie* mi dodnes prináša istú satisfakciu: na zostavení kolekcie sa podieľali aj moji zahraniční kolegovia, kritici umenia, ktorých som spoznala prostredníctvom AICA. Pocty – a to nielen Václavovi Havlovi, ale aj Dalajlámovi a kniežaťu Schwarzenbergovi (1997) – výstavy a publikácie nadväzovali na tradície albumov a boli vlastne darom zúčastnených výtvarníkov osobnostiam, ktoré sú symbolom etických a humánnych hodnôt. Rada spomínam aj na putovnú výstavu *Interakcie* (1995 – 1996) s medzinárodným – slovensko-taliansko-českým zastúpením – prezentovanú na viacerých miestach krajín zúčastnených autorov, ktorú sme kurátorsky pripravili s Miroslavou Hájkou žijúcou v Novare.

Pýtate sa na moje autorské, panoramatické výstavy. Ale v sledovanom období s presahom do ďalších rokov (1997 – 2003) som koncipovala cyklus monografických výstav v petržalskom CC Centre, z ktorých som veľkú časť pripravovala ja, ale striedavo som nechávala priestor, aby „svojho“ výtvarníka uviedli aj iní kurátori, najmä mimobratislavskí kolegovia: mala som predstavu, že výstavy, ktoré pripravili, by malo vidieť aj bratislavské publikum. Ročne bolo takto prezentovaných desať autorov. Neboli to len výstavy, čomu som sa v rokoch mečiarizmu venovala. V roku 1996 vyšla kniha *Očami X – Desať autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení*, ktorú som zostavila a napísala som do nej štúdiu (má citačný ohlas aj v zahraničí) a pripravila pre ňu rozhovor s Pierrom Restanym. V tom istom roku som zorganizovala medzinárodné sympóziu *Priestor v priestore – priestor pre súčasné výtvarné umenie v stredoeurópskom priestore*, ktoré som už spomenula.

DČ: Výstava *Šedá cihla 35/1992*, ktorú ste začali kurátorovať za Slovensko ešte z pozície riaditeľky SNG, sa dá vnímať aj ako pripomenutie, respektíve nadviazanie na predrevolučné spolupráce a výstavy slovenských neoficiálnych umelcov na Morave a v Čechách (reprízovaná bola v roku 1993 v Senici a Košiciach). Cieľom organizátorov bolo prispievať k vzájomnému presieťovaniu českého a slovenského

prostredia, za Slovensko na nej participovali trinásť autori predrevolučnej tzv. neoficiálnej scény. Ako vznikala vaša participácia na projekte a kto ju inicioval?

ZB: Jiřího Šetlíka, iniciátora podujatia, som spoznala v roku 1983 na vernisáži výstavy sochára Rudolfa Uhra, ktorú sa podarilo presadiť vďaka Viliamovi Plevzovi: ten sa za sochára v nemilosti prihovril na patričných miestach. Začala som ju pripravovať, ale bolo to po výstave *Stretnutie vedy a umenia* v Nitre (1980), kvôli ktorej sa moje meno ocitlo na čiernej listine. Zväz slovenských výtvarných umelcov odporučil Rudolfovi Uhrovi písomne – čo bolo dosť nezvyčajné –, aby si hľadal iného „riadneho“ komisára (dobový termín pre kurátora), nie mňa (napokon ním bol Bohumil Bachratý, ktorému som odovzdala už spracovanú kartotéku Uhrovej tvorby, aby sa výstava a katalóg stihli v termíne). Scenár filmu, ktorý som pripravovala k sochárovým narodeninám, zasa podpísal režisér Vladimír Kubenko. Jiří Šetlík registroval môj dlhodobý záujem o tvorbu autorov odsúvaných do úzadia a v snahe pomôcť mi, odporučil ma Olbramovi Zoubkovi, ktorého výstavu som potom pripravila pre hrad Sovinec. Otvárala sa spoločne s výstavou Jozefa Jankoviča, na ktorej som pracovala v rovnakom čase. Pripomínam, že Jiří Šetlík uviedol tvorbu Rudolfa Uhra spolu s tvorbou Alojza Klima a Viery Kraicovej v Novej síni v Prahe (1969). Slovenské výtvarné umenie počas tzv. normalizácie ďalej sledoval a príležitostne komentoval, hoci nie verejne – nemohol oficiálne publikovať. Aj z úcty k nemu som sa snažila prezentovať autorov, ktorých tvorbu si on vážil a ja som ju uznávala. Kolekciu som doplnila dielami tých, ktorí v rovnakých generačných vlnách, aké poznal, mohli uniknúť jeho pozornosti. Počet autorov bol však limitovaný, a tak som nemohla v jednej výstave upozorniť na všetkých, ktorí by si to boli zaslúžili. Napokon, Jana Geržová môj výber v nasledujúcom ročníku *Šedej cihly 34/1993* doplnila s jednou či dvoma výnimkami o autorov, ktorých som už predtým uviedla na iných výstavách.

DČ: V katalógu výstavy *Šedá cihla 35/1992* priznávate určitú disproporciu v prezentovaní českých a slovenských autorov, ako aj nedostatočné zastúpenie mladších generácií vyplývajúce zo zadania hlavného organizátora. Obdobie začiatku deväťdesiatych rokov v sebe, prirodzene, nieslo aj snahu splatiť dlh voči generácii šesťdesiatych, sedemdesiatych a začiatku osemdesiatych rokov, ktorá sa v totalitných časoch nemohla slobodne prezentovať, a to výstavnou aj publikačnou činnosťou. Nebolo toto splácanie dlhu niekedy „na úkor“ prezentácie mladších generácií?

ZB: Myslím, že to je len prípad uvedenej výstavy preto, lebo predchádzajúce dva ročníky *Šedej cihly*, ktoré boli výlučne českou záležitosťou, už uviedli starších umelcov. Vo výbere som k tejto skutočnosti zaujala stanovisko. Naopak, vo svojich projektoch som sa snažila predstaviť názorovo pluralitné kolekcie bez ohľadu na vek autorov, a to vrátane najmladších. Problém bol skôr v tom, že počas tzv. normalizácie sa veľká väčšina našich výtvarníkov, odchovancov Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave, ani nezamýšľala nad otázkou slobody tvorby a svojimi prácami poslušne naplňali predstavy ideológov o „umení socialistickej epochy“. Pri koncipovaní výstav som teda vyberala diela od autorov, ktorí nezradili svoj zenit dosiahnutý v šesťdesiatych rokoch, svojimi aktivitami tvorili základ najprv alternatívnej a neskôr neoficiálnej výtvarnej scény a malej skupiny výtvarných umelcov mojej generácie, zväčša odchovancov Rudolfa Filu z bratislavskej Školy umeleckého priemyslu, ktorého vklad do formovania ich osobnosti nezmazali ani roky štúdia na „socialistickej akadémii“. K nim som potom priradila výber z prác najmladších autorov, ktorí tvorili už bez záťaže ideologických nárokov. Napokon, a na to som už upozornila v jednej z predchádzajúcich odpovedí, boli destinácie, ktoré uprednostňovali výlučne mladých, nastupujúcich autorov, o tvorbu starších nemali záujem.

DČ: Deväťdesiate roky boli pre mnohých aj obdobím postupného precitnutia, straty prvých porevolučných ideálov a triezvejších pohľadov na svet. Čo, respektíve ktorá udalosť v celospoločenskom kontexte pre vás vystihuje deväťdesiate roky, ktorá sa stala pre toto obdobie istým spôsobom určujúcou?

ZB: Prepáčte, že budem osobná. Precitnutie v mojom prípade nebolo postupné, ale radikálne. Ale vážne. Pre mňa bolo nemilým prekvapením, že je možné, aby štátne a verejné inštitúcie konali nielen neprofesionálne, ale aj svojvoľne, aby nedodržiavali zákony a prekračovali svoje kompetencie, aby sa prenášali politické a osobné animozity do verejného života a aby toto všetko prešlo temer bez povšimnutia, o potrestaní ani nehovorím. Únos Michala Kováča mladšieho by mohol vyzeráť ako vystrihnutý z lacného románu, keby s ním nesúvisela smrť Róberta Remiáša korunovaná Mečiarovými amnestiami. Môžem tolerovať skutočnosť, že v období mečiarizmu zväčša zbohatli nepraví, ale nemôžem sa zmieriť so stopou, ktorú v mentalite občanov Slovenska zanechalo.

DČ: Deväťdesiate roky na Slovensku boli spojené s novými menami nastupujúcich generácií, s rozvojom videoumenia, umenia inštalácie, ako aj site-specific projektmi. Existuje pre vás určujúca udalosť/udalosti, osobnosť/osobnosti deväťdesiatych rokov v kontexte výtvarného umenia?

ZB: Pri spätnom pohľade na toto obdobie ma teší, že kolegyně vo funkciách riaditeľiek oblastných galérií – mám na mysli Alenu Vrbanovú a Katarínu Rusnákovú – kým ich politická svojvôľa neodvolala z funkcií, ktoré bravúrne zvládali, prezentovali naše najdôležitejšie umelecké ambície a osobnostné programy v rámci aktuálnych tendencií. Pozitívne vnímam aj aktivity Jany Geržovej v trnavskej synagóge, hoci niektoré boli čarovne naivné, keď opakovali témy svetových výstav v domácom vreckovom vydaní. Veľa dôležitých udalostí sa odohrávalo mimo Bratislavu, okrem už spomenutých to boli aj podujatia tatranskej Elektrárne v koncepcii Vladimíra Beskida. Ako kurátor sa v tomto období výrazne presadil Radislav Matuščík a svoje skvelé výstavné projekty šesťdesiatych rokov pripomenul Ľubor Kára. Z nastupujúcich kolegov na seba už vtedy upozornil Juraj Čarný.

Bez činnosti Sorosovho centra súčasného umenia by bol náš výtvarný život sledovaného obdobia chudobnejší, i keď som si v tom čase veľmi priała, aby pracovalo otvorenejším, menej klanovým spôsobom. *Výročná výstava 60/90* (1997) bola smelým projektom Alexandry Kusej a Petry Hanákovéj, uplatnili sa v nej nové médiá a spôsoby prezentácie, ktoré spomínate. Názov však, ako väčšina lakonických označení, nezodpovedal celkom obsahu: konceptuálne tendencie a umenie objektu aj inštalácie boli u nás v šesťdesiatych rokoch marginálne oproti presile klasických disciplín, maľby, sochy a grafiky. Výstava však naštartovala niekoľko mladých talentov, ktoré sa odvtedy udomácnili na našej výtvarnej scéne, pričom Roman Ondák boduje v globálnom kontexte. Prajem mu to. Okrem vlastnej tvorby pomohol presadiť tvorbu Júliusa Kollera, autora, ktorého si na spomenutú výstavu vybral. Keď som začiatkom deväťdesiatych rokov upozorňovala na ňu, ale nielen na ňu, ale aj na tvorbu ďalších slovenských autorov komerčné galérie v zahraničí, tak ich kurátorom prekážalo, že pre trh s umením sú títo umelci už starí.

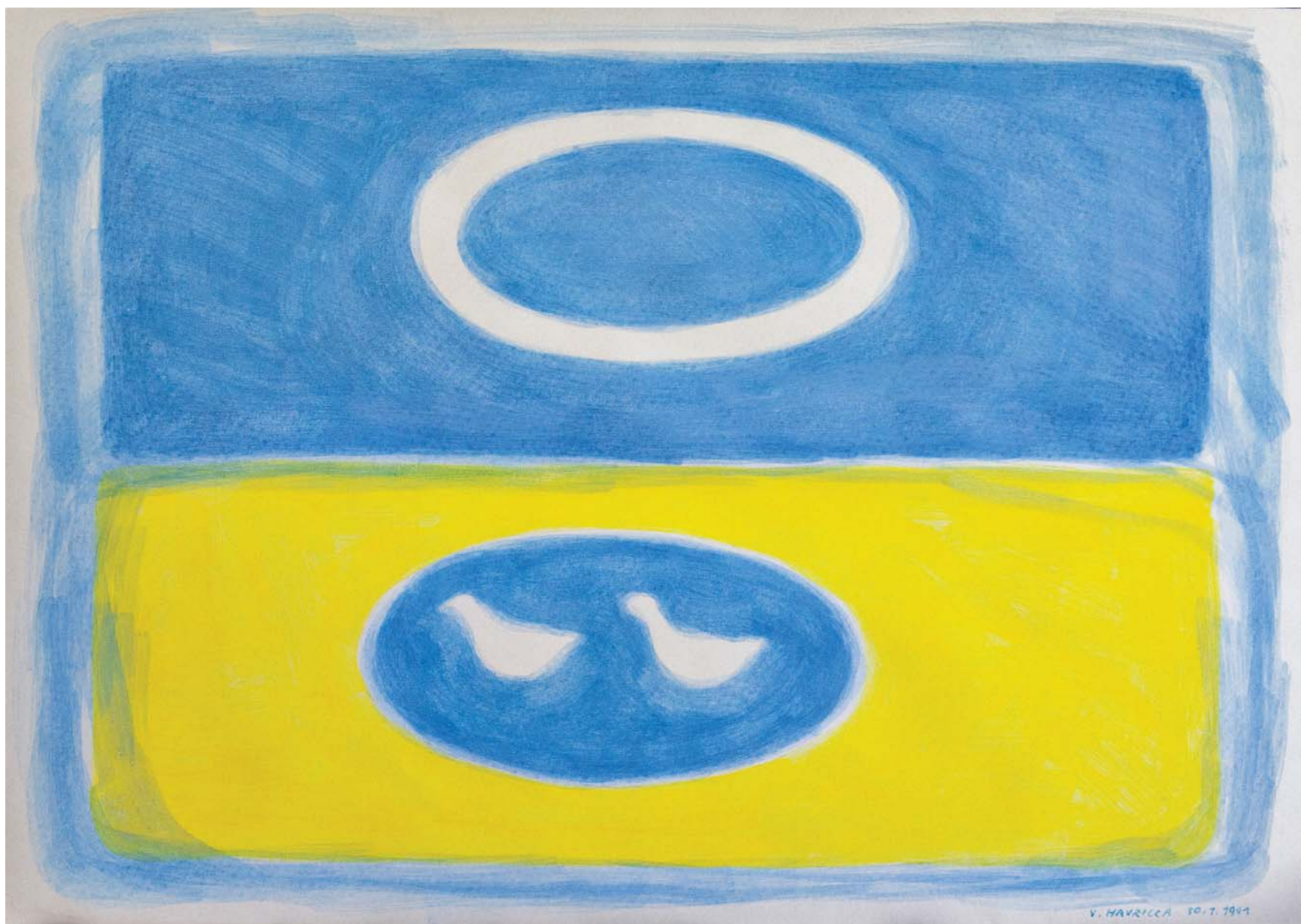
DČ: Nesú deväťdesiate roky odkazy, ktoré sú aktuálne aj pre, povedané slovami Tomáša Štraussa „rozbiehajúce sa“ 21. storočie?

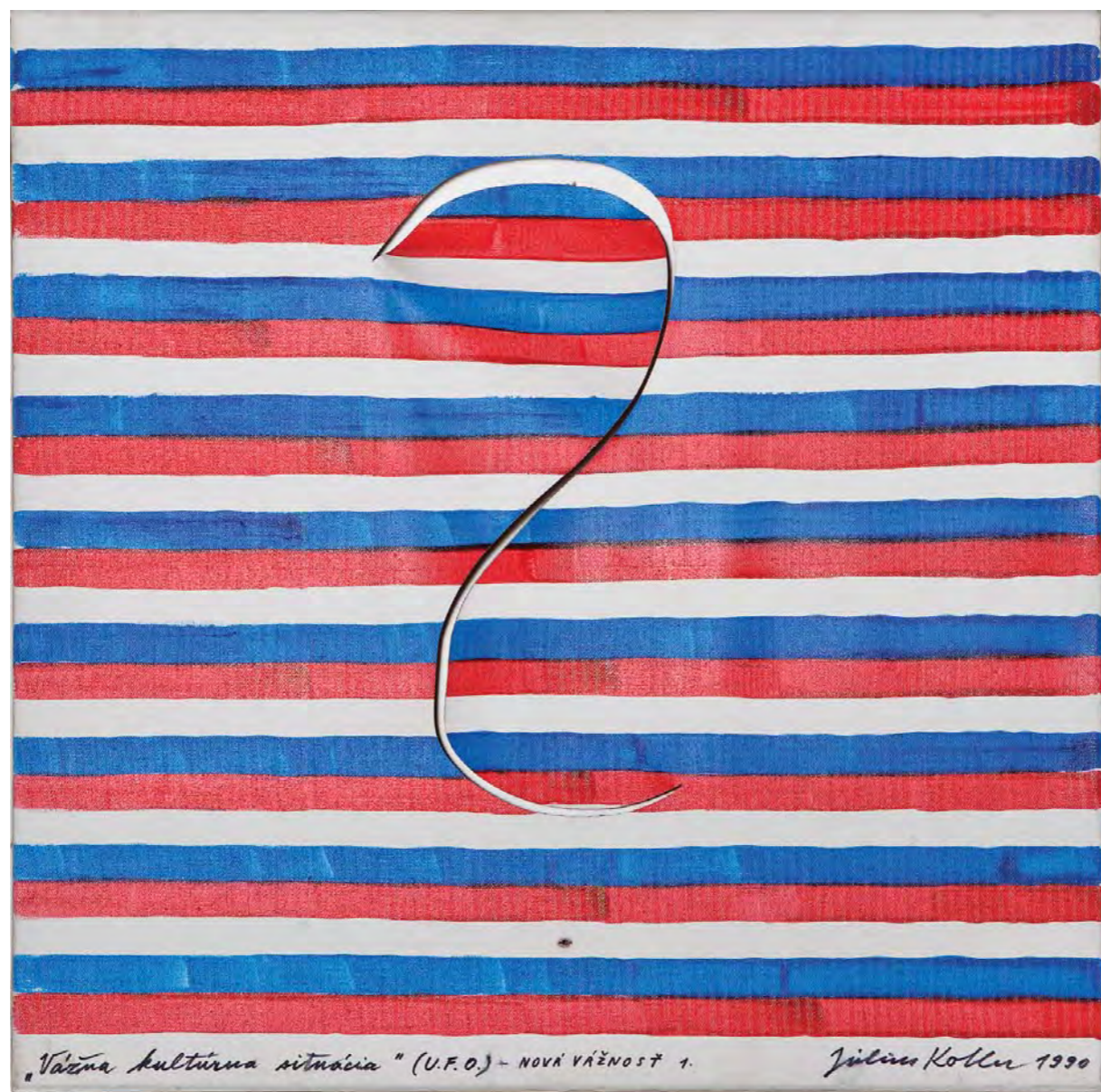
ZB: Ich začiatok, s porevolučným nadšením a étosom určite. Obdobie mečiarizmu bolo asi priaznivejšie na individuálne umelecké programy, hoci celok nášho výtvarného života, vzhľadom na bohaté výstavné aktivity, zdanlivo neutrpel. Avšak inštitúcie sa nezaradili do

európskych sietí, kam už začiatkom deväťdesiatych rokov smerovali, niektoré nám dodnes chýbajú. Ale, Tomáš Štrauss, bol to môj vysokoškolský učiteľ, sa zvykol pýtať: „je otázka správne položená?“ Inými slovami, je obdobie mečiarizmu totožné s deväťdesiatymi rokmi? Ešte v prvých rokoch vlády Vladimíra Mečiara dobiehali a realizovali sa projekty iniciované v predchádzajúcom období a, naopak, niektoré neduhy sa odvtedy u nás tak udomácnili, že sa ich len ťažko zbavíme. Stali sa totiž súčasťou našej mentality, už ich nevidíme a nevnímame ako čosi cudzorodé. Nie som pesimistka, táto neradostná skutočnosť je pre mňa výzvovou, ako neupadnúť do ľahostajnosti a snažiť sa prispieť čo najviac k pozitívnej zmene pri najmenšom, ale cielene, vo sfére výtvarného umenia v krajine, kde žijeme. Prajem novej Kunsthalle Bratislava aby k tejto pozitívnej zmene svojimi aktivitami prispela čo najviac.

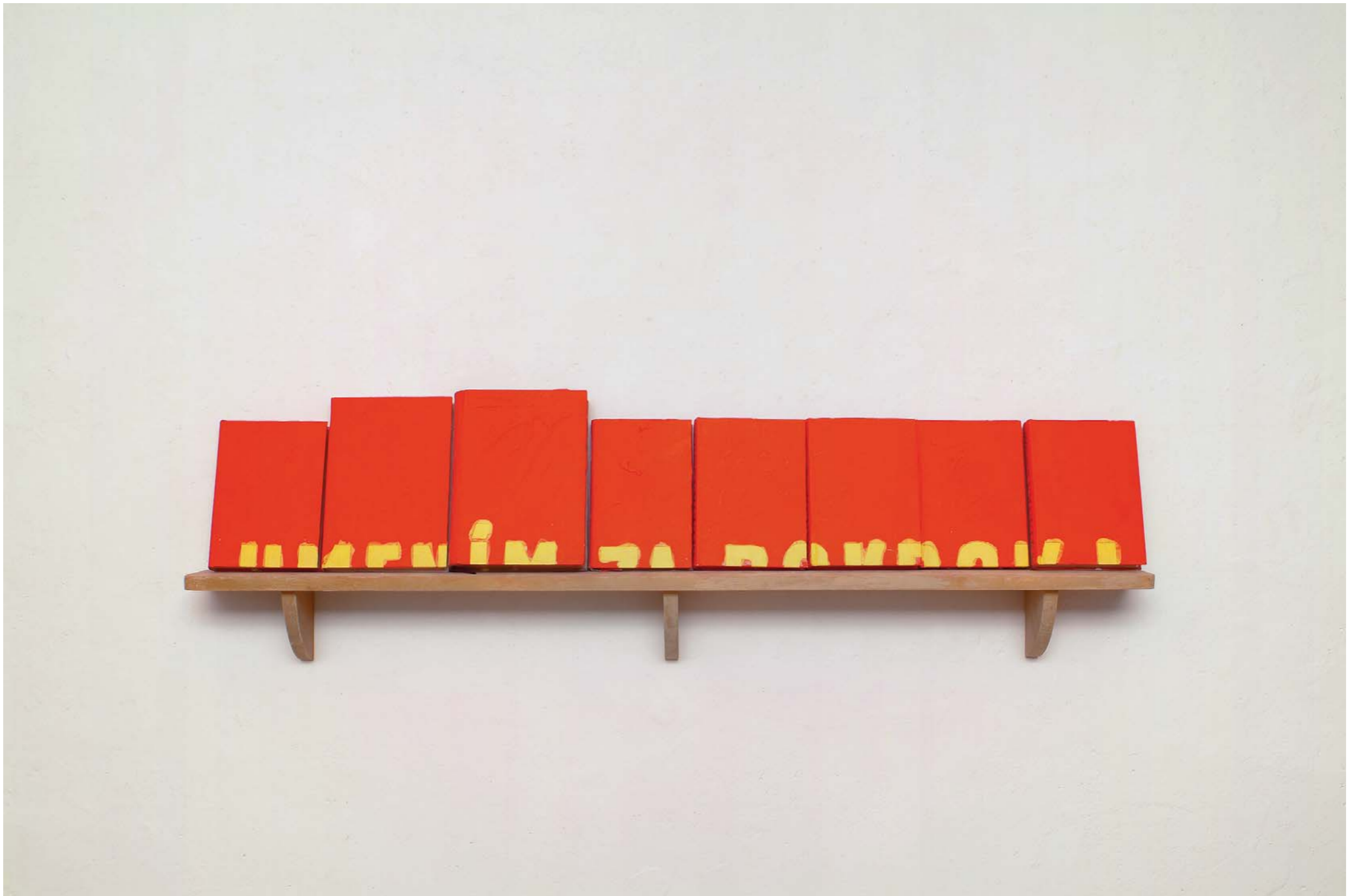


Klára Bočková: Verejná tajnosť I.
/ Public Secret I., 1990

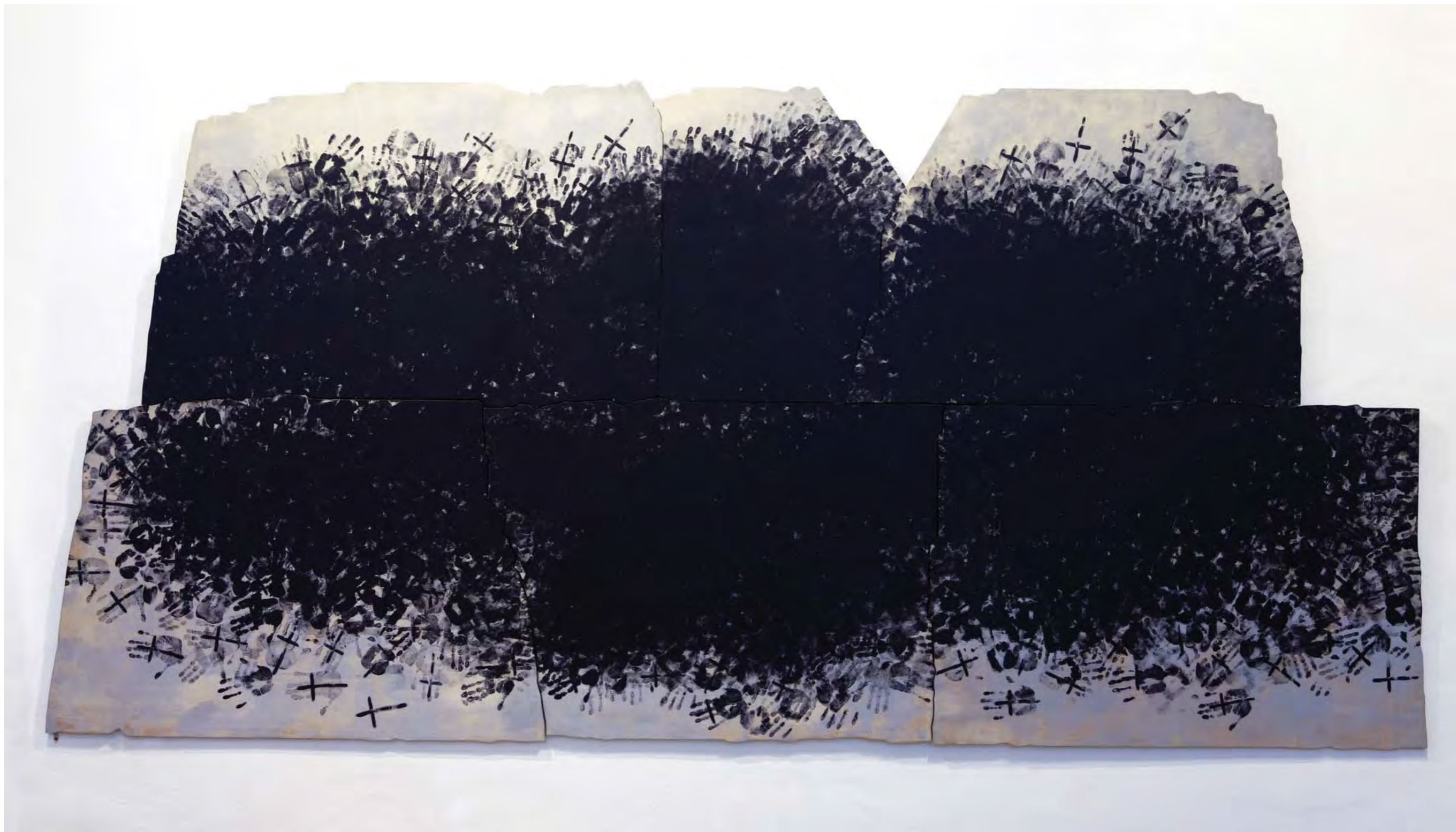




Július Koller: *Vážna kultúrna situácia*
/ *A Serious Cultural Situation*, 1990



Monogramista T·D / Dezider Tóth: *Rezervácia* 1991 – ?
/ *Reservation* 1991 – ?, 1992



Rudolf Sikora: *Ohmatávanie hrobu III.*
/ *Touching a Grave III*, 1981 – 1990



Umenie aury, Pamäť miesta, Vymedzenie priestoru

Galéria Jána Koniarka – Synagóga, Trnava
1995 – 1997, 1997 – 1998, 1999 – 2000

Kurátorka pôvodnej výstavy:
Jana Geržová

Vystavujúci výtvarníci:

Jan Ambrúz
Ladislav Čarný
Anton Čierny
Daniel Fischer
Roman Galovský
Patrik Kovačovský
Monika Kubinská – Bohuš Kubinský
Otis Laubert
Ilona Németh
Andreas Oldörp
Anne Poirier – Patrick Poirier
Peter Rónai
Dorota Sadovská
Diane Samuelsová
Eubo Stacho
Monogramista T·D / Dezider Tóth
Emöke Vargová
Vladimír Vimr
Dušan Zahoranský

○ *Kurátor výstavy Paradox 90.:*
Juraj Čarný

○ *Vystavujúci výtvarníci:*

Anton Čierny

Monika Kubinská – Bohuš Kubinský

Ilona Németh

Dorota Sadovská

Monogramista T·D / Dezider Tóth

Od site-specific ku context-sensitive

Juraj Čarný

Tri kurátorské cykly výstav Jany Geržovej – *Umenie aury, Pamäť miesta a Vymedzenie priestoru* – možno považovať za tematické skupinové výstavy prebiehajúce (vzhľadom na priestorové limity) postupne, počas niekoľkých rokov v priestore Synagógy – Centra súčasného umenia v Galérii Jána Koniarka v Trnave. Sakrálny ráz miesta výrazne podmienil vznik site-specific projektov domácich aj zahraničných umelcov, ktorí popri jedinečnom géniu loci nemohli opomenúť ani tému holokaustu. Napriek tomu, že sa kurátorka spočiatku pokúsila priestory synagógy využiť na účely súčasného umenia bez poukazovania na historické súvislosti, postupne sa ukázala silná potreba traumatizujúce udalosti tematizovať a vytvoriť koncepčný rámec aj pre diela context-sensitive.

Výnimočnosť projektu pre umenie deväťdesiatych rokov 20. storočia spočíva predovšetkým v mimoriadne konzistentnom kurátorskom prístupe s odkazmi k Walterovi Benjaminovi, Wolfgangovi Welschovi, Theodorovi Wiesengrundovi Adornovi. Upozorniť však treba aj na lokálne pomery – jedinečnú monumentalitu priestoru. Väčšina slovenských galérií pôsobila v komorných priestoroch,

ktoré umelcom neumožňovali vzletnejšie ani monumentálnejšie myslenie. Dôležitým aspektom bola relatívna dostupnosť z Bratislavy (kde v danom období nepôsobila galéria s porovnateľným kurátorsky vyhraným a medzinárodne orientovaným programom) navyše podporená „fenoménom“ vernisážových autobusov. Jane Geržovej sa podarilo získať pomerne nevšedné podmienky. Vďaka dôvere riaditeľky Galérie Jána Koniarka Prisky Štubňovej mohla pôsobiť nezávisle s relatívne výraznou finančnou podporou inštitúcie. Model fungovania, v ktorom sa riaditeľ galérie neprofiloval ako určujúci kurátor, ale svojím manažérskym prístupom umožnil kvalitnému kurátorovi vytvoriť významné dielo, nebol a ani dodnes nie je v slovenskom prostredí bežný.

Monumentálne priestory centrálnej sály Domu umenia/Kunsthalle Bratislava sa paradoxne neukázali ako ideálne na predstavenie projektov reagujúcich na špecifický priestor a historické súvislosti trnavskej synagógy. Napriek príbuznej veľkosti sa „white-cube“ nemohol rovnať géniu loci synagógy. Po konzultáciách s viacerými dotknutými autormi som sa preto rozhodol vystavať priestor trnavskej synagógy virtuálne, čo umožnilo

predstaviť viacero najvýraznejších projektov bez potreby ich fyzického prenesenia do bratislavskej Kunsthalle. Divák vstupujúci do centrálnej sály Domu umenia dostane do rúk iPad, v ktorom bude pohybujúci sa po priestore vidieť reálny priestor synagógy s nainštalovanou výstavou jedného z piatich vybraných autorov. Virtuálna realita síce umožnila predstaviť v Kunsthalle viac ako jeden projekt, napriek tomu však nebolo možné vystaviť všetky kľúčové inštalácie relatívne dlhého časového úseku troch kurátorských cyklov. Napriek tomu, že výstava Paradox 90. je citáciou, výberom fragmentov relevantných kurátorských výstav deväťdesiatych rokov, do výberu by určite patrili minimálne aj nasledujúce inštalácie: Zuzanna Janin (synagógu naplnila hmlou), konceptuálna maľba Ladislava Čarného (monumentálne fosforové maľby citujúce Francisca Goyu), sugestívna inštalácia *Plátňa spomienok a zabúdania* od Luba Stacha, ale aj virtuálna realita Romana Galovského.

Bohuš a Monika Kubinskí predstavili na produkciu jednu z najnáročnejších inštalácií s názvom *Story* (1995). Časť synagógy naplnili vodou, čím vytvorili hladinu, ktorá pôsobila ako obrovské zrkadlo. Pomerne jedno-

duchou „sochárskou“ hrou dosiahli mimoriadny vizuálny zážitok. Na steny budovy premietali holografický prepis zbierkových predmetov Židovského múzea.

Inštalácia Doroty Sadovskej *Luminia* (1997) bola jednou z najminimalistickejších intervencií do priestoru trnavskej synagógy. Autorka bytostne spájajúca maliarsky a intermediálny svet naplnila priestor jedinečnou energiou, a pritom ho nechala celkom prázdny. Jediné, čoho sa krehko dotkla, boli okná. Prízemie namaľovala červenou, okná na úrovni prvého poschodia modrou a najvyššieho poschodia žltou farbou. Divák sa ocitol v priestore zaliatom farebným svetlom. Sadovská ako jediná ponechala výstavu divákovi k dispozícii aj v noci, keď rozsvietené svetlo zo synagógy vychádzalo cez okná von do okolitého priestoru.

Anton Čierny vytvoril pre synagógu procesuálnu light a sound artovú site-specific a context-sensitive inštaláciu *Svitanie* (1997). V priestore pracoval tiež s oknami, ktoré však, naopak, zatemnil. Priestor niky oddelil od modlitebne stenou z 3 500 kg piesku, ktorá bránila vstupu svetla. Vernisáž sa uskutočnila v zatemnenom priestore. Jediným zdrojom svetla bola rozeta so židovským symbolom –

– Dávidovou hviezdou. Počas 30 dní sa piesok postupne odsýpal a vpúšťal do priestoru svetlo. Reprodukory zosilňovali zvuk sypúceho sa piesku a modifikovaného zvuku prechádzajúceho vlaku.

Ilona Németh v trnavskej synagóge postavila *Labyrinth* (1996). Z vriec naplnených pieskom, ktoré zvyčajne slúžia na záchranu proti povodňiam, vytvorila súčasne magický aj klaustrofobický priestor. Divák mohol do priestoru vstúpiť a pohybovať sa medzi vysokými stenami labyrintu.

Monogramista T·D v diele *CVAOT / Zástup* (1997) naplnil priestor synagógy inštaláciou vytvorenou zo 120 párov papúč vyrobených z bochníkov chleba. Striedka bola k dispozícii pre účastníkov vernisáže a priestor naplnil hlas zostupne odpočítavajúci všetkých Židov deportovaných z Trnavy počas druhej svetovej vojny.

Rozhovor Juraja Čarného s Janou Geržovou

Juraj Čarný (JČ): Pôvodne zamýšľaným podnázvom výstavy *Paradox 90*. bol *Kurátorský odboj obdobia mečiarizmu*. Viacerí autori aj kurátori sa však proti tomuto titulu ohradili s oddôvodnením, že z ich strany o žiadnu rezistenciu nešlo a odmietali akékoľvek vyhranenie sa proti mečiarizmu. Pre mňa k deväťdesiatym rokom neodmysliteľne patrili nielen nástup rannej demokracie, ale aj rozdelenie Československa, privatizácia, únos prezidentovho syna a ďalšie – dnes až neveriteľné kauzy. Z politických dôvodov bola takmer kompletne zastavená podpora výtvarného umenia. Prestali sa vydávať časopisy, podporovať galérie, akvizície, výstavy a zriadili sa intendantúry, vznikla Akadémia umení v Banskej Bystrici. Dá sa podľa teba vôbec hovoriť o období deväťdesiatych rokov bez vnímania politických súvislostí? Ako sa do tvojej profesionálnej praxe premietala politická realita a ako si vnímala fenomén mečiarizmu? Vieš si predstaviť, ako by sa vyvíjala umelecká scéna počas mečiarizmu bez podpory zahraničných nadácií ako SCCA a Pro Helvetia?

Jana Geržová (JG): Deväťdesiate roky mám jednoznačne spojené s autoritatívnym vládnutím Vladimíra Mečiara, ktoré malo katastrofálny dosah na tú časť kultúry a umenia, ktorá nebola ochotná podriať sa tlaku politickej moci. Ten sa objavil po voľbách v roku 1992, ktoré vyhralo Hnutie za demokratické Slovensko (HZDS). Zmena štýlu vládnutia začala nebezpečne pripomínať „kultúrnu politiku“ autoritárskych režimov so všetkými typickými znakmi – násilné potláčanie prirodzenej plurality, vytváranie jedinej štátom podporovanej platformy prepojenej s víziou národnej kultúry, ktorej história začala byť opäť zneužívaná na účelovú interpretáciu národných mýtov, pričom experiment v umení bol opakovane vystavený útokom a odsúdený ako neprijateľný kozmopolitný formalizmus. Táto situácia sa ma dotkla osobne, keď som ako šéfredaktorka časopisu *Profil* musela na ministerstve kultúry obhajovať koncepciu časopisu, ktorý bol orientovaný na súčasné výtvarné umenie. Pamätám si, aké rozhorčenie vzbudila príloha časopisu – *Slovník sloven-*

ského výtvarného umenia, kde sme v abecednom poradí uverejňovali profily umelcov a umelkyň. Ministerský úradník, jeden z podriadených riaditeľa sekcie umenia, ktorým bol v tom čase Jozef Gerbóc, ma obvinil z toho, že mená píšeme po maďarsky a nie po slovensky. Evidentne nechcel pochopiť, že slovníkový formát vyžaduje písať ako prvé priezvisko a až potom krstné meno. Po tejto kuriózne skúsenosti mi bolo jasné, že časopis nemá šancu prežiť, čo sa stalo realitou keď nám ministerstvo postupne krátilo finančnú podporu, až ju úplne zastavilo. S pomocou nadácií Kultur Kontakt Wien, Pro Helvetia a predovšetkým SCCA sme prežili rok 1995 a 1996 a v roku 1997 sme vydávanie časopisu dočasne zastavili. Obnovili sme ho až v roku 2000. Vďaka tejto trojici zahraničných nadácií sa nám podarilo vydať *Slovník výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia* a tiež prvú monografiu Otisa Lauberta.

JČ: Politický aktivizmus v umení deväťdesiatych rokov na Slovensku takmer neexistoval. Umelci sa, pochopiteľne, po prepolitizovaných osemdesiatych rokoch radšej sústredili na možnosť slobodne vypovedať jazykom, ktorý im bol vlastný, obdobie radikálnej transformácie spoločnosti aj politiky tak však ostalo výtvarným umením nereflektované. Domnievaš sa, že umelci nemali po páde komunizmu záujem konfrontovať sa s politickou realitou, alebo ich tieto témy len umelecky neinšpirovali? Prečo sa kurátori nepokúšali vyprovokovať prostredníctvom kurátorských výstav uvažovanie o aktuálnych spoločenských a politických témach?

JG: S týmto tvrdením by som nesúhlasila. Práve naopak, v deväťdesiatych rokoch bol politický aktivizmus jedným z mála nástrojov, ktoré sme v protestoch proti nedemokratickým praktikám vlády Vladimíra Mečiara mali k dispozícii a patrične sme ho aj využívali. Prvým vyvrcholením nespokojnosti bola petičná akcia *Znepokojenie osobností nad koncepciou slovenskej kultúry*, ktorú som iniciovala spolu s Máriou Hlavajovou a Jurajom Mojžišom a jej znenie bolo uverejnené v denníku SME (18. júla 1995). Išlo o priamu reakciu na napĺňanie hrozieb takzvanej *Koncepcie slovenskej kultúry*, ktorú vypracovalo ministerstvo kultúry pod vedením Ivana Hudeca a uverejnená bola vo vládnom denníku *Slovenská Republika* (14. júna 1995). Za alarmujúce sme považovali predovšetkým nerešpektovanie plurality umenia, netoleranciu odlišného názoru, narastajúci nacionalizmus, opätovnú ideologizáciu umenia, politicky motivované odvolávanie riaditeľov inštitúcií, finančnú stratégiu ministerstva spojenú s likvidáciou projektov vrátane odborných časopisov, ktoré neboli poplatné očakávaniam politickej moci. To všetko polarizovalo spoločnosť – vrátane umeleckej komunity –

a vyvolávalo atmosféru nenávisť a strachu, čo nebezpečne pripomínalo nástup normalizácie v sedemdesiatych rokoch 20. storočia. Zdalo sa nám, že teoretizovať o tejto katastrofickej situácii je nedostatočné, ale najmä neúčinné, preto sme volili akčné formy protestov. Napokon v roku 1996 vzniklo *Otvorené fórum Zachráňme kultúru*, širšia platforma združujúca umelcov a teoretikov z rôznych umeleckých oblastí, rok na to sa uskutočnili mítingy a štrajky vrátane okupačného štrajku na ministerstve kultúry, rezonovala požiadavka, aby minister kultúry odstúpil. Myslím si, že aj vďaka tejto skúsenosti dopadli voľby v roku 1998 tak, ako dopadli. Mečiarovo HZDS zvíťazilo len tesne, ale nebolo schopné zostaviť vládu a éra mečiarizmu sa skončila. Ak máš pod politickým aktivizmom v umení deväťdesiatych rokov na mysli aktivistické umenie, teda takú formu protestu proti politickej realite, ktorá sa nezrieka umeleckých prostriedkov, ani potom s tebou nemôžem súhlasiť. Tvrdenie, že by takáto forma aktivistického umenia v deväťdesiatych rokoch takmer neexistovala, je mýtus, ktorý sa zrodil, myslím si, dôsledkom nedostatočného poznania. V tomto období vzniklo viacero skvelých diel reagujúcich na politickú situáciu (Peter Kalmus, József R. Juhász, Ilona Németh, Rudolf Sikora, Daniel Fischer, Elena Pätoprstá a ďalší), ale aj práce priamo tematizujúce mečiarizmus – *Mečiarove tanččky* (1992) Michala Murina, *Ostrov slobody a sledované vlaky* (1998) Mira Nicza, akcia *Skarabeus* (1997) iniciovaná Blažejom Balážom v Trnave, ktorej predchádzalo zaslanie *Otvoreného listu predsedovi vlády Mečiarovi*, skvelý časozberný projekt Evy Filovej *Sladké zajtrajšky. Parlamentné volebné lístky 1992 – 2002*. Michal Murin na túto tému pripravil v roku 2013 špecializované číslo časopisu *Profil*. Myslím si, že pomer medzi politicky indiferentným a politicky angažovaným umením nebol v deväťdesiatych rokoch zásadne odlišný od súčasnej situácie.

JČ: Synagóga – Centrum súčasného umenia Galérie Jána Koniarka by sa vďaka tvojmu kurátorskému pôsobeniu dnes dala označiť za prvú slovenskú Kunsthalle. Tri kurátorské cykly (*Umenie aury*, *Pamäť miesta* a *Vymedzenie priestoru*) boli koncipované ako tematické výstavy prebiehajúce priebežne v čase. Predstavila si domácich a zahraničných umelcov, ktorí vytvorili pre jedinečný priestor synagógy projekty site-specific. Málom ktorí sa však dokázali oslobodiť od citlivého vnímania pamäti miesta a sprostredkovane kontextu holokaustu. Projekty site-specific sa tak prirodzene miešali s projektmi context-sensitive. Vnímala si to ako negatívnu záťaž výstavného priestoru, alebo ako prirodzenú potrebu umelcov zaujať postoj k tejto náročnej, ale v danom priestore neodmysliteľne prítomnej téme?

JG: Keď som v roku 1993 dostala od vtedajšej riaditeľky galérie Prisky Štubňovej ponuku pracovať ako kurátorka v novootvorenom výstavnom priestore – bývalej synagóge, brala som to ako veľkú výzvu. Uvedomila som si, že tento jedinečný priestor poznačený traumou holokaustu bude skutočným testom pre súčasné umenie a uspeje v ňom len to umenie a tí umelci a umelkyne, ktorí sú dostatočne silní, svojbytní a súčasne dostatočne citliví, aby boli schopní pohybovať sa na hrane a vytvoriť produktívne napätie medzi minulosťou a prítomnosťou. Oslovovala som autorov a autorky, kde som predpokladala schopnosť prijať s rešpektom danosti prostredia, jeho fyzický aj mentálny ráz, ale súčasne tých, ktorí nebudú rezignovať na artikuláciu vlastnej umeleckej správy. V prvom dvojročnom cykle *Umenie aury* odvolávajú sa na známu esej Waltera Benjamina *Umelecké dielo vo veku svojej technickej reprodukovateľnosti* som sa cielene bránila zaradiť do výstavného programu projekty, ktoré by bezprostredne reagovali na tému holokaustu. Z deviatich realizácií tak urobili jedine Monika Kubinská a Bohuš Kubinský v projekte *Story* v roku 1995. Nerobila som to z neúcty k tomuto miestu, ale práve naopak, z obavy z jeho zneužitia, z možného parazitovania na vizuálnych a mentálnych kvalitách priestoru, ktoré by vyústilo do privatizácie jeho genia loci. Explicitná tematizácia holokaustu sa objavila až v druhom dvojročnom cykle (1987 – 1998), ktorý som zastrelila spoločným názvom *Pamäť miesta*. Vychádzala som z virtuálneho projektu Romana Galovského *Inside*, ktorým som ukončila predchádzajúci cyklus *Umenie aury*. Autor sa v ňom za pomoci najnovších digitálnych technológií pokúsil o vnorenie do minulosti synagógy. Na základe špeciálneho softvéru, v ktorom využil dobové fotografie objektu, a za pomoci dátovej helmy ponúkol divákovi zaujímavý exkurz do histórie. Divácky ohlas na tento projekt urýchlil moje rozhodnutie pokúsiť sa v nasledujúcom cykle mapovať práve históriu tohto jedinečného priestoru. V tom čase mi Eubo Stacho ponúkol projekt *Plátňa spomienok a zabúdania*, v ktorom tematizoval holokaust, a ja som ho akceptovala preto, lebo autor mal za sebou sériu osobných stretnutí s ľuďmi, ktorí tieto tragické udalosti prežili. Jeho projekt bol postavený na empatii a pokore, a to nielen umeleckej, ale aj ľudskej a kresťanskej. Jeho inštalácia, ktorá mohla vyvolať aj kontroverzné reakcie, vyvolala medzi participujúcimi aj divákmi hlboký zážitok katarzie. V jeho prípade môžeme hovoriť o pozitívnom prekonávaní Adornovej skepsy k možnostiam umenia po Osvienčime, lebo pracoval nielen s fenoménom pamäti – zabúdania a rozpamätávania – ale aj s etickými kategóriami, ako je zodpovednosť alebo odpustenie. V cykle *Pamäť miesta* sa téma holokaustu celkom prirodzene objavila v tvorbe viacerých domácich aj zahraničných umelcov a ich site-specific inštalácie

patrili k tomu najsilnejšiemu, čo sa na pôde synagógy realizovalo (Anton Čierny: *Svitanie*, 1997, Dezider Tóth: *CVAOT / Zástup*, 1997, Diane Samuels, USA, *Zvuky a tiene*, 1998, Anne a Patrick Poirier, Francúzsko, *Slzy zabudnutia*, 1998.) V tomto kontexte je zaujímavý objekt *RED* Petra Ondruška, ktorý urobil v roku 2000 pre tretí cyklus *Vymedzenie priestoru*. Elementárna prítomnosť monumentálneho slova vytvoreného z prefabrikovaných kvádrov vyvolávala vo vyprázdnenom priestore synagógy celkom spontánne očakávanie správy, kódovaného posolstva. Hoci išlo o anglické slovo bez zjavných významových súvislostí s pôvodnou alebo súčasnou funkciou synagógy, ukázalo sa, že bohatá štruktúrovanosť tohto jedinečného miesta ruší indiferentnosť. To, že slovo *RED* (červený) malo paradoxne žltú farbu, spustilo u diváka reťazec asociácií. Na jednej strane žltá, ako symbol zviazaný s judaizmom, šesťcípá žltá hviezda ako stigma nosená na prsiach mužov, žien a detí odsúdených na smrť, ale aj symbol vpísaný do okennej výplne synagógy. Na druhej strane *RED* nielen vo význame červený, ale aj ako synonymum prekomunistický, boľševický odkazujúci nielen na červenú päťcípú hviezdu spájanú s komunistickým režimom a animozitou voči židovskej komunite, ale aj na uzavretie synagógy, jej postupnú devastáciu, ktorá koncom osemdesiatych rokov 20. storočia v čase reálneho socializmu hrozila jej úplným zničením. Druhá významová línia sa odvíja od čítania slova red ako der, teda nemeckého člena podstatných mien, čo opäť odkazuje na kontext druhej svetovej vojny a holokaustu, čím sa interpretačný kruh uzatvoril. Prekvapujúcim výsledkom Ondruškovej inštalácie bol proces, v ktorom bolo pôvodne neutrálne slovo aktivované existujúcimi štruktúrami synagógy, predovšetkým jej historickou pamäťou.

JČ: V rámci kurátorských cyklov *Umenie aury* a *Pamäť miesta* sa ti podarilo predstaviť niekoľkých významných autorov pôsobiacich na medzinárodnej scéne (Zuzanna Janin, Diane Samuels, Andreas Oldörp, Jan Ambrúz, Anne a Patrick Poirier, Ladislav Vimr...). Sorosovo centrum sa v deväťdesiatych rokoch intenzívne pokúšalo prepojiť slovenské výtvarné umenie so zahraničím, napriek tomu sa však v slovenskom kontexte nedalo hovoriť o úspešnej a systematickej medzinárodnej spolupráci. Viacerí kurátori skĺzli k schematickým pokusom o ilustratívne obsadenie aspoň niekoľkých dostupných autorov z okolitých krajín, respektíve vzdialenejšieho zahraničia. Aké boli kritériá výberu vystavujúcich domácich a zahraničných autorov v prípade tvojho pôsobenia v Synagóge – Centre súčasného umenia? Takmer všetky projekty vznikali v úzkom dialógu s priestorom, aký však bol podiel kurátora na finálnom výsledku?

Existujú konkrétne príklady, kde spolupráca umelec kurátor presiahla štandardný rámec a dalo by sa hovoriť aj o spoluautorstve?

JG: Môj podiel na finálnom výsledku bol nepriamy. Vychádzal predovšetkým z artikulovania témy, ktorá popri architektonických danostiach stavby z konca 19. storočia vytvorila tematický rámec, v ktorom sa mohol umelec pohybovať. Prvý dvojročný cyklus výstav som zastrešila spoločným názvom *Umenie aury*, odvolávajúc sa na Waltera Benjamina. Mojm cieľom bolo pokúsiť sa ukázať, že aj súčasné umenie môže mať za istých podmienok ono auratické vyžarovanie, ktoré, ako Benjamin vizionársky predpovedal už v tridsiatych rokoch 20. storočia, sa z umenia vytratilo, a to predovšetkým v dôsledku technickej reprodukovateľnosti umenia. Synagóga – tento komplexný priestor bol dobrým východiskom na prezentáciu auratického umenia za predpokladu, že projekty budú robené ako site-specific, teda výlučne pre daný priestor, ktorý si autor/autorka musia pred začiatkom koncepčného uvažovania o projekte zažiť naživo. Z tohto pohľadu to boli finančne náročné projekty, lebo aj zahraniční umelci ako Anne a Patrick Poirier z Francúzska, Diane Samuels zo Spojených štátov alebo Andreas Oldörp z Nemecka museli navštíviť synagógu rok pred realizovaním vlastného projektu. Navyše Benjaminovo *teraz a tu* sa ako istý imperatív objavilo aj vo vzťahu k divákovi, ktorý musel byť na výstave fyzicky prítomný, aby dokázal odčítať a precítiť všetky úrovne vystavených inštalácií. Môj kurátorský experiment, samozrejme, ovplyvnila aj vtedy aktuálna diskusia o návrate stratenej aury, ktorú dokumentovala napríklad výstava *The Ruse of the Aura vo Wiener Secession* (1994). Navyše, aktuálnosť mojej koncepcie v istom zmysle potvrdila bratislavská prednáška nemeckého historika umenia a filozofa postmoderny Wolfganga Welscha, *Umelé rajske záhrady? s podtitulom Skúmanie sveta elektronických médií a iných svetov*, ktorú predniesol v Bratislave v roku 1995. V prednáške upozornil na tendencie, ktoré sa v umení objavili ako istá protiváha dematerializovaného mediálneho umenia. Welsch hovoril o tom, že „vo vzťahu k univerzálnej pohyblivosti a premenlivosti sa opäť učíme doceniť stálosť a nemennosť, oproti voľnej hre výdrž a vytrvalosť, oproti vznášaniu sa masívnosť“. Pritom zdôraznil, že sa pre nás znova stáva dôležitým to, „čo si nárokuje na vlastný priestor a vlastný čas, čo nie je zameniteľné, ale je neopakovateľné“. Mnohé z týchto atribútov sa v priebehu dvojročného cyklu *Umenie aury* skutočne objavili v tvorbe umelcov a umelkyň, ktorí/ktoré moju ponuku na spoluprácu prijali (Jan Ambrúz, Emöke Vargová, Ladislav Čarný, Monika Kubinská, Bohuš Kubinský, Andreas Oldörp, Ilona Németh, Otis Laubert, Daniel Fischer, Vladimír Vimr).

Ono benjaminovské *teraz a tu* spájalo všetky tri cykly napriek tomu, že tematické rámce sa menili. V poradí tretí cyklus bol zameraný predovšetkým na autorov a autorky, ktorí/ktoré boli disponovaní/disponované na to, aby dokázali pracovať s danosťami architektúry, pričom cyklus bol otvorený pre všetky médiá s uprednostňovaním projektov intermediálnej a interaktívnej povahy. Názov cyklu *Vymedzenie priestoru* a samotná téma neboli vybrané náhodne. V rámci predchádzajúcich výstav sa objavilo niekoľko realizácií, v ktorých autori premyslene využívali osobitosti existujúcej architektúry a jej prvky vtiahli do kontextu svojej práce (napr. Anton Čierny, Jan Ambrúz, Anne a Patrick Poirier, Ladislav Vimr, Monika Kubinská, Bohuš Kubinský, Patrik Kovačovský, Dorota Sadovská). Na vypracovanie úvodného projektu som celkom zámerne neoslovila voľného výtvarníka, ale architekta Imra Vaška, ktorý svojou site-specific inštaláciou *...sieť (net...)* postavil latku náročnosti veľmi vysoko a súčasne vytvoril konkurenčné prostredie pre ďalších autorov a autorky, ktorí/ktoré sa v rámci cyklu prezentovali (Xénia Imrová, Miloš Štofko, Zuzanna Janin, Peter Meluzin, Peter Ondrušek).

JČ: Verím, že kurátori vo svojich pracovniach majú tajné zásuvky (resp. dnes už skôr asi foldre v harddiskoch) so zaujímavými, ale nikdy nerealizovanými projektmi. Priestorové, časové, finančné, ľudské komplikácie občas znemožnia vznik výstav, ktoré mali uzrieť svetlo sveta. Existuje projekt, ktorý sa v Synagóge – Centre súčasného umenia nepodarilo uskutočniť, ale verejnosť by sa o ňom mala dozvedieť?

JG: Spomínam si na dva takéto projekty, respektíve osobnosti, ktoré v trnavskej synagóge nikdy nevystavovali, hoci moja komunikácia s nimi bola dosť intenzívna. Prvým bol Christian Boltanski, úžasný francúzsky umelec, s ktorým som sa prvýkrát osobne stretla v roku 1994 na výstave *Temné hodiny*, ktorú pre Letohrádok kráľovnej Anny na Pražskom hrade pripravila francúzska kurátorka českého pôvodu Jana Claveri. Môj projekt pre synagógu ho zaujal o to viac, že má po otcovi židovské korene, a téme holokaustu sa venoval vo viacerých projektoch. O výstave som do časopisu *Profil* napísala recenziu a ešte v tom roku som bola spolu s riaditeľkou Priskou Štubňovou pozvaná na neformálnu oslavu jeho päťdesiatych narodenín do paláca Clam Gallas, sídla Francúzskeho inštitútu vo Viedni, kde bola v tom čase sprístupnená jedna z verzií jeho inštalácie *Tieňového divadla* (Théâtre d'ombres). Žiaľ, sľubne sa rozvíjajúca komunikácia napokon nevyústila do želaného finále. Druhým autorom, ktorý iniciatívne prejavil záujem vystavovať v trnavskej synagóge, bol David Rabinowitch, známy kanadský minimalistický sochár. V rokoch 1977

a 1982 vystavoval napríklad na documenta 6 a 7 v Kasseli. Stretla som sa s ním v Prahe, na jeho samostatnej výstave v Galérii Rudolfinum v roku 1995. Počas tlačovej konferencie som mu položila otázku, na ktorú odpovedal trochu provokatívne kontraotázkou, takže sa medzi nami rozvinula malá konverzačná prestrelka. Po skončení tlačovky za mnou prišiel a spýtal sa ma, odkiaľ som, lebo moja „čeština“ mu znela odlišne. Keď som mu vysvetlila, že som zo Slovenska a čo robím, okamžite zareagoval, pretože priestor synagógy ho očaril a môj projekt zaujal. Pár dní po otvorení pražskej výstavy vycestoval na Slovensko a bol nadšený. Bratislava bolo pre neho oveľa viac mestom Franza Kafku ako Praha a synagógu si okamžite zamiloval. Jediný problém bol, že trval na svojej požiadavke urobiť pre tento priestor sériu reliéfov, ktorá by sa stala neoddeliteľnou súčasťou architektúry. Na tom sme sa nezhodli, a ja rozmýšľam, či som urobila dobre, keď som túto intervenciu, ktorá sa mi vtedy zdala voči duchu miesta málo empatická, neakceptovala.



Anton Čierny: *Svitanie*
/ Dawn, 1997



Monika Kubinská, Bohuš Kubinský: *Story*, 1995



Ilona Németh: *Labyrinth*
/ *Labyrinth*, 1996



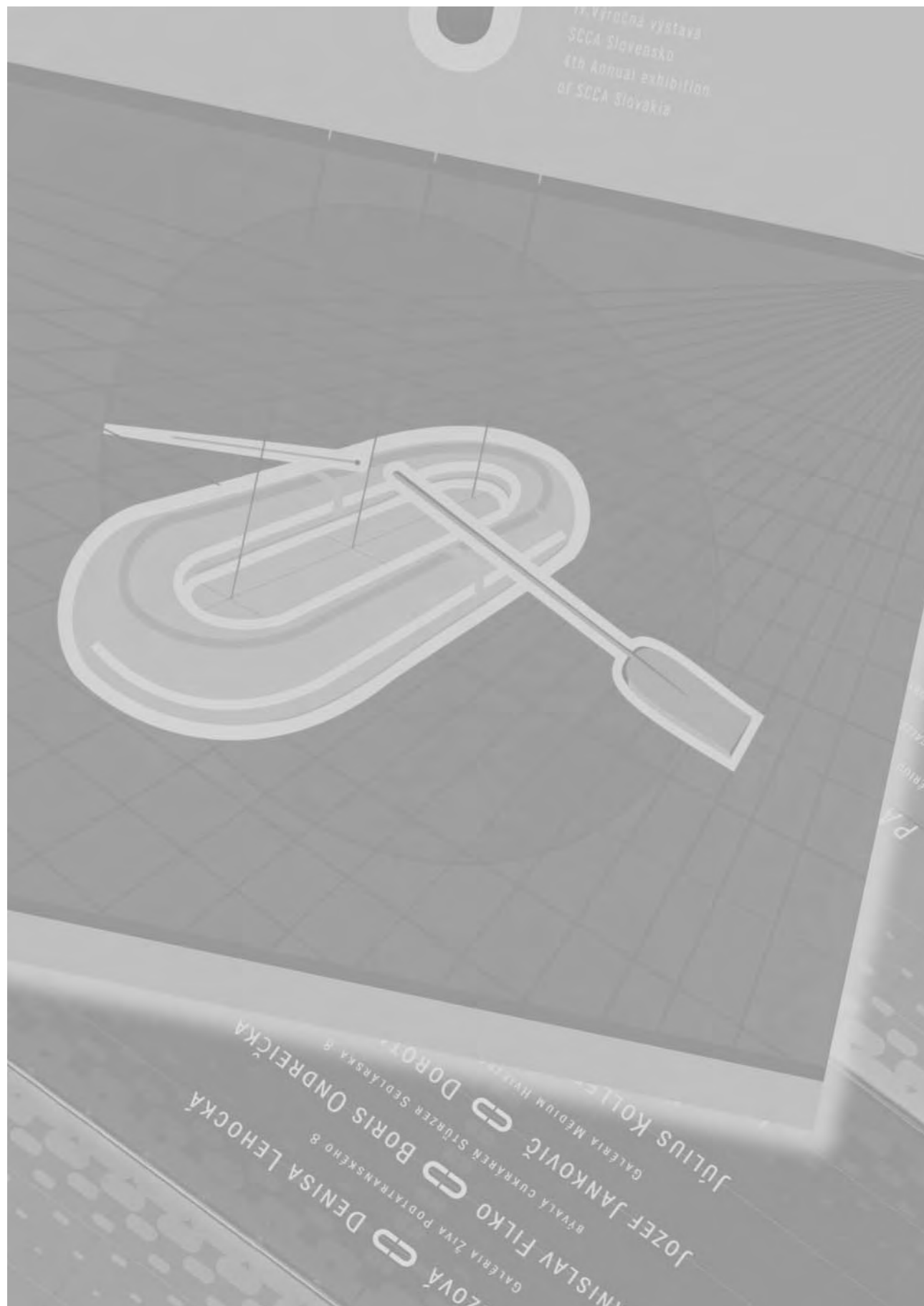
Dorota Sadovská: *Luminia*, 1997



Monogramista T·D: CVAOT / Zástup
/ CVAOT / Crowd, 1997

Paradox 90.

*Curatorial Concepts During
Meciarism (1993 – 1998)*



60/90 – Fourth Annual Exhibition of the Soros Center for Contempo- rary Arts Slovakia

various galleries and alternative spaces in Bratislava
October 23 – November 22, 1997

Curators of the original exhibition:
Alexandra Kusá, Petra Hanáková

Exhibiting artists:
Mária Bartuszová – Denisa Lehocká
Stano Filko – Boris Ondreička
Jozef Jankovič – Dorota Sadovská
Július Koller – Roman Ondák
Jana Želibská – Elena Pätoprstá

○ *Curator of the Paradox 90.:*
Lýdia Pribišová

○ *Exhibiting artists:*

Július Koller – Roman Ondák

The Nineties in Slovak Society: The Crushing of Values

Lýdia Pribišová

The second free elections in Czechoslovakia in 1992, just three years after November '89, were a moment of serious complication and a crashing and shifting of gears in political and economic transformation. The persuasive victory of the populist nationalist Movement for a Democratic Slovakia / Hnutie za demokratické Slovensko (HZDS) led by Vladimír Mečiar in Slovakia and of the liberal conservative Civic Democratic Party (ODS) headed by Václav Klaus in the Czech Republic led to the constitutional question being resolved by the two states going their separate ways. The new Slovak government embarked on widespread replacement of personnel in state administration as the new ministers installed people supportive of HZDS.¹ The move embodied the *tradition of political collectivism, etatism and paternalism* that has its roots not only in the communist but the pre-communist past, and is stronger among the Slovak population than the tradition of liberal values.² Liberal attitudes had historically always been weak in Slovakia, although the period starting in November 1989 had seen a considerable consolidation and growth of the minority who identified with them.

The governing elite of the newly created Slovak Republic (January 1, 1993) up to 1998 (when the electoral victory of the right bloc

meant a return to a democratic course), was characteristically made up largely of former nomenclature cadres. Even the highest offices of state, such as the president (Michal Kováč), the chairman of the Slovak Parliament – The National Council of Slovak Republic (Ivan Gašparovič), the prime minister (Vladimír Mečiar) and the president of the Constitutional Court of the SR (Milan Čič), were held by former communists. 99 of the 150 MPs in the national parliament were former members of the Communist Party of Czechoslovakia. The whole process may be understood as one of osmosis and struggle between old and new elites.³ It should be remembered that hostility to the communist regime in the period before the Velvet Revolution had been less intense and less visible than in any other Central European country.⁴ In the normalisation period (1968 – 1989), opposition in Slovakia had been very fragmented, consisting of innumerable little groups of non-conforming individuals, for which the term *islands of positive deviation* has caught on.⁵ This may well have been one reason why after the fall of communism Slovakia was unable to find enough suitable people to occupy political posts. Compared to the Czech population, Slovaks in the in the early nineties were much less positive in their view

of economic reform. The feeling, “We wanted more freedom, but not less social security”, was common. Material frustration was an immensely strong factor behind distrust for new institutions and reform moves; the discontent had the potential to threaten the political stability of the country and its chances to transformation.⁶ In Slovakia after 1992 reasons to doubt the new state's will to transformation multiplied: there was the character of the new political elite as described above, slow-down of privatisation, flirtation with the “third”⁷ way, various repressive actions taken against critics, explanation of the problems of the day employing the scapegoat strategy, a government political style relying on construction of images of the enemy...⁸ The postponement of radical reforms meant continuing instability, a prolongation of the period between two systems (“no longer and not yet”: Luhman).

Associated with this era of so-called Meciarism were a number of tragic events that vividly illustrated the conditions of the time: In 1995 the president's son Michal Kováč junior was abducted, very probably by members of the Slovak Information Service, the SIS. In 1996 one of the witnesses to the kidnapping, Róbert Remiáš was murdered; neither of these crimes has ever been solved. In 1997 a referendum on the entry of Slovakia to NATO and on direct election of the president was wrecked by the Interior Minister Gustáv Krajčí. 1998 saw the so-called Mečiar amnesties, granted in the case of the abduction of Michal Kováč junior, as well as yet another botched referendum.

The period in office of the Minister of Culture Dušan Slobodník (1992 – 1994), one of the key proponents of Slovakness (which however he never managed to define precisely) meant the gradual return of a great many of

1 SOMOLÁNYI, Soňa: Formovanie politických elit na Slovensku. In: Sociológia 25, 1993, 4 – 5, p. 329.

2 Ibid., p. 331.

3 Ibid., p. 328.

4 Ibid., p. 339.

5 Ibid.

6 KRIVÝ, Vladimír: Sociokultúrne pozadie problémov transformácie na Slovensku. In: Sociológia 25, 1993, 4 – 5, p. 312.

7 Neutrality, to be orientated neither to western nor eastern neighbours.

8 Ibid., p. 314.

the old ideological apparatchiks, with their background in the totalitarian regime, to high positions.⁹ From 1994 the Minister of Culture was Ivan Hudec (1994 – 1998); his reactionary inclinations are still shockingly illustrated by the monumental statue that he commissioned from the most die-hard supporter of socialist realism Ján Kulich – *Vítanie [Welcome]* (originally *Bratislava*), which was installed in 1995 in front of the new Slovak parliament building.¹⁰ In July 1995, a protest manifesto *People concerned about the so-called Concept of Slovak Culture / Znepokojenie osobností nad takzvanou koncepciou slovenskej kultúry*, initiated by Jana Geržová, Iva Mojžišová and Mária Hlavajová was started in the daily newspaper SME. The protest had little impact and its initiators fell silent. But after a decision by the Board of the Third Sector in January 1996 another major campaign was launched, titled *Third Sector SOS*, against the unacceptable government draft of a law on foundations.¹¹ On 5th September 1996 the movement *Let's Save Culture* was formed.¹² In March 1997, after having tried and failed to get the Minister of Culture Hudec to meet them to discuss matters, artists and some opposition politicians occupied the Ministry of Culture in protest; the minister left the ministry by the back door with a coat over his head and the artists spent a memorable night in the building.¹³ As time went by during Hudec's reign as minister, a great many instances of his arrogant abuse of his power came to light. These included his use of the right of veto over casting in film projects financed by the state, the Floreána Expedition, in which the minister's son was a participant, which involved presenting busts of M. R. Štefánik in Bolivia, Peru and Brazil in places where Štefánik had made his astronomical observations, as well as the minister's purchase of a house on the island of Hvar on the pretext that it was a place where M. Ku-

kučín had worked, or the production of 25 busts¹⁴ of “founders of Slovak statehood”, made on Hudec's initiative. 1996 also saw the feared centralisation of cultural institutions, depriving them of legal subjecthood (and so paralysing them economically) and their subsequent transformation into regional cultural centres run by state intendants appointed by the Minister of Culture. In several regional cultural centres cases of the abuse of state funds were discovered.¹⁵ All these developments seriously hampered the transformation of the Slovak contemporary art scene into a platform comparable to art scenes abroad, including just in Central Europe.

The Nineties of the 20th Century in Slovak Visual Art: The Victory of Neo-Liberal Individualism.

In the new free situation in the 1990s Slovak artists turned their attention to current developments in the outside world, reacting a little belatedly to contemporary world art and starting to take part in international art exhibitions and events. Ideas revolving around the still incomprehensible postmodern movement were in fashion. The work of young artists took on questions of the perception of time and space, the meaning of word and text, and continued to deploy attributes of the postmodern such as plurality, fragmentation, simulacrum, irony, deconstruction, opened structure, ambiguity, depersonalisation, impersonality and existential vulnerability. There was a shift in the perception of time towards discontinuity, bringing with it the new phenomenon of “nomadic wandering” through time and space, cultures and civilisations, and a rawness of form.¹⁶ Influences from philosophy (Jean Baudrillard, Jean-

François Lyotard, Gilles Deleuze, Paul Virilio, José Ortega y Gasset, Gianni Vattimo and others) began to penetrate into art. It would be difficult to make sense of the tracks of art in the nineties outside the context of philosophy and science.¹⁷ What is more, during the nineties the new sense of freedom and the plural reality of the postmodern situation¹⁸ encouraged overlap and interpenetration of media: sculptors started to paint, painters produced objects and began to work with digital technologies. Many artists embarked on experimentation in the “new media”, above all in the art of installation and video. Interest in video-art only became marked in the final phase of the nineties, when the equipment necessary to produce it had become rather more economically accessible and user-friendly.

The visual art of the nineties in Slovakia needs to be considered in the context of the background of social-political changes such as the belated recognition accorded to the

most prominent of the persecuted artists, the transformation of the Academy of Fine Arts and other institutions, and the emergence of non-state galleries and initiatives. As Petra Hanáková observes: “as we reconstruct the art historical discourse at the beginning of the nineties, we see in it an almost surprising optimism, a romantic faith in the speed of the pro-Western changes.”¹⁹ The impatiently anticipated rise of a free market in art and contact and interaction with the art scene abroad was succeeded in the second half of the nineties, as in political life, by disillusion caused by the stressful necessity of choice, the loss of an enemy (previously one of the main factors of artistic inspiration), and the inevitable need to look out for oneself. Another factor was the steep decline in the social prestige of artists. Outside interest in the East European art created behind the Iron Curtain intensified in the first half of the nineties but very soon flickered out.



9 SNOPKO, Ladislav: Kultúra. In: Slovensko 1996, Súhrnná správa o stave spoločnosti a trendoch na rok 1997. Ed. Martin Bútora, IVO, Bratislava 1992, p. 236.

10 Ibidem.

11 Ibid., p. 241.

12 Co-operating in its co-ordination centre were actors and directors, film-makers and musicians, and among artists R. Sikora, E. Kárová, J. Opršal, A. Daučíková, D. Fischer, Z. Bartošová, K. Rusnáková. Ibid., p. 242.

13 HOŠOVSKÝ, Gabriel: Syzygia 1988 – 2008: Súvislosti, fakty, príbehy. Gabriel Hošovský 2009, p. 222.

14 Busts of Augustín Marián Húska, Július Binder, Dušan Slobodník, Marián Andel and others.

15 KOLLÁR, Miroslav: Kultúra. In: Slovensko 1998 – 1999. Súhrnná správa o stave spoločnosti. Ed. Grigorij Mesežnikov a Michal Ivantýšyn, IVO, Bratislava 1999, p. 561 – 562.

16 The most resonant questions of the art of the nineties were discussed in the survey *The Nineties*, in *Profil* 1996, no. 1 – 2, p. 78 – 115. This

was a survey published here devoted to three aspects of the art of the nineties: 1. The body in art, its presence and absence, pathological expressions and death, 2. The new media in relation to the structure and quality of life (thought, art) 3. Art, Money and Politics.

17 HLAVAJOVÁ, Mária: Interiér versus Exteriér alebo Na hranici možných svetov. Katalóg výstavy. Bratislava. Ed: HLAVAJOVÁ, Mária, Bratislava 1996, p. 4.

18 WELSCH, Wolfgang: Estetické myslenie. Bratislava 1993, p. 143 In his thoughts on the current situation of plurality Hans Belting went even further, claiming that “the state of the matter is incorrectly labelled pluralism, because this concept already comes from a different time that still recognised the opposite of pluralism.” In: BELTING, Hans: Konec dějin umění. Praha 2000, p. 197.

19 HANÁKOVÁ, Petra: Rané 90. roky – sny a realita. In: *Ženy-inštitúcie? K dejinám prevádzky deväťdesiatych rokov*. VŠVU, Slovart, Bratislava 2010, p. 28.

In scholarly writing on art in the nineties (which was very abundant, for almost every exhibition was accompanied by a catalogue and numerous critical reviews), it was symptomatic that in many cases curators and art theorists were at a loss as to how to deal with the most contemporary art; they failed to grasp its thinking and interpretational possibilities. They often tried to mask this failure by using an elite newspeak full of anglicisms. This frequently sounded like a stream of empty formulaic phrases and far from giving viewers a deeper understanding of works, put them off still further. This phenomenon has been discussed by Petra Hanáková in the publication *Women–Institutions?*²⁰, which shows a great deal about the logic of how the art world functioned in the nineties.

Helplessness was apparent in several texts, even in a contribution by the curators Alexandra Kusá and Petra Hanáková. In their commentary in the catalogue for the exhibition *60/90* they interpreted an installation by Stano Filko and Boris Ondreička in the following terms: “This piece of play attacks the (long ago shattered) convention of what art is. It may have puzzled visitor that there is very little art in their installation. (...) We think that in this installation, they have slightly abused their power to create art out of practically anything by a conscious artistic gesture.”²¹ To anyone without a thorough previous knowledge of the work of these artists, their intervention in space was hermetically inaccessible, and in a sense hostile inimical to viewers, and this rather disconcerted the young curators to judge by the acerbic passages about the intervention. This uncertainty on the part of art theorists – the way strategies in art were moving ahead of theory, was also highlighted by Monika Mitášová in the catalogue of the *60/90* exhibition: she spoke of the “...mixed reactions to the appearance of concepts from outside

history and often a non-art-theoretical language in the discourse of those who are writing about contemporary art, where techniques of a non-artistic kind are being introduced by contemporary artists.” Here Mitášová quotes Michael Baxandall²² to the effect that “talking and writing about contemporary art is hard to sustain in the medium of a language that does not know how to develop, in a contemporary way, its *relationships (...)* to a different art, current social movements, contemporary theories/beliefs and ideas”²³.

A common feature of art of the nineties is a pervasive intellectualisation of work (derived from conceptual art), and the prioritisation of the level of content over the level of form.²⁴ The art of the nineties reckoned ever more with an educated audience, and was often encoded with several different layers of signification. Artists counted on the cultural memory of the audience, its ability to verify hidden allusions of the story created in this process and reconstruct it.²⁵ The overlaps of art and philosophy were mapped by the Soros Center, when in 1996 it jointly organised a series of panel discussions on topical question of contemporary art and contemporary philosophy; double issue 3 – 4 of the *Profil* journal, the issue sponsored by the Soros Center, were also devoted to the themes.²⁶ In the nineties, The Soros Center for Contemporary Arts²⁷ was the most crucial institution for the functioning of the art scene in Slovakia and indeed in Central Europe in general. It was working as it were in a vacuum, wrapped up in the protective tissue of foreign capital and in a yuppie atmosphere, trying not to allow itself to get demoralised by the political situation of Meciarism. Neither the artists, or curators nor the SCCA workers involved in the *60/90* exhibition (which is the main theme of this article) were among those willing to take

a very activist stand against the governing clique (although as we have noted, Mária Hlavajová was one of the initiators of the petition action *People Dismayed at the So-called Conception of Slovak Culture*), for example by joining the actors in the occupation of the Ministry of Culture and other such protests. The SCCA chose a less radical strategy of resistance to the undemocratic practices of Meciarism, and its support of progressive art was couched in terms of its role as advocate of the principle of the open society.

It awarded grants for the realisation of projects held in institutions, or to individuals who were not in favour with the ruling clique. The annual exhibitions of the Slovak SCCA were the most important of its activities, primarily because they helped to establish more young artists and curators on the domestic and international contemporary art scene.

Over the nineties Internet use slowly became common. It aroused great expectations for new forms of presentation and realisation of art, but these very soon faded in a society that soon became over-saturated with information. As Jana Ševčíková observed, the period was not moving in the direction of plurality, but more to parallelism in thinking.²⁸ According to Jiří Ševčík, “the basic difference between our²⁹ art and art elsewhere in the world is that in this country there is no reflection on the question of how art is situated in society, what its position in regard to politics is...”³⁰ There was not any pressing need to show the ways in which we were being colonised and the ways in which we were colonising the people around us. Jana Geržová responds to this by pointing out the complicated political situation: in order to promote contemporary artists, official institutions had to

20 HANÁKOVÁ, Petra: Newspeak alebo kunsthistoria ako kamufláž. In: *Ženy–inštitúcie? K dejinám prevádzky deväťdesiatych rokov*, VŠVU, Slovart, Bratislava 2010.

21 HANÁKOVÁ, Petra – KUSÁ, Alexandra, *60/90*, In: *60/90. IV. Výročná výstava SCCA Slovensko*, Bratislava, 1997, p. 10.

22 BAXANDALL, Michael David Kighley: Jazyk umělecké kritiky. In: KESNER, Ladislav: *Vizuální teorie*. H&H 1997, p. 10.

23 MITÁŠOVÁ, Monika: Médiá, efemérne výstavy. In: *60/90. IV. Výročná výstava SCCA Slovensko*, Bratislava 1997, p. 16 – 17.

24 REZNÍK, Branislav: *Disperzia. Katalóg výstavy súčasného slovenského umenia v Domě umění, Ostrava 1994*.

25 PRIBIŠOVÁ, Lýdia: *Absolventi Ateliéru sklárskeho výtvarníctva na VŠVU v Bratislave v rokoch 1991 – 2005*. Degree dissertation. Philosophical Faculty of Comenius University in Bratislava, Department of Art Studies, 2005, p. 70.

26 In 1992, the journal was put on the list of periodicals that remained without state subsidy and were de facto condemned to extinction. The excuse was

the insufficiently „national“ character and quality of the selection of the art presented, In: GERŽOVÁ, Jana: *Editoriál. Profil 3-4, 1996*, p. 4.

27 The Soros Center for Contemporary Arts was established in 1993 by the Hungarian emigrant of Jewish origin George Soros. From the outset, basing its work on its founder's philosophy of the open society, it did a great deal to support and develop contemporary forms of art, theatre, dance, music, cinematography and film-making. In: <http://www.ncsu.sk/historia>. “The idea of openness, the basic principle of the working of the SCCA, after the rise of Meciar came up against the experience of a society that was closing up again, The annual reports from the first years of the centre often noted dismay at the unfriendly conditions, slowing down the implantation of a new organisation in domestic structures.” In: HANÁKOVÁ, Petra: (A) politická inštitúcia. *Ženy–inštitúcie? K dejinám prevádzky deväťdesiatych rokov*, VŠVU, Slovart, Bratislava 2010, p. 158 – 160.

28 ŠEVČÍKOVÁ, Jana: *Okrúhly stôl*, op. cit., p. 120.

29 i.e. Czech art.

30 ŠEVČÍK, Jiří: *Okrúhly stôl*, op. cit., p. 120.

work out a very cunning way of doing it. Artists had once again created their own enclave and were functioning as before the year 1989. Art had been pushed back into intimacy and unwillingness to engage with social causes, let alone political causes. This was also the case at the *60/90* exhibition, hence the choice and reinterpretation that I provide at the exhibition *Paradox 90*.

The Past: 60/90. Fourth Annual Exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts Slovakia

We now get to the heart of the matter, the *60/90* exhibition. I set myself the task of reinterpreting it at the *Paradox 90* exhibition specifically because of its “prophetic” quality with regard to the present, because of the clairvoyance of the young curators who through the exhibition predicted many facts and connections that were to emerge in full even years afterwards.

The exhibition *60/90* was held in 1997 (October 23 – November 22) in Bratislava. It was the result of a curatorial workshop organised by the Bratislava SCCA for students of art history, potential future curators. The condition for participating in the workshop was submission of a project presenting contemporary Slovak art.³¹ Thirteen students attended, by no means a small number given that curating contemporary art in Slovakia in the new conditions after the fall of the iron curtain was one of the newest, but also least well defined of occupations, with a very unclear profile. An international jury chose as winner a project presented by two of the young curators, the twenty-three-year-old Petra Hanáková and Alexandra Kusá, one year older.³² Other workshop participants

were involved in its realisation in various capacities, from technical assistance (Juraj Čarný, Monika Mitášová, who also organised the series of the so-called ephemeral exhibitions³³) to public relations (Henrieta Mackovjaková, Iveta Pospíšilová). Some of them were already working as SCCA employees at the time.

The project concept was inspired by extensive discussions on the theme of the “sixties” (organised on the occasion of an exhibition of the same name presented at the time in the SNG), which were published in the only Slovak journal exclusively devoted to contemporary art at the time, *Profil*³⁴ and by the subsequent Round Table on the theme of the nineties in the next number of *Profil*³⁵, which explored various interfaces between these two decades.

The curatorial aim of the *60/90* exhibition was to present the work of artists whose careers had started and had roots in the sixties, in collaboration and juxtaposition with the art of the young generation, i.e. the work of progressive artists relevant for the nineties. In the exhibition, the curators posed the question of what in the art of the sixties threw a shadow into the present, and they did so by personifying the sixties through artists who represented it. They were seeking to identify the continuity of the work of such artists from the sixties to the present and their capacity to interact with up-to-date young art of the nineties. The curators picked out five pairs of artists to serve as samples of mutual inter-textual dialogue, which was then realised in different forms, from irony, interweaving, to conscious mutual distancing.

The five pairs, all artists who had never before exhibited together in this constellation³⁶, communicated or interacted in different ways: “Whereas one of the pairs (S. Filko and B. Ondreička) collaborated literally physically on the project, for another two

pairs (J. Jankovič and D. Sadovská, J. Želibská and E. Pätoprstá) the constitutive aspect was a relationship of commentary. The result of the collaboration between J. Koller and R. Ondák might be called interplay (intellectual pingpong) and the relationship between M. Bartuszová and D. Lehocká harmony.”³⁷ The artists representing the sixties generation at the exhibition offered current works, with the exception of the deceased Mária Bartuszová. The pairs crystallised gradually, as we can see from the documentation in the SCCA archives, which shows that other possible pairs considered were interactions between Rudolf Fila – Roman Ondák, Július Koller – Marko Blažo, Jana Želibská – Eva Filová (planned in the Galéria Tatrastvo), Marko Blažo – Vladimír Havrilla, or Marko Blažo – Peter Bartoš. For some incomprehensible reason, there was no consideration of possible participation by Alex Mlynárčik, a central player in the art of the sixties. Finally, however, an effective choice was made of pairings that had a strong rationale from the point of view of today perspective too.

Judging, by the text in the catalogue, the young curators left the realisation of choice of works almost entirely in the hands of the artists.³⁸ Here a major role was played by the happy choice of artists, who managed to create valuable interactions on their own, without secondary authoritative curatorial interventions.

Like the previous annual Soros Center exhibition³⁹, the *60/90* exhibition was held in non-gallery as well as gallery space, but what was new was the degree of decentralisation – exhibition held in four places: in the Gallery Živa, where the work of the Mária Bartuszová – Denisa Lehocká was displayed; in the former photo studio Rembrandt on Panská Street where Roman Ondák baked sugar-pastry references obtained from street recordings, seconded by Július Koller, and the former Stürzer Patisserie on Sedlárska Street, which was transformed by Stano Filko and Boris Ondreička into a site specific installation. (It would have been more logical to present Ondák's culinary project in the former Stürzer Patisserie). The use of the non-

31 HLAVAJOVÁ, Mária: “60/90“. In: 60/90. IV. Výročná výstava SCCA Slovensko, Bratislava, 1997.

32 Katalin Néray (Ludwig Museum, Budapest), Bart de Baere (Museum van Hederdaagse Kunst, Gent), Lóránd Hegyi (Stiftung Ludwig, Vienna), Peter Pakesch (Kunsthalle Basel), Ada Krnáčová - Gutleber (Galerie Švestka, Prague), Peter Michalovič (Philosophy Faculty, Comenius University, Bratislava), Katarína Rusnáková (PGU, Žilina), Mária Orišková (VŠVU / University of Fine Arts], Bratislava), Marta Smolíková (Open Society Fund, Praha), Mária Hlavajová (Soros Center for Contemporary Arts, Bratislava).

33 Ten theoreticians and historians of art presented the work of ten artists in the form of ephemeral visual events (usually slides) followed by discussion on contemporary art in Slovakia. These “events” took place in the alas today no longer existing Stoka Theatre in Bratislava.

34 Profil no. 1-2, 1996. The oldest art journal in Slovakia was *Výtvarný život* [Art Life] from

1956, but this had folded in 1995. in <http://www.culture.gov.sk/posobnost-ministerstva/umenie/vytvarne-umenie-bb.html>

35 Profil, 1-2, 1996, p. 118 – 129. The discussion was chaired by Jana Geržová, and the participants were Jana and Jiří Ševčík, Miloš Vojtěchovský, Marta Smolíková, Jiří Olič, Anna Grusková, Zuzana Bartošová, Juraj Mojžiš, Peter Michalovič and Boris Ondreička.

36 GERŽOVÁ, Jana: *Umenie žije, ale čo sa stalo s umelcami?* In: Domino Fórum, 1997.

37 HANÁKOVÁ, Petra – KUSÁ, Alexandra: 60/90. In: 60/90. IV. Výročná výstava SCCA Slovensko, Bratislava 1997, p. 8 – 11.

38 Ibidem.

39 The 3rd annual Soros Center Slovakia exhibition *Interiér versus Exteriér or Na hranici (možných) svetov / On the Border of (possible) Worlds* took place in the former Bratislava brush factory in the complex of the joint-stock company COSMOS on Radlinského Street in Bratislava in 1996.

gallery spaces, the former Stürzer Patisseries and the former Rembrandt photo-studio was made possible by the good relations between the SCCA co-ordinator Boris Ondreička and the then mayor Peter Kresánek. The Gallery Živa was lent for the purpose by Monika Mitášová, who was its director at the time.⁴⁰

First, let us look at two original interactions of the pairs whose work was reinterpreted at the exhibition *Paradox 90*.

The project *K.O.munikácia [K.O.munication]* by Július Koller and Roman Ondák was not collaborative in the true sense of the word; each of them worked by himself and the common aspect of their parallel activity was, as the name of their project declared, communication. (In her review, Jana Geržová called this proclaimed form of collaboration a practical speechlessness.⁴¹) As Hanáková and Kusá write: „Ondák's installation takes as theme the communication of information, Koller's theme is its censorship.”⁴² Ondák's work was a literal, succinct transcription of the idea of the consumption of information, drawing attention to its mechanical production like automated production in a bakery. In his project *Communicative Consumption*, Roman Ondák caught scraps of conversation on a recorder hidden in a shoebox, and then copied them down in a notebook. He mixed dough in an improvised kitchen and cut letters out of it to form selected sentences from the notebook. After taking them out of the oven, he served visitors individual sentences made from the letters on plates on a counter in the gallery. This process was repeated throughout the whole exhibition. The visitor consumed the de-composed selected sentences, and what remained on the plates were just randomly arranged letters without the decipherable content of this or that sentence – which is a situation occurring in everyday communication.

Ondák was pointing out the danger of the ownership of information, the danger of the interception, manipulation and political distortion of the meaning of information⁴³, with indirect reference to the actual political context of the time. Meanwhile, like Stano Filko, Július Koller in his presentation, “depository of intercepted information”⁴⁴ used fragments of earlier works of his own: the motif of the net, tennis racquets. Koller was alluding to ways of curtailing communication, getting stuck in the net, and so to the way in which communication structures can expand on one hand (the innovation of the Internet), but on the other hand, also block the flow of information. It was a theme that he had been developing over the long-term and is present in earlier works, such as alterations to empty sports centres without real sportspeople from the seventies. His *Ufonaut* of 1996 – 1997 also had this net on his head.⁴⁵ Paradoxically, not even the fall of communism rid Koller of his obsession with thoughts of isolation, of being stuck. In this gesture we might also see resonances with the actual political situation “under Mečiar”, not so very unlike the former regime. Related meanings could be discerned in the volumes of Yellow Pages (omnipresent and available to all for the purpose of providing information), stuck in a “golden” cage and shuttlecocks in hanging fishing nets. According to Koller, the shuttlecocks meant a moment of play, and the nets were the blind alleys of communication.⁴⁶

Koller, who had created many much more remarkable works than the installation presented at the *60/90* exhibition (in the words of Jana Geržová: “he is caught in the net of his own mystifications”), here too deployed his characteristic principles of sport and word games. “Koller has always been interested in coming out in conflict with rules. But in a planned way and only with particular rules. For Koller, sport was simulation, (of how)

his art might enter into a relationship with the social system if the main rules had applied at the time.”⁴⁷ The pairing Koller – Ondák functioned on the basis of a common spiritual inclination later too, as we can see for example from a discussion between the two in the publication by Július Koller, *Universal Futurological Operations* (2003). Here, Koller said that “he had already chosen tennis back in 1968 as the symbol of democratic communication, where on the basis of certain rules of fair-play, the potential for communication and confrontation, both competition and exchange of opinions... it was a kind of individualisation of experiments in communication, which at the time was visibly weakening.”⁴⁸

A special case was the display of the work by Mária Bartuszová, a deceased artist, to which Denisa Lehocká reacted with her own work. It was Lehocká and not the curators who chose the works concerned. Obviously these were older works and not current production as in the case of the other artists. What is more, Bartuszová was an artist who was not so typical of the 1960s. The curators admitted these “exceptions” but their inclusion at the exhibition turned out to be the right move. In Slovak sculpture, Mária Bar-

tuszová represents a unique line of organic sculpture based on universal principles and the creation of elementary shapes – bioforms. The flow of energy in the material, the “fluid” nature of the sculptural form – this is the essence of Bartuszová's work. Fragility, vulnerability and ephemerality connect it to natural processes.⁴⁹ Similar archetypal characteristics emerge in the work of Denisa Lehocká. She composes her installations from different, varying modules, with which – as Ruth Noack wrote, “she tried to postpone the meaning for as long as possible”.⁵⁰ Later Denisa Lehocká also started to work in plaster, producing various organic installations, thus coming closer to Bartuszová; the exhibition *60/90* may be considered also as a kind of prefiguration of her subsequent direction.

Given the intimate character of the work, for the pairing Bartuszová – Lehocká, Alexandra Kusá and Petra Hanáková chose the Gallery Živa, which in disposition resembled a two-room apartment in a more outlying part of Bratislava, away from the centre. Displayed in the two rooms were Lehocká's wall-paintings, in shades of white, black and grey, the shadows of interior furnishings (shelves, benches, little pictures) evoking abstract sym-

40 From an interview with Petra Hanáková and Alexandra Kusá in Bratislava in March 2014.

41 Ibid.

42 HANÁKOVÁ, Petra – KUSÁ, Alexandra, op. cit., p. 9.

43 Documentary film for the exhibition *60/90*. Documentary film by Marek Šulík on the exhibition *60/90* made for the SCCA Slovensko Film Factory in 1997.

44 Ibid.

45 HAVRÁNEK, Vít, OBRIST, Hans-Ulrich, ONDÁK, Roman, SCHÖLLHAMMER, Georg: Július Koller Univerzálné Futurologické Operácie. Viedeň, Kölnischer Kunstverein, Verlag der Buchhandlung Walther König, Kolín, tranzit, Remaprint, 2003, p. 27 – 28.

46 Documentary film for the exhibition *60/90*. Documentary film by Marek Šulík on the exhibition *60/90* made for SCCA Slovakia Film Factory in 1997.

47 HAVRÁNEK, Vít: J. K. a slovenská kultúrná situácia. Tamže, p. 225.

48 Július Koller in conversation with Roman Ondák, ibid. p. 209.

49 BESKID, Vladimír: Cesta k organickej plastike. Katalóg výstavy, Bratislava, Slovenská národná galéria 2005.

50 NOACK, Ruth: Kto sa bojí Denisy Lehockej? In: Denisa Lehocká, katalóg výstavy, Bratislava, Slovenská národná galéria 2012, p. 18.

bols, and two Lehocká readymades – wigs together with two pairs of Bartussová's plaster organic shell objects. Lehocká inserted Bartussová's works with precision into the composition of her murals. The fragile plaster objects were mounted in plexiglass cases.

Like Bartussová's objects Lehocká's allusive painting produced an impression of fading fragments. The two artists were also connected by ephemerality (one of the key concepts of the project *60/90*), the *anaesthetics*⁵¹ of the works displayed, and both work with the element of absence, the sense of something missing. Lehocká's installation had its origin in diary entries, computer drawings; the artist had projected some of these onto the wall and painted them on in site specific spirit. One can agree with the curators that while the work of the two artists can be considered emotional, in Bartussová's case there is a “feeling of germination”, while Lehocká's work radiates empathy and “consciousness”, but the mistiness of something seen many times.⁵²

Another successful exhibit at the *60/90* exhibition, although one that could not be realised in the project *Paradox 90*. in the Bratislava Kunsthalle in 2014 for technical reasons and partly because of the poor health of Stano Filko, was his site-specific installation created in collaboration with Boris Ondreička. The cult representative of the sixties wave of art Stano Filko, and the prominent artist of the young generation Boris Ondreička, both resolute antagonists, transformed the abandoned premises of the former Stürzer Patisserie into a highly individual site-specific installation titled *Spolocne-kazdysam – Togethereachalone*. The starting point for both artists was a sophisticated system of personal mythologies. Although most of the works there by Stano Filko were made especially for the exhibition, the installation included elements of older works, such

as from *Pink and Red Weapons* (1985/1986), and *Happsoc-*, and various plates with inscriptions. In this work, he developed his cosmological approaches, and references to the Hindu chakras that have become his generally recognisable and unique mark. The pairing altered or all but demolished the space in a way that was quite unfriendly to the viewer. Its ruins provided fertile ground for the individual works, most of them based on the principle of conceptual word games. As Stano Filko said, this was not sweet but harsh post-modernism, in fact the modern in the post-modern. According to Ondreička, this joint installation was not purist: it was neither academic nor post-modern.⁵³ Ondreička likewise played variation on some of his earlier work. He tried to adjust his interventions to the aesthetics and visual style of the sixties, while with Filko it was the precise opposite, i.e. he gave his works, including the older ones, a more contemporary character. Thanks to this genuine radical artistic dialogue, their joint work gave the impression of a unified whole, often with overlapping authorship of individual interventions where both artists contributed to the same element. In the realisation the artists dissolved themselves and mutually swallowed each other by osmosis, weaving works that merged into each other and were interwoven. None of the pairings harmonised as completely as Filko and Ondreička, and this project prefigured later, more recent collaboration between the two, for example as part of the presentation in the Czechoslovak Pavilion at the Venice Biennale in 2005 in the project *Model of the World/Quadrophonia* (together with Ján Mančuška and Marek Pokorný).

The last space, Gallery Medium, where the pictures and reliefs by Jozef Jankovič and paintings by Dorota Sadovská were installed, was more traditional and less innovative. It was the place of display also for the pairing

Jana Želibská – Elena Pätoprstá. The pairing Jankovič – Sadovská was founded on resemblance of form; the young woman artist reacted with her characteristic hyper-realist idiom to Jankovič's typical fragments of arms and legs executed in acrylic on a cardboard paper relief on canvas. According to the curators in the catalogue, the link between the works of the two artists was condensation, which in Jankovič's case was semantic, and in Sadovská's a matter of form. The curators highlighted Sadovská's ironic take (visible already in the titles of her pictures: *Slovak Land, Slovak Landscape, Slovak Partisan*) as a counterpoint to the seriousness of Jankovič's works in the exhibition. On the other hand, with the distance of time, we now see little trace of the irony but only a clunky descriptiveness. The curators had succumbed to the lure of form, which was a pity particularly in the case of Sadovská. She brought her own style to the interpretation of Jankovič's work, at the same time attempting to transcribe his pictures by employing her own specific idiom. The exercise emphasised her peculiar characteristic elements, i.e. hyper-realism and perspective condensation.

Shooting with feminist blanks. That might be one caption for the least functional pairing of the exhibition, Jana Želibská – Elena Pätoprstá. Also in this case, the younger artist was reacting to the work of the older one.

In this case the point of contact was likewise the body, and also preference for the media of video-installation and the strategy of image manipulation. Jana Želibská exhibited the video-installation *On a Diet*, on the theme of the topical problem of bulimia or anorexia, using a massive video-image of a vomiting girl as the main figure, combining reality and fiction. Elena Pätoprstá's response to the finished work of Želibská was to mirror-project the outlines of the individual objects from her installation into her exhibition space. She suppressed the surfaces of these forms using doubled images, morphing into ornament, of her naked four-year-old⁵⁴ daughter, conjuring up the impression of genetically cloned mutants. Judging by their catalogue text and retrospective comments⁵⁵, the curators were not satisfied with the effects of the “collaboration” of this pairing. They criticised both artists for a certain decorativism, and Pätoprstá for ambiguity, indecipherability, and a “diffusiveness” which they later considered typical of the nineties⁵⁶. Pätoprstá took snippets from Želibská's work and used them to create a new composition by quotation, a kind of collage in her own style. The authors did not invest enough effort in collaboration in this case either. This was when Elena Pätoprstá left the contemporary art scene and became a deputy and a activist under the name Eliška Pätoprstá.⁵⁷

51 WELSCH, Wolfgang: Estetické myslenie. Archa 1993.

52 HANÁKOVÁ, Petra – KUSÁ, Alexandra: 60/90. In: 60/90. IV. Výročná výstava SCCA Slovensko, Bratislava 1997, p. 11.

53 Documentary film by Marek Šulík for the exhibition *60/90* made for the SCCA Slovensko Film Factory in 1997.

54 DRBALOVÁ, Pavlína: 60/90 – 4. výroční výstava SCCA v Bratislavě, In: Ateliér 1/1998, p. 9.

55 Interview with Petra Hanáková and Alexandra Kusá in March 2014 in Bratislava.

56 HANÁKOVÁ, Petra – KUSÁ, Alexandra: 60/90, In: 60/90. IV. Výročná výstava SCCA Slovensko, Bratislava 1997, p. 8 – 11.

57 E.g. <http://bratislava.sme.sk/c/6341597/ftacnik-nevybojoval-pozemky-v-petrzalke.html>, <http://nasa-bratislava.sk/sprava-o-verejnom-prerokovani-strategickeho-dokumentu/> and others.

The design of the catalogue and visual aspect of the accompanying materials for the exhibition was of a very high quality, it was distinctive and progressive for its time. It did much to promote the event and was the work of the young progressive designer Emil Drličiak. The exhibition was accompanied by various associated events, above all five evenings entitled *Ephemeral Exhibitions* in the Stoka Theatre, organised by Monika Mitášová. These were a series of presentations – slide projections of a chronological selection of the work of the artists participating in the central exhibition, at which invited theoreticians offered interpretations.⁵⁸ Other events included a dance party in the club in the Gallery Duna, with music from the sixties and nineties and a projection of the opening of the exhibition a few hours after it took place.

There is a large amount of archive material on the 60/90 exhibition: press cuttings, sketches of installations, budgets, lists of works, correspondence between the curators, artists and SCCA staff, and with foreign curators such as Hans-Ulrich Obrist, who were contacted by the SCCA to attract attention to the Slovak artists (e.g. Boris Ondrejčka). Judging by this documentation, the exhibition was organised in a really exemplary fashion; in the planning documents we find a list of sponsors, media partners and other collaborators, with a note on how to present them, numbers and sizes of posters, a list of art theorists who should review the exhibition in the domestic and foreign papers, and specialised journals (*Neue Bildende Kunst*, *Flash Art*, *Artforum*, *Umělec*). The Soros Center promoted the exhibition via media partnership with the popular “alternative” Radio Ragtime and the daily newspaper SME.

In the planning materials we can find that the curators hoped to invite guests from abroad, stars such as Bruce Nauman and Da-

mien Hirst to the discussions in the accompanying programme. The exhibition had a concluding events in the form of a round table discussion in which, according to the Intern materials, the participants were Bakoš, Hanáková, Kusá, Hlavajová, Hrabušický, Matušík, Rusnáková, Orišková, Mojžiš, Ševčíkovci, Slavická, Bruthansová, Lindaurová and Srp.

The SCCA director, Mária Hlavajová, was the supervisor of the whole exhibition project and edited the catalogue. In the preparatory texts for the catalogue, we find her painstaking editing, and such adjustments of the texts, which helped present her institution in the most positive light.

The Present. The Reinterpretation of the Exhibition 60/90 at the Exhibition *Paradox 90*.

The 60/90 exhibition seems from today's perspective to be defining because it was the first to identify these functional pairings, closely linked by the basis of the work the artists concerned, such as above all Mária Bartuszová – Denisa Lehocká and, in a broader sense, Július Koller – Roman Ondák. Unfortunately, it was not possible to revive the most long-term integrated tandem initiated by the original, Stano Filko and Boris Ondrejčka, at the new exhibition.

Many works of a conceptual nature from the 60/90 exhibition exploited objects of everyday consumption, making them easy to reconstruct. Specific case was the reconstruction of a work of the now deceased Július Koller, with only the fishing nets remaining from the original *Communicative Cultural Situation* installation. The rest of the installation, conceived as an evocation and not

a faithful reconstruction, was made on the basis of a documentary film about the exhibition, photo-documentation and the advice of the original curators.

The most remarkable realisations of the 60/90 exhibition were the site-specific ones, bound not just to a particular place (Denisa Lehocká, Július Koller, Boris Ondrejčka, Stano Filko), but to a concrete unrepeatable time (especially in the case of Roman Ondák). This was a major consideration in the final form of the reconstruction of the exhibition at the *Paradox 90*. exhibition. Overall work on reinterpretation (because, in fact, any sort of reconstruction of original exhibitions in a different space can never really be reconstructions, but only a reinterpretation, evocation, highlighting of key aspects) was in the spirit of the famous words of the ancient philosopher Heraclitus of Ephesus, *Panta Rhei*, - one can never step twice into the same river because the water in it is ever new.

The fact that the site-specific works could not be reconstructed, was the key to the reinterpretation by the work of Roman Ondák. Reinterpretation as based on drawing of the time, sketch of the original installation available in the archives of the former SCCA, today the Foundation – Center for Contemporary Arts in Bratislava. It included forms used at the 60/90 exhibition to cut out pastry letters to be made into sentences chosen from interviews in the street.

As Ondák himself says⁵⁹, even a faithful physical reconstruction of this work of seventeen years ago in its original processual mode would de facto not be credible, given the different social climate and its meanings. In 1997, secret recording in public, using a shoebox, had references to the political turmoil of Meciarism. Interviews, topical themes, social discourse were simply different, and even if we were to record conversations with people in the street again, the result would be different.

The use of technology in this way, the recording of people's conversations in the public setting of the street, had its rationale at the time; back then it was an innovative technology, an experimental adventure. This performance was one of Ondák's first, and in many aspects prefigured the direction of his subsequent projects: participation, emotionality, ephemerality..

In conclusion, it can be added that the reinterpretation of exhibitions of the nineties in the present is definitely an adventurous and striking step, but it would be more interesting to reinterpret these exhibitions after half a century, when their meanings and qualities would stand out even more strikingly.

58 A. Hrabušický/J. Koller; M. Hlavajová/R. Ondák; V. Beskid/M. Bartuszová; H. Mackovjaková/D. Lehocká; K. Bajcurová/J. Jankovič; J. Geržová/D. Sadovska; R. Matušík/J. Želibská; M. Orišková/E. Pätoprstá; J. Cseres/S. Filko; P. Michalovič/B. Ondrejčka.

59 Interview with Roman Ondák in March 2014 in Bratislava.

Interview of Lýdia Pribišová with Petra Hanáková and Alexandra Kusá

Lýdia Pribišová (LP): What aspects of the *60/90* exhibition do you personally find still very relevant today, and why?

Petra Hanáková (PH): Right at the start we need to say it was a team project. The two of us participated in it as the curators in the limelight, who dreamed the project up, but many people helped us with making it a reality. We had the idea of *60/90* involving collaboration, or “pairing” from the start, on paper, but the “site-specific” dimension emerged later. The SCCA didn't have its own gallery space, and the year before the brush factory venue had been a success, so Boris Ondreička (the programme coordinator) had the idea – and immediately hired some recently vacated very charismatic spaces in the city (the former Stürzer Patisserie, the so-called Rembrandt photographic studio, and the he added the Medium and the then very vibrant ŽIVA Gallery. This gave the exhibition its networked, “town-generating” feel. By contrast, the exhibition owed its “event” dimension, or strong marketing support, which was quite unusual at the time, partly to “American *know how*“ of the people from Soros. To sum up: what is relevant today is the *teamwork*, the creative map of the city, and the creation of events... Also, Július Koller (and Roman Ondák, a pairing we *speed-dated*, for that had hardly seemed a meaningful pairing to anyone before that), are today our globally sought-after artists. For Denisa Lehocká, the encounter with the work of Mária Bartuszová was fateful, too. Her work then became more delicate, it became more organic, more concentrated, and at least partly freed itself from design...

Alexandra Kusá (AK): Definitely the aspects that turned out functional even after the exhibition, so the collaboration between Július Koller and Roman Ondák, and

between Filko and Boris Ondreička, and actually my collaboration with Petra. It turned out not to have been just a one-off curatorial construction, but something more – I don't think we even expected that.

LP: What would you do differently today?

PH: Actually nothing. Maybe I would have added an extra pairing - Marko Blažo and Vladimír Havrilla. Havrilla didn't like Blažo – as far as I recall – and offered some strange characters as an alternative. But the coldest combination was Želibská – Pätoprstá. I remember that initially we considered Filová to go with Jana Želibská and I can even recall some sketches, but in Soros they were against it and it was dropped. If we had done the exhibition a few years later, maybe Chiša with Tkáčová would have been a good idea for Želibská, but they didn't yet exist (as a team). Actually the whole of the Medium part was kind of stiff. Jankovič isn't the collaborative type and Dorka Sadovská is quite an ego, too. In installations, that can be skated over (model “each alone together“) but not in painting.

AK: I've never thought of that exhibition as something that could be repeated – in this case and in the circumstances it was the best we could do. I'm still sorry that we didn't manage to get the pairing Marko Blažo and Vladimír Havrilla, and we weren't completely happy with how the pairing with Želibská turned out.

LP: How did the separate pairings of artist develop? To what extent were artists, particularly those of the older generation, willing to collaborate? What was their attitude to a project by young unknown ambitious curators?

PH: We were young and unknown, but not as ambitious as it might have looked. You need to realise, though, that at the time (of budget cuts), the SCCA was a financially generous institution: even if our project was not interesting enough, the whole project of the SCCA annual exhibition certainly was...

AK: First of all, I don't remember us being ambitious – rather just very enthusiastic and a bit terrified. It wasn't just us working on the exhibition, but a big group of advisors and colleagues as well, who helped us in different phases, for example, Aurel Hrabušický, precisely with the generation of older artists. As far as I remember it was his patronage and of course the reputation of the SCCA that got us over much of the

initial distrust. Some experienced difficulties working with each other, and some explicitly asked for the specific pairing.

LP: To what extent did you as curators intervene in the artists' projects, in the execution of the works? Did you reject some of the proposed works? If so, which and why?

PH: I don't remember trying to interfere and change any. We just chose from what was offered. Well, and Filko and Ondreička went completely out of our control...

AK: I can no longer remember what precisely happened. I know that some pairings had proposals that weren't approved and I know that some artists had too specific ideas... In any case, we were supervised by the SCCA. Mária Hlavajová devoted a lot of time and effort to the project.

LP: This was your first joint curatorial project. The collaboration turned out to be very effective, and this was confirmed by your next project *Slovak Art for Free* in Czechoslovak Pavilion at the Venice Biennale in 1999. Have you realised (or planned) any other projects together?

AK/PH: In fact, it was not our first project (together); the first one was a student exhibition on the importance of the art historian, "It equals" at the Tatrsoft Gallery. But yes, the collaboration continued for a few years – I probably don't remember all of it, but *Nybüvitt* (furniture in contemporary art), *On je rád feministka / He is Glad to be a Feminist*, *Dos and Don'ts*, *Blue Fire* (Slovak part), *Potom / Then* – a monograph on Marko Blažo...

LP: What were the practical dynamics of your co-operation, the division of labour? Which problematic points did you have to talk over, clarify, because your opinions differed?

PH: I was the nasty policeman, and Sandra was the nice one, although in reality it's actually the other way round.

AK: To simplify, the way we divided it was that I spent more time running around doing practical things and Petra concentrated more on doing the press releases. We have different characters maybe, and so we often had problems with my hastiness and my state-

ments that "this is how we want it" – it's better to confirm your position with your partner first. I think we were in agreement on professional questions, it was more the production team who wanted discussion.

LP: Which of the problems that this type of collaboration entails was the hardest and most urgent for you to cope with?

PH:/AK: Probably the cabin fever. Not getting on each other's nerves.

LP: When the Ministry of Culture was occupied in the same year as the *60/90* exhibition in protest against Hudec's behaviour as minister, what position did the SCCA take? Was it involved in the action in any way? How did you see it at the time?

AK/PH: Maybe it's strange, but I don't think we considered it – for us the exhibition was a really big challenge, and on top of that we were going to the university and it was really demanding. As far as I remember, in SCCA, the politics was rather a matter of gossip. I saw the Foundation as an oasis of professional and financial sufficiency and peace, it was never a centre of "resistance".

LP: What do you think was the greatest success and the greatest mess-up of the exhibition?

PH: Mess-up: I remember that at one of the "ephemeral exhibitions" I let slip the remark that Filko was a "comical character", and there was a row about it. It was unprofessional, but essentially, I still think that. And success? That's obvious; Sandra Kusá is today director of the SNG, of the ten artists involved only Eliška Pätoprstá has "dropped out" of art (today she's devoting herself to more essential matters), while the importance of the other artists has just been confirmed. Boris Ondreička remains a bit of a mystery to me; I didn't understand him very well back then and I still don't. And perhaps that was one of the reasons for "pairing" him with Filko – that hermetic quality and at the same time strong visual impact. If I were going to shift focus to the young generation, I would combine Ondreička with Vongrej.

AK: Many things went on working even after the exhibition (for example I very much enjoyed working in a pairing with Petra), and as for mess-ups, I can no longer remember any, thank God.



Alternative Slovak Graphic Art

State Gallery, Banská Bystrica
November 21, 1997 – February 28, 1998

Curator of the original exhibition:
Alena Vrbanová

Exhibiting artists:
Milan Adamčiak
Cyril Blažo
Ivan Csudai
Pavína Fichta Čierna
Roman Galovský
Vladimír Havrilla
Peter Kalmus
Petra Nováková
Boris Ondreička
Roman Ondák
Peter Rónai
Milan Sokol
Ľubo Stacho

○ *Curator of the Paradox 90.:*
Beata Jablonská

○ *Exhibiting artists:*

Ivan Csudai
Pavína Fichta Čierna

Vladimír Havrilla

Ľubo Stacho

Introduction to the Exhibition on Alternative Graphic Art

Beata Jablonská

Graphic art has always had a special status in the history of Slovak art, even though it was never a royal discipline that determined the nature and direction of styles and tendencies of art's individual chapters, as have painting and sculpture. But graphic art has been able to react to all of the essential happenings on the art scene and often in well-defined shapes and forms as have the aforementioned media. Yet, as often happens, its ability to be reflective did not include only traces of progressive development in the domestic history of modern art that exist in informal areas of culture, but also copied all the infirmities and manipulations that were tried within fine art before 1989. While on the one hand the emphasis on technological process predisposed graphic art to move into more experimental areas, its ability to be reproduced multiple times was often misused for illicit and controversial ideological purposes. Even so, it is interesting that after the political and social changes of 1989, graphic art was suddenly in the position in which the legendary "skeleton in the closet" did not only represent the above-mentioned service to art but more so the presence of its "imaginal-fantastical" realist off-shoots so specific to the phenomenon of the "normalization"¹ of the Slovak art scene. Even so, hindsight

has, in fact, shown that the "historic" task and demand of society for a re-evaluation of the previous history of graphic art were fulfilled in the last decade of the 20th century: thus was graphic art's profile, still valid today, built and maintained – a profile that emerged from that self-re-evaluation of the art form by abandoning its protected technical proficiency and opening itself up to modern reprographic techniques and digital technologies.

As it was already mentioned in the introductory section, the unique circumstances of Slovak graphic art were determined not so much through regular attention, which graphic art had been receiving since 1971 primarily, and on a national scale, via exhibitions organized by the State Gallery in Banská Bystrica every two years. Individual catalogues of these exhibitions are still, in their way, a type of "family album" publicly showing the life of Slovak graphic art. But, flipping through them, no one could miss the huge difference between the public presentation of graphic art and what was happening in parallel on the informal stage. However, it is necessary to see the positive side of this on-going distortion, especially in the rise of a professional reflection on graphic art, something that other artistic disciplines were completely lacking to such an extent.

If the first *Contemporary Slovak Graphic Art* biennial, in 1971, had been a true reflection of the art scene of the late 1960s to the beginning of the 1970s, in its traditional as well as its experimental positions; then the subsequent years were simply a reflection of the era of political "normalization" that liquidated anything nearing an alternative position. In 1985, a prominent art critic who represented the official view of the political regime of the time published a voluminous work entitled *Modern Slovak Graphic Art* that, by its thickness, gave the impression of being a well-researched inventory of the genre in the 20th-century. However, its message can be viewed today as a harsh selection based solely on the degree of involvement of societal issues of the day officially allowed to be depicted in art. The ideological schema of the times even filtered out the kernel of alternative graphic art from the possibility of its inclusion in pu-

blications adhering to the ideals of "perestroika" – artists and their works that expanded into increasingly unconventional areas, and even those who continued to believe in graphic art's traditional position.²

If we want to outline the Slovak graphic art scene of the 1990s, we cannot avoid reflecting on the efforts to reconstruct its proper history before 1989, in order to find continuity and some supportable assumptions built upon the principles of modern art. As such, even Alena Vrbanová, curator of the post-revolutionary 12th biennial exhibition of *Contemporary Slovak Graphic Art* (1993), encouraged this reconstruction in the spirit of the critical revision taking place at the time, towards an actual rehabilitation and away from the comfortable inertia of, "a bland, average, and technically constricted medium, unable to provide even a hint of timeliness to bridge away from the status quo."³

1 Translator's note: "normalization" here refers to the political and societal changes that followed the end of the Prague Spring.

2 PETRÁNSKY, Eudo: *Moderná slovenská grafika*. Bratislava, Tatran 1985.

3 VRBANOVÁ, Alena: *XII. Súčasná slovenská grafika 1993*, Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica, 1993.

The call for an authentic picture of graphic art in Slovakia was subsumed into the need to retell the wider history of art – especially its penetration and substantiation by Euro-American art – without the aforementioned overtones of political ideology. It turned out, however, that by changing the social context, the reliance on ideological directives was no longer valid. Finding a methodological framework for an objective and unbiased evolution of the contemporary graphic art scene, its forms, and its positioning, would become a task that could not be solved only by a critique of previous distortions.

Perhaps the most turbulent discussion intended to “cleanse” graphic art's legacy of these distortions took place at the very beginning of the 1990s, after Alexander Kemény's series of articles appeared in the journal *Profile*, which challenged the myth of the worldliness of the aforementioned “imaginative” lineage of Slovak graphic art.⁴

Kemény undertook his own, up-to-then uncommon recklessness in Slovak art criticism, to challenge the myths and legends that surrounded Slovak graphic art. His purpose was to ridicule overused superlatives and the sacred cow of imaginative graphic art's exalted status and, “refute the prevailing myth on the basis of objective argument, with a finger pointed at the most important journalists responsible for the formation of this massive legend”.⁵ After a stormy reaction by stalwarts and the wider artistic community, the bitter aftertaste of a somewhat hysterical attack remained in the air for a long time. Nevertheless, the desired, though perhaps not “exclusive” re-evaluation eventually took place, in retrospective publications and exhibitions organized primarily by the Slovak National Gallery.⁶

Kemény's harsh criticism was not a lonely cry. There was an awareness within the arts community as a whole that the exalted posi-

tion of “imaginal-fantastical” realism, with its surreal melancholy and swaggering craftsmanship, was unsustainable. After only a decade of Slovakia's communistic “normalization”, Slovak graphic art became reduced to irrelevance, seen as eminent only when viewed through the narrow lens of traditional printmaking ability.⁷

The process of re-evaluation of the false pre-eminence of communist-era Slovak graphic art and its rich fantastical and symbolistic imaginativeness, lead also to a rejection of the school of thought of Brunovský. During the era when adherence to an ideological canon was expected in all walks of life, this school of graphic art acted as a lifeline to curators who wished neither to confront nor to exhibit what amounted to an ideological farce.

The reasoning given for the nature of modern Slovak graphic art (the same as for all of art) to this point in its evolvement was as a response to earlier societal issues whose theoretical texts back then were not considered to be an absurd rhetoric but rather a model of interpretation adopted for art's survival during this ideologically intolerant period.⁸ If the problem was to squeeze something imaginative into Slovak graphic art, then the stream that went beyond its traditional boundaries inevitably had to be out of sight of official cultural orthodoxy. In addition to art made to conform to political ideology, there existed a hidden but viable artistic stream sustained by artists who worked outside of the purview of official culture. In the history of this invisible artistic stream, the period of 1960s printmaking loomed large, when experimentation with different graphic materials began. The following decade brought a wide range of traditional techniques that combined assorted reprographic procedures that stemmed largely from photography; while the 1980s, besides a time

when computers began to play a role as a tool, were characterized also by the official sanctioning of non-printmaking techniques such as offset printing, screenprint, and monoprint, now on display in settings once exclusively reserved for upholding the rigid tradition officially permitted for graphic art.

The period in the 1980s characterized by “perestroika” was indeed the beginning of change, particularly the ascendance of Slovak graphic art into postmodern artistic relevance, where it became, “more than ever a platform for a free creative process.”⁹

Though the post-revolutionary years of the 1990s were characterized by an alteration of artistic activity, they were, nonetheless, a transitional period in which it was still necessary to deal with the legacy of the previous decades. Besides the boom of new exhibits that allowed the presentation of new artistic forms – art objects, installations, and video – the art scene demanded a new and unencumbered revision of the history of the previous 30 years. And, indeed, in new art publications and retrospective exhibitions, not-as-yet “traditional” graphic art finally began to

emerge as important within the chapters of art history that dealt primarily with experimentation in art.¹⁰ Nevertheless, it should not be forgotten that at the beginning of the 1990s, an alternative form of graphic art was still a more-or-less peripheral matter, where, traditionally, a strong conservative platform continued to prevail at exhibitions and only gradually began to change the direction of graphic art away from its increasing artistic hibernation.

Even as early as 1991, the 11th, and first post-revolutionary, biennial edition of the aforementioned graphic arts exhibition held in Banská Bystrica confirmed the deepening crisis of sustainability of obsolete forms that dominated the preceding decades.¹¹ Thus, the curatorial concept of Alena Vrbánová represented at the following biennial, in 1993, not only threw down the gauntlet to the graphic arts community, but also meant the takeover of the anticipated exhibition by a politically officially-sanctioned organizer with a sense of responsibility for conceiving a new and urgently-needed notion of contemporary graphic art in Slovakia.¹²



4 KEMÉNY, Alexander: Mýtus a realita. Takzvaná imaginatívna línia slovenskej grafiky. In: *Profil* 17 – 18, 1991, p. 19 – 23.

5 *Ibid.*, p.19.

6 These were mostly exhibition projects of the Slovak National Gallery. RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Šesťdesiate*. Bratislava, Slovenská národná galéria 1995, RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. storočia*. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000. A encyklopedická publikácia GERŽOVÁ, Jana (ed.): *Slovník svetového a slovenského umenia druhej polovice 20. storočia. Od abstraktného umenia k virtuálnej realite. Idey – pojmy – hnutí*. Bratislava, *Profil* 1999.

7 Albín Brunovský (1935 – 1997). From 1966 to 1990 he taught at the Academy of Fine Arts in the department of book illustrations.

8 PETRÁNSKY, Ludo: *Istoty, hľadania, rozpaky 1961 – 1970*. In: *Moderná slovenská grafika*. Bratislava, Tatran 1985, p. 193.

9 VRBÁNOVÁ, Alena: *Nové podoby grafickej tvorby*. In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000, p. 114.

10 *Výstavné projekty Slovenskej národnej galérie*. RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Šesťdesiate*. Bratislava, Slovenská národná galéria 1995, RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. storočia*. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000.

11 See more: Pozri bližšie: SZMUDOVÁ, Katarína (ed.): *XI. Súčasná slovenská grafika 1991*. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica 1991.

12 See more: VRBÁNOVÁ, Alena (ed.): *XII. Súčasná slovenská grafika 1993*. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica 1993.

As to what was now meant by a “politically officially-sanctioned organizer” on the exhibition scene, in the fourth year after the Velvet Revolution, Alena Vrbanová replied in the introduction to the catalogue of the 1993 exhibit: "Above all, [it meant] a confrontation with, and an overview of, the latest trends, with an emphasis on capturing their contemporary positions; a desired and necessary confrontation that should be played out between traditional and classic alternatives within the experimentally descriptive stages of Slovak graphic art."¹³

Post-revolution legislative changes shifted the responsibility for the selection of artists to the curators, a move that might seem undemocratic today, but it was considered at the time to be one of only a few solutions available to move beyond the obvious stagnation of graphic art. Vrbanová could not, however, intervene in the selection of the individual art works of addressed artists, who were free to choose their own collections. That year the Biennial included 50 artists from the 80 who were addressed. The exhibition provided both a summation and controversy to the view that emerged of the graphic art scene of the time. This view captured relatively faithfully the direction being taken towards neo-conceptual strategies still based on a postmodern background. Alena Vrbanová opened a new avenue for reviving graphic art by following up on the alternative experimentation of the 1960s, which was brought closer to the present yet was interpreted through the lens of conceptualization and pointed at the printmaking arts from multiple angles, especially inter-media. None of the winners of this breakthrough Biennial of 1993 came from the classically-trained group of artists who had represented the Brunovský school. To the questions posed by the magazine *Profile*, whether the results of the judging were a surprise, given that the jury had granted

the award to "occasional" graphic artists only; and whether it was possible in this context to reach any conclusions on the current condition and future prospects of Slovak graphic art; Alena Vrbanová replied:

*"When I was conceiving this as-of-now only-remaining nationwide exhibition, my impetus indeed was to bring a new dynamism into the equation ... The idea was to provoke a new way of looking at graphic art, a new set of evaluation criteria, and -- ultimately -- to determine or stimulate within this new medium dimensions corresponding to current developments in European art ... The outcome of the judging was not a surprise to me. It reflected the new perspective on graphic art as a medium that is now regarded as being among equals ... Particularly, I have in mind the breaking down of the closed and unfortunately quite schematic view on graphic art as an isolated artistic medium stranded by technical issues of efficacious craftsmanship. If you're asking about the prospects of graphic art, I think that the 12th annual exhibition is to some extent a break with the past as well as a filter, which have confirmed the exceptional quality of traditional graphic art and for the first time signaled the inherent quality of both experimental and alternative graphic art, which had not been accepted until now."*¹⁴

This amended and renewed platform of juried exhibition was Vrbanová's attempt to show a curator-driven, though expertly objective view on what was happening in graphic art in Slovakia, while she also initiated the need to "do something" with what was presenting itself as an incubator of something new. Of course, Vrbanová had also realized the limits imposed by the scale of the exhibition as a broad review in which the impact of some specific tendencies was dispelled. Probably as a result of the need to codify the changes that became evident, she opened an exhibition of alternative Slovak graphic

art in 1997, once again in the State Gallery in Banská Bystrica.¹⁵

The exhibition was a culmination of her previous theoretical and curatorial activities and particularly to express efforts to rehabilitate graphic art as a contemporary, transformative medium. It had been the subconscious link to an alternative and unsanctioned art scene of the second half of the 1960s and into the 1970s, brought into the new context of post-conceptual art in the 1990s,¹⁶ where Vrbanová saw the ideational potential for graphic art. If it wanted to be "a medium in play", graphic art had to react to the reality of what was happening in other areas of art in Slovakia, which were then primarily driven by object and installation. According to Vrbanová, the freedom inherent in the creation of alternative graphic art (which up to this time still remained ostensibly a printmaking art) gave it the opportunity to become one of contemporary art's "trendsetters" of the era. She recognized the non-traditional dimensions of graphic art that were intrinsic to neo-conceptual strategies, in addition to seeing the earlier-mentioned new mediums as those that could describe the tenor of the 1990s as a coming out from conceptual tradition, while at the same time exceeding its limitations on the way to becoming "a cross-media" medium. This view of graphic art she then captured in her own way in a wide array

of manipulations "where the point of departure were readymades within object, installation, and photography."¹⁷ Her concept for the exhibition was not only built upon the inauguration of the newly discovered dimensions of alternative graphic art (C. Blažo, I. Csudai, P. Čierna, R. Galovský, V. Havrilla, B. Ondreička, R. Ondák, L. Stacho), but also to introduce the work of those who had been creating a critical dialogue about classic graphic art since the 1960s and 1970s (M. Adamčiak, P. Kalmus, P. Ronai). The message from the exhibition that may still count today as it did then was its courage to challenge the assumptions of traditional media, as graphic art was considered to be at that time, and in the inauguration of graphic art as a medium of the times in the discourse of the 1990s. It also confirmed the existence of an alternative parallel line, not only as a competitor, but also as a fully valued counterpart to the previously dominant classic methods of graphic art production. Finally, the biennial of 1993 conceived a typology of alternative approaches on a wide scale, from found and appropriated printmaking/reproduction (manipulated readymades), to various types of reproductions created mostly by photo etching. Included here were also older offset and serigraphic (screen printing) technology, as well as newer printmaking techniques, such as xerography and digital printing. A relatively large category com-

13 VRBANOVÁ, Alena: XII. Súčasná slovenská grafika 1993. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica 1993, p. 13.

14 VRBANOVÁ, Alena: Grafika alebo tlač. In: Profil 12, 1993, p. 23 – 24.

15 VRBANOVÁ, Alena: Alternatívna slovenská grafika. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica november 1997 – január 1998. Vystavovali: Milan Adamčiak, Cyril Blažo, Ivan Csudai, Pavlína Čier-

na, Roman Galovský, Vladimír Galovský, Vladimír Havrilla, Peter Kalmus, Petra Nováková, Boris Ondreička, Roman Ondák, Peter Ronai, Milan Sokol, Eubo Stacho.

16 VRBANOVÁ, Alena: Grafika alebo tlač. In: Profil 12, 1993, p. 24.

17 VRBANOVÁ, Alena: Alternatívna slovenská grafika. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica november 1997 – január 1998, p. 17.

prised digital computer graphics that arrived with the capability in software that allowed the manipulation of original artwork. The realm of alternative graphic art included also a wide range of copywriting techniques, especially related to monotype, typescript, or stamp-print, where the typewriter's keys are considered to be the image matrix; or the use of a stamp on its own.¹⁸

Another question asked in *Profile* after the 12th biennial exhibition was about the sustainability of the exhibition's statute as a review of classic graphic art and not as one where tendencies approach alternative printmaking.¹⁹ Alena Vrbanová replied that she advocated graphic art as a medium of free and flexible boundaries, which "vary with the times, and if graphic art is truly a print-based medium it will have to react to them."²⁰ The opinion that all graphic art is conceived either totally or partially via a printing process, or is represented using a matrix alone, or is otherwise appropriated by printing, had been a key notion. The modifier 'alternative' positions this art onto the level of discovered possibilities, of alternation towards classical and traditional graphic art. Thus, it represents a more-or-less non-classical, predominantly innovative and experimental expression presented mostly as uninhibited visual works -- ones that, by their technical and practicable outcomes, approach an artistic level, but at the same time drastically exceed, transform, or even deny it conceptually. But they should always maintain the principles characterized by the printmaking matrix and stamp, creatively interpreting them and moving them towards new aesthetic patterns and shapes, even beyond the originally specified boundaries of the media.²¹

During the 1990s, as with all transformations that come about gradually, the final and definitive dimensions of alternative graphic

art settled into the neo-conceptual strategies that were current at the time, in the context of which this art was perceived as a, "free and cross-media platform, capable as a virtual matrix to enter object, installation, and photography".²² The phenomenon of alternative graphic art is accepted today within the chapters of the history of visual art. It can be said that the artistic form of a free style of graphic art became a typical art hybrid of the 1990s, thanks to the intrusion of its alternative dimensions. It cannot be denied that the share of this enriching position of graphic art has entered into our domestic history, beginning as legitimate exhibitions that began first as conventional reviews, but that culminated in one exhibition in particular that guarded the concept of 'alternative' as an important chapter of art history.



18 VRBANOVA, Alena: Typológia, výrazové kategórie a autori alternatívnej grafiky. In: Alternatívna slovenská grafika. K problematike modelov interpretácie výtvarného diela, dizertačná práca, Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa 2012, p. 74
19 VRBANOVA, Alena: Grafika alebo tlač. In: Profil 12, 1993, p. 23 – 24.
20 Ibid., p. 24.

21 VRBANOVA, Alena: Alternatívna slovenská grafika. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica november 1997 – január 1998.
22 VRBANOVA, Alena: Výrazové a technologické premeny v grafike obdobia 90. rokov. In: Alternatívna slovenská grafika. K problematike modelov interpretácie výtvarného diela, dizertačná práca, Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa 2012, p. 72.



Interior versus Exterior or On the Border of (possible) Worlds

Cosmos, a. s., Bratislava
September 27 – October 31, 1996

Curator of the original exhibition:
Mária Hlavajová
Co-curator of the original exhibition:
Marta Smolíková

○ *Curator of the Paradox 90.:*
Barbora Geržová

Exhibiting artists:
Marko Blažo
Veronika Bromová
Milena Dopitová
Irena Jůzová
Krištof Kitnera
Pavel Kopřiva
Denisa Lehocká
Peter Meluzin
Ilona Németh
Petra Nováková
Roman Ondák
Boris Ondreička
Peter Ondrušek
Peter Rónai
Silver
Štěpánka Šimlová
Laco Teren
Kateřina Vincourová
Janka Vidová-Žáčková

○ *Exhibiting artists:*
Marko Blažo

Ilona Németh

Boris Ondreička

Peter Rónai

Exhibition that Helped Define the 90s

Barbora Geržová

Project *Interior versus Exterior* with the subtitle *On the Border of (possible) Worlds* was the III Annual Exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts (hereinafter as SCCA),¹ which took place in 1996 in Bratislava in the factory building of the Cosmos, a.s.. Unlike the first two annual exhibitions, which were purposely located outside Downtown Bratislava – the first in the Ján Koniarek Gallery in Trnava (1993) and the second in the Museum of Art Žilina (1994) – the third exhibition took place for the first time in the capital, in non-gallery industrial premises and, it welcomed not only Slovak, but also Czech artists. The curator of the exhibition was Mária Hlavajová, the then director of the SCCA, who also invited Marta Smolíková, director of the SCCA Prague.

Similarly to the first two exhibitions, the third continuation was also based on a pre-assigned theme, which was selected by the SCCA commission consisting of Mária Hlavajová, Iva Mojžišová, Jana Oravcová, Mária Orišková and Katarína Rusnáková and, its subtitle was designated in cooperation with the philosophers and aestheticians Miroslav Marcelli, Peter Michalovič and Egon Gál. In the catalogue, Mária Hlavajová offered several ways of reading the selected themes, namely from a simple contraposition of inter-

nal and external, interior vs. exterior through to the cross-connection of three worlds – art, science and philosophy, which “overlap, duplicate, but also challenge each other...” and “enter into a polyphonic dialogue, which does not recognise a definite consensus, but only an unreducible plurality of voices”.² It is important to mention, that Hlavajová also applied the principle of polyphony and plurality to the interpretation of the displayed works, when, instead of a hierarchical tree of thoughts she has used the metaphor of the Deleuzian rhizome,³ that heralded “a different understanding of order in its expansion in all directions and random linking of any of its parts in the plan of multiplicity”.⁴

At the time of invitation to tender, the foundation assumed that the venue for the exhibition would be the building of the hippodrome in Nové Zámky, which was under reconstruction and was an ideal place for exhibiting the selected theme. Although the foundation later abandoned its intention,⁵ it had not given up the idea of implementing an exhibition in an alternative space, which was eventually realized within the premises of Cosmos in Bratislava. During the time when the venue of the exhibition was changed, the SCCA was holding its session⁶ to evaluate the 21 projects registered in the

competition, but was not satisfied with the results. Finally it decided to select “artists (regardless of the quality of their projects), from which – based on their previous activities – interesting solutions for the assigned theme could be expected.”⁷

The ultimate selection included 10 artists, mostly members of the younger generation born in the 1960s - Ilona Németh, Roman Ondák, Laco Teren and the 1970s - Marko Blažo, Denisa Lehocká, Petra Nováková (Ondreičková), Boris Ondreička, Peter Ondrušek, and the older generation was represented only by Peter I. Meluzin and Peter Rónai. The Slovak section was supplemented by 9 generationally close Czech guest artists⁸ Veronika

Bromová, Milena Dopitová, Irena Jůzová, Krištof Kintera, Pavel Kopřiva, Silver (Petr Svárovský), Štěpánka Šimlová, Kateřina Vincourová, Jana Vidová-Žáčková, who were selected by Marta Smolíková directly, without a competition.

The Exhibition and Its Works

The annual exhibition, similarly to its predecessor, has not been conceived from existing works, but works created directly on the assigned theme. This strategy was based on the ambition not only to reflect the current state

1 SCCA was part of a network of centres established after 1989 in post-communist countries upon the initiative of philanthropist George Soros. In Slovakia it operates since 1991, from 2002 as the Foundation – Center for Contemporary Arts.

2 HLAVAJOVÁ, Mária (ed.): *Interior versus Exterior or On the Border of (possible) Worlds*. Bratislava, SCCA 1996, p. 4.

3 Rhizome (fr. rhizome) – a term introduced by Gilles Deleuze and Félix Guattari and explained in publication *Mille Plateaux* (1980).

4 HLAVAJOVÁ, 1996, p. 4.

5 The rental agreement was signed on June 20, 1996; on August 6, 1996 the Foundation withdrew from the agreement due to technical and organizational problems. Source: Archive of the SCCA.

6 It was the same panel that selected the main theme of the exhibition.

7 Minutes from the session on July 4, 1996. Source: Archive of the SCCA.

8 Except Krištof Kintera (1973), all the authors were born in the 1960s.

of visual art in Slovakia, but also to bring new themes and provoke the artists. The advantage of this approach is that an external stimulus can trigger the creation of works which would otherwise have not been created; the disadvantage is that the result and quality cannot be estimated in advance. This fact, which actually occurred in the preparation of the exhibition, is evidenced by the verdict of the commission, which ultimately decided not to select projects submitted to the competition, but to directly choose artists, whose previous artwork has been a certain guarantee of the quality outcome even in the case of a changed exhibition space.

In terms of reflecting the theme and the industrial space, the presented works could be divided into two categories. The first including works directly responding to the characteristic space of a factory and, at the same time, taking into account the assigned theme. Such a comprehensive solution was created by Marko Blažo and Peter Ondrušek. During preparations for the exhibition, Marko Blažo was only in his fifth year of the AFAD, but the assigned theme was so challenging for him that he not only created an original site specific installation titled *3D/4D*, but he also continued to develop the theme further and returned to it after certain time lag.⁹ He conceived his contribution to the annual exhibition in such a way that into the floor and walls of the production hall he implanted a negatively rotated architecture he created from banal paper cut-outs and perfectly, with a peculiar sense of paradox, he evoked the exterior within the interior. The importance of this work is enhanced by the fact that the model prepared for the exhibition was later purchased by the Slovak National Gallery for its collections and, the reproduction of the work was included in the key publication summarising 20th century art in Slovakia.¹⁰ Peter Ondrušek, similarly to Marko Blažo,

responded directly to the existing building, when he replaced the frame from an existing window with a simple glass plate, in front of which he put another square of flat glass with the words *Reverse* that the audience, standing in the exterior, could read as a converted mirror image as *esreveR*. At the time of the exhibition, Ondrušek was only 23 years old and, although he was a graduate of the department of glass, he was considered one of the most significant representatives of neo-conceptual art in Slovakia.¹¹ Later he abandoned this promisingly developing art position and began to focus on painting.

Peter Rónai responded to the existing industrial space as well. The work *Slovak Virtual Reality* made up of readymade – a bucket with a small LCD monitor – was strategically placed behind the grid of the control room of the factory, through which the viewers could see their own image recorded with a hidden industrial camera. Hlavajová associates it “with reality of human experience in a specific social and cultural situation”¹² and, ex post, we realise, that as the only participating artist, he responded to the negative political situation of the time marked by Meciarism. The language, medium as well as technology he used, fits into his author's research of the 1990s. A camera hidden in video objects recording the face of the viewer is characteristic also for other works from this period (*In Medias Res*, 1998; *Security Camera*, 1999), but it was exactly the work on the annual exhibition that represented the artist in the significant publication 20th century¹³ and, in addition to the author's monographs, it is cited also in additional core recourses.¹⁴ Roman Ondák also started out from the given features of space and he situated the work *Hunger* into a room with a preserved strip of floor reminiscent of an old rail track used to deliver material or goods. The condition of the space also

determined his choice of container, in which he put paper objects symbolizing food products, whose original labels – sugar, flour, salt – he replaced with names of philosophers such as Kant, Foucault, and Deleuze. Ondák had already addressed a similar problem in his installations *Taste of Thinking* (1995),¹⁵ and *Sated Library* (1995)¹⁶, where he put canned food on the shelves with the names of different types of books and/or references to the works of famous writers, poets and philosophers (Dante, Goethe, Kafka, Sartre...). He continued to elaborate the issue of intellectual “consumerism” in his installation *Sated Table*, 1996,¹⁷ which could directly be a semantic pendant to the piece from the SCCA exhibition based on the contrast of the concepts of hunger versus repletion. Ondák was one of the artists, who regularly took part on SCCA projects. In 1993, he won the I Annual Exhibition and his work *The Fate of Modern Art* was purchased for the collections of the Jan Koniarek Gallery in Trnava. Today he is one of the few domestic artists to be recognised abroad and it is difficult to acquire his works domestically, which made this strategic decision by the foundation a rather prudent one.

The second group of works were ones in which artists responded in particular to the

theme, but not strictly to the space. Unlike site-specific installations, which are directly connected to space and are difficult to be reinstalled in a different exhibition context, these works can function independently as autonomous artworks. Although the venue of the exhibition had changed during its preparation, some artists still implemented their original projects. Ilona Németh presented her *Intim Interior versus Exterior (Polyfunctional Woman)* in the form as it was conceived for the first variant of the exhibition space in Nové Zámky. Her object – a bed lined with a soft burgundy velvet with holes evoking the shape of a vagina through which the viewer laying on the bed could hear intimate sounds of a heartbeat, breathing and sighs, was the only work at the exhibition dealing with gender issues. Although Hlavajová does not talk about a feminist work, she clearly referenced this context in her interpretation: “Placement of the object into the (for a bed) out-of-context environment of a factory hall points out, with its non-adequacy, the same meaningless simplification of the image of a woman, reducing the complexity of internal experience to the brevity of an advertisement slogan.”¹⁸ The object *Polyfunctional Woman* which is part of the collection of the Ludwig Museum in Budapest can be considered the one having the



9 In 2007 he created objects *Bed*, *Second Renovation*, *Third Renovation* from the cycle *3D/4D*, which are in the collection of the Nitra Gallery.

10 RUSINOVÁ, Zora (ed.): 20th Century. Bratislava, SNG 2000, pic. 307.

11 BESKID, Vladimír: Neo-conceptual and Post-Conceptual Trends in the 1990s. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.): 20th Century. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000, p. 194.

12 HLAVAJOVÁ, 1996, p. 5.

13 RUSINOVÁ, 2000, pic. 295.

14 RUSNÁKOVÁ, Katarína: *The History and Theory of Media Art*. Bratislava, VŠVU 2006, p. 178.

15 The work was created for the exhibition of Artists of Central and Eastern Europe in Mattress Factory in Pittsburgh.

16 Now part of the collection of Bratislava City Gallery.

17 Now part of the collection of Slovak National Gallery.

18 HLAVAJOVÁ, 1996, p. 6.

most relevant citations¹⁹ from the works created for the III. Annual Exhibition of the SCCA, it was the most often reinstalled work in the context of international exhibitions²⁰ and, it has become iconic not only in relation to the artist oeuvre, but also with regard to the history of 20th century art in Slovakia.

Petra Nováková (Ondreičková) also implemented her original proposal, which she submitted to the competition. She created two objects evoking roughly trimmed interior furniture, the inside of which was lined with a soft cotton cover. According to Hlavajová, using this contrast, she created mimics, which “garb the existential humanity ... into a rough skin capable to store its treasures in the current world.”²¹ Today, the name of Petra Nováková (Ondreičková) is relatively unknown, but in the 1990s, her position on the Slovak scene was rather significant. She participated in the first three annual exhibitions of the SCCA, Katarína Rusnáková invited her to participate in the legendary exhibitions *Paradigm of Woman* (1996) and *Between a Man and a Woman* (1997) and, Vladimír Beskid ranked her among the “key representatives of the 1990s holding post-conceptual positions”.²² An opposite development can be seen in Denisa Lehocká, who was, at the time of the exhibition, graduating from the AFAD. In the work called *Only if* she thematized the emptiness of human existence, which she objectified with a leather overall lying on the ground supplemented by smaller plaster objects. Although she received invitations to important domestic exhibitions (*Paradigm of Woman*, 1996, *Between a Man and a Woman*, 1997), international projects (e.g. *Manifesta*, 2000) and also participated in the IV. Annual Exhibition of the SCCA, she is that kind of introverted artist, who prefers to develop her art in the intimacy of her studio. In spite of the fact that her artwork was recognised by professional circles, only the

first retrospective (Ján Koniarek Gallery, 2010) and an individual exhibition in the Slovak National Gallery (2012) fully revealed the power of her creativity to the broader public.

Laco Teren presented a wooden polychrome sculpture *Lover* which, with its language and poetics (a hybrid character of a man and a horse), remained, among the other more conceptual works, rather lonely. In the oeuvre of Teren, who was a key representative of neo-expressive painting of the 1980s, a radical change occurred in the 1990s due to a certain exhaustion of this painting line. In addition to painting cycles where he used an impersonal airbrush (*Love Letters*, 1994), he also started to create the first objects and sculptures. With this type of artwork he won the II. Annual Exhibition of the SCCA (*Hatto*, 1994) and then continued in a similar trend at the III. Annual Exhibition of the SCCA. Peter Meluzin's installation *Televanjelium* was dominated by two artificial human hands with an inserted infusion tube containing a kind of blue “television” blood flowing from LCD monitors and with broadcasts of EuroNews and STV1 playing round the clock via satellite. In spite of the fact that Meluzin in his work reflected the current problems of growing globalisation and the digitization of the world, its importance did not exceed the importance of his other works created at the same period of time, that have become emblematic for his oeuvre as well as for the entire 1990s (e.g. *Home Video*, 1996; *Trump Tower*, 1997; *Clone Line*, 1998).

The winning work chosen by the international jury²³ at the III. Annual Exhibition was the *Bastard is More Faithful* by Boris Ondreička. At a glance, this work is, in terms of the assigned theme, more difficult to read, because it represents the closed world of encodings. The artist has created a sound installation, where he used a large-sized transparent

sheet of plexiglass leaning against the wall as the basis and, he assigned a “three-dimensional collage”²⁴ to it consisting of small objects of an autobiographical nature (guitar strings, a cigarette, a twenty-crown bill, a fish-knife etc.). Even if we could accept the interpretation of the curator that the “large plexiglass surface urges one to ‘enter’ the rift and observe what happens behind it”²⁵, in this case it is first and foremost a work with a strong author's handwriting, which Vladimír Beskid named just right when he wrote that Ondreička “builds on ideological hybrids and the visibility of peripheral manifestations and sub-cultures (declining, comics, commercial and tattoo designs, metal, punk, computer fonts, toxicity of nicotine and alcohol, etc.)” and “from this encounter – the collision of cultures and bastardisation of cultural ‘deposits’ - he exploits his own artistic potential.”²⁶ Ondreička responded to the space and the theme only loosely, building on the tension between public and private (autobiographic). Although the work resonated at the time of its creation, in the period that followed it was not cited so often as one would expect. In 2003, the artist himself mentioned “it was a nice time for me, full of enthusiasm, a plea-

sant memory, but no milestone”.²⁷ The fact that this work seemed to disappear from the scene could have been attributed to the fact that contrary to previous Annual Exhibitions of the SCCA, it was not included in any collection. Moreover, in the late 1990s, Ondreička exhibited more abroad than in Slovakia, where he became engaged in more managerial positions.²⁸

Event of the Year

The selection of a non-gallery industrial space can be considered a clearly positive aspect of the exhibition. In the framework of SCCA projects, this type of space alternative was preferred to the white cube of established gallery institutions for the first time. However, in a broader context it was actually a trend in the 1990s in Slovakia starting back in 1991, when an exhibition of site-specific installations was held in the basement of the Museum of Art in Žilina along the concept of Katarína Rusnáková with the symptomatic title *Genius Loci*. A year later, Alena Vrbanová presented an exhibition *Barbican '92* in the devastated area of city fortifications in Banská Bystrica,

19 PIOTROWSKI, Piotr: Gender after the Wall. In: PEJIĆ, Bojana (ed.): Gender Check. Vienna, MUMOK and Walther König Cologne 2009, p. 237; RUSNÁKOVÁ, Katarína: Gender Aspects in Contemporary Visual Art. Banská Bystrica, Academy of Arts 2009, p. 36. SMITH, Terry: World Picturing in Contemporary Art: Iconographic Turning. In: Australia and New Zealand Journal of Art 2006, 7, 1, p. 17. ANDRÁS, Edit: Németh Ilona. In: After the Wall, catalogue, Stockholm, Moderna Museet 1999, p. 141.

20 Gender Check, MUMOK, Vienna, 2010; Positioning, Museum of Modern Art, Tokyo, 2006; Another World, Kunstmuseum Luzern, Luzern

2002; Aspekten/Positionen, MUMOK, Vienna; After the Wall, Moderna Museet, Stockholm, 1999.

21 HLAVAJOVÁ, 1996, p. 6.

22 BESKID, 2000, p. 194.

23 Foreign members of the jury included Peter Pakesch from Kunsthalle Basel and Anda Rottenberg, the then director of the Warsaw Zachęta.

24 HLAVAJOVÁ, 1996, p. 7.

25 Ibid.

26 BESKID, 2000, p. 193.

27 BALOGH, Alexander: With B. Ondreička about the Czechoslovakia exhibition, commercials and the transit.sk. In: SME, June 2, 2003.

28 In 2002 – 2011 he was the director of tranzit.sk.

inspired by: "... bizarre expressive qualities as well as the historical and social memory of the object".²⁹ Vladimír Beskid used the buildings of the historic centre of Prešov and, later the former steam power plant in Poprad within his project *Laboratory* (1992 – 1994). In 1995, in the reconstructed premises of the Synagogue - Centre of Contemporary Art in Trnava, Jana Geržová organised a cycle of exhibitions – *The Art of Aura* with a clear intention to work with the genius loci and emphasise artwork, which "is able to rehabilitate the unmediated direct contact of the viewer with the artwork."³⁰ The synagogue in Šamorín managed by Suzanne and Csaba Kiss started to operate in 1996 with a similar ambition.

Despite the fact that the use of non-gallery exhibition space had a prehistory in Slovakia, the opening of the *Interior versus Exterior* exhibition was considered the event of the year. It was facilitated by the fact that unlike the aforementioned exhibitions that have taken place outside the capital city, the SCCA exhibition was held in Bratislava, where these types of projects were not so frequent.³¹ In addition, the core of the exhibition consisted of mostly younger or even very young artists, who, in addition to the standard core of visitors also attracted visitors of their own generation, which was also reflected in the medial response of the period: "...the III. Annual Exhibition of the SCCA ... activated a large circle of young people, in particular, floating more intuitively than deliberately on the wave of common interest, attracted by the same rhythm, cadence of the language, the sense of life."³² The third reason for the increased interest could have been the political situation. The opening of the exhibition was held on September 27, during the second government of Vladimír Mečiar, when the culture community's dissatisfaction with the actions of the Ministry of Culture had reached its

peak.³³ Despite the fact that the project of the III. Annual Exhibition was purposefully apolitical, we can assume that part of the audience, who came to the exhibition, did so as an indirect expression of protest against undemocratic practices of the Mečiar's government.

The New Media versus Genius Loci

In general, the Slovak art of the 1990s is associated with the advent of new media including not only video and video installations, but also the first experiments with virtual reality. This experimentation took dominance over the traditional media such as painting, drawing and sculpture. It was a natural reaction to the opening of new possibilities, which came with the fall of the iron curtain, as well as the availability of new technologies. This trend of the period, however, didn't dominate at the *Interior versus Exterior* exhibition, because the given industrial space of the factory provoked other considerations. The artists mostly responded to the spirit of the place, resulting in the prevalence of site-specific installations and objects. Only a few artists used video and new technologies and, only the Czech group *Silver* presented an Internet project *E-Flowers*, enabling viewers to communicate directly on the computer, however, it turned out that the visitors lacked "basic computer and internet literacy".³⁴

The theme of new media only emerged during the round-table discussion, which took place on the last day of the exhibition.³⁵ An interesting opinion was expressed by Czech artist and theorist Miloš Vojtěchovský, who noting that he is not an apologist for the new media pointed out that through

them "we can break the isolation in which contemporary art has found itself. There is hope for breaking these barriers, but the artists should be more interested in sociology, on-goings in the field of technology and science, because without this information they will simply remain illiterate."³⁶ In this context originated the polemic characteristic for the period on the openness or closeness of the Internet as a new phenomenon. Jana Geržová, starting from a reality, when the computer and internet connection were not a common standard, noted that "people connected to the internet operate in closed communities, which are open only to those who are connected." Mária Hlavajová responded to her statement, considering the principles of this medium: "I don't know a more open structure than the internet, and I perceive it as a huge contradiction."³⁷ However, the conclusion of the debate repeatedly confirmed that the strength of the exhibition was, in particular, in the responses of the artists to the atmosphere of the specific space. Theatrolgist Anna Grusková compared the exhibition with similar trends in the field of theatre, which "...were built on intimate contact with the viewer, who received an unmediated, unique

sensory experience".³⁸ She experienced a similar sense of "here and now" through the displayed artworks, in particular the installation of Krištof Kintera and the object of Ilona Németh.

Already in the first contemporary reviews, the focus of the exhibited work was associated with the advent of neo-conceptual art in Slovakia. "Although the clean form of conceptualism was replaced by... a massive onset of neo-expressive painting and the renaissance of the picture (1980s), the lesson of conceptualism and its consequence, intellectualisation of art, is one of the possible keys to our present-day art. All the more so since the 1990s were the years, which gave rise to a renewed form of concept, neo-conceptual art."³⁹ This basic characteristic has also been repeated in the texts evaluating the situation ex post. Vladimír Beskid talks about the youngest artists who signed on "to conceptual starting points and incorporate their own patterns of ideological and intellectual means, a streamlined language and the arsenal of expressive means",⁴⁰ while he considers the annual exhibitions of the SCCA as their boarding platform. Petra Hanáková has a similar opinion, when she associates the establish-

29 VRBANOVA, Alena: Barbican '92. In: Profil 1992, 14-15, p. 22.

30 GERŽOVÁ, Jana: Memory of the Place. In: Ars 2005, 38, 2, p. 222 – 226.

31 The exception was the exhibition *Basement* in the cellar of the house on Konventná street in Bratislava in 1989 shortly before the collapse of the regime, or the basement premises of the Galéria M+, which operated in the early 1990s.

32 GERŽOVÁ, Jana: Interior versus Exterior. In: SME, 17. 10. 1996.

33 At the beginning of September, the Open Forum *Let's Save the Culture* initiative was established. On July 14, 1995 the daily SME published the

Concerns of Personalities over the Concept of Slovak Culture..., the signatories of which were Mária Hlavajová, Jana Geržová and Juraj Mojžiš.

34 Mária Hlavajová in the interview with Iveta Pospíšilová. In: Ateliér 1996, 26, p. 9.

35 It was moderated by Jana Geržová, editor-in-chief of Profil magazine. For the transcription of the discussion see Profil 1996, 3-4, p. 116 – 129.

36 Ibid. p.127.

37 Ibid. p.128.

38 Ibid. p.129.

39 GERŽOVÁ, 1996.

40 BESKID, 2000, p. 192.

ment of neo-conceptual art, inter alia, with the annual exhibitions of the SCCA,⁴¹ and among the key representatives she ranked not only Roman Ondák and Boris Ondreička, but actually all artists participating in the III. Annual Exhibition.

In the 1990s, from time to time, certain reservations appeared in the media against the elitism of the SCCA. Despite the fact that the competitive method of selection was transparent enough, Hana Vaškovičová wrote the following for the Czech Ateliér: “Over the three years of the functioning of the centre, a kind of mainstay of artists has been created, who, surely also due to their qualities appear at the SCCA shows almost on a regular basis, and those others, of whom some – at least in my opinion – for example Rudolf Sikora, but maybe also Patrik Kovačovský and others, would surely have something to say on this particular theme.”⁴² In one of her interviews, Hlavajová analysed this issue with grace: “I believe the way we work is very democratic... The submitted projects are evaluated by a professional board of the SCCA, whose members, naturally, incorporate their taste into the decisions, but the composition of the panel is refreshed every two years. Of course, the problem of elitism is an issue, which has been tackled by art history from its beginnings. ... ‘Unilateralism’ or ‘unanimity’ of the opinions that have been heard particularly with regard to the last annual exhibition of the SCCA may be, in such context, considered rather as a compliment.”⁴³ Seen from the current perspective it is obvious, that the relevance of the chosen strategy of the SCCA has proved correct, and this, as well as other SCCA annual exhibitions, created a well-disposed environment which made the establishment of many young artists on the scene possible and contributed to the creation of key artworks not only for the 1990s, but for the entire 20th century.

Importance of Interdisciplinarity

A great asset of the *Interior versus Exterior* exhibition was the connection of art with philosophy, aesthetics, literature, as well as exact sciences. Mária Hlavajová clearly recognized “that the ground plan footprint of art in the 1990s would be hard to read outside the framework of philosophy and science,”⁴⁴ which is also confirmed by the fact, that particularly in this decade the first translations of the poststructuralist and postmodern philosophers were published,⁴⁵ which fundamentally affected the way of interpreting the art of the period. Her personal contribution was the translation of the vision of this connection into the theme of the exhibition and the accompanying cycle of lectures, which were held as part of an interesting concept of a review and co-review throughout the whole year.⁴⁶

Interdisciplinarity is also illustrated by the concept of the catalogue, which, in addition to the analysis of the exhibited artworks, presented papers by renowned Slovak and Czech philosophers, aestheticians as well as scientific researchers. Mária Hlavajová has managed to fulfil what she committed herself to achieve, “...to create a synergetic model,”⁴⁷ in the framework of which, the theoretical discourse and artworks found themselves next to each other on an equal footing.

41 HANÁKOVÁ, Petra: Neo-conceptual art. In: *Arslexicon – visual art in Slovakia*. Eds.: Balážová, Barbara – Pomfyová, Bibiana. <http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=neokonceptualne-umenie>

42 VAŠKOVIČOVÁ, Hana: *Interior versus Exterior*. In: *Ateliér* 1996, 26, p. 9.

43 PETRÁNSKY, Ľudovít, jr.: The Soros Center for Contemporary Arts Slovakia prepares a new model of annual exhibition. In: *SME*, Friday, January 31, 1997.

44 HLAVAJOVÁ, 1996, p. 4.

45 In 1991, the first translations of M. Foucault, J. F. Lyotard, G. Deleuze and others were published. See: GÁL, Egon, MARCELLI, Miroslav (eds.): *Behind the Mirror of Modernism*. Bratislava, Archa 1991.

46 For the lectures and transcription of discussions see *Profil* 1996, 3-4.

47 HLAVAJOVÁ, 1996, p. 4.

„I've always believed that the space of art is... a space for generating ideas and imaginaries that open up worlds beyond existing hegemonic consensus“

Mária Hlavajová

Interview of Barbora Geržová with Mária Hlavajová

Barbora Geržová (BG): In 1992 you started working in the SCCA foundation and in 1994 you became its director. What was your vision of this organisation when you were taking up this position? What did you preserve and what did you change after the departure of the foundation's first director, Ada Krnáčová-Gutleber?

Mária Hlavajová (MH): Rather than in terms of change, I would prefer to think in those of continuity. Before joining Ada in the process of establishing the Slovak foundation of SCCA, I assisted her in a number of large-scale international projects that she both curated and organized, which for me as a then-university student presented an extraordinary and generous possibility of learning through a complex and multifaceted practice. In particular, the international dimension of her work, as well as her network (both locally and beyond) has been inspirational. However, the role of a director of the SCCA tends to be overestimated – and often so in the contexts of small art scenes. One needs to realize that the SCCA was a part of an international networked organization with (literally) a manual that strictly guided all aspects of the professional existence of its offices across Central and Eastern Europe, from their standardized logo to their usage of language to instructions on the annual exhibitions and the organization's governance. That said, the decision-making has been carried out by its governing body, the SCCA Board, in concert with the advisory committees consisting of local experts, and it involved intense conversations on what and how and when, which I have always considered of immense privilege to be a part of, and which I have cherished ever since.

If, however, there is one aspect that I have actively engaged in bringing forward – indeed, through these intense conversations – it was to encourage an understanding of transversal connections of visual art to other sites of thinking and doing. I've always believed that the space of art is not merely a space for the circulation of art objects, but rather a space for generating ideas and imaginaries that open up worlds beyond existing hegemonic consensus, as they challenge the extant status quo in society and culture. In practice, this has translated into moving beyond the narrow field of "visual art" and exhibition-making practices, and connecting to other fields such as contemporary dance or theater, as well as philosophy, science, and literature, among others.

BG: You were the head curator of the III. annual exhibition titled *Interior versus Exterior or On the Boundary of (possible) Worlds*. The main theme had been suggested by the SCCA board, while the subtitle was created in cooperation with philosophers and aestheticians. To what extent did your interest in interdisciplinarity stem from your culturology studies at the Faculty of Arts of the Comenius University in Bratislava, where you first made contact with personages coming from various interdisciplinary fields and to what extent did the overall atmosphere of 1990s influence you? How do you look at closer cooperation with philosophers and aestheticians? Do you think it had any direct impact on the art itself?

MH: Indeed, the 1990s have charted an "expanded field" of visual arts – something that has been theorized, somewhat imprecisely in my view, as a series of successive "turns": think only about the so-called "social turn," "political turn," "educational turn," "philosophical turn," and "curatorial turn," for example. For me personally, cultural studies opened quite a space for thinking about this, and perhaps specifically because of its relatively turbulent existence in the early 1990s, as I was enrolled at university just a month prior to the critical changes in society that November 1989 ushered in, leading me to embark into a period of collective searching for ways of how to move forward in the new social, political, and economic context. For present-day curating, studying art history is absolutely insufficient and it is worrisome to observe how the educational system is always the last to recognize this, at least in the context where I currently live and work. Interdisciplinarity – or rather transdisciplinarity, as this is the term that much better articulates in my view the interstices in between various "disciplines," which contemporary art presently inhabits – is something that nobody today questions as characterizing art's natural, primary habitat. In hindsight, I see my collaboration

with philosophers and other thinkers in the 1990s as part of a set of cautious experiments with this great possibility of being part of the world, rather than operating on the fringes of people's concerns or being locked away in the ivory tower of art's pretentious autonomy.

BG: Do you think that the main theme of the exhibition – i.e. the mapping of boundaries between the worlds of art, philosophy and science – reflected the actual tendencies of 1990s, or did you choose it because you were trying to instigate new thoughts among artists and to participate in focusing their work in certain direction?

MH: For me, art is that which is to imagine the world otherwise, or in other words, that which imagines other worlds. Rather than "mapping," as you suggest, it is in my view "proposing" or "creating," or even "generating," new imaginaries that do not yet have articulations elsewhere in society. In other words, for me art becomes interesting at the point when it stops "just" observing how things are, and begins speculating how they could be different from what we already know. That is where art's critical and political import lies. So to answer your question, it was in my view both to some extent grasping the appearing tendencies and an attempt at instigating another kind of thinking: capturing, as it were, though perhaps unconsciously, the early signs of the changing nature of artistic practice and a genuine interest in bringing together voices from (seemingly) different fields, differently than was customary until then, and awaiting with excitement what could come from such exchange.

BG: The first two annual exhibitions took place in the Ján Koniarek Gallery in Trnava and in the Museum of Art Žilina, which seems as a conceptual intent. However, in the third exhibition, you opted for an alternative industrial space and the project was relocated to the Slovak capital. What were the reasons for such change?

MH: Often, in terms of institutional creativity, less experimentation takes place in centers than in peripheries – and here I mean "periphery" in a positive sense. Places like Žilina and Trnava back then indeed offered exciting opportunities for experimentation in terms of exhibition-making and it was critical at that point in my view to both highlight and support that endeavor. With the exhibition in Bratislava, however, we wanted to test the possibility of such an institutional energy in our immediate environment, despite the fact that it was simply impossible to do so within the existing official infrastructure. The site of a former brush factory presented us with precisely that opportunity.

BG: The opportunity to participate in the exhibition was opened to a wide range of artists. The expert committee evaluated 21 author projects and called upon 10 artists to eventually participate. The situation was complicated by the relocation of the exhibition. You were selecting from amongst submissions that had been originally conceived for the specific environment of hippodrome in Nové Zámky, but the exhibition eventually took place in another industrial object. Wasn't such a change in the course of preparations of the exhibition considered a handicap?

MH: The truth is that I do not even recall this "complication," as you call it, which already very likely (although indirectly) is an answer to your question... In my view, the exhibition did not lose by having to be relocated from one venue to another – perhaps even the contrary was the case. I think this, too, might somehow attest to the shifting logic in contemporary art of that period – a shift from aesthetics to ethics, if one wanted to make a bold statement along the lines of a mundane fact such as a change of address for an exhibition. The meaning of the works of art, even if conceptualized for another physical context, went beyond their dependencies on the particularities of a site and related to the larger context of the world that allowed them to come to life in the first place. I am presently researching the concept of *survival* as one of the key conceptual edifices for our times marked by multiple understandings of the notion of crisis – the times I refer to as *interregnum*. I think the theory of "afterlife"¹ of an idea (alone or embedded in the work of art) that Walter Benjamin so pregnantly articulated in his essay *The Task of the Translator* (1923), a foundational theory for this research, can be applied to the aforementioned case of exhibition relocation as well. The "translation," whether of a literary work from one language to another, or of an artwork across a variety of contexts, is a test of sorts for its meaning to survive.

BG: In the competition conditions for hippodrome you required that the artists should react to the specific environment. Some of them adapted their projects to the change of location and their works ranked among the best (Marko Blažo, Peter Ondrušek), others executed their works originally conceived for hippodrome i.e. de



¹ By Benjamin in German original *Überleben*.

facto did not meet the criteria, nevertheless, the resulting works were very powerful. This can be said for example about the object titled *Polyfunctional Woman* by Ilona Németh, which ex-post became one of the most quoted works from the exhibition and was purchased for the collections of the Ludwig Museum of Contemporary Art in Budapest. What would you say were the reasons of this particular work's resonance?

MH: Ilona's work, but also indeed many other works in the exhibitions, managed to capture the key urgencies – political, economic, cultural, and those concerning identity politics – at that very point in history. In my view, *Polyfunctional Woman* is a performative embodiment of the key concerns of gender, of conceptions of body politics, and as such is to a great extent a foundational work in the post-conceptual context of Slovak art that offers articulations of critical gender discourse in art, theory, and politics. It is precisely this notion of *capture* within which Ilona operates, letting the socially (and economically) constructed fetish of the female body collapse through the workings of an affirmative ethics of sorts, that exposes and simultaneously disempowers these cultural and political traditions, rendering them thus open for frontal attack. These concerns, given the way that society is constructed – and despite its rhetorics of gender equality – remain timeless.

BG: One of the few works in the exhibition that reacted to the political situation of the era was the installation *Slovak Virtual Reality* by Peter Rónai. Were you expecting that the politics would resonate more in the works of the selected artists?

MH: The political, let's be clear, is not necessarily constituted by commenting on the day-to-day political situation or making visible the life of the political class, but resides, in my view (and I know I am repeating myself), in the capacity to think the world otherwise. Or, to paraphrase the political scientist Chantal Mouffe, the political might have to do with disarticulating the extant consensus about how we perceive the world around us – and our capacity to act upon it. Once this is understood, a new dimension of the political might begin to open up before us, and with it, a much larger view on the lasting political resonance of the *Interior versus Exterior* project.

BG: Not being conceived to show the already existing works of art, the exhibition was based on works commissioned for a given theme and specific environment. The added value of such concept is the fact that it opens possibilities for the produc-

tion of works of art instigated by an external impulse that might have otherwise not been created, while the disadvantage is that the quality of the result cannot be guaranteed beforehand. Do you remember any situation, when your expectations were not met, or on the contrary, the resulting work of art created by a less known author surprised you in a positive way?

MH: For me, a possibility to commission new works is one of the most exciting – though rare – opportunities and tools one might have at her disposal as a curator. Indeed, ideas that might not have been realized otherwise could find their materialization this way. I do not think however there is a "bad" outcome possible... The invitation to the artist is always necessarily the result of an investment of trust and mutual understanding, often preceded by an intense collaborative effort (and in this particular case, a collective investment of trust by members of the SCCA's Advisory Committee). And again, if transgressing the limitations of the aesthetic as we have known them, and realizing that the notion of so-called quality is nothing but a subjective worldview imposed upon the work of art at particular point in history, then the work fulfills its potential to embody the circumstances within which it was produced – whether consciously or not – and that is precisely what interests me and what I consider to be the most meaningful in the context of our work.

BG: There are several legitimate curatorial approaches that can be applied when formulating the concept of an exhibition. It can be an exhibition exploring a theme selected by the curator through already existing works, or selected artists are encouraged to create site-specific works of art without the theme being closely specified, since the exhibition aims to work with the *genius loci*, etc. You opted for a yet another possible approach: you articulated the theme and place of the exhibition, called upon the authors to submit their projects and, since the exhibition was conceived as a competition, selected the final number of participating authors, using the given criteria. Why did you choose this particular approach? What did you expect it to deliver?

MH: In hindsight – and in agreement with how you earlier described the infrastructural context of this project – *Interior versus Exterior* was in fact the result of a collective effort – from the collective articulation of the project's theme and the open call to the selection process and collaboration with philosophers and Czech colleagues and the international jury, and thus of collective, shared ownership of all involved as one would hope, including first and foremost the artists in the show, the contributors to the catalogue-reader

that accompanied it, as well as curators and organizers. Although the 1990s could be characterized as the era of the rise of the figure of the individual curator, at this point in time – 20 or so years later – I think we are witnessing a new resurgence of collective practices, much like how I experienced the project under discussion. I thus tend to think of this project's curatorial vision as that which went not so much against its own time, but perhaps ahead of its time, and in its own way...

BG: The winning artist of the exhibition was Boris Ondreička with his work *Bastard is More Faithful*. His victory was agreed upon by the international jury, including, besides various national personages, renowned international experts – Peter Pakesch from the Kunsthalle Basel and Anda Rottenberg, the director of the Zachęta in Warsaw in that period. This outside view could have guaranteed a higher level of objectivity. What decided upon Ondreička's victory? Was it a clear opinion of the jury, or was the final verdict preceded by polemic and discussions? Was it also your personal favourite?

MH: I am not quite sure I understand the notion of "objectivity," as even an international jury can represent at most a sum of the subjective positions of its members. I recall fascinating discussions with the jury back then and I regretted that these sorts of deliberations could not take place in public, as the in-depth negotiations would make for a fantastic symposium on contemporary art. Also, the notion of "outside view" is a relative term, as, even if it was accompanied by loud disagreement, the 1990s launched into the world the so-called "international style" as curator Robert Fleck infamously labeled the post-1989 developments in art in Europe and beyond, rendering the inside-outside dialectics in this respect a more complex one than we have been ready to admit. It is this notion of the "international" that I have always considered of critical importance and which has always driven my interest and work as a cultural worker. Small art scenes often tend to close themselves up by the workings of a strange sort of defense mechanism against that (former) "outside," articulating the "international" often as a category of antagonism. This includes the complicated workings of identity politics, which – specifically in our field of art and thinking – one needs to work through carefully. Considering oneself to be a part of the world, and not just one scene – be it Slovak or Dutch – is of importance here.

BG: During your term as the director of the SCCA, activities of the foundation were clearly focusing on interdisciplinarity. This is reflected also by the accompanying set of lectures on various topics – modernity, postmodernity, high versus low art, position of the author. The project was interestingly structured: the main report was complemented with an accompanying report on the same topic. Apparently, the aim was to instigate discussion, therefore you were choosing lecturers that were able not only to complement the main report, but also to stand in opposition. For example, the question of authorship was analysed by the philosopher Miroslav Marcelli, quoting the well-known essay *Death of the Author* by Roland Barthes, while the poet Mila Haugová, who reflected this theme very personally, in the end said: "I am not a botanist, I am a plant (and that scarcely pronounces itself by something else than itself)."² Were you not afraid of such confrontation of opinions? Did it meet your expectations?

MH: Rather than thinking of the discursive series you refer to as an "accompanying" program to the exhibition, I prefer to conceptualize it as an equal part to both the exhibition and the catalogue-reader. In some ways this reorientation in conceptualizing the projects in the field of art indicated that there was a change somewhere on the horizon of the contemporary art world at that time – something we had not quite managed to synthesize back then. It was a change in which the exhibition began losing, slowly but surely, its position as the main format or narrative of contemporary art, dictating theory around itself, and forming the privileged, dominant basis from which the discursive could be derived. The theoretical components (research, knowledge production, and discourse) at times even precede the practice of art as we understand it, or are simply the artwork's constituting elements. What you, however, suggest to be confrontational or antagonistic positionings of artistic, theoretical, and other propositions I would like to rephrase or rethink in terms of *agonisms*. A term borrowed from political theory, agonism emphasizes a potentially positive aspect of diverting positions and opinions, mainly in the performative aspect of democratic pluralism. I do not fear such "confrontations," if you ask; on the

2 For the lectures and transcription of discussions see Profil 1996, 3-4, p. 75.

contrary, I think they are inevitable and necessary in order to sharpen our views and to make precise the articulations of the ideas for which we stand. However, this requires an open and non-competitive, public commitment to these ideas – an approach to which I have always humbly, yet firmly, tried to adhere.

BG: You were the director of the SCCA during the period known as Meciarism. Predominantly in the years 1995 – 1996, foreign foundations became targeted by the government officials in the media. What impact did the political situation of that era have on the foundation's activities?

MH: I recall these as complex and challenging times that nonetheless produced unexpected solidarities and new socialities that have been of crucial importance for our work. Moreover, the need to collectively defend the space of art as one of the production of new imaginaries, of the *world otherwise* as I call it, has gained additional urgency. At the time, we were taken aback as we could not believe that contemporary art could once again be targeted by the state ideologues and their censorship desires. But in fact, that struggle is structurally not very different from the current one I find myself in the midst of – a struggle against the shameless neoliberal takeover of the public sphere in the context of the Netherlands, where I live and work. The question as to how to reclaim the space of art as one for freedom to think and act, in concert with the principles of social justice and equality, seems to be more acute than ever before. Carrying on the explorations of the relationship between art, theory, and the political – or art, knowledge, and action/activism, if you will – at BAK, basis voor actuele kunst in Utrecht, an institution I founded back in 2003, the question of reclaiming the rights to art (in its connection to theory and the political, much like in *Interior versus Exterior*) continues to present itself with radical urgency.



Limitlos

State Gallery, Banská Bystrica
May 6 – July 5, 1998

Curator of the original exhibition:
Zora Rusinová

Exhibiting artists:
Ivan Csudai
Daniel Fischer
Otis Laubert
Monogramista T·D / Dezider Tóth
Peter Meluzin
Karol Pichler
Anabela Žigová

○ *Curator of the Paradox 90.:*
Nina Vrbanová

○ *Exhibiting artists:*
Ivan Csudai
Daniel Fischer
Otis Laubert

Peter Meluzin
Karol Pichler

Beyond the Limits Towards International Style

Nina Vrbanová

From the perspective of current tendencies and strategies as well as the state of art operation system (institutions), the reflection of Slovak art of the 90s notes several fundamental differences and continuous links. Undoubtedly, the revolution of 1989 was the major impetus of final decade of the 20th century that opened the door to for the domestic visual environment to the West, enabling progressive art programs to penetrate into official structures along with art history discourse. The fall of the totalitarian regime marked the rise of the previously unofficial (displaced) scene¹ as well as the remarkable onset of younger generation of artists who emerged during the 90s.² This period is characterized by the coexistence and mutual dialogue of the two generations and ideological tendencies of art with significant and innovative representatives of the unofficial art scene of the 70s and 80s on one hand and the new line of neo-conceptualism and electronic pro-Western type of art on the other. First and foremost, this status was not merely a result of society and its official culture's debt repayment, but often a full rehabilitation and flourishing of intimate conceptual forms into more space-demanding large-scale installations occupying (literally and figuratively) the previously inaccessible area, etc.

In retrospect, the conditions as well as the overall atmosphere of the 90s appears to be particularly favorable for art. In addition to freedom as a rediscovered and coveted foundation of art devoid of political deposits, the purge of gallery institutions³, in the sense of depoliticization of the basal creative environment, presentation and communication of art, was crucially important for further progress. Numerous interviews with the artists who at that time constituted the notion and nature of contemporary art resonate with euphoric dedication and devotion to the shared "mission" of art. This can perhaps be attributed to (common) post-revolution atmosphere, today replaced by (individual) pragmatism, expanded capitalism and de facto abridgement of art to "ordinary" occupation. In addition to democratization of public institutions new periodicals (*Fine Art Life/Výtvarný život*, *Profile/Profil*, and later *Dart*) on visual art were published and significantly contributed to gradual standardization of artistic environment⁴ and its contextualization, at least in the scope of Central Europe. This is often described as a hectic effort to catch up with the western way of art growth on all fronts. Foreign funds and art foundations played an important role in this process through their systematic support of produc-

tion and export of exhibitions, publishing of catalogues and art history publications, various professional conferences on contemporary art, etc. (the Soros Center for Contemporary Arts – Slovakia, the Pro Helvetia Swiss foundation for culture, the Pro Slovakia State Cultural Fund and others).

Namely these institutions took over and stood in the role of the state with regard to art, its operation and support during the Meciarism from 1993 to 1998. Momentary euphoric beginnings of this period were, rather swiftly, followed by re-politicization of institutions accompanied with such phenomena as degradation and dismissal of several directors of the previously reputable and internationally established galleries⁵, ceased publishing of

the *Profil* magazine, etc. The title of *Paradox 90*. exhibition, intentionally framed by the period of Meciarism, aspires to highlight the paradoxical nature of the contemporary cultural and political context, in which several progressive curatorial exhibitions of exceptional quality showcasing contemporary art (including that of socio-politically critical nature) arose, despite unfavorable political conditions. For instance, this period gave birth to a number of international collaborations that, quite paradoxically, have been almost completely absent from the period of the zero years until today. Moreover, publication of catalogues dedicated to particular exhibitions, a practice that has been losing both regularity and importance in the age of

- 1 BARTOŠOVÁ, Zuzana: Napriek totalite. Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia. Bratislava, Kalligram 2011. 360 p.
- 2 Although the beginnings of the work of the „Generation 90“ representatives often date back to the end of the previous period, as in the case of Karol Pichler, Ilona Németh or Ivan Csudai.
- 3 This issue was also addressed by Peter Meluzin's performance called the *Opening/Otvorenie* from 1991, which referred to the decontamination of art institutions by ritual dusting of an authentic

- carpet taken from the former socialist gallery during the *Dream of a Museum/Sen o múzeu* exhibition in the Museum of Art Zilina.
- 4 RUSNÁKOVÁ, Katarína: Vizuálne umenie na Slovensku 1990 – 2004: V komprimovanom čase. In: Jazdec – Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí, 4/2011, p. 5 – 8.
- 5 VRBANOVÁ, Alena: GalleriesLand of Slovakia. Stručný nárys histórie a stavu galérií na Slovensku po roku 1989. In: Jazdec – Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí, 3 – 4/2013, p. 1 – 3.

the internet, was considered a common standard back then. To conclude, the renewed political manipulation, interventions and explicit or implicit censorship did not seem to mark the nature of the Slovak art of the 90s too much in retrospect. The lack of traditional gallery institutions stimulated maximum use of alternative exhibition venues such as desacralized synagogues, run-down historical sites or different former manufactures and factories, thus contributing to the birth and bloom of the site-specific art phenomenon.⁶

Another distinctive feature of the concluding decade of 20th century is the unprecedented strengthening of curator's position, respectively the shift of curator's role from exhibition custodian to exhibition author/creator. "As a vision holder, the curator served as a creator of the exhibition's ideological base of particular exhibition projects in a dialogue with artists, mostly aspiring to create new works of art,"⁷ which then shaped the genesis and the contemporary reflection of the art of the 90s. From this perspective, the actual impact of negative yet defining political manipulation that determined the posts of gallery directors remains questionable, as it (although unintentionally) opened the door to a larger field of specific curatorial possibilities.⁸ These curatorial projects served as a common platform to the previously marginalized and fragmentarily reflected subject matters of identity, body and physicality, public and privacy or gender issues, moving them from periphery to the center of artistic discourse. On one hand, this opened the door to a range of highly distinctive individual art programs, but at the same time promoted the preference of universal postulates exempt from politics and local context. At that time, the ideological and genre spectrum of art was undoubtedly related to the post-revolution phenomenon of opened borders, not only in terms of geography, but also with regard to art itself.

During this era, the postmodern principles, the clear declaration of which was present in the domestic art and primarily in 80s painting⁹, expanded not only in terms of new art forms, but also in terms of expressiveness and ideological orientation. Inter- and multimedia forms were experimented with in order to broaden the context of traditional media as a step towards possible new encoding and perception of art. In relation to the opening of the geo-political borders (opening to the West) our art gradually adapted the so-called international style. During this period in particular, this term essentially reflects the preference of 3D works (objects, installations) involving electronic media (moving image, computer, sound, etc.) as well as universal subject matters translated through international language of art. In a sense, the principle of postmodern mixing of styles and genres of art culminated during this period in Slovakia in the so-called international style with local identifiers maximally eliminated in favor of artworks' ability to communicate outside their own or authentic background. Thus, it is no coincidence that neo-conceptualism became one of the most dominant strategies of art during the 90s¹⁰ with, for example, analytical and computer art forms present in painting.

One of the outstanding curatorial projects that introduced and addressed this specific tendency present in Slovak art was the *Limitlos* exhibition in the concept of art historian and theoretician Zora Rusinová, who was then a curator of the Slovak National Gallery in Bratislava. Premiered in Kunsthalle Dresden in Germany in 1997, the project was later reprised in the State Gallery in Banská Bystrica in 1998.¹¹ Originally Rusinová included seven Slovak artists¹² with an aim to "introduce at least fragmentarily the expressive forms and tendencies of contemporary Slovak art."¹³ In the context of a broader per-

spective of the art of the 90s, the curator chose primarily those artists whose artistic starting points fell within the period of 70s and 80s. In addition to the overall vision and curatorial intent (the extension of media and historical artistic language), the title of the exhibition also associated particular aspects of the presented works. The exhibition hosted a multi-generation spectrum of artists, various media and authorial strategies. Thus, categories of variability and intermediality of contemporary art as the signaling qualities of postmodern plurality became the leitmotifs of the exhibition, along with the subject matter of crossing the borders of traditional artistic media in terms of expressiveness (along with other borders), aiming to "show not only the crossing of the traditional borders of art form, but also the crossing of geographical distances and different cultural contexts. All in all, the space and time relations of individual works and their ambition to become universally comprehensible by overcoming the barriers between emotional and rational aspects, art and play, life and death, stability and variability, as well as fragment and whole, are, in a sense, limitless in their nature."¹⁴

After a closer look at the handful of the presented authors, one can follow a number of certain curatorial intents. The classical media of painting was represented by its analytical form that re-reflected the relation of photography and painting, integrating computer graphics with authentic landscape as process-related part of painting (Daniel Fischer). Another take on this tendency was brought by digitalization of painting language and work with found, respectively computerized model (Ivan Csudai). The second dominant group of works presented at the exhibition included objects and installation that largely replaced the classical-like tendencies in sculptural art during the first half of the 90s with space installations often created with manipulated ready-mades, carrying a strong ideological reference to the new perception of art and the playful distortion of its standardized reading (Otis Laubert). Aesthetics of ready-made objects and installations was almost exclusively translated in the form of manipulated or simulated (authored) objects – e.g. as a mock children's game with a conceptual foundation and strong moral message (Karol Pichler). The encoding of

6 HUSHEGYI, Gábor – KISS, Suzanne (ed.): *At Home Gallery 1995 – 2000*. Šamorín, At Home Gallery 2001. 88 p.

7 RUSNÁKOVÁ, s. 6.

8 Curators of the reflected exhibitions organized inside and outside of the country usually used the institutional framework as a certain "shelter" and implementation ground for their projects. In retrospect, it is becoming apparent that the concept of art and culture during the Meciarism was not monitored so rigorously. It generally remained shallow in terms of ideology and power and primarily addressed outer cues coming from coalition environment. Specific issues in this regard were the exhibitions closed untimely or the manipulation of results on the casting of our pavilion in Venice.

9 JABLONSKÁ, Beata: *Maľba v postmodernej situ-*

ácii. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie*. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000, p. 98 – 106.

10 BESKID, Vladimír: *Neokonceptuálne a postkonceptuálne smerovania v 90. rokoch*. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie*. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000, p. 190 – 194.

11 State Gallery in Banská Bystrica, *Námestie Štefana Moyses 25*, exhibition duration from May 6 to July 5, 1998

12 Original authors presented in the exhibition were Ivan Csudai, Daniel Fischer, Monogramista T·D, Otis Laubert, Peter Meluzin, Karol Pichler a Anabela Žigová.

13 RUSINOVÁ, Zora: *Limitlos / Mimo limity*. *Drážďany, Kunsthalle Dresden 1997*, nepag.

14 *Ibid*, nonpag.

game as one of the fundamental postmodern principles gradually became the central subject matter as well as the message of these works. Particularly the form of video-installation, combining classical and electronic ready-mades, offered extended ways of subversive, ironic and critical reflection of contemporary media pressure along with de facto social and moral failure of man (Peter Meluzin).

The author of the exhibition compiled the image of Slovak art of the second half of the 90s in the spirit of the current discourse. Regarding the forms of art, she combined new tendencies present in the contemporary painting, showing its perspectives in intermedia context of the new digital language. The curator put the primary emphasis on objects and installations, while also indicating the interactivity and deauratisation of the works offered in direct (active) perception. In the context of new media Rusinová confirmed the quality and legitimacy of video art, respectively video-installations. Thus, her selection of works was symptomatic and revelatory in its fusing and limitless nature. The second dimension of her curatorial intent was to draw attention to the new iconography and the potential of neo-conceptualism, the core of which consisted of manipulated and simulated ready-mades. She exhibited a broad range of subject matters that carried a positive message about the power and expressiveness of art for the second half of the 90s, which was not pragmatically calculated or emptied, but rather saturated with moral and aesthetic message in times of flourishing postmodernism. „Last but not least, the project addressed the dematerialization of form and its renewed fixation that, through the process of media analysis, created a new and previously undefined syncretic style¹⁵ which, from today's perspective, can be described as international.



15 VRBANOVA, Alena: Mimo limity. In: Galéria – noviny o umení, 2/1998, p. 8.

MEDZI MUŽOM A ŽENOU / BETWEEN

THE PARADIGM OF WOMAN PARADIGMA ŽENA THE PARADIGM

FYZICKÝ / MENTÁLNY

Paradigm Woman, Physical/Mental, Between Man and Woman

Museum of Art, Žilina

August 28 – October 6, 1996; August 31 – October 15, 1995; August 22 – October 17, 1997

Curator of the original exhibition:

Katarína Rusnáková

Exhibiting artists:

Denisa Lehocká

Ilona Németh

Petra Nováková-Ondreičková

Peter Meluzin

Roman Ondák

Boris Ondreička

Karol Pichler

Peter Rónai

Jana Želibská

○ *Curator of the Paradox 90.:*
Mira Sikorová-Putišová

○ *Exhibiting artists:*

Ilona Németh

Jana Želibská

Trilogy of Curatorial Exhibitions of Katarína Rusnáková

Mira Sikorová-Putišová

Curatorial Exhibitions as a Characteristic Attribute of the Art and Art Practice of the 1990s

Concept of an exhibition with an aim to specify a certain phenomenon (selected tendency or aesthetic category) through works of art made on order of the curator in an intention of a proposed libretto is not a type of presentation that came into practice during the last decade of the past century. It already appeared at the end of 1960s, but specially during 1990s, and this format became one of the typical attributes of the period.¹ Although this form of presentation of art where the curator is in the position of creator/author (and therefore his role is equal to the artist in the sense of the creativity) also has its continuity in the new millennium, the concentration of curatorial exhibitions of the 1990s is larger.

This is related to several factors: orientation and specialist condition of art history and its representatives, but most of all, the nature of art and art operation during the given time. Visual art of the 1990s is characterized by

the interest in the new and understandably, being different from the canon from before 1989. In the area of its reflections through exhibitions, an attempt to describe and name new tendencies is visible. The use of different methods while preparing exhibitions is closely related, an exerted chronological format or a key of belonging to a certain medium begins to be more avoided. On one hand, it is true that the curatorial exhibitions of the 1990s reliably give reference about about the dominance of the object, installation and their following hybrid fusion with video at the time, and therefore also refer about the attempt of curators of exhibitions to canonize these media.² Another category of curatorial exhibitions demonstrating typical signs of art and its presentation of the time are curatorial site-specific projects also organized outside stone institutions.³

At the time of the trilogy (1995 – 1997) at the Museum of Art Zilina (PGU), several other projects took part. They represent a model which is closest to the essence of a curatorial exhibition based on a concept referring to selected specific art historical or aesthetic problem.⁴ Thanks to the high concentration of curatorial exhibitions, this period is unique, and although their organisation indeed has a continuation, their occurrence

- 1 Petra Hanáková was dedicated to the problematics of curatorial exhibitions (not only in relation to those realized at the PGU in Žilina): HANÁKOVÁ, Petra: Women – Institutions? On the History of Art Operation of 1990s. Bratislava, Slovart 2010, p. 56 – 58, Ibid. p. 140 – 141. Also see: HANÁKOVÁ, Petra: Curatorial Exhibition. In: Arslexicon – výtvarné umenie na Slovensku. Eds: BALÁŽOVÁ, Barbara – POMFYOVÁ, Bibiana, URL: <http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=kuratorska-vystava.22.5.2014>
- 2 Examples of these concepts are mainly: *Objects and Installations* (1992, curator Katarína Rusnáková), *Zwischen Objekt und Installation*, (1992, curator Jana Geržová), *On-Off* (1993, curator Radislav Matuščík), *Pars pro toto* (1995, curator Zora Rusinová).
- 3 The interaction between an art work – installation or object and an atypical purposely chosen space of a non-gallery or even anti-exhibition type was an important part of the integrity of the work and its presentation. Typical group curatorial exhibitions with a theme or an overall leitmotiv was the factor of “otherness” of the space and its genius loci generating the character of most of the contributions are most of all: *Genius Loci* (1991), PGU building, Dukla 23 Square, curator: Katarína Rusnáková, *Barbakan* (1992), city fortification barbican in Banská Bystrica, curator: Alena Vrbanová, *Secret* (1994), PGU attic in Žilina, curator: Katarína Rusnáková, *Power station T* (1993), spaces of former electric power station later adapted for a gallery, curator: Vladimír Beskid, annual exhibition of SCCA *Interior versus Exterior* (1996), location of a factory for making brushes Cosmos, curators: Mária Hlavajová,

Marta Smolíková, one artist or couple presentation format cycles of exhibitions with concept by Jana Geržová in Synagogue – Centre for Contemporary Art in Trnava: *Art of the Aura* (1995 – 1996), *The Memory of a the Space* (1997 – 1998), *Allocation of Space* (1999 – 2000) and several similar projects at the Synagogue in Šamorín during the 1990s.

- 4 In a sense of the density of the production, the period between 1993 – 1998 can be considered as a „gravity centre“ of realization of curatorial exhibitions during 1990s. Apart from the mentioned projects with a pronouncedly site-specific character, this applies to other exhibitions as well: *Untitled* (1994, curators Radislav Matuščík, Alena Vrbanová), *Epicurus' Garden* (1996), *Limitlos* (1997), *Baroque and Presence* (1998), curator Zora Rusinová, annual SCCA exhibition *60/90* (1997, curators Alexandra Kusá, Petra Hanáková).

gradually declines. The cause of this phenomenon can be found in the negative operational changes of institutions, where it was possible to organize this financially and production-wise demanding projects, but it is also the silence of their curators⁵, and as the following period of the new millennium will prove, only a seeming exhaustion of themes and possibilities of concepts.⁶ From today's point of view, Stipend for Young Curators initiated by the artist Anton Čierny characteristically taking place at the PGU in Žilina at the turn of 1990s and 2000s seems like a continuum of the key period of curatorial projects.⁷

Trilogy of Exhibitions as an Expression of the Gender Point of View in Art.

Projects *Physical/Mental*, *Paradigm Woman* and *Between Man and Woman* are curatorial in the narrowest meaning of this category.⁸ And regardless of the gender attribute that individually defines them as exhibitions presenting male, female and confrontation of male and female views of artists, these exhibitions brought a distinctive type to the time of high concentration of curatorial exhibitions. They are characterized by an attempt to assemble a collection of presented works according to their belonging to a tendency that later gradually became a subject of art historical interest, and in hindsight, it can be talked about as one of the typical signs of the visual art of the 1990s. In this intention, a libretto was presented to the artists (containing a set of topics, recommendation of forms) for the realization of the work of art. The aim of the curator was to use the exhibition for specification and establishing the tendencies of post-feminist and gender-orient-

ted art in our location. More than other curatorial projects of the period of the second half of the 1990s, these exhibitions are characterized by the feature of curatorial impulse⁹ that conditioned and also profoundly influenced the resulting form of the artworks.

The contributions of male and female artists to the trilogy were made for the specifications of the space. Mainly in the first two parts of the trilogy (*Physical/Mental* and *Paradigm Woman*), there is a visibly strong site-specific approach that logically came from the givenness of at that time unique "white cube-type space" in Slovakia, where each of the male and female artist got one fourth for carrying out their contribution. By this, the works were pronouncedly "made to measure", and therefore large forms of installations and video installations came into being. Their close connection to the space also caused the balance ratio of emptiness and mass of the pieces. What is most important is the fact that during these two exhibitions, thanks to the dramaturgy based on purposely small number of artists in favor of enough space for them, a presentation was managed to be realized where it was possible to view the contributions of the artists individually, but at the same time, they created a consistent whole thanks to present, not only thematic but also visual connections. For this reason, several of these pieces did not achieve the same effect during late re-installations as they did during the premiere.¹⁰

The concepts of the exhibition trilogy demonstrate the picture of the contemporary art history practice fairly reliably with an aim to name the tendencies of the visual art of the time in relation to the up-to-date picture of the Euro-American art. Besides the critical reflections through texts in periodicals of the time dedicated solely to current art which only began to appear more significantly in the mid-1990s¹¹, it was the format of curatorial

exhibitions that became the frequently used tool for establishing object, installation and video installation belonging to Neo-conceptual art that also thanks to these exhibitions

gained a dominant position during this time. Among most of the curatorial exhibitions that more-less followed this line, trilogy of the exhibitions in PGU is different by the



- 5 It is not silence in terms of interruption or stopping of the activities of the individual theorist, it is rather minimizing of this curatorial activity. The reason for this decay is a temporary loss of platforms for organizing exhibitions – several galleries during the Mečiar's government (1993 – 1998) got under the administration of local authorities, and their curators (in positions of leaders of the institutions) were forced to leave – for example Katarína Rusnáková (PGU Žilina), Alena Vrbanová (State Gallery Banská Bystrica) were dismissed from directorial posts.
- 6 The continuity of curatorial exhibitions was mainly secured by a generation of younger art historians. They were partly applying the methods used during the 1990s, for example, the form of ahistorical exhibitions – *Madonna in Contemporary Visual Art* (2002), curator Adriana Čeledová-Hupková, but generally the concept following a selected thematic construct prevailed in curatorial projects of the first half of the 2000s: *(in)time* (2001), curator Lucia Gegerová-Stachová, *Permanent Romanticism* (2003), curator Richard Gregor, *Too Many Exceptions* (2003), curator: Mira Sikorová-Putišová or alternatively the phenomenon coming from the form of the work of art: *Manipulating Art I, II* (2000), curator: Richard Gregor or genre: *Homage to Myself* (2001), curator: Lucia Lendelová. By this they create a certain counterweight to the curatorial exhibitions of the 1990s with their profound belonging to object and installation. In addition, on contrary to the 1990s, artists also introduce themselves in the role of curators and initiators: *Big Milk* (2001), concept: Euba Sajkalová, Eva Masaryková, Bride, concept: Eva Sajkalová, Anetta Mona Chiša, Martin Piaček, Eva Filová.
- 7 It took place where the trilogy of Katarína Rusnáková did as well. The stipend supported projects of young freelance curators, and during this time (2000 – 2001) partly substituted the practice of vacant place of curator/art historian in the gallery. The mentioned exhibitions were organized as part of this project: *Manipulating Art*, *(in)time*, *Homage to Myself*. SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, Mira: Curator – Organiser. Interview with Anton Čierny. In: ČIERNY, Anton (ed.): Anton Čierny. Žilina, Museum of Art 2012, p. 128.
- 8 *Physical/Mental* (exhibiting artists: Roman Ondák, Boris Ondreička, Karol Pichler, Peter Rónai), *Paradigm Woman* (exhibiting artists: Denisa Lehocká, Ilona Németh, Petra Nováková-Ondreičková, Jana Želibská), *Between Man and Woman* (same exhibiting male and female artists, the group was amended with Peter Meluzin).
- 9 In the catalogue of the first from the trilogy of exhibitions, the curator describes this approach as „open work project“, in which the given artists are instructed in an area of possible sources of inspiration.“ RUSNÁKOVÁ, Katarína: Exhibition-ography 1. mental stage – exhibition project. In: *Physical/Mental*. Žilina, PGU 1995, p. 5. Hanáková, Petra: citation, p. 140 – 141 deals with the specifics of curatorial approach connected to gallery operation in the context of the time.
- 10 An example is the installation of Denisa Lehocká – *Untitled* from the exhibition *Paradigm Woman* that was re-installed several times in different contexts – *PGU Sampler* (2005, GJK Trnava), *In(ter)media(s)res* (2006, PGU Žilina, 2007, TG Martin). It was composed for a concrete part of the exhibition space. It created a finale of the show, and thanks to neighbouring with the video installation of Jana Želibská – *Her View of Him* with an expressive form was in opposition with the introspective content and ephemeral expression of the work of Lehocká, creating a dynamic nature of the exhibition.
- 11 Important periodical of the time were *Profil* [Profile of Contemporary Visual Art] (it was published in 1990 – 1996) and *Výtvarný život* [Visual Art Life] (it was also continually published after 1989 until 1995). Next to texts reassessing alternative art from before 1989, profiles of world artists and sections about exhibitions abroad, reviews of local exhibitions began to appear more intensively only after 1993. To a certain extent, this is also related to a more significant occurrence of curatorial exhibitions comparing to the beginning of the decade. In *Výtvarný život*, the reflections of current events got space after the change of its concept in 1993. R. Matuščík, K. Rusnáková, J. Geržová, A. Krnáčková-Gutleber, A. Vrbanová, V. Beskid, J. Oravcová-Demová belonged to the theorists that contributed with texts about local contemporary art and many of them (R. Matuščík, K. Rusnáková, J. Geržová, A. Vrbanová, V. Beskid) were also authors of curatorial exhibitions of the time.

attempt to “generate a new discourse”, i.e. based on knowledge and experience with a different artistic environment and issues that belong to it, to initiate / inspire the tipped and approached artists for the realisation of works that could be interpreted through the category of gender art.¹² Her step in a sense of the appeal towards artists through a certain “transmission” of ideas and themes from different (outside) environment has a certain precedence in our history of visual arts, and at the same time, the immediate experiences of Katarína Rusnáková with international art of the time that she decided to apply in this way are plumbless.¹³

The second aspect that had an effect on the organization of the trilogy is the curator's mapping of the art scene of the 1990s aimed at male and female artists with work reacting to the current trends in art. This was connected to the anticipation that they take up the position of trendsetters, and these were not only the youngest artists as it is usually expected. Also older artists appeared in the selection (J. Želibská, P. Rónai, P. Meluzin), and they came from the alternative scene, but during 1990s they profiled themselves as exclusively media artists, and this presence was mainly conditioned by the presence of gender problematics in their work, although it was unreflected until then. She is connected to a few of the artists by a previous cooperation on curatorial, monograph or smaller-scale exhibitions.¹⁴ The composition of selected male and female artists therefore consisted of the youngest generation of artists that were thanks to (or because of) their visual language visibly influenced by the model of Euro-American Neo-conceptual art, and were also key artists of the exhibitions of Soros Center for Contemporary Arts (R. Ondák, B. Ondreička, D. Lehocká, P. Nováková – Ondreičková). They were amended by somewhat older artists (K. Pichler, I. Né-

meth) who were at the time still part of the young generation, and the selection was finalized by older artists with a profiled program at that time. It was their cooperation with K. Rusnáková and PGU causing a synergic effect – the foundation of following (and not only very necessary for the art historical context of the time) monograph presentations¹⁵ that confirmed the irreplaceable place of these artists in the history of Slovak video art, and at the same time through the acquisitions from these artists, the basis of the segment of video media in the collection of intermedia art at PGU was formed. This part of the extended cooperation applied to all artists from the trilogy.¹⁶ It is also apparent from these facts that the construction of the group of artists had a logical foundation, but, although this is not related to the organisation of the exhibitions, it is interesting to watch the trajectories of artists that also thanks to these exhibitions became the key artists of the new decade, in the following time of the turn of the new millennium and 2000s. With today's hindsight, it is apparent that the “trendsetting” and a resonance of the work of the youngest ones were key exactly during 1990s, and in this way, they did not exceed the limit of this decade in this manner – the connection of these artists to the influential activities of SCCA played an important role in this case, and concentrated during the same time. In the following decade, the work of some of them becomes closed for our context (R. Ondák, D. Lehocká, P. Nováková-Ondreičková), others silenced or began to concentrate on different (organisational) activities (B. Ondreička). Similarly at the beginning of 2000s, the oldest artists (apart from Peter Rónai) disappeared, but the insufficient institutional support of video art that was striking during this time is the reason.

The beginning of the realization of the trilogy (exhibition *Physical/Mental* in 1995) is

rooted in a time, when the gender discourse and relevant terminology went through the initial phase of adaptation to the conditions of Slovak visual art, while this process did not manage to avoid the risk of essentialism, misinterpretation or “forced” contextualisation at the expense of authenticity or distinguishing the nuances of the work of the individual artists.¹⁷ Paradoxically small amount of text comparing to exhibition practice rather mediates information about the process of mentioned adaptation than its parallel revision.¹⁸

The curatorial cycle of Katarína Rusnáková is the first to reflect the given discourse in a more complex manner – by exhibitions with

prior research and most of all catalogue picture and text trace. While perceiving the individual exhibitions of the trilogy through the prism of adapting the gender discourse, it is possible to consider the extent of its presence (or visibility) in the individual exhibitions of the trilogy, and therefore the possible differences between them. At the same time, a question may be asked, whether the gender attribute of the cycle is not only given by the fixed artists – only men, only women and the following mixed group of both. Therefore, the first of these exhibitions (*Physical/Mental*) can through this optic be more of a reference about aspects belonging to the wide spectrum of the themes of Neo-conceptual

12 RUSNÁKOVÁ, Katarína: Exhibition-graphy 1. mental stage – exhibition project. In: *Physical/Mental*. Žilina, PGU 1995, p. 5. Also see: HANÁKOVÁ, Petra, cited work, p. 140. Although Petra Hanáková questions the status of curatorial exhibition of the individual projects of the trilogy by an argument of a non-existent platform that would connect the works, or a discrepancy of the works with it, it is the aspect of initiation to creation from the curator that makes these projects curatorial. The extent of reference of these works to the given platform – art articulated by the gender optics, it is at the same time necessary to distinguish – although it does not have the same intensity, it also does not fully give it up in any of the cases.

13 Rusnáková's initiation gesture is similar to the transference of the ideas of the *New Realism* by Alex Mlynárčik into Slovak environment in 1964 – 1965. Richard Gregor pointed this reality to me during a conversation. In 1993 – 1997, K. Rusnáková completed several study residences in New York, where she was in direct contact with contemporary visual art through its presentations in galleries. More: RUSNÁKOVÁ, Katarína: 5 x New York. Bratislava, Kalligram 2003, 160 pages.

14 She states the previous cooperations with male artists as a motivational factor for realization of the first exhibition of the trilogy RUSNÁKOVÁ, Katarína: Exhibition-graphy 1. mental stage – exhibition project. In: *Physical/Mental*. Žilina, PGU 1995, p. 5. Paradigm Woman was preceded by presentations of Ilona Németh, Petra

Nováková-Ondreičková at the *Marginalia* SCCA exhibition, PGU organized solo exhibition of Jana Želibská – *Last Feeding* (1993).

15 Peter Meluzin – *Mouse Killer*; *Deratization – Deartization* (1995), curator: Radislav Matuščík, Jana Želibská 1966 – 1996 (1996), curator: Radislav Matuščík, Peter Rónai – *Videoanthology* (1997), curator: Katarína Rusnáková. All exhibitions were accompanied by large catalogues.

16 On the system of connecting exhibition to the institution collection (PGU) more: HANÁKOVÁ, Petra: cit. work, p. 141.

17 At the beginning of 1990s, the author of the exhibitions mentions the risk of essentialism and possible mistakes of interpretation when getting acquainted with feminist and gender art: RUSNÁKOVÁ, Katarína: Questionnaire instead of Introduction – Feminist History of Art in Post-Communist Times (interview with Martina Pachmanová) In: *Gender Aspects in Contemporary Visual Art in Slovakia*. Banská Bystrica, Faculty of Arts 2009, p.12.

The so-called „forced“ contextualization is introduced by Richard Gregor as a specific problem of the forming theory of new art of the 1990s. More: GREGOR, Richard: Authenticity, Tradition and Post-national Situation (On the Premises of Development of Slovak art of 2000's). In: SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, Mira (ed.): *Zero Years*. Žilina, PGU 2011, p. 101 – 102.

18 The 1993 issue No. 2 of *Profil* was dedicated to women's art, post-feminism and gender issues.

art: problematics connected to re-evaluating of social and cultural contexts touching the society of the time, often connected to critique or and ambivalent attitude towards consumerism – therefore themes also strongly resonating in our post-socialist environment.¹⁹ The aspect of subjectivity of statement bringing works to gender narration perhaps mostly appertained to the realization of Peter Rónai *Neodiaogenetics*, whose use of his own identity as a subjective category at the time was a strong line of work. A typical and connecting characteristic of works next to the mentioned local specific was the appropriated readymade as a basis for installation, by which they primarily rather referred to form, and their contents thanks to deliberate intertextuality stayed second.

While the previous project brought sophisticated (an by forms of installations paradoxically suppressed) articulation of gender from the position of men, with its mentioned complex site-specific character in “white cube” being a strong positive characteristic, *Paradigm Woman*, subsequent to this line of work with space brought a more open model of works reflecting the theme of gender. Layers of sensibility, introspection, but also more expressively formulated message applied in different intensity in different works communicating the presence of female subject in a more spontaneous manner. An example of a more accessible mental interaction of the exhibition with the viewer is the installation of Ilona Németh – *Our Dreams*. In a visually simple and purposely minimal form, composed of 147 used pillows from a defunct hotel layered in raster on the floor, a strong memory trace referring to the contexts of their previous use was hidden. Therefore, it opened several possibilities of interpretation (for example through the subject of the users of the pillows, their body or its residues), and at the same time,

the installation integrated the viewer into its complex by a necessary passage through it. A certain opposite to the introspective sounding installations of D. Lehocká and P. Nováková-Ondreičková, and in a way also an opposite to their more complicated semantics was the fairly strikingly tuned video installation of Jana Želibská – *Her View of Him* with content deconstructing the male view of the female subject processed with typical irony that continually belongs to the arsenal of the artist. On a large-scale projection (by the way first in the history of Slovak video art), she mediated a view of a showering man. Video installation that was a turn of the male gaze to the female one offered several further interpretations, while the key one was about the relativity of the status of a man as the “stronger sex”.²⁰

On the background of the exhibition *Paradigm Woman*, there is a visible concentrated interest in post-feminism and gender questions in art – apart from the text dedicated to this tendency in the exhibition catalogue, Katarína Rusnáková also lists exhibitions dedicated to the issues of women in art during 1980s and 1990s, most of all *Sense and Sensibility, Women Artists and Minimalism in the Nineties* (1994, MOMA, New York) that was an inspiration for her in a sense of reflection but also application of discourse of post-feminism in Slovak art.²¹ At the same time, we can claim that exactly through the exhibition *Paradigm Woman*, a strong line of theoretical activities opened up for the curator in this area.²²

An important leitmotiv of the final part of the trilogy was the confrontation of female and male optics, and the creation of conditions for capturing the nuances of the relationship between genders. The communication between the female and male subject was mainly induced by the common presence of works that could condition the foundation

of ties between otherwise autonomous works. The realization by Peter Meluzin – *Pulp Fiction* was about the consequences of a literally invalid relationship of a man and at the same time the work that as one of the few pieces referred to the exhibition title as well. In line of his reflections of the problematic of mass media, he referred to the case of a self-castration of a man described in the black book, and also to a certain “liking” of the information with negative content in the media, which was very quickly symptomatic for the commercial media of the 1990s.

The trilogy, and most of all its two last parts, was defined by theorists as first exhibitions in Slovak environment that have dealt with the gender problematics²³, although this aspect was originally only one of the layers of their reading.²⁴ It was supplemented by the mentioned attempt to canonize the intermedia²⁵ – object, installation, video installation and institutionally support the creation of mainly the last one. Even from today’s point of view, the question of language apparatus respective to the forms of art that were initiated by this cycle is important. A certain



19 More on thematic concept of Physical/Mental: RUSNÁKOVÁ, Katarína: footnote No. 14

20 Also see: RUSINOVÁ, Zora: Through the Eyes of a Woman or Eternal Bride of Spring. In: BÜNGEROVÁ, Vladimíra – GREGOROVÁ, Lucia (ed): Jana Želibská – No Touching, Bratislava, Slovenská národná galéria 2012, p. 21 – 22.

21 K. Rusnáková stated this fact in an interview about this exhibition. More on the concept: RUSNÁKOVÁ, Katarína: Paradigm Woman. Žilina, PGU 1996, p. 5 – 7.

22 Writing about the problematics of gender art, reflection of feminism and post-feminism in art, the way of interpreting contemporary art through this optics creates an important part of her bibliography, most of all: RUSNÁKOVÁ, Katarína: Visual Representations of Gender Identities in the New Media. In: 1990’s plus. Reflection of Visual Art at the Turn of the 20th and 21st century. Bratislava, Slovak section AICA, 2003, p. 70 – 81. Gender Aspects in Contemporary Visual Art in Slovakia. Banská Bystrica, Faculty of Visual Arts, Academy of Arts, 2009, 124 pages, she also used the methodology of the gender point of view (in mentioned respected periodicals) above reviews does not offer the desired plurality of opinions and therefore makes the possibility of reversed interpretation harder.

23 Apart from reviews from the time (fairly modest amount in relation to the importance of the trilogy) were the given exhibitions characterized in this manner in a text about gender art in Slovakia in the catalogue of the international exhibition Gender Check, RUSINOVÁ, Zora Slovak republic. In: Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe. Wien, MUMOK Museum Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig 2009,

p. 369. Also see: ORIŠKOVÁ, Mária: Paradigm Woman. In: Ateliér No. 24, 1996, p. 8, JABLONSKÁ, Beata: Paradigm Woman. In: Galéria, No. 3, 1996, p. 4, VAŠKOVIČOVÁ, Hana: Between Man and Woman or the Anabases of Leading an Institution of a Gallery Type in Slovakia. In: Výtvarnícke noviny No. 3, 1997. In relation to reviewing the first two parts of the trilogy it is necessary to note that we find no reactions in any of the specialized Slovak magazines (Profil, Výtvarný život) apart from Czech Ateliér (M. Orišková), but these also stopped being published at the time of its realization. Texts about the exhibition mostly published in regional periodicals come from the curator herself, an exception is her text in Ateliér – RUSNÁKOVÁ, Katarína: Between Man and Woman. In: Ateliér No. 23, 1997, p. 8 – 9. Perhaps it is a symptom of the time that this form of self-promotion of own projects in specialized magazines (hardly imaginable now) was not strange to other active theorists of the 1990s (Z. Bartošová, V. Beskid, R. Matuščík, A. Vrbanová). The predominance of these texts (in mentioned respected periodicals) above reviews does not offer the desired plurality of opinions and therefore makes the possibility of reversed interpretation harder.

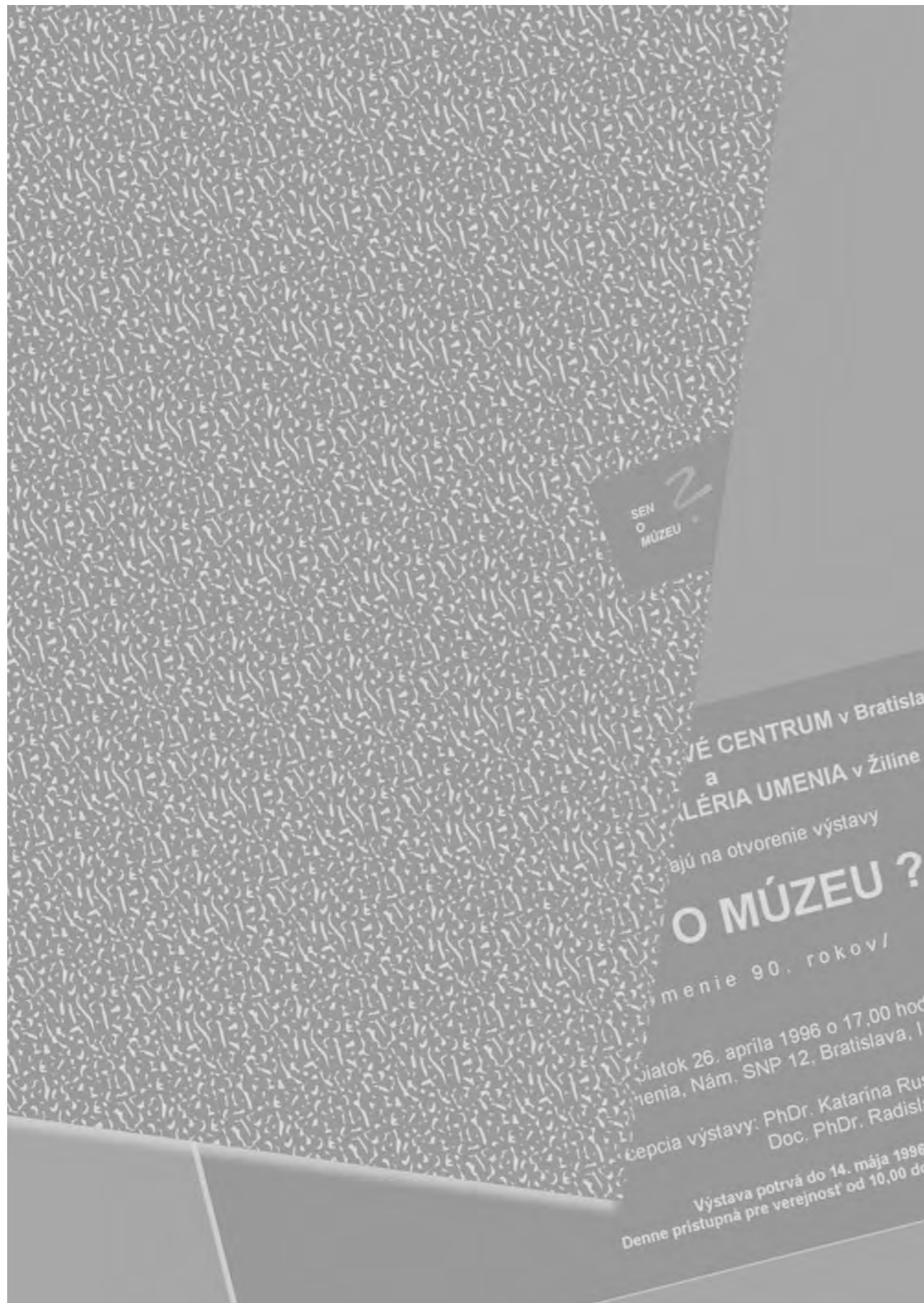
24 More on the concept of the exhibition and the whole trilogy: RUSNÁKOVÁ, Katarína: Between Man and Woman, Žilina, PGU 1997, p. 5 – 7.

25 The fact that this aim was fulfilled is proved by a present view that several works from the trilogy are emblematic examples of the art of installation or video installation of the 1990s, while a good share of this reality has the catalogue trace of the exhibitions – texts and good reproductions.

impenetrability or even hermetically closed contents (and meanings) of installations have its origin in the universalism of the transferred morphology of Neo-conceptualism²⁶, based on which they were made. Unclear and essentially yet in the process of adaptation was also the method of their interpretation, equally marked by universalism. This handicap of curators' texts belonging to the trilogy²⁷, which was by the way symptomatic for other theorists dedicated to the new media (K. Rusnáková was a pioneer in this sense) is compensated by an attempt for complexity of the analysis and an emphasis on the context, which is typical for her. Generally the language apparatus of the installation art interpretation with foundations made during 1990s was marked by as it were unified scheme of installations also visible in the trilogy (ready-made basis, emphasis of the appropriation, abandonment of handicraft) while the mentioned universalism of their model went hand-in-hand with the universality of their themes (for example identity, gender, consumerism, kitsch versus "high art") and terminology used when writing about them. This phenomenon was typical mainly for the second half of the 1990s, and diminished with the onset of authenticity, nuances of the local tradition and themes of local context, and based on this trend, the strikingly academically sounding language of interpretation was "humanized".



- 26 In this case it is an interesting insight that the given universalism of the Neo-conceptual language connected to a more strongly closed content is more typical for the youngest artists from the trilogy with parameters are most similar to the Euro-American model. On the contrary, the realizations of the older artists are more open in interpretation, but also carrying signs of personal manuscript and style, but authentic even with the used medium and morphology.
- 27 The way of writing of K. Rusnáková as one of the theorists and critics after 1989 was evaluated by HANÁKOVÁ, Petra: cit. Work p. 147 – 149. The critique of „impenetrability and emptiness of texts despite trendy expressions“ is derived by Hanáková mainly from the form of Rusnáková's texts, but it is not possible to agree with generalized statement their content is also minimized by this, or non-existent without reservation. It does not evaluate the relevance of the existing information in her interpretations, and she rather turns her critique to the form of her texts and the style of writing.



A Dream of the Museum?

Museum of Art, Žilina
December 21, 1995 – February 11, 1996
House of Art, Bratislava
April 27 – May 14, 2006

Curators of the original exhibition:
Radislav Matuščík, Katarína Rusnáková

Exhibiting artists:

Juraj Bartusz
Ivan Csudai
Michal Kern
Július Koller
Denisa Lehocká
Peter Meluzin
Ilona Németh
Petra Nováková-Onreičková
Roman Ondák
Boris Ondreička
Karol Pichler
Peter Rónai
Rudolf Sikora
Laco Teren
Monogramista T·D / Dezider Tóth
Jana Želibská

○ *Curator of the Paradox 90.:*
Richard Gregor

○ *Exhibiting artists:*
Juraj Bartusz
Ivan Csudai

Peter Meluzin

Peter Rónai

Laco Teren

A Dream of the Museum!

Institutional Anchorage of the Work as the Common Denominator of Art Practices in the 1990s

Richard Gregor

*The historiography of art, whether intentionally or unintentionally,
functions as an instrument of the intentions of contemporary art.*
Ján Bakoš, 1989

I. The Broader Tendency of This Essay

In recent writings of mine¹ where I tried to identify the genesis of the postmodern situation in Slovak visual art of the so-called “zero years”, I have designated five stages of this process. Behind each of these stages there is a moment of critical spirit internal to the artwork, which is directed at contemporary artistic practice. I have graduated this development according to decades. What originally laid the foundation was the conceptual and subsequently also performative criticism (of artistic form) by antithesis in the 1960s, for example by Alex Mlynárčik and Július Koller. There may have been a precedent image of this in the refiguration, as a criti-

cism aimed at the acceptance of informel, to which some members of the Bratislava Confrontations movement (e.g. Jozef Jankovič and Mira Haberernová) matured, or diverged. Referring to the 1970s, I have spoken of “a criticism of the certainty of the theme”, where I had in mind the possibility of seeing certain works by the realists, or the fusion of pop-art and realist poetics, as a subversive current in some of those artists (e.g. Jozef Srna and Julián Filo) whom the socialist regime accepted. Under “the radical question of the formalism of the 1980s” I sketched a possible interpretation of the rapid transmission of the transavantgarde aesthetic in our milieu, as an attempt at replacing one formalism (the official, socialist) with another (an essentially modernist reading of the adopted postmodern² form). In the 1990s this

process went as far as “criticism of the self-sustaining form” – I will present this thesis in more precise and developed form in a subsequent text – and finally in the zero years became a criticism of the dogmatic originality of the artwork and the art medium (e.g. various methods of work with painting).³

At this moment, however, I am not concerned with postmodernism: I continue to think

that one is not justified in speaking of it in Slovak visual art of the 1990s. What I am interested in are the inner processes which in the course of that decade called forth the “criticism of the self-sustaining form”, and how the given moment was marked or expressed by three connected projects⁴, which I am evoking as a participant in this exhibition initiative of the Kunsthalle Bratislava.

1 Autenticita, tradícia a postnárodná situácia. In: Kol.: Nulté roky. Žilina, PGU 2011, s. 101 – 128 (citácie zo s. 125); GREGOR, Richard: Haberernovej oko. Postinformálna figurácia v slovenskom výtvarnom umení 60. rokov 20. storočia. Bratislava, GCM 2013, s. 72 – 73.

2 This perplexing moment is the source of the erroneous use of “postmodern” for 1980s art.

3 The framework of decades must be regarded merely as orientational. For the 1960s the turning point is the beginning of normalisation; the processes mentioned in the 1980s may be regarded as beginning with the relaxation at the time

of “perestroika”; for the 1990s the turning point was the 1989 revolution; for the zero years the appearance and impact of the young generation about 2002/2003. Furthermore, as a rule these processes did not end with the decades when they originated: they might freely continue in the work of individuals, or among art styles and tendencies.

4 A Dream of the Museum (PGU, 1991, curator Radislav Matuščík); Sen o múzeu? (PGU, 1995, curators Radislav Matuščík a Katarína Rusnáková); 20 Years of the PGU (PGU, 1996, curator Katarína Rusnáková)

II. Selected Groups of Problems

Even at a first glance at visual art in the 1990s, we are forced to take account of many circumstances:

- which form the background to the attempt at universality of the message, at the expense of the work's political character,
- which caused such a striking retreat of the classical media of painting and sculpture that, aside from the activities of some isolated individuals, they were incapable of any (even underground/ /alternative) offensive,
- the consequences produced by the “academization of the avantgarde” (expressed principally in the imperative of originality), which as a side-product of the dissident reading of art history and also of the ideal, surviving for two decades and never questioned in our scene, of the neo-avantgarde, became the principal teaching method at universities and also a trend in the young art scene,
- how to come to terms with the problems stemming from the anti-traditionality of part of contemporary art production and simultaneously its linkage to the conceptual apparatus of the western history of art, which up to now has not integrated our East-Central European milieu on an equal footing.

There is a tangle of problems here, posed above all by the contradictoriness of the given period. In the field of contemporary art we must therefore first of all ask the question which Ján Bakoš had already asked in the 1980s⁵: whether any discursive process, shift or turning point had occurred at all in Slovak art history, and if yes, of what kind, and how this affected the habitual usages of art operation in Slovakia.

a.) In the first place, there is the relationship of our modernism to external milieu (e.g. Central European, Euro-American or Russian), whose artistic tendencies evoked an attempt at participation or dialogue in our art, one that often went beyond what was known in our own traditions. Behind it there is not just the permanent emancipatory attempt of a small art scene (aiming to keep up with the pulse of the time), where from the beginning modern expression was applied (or delimited) in a problematic way – during the First Republic because of the demand that art should relate to the issues of national identity, and later because of the totalitarian regime. And precisely during socialism there was an awareness, which played an important role, that the uninterrupted development of art in free Western countries was a guarantee of progressiveness, which one might always confidently rely on even if only in occasional or diffuse participation (or looking on). Hence positions were introduced to our art which, although in the free milieu they had a different genesis and a different programmatic basis, although they did not fall organically into our art history, nonetheless fulfilled another crucially important function: at a certain moment they were capable of giving meaningful answers to questions on the (progressively changing/developing) nature of art, which just then artists in Slovakia also, behind our closed borders, were posing. (In this connection we may recall, for example, informel, pop-art / New Realism, action art, later hyperrealism and other trends.) Things were not very different even in the 1980s, when the neo-expressive aesthetic of the Transavantgarde formed in Italy became an answer to the questions of our youngest generation of artists – and it is logical that at a time of discontinuity and uprootedness (in the sense of tradition) it was the primi-

tivist and not the neohistorical version of this manifestation of painting that prospered better in Slovakia. If, taking this as the key, we look at the intermedia art of the 1990s, then we can say that in its genesis it is similar in many ways to its predecessors, except insofar as an important part of the role of artistic language is taken on by the actual (new) means of expression, which naturally offers an essentially greater variability. Hence one may say that the new media in the 1990s were an answer to the question which sought an adequate expression associated with the new (free) social situation – in a certain sense an *answer from an external source*, which in our milieu was, from a principled standpoint, quite habitual. Seen from this angle, then, the idea of a discursive break as source of the new artistic situation is debatable.

b.) The issues of art-historical writing likewise present an interesting problem. In general, it is true that in the socialist period texts by progressive historians of art reflected the current situation on the world scene, and equally one may say that many of them more or less successfully contextualised their thinking with the current state of thinking in the west. There was one thing, however, that the overwhelming majority certainly could not do, and that was actively engage in the current western construction of the historiography of art. Hence, for decades our art was a satellite of a theoretical framework to which it professed to belong, but in which it could

not participate on an equal footing. If we are prepared to regard this as the point of departure for the history of art in the 1990s, we will be better able to grasp what nowadays we inevitably must call the period character or period coloration of this decade.

From today's standpoint I would pick out mainly two tendencies as essential moments of postrevolutionary historiography. On the one hand, there was an attempt to anchor the new artistic manifestations with art-historical language, and on the other hand, an attempt to set in order, or introduce in their full magnitude, those artistic values from the past which for various reasons could not be freely presented at the time when they originated. We may consider those texts on postmodernism from the second half of the 1980s, already publishable then due to the regime's relaxation, as a prefiguration of these far-from-simple tasks. Acquainting oneself with postmodern thinking (even though we may wage polemics about how adequate this concept is for use in our milieu), and to a certain degree also declaring one's association with it, was one attractive means of getting out from under the shadow of normalisation. But just as, when post-stalinist relaxation began at the turn of the 1960s, there was a link-up with the incompletely expressed (unfulfilled) avantgardist ideal, conserved in the memory of the free postwar years 1945 – 1948⁶, so also in the perestroika years of the 1980s the charm of the postmodern was applied to the (essentially already conservative) incompletely expressed



5 BAKOŠ, Ján: Historický výskum súčasnosti. In: Umelec v kľetke. Bratislava, SCCAN 1999.

6 Cf. GREGOR, R.: The Homonymic Curtain. A contribution to thinking on the significance of the art-

work as dependent on its place of origin. Lecture for the XLVI World Congress of AICA in Košice, 2013 – video recording: www.aica.sk

neo-avantgardist ideas on art and the artwork. If we accept the argument that it is premature to call the 1990s in our milieu postmodern, then it follows that this period tended rather to be an epilogue to the neo-avantgarde. The contradiction in this anachronism might be a partial answer to the questions posed in the introduction to this chapter.

III. Three Roads to Artistic Identity in the 1990s

We may see the first half of the 1990s, in brief, as a period when new media positions were established, a period under the spell of avantgardism, and the time of an attempt at a brand-new original tradition, not only in styles but often even in individual works. Textual apparatuses accompanying works and exhibitions more frequently anchor the current work in the international context of art, rather than in the Slovak tradition of the second half of the 20th century, which had not yet been adequately processed. This practice was found wanting, however, as the important achievements of Slovak modernism and the Slovak neo-avantgarde gradually became known. Just as after 1918 there had been a search for a national style, as proof that Slovaks had a precedent cultural tradition, just as after 1948 there was a search for visual art works of the past which would prove the objective genesis⁷ of socialistic realism, so also in the course of the 1990s a need emerged to anchor the current activity in a tradition which would enable one to find support in one's own historiography. (One must not forget that the majority of those active in the “mythical” 1960s were still present on the scene, i.e. the zeniths of their “tradition” ran concurrently with the pre-

sent, without their being mutually connected.) Here I wish merely to give a brief outline of three possible modes of the gradual appropriation of this tradition, its designation, and the revelation of links with it – three modes of finding common denominators of contemporary work with our own history of visual art. Although works by the Slovak neo-avantgarde of the 1960s had been individually surfacing at exhibitions from the very beginning of the 1990s, and there was even a fear that they would overshadow the more current work, the 1960s exhibition in the Slovak National Gallery (1995) may be regarded as the most striking milestone of this process. Here many of the works of later modernism and the neo-avantgarde were shown to professionals and lay public for the first time, at a time gap of 30-40 years.

a.) The first form is the continuity of institutional practice – with emphasis on research, exhibition and collection-building, linked with the fading of the modernist authority of art criticism. In the context of this project, I can evoke this aspect by pointing to the exhibition “A Dream of the Museum?”

b.) The second route is the ex-post entry of any of the important ongoing discourses into our historiography of art, the best example being feminism⁸. Although to begin with this proved the point (which applies in much else also) about theory outrunning artistic practice, later on it was precisely this platform which gave rise to the radical private themes that have remained on the scene continually and positively influenced activity down to the present day. One may say that by the close of the 1990s the penetration of personal thematics (and mythology) in authors such as Pavlína Fichta Čierna and Ilona Németh is a pendant to the application

of political approaches by, for example, Roman Ondák. Based on this opposition to the idealism of the search for the universal work, I define the above-mentioned “criticism of the self-sustaining artistic form”.

c.) The third method is defining tradition by means of technology, concepts and phenomena. One of the options is the ongoing efforts at dictionary characterisations⁹, which are a symptomatic, though mechanical, attempt to connect with the Western historiography of art. However, this method is also reflected in the key exhibition 60/90¹⁰. The curators, in collaboration with the young generation of artists, created more or less paradigmatic tandems with classic artists, documenting the historical bridging of the free decades of our art. Although today, from a particular point of view¹¹, we might cast doubt on this construct, the fact is that the abiding resonance of this exhibition, along with the later collaboration of some of the couples there, justifies its existence and shows its propitious timing. Perhaps the last hurrah of the effort to grasp tradition conceptually was the “*Trans-Kunsthalle*” cycle¹², which sought to find the analogy of present and past through enduring artistic phenomena such as expressiveness, light, illusion, action, or novelty as a principle.

With the passage of time, one can say that all of these methods principally reflected the contemporary situation. From today's viewpoint they amounted to a utopia, the last tremors of the modernistically conceived history of art, revealed as such by (among other things) a certain characteristic authoritarianism and judgmentalism. This route, however, did not lead to a shift of thinking on our place in the western historiography of art.

IV. Dreams of the Uncensored Museum

An interconnecting element in the three above-mentioned exhibition¹³ is that the neo-avantgarde work is pointed to as a potential collection object. Particularly as regards the so-called new or other media, this was a definite museological novelty in our country. We must not see the 1990s only as a period of innovative work with digital technologies: that decade might also be characterised by its mutating cultural legislation, which was unable adequately to reflect the time leap following from the post-1989 changes, either in terms of preserving the cultural heritage or as regards the rights



7 This was convincingly demonstrated in the exhibition *Interrupted Song. The Art of Socialist Realism 1948-1956* (SNG, 2012, curator Alexandra Kusá), in its introductory section *Formulation of a New Past*.
8 The ideas expressed about profeminism in the early work of Jana Želíbská were typical of this tendency. But similar-sounding thoughts were voiced about the prefiguration of video art in the short films made by Vladimír Havrilla in the early 1970s, the art of installation and environment in works by Stano Filko and Peter Bartoš at the end of the 1960s, and so forth.

9 From the rubric in *Profil* magazine to *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia 2. polovice 20. storočia*, *Profil* 1998 (Ed. Jana Geržová)
10 SCCA, 1997 – curators Petra Hanáková, Alexandra Kusá.
11 Cf. GREGOR, Richard: Autenticita, tradícia a postnárodná situácia. In: Kol.: Nulté roky. Žilina, PGU 2011, s. 103.
12 2001, Cycle of eight alternating curatorial exhibitions in the most important regional galleries (initiated by Anton Čierny and Richard Gregor).
13 Cf. footnote No. 4

of artists. “*A Dream of the Museum?*” therefore cannot be seen as a thematic curatorial conception reflecting, for example, a communal phenomenon, but rather as a provisional designation of currently-emerged artworks as future collection pieces, i.e. as a demonstration of the fact that works in other media also would have their place in the cultural heritage of the future. It follows from this that the exhibition material in “*A Dream of the Museum?*” has a certain heterogeneity. Rather than its own immediate connections, it presents connections of the future: it pertains to a much larger, ideally total whole.

It was necessary to address this tendency by means of an example – in a sense, that was the only option. The Museum of Art Zilina remains a trail-blazer to this day in collecting the intermedia production of the 1990s. The prevailing (though not unconditional) orientation towards object and installation, i.e. three-dimensional production using video, can be seen as a logical follow-on from the collection of works of sculpture in previous decades, perhaps also as a mapping of “sculpture in an expanded field”. From a practical standpoint that was the most demanding course that could be taken, and to this present day it has not found an adequate successor in any of our institutions – hence the (possibly) permanent exhibition in this gallery is always promising and guaranteed to be imposing. On the other hand, the philosophy of collection preferred was uncomplicated overall – the basic criterion was the quality of current work of Slovak provenance, having regard to progressiveness in the immediate term. Hence it was Matuščík and Rusnáková who most convincingly bridged the social change – at one and the same time symptomatically timely and timeless. Their avantgardist museum “of the future” was (in a totalist sense) absolutely focused on progress; this was, however, utopian in

the postmodern sense of the word, which regrounds all these efforts back in the “past”. Hence, in the collaboration of these two personalities we can quite precisely see a shift, symbolic of the time, in (the sceptre of) authority (and competence) from the hands of the critic, who was Matuščík in his innermost essence, to those of the uncompromising institutional curator, Rusnáková's exclusive profile in the 1990s.

Paradoxically, what we now perceive as a reflection of the past (or as an intricate and illusory, because premature and in the positive sense of the word naive, process of freeing ourselves from specific residues of our past) was far beyond the limits of what could be borne in the mid-1990s. Hence that question mark “?” in the exhibition's name, and hence that defensive undertone which can be felt in the curators' texts. In the words of Katarína Rusnáková, the clouds had begun to darken over this museum by the end of 1995 at the latest (she herself was dismissed from the post of director in 1997).

The curatorial exhibitions have one remarkable quality among others: they depend on the instability of the level and the impossibility of equalising all the works or actions included. Despite their best efforts at a consistency of quality, and one certainly cannot deny that this “*Dream of the Museum*” shows such efforts, there are always works to be found which go outside the prescribed framework, either in the negative or the positive sense, downwards or up. Negative is the boundedness of the period or conformity with current fashions or trends; positive is something exceptional in the context of the given artist's work, a shining hour of exceptional resonance with the theme, or their ideal momentary interplay. Among the most exceptional, within the limits of this text I would like to mention three.

- *Catch me, catch me! I'm searching my memory for the face of my schoolmate Sára Rosenblumová.* (1995), an installation on a performance basis, is one of the most important works ever by Juraj Bartusz. To a certain extent, the moving search through his memory is also a critical self-interrogation about his own share in forgetting. The work's emergence certainly was connected with the then-important exhibition activity in the spaces of synagogues, and equally it reflected the newly-broached need to settle accounts with our historical memory. But even apart from that, it is a brilliant demonstration of the impossibility of a return to one's own past, even in the form of an image from/towards childhood. The face of the schoolmate emerges again and again and is lost in the sand, each attempt a priori ending in failure – during much of his work Bartusz operated with a radical gesture, which he often repeated and always newly, but this is the one and only time when, employing a similar performative principle, he linked his abstraction with figuration.
- *Column* (1995), by Ilona Németh, whose formal shape is determined by citation of the column from the Berlinka in the Slovak National Gallery's Dessewffy Palace, and whose interior is filled with hair, is perhaps one of the first artworks marking the new trend, mentioned earlier, of opening up private themes, which afterwards took hold in Slovak art. This artist perfected the theme with time, since the nails in *Reliquaries* (2001) were already solely her own (from a one-year period), while the hair in the column is only partially hers (she contributed a share). In Slovakia *body art* has never had more striking resonance, at least not in its more radical form: the expressiveness of the body has

been manifested rather by modernist depiction or artistic technique, but definitely not by a comment bound up with reality. Looking at Ilona Németh's work, one has the feeling that her initial engagement with the self and corporeality had still not worked itself through in the 1980s; simply, in this context it was gradually reduced/transformed to messages which concurrently represented and replaced her without requiring her direct physical presence. The subsequent developed definition of the artist, strictly through external influences – impressions of her current and former presence (e.g. segments of a living room, a jetty with an absent and deputisable “celebrity”, etc) – have their static prefiguration in *Column*.

- *Teletextament* (1995) by Peter (Igor) Meluzin is, paradoxically, one of those works which do not address their powerful moralism to the whole of society but keep the individual in their sights – in contrast to his heavy-duty media criticisms, which appeared in the same period in demanding installations and settings. These works, more of a chamber type, are bound up with a specific, familiar or at least intuited story. With time, the work has taken on a strong pathos of the past. The trolley functions as an antique object from the time of the Duchamp avantgardes – the aesthetic of suchlike utilitarian objects is not capable of unambiguous anchorage in time. Likewise teletext itself, which has succumbed to the internet, has become not only the past but simultaneously also its opposite: with the loss of its functionality it became at the same time a graphic and aesthetic icon, in a certain sense an archetype, like the design of the first computers. The original leit-motif of Meluzin's video-object was media and hence social criticism; later it turned out that the lan-

guage of this criticism, together with the language of this type of art, was succumbing to media rules, leading to an inevitable “death of the work”. The death of Meluzin's object is a fine tautology; perhaps it parodies itself unintentionally, but thereby its icy quality becomes more intense.

V. Conclusion

In this text I have employed my general thinking on the possible common denominators of art operations in the 1990s, with two things principally in view. One is a formulation of hitherto unpublished notes on this theme; the other is a distillation from the notes' linearity, namely the historical and social anchorage of the artwork as a collection-building object – taking “*A Dream of the Museum?*” as example. My experiment has produced this finding: it was an institutional project, untypical at that time, which inventively and in a manner symptomatic of the time (or of the time's politics) articulated possible and real acquisitions to the collections of a specialised museum of art – and at a time when in Slovakia this type of work was still regarded (not only by society, but also by conservative institutional bodies and their representatives) as not worthy of collection. Matuščík's provocative rhetoric, mercilessly hacking at everything that did not fulfil the criteria of quality and progress (even at the price of his own cardinal unpopularity) was in harmony with Rusnáková's effort to seek out (and sometimes also initiate) and promote whatever emerged on the scene that was new and ambitious. Granted, this strategy or orientation was not unknown in our artistic milieu (from the 1960s onwards, at least, young artists and young art had

their prominent place in our galleries and in art criticism, allowed them on the basis of apriori faith in their up-to-date-ness and hence value). Nonetheless, it had never previously been “officialised” with such institutional intensity.

At the present time we may consider this question resolved, and certainly this is thanks also to the parties mentioned above. Responsible collection of art today has only the coordinates of value and taste. That the work should have an untraditional character is no longer a disqualification, nor is it a requirement. “*A Dream of the Museum?*” has its place as a full-blooded reminder of the genesis of this state of affairs. It is a question posed to the early enthusiasm of the immediate postrevolutionary times, when Radislav Matuščík (in collaboration with Katarína Rusnáková and Dana Doricová), putting his trust in the Žilina project of Alex Mlynárčík's reformist gallery, conceived the ground-breaking exhibition “*A Dream of the Museum?*” (1991). Four years later, euphoria had been replaced by the reality of a divided postcommunist country with dubious politics and a demonstratively anti-cultural orientation. The question (*A Dream of the Museum?* comparable to *Waking from the Dream?*¹⁴) thus might have had a number of motivations and respondents – it might have been a magic spell for the conservation of the status quo, or alternatively, by its own suggestion, a premonition. In any event, the subsequent project “*Museum of Art Zilina 1976 – 1996*”, which came to be known as “*20 Years of PGU*”, balanced out the efforts referred to. Despite the fact that it soon had to face fundamental changes, the essential imprint of the new museum of art has not just hitherto proved impossible to erase but it still represents a certain maximum: to come close to that mark is still (an ongoing) dream.



14 The *Ausgeträumt* exhibition, which included Slovak participants, was held in the Vienna Secession in 2001 – 2002 (curator Kathrin Rhomberg).

šedá cihla 35 / 1992

Grey Brick

35/1992

Julius Jakoby Gallery, Košice
January 12 – February 28, 1993
Zahorie Gallery, Senica
April 1 – May 30, 1993

Curators of the original exhibition:

Zuzana Bartošová, Josef Hlaváček,
Vlasta Čiháková-Noshiro, Jana Ševčíková,
Jiří Ševčík, Jiří Valoch, Jiří Šetlík

Exhibiting artists:

Juraj Bartusz, Mária Bartuszová
Klára Bočkayová, Tomáš Císařovský
Jiří David, Rudolf Fila
Michal Gabriel, Vladimír Havrilla
Dalibor Chatrný, Igor Kalný
Michal Kern, Alojz Klimo
J. H. Kocman, Vladimír Kokolia
Július Koller, Jiří Kornatovský
Miroslav Koval, Jiří Kovanda
Václav Malina, Adéla Matasová
Milan Maur, Jan Merta
Vladislav Mirvald, Petr Nikl
Ladislav Novák, Marian Palla
Viktor Pivovarov, Jaroslav Róna
Peter Rónai, Zora Ságlová
Rudolf Sikora, Miloš Šejn
Monogramista T·D / Dezider Tóth
Rudolf Uher, Jan Wojnar

○ *Curator of the Paradox 90.:*
Daniela Černá

○ *Exhibiting artists:*

Klára Bočkayová

Vladimír Havrilla

Július Koller

Rudolf Sikora

Monogramista T·D / Dezider Tóth

The 1990s: the Time When Artists of the “Unofficial Scene” Were Given Their Due

Daniela Čarná

Grey Brick (Šedá cihla) 35/1992 was a project which partly followed on from the tradition of exhibitions of Czech and Slovak artists in the so-called unofficial scene during the previous regime. At the close of the 1970s and throughout the 1980s these artists regularly exhibited in the centres of alternative culture in Moravia and Bohemia, one of which was the Galerie Klatovy-Klenová¹ (along with Brno, Sovinec, Kostelec n. Černými Lesy, Opava, Olomouc etc.). One of the aims of the cycle of exhibitions was a continuing dialogue of the Czech and Slovak scenes in the new uncensored conditions. Simultaneously, the project set itself the ambition of mapping the changes, signalled by the incoming generations, in the visual arts scene. The means employed exhibitions and curators' catalogue texts, even if the latter remained sketchy and the artists given space were predominantly those of the pre-November generations. Notwithstanding the new opportunities for domestic and international presentations which opened up after 1989, there was a gradual discontinuance of such broadly conceived review exhibitions as compared with thematic and curatorial projects.

Within the overall conception of the 1990s exhibition in *Dom umenia/Kunsthalle Bratislava*, the exhibition fragment *Grey Brick 35/1992* bridges the gap with the preceding pre-November development. 35 artists exhibited there, most of whom had entered the scene in the 1960s and 1970s, and 13 of whom were from Slovakia (the exhibition features 5 of these, who were represented by works from the 1990s and whose works could be acquired at the exhibition). What they produced in the 1990s continued their preceding evolution, with some of them going further to new stages. For many, however, this period was the conclusion (in 1994 Michal Kern died, in 1996 Mária Bartuszová, in 1998 Milan Paštéka). The original project with the cover name *Grey Brick 78/1985* had been held secretly in 1985 – 87, as a collection mapping the work of Czech sculptors and painters of the Prague circle. It was initiated by Jiří Šetlík in collaboration with Hugo Demartini, Čestmír Kafka, Karl Srp, and others. An exhibition recalling this project was held in 1991 (*Grey Brick 78/1991*). In 1992 and 1993, when the project was terminated, Slovak artists and

curators were included (1992: curator for Slovakia Zuzana Bartošová – *Grey Brick 35/1992*; 1993: curator for Slovakia Jana Geržová – *Grey Brick 34/1993*). The projects were conducted in the form of exhibitions and collections of texts; the latter did not always correspond with the exhibition, rather both existed in parallel as two independent initiatives. This also raises the issue of exhibition catalogues and archive materials, whose existence is the imprint these exhibitions leave with the lapse of time (a video recording is available for the exhibition examined here). But on the other hand catalogues do not always convey a faithful picture of their exhibitions: often they are prepared beforehand, and the published works are more properly illustrative.

We spoke to Zuzana Bartošová, who was an active participant in the unofficial visual arts scene from the 1980s, about how she viewed the social changes after 1989 and how art developed and functioned in the 1990s.

¹ The original exhibition titled *Grey Brick 35/1992* was held at the Gallery U Bílého Jednorožce in Klatovy and at the Castle Klenová Gallery between 27 June and 20 September 1992.

Interview of Daniela Čarná with Zuzana Bartošová

Daniela Čarná (DČ): The 1990s actually began in 1989, when freedom appeared and the hopes linked with it, including in the milieu of culture and visual art, from which many of those who initiated change in the social system emerged. As curator in 1990 – 1992 and director of the Slovak National Gallery, you had an influence on the formation of the visual art scene. With the passage of time, what do you see as the fundamental changes in society since 1989 and what impacts did they have on the visual art scene?

Zuzana Bartošová (ZB): The Velvet Revolution radically changed social relations in Slovakia. We hoped to change the centrally organised, closed, more-or-less totalitarian and pyramidically arranged “socialist” society, where members of the Communist Party had the principal say, to an open, democratic, civil society, which would accept horizontally differentiated plural structures and diversified power, and where the market mechanism would replace the false economy organised by the state. And naturally, there would be a place in it for freedom in world outlook, religion and art. I’m speaking in the plural: I feel to be a member of a community which engaged in the Velvet Revolution. I myself stood on a platform in SNP Square in Bratislava while the constitutional article on the leading role of the Communist Party was still in force, to protest against the government’s declaration that women did not agree with the revolutionary ferment.

In the visual art and culture milieu the situation was rather more complicated. The gradual relaxation of the situation since the accession of Mikhail Gorbachov, the period of the so-called perestroika, and above all the relaxation after the Congress of the Union of Slovak Visual Artists (1987) would be material for an interview all by itself. My own fate at that time was complicated. I was working in the Slovak National Gallery as a custodian of the 20th century sculpture collection, but I was immersing myself in the issues of the interwar period. The socialist realism of the 1950s and its revival in the 1970s were alien to me.

Colleagues who were desirous of a career accepted the limits of what was allowed. I wasn’t interested in a career if the price was forgetting the 1960s. I was thinking more of how to do something so that the artists who were in disfavour, but who were actively creating the unofficial scene, would not be forgotten. I knew some of them through my brother, the conceptualist Peter Bartoš. I made acquaintance with others later, when as curator of an exhibition for the partner Gallery of Contemporary Art in Nový Sad (1976) I made a free choice of works from the SNG’s stocks. Those by artists expelled from the Union of Slovak Visual Artists (ZSVU) were excluded from the collection by the Ministry of Culture. The artists, however, got to know of my attempt, they opened the doors of their ateliers and workshops to me, and I welcomed the opportunity to follow their work.

I was curator of the unofficial exhibition of external sculpture *Encounter of Science and Art* in Nitra (1980), initiated by Andrej Rudavský, which caused a hue-and-cry in the Central Committee of the Communist Party and the Ministry of Culture, because many artists expelled from the ZSVU (in 1972) took part in it. What saved me from losing my job was that I was on unpaid maternity leave at the time of its preparation and I did not accept any fee.

In the second half of the 1980s the situation began to change. A few years previously, as a politically unreliable person, I had not passed vetting by the Communist Party cell in SNG when I wanted to do a doctorate, but at the end of the decade – after the “perestroika” congress of the ZSVU (1987) – the local branch of the ZSVU was asking me to prepare an exhibition for the *Week of New Slovak Music*. No one censored *The New Slovak Picture* (1988). Those participating included not just artists without membership in ZSVU but also some whom public opinion regarded as “amateurs”, such as Otis Laubert and Igor Kalný.

During “perestroika” I prepared medallions of artists from the unofficial visual arts scene for bulletins of the *Touches and Connections* concerts, which my husband Ladislav Snopko was organising, and I wrote about six texts for unsanctioned individual exhibitions by Jozef Jankovič at various places, one for Dežo Tóth and Olbram Zoubek for exhibitions at Sovinec at Jindřich Štreit’s place. The last of the *Touches and Connections* concerts was held on November 17, 1989 and the bulletin featured works by Július Koller with a single motif, a question mark. Even before the onset of “perestroika” I was helping my husband to contact artists for *Archeological Monuments and the Present*, exhibitions which were his idea: the City Administration for the Preservation of Monuments and Nature, which he worked for, was not directly controlled by the Ministry of Culture and knew nothing of any registers of “blacklisted” artists, and so he was able to get the participating artists passed on the nod.

Not only visual art but culture as a whole changed during “perestroika”. Even before the Velvet Revolution the literary journal *Slovenské pohľady* began to appear as revamped by the new editor-in-chief Rudolf Chmel, together with his principal editor Ján Štrasser. I cooperated by choosing visual artists for the journal's cover and writing for the glossary. In the subsequent three volumes – to the point where, after the lost elections of 1992, Matica slovenská usurped the journal – I presented a panorama of artists whose work I considered relevant. The selection was centred on those artists who had not been able to exhibit during the period of normalisation and formed the unofficial Slovak visual art scene. Complementing these were some older artists who had been pushed to the periphery, along with the youngest artists who were making a promising entry.

With the triumph of the Velvet Revolution the cautiously osmotic trend of acceptance of the contemporary language of visual art, its artists and interpretations, naturally became acclimatized. As director of the Slovak National Gallery (1990 – 1992) my efforts were directed above all to accepting artists from the unofficial Slovak visual arts scene at home and abroad and confirming the relevance of their work, by placing works which they had created during the preceding twenty years in the collections of institutions and exhibiting them.

In the spirit of contemporary museology I divided the Slovak National Gallery internally into three equal components with a common base: the Gallery of Early and Modern Art, the Gallery of Contemporary Art and the Gallery of Architecture, Functional Art and Design, all of them subtitled SNG. What appeared a minor matter was actually a fundamental structural change from pyramid to horizontal, and the institution became comprehensible for foreign contacts also. This change had an incredible effect of dynamising the SNG's activity and also activating its expert staff, who were able to follow up contacts at home and abroad in a system of two-level direction.

Freedom of artistic expression without restrictions, and similarly without restrictions on its exhibition and medialisation, is a gift of the Velvet Revolution and in our milieu it represents a radical break after half a century in which culture, and with it visual art, were more or less vassals of ideology. The emergence of institutions independent of the state, whether commercial or non-commercial, the opportunity to travel and communicate with the world, the change in art education... all of that created conditions of existence for visual art that were altogether different from what had been obtained previously.

DČ: The 1990s exhibition project looks at the domestic visual art scene in this concluding decade of the 20th century through a selection of exhibitions held in the years 1993 to 1998, hence in the period of the so-called Meciarism. For the development of art Meciarism was regressive, due to its cultural or anti-cultural policy, and four years after the Velvet Revolution it pushed the support for art one step back towards the past. Despite that, the artistic scene was able to preserve its authenticity, independently of the unfavourable political environment. How did you perceive the influence of state power in the period in question, which affected you too, since you were dismissed from the post of director of SNG (in July 1992)?

ZB: I understand the desire of young colleagues to hone their opinions on the freedom of artistic production and to prove that it is stronger than political power. After all, I myself had a similar purpose in the ten years that I devoted to researching, planning and crafting my book *In Spite of Totality – the unofficial Slovak visual art scene of the 1970s and 1980s* (*Napriek totalite – Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*. Kalligram 2010), whose manuscript I had previously defended as a thesis at the Palacký University in Olomouc (2005). I would not be entirely in accord though, with the strict delimitation of the period of the so-called Meciarism. In my book I referred to the period from 1968, after the annexation of Czechoslovakia, to 1972, when the so-called consolidating congresses of the Artistic Unions were held, as a time of “cultural persistence”. It took four years before the so-called normalisation was asserted in practice. The same process can be seen during the period of Meciarism also.

My dismissal from the post of director of the Slovak National Gallery did not stop the projects which I had personally planned. The trend-setting 1960s exhibition, on which a collective of experts worked for two years under my direction, was completed by another collective headed by Zora Rusinová in 1995, and Juraj Žáry, at that time director, did not hesitate to stage it, though he abolished my work position and after a short time I had to leave the SNG. But no one prohibited the actual project, on the contrary, my former colleagues did a respectable job of work, based on the plan already prepared. The fact that my name was not mentioned in the catalogue, or even Radislav Matuščík's (he played an important part in the first version of the project – his place was afterwards taken by Aurel Hrabušický), is merely a sign of the decency of those involved. Besides, the preparation of

some exhibitions abroad went on for a long time. For example, *After the Spring – Contemporary Czech & Slovak Art* in Sydney, whose Australian curators I had facilitated while still director of the SNG, was held finally in 1994.

To answer your question, the period of the so-called Meciarism – in my experience – was a time when the most important thing was “to survive”. The question of collegiality, ethics, raising one's voice in defence of those wronged... all that was shunted to one side, especially by the older generations of artists and curators. Many artists in this period did not hesitate to represent the Slovak Republic at prestigious events abroad, even though by doing so they were legitimating an undemocratic political trend. We may take the example of *Repères slovaques* (1996), an exhibition held in Paris at the time when Ivan Hudec was Minister of Culture. Participants included Daniel Fischer, Vladimír Gažovič, Róbert Jančovič, Jozef Jankovič, Vojtech Kolenčík, Milan Lалуha, Vladimír Kompánek and Rudolf Sikora. Apart from medallions on the work of individual artists, the catalogue also included more broadly conceived texts on contemporary Slovak visual art as a whole by Jana Geržová and Mária Horváthová. Only Roman Berger – symbolically defending democracy – refused to have a composition of his played on this occasion. I think there's a difference between the work as such and its presentation in connection with a state representation, and in this penetration into the life of society one must also make the finer distinction between centrally directed institutions, which had succumbed to political power, and the regional and urban institutions, which had succumbed less. Furthermore, the non-profit organisations of the third sector were independent of power. We might analyse the media in a similar manner.

This difference interested me so much that in 1966, supported by the Soros Center of Contemporary Arts, I organised an international symposium entitled *Space in Space – space for presentation and medialisatation of contemporary visual art* focused on the postsocialist countries, which drew quite a large and unambiguously positive response from the international scholarly community. Unfortunately, the SCCA did not provide finance to publish the collection of papers.

DČ: The free presentation of art came up against certain barriers on the side of lay viewers, who mostly had not had contact with the more progressive trends of art before 1989. Galleries didn't exhibit them for ideological reasons and therefore they met with incomprehension. The 1990s were aimed at catching up with what we had been missing – exhibition, acquisition, publication and lecturing. Work with the lay

viewer during that period was rather in a backwater. Where do you see the roots of this incomprehension of contemporary art among the public and also the problem of empty galleries, which contemporary art to a certain extent is battling with even now?

ZB: The Slovak National Gallery didn't have empty viewing halls in the period when I was director. We used new methods to win the viewers' favor. Indeed, many of what were then innovative procedures are nowadays a matter of course. We founded a literary cafe in SNG, we organised lecture tours on a relevant level for interested people, round table discussions accessible to the public with local and international participants; we brought press conferences into the exhibitions; we offered refreshment to children in the viewing halls – today I find it absurd that to do this we had to break some of the security and administrative regulations. Even now those institutions which manage to think of the viewer do not have empty viewing halls, though for me, as a former director of SNG and curator, it is rather shameful that viewers are attracted principally to the launch, that is to say, the hospitality, and not mainly to the experience of works of art.

I see exhibition, acquisition, publication and lecturing activity and work with the viewer as an entirety. One conditions the other and the common denominator should be service, bridging the lay world and the world of art, which is capable of being “a festival” (Hans-Georg Gadamer) and tends towards “sublimity” (Jean-François Lyotard). In this sense I have far higher demands on those museums and galleries which run on public resources from the tax-payers, rather than on private institutions or those in the third sector. The first group has a responsibility to set an example of professionalism and to set the tone in terms of ethical values, and not only the art-historical values that apply in our profession – ICOM binds its members to that as well as EAM (European Network for Avant-Garde and Modernism Studies) – they should be an example of openness to viewers, without sinking below the level of what they are presenting and how it should be presented.

Exhibitions should take their point of departure from a unique focussing by the institution. They should use the institutions' collections and subsequently enrich them with works from private ownership, if that is possible. The publications they issue should appear in several financially and professionally distinct variants; the lectures should be aimed alternately at lay audiences and the professional public. To this one can add many other activities, aimed at specific groups of visitors, which the gallery or museum space may offer without compromising its professional level.

The barriers which today interpose themselves between lay viewers and contemporary tendencies in art (including those which fell into oblivion during the so-called normalisation of the 1960s and 1970s, but were already alive in our art scene during the second half of the 1960s and created the unofficial scene) should be given a thoroughly serious study by cultural sociologists, so as to unravel their complexities. It is dangerous and deceptive to simplify by saying that in traditional western democracies also kitsch does better than genuine art, if only for this reason, that there the social elites do not interchange these categories, even if they are not experts, art historians or actual artists. In Slovakia it commonly happens that a well-known politician, even from the liberal or right side of the spectrum (not to speak of our left: to this day they give their confidence to the artists of totality, as shown, for example, by the choice of Ján Kulich to produce the statue of Svätopluk at Bratislava Castle), or a well-known scientist or artist, and I won't even mention managers, lawyers, doctors and entrepreneurs, gives preference to the fetching quality over the demanding quality in a work and totally rejects certain types and tendencies.

To my mind, one of the reasons is the fact that with a relatively short break during the 1960s, it was figurative art above all that was respected in Slovakia, and mainly the kind which was accommodating to the average viewer's taste. The avantgardes, despite the pride we take in the so-called Košice Modern movement and the School of Arts and Crafts in Bratislava and its celebrities, were not born here, they only resonated. If we add to this the fact that well into the 1990s the taste of up-and-coming young artists and adepts of visual arts theory and criticism was literally ruined by teachers who had gained their positions in the period of totality, and not only in the Philosophical Faculty of Comenius University but in the majority of pedagogical faculties throughout Slovakia (the Academy of Performing Arts and the University of Trnava were exceptions), then what can we expect from lay viewers, who in the period of the so-called normalisation had had political propaganda and "mainstream" thrust upon them instead of art and today are confronted with kitsch, which they cannot distinguish from a work of value?

I think that in this area the professional community committed a fundamental error by not fighting for new legislative norms immediately after the Velvet Revolution, which would affect the pedagogic and scholarly employment of formerly ideologically motivated colleagues as well as the practical areas. I take an equally serious view of the deformed criteria in the visual art market. For example, every pharmacy, irrespective of who owns it, must employ at least one person with a Master's Degree in Pharmacy. In the 1990s commer-

cial galleries sprouted in Slovakia in exponential numbers and their proprietors, without any professional education or consultation, enriched themselves selling kitsch. I'm afraid it's too late now for a systemic solution, such as the pharmacists pushed through some time ago. Many historians and visual art critics have exchanged the dictate of the market for the ideological dictate, they bow before it like an idol and they forget the ethos of our profession. With all their might they commit themselves to blurring the lines between kitsch, mainstream and art, hoping to be successful with solvent collectors and to make the greatest possible financial gain.

DČ: In the period preceding that of 1993 to 1998 you had completed several key exhibitions, aimed at the presentation of Slovak art abroad (e.g. *Oscillations*, Mücsarnok Budapešť, 1991; *Kunst Europa*, Kunstverein Lingen, 1991; *Challenge*, Expo '92, Sevilla, 1992). What was the key criterion you had for choosing the artists represented in international presentations?

ZB: As I mentioned already, my aim was to promote artists from our unofficial visual art scene at home and abroad and add to them those who during the so-called normalisation did not succumb to ideological pressure and produced art freely. So it was not some sort of reward for political and civic opinions in the preceding twenty years, though it might be seen like that, rather it was an attempt by means of the works of particular artists to confirm that Slovak art belonged to the Euro-American context, but with acknowledgement of its specificities. However, the artists whose work could be interpreted from these aspects were too numerous to be contained in one exhibition. There was also more than one invitation, and so I used to vary the selection.

Each of the exhibitions which I prepared had a different history. I discussed the definitive form with my foreign partners. They knew the milieu, the viewers, for whom it was destined. I wanted the exhibitions to be interesting. I prepared a broader selection and after discussions we made the definitive choice. One such was the collection *Slowakische Kunst heute* (1990), the first uncensored exhibition transported from Slovakia to a "western" foreign land since 1972. Actually, it was before the Velvet Revolution, in the summer of 1989, when Alexander Tolnay, then director of the city gallery in Esslingen, offered me an opportunity to compile it. There were twenty five artists in the original selection, we ended up with seventeen. Likewise I collaborated with Miroslava Hájek from Novara in preparing the Czecho-Slovak-emigrant collection *Arte Contemporanea Cecca e slovacca 1950 – 1992*

(1992). The Slovak collection for the panoramic *Kunst Europa* (in 1991, in Kunstvereine Lingen in northern Germany; the Czech selection was in Braunschweig) was restricted, in line with the narrow limits of the viewing spaces: the local curators chose our artists from among those who exhibited in Esslingen. With a relatively strenuous but in the end successful effort, I was able to see to it that works by Igor Kalný would be featured, though they were interested in presenting work only by living artists. In *Oscillations*, which was premiered in Komárno (1991) and reprised in Budapest in the Mücsarnok (1991), I collaborated with Tamara Archlebová and László Beke, whom I'd already got to know in my youth through my brother, the conceptualist, and the selection of artists too was conditioned by this. That emerged from our discussions together.

During the Velvet Revolution I was approached by Jiří Kotalík, director of the National Gallery in Prague, to choose one established artist for the Venice Biennale (1990). I recommended Milan Paštéka. At the same time I was nominated by the Slovak visual artists as curator of the Slovak representation at Expo'92 in Seville, and this later led to a project I authored, *Challenge – from Ideology to Ideas (Výzva – Od ideológie k ideám, Expo '92, Sevilla, 1992)*. In this exhibition I gave a visual demonstration of the closing-in and resistance of our visual art during the so-called normalisation, from 1968 to the new hopes that the Velvet Revolution brought (1989). Like the exhibition, the catalogue too – with the exception of the cover – had the visual form that I gave it. To help in carrying out the exhibitions and writing texts for the catalogue, I invited other colleagues from the SNG and outside of it. Similarly, *Altars*, an exhibition for the Salon of Museums and Galleries in Paris (SIME'92) was carried out in accordance with my plan: the theme was presented in historical perspective, from the Middle Ages to the present day. Both of the last-mentioned undertakings were guaranteed by SNG, with state-wide participation.

SNG also accepted several touring projects. I took part in shaping *Roads of European Culture (Cesty európskej kultúry)* according to an idea by Andrzej Paruzel. It began and ended in Lodž and through Bratislava (1991) continued to Brussels and Berlin, with a different team participating in each city, mostly conceptualists and action artists.

I have unpleasant memories also. Of the original selection for the collection exhibitions *Prague – Bratislava / D'une génération, l'autre* (Museum of Modern Art of the City of Paris, 1992), only the works of the youngest up-and-coming artists remained, and the published version of my introductory text was mangled, censored by the director Suzanne Pagé.

DČ: It is clear that expectations connected with Slovak art being promoted in international contexts have not been entirely fulfilled. Where do you see the successes, and also the stumbling-blocks of these efforts at promoting Slovak art and artists abroad? How did cooperative ventures emerge between institutions outside Slovakia and who initiated them? Did the local professional community reflect them?

ZB: The Slovak National Gallery as a whole, during the years when I led it, participated in the greatest number of imported and exported exhibitions. I worked purposefully at the presentation of our art abroad – in all of its disciplines – and the institution was open to reception of displays from other countries. Colleagues in the three internal galleries of SNG prepared the exhibitions and travelled with them. I prepared some of the collections which I mentioned earlier, where the original idea was mine, on the basis of official interstate talks; others grew from connections of friendship, which some of our artists already had forged before the Velvet Revolution, and these recommended me as a curator to colleagues abroad, or they recommended the SNG as an organising institution; with others I had to again negotiate personally.

Outside the SNG there were only a few Slovak curators who received similar opportunities, on the basis of general interest in the contemporary art of the postsocialist countries. At that time the other galleries had mostly still not managed to orientate themselves in the new situation, nor did they have cross-border contacts.

Local responses to the SNG's, hence also my, exhibitions abroad were various. Very few people were aware at that time that the promisingly dynamised SNG after a short time, after concluding a number of projects which were negotiated during my time working there, would find itself in isolation, a state of affairs that continues more or less find themselves to this day. The political nomination of its directors negatively marked the penetration of our visual art into the Euro-American milieu, which works on the basis of negotiations between institutions on an equal footing. The success or failure of particular artists abroad is another question.

DČ: How do you evaluate your work as president of the Slovak section of AICA in 1993 – 2001? Did this function help you in presenting Slovak art and forging closer contacts with curators abroad?

ZB: As the first president of the Slovak section of AICA, it was above all my duty to establish it. The body which was heir to the Czechoslovak section of AICA was Czech, and it took a good deal of work, and during the period of Mečiarism I had to overcome many obstacles posed by the Ministry of the Interior, before I succeeded. Despite that, to this day I am grateful to my colleagues who unanimously chose me and trusted me to achieve that, and this at the very moment when officialdom wanted to remove me from the art-historical community.

At the regular meetings of all presidents of the national sections in Paris and at congresses of AICA in which I participated, I made the acquaintance of many interesting colleagues, but most of them were from academic circles or from the media. The museums of visual art and the commercial galleries had other networks. There were exceptions among them. Brane Kovič chose me as curator of our representation at the international *Biennale of Small Sculpture* in Murská Sobota, which was his idea. I presented seven Slovak artists there between 1993 and 1997. My husband and I, at our own expense, transported materials in our own car, on the basis of a symbolic declaration by the Slovak Union of Artists that it was since a non-commercial exhibition. Much later Katalin Keserü offered me the spaces of the Ernst Museum in Budapešť and then immediately Alexander Basin offered the City Gallery in Lyublyana, in order to present *Contemporary Slovak Visual Art 1960 – 2000*.

How I saw my contacts in AICA was more in reverse: I was looking for a way that colleagues abroad could help us in the isolation that Slovak visual art found itself in during the period of Mečiar's government, when the art periodical *Výtvarný život* ceased to appear (1996). It is paradoxical that after forty years it was buried by Elena Kárová, president of the Slovak Visual Art Union and daughter of the journal's long-serving editor-in-chief, the same person who somewhat later became involved in the open forum *Let's Save Culture*.

My personal project *Resonances*, which I prepared in cooperation with the Petržalka Cultural Events in 1996 and was subsequently exhibited in the City Gallery in Bratislava between 1997 and 2001 (one was dedicated to the memory of Pierre Restany), was based on relevant critics of modern art nominating living artists, with their critical commentary supporting the choices. The resulting form of display was modest – translations of the texts and photographs of the works nominated – but nonetheless, among our foreign colleagues in AICA there was unselfish interest in participation. I would like to offer this thought to the starting-up Kunsthalle: a panorama of current artistic activity through the eyes of the international community of independent critics might be attractive to the viewer even today, given that also, in the changed political situation, an exhibition could consist of the works' originals.

DČ: After your involuntary departure from the Slovak National Gallery you began to build one of the first private collections, based at the First Slovak Investment Group (PSIS) in Bratislava, which today includes more than 400 works, mainly by Slovak artists. How do you see the influence of private collecting, the development of auction rooms and the birth of private galleries in the 1990s on the art scene? Didn't the collection in question, which we know mainly from "touring" exhibitions after 2001, have any ambition to open up to the public using its own exhibition spaces?

ZB: I began to build the collection in 1993, after my departure from the SNG. A few months previously I had negotiated with the directors of PSIS, to get them to accept my idea. In the end I persuaded them to make it a collection of 20th century Slovak art and in a Central European context (unfortunately, up to now this has been achieved only marginally), centred on the work of artists in the unofficial scene of the 1970s and 1980s. I welcomed the fact that the owners of the collection wanted to have it on the highest artistic level. When I was dismissed from the post of director of SNG I already had several works lined up that I wanted to suggest for purchase for the institution's collections. So then, I addressed them successfully in another direction, to the PSIS collection. After two decades, during which I've been building this collection along with my other employments and duties, it would be gratifying to me if its owners decided to make it accessible to the public in a permanent exhibition. Currently they are investing in its storage and in occasional exhibitions and publications, also in the Foundation for Contemporary Slovak Visual Art, which I direct on a voluntary basis. The Foundation has an archive of the artists of the unofficial Slovak visual art scene, which is accessible to any interested person.

DČ: In the period in question you staged a number of exhibitions, e.g. *Grey Brick 35/92* in Galerie Klatovy Klenová, 1992, (repeated in the Záhorská Galéria in Senica and the Július Jakoby Gallery in Košice, 1993), *Slovenské pohľady* in Šarišská galéria, Prešov 1993; the album *Homage to Václav Havel* (Pocta Václavovi Havlovi) in Divadlo Archa, Praha 1996; collaboration on the *Bridging* (*Premostenie*) in Podunajské múzeum, Komárno 1997; *Resonances* (*Rezonancie*) in Galéria mesta Bratislavy, 1997 and 1998. Which of these exhibitions are you most proud of?

ZB: I am especially happy with the *Resonances* cycle of exhibitions, which I've spoken of already, but also the international exhibition *Bridging* gives me a certain satisfaction to this day: my foreign colleagues took part in compiling the collection, art critics whom I got

to know through AICA. Then the acts of homage – and not only to Václav Havel, but also the Dalai Lama and Prince Schwarzenberg (1997) – exhibitions and publications following on from the tradition of albums, and actually they were gifts by the artists who took part to individuals who are symbols of ethical and human values. I also have fond memories of the touring exhibition *Interactions (Interakcie 1995 – 1996)*, with international, Slovak-Italian-Czech representation, presented in a number of places in the countries of the participating artists. I prepared that as curator together with Miroslava Hájek, who lives in Novara.

You are asking about my personal, panoramic exhibitions. But in the period in question, carrying over into later years (1997 to 2003) I had the idea of a cycle of monographic exhibitions in the Petržalska CC Centre. I prepared the greater part myself, but in alternate sections I used to leave space for other curators, especially colleagues from outside of Bratislava, to feature “their” artists: it occurred to me that the exhibitions they were preparing should be seen by the Bratislava public too. Each year ten artists were presented in this fashion. I didn't devote myself solely to exhibitions during the years of Meciarism. In 1996 a book appeared, *Through the Eyes of X – Ten Artists About Contemporary Slovak Visual Art (Očami X – Desať autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení)*, which I compiled. I wrote a paper for it (which drew response, being cited abroad also) and I prepared an interview with Pierre Restany for it. In that same year I organised an international symposium, *Space in Space – the space for contemporary visual art in the Central European space*, which I've mentioned already.

DČ: *Grey Brick 35/92*, which you began to organise as curator for Slovakia while you were still director of SNG, could be seen also as a remembrance of, or a follow-on from, the pre-revolution collaboration and the exhibitions by unofficial Slovak artists in Moravia and Bohemia (re-staged in 1993 in Senica and Košice). The aim of the organisers was to contribute to the mutual networking of the Czech and Slovak milieux. For Slovakia, thirteen artists of the pre-revolutionary so-called unofficial scene were participants. How did your participation in the project begin, and who initiated it?

ZB: I got to know Jiří Šetlík, the initiator of the event, in 1983 at the launch of an exhibition by the sculptor Rudolf Uher, which he was able to hold thanks to Viliam Plevza. He put in a word in the proper places for the out-of-favour sculptor. I began to prepare it, but it was after *The Meeting of Science and Art* in Nitra (1980), on account of which my name had got onto the blacklist. The Union of Slovak Visual Artists recommended Rudolf Uher in writing

– which was quite unusual – to find another “regular” commissar (the term used at that time for curator), not me (eventually that person was Bohumil Bachratý, to whom I handed over an already-prepared card index of Uher's work, so that the exhibition and catalogue would appear on time). Again, the screenplay of a film which I prepared for the sculptor's birthday also appeared under someone else's signature, the director Vladimír Kubenko. Jiří Šetlík took note of my long-sustained interest in the work of artists who were pushed into the background, and in an effort to help me he recommended me to Olbram Zoubek, whose exhibition I later prepared for Sovinec Castle: it opened together with the exhibition by Jozef Jankovič, on which I was working at the same time. I remember that Jiří Šetlík presented the work of Rudolf Uher together with that of Alojz Klimo and Viera Kraicová in Nový sín in Prague (1969). He continued to follow and occasionally to comment on Slovak visual art during the normalisation, although not publicly: he was unable to publish officially. And out of respect for him I tried to present artists whose work he valued and I acknowledged. I completed the collection with the works of those in the various generational waves that he knew who might have escaped his attention. The number of artists, however, was limited, and so I was not able in a single exhibition to draw attention to all who would have deserved it. Ultimately, in the subsequent annual *Grey Brick 34/1993* Jana Geržová completed my selection, apart from one or two exceptions. These were artists whom I had previously presented at other exhibitions.

DČ: In the exhibition catalogue *Grey Brick 35/92* you acknowledge a certain disproportion in the presentation of Czech and Slovak artists, as well as an insufficient representation of the younger generation, resulting from the main organiser's interests. The early 1990s naturally also had an innate desire to pay its debt to the generation of the 1960s, 1970s and early 1980s (which could not be freely avowed in the times of totality), through exhibition and publication activity. Was this payment of a debt sometimes “at the expense” of presentation of the younger generation?

ZB: I think that was only the case with the exhibition in question because the preceding two annuals of *Grey Brick*, which were exclusively a Czech affair, had already presented older artists. In the selection I took a position on this. But contrariwise, in my own projects I tried to present collections with a plurality of opinion, taking no account of the artists' age, the youngest included. The problem was rather that during the so-called normalisation the great majority of our artists, proteges of the Academy of Performing Arts in Bratislava, did

not even think about the question of freedom of creation and the work they produced was obediently in line with the ideas of ideologues about “art of the socialist epoch”. In planning the exhibitions I therefore chose works by artists who had not betrayed their peak achievement in the 1960s, whose activities laid the basis firstly of the alternative art scene and later of the unofficial scene, and a small group of artists of my own generation, mostly trained by Rudolf Fila at Bratislava's School of Industrial Art, whose input in the formation of their personalities was not erased even by years of study in the “socialist academy”. Along with these I later included a selection from the works of the youngest artists, who were already creating their work without the dead weight of ideological claims. Ultimately, and I pointed this out in one of my previous replies, there were destinations which prioritised exclusively the young, up-and-coming artists, and had no interest in the work of older ones.

DČ: For many people the 1990s were also a period of a gradual rude awakening, with loss of the first post-revolutionary ideals and a more sober view of the world. What or which event in the society's overall context captures the 1990s for you, what was it that became in some way determining for this period?

ZB: Forgive me for striking a personal note here. The rude awakening in my case was not gradual, but radical. But seriously... for me it was a disagreeable surprise that it was possible for state and public institutions to operate not just unprofessionally but arbitrarily, that they did not obey the law and exceeded their competences, that they brought political and personal animosities to public life, and that all this passed almost unnoticed, to say nothing of punishment. The kidnapping of Michal Kováč Jr. might seem like an extract from a pulp novel, if it hadn't been followed by the death of Róbert Remiáš and if that hadn't been crowned by Mečiar's amnesties. I can tolerate the fact that in the period of Meciarism the wrong people, for the most part, got rich, but I cannot reconcile myself to the effects that it left in the mentality of the citizens of Slovakia.

DČ: The 1990s in Slovakia were linked with the new names of the up-and-coming generation, with the development of video art, the art of installation, and also site-specific projects. For you, is there some defining event or events, personality or personalities, in the art of the 1990s?

ZB: Looking back on this period, I am glad that my colleagues who were directors in the regional and city galleries (I am thinking of Alena Vrbanová and Katarína Rusnáková) were

presenting our most important artistic ambitions and personality-focused programmes, in terms of the current tendencies – that is to say, until arbitrary political power dismissed them from the functions which they were fulfilling in high style. I also have a positive view of the activities of Jana Geržová in the Trnava Synagogue, although some were charmingly naive, when they recapitulated themes of world exhibitions in a pocket-sized Slovak edition. Many important events took place outside of Bratislava. Apart from those mentioned, there were also the Tatra Power Station events, Vladimír Beskid's idea. As curator Radislav Matuščík made a dramatic impact at that time, and Ľubor Kára with his fine exhibition projects of the 1960s. Of those colleagues who were newcomers at the time, Juraj Čarný was already making an impression.

Without the activity of the Soros Center for Contemporary Art our artistic life in that period would have been poorer, although at the time I was very much wishing that it would work in a more open manner, less like a clan. The commemorative exhibition *60/90* (1997) was a brave project of Alexandra Kusá and Petra Hanáková. There the new media and methods of presentation that you've mentioned were utilised. The name, however, like most laconic designations, didn't altogether match the content: conceptual tendencies and object and installation art were marginal in Slovakia in the 1960s as compared with the classical disciplines, painting, sculpture and graphic art. However, the exhibition launched a number of young talents who have since then been assimilated into our visual art scene, while Roman Ondák is making an impact in a global context. I wish him all the best. Apart from his own work, he helped to promote the work of Július Koller, an artist whom he chose for the exhibition in question. When at the beginning of the 1990s I drew the attention of commercial galleries abroad to Koller's work, and not only his work but that of other Slovak artists, it was a problem for the curators that these artists were already old for the art market.

DČ: Do the 1990s have a legacy that is current for “the 21st century as it starts to roll”, as Tomáš Štrauss put it?

ZB: Their opening, with the postrevolutionary enthusiasm and ethos, certainly. The period of Meciarism was probably more propitious for individual artistic programmes, although our artistic life as a whole, to judge by the wealth of exhibitions, apparently did not suffer. However, the institutions were not integrated into the European networks, which was the course we'd been steering in the early 1990s; we're missing out on some of them still.

But then, Tomáš Štrauss, who was my university teacher, used to ask, is the question correctly posed? In other words, is the period of Meciarism identical with the 1990s? During the first years of Vladimír Mečiar's government projects, initiated in the preceding period, were still running their course and being completed, and conversely, there are a number of vices that have become so well assimilated in Slovakia since then that we'll have a hard job getting rid of them. They've become part of our mentality: by now we don't even see them, we don't perceive them as something alien. But I'm not a pessimist. I consider this unhappy reality a challenge of how not to lapse into indifference and try to contribute as much as possible, in a well-directed way, to positive change in the sphere of visual art in the country where we live. My wish for the new Kunsthalle Bratislava is that it will make the greatest possible active contribution to this positive change.



Art of the Aura, The Memory of the Space, Allocation of Space

Ján Koniarek Gallery – Synagogue, Trnava
1995 – 1997, 1997 – 1998, 1999 – 2000

Curator of the original exhibition:
Jana Geržová

Exhibiting artists:
Jan Ambrúz
Ladislav Čarný
Anton Čierny
Daniel Fischer
Roman Galovský
Patrik Kovačovský
Monika Kubinská – Bohuš Kubinský
Otis Laubert
Ilona Németh
Andreas Oldörp
Anne Poirier – Patrick Poirier
Peter Rónai
Dorota Sadovská
Diane Samuelsová
Lubo Stacho
Monogramista T·D / Dezider Tóth
Emöke Vargová
Vladimír Vimr
Dušan Zahoranský

○ *Curator of the Paradox 90.:*
Juraj Čarný

○ *Exhibiting artists:*

Anton Čierny

Monika Kubinská – Bohuš Kubinský

Ilona Németh

Dorota Sadovská

Monogramista T·D / Dezider Tóth

From Site-specific to Context-sensitive

Juraj Čarný

Three curatorial exhibitions by Jana Geržová – *Umenie aury / Art of the Aura, Pamäť miesta / The Memory of the Space* and *Výmedzenie priestoru / Allocation of Space* can be considered as thematic group exhibitions taking place gradually (because of the limited space), during several years in the premises of the Synagogue – Center for Contemporary Art at the Ján Koniarek Gallery in Trnava. The sacral nature of this place gave a significant boost to site-specific projects designed by both local and international artists. Alongside with the genius loci they found it impossible to omit the theme of the holocaust. Although the curator tried to use the premises of the synagogue for the purposes of displaying contemporary art while neglecting to point out the primordial historic. Gradually a strong need to discuss traumatic events from past times, as well as to create a conceptual frame for context-sensitive works emerged.

This 90s art project is extraordinary mainly because of its exceptionally consistent curatorial approach with references to W. Benjamin, W. Welsch, and W. Adorno. What also needs to be pointed out is the monumentality of the space, which is rather

uncommon for exhibitions held in Slovakia. The majority of Slovak galleries have been working in tiny premises, which did not encourage artists to think in a bigger spectrum.

An important aspect was a relatively good accessibility from Bratislava (where there was no gallery with a comparable curatorial well-marked and internationally-oriented program at the time). In addition, the "phenomenon" of openings buses came to its aid as great support. Jana Geržová managed to acquire relatively unusual conditions. After earning the trust of the director at the Ján Koniarek Gallery, Priska Štubňová, she was able to continue her work independently with generous financial support from the institution. Her modus of operation, which is not commonly seen in Slovakia, was as follows. The director of the art gallery at the same time did not carry out the role of the head curator even though, thanks to her accomplished management, a skilled curator was given the proper conditions to achieve remarkable work.

The monumental premises of the central hall of the Dom umenia/Kunsthalle Bratislava were paradoxically proven as not perfect for showcasing projects in comparison with

the distinctive premises and the historical context of the Trnava synagogue. Despite the similar size, a white-cube could not match with the genius loci of the synagogue. Therefore, after consulting with several authors in question, I decided to build the space of the Trnava synagogue virtually, which allowed to present a number of the most outstanding projects, without having to make the actual physical transition to Bratislava Kunsthalle. The viewers entering the central hall of the Dom umenia are given an iPad, where they can see the real synagogue with the set up exhibition of one of the five selected authors, as they move through the space. Although virtual reality allowed to present more than one project in the Kunsthalle, still it was not possible to exhibit all of the key installations of a relatively long time gathered from a period of three curatorial cycles. Although the exhibition *Paradox 90* is a citation, a selection of fragments from relevant curatorial exhibitions of the 1990s, at least the next installation could certainly belong to the following selection: Zuzanna Janin (she filled the synagogue with mist), Conceptual painting by Ladislav Čarný (monumental phosphor paintings, referring to F. Goya), a suggestive

installation Canvas of memories and forgetting by Ľubo Stacho, but also Roman Galovský's virtual reality.

Bohuš and Monika Kubinskys presented an installation of the greatest complexity – titled *Story* (1995). They filled a part of the Synagogue with water, creating a water surface which functioned as a huge mirror. With a relatively simple "sculptural" play, they managed to achieve an extraordinary visual experience. They projected a holographic transcript of the collection objects from the Jewish museum on the walls of the building.

The installation by Dorota Sadovská *Lumina* (1997) was one of the most minimalistic interventions to the premises of the Trnava synagogue. The author, existentially connecting the painter's and intermediate worlds, filled the space with a unique energy, while still leaving it entirely empty. The one thing she delicately touched, were the windows. She painted the ground floor red, windows on the level of the first floor were painted blue and the highest floor windows were given a yellow shade of color. The visitors found themselves in a space bathed in colourful light. As the only artist, Sadovská left the exhibition available to visitors also

during the night, when light from the synagogue windows was escaping out into the surrounding areas.

Anton Čierny created for the synagogue a procesual light-and-sound, artistic, site-specific and context-sensitive installation titled *Svitanie / The Dawn* (1997). He also worked with the windows, which he darkened. He separated a niche from the tabernacle by a wall made from 3 500 kg of sand, which prevented the light from entering. The opening took place in a darkened space. The only source of light was a rosette with the Jewish symbol - the Star of David. During a period of 30 days, the sand gradually trickled away and allowed light to enter the room. Speakers amplified the sound of the pouring sand and a modified sound of a passing train.

Ilona Németh built a *Labyrinth* (1996) in the Trnava synagogue. She utilized sandbags which are normally used to prevent flooding, she created both a magical and claustrophobic space all the same time. Visitors could enter and move along the high walls of the labyrinth.

In the work *CVAOT / Zástup / CVAOT / Crowd* (1997), Monogramista T·D, filled the synagogue with an installation created of 120 pairs of slippers made from loaves of bread. The crumb was then made available to the guests. Inside you could then hear a voice counting down all the Jews who were deported from the city of Trnava during the Second World War.

Interview of Juraj Čarný with Jana Geržová

Juraj Čarný (JČ): Originally, the subtitle of the exhibition *Paradox 90* was the *Curatorial Resistance to Meciarism*. However, several artists and curators protested against the title, explaining that there was no resistance on their part and they refused to adopt a clear-cut attitude to Meciarism. For me, the period of the 1990s was inseparably associated with the arrival of young democracy, and the division of Czechoslovakia, privatization, kidnapping of the president's son and other – today almost incredible cases. For political reasons, the support for visual art was almost completely cut off. The publication of magazines, support for galleries, acquisitions and exhibitions ceased, departments were established, and the Arts Academy was founded in Banská Bystrica. Do you think that it is possible to speak about the nineties without perceiving the political context? How was political reality reflected in your professional practice and how did you perceive the phenomenon of Meciarism? Can you imagine how the art scene would evolve during Meciarism without the support of foreign foundations, such as the Soros Center for Contemporary Arts and Pro Helvetia?

Jana Geržová (JG): I clearly associate the nineties with the authoritarian rule of Vladimír Mečiar. It had a disastrous impact on that part of culture and art that was unwilling to subordinate to the pressure of political power. It appeared after the elections in 1992 won by the Movement for a Democratic Slovakia (HZDS). The change in the style of ruling the country began to dangerously resemble the “cultural policy” of authoritarian regimes, bearing all characteristic features – a violent suppression of natural pluralism, formation of a single state-supported platform associated with the vision of national culture. Once again, its history began to be misused with the aim of interpreting national myths, while experimentation in art was repeatedly exposed to attacks and denounced as an unacceptable cosmopolitan formalism. As the editor-in-chief of *Profil*, I was affected by

this situation and had to defend the conception of the journal on contemporary art at the Ministry of Culture. I remember the uproar caused by the supplement to the magazine – *Dictionary of Slovak Visual Art* listing in alphabetical order the biographical entries of artists. A ministerial officer subordinate to the director of the Arts Department, at that time it was Jozef Gerbóc, accused me of entering the names in Hungarian rather than in Slovak. Obviously, he failed to understand that the dictionary format requires the entry of the surname followed by the first name. After this strange experience it was clear to me that the journal did not have a chance to survive. It became reality after the Ministry gradually made cuts in their financial support until it stopped completely. With the help of foundations, Kultur Kontakt Wien, Pro Helvetia and especially the Soros Center for Contemporary Arts, we survived 1995 and 1996, but in 1997 we temporarily stopped publishing the journal. Its publication was renewed in 2000. Thanks to the three foreign foundations we managed to publish the *Dictionary of Visual Art of the Second Half of the 20th Century* and also the first monograph of Otis Laubert.

JČ: Political activism in the art of the nineties hardly existed in Slovakia. Naturally, after the politicised period of the eighties, artists preferred to focus on the freedom of artistic expression, to exploit their idiom, however, the period of a radical transformation of society and politics was not reflected in art. Do you believe that after the fall of communism artists lacked interest in being confronted with political reality, or these themes were not artistically inspiring? Why did curators not attempt to provoke reflections on current social and political issues through curatorial exhibitions?

JG: I disagree with this postulation. On the contrary, political activism in the 1990s was one of a few tools available in the protests against the undemocratic practices of the government of Vladimír Mečiar and we duly used it. The first culmination of dissatisfaction was the petition *Concern of Personalities over the Conception of Slovak Culture* initiated by me together with Mária Hlavajová and Juraj Mojžiš and published in SME daily (July 18, 1995). It was a direct reaction to the threats of the so-called *Conception of Slovak Culture* produced by the Ministry of Culture under Ivan Hudec, published in the government daily *Slovenská republika (Slovak Republic)*, June 14, 1995). We considered alarming the disrespect for pluralism in art, intolerance of a difference of opinion, the growth of nationalism, the reintroduction of ideology into art, politically motivated dismissals of directors of institutions from their posts, exclusion of projects, including specialist journals that did not

fulfil expectations of the ruling political regime. All this divided society – including the artistic community – and created the atmosphere of anxiety, dangerously reminiscent of the onset of Normalization in the 1970s. Theorising about this catastrophic situation seemed to be insufficient and ineffective, and therefore we chose forms of protest actions. Finally, the *Open Forum Salvage Culture* was formed in 1996, a wider platform associating artists and art historians, and a year later meetings were held and strikes organised, including the occupation strike at the Ministry of Culture, demanding the resignation of the Minister of Culture. I think that this experience was also reflected in the 1998 elections when Mečiar's HZDS gained a slim victory, but was unable to form the government and the era of Meciarism came to an end. If you have in mind activist art under political activism in the art of the 1990s, the form of protest against the political reality that does not abandon artistic means, I cannot agree with you either. The assertion that such a form of activism did not exist in the 1990s is a myth, which is, I think, the result of limited knowledge. In this period a number of great works were created, responding to the political situation (Peter Kalmus, József R. Juhász, Ilona Németh, Rudolf Sikora, Daniel Fischer, Elena Pätoprstá and other artists), but also works directly thematising Meciarism – *Mečiar's Dances* (1992) by Michal Murín, *Liberty Island* and *Watched Trains* (1998) by Miro Nicz, action *Scarab* (1997) initiated by Blažej Baláž in Trnava, preceded by sending an open letter to Prime Minister Mečiar, and a great project based on items collected over time by Eva Filová: *Sweet Tomorrows. Parliamentary Ballot Papers 1992 – 2002*. In 2013 Michal Murín dedicated an issue of the *Profil* journal to this subject. I think that the ratio between the politically indifferent and politically committed art in the nineties was not fundamentally different from the current situation.

JČ: The Synagogue – Centre for Contemporary Art at the Ján Koniarek Gallery could well be called the first Slovak Kunsthalle thanks to your activities as a curator. Three curatorial cycles (*Art of the Aura*, *The Memory of the Space* and *Allocation of Space*) were conceived as thematic exhibitions held continuously in time. You presented Slovak and foreign artists who created site-specific projects for this unique space of the synagogue. However, few of them were able to detach themselves from the sensitive perception of the genius loci, and indirectly also from the context of the Holocaust. These site-specific projects naturally mixed with context-sensitive projects. Did you

perceive it as a negative burden of the exhibition space, or as a natural need for artists to take a stance towards this difficult, but in this specific space inherently present subject?

JG: When I received the offer from the then director of the gallery Priska Štubňová to work as a curator at the newly opened exhibition space – the former synagogue in 1993, I accepted this great challenge. I realised that this unique space stigmatised by traumas of the Holocaust would be a real test for contemporary art and only the art and artists strong enough and independent and at the same time sensitive enough would be capable of moving on the edge and creating productive tension between the past and the present. I addressed those artists who I assumed were able to accept with respect specific features of the environment, its physical and mental character, but also those who would not refrain from articulating their own artistic message. In the first two-year cycle the *Art of the Aura*, referring to the famous essay by Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility*, I intentionally resisted including in the exhibition programme the projects directly responding to the subject of the Holocaust. Out of the nine works only Monika Kubinská and Bohuš Kubinský did it in their project *Story* in 1995. I did not do it out of disrespect to this place; on the contrary, I did it for fear of a potential exploitation of the visual and psychological qualities of the space that would result in the privatisation of its genius loci. An explicit thematisation of the Holocaust appeared in the second two-year cycle (1999 – 1998), which I called jointly the *The memory of the Space*. I started from the virtual project *Inside* by Roman Galovský, which completed the previous cycle, the *Art of Aura*. Using the latest digital technology the artist attempted to delve into the past of the synagogue. A special software making use of historical photographs of the building with the help of data transmission offered the viewers an interesting excursion into history. The response of the audience to this project accelerated my decision to attempt to trace the history of this unique space in the next cycle. At that time Eubo Stacho came with the project *Canvases of Memories and Forgetting* in which he thematised the Holocaust and I accepted it because the photographer had a series of personal meetings with people who survived these tragic events. Stacho's project was based on empathy and humility, not only artistic, but also human and Christian. His installation, which might have caused controversy, evoked a deep feeling of catharsis between participants and viewers. In his case, we can talk about positive overcoming of Adorn's scepti-

cism about the possibilities of art after Auschwitz, since he not only worked with the phenomenon of memory – forgetting and recollection – but also with ethical categories, such as responsibility and forgiveness. In the *The Memory of the Space* cycle the Holocaust theme occurred quite naturally in the work of a number of Slovak and foreign artists. Their site-specific installations were among the most impressive exhibitions held at the synagogue (Anton Čierny: *Dawn*, 1997; Dezider Tóth: *Cvaot / Crowd*, 1997; Diane Samuels, USA, *Sounds and Shadows*, 1998; Anne and Patrick Poirier, France, *Tears of Oblivion*, 1998). In this context, Peter Ondruška created *RED*, an interesting object, made in 2000 for the third cycle *Allocation of Space*. The simple presence of the monumental word RED formed from prefabricated blocks spontaneously aroused expectations of an encoded message in the empty space of the synagogue. Although it was an English word with no obvious semantic connection to the original or current function of the synagogue, it appeared that the rich structuring of this unique place disturbs indifference. The fact that the word RED was paradoxically yellow triggered a chain of associations in the viewer. On the one hand, yellow as a symbol associated with Judaism, the Star of David, a hexagram worn as a stigma on the chest of men, women and children sentenced to death, but also a symbol inscribed in the windowpane of the synagogue. On the other hand, not only in the sense of red, but also as a synonym for pre-communist, Bolshevik, not only referring to the red pentagram associated with the communist regime and animosity towards the Jewish community, but also to the closing down of the synagogue, its gradual devastation threatened by complete destruction in the time of real socialism in the 1980s. The second line of meaning derives from reading the word *red* as *der*, the German article that again refers to the context of the Second World War and the Holocaust; thereby the interpretative circle was concluded. A surprising result of Ondrušek's installation was the process in which the initially neutral word was activated by existing structures of the synagogue, particularly its historical memory.

JČ: Within the curatorial cycles, the *Art of the Aura* and the *The Memory of the Place*, you succeeded in presenting several important artists active on the international art scene (Zuzanna Janin, Diane Samuels, Andreas Oldörp, Jan Ambrúz, Anne and Patrick Poirier, Vladimír Vimr ...). In the nineties, the Soros Center for Contemporary Arts tried intensively to connect Slovak visual art with foreign countries. In spite of this, we could hardly speak about a successful and systematic international coope-

ration in the Slovak context. A number of curators slipped into simplistic attempts at an illustrative participation of several accessible artists from neighbouring and more distant foreign countries. What were the selection criteria for exhibiting Slovak and foreign artists in relation to your activities in the Synagogue – the Centre for Contemporary Art? Almost all projects were created in direct dialogue with space, but what was the curator's share in the final outcome? There are concrete examples in which the cooperation between the artist and the curator went beyond the standard framework. Could we talk about co-authorship?

JG: My contribution to the final outcome was indirect. It was principally based on expressing the subject, which, in addition to the architectural design of the building from the late 19th century, created a thematic framework, in which the artist could move. The first two-year cycle of exhibitions was given the common name, *Art of the Aura*, referring to Walter Benjamin. My objective was an attempt to show that contemporary art can, under certain conditions, exude aura, which, according to Benjamin's visionary prediction, already disappeared from art in the 1930s mainly due to the technical reproducibility of art. The Synagogue – as a comprehensive space – was a good starting point for the presentation of the *Art of the Aura*, providing that the projects will be created as site-specific, which means only for the specific space that the artist must experience before he begins conceptually reflecting on the project. From this perspective, the projects required generous funding because foreign artists, Anne and Patrick Poirier from France, Diane Samuels from the United States or Andreas Oldörp from Germany had to visit the synagogue a year before creating their own projects. Moreover, Benjamin's *here and now* also appeared as a certain imperative in relation to the viewer, who had to be physically present at the exhibition to be able to read and perceive all the levels of exhibited installations. Naturally, my curatorial experiment was influenced by the current debate on the return of the lost aura, documented for example in the exhibition *The Ruse of the Aura* in the Wiener Secession (1994). Moreover, the current character of my conception was in a sense confirmed by the Bratislava lecture of the German art historian and postmodernist philosopher Wolfgang Iser, *Artificial Gardens of Paradise?* subtitled *Exploring the World of Electronic Media and Other Worlds*, given in Bratislava in 1995. The lecture drew attention to trends in art that emerged as a counterbalance to dematerialised media art. Iser declared that “in relation to universal mobility and variability we learn again to appreciate constancy and stability, stamina and endurance in contrast to a free play, robustness in contrast to levita-

tion". At the same time he emphasised that it again becomes important "what claims its own space and time, what is not interchangeable, but it is unrepeatable". During the two-year cycle of the *Art of the Aura*, many of these attributes actually appeared in the work of artists who accepted my offer for cooperation (Jan Ambrůz, Emöke Vargová, Ladislav Černý, Monika Kubinská, Bohuš Kubinský, Andreas Oldörp, Ilona Németh, Otis Laubert, Daniel Fischer, Vladimír Vimr).

Benjamin's *here and now* connected all three cycles, although the thematic framework changed. The third consecutive cycle focused primarily on the artists capable of working with the architectural design of the building whereas the cycle was open to all media, preferring inter-media and interactive projects. The name of the cycle *Allocation of Space* and the actual subject were randomly selected. Several projects appeared in previous exhibitions in which the artists deliberately used specific features of the existing architecture and integrated its elements into the context of their work (e.g. Anton Čierny, Jan Ambrůz, Anne and Patrick Poirier, Vladimír Vimr, Monika Kubinská, Bohuš Kubinský, Patrik Kovačovský, Dorota Sadvská). I deliberately chose an architect, Imro Vaško, not an artist, to create the pilot project. His site-specific installation ... *Net* ... a highly ambitious project, created a competitive environment for other artists presented in the cycle (Xénia Imrová, Miloš Štofko, Zuzanna Janin, Peter Meluzin, Peter Ondrušek).

JČ: I believe that the curators have secret drawers in their offices (or today rather folders on hard discs) with interesting, but never realised projects. Complications of space, time and the human factor sometimes make impossible the launching of exhibitions that should have been held. Is there an exhibition project that could not be presented in the Synagogue – Centre for Contemporary Art, but the public should learn about it?

JG: I remember two such projects, more precisely artistic figures who have never exhibited at the Trnava Synagogue although I communicated with them quite intensively. The first was Christian Boltanski, an amazing French artist, who I first met in 1994 at the exhibition *Hours of Darkness*, prepared at Queen Anne's Summer Palace in Prague Castle by the French-Czech curator Jana Claver. My project for the synagogue interested him all the more because he has Jewish roots on his father's side and has explored the theme of the Holocaust in several projects. I wrote a review for the *Profil* journal about the exhibition and that year director Priska Štubňová and I were invited to an informal celebration

of his fiftieth birthday at Clam Gallas Palace, the seat of the French Institute in Vienna, where one of the versions of his installation, *Shadow Theatre* (Théâtre d'ombres) was presented. Unfortunately, the promising communication did not result in the desired finale. The second artist who took the initiative to exhibit in the Trnava synagogue was David Rabinowitch, a well-known Canadian minimalist sculptor. He exhibited at documenta 6 and 7 between 1977 and 1982. I met him in Prague at his solo exhibition at the Rudolfinum Gallery in 1995. During the press conference, I asked him a question to which he replied somewhat provocatively with a counter question, so there was a brief conversation between us. After the press conference he came up to me and asked me where I came from, because my "Czech" sounded differently. When I explained to him that I am from Slovakia and what my profession is, he immediately responded, because he was enchanted by the space of the synagogue and found my project interesting. A few days after the opening of the Prague exhibition he travelled to Slovakia and was thrilled. Bratislava was for him a lot more the city of Franz Kafka than Prague and he was immediately enchanted by the synagogue. The only problem was that he insisted on making a series of reliefs for this space, which would become an integral part of the architecture. We disagreed on this requirement and I wonder if I did well when I declined to accept this intervention, which seemed to be against the spirit of genius loci, and little empathic at that time.

Bibliografia / Bibliography

- ANDRÁS, Edit: Németh Ilona. In: After the Wall. Catalogue. Stockholm, Moderna Museet 1999.
- BAKOŠ, Ján: Historický výskum súčasnosti. In: Umelec v kletke. Bratislava, SCCAN 1999.
- BALOGH, Alexander: S B. Ondrejčkom o výstave Československo, reklama a občianskom združení tranzit.sk. In: SME, 2. júna 2003.
- BARTOŠOVÁ, Zuzana: Napriek totalite. Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia. Bratislava, Kalligram 2011.
- BAXANDALL, Michael David Kighley: Jazyk umelecké kritiky. In: KESNER, Ladislav: Vizuální teorie. Jinočany, H & H 1997.
- BELTING, Hans: Konec dějin umění. Praha, Mladá fronta 2000.
- BESKID, Vladimír: Cesta k organickej plastike. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenská národná galéria 2005.
- BESKID, Vladimír: Neokonceptuálne a postkonceptuálne smerovanie v 90. rokoch. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.): Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. storočia. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000.
- DRBALOVÁ, Pavlína: 60/90 – 4. výročná výstava SCCA v Bratislave. In: Ateliér 1998, 1.
- GÁL, Egon – MARCELLI, Miroslav (ed.): Za zrkadlom moderny. Bratislava, Archa 1991.
- GERŽOVÁ, Jana: Editoriál. In: Profil VI, 1996, 3 – 4.
- GERŽOVÁ, Jana: Interiér versus Exteriér. In: SME, 17. októbra 1996.
- GERŽOVÁ, Jana: Pamäť miesta. In: Ars 38, 2005, 2.
- GERŽOVÁ, Jana (ed.): Slovník svetového a slovenského umenia druhej polovice 20. storočia. Od abstraktného umenia k virtuálnej realite. Idey – pojmy – hnutia. Bratislava, Profil IX, 1999.
- GERŽOVÁ, Jana: Umenie žije, ale čo sa stalo s umelcami? In: Domino fórum, 1997.
- GREGOR, Richard: Autenticita, tradícia a postnárodná situácia. (K vývinovým predpokladom slovenského umenia „nultých rokov“). In: SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, Mira (ed.): Nulté roky. Žilina, Považská galéria umenia 2011.
- GREGOR, Richard: Haberernovej oko. Postinformálna figurácia v slovenskom výtvarnom umení 60. rokov 20. storočia. Bratislava, Galéria Cypriána Majerníka 2013.
- GREGOR, Richard: Homonymická opona. Príspevok k úvahám o odlišnosti významu umeleckého diela v závislosti od miesta vzniku. Prednáška pre XLVI. svetový kongres AICA v Košiciach, 2013 – videozáznam: www.aica.sk.
- HANÁKOVÁ, Petra – KUSÁ, Alexandra: 60/90. In: 60/90. IV. Výročná výstava SCCA Slovensko, Bratislava, SCCA 1997.
- HANÁKOVÁ, Petra: Neokonceptuálne umenie. In: Arslexicon – výtvarné umenie na Slovensku. BALÁŽOVÁ, Barbara – POMFYOVÁ, Bibiana (ed.). <http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=neokonceptualne-umenie>
- HANÁKOVÁ, Petra: Newspeak alebo kunsthistoria ako kamufláž. In: Ženy–inštitúcie? K dejinám prevádzky deväťdesiatych rokov. Bratislava, Vysoká škola výtvarných umení, Slovart 2010.
- HANÁKOVÁ, Petra: Rané 90. roky – sny a realita. In: Ženy–inštitúcie? K dejinám prevádzky deväťdesiatych rokov. Bratislava, Vysoká škola výtvarných umení, Slovart 2010.
- HAVRÁNEK, Vít – OBRIST, Hans-Ulrich – ONDÁK, Roman – SCHÖLLHAMMER, Georg: Július Koller Univerzálne Futurologické Operácie. Viedeň, Kölnischer Kunstverein, Verlag der Buchhandlung Walther König, tranzit, Remaprint 2003.
- HLAVAJOVÁ, Mária (ed.): Interiér versus Exteriér alebo Na hranici (možných) svetov. Katalóg výstavy. Bratislava, SCCA 1996.
- HOŠOVSKÝ, Gabriel: Syzygia 1988 – 2008: Súvislosti, fakty, príbehy. Bratislava, Gabriel Hošovský 2009.
- HUSHEGYI, Gábor – KISS, Suzanne (ed.): At Home Gallery 1995 – 2000. Šamorín, At Home Gallery 2001.
- JABLONSKÁ, Beata: Maľba v postmodernej situácii. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.): Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. storočia. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000.
- JABLONSKÁ, Beata: Paradigma žena. In: Galéria 1996, 3.
- RUSINOVÁ, Zora (ed.): Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. storočia. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000.
- KEMÉNY, Alexander: Mýtus a realita. Takzvaná imaginatívna línia slovenskej grafiky. In: Profil I, 1991, 17 – 18.
- KRIVÝ, Vladimír: Sociokultúrne pozadie problémov transformácie na Slovensku. In: Sociológia 25, 1993, 4 – 5.
- KOLLÁR, Miroslav: Kultúra. In: Slovensko 1998 – 1999. Súhrnná správa o stave spoločnosti. (ed.) MESEŽNIKOV, Grigorij – IVANTYŠYN, Michal. Bratislava, IVO 1999.
- MITÁŠOVÁ, Monika: Médiá, efemérne výstavy. In: 60/90. IV. Výročná výstava SCCA Slovensko. Bratislava, SCCA 1997.
- NOACK, Ruth: Kto sa bojí Denisy Lehockej? In: Denisa Lehocová. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenská národná galéria 2012.
- ORIŠKOVÁ, Mária: Paradigma žena. In: Ateliér 1996, 24.
- PETRÁNSKY, Ludo: Moderná slovenská grafika. Bratislava, Tatran 1985.
- PETRÁNSKY, Ludo ml.: Sorosovo centrum súčasného umenia Slovensko pripravuje nový model výročnej výstavy. In: SME, piatok 31. januára 1997.
- PIOTROWSKI, Piotr: Gender After the Wall. In: PEJÍC, Bojana (ed.): Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe. Wien, MUMOK Museum Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig 2009.
- PRIBISOVÁ, Lýdia: Absolventi Ateliéru sklárskeho výtvarníctva na VŠVU v Bratislave v rokoch 1991 – 2005. Diplomová práca. Bratislava, Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave 2005.
- REZNÍK, Branislav: Disperzia. Katalóg výstavy. Ostrava, Dom umění 1994.
- RUSINOVÁ, Zora (ed.): Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. storočia. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000.
- RUSINOVÁ, Zora: Limitlos / Mimo limity. Drážďany, Kunsthalle Dresden 1997.
- RUSINOVÁ, Zora: Očami ženy alebo večná nevesta jari. In: BÜNGEROVÁ, Vladimíra – GREGOROVÁ, Lucia (ed.): Jana Želibská – Zákaz dotyku, Bratislava, Slovenská národná galéria 2012.
- RUSINOVÁ, Zora: Slovak republic. In: Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe. Wien, MUMOK Museum Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig 2009.
- RUSINOVÁ, Zora (ed.): Šesťdesiate. Bratislava, Slovenská národná galéria 1995.
- RUSNÁKOVÁ, Katarína: 5 x New York. Bratislava, Kalligram 2003.
- RUSNÁKOVÁ, Katarína: História a teória mediálneho umenia na Slovensku. Bratislava, Vysoká škola výtvarných umení, Afad Press 2006.
- RUSNÁKOVÁ, Katarína: Medzi mužom a ženou. Žilina, Považská galéria umenia 1997.
- RUSNÁKOVÁ, Katarína: Medzi mužom a ženou. In: Ateliér 1997, 23.
- RUSNÁKOVÁ, Katarína: Namiesto úvodu dotazník – Feministické dejiny umenia v postkomunistickej dobe (rozhovor s Martinou Pachmanovou). In: Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku. Banská Bystrica, Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení 2009.
- RUSNÁKOVÁ, Katarína: Paradigma žena. Žilina, Považská galéria umenia 1996.
- RUSNÁKOVÁ, Katarína: Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení. Banská Bystrica, Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení 2009.
- RUSNÁKOVÁ, Katarína: Vizuálne umenie na Slovensku 1990 – 2004: V komprimovanom čase. In: Jazdec Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí, 2011, 4.
- RUSNÁKOVÁ, Katarína: Vizuálne zobrazenia gendrových identít v nových médiách. In: 90-te plus. Reflexia vizuálneho umenia na prelome 20. a 21. storočia. Bratislava, Slovenská sekcia AICA 2003.
- RUSNÁKOVÁ, Katarína: Výstavopis 1. mentálne štádium – projekt výstavy. In: Fyzický/Mentálny. Žilina, Považská galéria umenia, 1995.
- SMITH, Terry: World Picturing in Contemporary Art: Iconographic Turning. In: Australia and New Zealand Journal of Art 2006, 7.
- SNOPKO, Ladislav: Kultúra. In: Slovensko 1996. Súhrnná správa o stave spoločnosti a trendoch na rok 1997. (ed.) BŮTORA, Martin. Bratislava, IVO 1992.
- SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, Mira: Kurátor – organizátor. Rozhovor s Antonom Čiernym. In: ČIERNY, Anton (ed.): Anton Čierny. Žilina, Považská galéria umenia 2012.
- SOMOLÁNYI, Soňa: Formovanie politických elít na Slovensku. In: Sociológia 25, 1993, 4 – 5.
- SZMUDOVÁ, Katarína (ed.): XI. Súčasná slovenská grafika 1991. Banská Bystrica. Štátna galéria Banská Bystrica 1991.
- VAŠKOVIČOVÁ, Hana: Interiér versus Exteriér. In: Ateliér 1996, 26.
- VAŠKOVIČOVÁ, Hana: Medzi mužom a ženou alebo anabázy vedenia inštitúcie galerijného typu na Slovensku. In: Výtvarnícke noviny 1997, 3.
- VRBANOVÁ, Alena: XII. Súčasná slovenská grafika. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica 1993.
- VRBANOVÁ, Alena: Alternatívna slovenská grafika. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica 1998.
- VRBANOVÁ, Alena: Barbakan '92. In: Profil II, 1992, 14 – 15.
- VRBANOVÁ, Alena: GalleriesLand of Slovakia. Stručný nárys histórie a stavu galérií na Slovensku po roku 1989. In: Jazdec – Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí, 2013, 3 – 4.
- VRBANOVÁ, Alena: Grafika alebo tlač. In: Profil III, 1993, 12.
- VRBANOVÁ, Alena: Mimo limity. In: Galéria – noviny o umení, 1998, 2.
- VRBANOVÁ, Alena: Nové podoby grafickej tvorby. In: Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. storočia. Bratislava, Slovenská národná galéria 2000.
- VRBANOVÁ, Alena: Typológia, výrazové kategórie a autori alternatívnej grafiky. In: Alternatívna slovenská grafika. K problematike modelov interpretácie výtvarného diela. Dizertačná práca. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa 2012.
- WELSCH, Wolfgang: Estetické myslenie. Bratislava, Archa 1993.

Životopisy kurátorov / Curators' Curricula vitae

DANIELA ČARNÁNarodená / *Born* 1977, Poprad**Vzdelanie / Education**1996 – 2001, Univerzita Komenského v Bratislave – Filozofická fakulta – Veda o výtvarnom umení / *Comenius University in Bratislava – Faculty of Philosophy – Fine Art Science*2002 – 2010, Trnavská univerzita v Trnave – Filozofická fakulta – Katedra dejín umenia a kultúry / *Trnava University in Trnava – Faculty of Philosophy – Department of History of Art and Culture – postgraduálne štúdium / post-graduate studies***Kurátorské projekty (výber)****/ Curatorial Projects (selection)**

- 2005 Igor Kalný: Vstup do ticha, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
- 2007 Z mesta von – Umenie v prírode, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK); Západočeská galerie / *West Czech Gallery*, Plzeň (CZ); Východoslovenská galéria / *East Slovakian Gallery*, Košice (2008); Gosudarstvennyj centr sovremennovo iskusstva, Moskva (RU)
- 2010 Štvorvýtava: Jan Steklík, Otis Laubert, Monogramista T-D, Igor Kalný, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
- 2010 Očami (ne)viditeľné. Reflexia kresťanstva v súčasnom umení (spolukurátorka / *co-curator*), Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)
- 2011 Mapy / *Maps*: Umelecká kartografia v strede Európy 1960 – 2011 (spolukurátorka / *co-curator*), Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*; Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
- 2012 Michal Kern: Stotožnenie, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
- 2013 Zostane to v rodine (Vstupy detí do tvorby rodičov umelcov a naopak), Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)

Publikácie (výber) / Publications (selection)

- ČARNÁ, Daniela – VALOCH, Jiří: Igor Kalný. Prešov, Vydavateľstvo Michala Vaška 2008.
- ČARNÁ, Daniela – GREGOROVÁ, Lucia: Mapy/Maps. Umelecká kartografia v strede Európy 1960 – 2011. Katalóg výstavy. Bratislava, Galéria mesta Bratislavy, Slovenská národná galéria 2011.
- ČARNÁ, Daniela: Michal Kern. Bratislava, Galéria mesta Bratislavy 2011.
- ČARNÁ, Daniela: Po stopách umenia. Bratislava, Galéria mesta Bratislavy, OZ Artfriends 2009.
- ČARNÁ, Daniela: Z mesta von. Umenie v prírode. Katalóg výstavy. Bratislava, Galéria mesta Bratislavy 2007.
- ČARNÁ, Daniela: Zostane to v rodine (Vstupy detí do tvorby rodičov umelcov a naopak). Katalóg výstavy. Bratislava, Galéria mesta Bratislavy 2013.

JURAJ ČARNÝNarodený / *Born* 1974, Poprad**Vzdelanie / Education**1996, Cultural University, Copenhagen
1992 – 1999, Univerzita Komenského v Bratislave – Filozofická fakulta – Veda o výtvarnom umení / *Comenius University in Bratislava – Faculty of Philosophy – Fine Art Science***Kurátorské projekty (výber)****/ Curatorial Projects (selection)**

- 1995 BilboART, verejný priestor / *public space*, Bratislava (SK)
- 1998 Slovak Young Visual Arts Prize, Galéria Medium / *Medium Gallery*, Bratislava (SK)
- 2003 Instant Fusion, MuseumsQuartier, Vienna (AT)
The Last East European Show, Museum of Contemporary Art, Belgrade (RS)
- 2004 Erik Binder – Intercosmos, Gallery Raster, Warsaw (PL)
Central /New Art from New Europe/ (kurátor slovenskej sekcie / *curator of the Slovak section*), Max Gandolf Bibliothek, Salzburg; Graz (AT); Bucharest (RO); Ljubljana (SLO); Sofia (BG); Zagreb (HR); Belgrade (RS); Bratislava (SK)
CWS /Aneta Mona Chisa, Marek Kvetan, Dušan Zahoranský/, Vision Centre, Cork (IR)
Erik Binder, Galerie und projekte Mathias Kampl, Berlin (DE)
- 2005 Prague Biennale 2 – Expanded painting / *Acción directa*, (kurátor slovenskej sekcie / *curator of the Slovak section*) Karlínska hala / *Karlin Hall*, Praha (CZ)
- 2006 Crazycurators Biennale (šéfkurátor / *chief curator*), SPACE / Galéria Priestor for Contemporary Arts, Bratislava (SK)
Jiří Kovanda (Vstup detí do tvorby rodičov umelcov / *co-curator*), SKUC Gallery, Ljubljana (SLO)
- 2007 The Most Curatorial Biennale in the Universe, Apex Art, New York (USA)
Prague Biennale 3 – Global and Outsiders: Connecting Cultures in Central Europe – kurátorská sekcia / *curatorial section* – Lemon Bar, Between Concept and Action Art, Karlínska hala / *Karlin Hall*, Praha (CZ)
- 2008 Crazycurators Biennale II (šéfkurátor / *chief curator*), SPACE / Galéria Priestor for Contemporary Arts, Bratislava (SK)
Between Concept and Action Art (Early conceptual and action art from CZ/SK), Galleria Sonia Rosso, Torino (IT)
- 2009 Otis Laubert, Monasterio San Pietro in Lamosa, Iseo (IT)
Erased Walls, Freies Museum Berlin (DE); Mediations Biennale, Poznan (2010) (PL)

- 2010 Crazycurators Biennale III (šéfkurátor / *chief curator*), Dom umenia / *House of Art*; SPACE / Galéria Priestor for Contemporary Arts, Bratislava (SK)
Transitland, Videoart from Central and Eastern Europe 1989 – 2009, SPACE / Galéria Priestor for Contemporary Arts, Bratislava (SK)
Nulté roky (spolukurátor / *co-curator*), Dom umenia / *House of Art*, Bratislava; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK); MODEM, Centre for Contemporary Arts, Debrecen (HU)
- 2012 Hotel de Inmigrantes (Manifesta IX. sprievodná akcia / *parallel event*), Hasselt (BE)
- 2013 Video AIR, Kultur Kontakt, Vienna (AT)
- Publikácie (výber) / Publications (selection)**
ČARNÝ, Juraj: In: SKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, Mira (ed.): Nulté roky / *Zero years*. Žilina, Považská galéria umenia 2011.
ČARNÝ, Juraj: On The Move: The Slovak Art Scene is Gradually Speeding up. In: THUNEKE, Inka (ed.): Atlantis: Hidden Histories – New Identities. European Art 20 Years After the Iron Curtain. Berlin, Rohkunstbau 2010.
ČARNÝ, Juraj: Stano Masár. Five questions. Katalóg výstavy. Nové Zámky, Galéria umenia Ernesta Zmetáka 2009.

BARBORA GERŽOVÁNarodená / *Born* 1981, Bratislava**Vzdelanie / Education**2000 – 2005, Trnavská univerzita v Trnave – Filozofická fakulta – Katedra dejín umenia a kultúry / *Trnava University in Trnava – Faculty of Philosophy – Department of History of Art and Culture***Kurátorské projekty (výber)****/ Curatorial Projects (selection)**

- 2007 Zrkadlo ako nástroj ilúzie, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
- 2008 Ja a tí Druhí, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
Ilúzia priestoru / *Pokus o nové čítanie*, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
- 2009 Od sadry k žuvačke / *Autorské techniky a stratégie*, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
Perfect Asymetry, Donumenta 2009 – Slovakia, Regensburg (DE)
Pasce vizuálnej ilúzie / *Súčasné podoby trompe l'oeil*, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
- 2010 Karol Pichler, Erik Binder, Stano Masár, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
INTER-VIEW, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
- 2011 MANUÁL PRE DOKONALÉHO DIVÁKA / *Peter Barényi, Eja Devečková, Mariana Sedlačíková, Veronika Šramatýová*, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)

INTER-VIEW 2, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)

- 2012 Monika Pascoe Mikyšková: Čo nás spája, to nás delí, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
FILM. Directed by Artists / *Film v súčasnom umení*, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
Lucia Stráňaiová: Tá krajina, Galéria Cypriána Majerníka / *Cyprián Majerník Gallery*, Bratislava (SK)
- 2013 Marko Blažo / *Ticho a pokoj*, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
Lubo Stacho: Ph faktor pozitívny, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
FILM. Directed by Artists 2 / *Film v súčasnom umení*, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
- 2014 Dorota Sadvská: Nahotou tela aj mysle, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
Slovensko – krajina, v ktorej sa dá žiť / *Illah van Oijen, Olja Triaška Stefanovič*, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)

Publikácie (výber) / Publications (selection)

- GERŽOVÁ, Barbora: FILM. Directed by Artists / *Film v súčasnom umení*. Katalóg výstavy. Nitra, Nitrianska galéria 2012.
- GERŽOVÁ, Barbora: Ilúzia priestoru / *Pokus o nové čítanie*. Katalóg výstavy. Nitra, Nitrianska galéria 2008.
- GERŽOVÁ, Barbora: INTER-VIEW. Katalóg výstavy. Nitra, Nitrianska galéria 2010.
- GERŽOVÁ, Barbora: INTER-VIEW 2. Katalóg výstavy. Nitra, Nitrianska galéria 2011.
- GERŽOVÁ, Barbora: Ja a tí Druhí. Katalóg výstavy. Nitra, Nitrianska galéria 2007.
- GERŽOVÁ, Barbora: Karol Pichler, Stano Masár, Erik Binder. Katalóg výstavy. Nitra, Nitrianska galéria 2010.
- GERŽOVÁ, Barbora: Marko Blažo / *Ticho a pokoj*. Katalóg výstavy. Nitra, Nitrianska galéria 2013.
- GERŽOVÁ, Barbora: Od sadry k žuvačke / *Autorské techniky a stratégie*. Katalóg výstavy. Nitra, Nitrianska galéria 2009.
- GERŽOVÁ, Barbora: Pasce vizuálnej ilúzie / *Súčasné podoby trompe l'oeil*. Katalóg výstavy. Nitra, Nitrianska galéria 2009.
- GERŽOVÁ, Barbora: Zrkadlo ako nástroj ilúzie. Katalóg výstavy. Nitra, Nitrianska galéria 2007.

RICHARD GREGORNarodený / *Born* 1974, Bratislava**Vzdelanie / Education**1993 – 1999, Trnavská univerzita v Trnave – Filozofická fakulta – Katedra dejín umenia a kultúry / *Trnava University in Trnava – Faculty of Philosophy – Department of History of Art and Culture*1997 – 1998, Univerzita Karlova v Prahe – Filozofická fakulta – Ústav pro dějiny umění / *Charles University – Faculty of Philosophy – Institute of Art History*

Kurátorské projekty (výber)

/ Curatorial Projects (selection)

- 2000 Milan Adamčiak, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (2001) (SK)
 Peter Bartoš (spolukurátor / *co-curator*), Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
 Manipulujúce umenie I a II, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
- 2001 „nové“ umenie 1936 – 2001, Štátna galéria / *State Gallery*, Banská Bystrica; Galéria Jána Koniarka / *Ján Koniarek Gallery*, Trnava (SK)
 transKUNSTHALLE 2001, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK); Kunsthalle Exnergasse, Vienna (2002) („Neue“ Slowakische Kunst 1936 – 2001) (AT)
- 2003 Ivan Štěpán – Hmatové Studio 1970/2003 (spolupráca / *co-opreation* Radislav Matuščík), Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
 Realizmus a skutočnosť – stála expozícia slovenského umenia 20. storočia, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
 Valenčné sféry I., Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
 Permanentný romantizmus, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
- 2004 Forbína/*Fore-Scene*, Stanica Žilina-Záriečie; Galéria Jána Koniarka – Synagóga / *Ján Koniarek Gallery – Synagogue*, Trnava; *State Gallery*, Banská Bystrica (2005) (SK)
- 2005 Prievan / Súčasná slovenská maľba 2000 – 2005 (spolukurátor / *co-curator*), Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina; Štátna galéria / *State Gallery*, Banská Bystrica (SK); Pražská radnica / *Prague City Hall*, Praha (CZ), Galéria P. M. Bohúňa / *P. M. Bohúň Gallery*, Liptovský Mikuláš (2006) (SK)
- 2006 22 minút 50,28 sekundy, Gallery Art Factory, Praha (CZ); CAISA, Helsinki (FI)
- 2011 Nulté roky (spolukurátor / *co-curator*), Dom umenia / *House of Art*, Bratislava; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK); MODEM, Centre for Contemporary Arts, Debrecen (HU)
 Odbzbrojujúci – Pomenovanie aktuálnej tendencie v slovenskom výtvarnom umení, Galéria Cypriána Majerníka / *Cyprián Majerník Gallery*, Bratislava (SK)
- 2012 Balkón na Kudláčkovej 5, Galéria Cypriána Majerníka / *Cyprián Majerník Gallery*, Bratislava (SK)
- 2013 1963 – Predvečer slovenskej neoavantgardy, Galéria Cypriána Majerníka / *Cyprián Majerník Gallery*, Bratislava (SK)

Publikácie (výber) / Publications (selection)

GREGOR, Richard (zost.): 1963 – Predvečer slovenskej neoavantgardy. Bratislava, Galéria Cypriána Majerníka 2013.
 GREGOR, Richard: Haberernovej oko. Postinfomálna figurácia v slovenskom výtvarnom umení 60. rokov 20. storočia. Bratislava, Galéria Cypriána Majerníka 2013.

BEATA JABLONSKÁ

Narodená / *Born* 1967, Bratislava

Vzdelanie / Education

1986 – 1992, Univerzita Komenského v Bratislave – Filozofická fakulta – Veda o výtvarnom umení / *Comenius University in Bratislava – Faculty of Philosophy – Fine Art Science*
 2011 – 2014, Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave – Dejiny a teória výtvarného umenia / *Academy of Fine Arts and Design – History and Theory of Fine Art* – postgraduálne štúdium / *post-graduate studies*

Kurátorské projekty (výber)

/ Curatorial Projects (selection)

- 1998 Medzisvet. Vyplňovať medzery súcna (spolukurátorka / *co-curator*), Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
- 2005 Prievan / Súčasná slovenská maľba 2000 – 2005 (spolukurátorka / *co-curator*), Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina; Štátna galéria / *State Gallery*, Banská Bystrica; Galéria P. M. Bohúňa / *P. M. Bohúň Gallery*, Liptovský Mikuláš (SK); Galerie hlavního města Prahy / *Praha City Gallery*, Praha (CZ)
- 2009 Osemdesiate – Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

Publikácie (výber) / Publications (selection)

JABLONSKÁ, Beata: Osemdesiate. Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992. Bratislava, Slovenská národná galéria 2009.

LÝDIA PRIBIŠOVÁ

Narodená / *Born* 1980, Bratislava

Vzdelanie / Education

1998 – 2003, Univerzita Komenského v Bratislave – Filozofická fakulta – Veda o výtvarnom umení / *Comenius University in Bratislava – Faculty of Philosophy – Fine Art Science*
 2003 – 2006, Univerzita Komenského v Bratislave – Filozofická fakulta – Andragogika / *Comenius University in Bratislava – Faculty of Philosophy – Adult Education*
 2009 – 2013 Sapienza University of Rome – Department of History of Arts – postgraduálne štúdium / *post-graduate studies*

Kurátorské projekty (výber)

/ Curatorial Projects (selection)

- 2007 Prague Biennale 3 – Lemon Bar – Slovak section (spolukurátorka / *co-curator*), Karlínska hala / *Karlin Hall*, Praha (CZ)
 www.evolutiondelart.net (spolukurátorka / *co-curator*)
- 2009 John Wood & Paul Harisson, Studio Trisorio, Rome and Naples (IT)
- 2010 Crazycurators Biennale III, (spolukurátorka / *co-curator*), Dom umenia / *House of Art*; SPACE / Galéria Priestor for Contemporary Arts, Bratislava (SK)
 How to make a revolution. Anetta Mona Chişa and Lucia Tkáčová (spolukurátorka / *co-curator*), MLAC, Rome (IT)

- 2011 Diorama. Slovak videoart, Oi Futuro, Rio de Janeiro (BR)
 Prague Biennale 5 – Whatever we do we cannot connect with you – Slovak section (spolukurátorka / *co-curator*), Microna / Microna building, Praha (CZ)
 She Devil 5 (spolukurátorka / *co-curator*), Macro Museum, Rome (IT)
 Common Identity (spolukurátorka / *co-curator*), SPACE / Galéria Priestor for Contemporary Arts, Bratislava (SK)
- 2012 Systems and Accidents. Cyríl Blažo – Tomáš Džadoň – Eva Kofátková – Pavla Sceránková, Ex Elettrofónica, Rome (IT)
- 2013 There must be order. Artists from Central Europe, Viafarini DOCVA, Fabbrica del Vapore, Milan (IT)
 Dominik Lang: Missing Parts, The Gallery Apart, Rome (IT)

Publikácie (výber) / Publications (selection)

PRIBIŠOVÁ, Lýdia: How to Make a Revolution. Catalogue of the show of Anetta Mona Chişa and Lucia Tkáčová. Rome, MLAC, Cura 2010.

MIRA SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ

Narodená / *Born* 1974, Žiar nad Hronom

Vzdelanie / Education

1993 – 1998, Trnavská univerzita v Trnave – Filozofická fakulta – Katedra dejín umenia a kultúry / *Trnava University in Trnava – Faculty of Philosophy – Department of History of Art and Culture*

Kurátorské projekty (výber)

/ Curatorial Projects (selection)

- 2003 Priveľa výnimke, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
- 2006 IN(TER)MEDIA(S)RES, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
- 2008 Visuality versus Reality, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 Petites histoires / Regards projetés, Contemporary Slovak Videoart, apollonia – european art exchanges, Strassbourg (FR)
- 2009 Nenápadné médium (Podoby súčasnej kresby), Východoslovenská galéria / *East Slovakian Gallery*, Košice; Galéria Cypriána Majerníka / *Cyprián Majerník Gallery*, Bratislava (SK)
- 2011 Nulté roky (spolukurátorka / *co-curator*), Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina; Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (2012) (SK); MODEM, Centre for Contemporary Arts, Debrecen (2013) (HU)
- 2012 Prvé múzeum intermédií – výber zo zbierky Považskej galérie umenia v Žiline, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
- 2013 Prague Biennale 6 – Beyond the Art, Nákladové nádraží Žižkov / *Train Station Žižkov*, Praha (CZ)

Publikácie (výber) / Publications (selection)

SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, Mira: Nenápadné médium. Katalóg výstavy. Žilina, Považská galéria umenia 2009.

SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, Mira (ed.): Nulté roky / Zero years. Žilina, Považská galéria umenia 2011.
 SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, Mira: Petites Histoires. Katalóg výstavy. Žilina, Považská galéria umenia 2008.
 SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, Mira: Považská galéria umenia v Žiline 1996 – 2006. Žilina, Považská galéria umenia 2006.

NINA VRBANOVÁ

Narodená / *Born* 1986, Bojnice

Vzdelanie / Education

2005 – 2010, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre – Ústav literárnej a umeleckej komunikácie / *Constantine The Philosopher University in Nitra – Department of literary and artistic communication*
 2013, Univerzita Karlova v Prahe – Filozofická fakulta – Katedra estetiky / *Charles University – Faculty of Arts – Department of Aesthetics*
 2010 – 2013, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie – Ústav literárnej a umeleckej komunikácie / *Constantine The Philosopher University in Nitra – Department of literary and artistic communication* – postgraduálne štúdium / *post-graduate studies (prerušené / interrupted)*

Kurátorské projekty (výber)

/ Curatorial Projects (selection)

- 2011 Pavla Sceranková: Nahlas, Galéria Cypriána Majerníka / *Cyprián Majerník Gallery*, Bratislava (SK)
- 2013 Stano Masár: O umení (100 rokov po ...) , Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)
 Kontextuálne umenie. Umenie v kontexte umenia 1991 – 2011, Galéria Cypriána Majerníka / *Cyprián Majerník Gallery*, Bratislava (SK)
 Stano Filko – okliF onatS: Tranzscendenteaoq 5.D. (4.3.), Galéria Slovenského inštitútu / *Gallery of Slovak Institute*, Praha (CZ)
- 2014 Stano Filko: '80s in N.Y.C. Paintings & Objects, Galéria Art Capital / *Art Capital Gallery*, Bratislava (SK)

Publikácie (výber) / Publications (selection)

VRBANOVÁ, Nina: Kontextuálne umenie. Bratislava, Galéria Cypriána Majerníka 2013.
 VRBANOVÁ, Nina – ČARNÝ, Juraj – MASÁR, Stano (ed.): Stano Masár. Po umení. Bratislava, Stano Masár 2013.
 VRBANOVÁ, Nina (ed.): Ročenka Galérie Cypriána Majerníka 2012. Bratislava, Galéria Cypriána Majerníka 2012.
 VRBANOVÁ, Nina: Stano Filko – okliF onatS: Tranzscendenteaoq 5.D. (4.3.). Katalóg výstavy. Bratislava, Galéria Cypriána Majerníka 2013.
 VRBANOVÁ, Nina – KREJČÍ, Roman (ed.): Stano Filko. '80s in N.Y.C. Paintings & Objects. Katalóg výstavy. Bratislava, Aukčná spoločnosť Art Bid, Galéria Art Capital 2014.

Životopisy výtvarníkov / Artists' Curricula vitae

JURAJ BARTUSZNarodený / **Born** 1933, Kamenín**Štúdium / Studies**1954 – 1958, Vysoká škola uměleckoprůmyslová / *Academy of Arts, Architecture & Design*, Praha / prof. Jan Kavan, prof. Josef Wagner1958 – 1961, Akademie výtvarných umění / *Academy of Fine Arts*, Praha / prof. Karel Hladík, prof. Karel Pokorný**Zastúpenie v zbierkach galérií****/ Representation in Gallery Collections**Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava; Centro Internacional de la cultura, Mexico City; Galéria M. A. Bazovského / *M. A. Bazovský Gallery*, Trenčín; Kassák Lajos Emlékmúzeum, Budapest; Národní galerie / *National Gallery*, Praha; Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra; Pécsi galéria, Pécs; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina; Prvá slovenská investičná skupina / *The First Slovak Investment Group*, Bratislava; Szépművészeti Múzeum Budapest, Východoslovenská galéria / *East Slovakian Gallery*, Košice**Individuálne výstavy (výber od roku 1990)****/ Individual Exhibitions (selection since 1990)**vystavuje od roku 1966 / *exhibiting since 1966*1991 Juraj Bartusz: Sondy, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)1992 Juraj Bartusz: Retrospektíva, Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica; Galéria Júliusa Jakobyho / *Julius Jakoby Gallery*, Košice; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)1994 Juraj Bartusz: Ekologicko-sociologická inštalácia, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)1996 Juraj Bartusz: Ex aequo, Štátna galéria / *State Gallery*, Banská Bystrica (SK)1997 Juraj Bartusz – Ilona Németh: Cestou, At Home Gallery – Synagóga / *Synagogue*, Šamorín (SK)1998 Juraj Bartusz – Marek Kvetán: (Anti)komunikácia, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)1999 Juraj Bartusz: Transformy, Múzeum Vojtecha Löfflera / *Museum of Vojtech Löffler*, Košice (SK)

Juraj Bartusz: Bleskosvetlo Bleskotma, Forum Kultury, Lodž (PL)

2000 Juraj Bartusz: Videoumenie, inštalácia, performance, Městská galerie / *City Gallery of Plzeň*, Plzeň (CZ)

2001 Empty spaces, Miskolci galéria, Miskolc (HU); Labyrinth. Atelier im Palmenhaus, Villa Valdberta, München (DE)

2003 Juraj Bartusz: Labilita, Galéria Brämerova kúria / *SNM – Múzeum kultúry Maďarov na Slovensku / SNM – Museum of the Hungarian Culture in Slovakia*, Bratislava (SK)2006 Juraj Bartusz: Živá socha. Galéria Jána Koniarka – Synagóga / *Ján Koniarek Gallery – Synagogue*, Trnava (SK)Juraj Bartusz. Galéria umenia Ernesta Zmetáka / *Art Gallery of Ernest Zmeták*, Nové Zámky (SK)2007 Juraj Bartusz. Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)2008 Pocta Jurajovi Bartuszovi – Zlínsky salón, Krajská galéria výtvarných umení / *Regional Gallery of Fine Arts*, Zlín (CZ)2009 Juraj Bartusz: Pulzujúca geometria, Galéria Z / *Z Gallery*, Bratislava (SK)Bartusz – Jakoby – Bondy: Časový limit, indigo, Východoslovenská galéria / *East Slovakian Gallery*, Košice (SK)2010 Juraj Bartusz: Gestá / *gestures / body / sekundy / seconds*, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)**Kolektívne výstavy (výber od roku 1990)****/ Group Exhibitions (selection since 1990)**vystavuje od roku 1966 / *exhibiting since 1966*1991 Hýbače, Východoslovenská galéria / *East Slovakian Gallery*, Košice; Galéria Gerulata / *Gerulata Gallery*, Bratislava (SK), Národní technické muzeum / *National Technical Museum*, Praha (CZ)

1991 Umění akce, Mánes, Praha (CZ)

1992 Arte contemporanea ceca e slovaca 1950 – – 1992, Palazzo del Broletto, Salone dell'arengo, Novara (IT)

1993 Minisalon, Musée des Beaux Arts, Mons (BE)

1994 Identifikácia v priestore a čase, Galéria Miloša Alexandra Bazovského / *M. A. Bazovský Gallery*, Trenčín (SK)Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)1996 Združenie Gerulata. Galéria P. M. Bohúňa / *P. M. Bohúň Gallery*, Liptovský Mikuláš (SK)1997 Klub konkretistů, Oblastní galerie Vysočiny / *Regional Gallery Vysočiny*, Jihlava; Dům umění / *House of Art*, Zlín (CZ)

PreMOSTenie, Ostrihom (SK/HU)

1999 Klub konkretistov, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

Freedom & Beauty: A Discovery Trip. Contemporary Slovak Art in the Ambassador's Residence, Washington (USA)

Výlomok – niekoľko podob akcie: k problémom prírody, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)2001 Bilance II. Obrazy a sochy, Galerie umění Karlovy Vary / *Gallery of Art Karlovy Vary*, Karlovy Vary (CZ)2001 LIGHThouse – svetelné inštalácie / objekty / fotografie / projekcie / dokumentácia, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)2005 Prievan / Súčasná slovenská maľba 2000 – 2005, Pražská radnica / *Prague City Hall*, Praha (CZ); Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)

2006 22 minút 50,28 sekundy, Gallery Art Factory, Praha (CZ); CAISA, Helsinki (FI)

2007 Z mesta von – Umenie v prírode, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK); Gosudarstvennyj centr sovremennovo iskusstva, Moskva (RU); Messiah, MODEM, Centre for Contemporary Arts, Debrecen (HU)2008 České a slovenské výtvarné umenie šesťdesiatych rokov 20. storočia, Galéria M. A. Bazovského / *M. A. Bazovský Gallery*, Trenčín; Galéria P. M. Bohúňa / *P. M. Bohúň Gallery*, Liptovský Mikuláš (SK), Dům umění / *House of Art*, Zlín; Dům umění / *House of Art*, Ostrava (CZ) Slovenský obraz (anti-obraz). 20. storočie v slovenskom výtvarnom umení. Jízdárna – Pražský hrad / *Riding School – Prague Castle*, Praha (CZ) 1960 → Súčasnost / Slovenské umění + čeští hosté, Dům U Zlatého prstenu / *Gallery of Gold Ring*, Praha (CZ)2009 Osemdesiate – Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)2010 Hranice geometrie – geometrické a konštruktívne tendencie v slovenskom výtvarnom umení od roku 1960 po súčasnosť, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)2011 Mapy / Maps: Umelecká kartografia v strede Európy 1960 – 2011, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*; Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)**Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)**

BESKID, Vladimír: Juraj Bartusz. Katalóg výstavy. Košice, Múzeum Vojtecha Löfflera 1999.

BÜRGEROVÁ, Vladimíra – GREGOROVÁ-STACHOVÁ, Lucia (ed.): Bartusz, gestá / *gestures / body / sekundy / seconds*. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenská národná galéria 2010.

GREGOROVÁ, Lucia (ed.): Juraj Bartusz. Živá socha. Katalóg výstavy. Trnava, Galéria Jána Koniarka 2006.

MATUŠTÍK, Radislav: Predtým (Prekročenie hraníc 1964 – 1971), Žilina, Považská galéria umenia 1994. VALOCH, Jiří: Juraj Bartusz: Akce – Kresby. Katalóg výstavy. Brno, Městské kulturní středisko S. K. Neumann 1986.

VRBANOVA, Alena (ed.): Juraj Bartusz – Retrospektíva. Katalóg výstavy. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica; Košice, Galéria Júliusa Jakobyho, Žilina, Považská galéria umenia 1992.

MARKO BLAŽONarodený / **Born** 1972, Košice**Štúdium / Studies**1991 – 1998, Vysoká škola výtvarných umení / *Academy of Fine Arts and Design*, Bratislava / prof. Rudolf Sikora**Zastúpenie v zbierkach galérií****/ Representation in Gallery Collections**Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; Česká národná galéria / *Czech National Gallery*, Praha; Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica; Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava; Východoslovenská galéria / *East Slovakian Gallery*, Košice; Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra**Individuálne výstavy (výber od roku 1990)****/ Individual Exhibitions (selection since 1990)**vystavuje od roku 1996 / *exhibiting since 1996*

1996 Rovná sa, Tatrsoft Gallery, Bratislava (SK)

1998 Marko Blažo: Melanchólia, Múzeum Vojtecha Löfflera / *Museum of Vojtech Löffler*, Košice (SK)1998 Marko Blažo: Potom, Soga / *Gallery Soga*, Bratislava (SK)1999 22, Galerie 761 / *Gallery 761*, Ostrava (CZ) Naplnané bruška, SPACE / Galéria Priestor for Contemporary Arts, Bratislava (SK)2000 Leveland, Galerie Václava Špály / *Václav Špála Gallery*, Praha (CZ)

2003 Mistaken Reconstruction of Schoenbrunn, Kultur Kontakt Gastateliers, Vienna (AT)

2004 Marko Blažo, Múzeum Vojtecha Löfflera / *Museum of Vojtech Löffler*, Košice (SK)2004 Strechomluvy, Moravská galerie / *Moravian Gallery*, Brno (CZ)2005 Marko Blažo, Miskolci Galéria / *Municipal Museum of Art*, Miskolc (HU)

2006 Od večera do rána, SPACE / Galéria Priestor for Contemporary Arts, Bratislava (SK)

2011 Vyskytuje sa, Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica (SK)2013 Marko Blažo / Ticho a pokoj, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)**Kolektívne výstavy (výber od roku 1990)****/ Group Exhibitions (selection since 1990)**vystavuje od roku 1994 / *exhibiting since 1994*1995 BilboART, verejný priestor / *public space*, Bratislava (SK)1999 Mladý výtvarník roka 1999, Galéria Jána Koniarka / *Ján Koniarek Gallery*, Trnava (SK)2000 Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

2001 Slowakische Träume. Bildende Kunst von den sechziger Jahren bis heute aus den Sammlungen der Slowakischen Nationalgalerie, slowakischer

- Galerien und Ateliers, Museum moderner Kunst Stiftung Wörlen, Passau (DE)
- 2002 Cult of Paradox: Marko Blažo, Bohdan Hostiňák, Miloš Kopták, Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw (PL)
- 2003 Stadt in Sicht, Künstlerhaus, Vienna (AT)
- 2004 Digitálna a elektronická grafika, Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica (SK)
- 2005 Prievan / Súčasná slovenská maľba 2000 – 2005, Pražská radnica / *Prague City Hall*, Praha (CZ); Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
- 2006 Central; New Art from New Europe, Sofia Art Gallery, Sofia (BG)
- 2007 Marek Kvetan & Marko Blažo, Siemens_artLab, Vienna (AT) (zatvorená/closed, 2009)
- 2008 XV. Deutsche Internationale Grafik-Triennale Frechen 2008, Kunstverein zu Frechen e. V., Frechen (DE)
- 2009 Northern Print Biennale, Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne (GB)
- Od sadry k žuvačke. Autorské techniky a stratégie, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
- Donumenta 2009 – Slovakia, Kunstforum – Ostdeutsche Galerie, Regensburg (DE)
- 2010 Tendencie grafickej tvorby v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch na Slovensku, Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica (SK)
- 2011 Nulté roky, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina; Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (2012) (SK); MODEM, Centre for Contemporary Arts, Debrecen (2013) (HU)
- Súčasná slovenská grafika XVII., Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica (SK)
- 2012 Papier kole – Česká a slovenská koláž, Východoslovenská galéria / *East Slovakian Gallery*, Košice (SK)
- 2013 Trienálie súčasnej maľby, Kunsthalle Košice, Košice (SK)
- Medzi selankou a drámou. Príbeh zbierky insitného umenia v SNG. Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
- Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)**
- GERŽOVÁ, Barbora: Marko Blažo: Ticho a pokoj, Nitra, Nitrianska galéria, 2013
- kol.: Marko Blažo: Melanchólia, Košice, Múzeum Vojtecha Löfflera 1998.
- TAJKOV, Peter: Marko Blažo. Katalóg výstavy. Košice, Múzeum Vojtecha Löfflera 2004.

KLÁRA BOČKAYOVÁ

Narodená / *Born* 1948, Martin

Štúdium / Studies

1967 – 1973, Vysoká škola výtvarných umení / *Academy of Fine Arts and Design, Bratislava* / prof. Peter Matejka

Zastúpenie v zbierkach galérií / Representation in Gallery Collections

Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava

- Individuálne výstavy (výber od roku 1990) / Individual Exhibitions (selection since 1990)**
- vystavuje od roku 1978 / *exhibiting since 1978*
- 1992 Klára BočKayová: Obrazy, Galerie Jaroslava Krále / *Jaroslav Kral Gallery*, Brno (CZ)
- 1993 Kresby, Galéria umenia Ernesta Zmetáka / *Art Gallery of Ernest Zmeták*, Nové Zámky (SK)
- 1995 Klára BočKayová – Igor Kalný, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
- 1997 Klára BočKayová, CC Centrum, Bratislava (SK)
- 1998 Klára BočKayová: Jesenní anjeli, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
- 2005 Anamorfozy, Galéria umenia Ernesta Zmetáka / *Art Gallery of Ernest Zmeták*, Nové Zámky
- 2008 Klára BočKayová: Aj pre pamätníkov, Galéria Linea / *Linea Gallery*, Bratislava (SK)
- 2009 Klára BočKayová – Zsófia Pittmann: Pertu No 8, Galéria umenia Ernesta Zmetáka / *Art Gallery of Ernest Zmeták*, Nové Zámky (SK)
- 2012 Klára BočKayová: Jeden z vás ma zradí a iné príbehy, Galéria 19 / *Gallery 19*, Bratislava (SK)

- Kolektívne výstavy (výber od roku 1990) / Group Exhibitions (selection since 1990)**
- vystavuje od roku 1978 / *exhibiting since 1978*
- 1991 Interpretácia, Galerie Václava Špály / *Václav Špála Gallery*, Praha (CZ)
- Kunst, Europa, Tschechoslowakei, Kunstverein, Braunschweig (DE)
- Sen o múzeu, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
- Slowakische Contemporary Fine Art, Minoritenkirche, Krems (DE)
- 1992 Klára a Milan BočKayovci: Podobné a rozdiľné, Galerie Sovinec / *Sovinec Gallery*, Sovinec (CZ)
- Združenie A-R, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)
- Arte contemporanea ceca e slovacca 1950 – 1992, Palazzo del Broletto, Salone dell'arengo, Novara (IT)
- Pismo v obraze, Pálffyho palác / *Pálffy's Palace*, Bratislava (SK); Moravská galerie / *Moravian Gallery* (CZ)
- 1993 Minisalon, Musée des Beaux Arts, Mons (BE)
- 1994 After the Spring, Museum of Contemporary Art Sydney – Cambera – Melbourne (AU)
- Zu diesem Zeitpunkt, Kunsthaus, Hamburg (DE)
- 1996 Přírůstky 1991 – 1995, Dům umění / *House of Art*, Ostrava (CZ)
- 1998 Prelet anjela I., Galéria Jána Koniarka – Synagóga / *Ján Koniarek Gallery – Synagogue*, Trnava (SK)
- Prelet anjela II., Galéria Jána Koniarka / *Ján Koniarek Gallery*, Trnava (SK)
- 2001 Jiří Kolář sběratel, Veletržní palác / *The Trade Fair Palace*, Praha (CZ)
- 2002 Združenie A-R, Kosovelov dom, Kulturni center Krasa / *Culture center Krasa*, Sežana (SLO)
- 2008 Nechci v kleci!, Muzeum umění / *Museum of Art*, Olomouc (CZ)
- 1960 → Súčasnosc / Slovenské umění + čeští hosté, Dům U Zlatého prstenu / *Gallery of Gold Ring*, Praha (CZ)

- 2012 Od Tiziana po Warhola: Muzeum umění Olomouc 1951 – 2011, Muzeum umění Olomouc / *The Olomouc Museum of Art*, Olomouc (CZ)
- 2014 Grey gold. České a slovenské umělkyňě 65+, Dům umění města Brna / *The Brno House of Art*, Brno (CZ)
- Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)**
- BARTOŠOVÁ, Zuzana: Klára BočKayová. Jesenní anjeli. Bratislava Rabbit & Solution Studio, 1998.
- GERŽOVÁ, Jana: Rozhovory o maľbe. Bratislava, Slovart 2009.
- kol.: Katalánsko-slovensko-česká výstava kreseb a grafik. Katalog výstavy. Olomouc, Muzeum umění Olomouc 1994.
- MATUŠTÍK, Radislav: Klára BočKayová / Igor Kalný. Žilina, Považská galéria umenia 1995.
- VALOCH, Jiří: Klára BočKayová. Prešov, Vydavateľstvo Michala Vaška, 2005.

IVAN CSUDAI

- Narodený / *Born* 1959, Svodov
- Štúdium / Studies**
- 1981 – 1987, Vysoká škola výtvarných umení / *Academy of Fine Arts and Design*, Bratislava / doc. akad. mal. Irina Meszárosová
- Zastúpenie v zbierkach galérií / Representation in Gallery Collections**
- Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*; ZDF Zentrum, Mainz; Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica; Oravská galéria / *The Orava Gallery*, Dolný Kubín; Mestské múzeum umenia / *Municipal Museum of Art*, Győr; Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra; Prvá slovenská investičná skupina / *The First Slovak Investment Group*, Bratislava; Central European Bank, Frankfurt a. Main.
- Individuálne výstavy (výber od roku 1990) / Individual Exhibitions (selection since 1990)**
- vystavuje od roku 1986 / *exhibiting since 1986*
- 1991 Obrazy, Galerie Béhémót / *Béhémót Gallery*, Praha (CZ)
- 1993 24 hodín, BINZ 39, Zürich (CH)
- 1995 Velvet, Galéria Nova / *Nova Gallery*, Bratislava (SK)
- 1996 9 ľahkých kúskov, Slovenská národná galéria – Vermesova vila / *Slovak National Gallery – Vermes' Villa*, Dunajská Streda (SK)
- Súčasná slovenská grafika XIII., (samostatná prezentácia / *solo presentation*) Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica (SK)
- 1998 Half, At Home Gallery – Synagóga / *Synagogue*, Šamorín (SK)
- 1999 Ivan Csudai '99, Tatrsoft galéria / *Tatrsoft Gallery*, Bratislava (SK)
- 2002 Rok medveďa, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
- 2003 Medveď – myš (väčšia), Galéria Slovenskej sporiteľne / *Gallery Slovenská sporiteľňa*, Bratislava (SK)
- 2004 Evolúcia, Východoslovenská galéria / *East Slovakian Gallery*, Košice (SK)

- Svetlo je rýchlejšie ako život, Oravská galéria / *The Orava Gallery*, Dolný Kubín (SK)
- 2005 Teddy novej generácie, Galerie ad astra / *ad astra Gallery*, Kuřim (CZ)
- 2006 10 ľahkých rokov, Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica (SK)
- 2008 Nové obrazy, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
- 2010 Autobiografia, Galéria Soga / *Soga Gallery*, Bratislava (SK)
- 2011 Autointerpretácie, Slovenský kultúrny inštitút / *Slovak cultural Institute*, Budapest (HU)
- 2013 Re-konštrukcia, Roman Fecik Gallery, Bratislava (SK)
- Kolektívne výstavy (výber od roku 1990) / Group Exhibitions (selection since 1990)**
- vystavuje od roku 1986 / *exhibiting since 1986*
- 1991 Sen o múzeu, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
- 1992 Výlet do postmodernity, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
- 1993 Ivan Csudai, Laco Teren, Martin Knut: Trojštít, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
- 1994 Fragmente, Hochschule für angewandte Kunst, Heiligenkreuzerhof, Vienna (AT)
- 1996 Ivan Csudai, Laco Teren: Vzduchaplne 90-te, Múzeum Vojtecha Löfflera / *Museum of Vojtech Löffler*, Košice (SK)
- 1997 Tradície, experimenty, alternatívy – Slovenská grafika 90. rokov, National Art Museum of Ukraine, Kiev (UA)
- 1999 Ivan Csudai, Denisa Lehocká, Petra Nováková, Noon Galerie / *Noon Gallery*, Praha (CZ)
- Stratený raj – Barok a súčasnosť, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
- 2000 Ivan Csudai, Alex Hanimann: Pre koho alebo čo, Múzeum Vojtecha Löfflera / *Museum of Vojtech Löffler*, Košice (SK)
- Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
- 2001 Trans Kunsthalle 2001, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
- 2003 Súčasná slovenské umenie zo zbierok Prvej slovenskej investičnej skupiny, a. s., Gallery Art Factory, Praha (CZ)
- 2004 Dikobrazovo farbisto, Galéria Jána Koniarka / *Ján Koniarek Gallery*, Trnava (SK)
- Ivan Csudai, Stanislav Diviš, Laco Teren: Traja z pekného páru, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK); 26. International Biennale of São Paulo (BR)
- 2005 Druhý dotek, Dům pánů z Kunštátu / *House of Lords from Kunstat*, Brno (CZ)
- Prievan / Súčasná slovenská maľba 2000 – 2005, Pražská radnica / *Prague City Hall*, Praha (CZ); Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
- 2006 Art Prague. 5. veletrh súčasného umění, *Mánes Gallery*, Praha (CZ)

2008 Ivan Csudai, Rudolf Fila: Tretia ruka, Oravská galéria / *The Orava Gallery*, Dolný Kubín (SK)

2009 Selection 11+1 – výstava 4. ateliéru, Galerie Václava Špály / *Václav Špála Gallery*, Praha (CZ)

2011 OبراSKov - současná slovenská malba, Wannieck Gallery, Brno (CZ)

Nulté roky, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK); MODEM, Centre for Contemporary Arts, Debrecen (HU)

2013 Visual inspiration & Personal Quests – Slovak Visual Arts 1993 – 2013, National Library of Estonia, Tallin (EE)

Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)
 MICHALOVIČ, Peter: Ivan Csudai: Nové obrazy. Bratislava, Aukčná spoločnosť SOGA 2004.
 MICHALOVIČ, Peter: Ivan Csudai: „10 ľahkých rokov“. Katalóg výstavy. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica, 2006.
 MICHALOVIČ, Peter: Ivan Csudai: undeeep. Katalóg výstavy. Bratislava, Galéria mesta Bratislavy 2008.
 MICHALOVIČ, Peter (ed.): Ivan Csudai: Vita brevis, ars longa. Bratislava, Slovart 2010.

PAVLÍNA FICHTA ČIERNA
Narodená / Born 1967, Žilina
Štúdium / Studies
 1987 – 1993, Vysoká škola výtvarných umení / *Academy of Fine Arts and Design*, Bratislava / prof. Vladimír Popovič
Zastúpenie v zbierkach galérií / Representation in Gallery Collections
 MACBA, Museum of Contemporary Art Barcelona; MOT, Museum of Contemporary Art Tokyo; Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina; Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica; Malopolska Foundation for Museum of Contemporary Art, Kraków; Prvá slovenská investičná skupina / *The First Slovak Investment Group*, Bratislava
Individuálne výstavy (výber od roku 1990) / Individual Exhibitions (selection since 1990)
 vystavuje od roku 1994 / *exhibiting since 1994*
 1994 Denník, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 1997 Na čo nemyslíš, nie je, Múzeum Vojtecha Löfflera / *Museum of Vojtech Löffler*, Košice (SK)
 1999 Replica. tor, Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica (SK)
 Manipula. tor, At Home Gallery – Synagóga / *Synagogue*, Šamorín (SK)
 2000 Ceteris Paribus, CC Centrum, Bratislava (SK)
 2002 Bi:fusion (s /with Zdenka Kolečková) Galerie Emila Filly / *Emil Filla Gallery*, Ústí nad Labem (CZ); Galéria Jána Koniarka / *Ján Koniarek Gallery*, Trnava (SK)
 Pavlína Fichta Čierna: Osobné poznámky na telo, Dům umění / *House of Art*, Brno (CZ)
 2003 Three men for life, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)

2005 Tender observation, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)

2006 Pavlína Fichta Čierna: Bird's-eae view, Gandy Gallery, Bratislava (SK)

2009 Release notes, quartier21, Asifakeil, Museums-Quartier, Vienna (AT)

2010 T(I)MBOOK TOBOOKAR(E)T, TRI-FOLD new perspectives on book arts: Fragments of Periphery (mini solo show), WAH Center Brooklyn, New York (USA)
 From Jaroslava Vislocká's script, Centro Cultural de España, Centro Histórico, México (MX)

2011 Almost beautiful life (s / with Michéle Sylvander), Gandy Gallery, Bratislava (SK)
 Manuály v kocke (s / with Anton Čierny), Galerie Kostka / *Kostka Gallery*; Meetfactory, Praha (CZ)

Kolektívne výstavy (výber od roku 1990) / Group Exhibitions (selection since 1990)
 vystavuje od roku 1994 / *exhibiting since 1994*
 1994 Výtvarná Žilina, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 1995 BilboART, Podhradie, Bratislava (SK)
 1997 Zmena pozícií, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 1998 Mapovanie priestoru, Sýpka, Klenová-Klatovy (CZ)
 1999 Okregowe Im. L. Wyczolkowskiego, Bydgoszcz (PL)
 Slovak Art For Free, Pavilion of the Czech and Slovak Republic, 48. La Biennale di Venezia, Venezia (IT)

2000 Manipulujúce umenie, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 The Spirit of Image, Jiangsu Gallery Nanjing, Province Jiangsu (CHN)

2001 (In) time, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)

2002 „new“ Slovak Art 1936 – 2001, Kunsthalle Exnergasse, Vienna (AT)
 Cena Oskára Čepana, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
 2003 Stadt in Sicht, Künstlerhaus, Vienna (AT)
 2004 Welcome!, Gallery Anthony Reynolds, London (GB)
 Check Slovakia!, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin (DE)

2005 Positioning, In the New Reality of Europe: Art from Poland, the Czech Republic, Slovakia and Hungary, National Museum of Art Osaka; Hiroshima City Museum of Contemporary Art (JP)

2006 22 minút 50,28 sekundy, Gallery Art Factory, Praha (CZ); CAISA, Helsinki (FI)
 Geschichte(n) vor Ort, Volkert- and Alliiertenviertel, Vienna (AT)
 Autopoesis, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

2007 Passages / Hommage à Walter Benjamin, Gandy Gallery, Bratislava (SK); Jeu de Paume, Paris (2008) (FR); Goethe-Institut, New York (USA) (ne)MOC – (sub)DOMINANCIA, Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica (SK)
 Video in Progress, Special Edition: New Video Art from Central Europe, The RISD Museum, Providence (USA)

2008 Close Encounters, Central European Video Art, Fine Arts Center Galleries, University of Rhode Island (USA)
 Petites histoires / Regards projetés, Contemporary Slovak Videoart, apollonia – european art exchanges, Strassbourg (FR)

2009 Formáty transformace – Identity, Dům umění / *House of Art*, Brno (CZ)
 Donumenta 2009 – Slowakei, Kunstforum – Ostdeutsche Galerie, Regensburg (DE)

2010 Inter-view, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
 Looking FWD!, Dohjidaí Gallery of Art – Eizo Studio 1928, Kyoto (JP)
 NÁVODY na vytváranie potrebných vecí a dojmov, SPACE / Galéria Priestor for Contemporary Arts, Bratislava (SK)

2011 TWIST – Tuica/Tusovka, 91mQ Art project space, Berlin (DE)
 Artexpo New York 2011, Nelleke Nix Studio Gallery, NY (USA)

2014 Dve Krajiny. Obraz Slovenska 19. storočie x súčasnosť, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)
 BARTOŠOVÁ, Zuzana: K výtvarníckam edície.
 In: BÚTOROVÁ, Zora (ed.): Ona a On na Slovensku / zaostrené na rok a vek. Bratislava, Inštitút pre verejnú otázku 2008.
 kol.: Cena Oskára Čepana. Katalóg výstavy. Bratislava, N – CSU 2002.
 RUSINOVÁ, Zora: Osudová blízkosť a konečnosť tela.
 In: Autopoesis. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenská národná galéria 2006.
 RUSNÁKOVÁ, Katarína: História a teória mediálneho umenia na Slovensku. Bratislava, Vysoká škola výtvarných umení 2006.
 RUSNÁKOVÁ, Katarína: V toku pohyblivých obrazov. Antológia textov o elektronickom a digitálnom umení v kontexte vizuálnej kultúry. Bratislava, Vysoká škola výtvarných umení 2005.

ANTON ČIERNY
Narodený / Born 1963, Bojnice
Štúdium / Studies
 1985 – 1991, Vysoká škola výtvarných umení / *Academy of Fine Arts and Design*, Bratislava / prof. Juraj Bartusz
Zastúpenie v zbierkach galérií / Representation in gallery collections
 Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava; Národná galerie / *National Gallery*, Praha; Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina; Východoslovenská galéria / *East Slovakian Gallery*, Košice
Individuálne výstavy (výber od roku 1990) / Individual Exhibitions (selection since 1990)
 vystavuje od roku 1995 / *exhibiting since 1995*
 1995 Cesta, Štátna galéria / *State Gallery*, Banská Bystrica (SK)

Anton Čierny – Inštalácia, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)

1999 K dočasnému užívaniu, SAS, Bratislava (SK)

2001 Second Hand / Gene Art, Múzeum Vojtecha Löfflera / *Vojtech Löffler Museum*, Košice (SK)

2002 Dom (utajené miesto), Galéria mesta Bratislava / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)

2003 Otčenáš, CC Centrum / *CC Center*, Bratislava (SK)

2006 One Day I Decided to Make a Trip - Zahrajže mi Európa (Song for Europe), Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)

2008 Ján Štursa – DELTA, Šalounova vila / *Villa of Šaloun*, Praha (CZ)
 Anton Čierny / Patrik Kovačovský, Akademia Sztuk Pięknych im. Wł. Strzebińskiego, Łódź (PL)

2010 Návody na vytváranie potrebných vecí a dojmov (s / with Pavlína Fichta Čierna), SPACE / Galéria Priestor for Contemporary Arts, Bratislava (SK)

2011 Manuály v Kostce (s / with Pavlína Fichta Čierna), Galéria Kostka / *Kostka Gallery*, MeetFactory, Praha (CZ)

2012 Zotrvať v pocite / Maradandó érzéseim (s / with Pavlína Fichta Čierna), Slovenský inštitút / *The Slovak Institute*, Budapest (HU)
 Anton Čierny Vlast – Homeland, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)

Kolektívne výstavy (výber od roku 1990) / Group Exhibitions (selection since 1990)
 vystavuje od roku 1991 / *exhibiting since 1991*
 1991 Paríž 90, Galéria Medium / *Medium Gallery*, Bratislava (SK)
 1992 Žiaci Juraja Bartusza, Galéria Art deco / *Art deco Gallery*, Nové Zámky (SK)
 Barbakan, Štátna galéria / *State Gallery*, Banská Bystrica (SK)
 Garden party, Turčianska galéria / *Turiec Gallery*, Martin (SK)
 1993 Art In, Umelecká beseda slovenská / *Slovak Art Forum*, Nitra (SK)
 Neprítomnosť v krajine, Zamek Wojnowice, Wojnowice (PL)
 1994 Výtvarná Žilina, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 Valdštejská záhrada '94, Praha (CZ)
 1995 Vis magica loci, Zámok Bojnice / *Bojnice Castle*, Bojnice (SK)
 Interakcie, Tatranská galéria / *Tatra Gallery*, Poprad (SK); UXA, Studio D'ArteContemporanea, Novara (IT)
 1996 Interakcie, Galéria Jána Koniarka / *Ján Koniarek Gallery*, Trnava (SK); Galerie Klatovy-Klenová / *Klatovy-Klenová Gallery* (CZ); Ex chiesa Mater Misericordiae, Casale di Monferrato (IT)
 Dialógy 2, Galerie U bílého jednorozce, Klatovy (CZ)
 Socha v čase, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko (PL)
 Zprítomnenie, Galerie Klatovy-Klenová / *Klatovy-Klenová Gallery* (CZ)
 Bábel, Synagóga na Palmovke / *Palmovka Synagogue* Praha (CZ)
 1997 Zmena pozícií, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)

Open House, Headlands Center For The Arts, California (USA)
 Adobe LA, galéria Adobe LA, Los Angeles (USA)
 1998 Open House, Plasy (CZ)
 Výlet, Galerie Klatovy-Klenová / *Klatovy-Klenová Gallery* (CZ)
 1999 Slovak Art For Free, Pavilion of the Czech and Slovak Republic, 48. La Biennale di Venezia, Venezia (IT)
 Trvalý pobyt, Tatranská galéria / *Tatra Gallery*, Poprad (SK); Muzeum Okregowe IM. Leona Wyczolkowskiego, Bydgoszcz (PL)
 Ad laudem artificis, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 Interim, Mecklenburgisches Künstlerhaus Schloss Plüschow (DE)
 2000 Manipulujúce umenie, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 Pocta sebe (autoportrét), Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 Training, Priestor kupé vlaku z Bratislavy do Košíc / *Train coupe from Bratislava to Košice* (SK)
 Celok a detail, BWA, Bielsko-Biala (PL)
 Interim, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg (DE)
 2001 New Connection, Word Financial Center, New York (USA)
 transKUNSTHALLE 2001, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK); Kunsthalle Exnergasse, Vienna (2002) („Neue“ Slowakische Kunst 1936 – 2001) (AT)
 Lighthouse, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 2002 „New“ Slovak Art 1936 – 2001, Kunsthalle Exnergasse, Vienna (AT)
 Grenzleben, Die Halle, Breitenfurt/Vienna (AT); Gallery Rhizom, Graz (AT)
 2003 Valenčné sféry, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
 Realizmus a skutočnosť, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
 2004 Forbína. Truc spherique, Stanica Záriečie, Žilina (SK); Galéria Jána Koniarka – Synagóga / *Ján Koniarek Gallery* – Synagogue, Trnava (SK)
 Giants – European Conversation Pieces, The Hague Sculpture 2004, Den Haag (NL)
 2005 100 rokov reality, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
 2006 22 minút 50,28 sekundy, CAISA, Helsinki (FI)
 Autopoesis, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 IN(TER)MEDIA(S)RES, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 2007 Zůstane to mezi námi / *Just Between Us*, Karlin Studios, Praha (CZ)
 My Vy Alebo Spolu – My-Wy-Razem – We/You /Together, I. Miedzynarodowe Warsztaty Rzez-

biarskie, Galeria "Oranzeria", Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko (PL)
 2008 Všetko o múzeu, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 Petites histoires / Regards projetés, Contemporary Slovak Videoart, apollonia – european art exchanges, Strassbourg (FR)
 Borderers/Eudia z hraničných zón, Galéria Medium / *Medium Gallery*, Bratislava (CZ)
 2009 Místo, kde se poplácává po zádech, kde se roní slzy... , Šalounova vila / *Villa of Šaloun*, Praha (CZ)
 Donumenta, 2009 – Slovakia, International Festival for Art and Culture in Regensburg (DE)
 Memory Control, Hviezdoslavovo námestie / *Hviezdoslav Square*, Bratislava (SK)
 2010 Unexpected Turns, Rotor, Graz (AT)
 Looking FWD!, Dohjidai Gallery of Art – Eizo Studio 1928, Kyoto (JP)
 Mobilnale 2, Tina B. - The Prague Contemporary Art Festival, Praha (CZ)
 2011 VÉRÈS VÍZ – „FRESKÓLÉ”, Nádor Gallery, Pécs (HU)
 Nulté roky, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK); MODEM, Centre for Contemporary Arts, Debrecen (HU)
 2012 Bratislava Skryté situácie / hidden situations, Crazycurators Biennale IIII., SPACE / Galéria Priestor for Contemporary Arts, Bratislava (SK)
Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)
 ČIERNY, Anton: Borderers/Eudia z hraničných zón. Katalóg k výstave. Bratislava, Galéria Medium 2008.
 RUSINOVÁ, Zora – PUTIŠOVÁ-SIKOROVÁ, Mira – GRŮŇ, Daniel: Anton Čierny, Žilina, Považská galéria umenia v Žiline 2012.

DANIEL FISCHER

Narodený / Born 1950, Bratislava
Štúdium / Studies
 1968 – 1974, Vysoká škola výtvarných umení / *Academy of Fine Arts and Design*, Bratislava / prof. Peter Matejka
Zastúpenie v zbierkach galérií / Representation in Gallery Collections
 Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina; Prvá slovenská investičná skupina / *The First Slovak Investment Group*, Bratislava; Východoslovenská galéria / *East Slovakian Gallery*, Košice; Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica; Galéria P. M. Bohúňa / *P. M. Bohúň Gallery*, Liptovský Mikuláš; Oravská galéria / *The Orava Gallery*, Dolný Kubín, Národní galerie / *National gallery*, Praha; Moravská galerie / *Moravian Gallery*, Brno, Nebti Gallery, Den Haag; UHLC Houston; Mattress Factory, Pittsburgh

Individuálne výstavy (výber od roku 1990) / Individual Exhibitions (selection since 1990)
 vystavuje od roku 1978 / *exhibiting since 1978*
 1990 Daniel Fischer (s / with Marian Huba), Galérie U Štreitů / *U Štreitů Gallery*, Sovinec (CZ)
 1991 Abbaye des Cordeliers, Châteauroux (FR)
 1993 Maison de la Culture, Namur (BE)
 XLV. Biennale di Venezia, Czecho-Slovak Republic Pavilion (IT)
 1994 808 Penn Modern, Pittsburgh, (USA)
 2000 Svety za svetom, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
 2004 Od zrkadlenia po reflexiu (s / with Ladislav Čarný, Otis Laubert), Galerie města Plzně / *Plzeň City Gallery*, Plzeň (CZ)
 2005 Daniel Fischer, Galerie SI, Berlin (DE)
 2008 O harmónii neharmonizovateľného, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
 2010 VYNÁRANIE (8 statočných), Dom umenia / *House of Art*; Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 2012 Daniel Fischer: Obrazy, Galéria G 19 / *G 19 Gallery*, Bratislava (SK)
 2013 Jedine tí..., At Home Gallery – Synagóga / *Synagogue*, Šamorín (SK)
Kolektívne výstavy (výber od roku 1990) / Group Exhibitions (selection since 1990)
 vystavuje od roku 1976 / *exhibiting since 1976*
 1990 40 Artistes Tcheques et Slovaques, Paris (FR)
 1991 Slovakisk Nutidkunst, Charlottenborg, Copenhagen (DK)
 Interpretácia, Galerie Václava Špály / *Václav Špála Gallery*, Praha (CZ)
 1992 Hills and Mills, Arti et Amicitiae, Amsterdam (NL)
 Slowakische Avant-garde aus Bratislava, Ulmer Museum, Ulm (DE)
 Združenie A-R, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)
 1993 Medzi obrazom a víziou, Summerlee Heritage Trust, Coatbridge (UK)
 1995 Artists of Central and Eastern Europe, The Mattress Factory Museum, Pittsburgh (USA)
 1996 Photography – Vehicle of Art - Material of Art, Bunkier Sztuki, Krakow, Poľsko
 Přírůstky 1991 – 1995, Dům umění / *House of Art*, Ostrava (CZ)
 1999 Aspekten/Positionen – 50 Years of Art in Central Europe (1949 – 1999), Museum of Modern Art, Vienna (AT); Ludwig Museum, Budapešť (HU); Fundació Joan Miró, Barcelona (ES); Hansard Gallery / City Gallery, Southampton (UK)
 2000 Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 2001 A-R csoport, Ludwig Múzeum – Museum of Contemporary Art, Budapest (HU)
 2004 Puls Art – Manifestation Internationale d`Art Contemporain, Le Mans (FR)
 2005 Contemporary Slovak Art 1960 – 2000, Ernst Múzeum, Budapest (HU)

Prievan / Súčasná slovenská maľba 2000 – 2005, Pražská radnica / *Prague City Hall*, Praha (CZ); Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 2007 zklus 2.0 slowakei, Zeitgenossische Kunst Slowakei – Niederösterreich, Stift Lilienfeld (DE)
 Z mesta von – Umenie v prírode, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK); Gosudarstvennyj centr sovremennovo iskusstva, Moskva (RU)
 2009 Donumenta 2009 – Slovakia, Kunstforum – Ostdeutsche Galerie, Regensburg (DE)
 2010 Očami (ne)viditeľné. Reflexia kresťanstva v súčasnom umení, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)
 2011 Mapy / Maps: Umelecká kartografia v strede Európy 1960 – 2011, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*; Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 Alternatívna grafika, Galéria Cypriána Majerníka / *Cyprián Majerník Gallery*, Bratislava (SK)
 ObraSKov – současná slovenská malba? Wanieck Gallery, Brno (CZ)
 Nulté roky, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK); MODEM, Centre for Contemporary Arts, Debrecen (HU)
 2012 Od Tiziana po Warhola: Muzeum umění Olomouc 1951 – 2011, Muzeum umění Olomouc / *The Olomouc Museum of Art*, Olomouc (CZ)
 2013 Súčasná slovenská a francúzska maľba, Pisztoriho palác / *Pisztory Palace*, Bratislava (SK)
 Visual Inspiration and Personal Quests, Moskva (RU), Helsinki (FI), Tallinn (EE), Riga (LV), Kodaň (DK)
Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)
 BÚTORA, Martin – BRABENEC, Peter – MOJŽIŠ, Juraj, CORNEVIN, Etienne: Daniel Fischer. Katalóg výstavy. Bratislava 1996.
 FILA, Rudolf, ZAJAC, Peter (eds.): A-R GROUP Budapest, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art 2001.
 GERŽOVÁ, Jana – VALOCH, Jiří: A-R. Bratislava, Dom umenia 1992.
 GERŽOVÁ, Jana: Daniel Fischer. XLV. Venice Biennale. Bratislava, Slovenská národná galéria 1993.
 GERŽOVÁ, Jana – KOVALČÍK, Jozef: Daniel Fischer. Vynáranie (8 statočných). Bratislava, Martvoň 2010.

VLADIMÍR HAVRILLA

Narodený / Born 1943, Bratislava
Štúdium / Studies
 1962 – 1968, Vysoká škola výtvarných umení / *Academy of Fine Arts and Design*, Bratislava / prof. Fraňo Štefunko, prof. Rudolf Pribiš
Zastúpenie v zbierkach galérií / Representation in Gallery Collections
 Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina; Východoslovenská galéria / *East Slovakian*

Gallery, Košice; Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica; Galéria P. M. Bohúňa / *P. M. Bohúň Gallery*, Liptovský Mikuláš; Oravská galéria / *The Orava Gallery*, Dolný Kubín; Galéria Cypriána Majerníka / *Cyprián Majerník Gallery*, Bratislava; Prvá slovenská investičná skupina / *The First Slovak Investment Group*, Bratislava; National Gallery, Washington; Albertina, Vienna

Individuálne výstavy (výber od roku 1990) / Individual Exhibitions (selection since 1990)

vystavuje od roku 1970 / *exhibiting since 1970*
 1990 Loď 3, Galéria Gerulata / *Gerulata Gallery*, Bratislava (SK)
 1993 Vladimír Havrilla, Galéria Nova / *Nova Gallery*, Bratislava (SK)
 1999 Vladimír Havrilla, Galéria Akcent / *Akcent Gallery*, Bratislava (SK)
 2001 New Faces, Galerie Václava Špály / *Václav Špála Gallery*, Praha (CZ)
 2000 Vladimír Havrilla, CC Centrum, Bratislava (SK)
 2002 Vladimír Havrilla, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
 2003 Vladimír Havrilla, Galéria Medium / *Medium Gallery*, Bratislava (SK)
 2006 Medzi sci-fi, slasťou a zenom, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 2007 Deset minut / *Ten Minutes*, Mánes, Praha (CZ)
 2011 Vladimír Havrilla: Skice z ateliéru, FAICA gallery, Bratislava (SK)

Kolektívne výstavy (výber od roku 1990) / Group Exhibitions (selection since 1990)

vystavuje od roku 1979 / *exhibiting since 1979*
 1991 Umění akce, Mánes, Praha (CZ)
 Oscilácie, Komárno (SK); Mucsarnok, Budapest (HU)
 1992 Arte contemporanea ceca e slovacca 1950 – 1992, Palazzo del Broletto, Salone dell'arengo, Novara (IT)
 Česká a slovenská kresba 1989 – 1992, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK); Palác Kinských / *Kinsky's Palace*, Praha (CZ)
 1995 Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 1997 Bienále grafiky, Ljubljana (SLO)
 2001 Umenie akcie / *Action Art* 1965 – 1989, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 Uncaptive spirits, Slovenské veľvyslanectvo / *Embassy of the Slovak republic*, Washington (USA)
 2002 Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 2005 Súčasná slovenská grafika XVI., Štátna galéria / *State Gallery*, Banská Bystrica (SK)
 2007 Forma následuje... risk / *Form Follows ... Risk*, Centrum pro současné umění / *Center for Contemporary Art*, Praha (CZ), Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 2008 Nechci v kleci!, Muzeum umění / *Museum of Art*, Olomouc (CZ)

1960 → Súčasnosť / Slovenské umění + čeští hosté, Dům U Zlatého prstenu / *Gallery of Gold Ring*, Praha (CZ)

Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)

BROZMAN, Dušan – HRABUŠICKÝ, Aurel: Vladimír Havrilla. Medzi sci-fi, slasťou a zenom. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenská národná galéria 2006.
 DORIČOVÁ-GURU, Denisa – BRUNOVSKÝ, Daniel: Slovenské ateliéry. Bratislava, Vysoká škola výtvarných umení 2010.
 HAVRILLA, Vladimír: Filmové poviedky. Bratislava, Petrus 2007.
 HAVRILLA, Vladimír: Loď 3. Katalóg výstavy. Bratislava, Galéria Gerulata 1990.
 MACKO, Jozef: Slovenský alternatívny a experimentálny film. In: HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.): Slovenské vizuálne umenie. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenská národná galéria 2002.
 RUSINOVÁ, Zora: Vladimír Havrilla. In: Umenie akcie / *Action Art* 1965 – 1989. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenská národná galéria 2001.
 VAŠKOVIČOVÁ, Hana: K niektorým problémom špecifik slovenského vývoja umenia alebo „anachronista post-moderny“ Vladimír Havrilla. In: Cesty a príbehy moderného umenia. Bratislava, Vysoká škola výtvarných umení 1997.

JÚLIUS KOLLER

Narodený / *Born* 1939, Piešťany

Zomrel / *Died* 2007, Bratislava

Štúdium / Studies

1959 – 1965, Vysoká škola výtvarných umení / *Academy of Fine Arts and Design*, Bratislava / prof. Ján Želibský
Zastúpenie v zbierkach galérií / Representation in Gallery Collections
 Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; Centre Pompidou, Paris; La Collection du musée National d'Art, Paris; Generali Foundation, Vienna; Muzeum Sztuki, Lodž; The Art Collection of Erste Bank Group, Tate Modern, London; Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava

Individuálne výstavy (výber od roku 1990) / Individual Exhibitions (selection since 1990)

vystavuje od roku 1965 / *exhibiting since 1965*
 1991 Július Koller – Peter Rónai: Sondy, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK); Forum Stadpark, Graz (AT)
 1993 Július Koller: Hore – dole. Výstavná sieň ZSVU / *Exhibition hall ZSVU*, Bratislava (SK)
 2003 Július Koller: Univerzálne futurologické operácie. Kölnischer Kunstverein, Köln (DE)
 Július Koller: U.F.O.-NAUT J.K. V Benátkach / *U.F.O.-NAUT in Venice*, Galéria M. A. Bazovského / *M. A. Bazovský Gallery*, Trenčín (SK)
 Július Koller – Roman Ondák: Teenagers, Galerie Display / *Gallery Display*, Praha (CZ)
 2004 Kontakt, Kunstraum, München (DE)
 2006 Július Koller – Jiří Kovanda: Index, The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm (SE)
 2010 Július Koller: Vedecko-fantastická retrospektíva,

Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 2012 Archív Júliuse Kollera: Badatelna, tranzitdisplay, Praha (CZ)

Kolektívne výstavy (výber od roku 1990) / Group Exhibitions (selection since 1990)

vystavuje od roku 1965 / *exhibiting since 1965*
 1991 Umění akce, Mánes, Praha (CZ)
 1992 Sirup: Junge Kunst aus der Tschechoslowakei, Passinger Fabrik, München (DE)
 Hostia Prešparty, Umelecká beseda Slovenska / *Slovak Art Forum*, Bratislava (SK)
 Písmo v obraze, Pálffyho palác / *Pálffy's Palace*, Bratislava (SK); Moravská galerie / *Moravian Gallery* (CZ)
 Česká a slovenská kresba 1989 – 1992, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK); Palác Kinských / *Kinsky's Palace*, Praha (CZ)
 1994 Der Riss im Raum, Martin Gropius Bau, Berlin (DE)
 1995 630 cm² Mail-art Ostrava '95, Nová síň Poruba / *New hall Poruba*, Ostrava (CZ)
 1998 Minisalon, Bibliothèque Royal de Belgique, Bruxelles (BE)
 1999 Aspekte / Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 – 1999, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna (AT); Fundació Joan Miró, Barcelona (ES)
 2005 Prievan / Súčasná slovenská maľba 2000 – 2005, Pražská radnica / *Prague City Hall*, Praha (CZ); Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 2007 Prague Biennale 3 – Global and Outsiders: Connecting Cultures in Central Europe, Karlínska hala / *Karlin Hall*, Praha (CZ)
 2007 Z mesta von – Umenie v prírode, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK); Gosudarstvennyj centr sovremennovo iskusstva, Moskva (RU)
 2008 1960 → Súčasnosť / Slovenské umění + čeští hosté, Dům U Zlatého prstenu / *Gallery of Gold Ring*, Praha (CZ)
 2009 Jiří Kovanda: Hommage à Július Koller (1939 – 2007), Tschechisches Zentrum Wien, Vienna (AT)
 2011 Mapy / Maps: Umelecká kartografia v strede Európy 1960 – 2011, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*; Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 2012 Museo de las narrativas paralelas. En el marco de La Internacional / *Museo de les narratives paraleles*. En el marc de La Internacional / *Museum of Parallel Narratives*. In the framework of LInternationalale, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona (ES)
 2013 Navzájem – Společenství 70. a 80. let, tranzitdisplay, Praha (CZ)
 2014 Report on the Construction of a Spaceship Module, New Museum (The New Museum of Contemporary Art), New York (USA)
Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)
 GRŮŇ, Daniel: Július Koller. Galéria Ganku. Viedeň, Schlebrügge 2014.

HANÁKOVÁ, Petra – HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.): Július Koller. Vedecko-fantastická retrospektíva. Bratislava, Slovenská národná galéria 2010.
 HRABUŠICKÝ, Aurel: Július Koller. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenská národná galéria 1991.
 CHALUPECKÝ, Jindřich: Na hranici umění. Praha, Arkýř 1990.
 KOLLER, Július: Anti-obrazy I.. Textextily. Katalóg výstavy. Bratislava, Galéria Linea 2002.
 KOLLER, Július: Hore – dole. Katalóg výstavy. Bratislava, Výstavná sieň ZSVU 1993.
 KOLLER, Július: Kriticko-konstruktívna aktivita. Koncepty: akcie. Bratislava, autorská tlač 1970.
 KOLLER, Július: Sondy. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenská národná galéria, 1991.
 KOLLER, Július: U.F.O.-NAUT J.K. V Benátkach / U.F.O.-NAUT in Venice, Trenčín, Galéria M. A. Bazovského 2003.
 ONDÁK, Roman (ed.): Július Koller. Univerzálne futurologické operácie. Kolín, Kölnischer Kunstverein 2003.

BOHUŠ KUBINSKÝ, MONIKA KUBINSKÁ

Narodení / *Born* 1966, Žiar nad Hronom;
 1966, Námestovo
 Štúdium / *Studies*
Bohuš Kubinský
 1985 – 1991, Vysoká škola výtvarných umení / *Academy of Fine Arts and Design*, Bratislava / prof. Jozef Jankovič
Monika Kubinská
 1980 – 1984, Stredná umeleckopriemyselná škola / *School of Applied Arts*, Kremnica
 1987 – 1989, Stredná škola umeleckého priemyslu / *School of Applied Arts*, Bratislava
Zastúpenie v zbierkach galérií / Representation in gallery collections
 Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava
Individuálne výstavy (výber od roku 1990) / Individual Exhibitions (selection since 1990)
 vystavujú od roku 1992 / *exhibiting since 1992*
 1992 Bohuš Kubinský – Monika Kubinská – Patrik Kováčovský – Matej Gavula, Galéria Medium / *Medium Gallery*, Bratislava (SK)
 1994 Znenie ticha, Kaplnka sv. Jána / *St. John's Chapel*, Bratislava (SK)
 1995 Story, Galéria Jána Koniarka – Synagóga / *Ján Koniarek Gallery* – Synagogue, Trnava (SK)
 1999 Hall, Gallery At Home – Synagóga / *Gallery At Home* – Synagogue, Šamorín (SK)
 2001 Dotyky (s / *with* Ján Krstiteľ Balázs), Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
 2014 První linie / *Front Line*, Dox Gallery, Praha (CZ)
Kolektívne výstavy (výber od roku 1990) / Group Exhibitions (selection since 1990)
 vystavuje od roku 1990 / *exhibiting since 1990*
 1990 Coup De Lune, Paris (FR)
 1991 Germinations VI, Ludwig Forum, Aachen (DE)
 1992 Česká a slovenská kresba, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)

Dni slovenskej kultúry, Arnhem (DE)
 Priestor '93, Kúpeľný ostrov / *Spa island*, Piešťany (SK)
 1994 Zo slovníka umenia, Praha (CZ)
 1996 Mladý slovenský výtvarník roka 1996, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 Socha a objekt I., Verejný priestor / *Public space*, Bratislava (SK)
 Slávnosť 25 kunstenaars uit Tsjechische en de Slovaakse Republiek Venray (NL)
 1997 Socha a objekt II., Verejný priestor / *Public space*, Bratislava (SK)
 1997 Hommage à Kassák, Bratislava (SK); Budapest (HU)
 Štyri živly vo výtvarnom umení (Voda), Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
 1999 Ad laudem artificis, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 2000 Mladí slovenskí umelci, Cite internationale des Arts, Paris (FR)
 Angelus Novus, Perugia, Palazzo della Penna (IT)
 Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 The Other Habsburgs, Halbturm Castle, Halbturm (AT)
 2001 Slovenské umenie z Paríža, Múzeum moderného umenia DANUBIA – *Museum of Modern Art*, Bratislava (SK)
 2003 LIGHThouse – svetelné inštalácie / objekty / fotografie / projekcie / dokumentácia, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 2004 Stretnutie generácií, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 2005 Moc a láska, Halbturm Castle, Halbturm (AT)
 Socha piešťanských parkov, Kúpeľný ostrov / *Spa island*, Piešťany (SK)
 2010 Očami (ne)viditeľné. Reflexia kresťanstva v súčasnom umení, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)
Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)
 kol.: Coupe de Lune. Katalóg k výstave. Paris 1990.
 kol.: AT HOME GALLERY 1995 – 2000. Katalóg. Šamorín, At Home Gallery 2000.
 kol.: L'ART SLOVAQUE. Paris, Cité Internationale des Arts 2000.
 kol.: Miesto pre modlitbu. Zborník z konferencie Rok kresťanskej kultúry na Slovensku. Bratislava, Vysoká škola výtvarných umení 2000.

OTIS LAUBERT

Narodený / *Born* 1946, Valaska
Štúdium / Studies
 1961 – 1965, Stredná škola umeleckého priemyslu / *School of Applied Arts*, Bratislava
Zastúpenie v zbierkach galérií / Representation in Gallery Collections
 Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*,

Bratislava; Národní galerie / *National gallery*, Praha;
 Liptovská galéria P. M. Bohúňa / *P. M. Bohúň Gallery*, Liptovský Mikuláš; Nitrianska galéria / *Nitra gallery*, Nitra; Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava; Galéria umenia Ernesta Zmetáka / *Art Gallery of Ernest Zmeták*, Nové Zámky; Mesto Mikulov / *City of Mikulov*, Mikulov; Múzeum umění / *Museum of Art*, Olomouc; Mattress Factory, Pittsburgh
Individuálne výstavy (výber od roku 1990) / Individual Exhibitions (selection since 1990)
 vystavuje od roku 1981 / *exhibiting since 1981*
 1990 Otis Laubert, KnollGalerieWien, Vienna (AT)
 1992 Otis Laubert: Aucájder, Outsider, Galerie Václava Špály / *Václav Špála Gallery*, Praha (CZ)
 1994 Témy, Štátna galéria / *State Gallery*, Banská Bystrica (SK)
 1996 Otis Laubert: Frontálny útok na Benátky, Galerie Aspekt / *Aspekt Gallery*, Brno (CZ)
 2001 Otis Laubert: Pred knihou, SPACE / Galéria Priestor for Contemporary Arts, Bratislava (SK)
 2007 Vlajkonoš si zobral kartografku, Galéria umenia Ernesta Zmetáka / *Art Gallery of Ernest Zmeták*, Nové Zámky (SK)
 2008 Otis Laubert: Omrvinky z Knulpovej kapsy, Liptovská galéria P. M. Bohúňa / *P. M. Bohúň Gallery*, Liptovský Mikuláš (SK)
 2012 Odkiaľ pochádzam, Horehronské múzeum / *Horehronie Museum*, Brezno (SK)
 2012 ZAVÁRANINY, Galéria 19 / *Gallery 19*, Bratislava (SK)
 2013 Z cudzej záhrady, Galéria 19 / *Gallery 19*, Bratislava (SK)
 Už mi došlo, čo mi to došlo, Galéria 19 / *Gallery 19*, Bratislava (SK)
 Nové ovocie, Galéria 19 / *Gallery 19*, Bratislava (SK)
Kolektívne výstavy (výber od roku 1990) / Group Exhibitions (selection since 1990)
 vystavuje od roku 1981 / *exhibiting since 1981*
 1990 Pocta umelcovi Jindřichovi Chalupeckému, Městská knihovna / *City Library*, Praha (CZ)
 1991 Československo-francúzska výstava, Galerie Sovinec / *Sovinec Gallery*, Sovinec (CZ)
 Metropolis, Martin Gropius Bau, Berlin (DE)
 1992 Hills and Mills – Art et Amicitiae, Amsterdam (NL)
 Medzi objektom a inštaláciou, Museum am Ostwall, Dortmund (DE)
 Združenie A-R, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)
 1994 Der Riss im Raum, Martin Gropius Bau, Berlin (DE)
 Identifikácia v priestore a čase, Galéria M. A. Bazovského / *M. A. Bazovský Gallery*, Trenčín (SK)
 1995 Artists of Central and Eastern Europe, Mattress Factory, Pittsburg (USA)
 1996 Jitro kouzelníků? Veletržní palác / *The Trade Fair Palace*, Praha (CZ)
 1997 Kartografi, Múzeum súčasného umenia / *Museum of Contemporary Art*, Zagreb (HR)
 2000 Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

2005 Prague Biennale 2 – Expandedpainting / Acción directa, Karlínska hala / *Karlin Hall*, Praha (CZ)
 2007 Z mesta von – Umenie v prírode, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK); Gosudarstvennyj centr sovremennovo iskusstva, Moskva (RU)
 2008 Nechci v kleci!, Muzeum umění / *Museum of Art*, Olomouc (CZ)
 2010 Měkkohlaví, Dům umění / *House of Art*, Ostrava (CZ)
 2011 Mapy / *Maps*: Umelecká kartografia v strede Európy 1960 – 2011, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*; Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 Nulté roky, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK); MODEM, Centre for Contemporary Arts, Debrecen (HU)
 2012 Delete, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 2014 Dve Krajiny. Obraz Slovenska 19. storočie x súčasnosť, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)
 BARTOŠOVÁ, Zuzana: Otis Laubert. Sondy. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenská národná galéria 1992.
 ČARNÁ, Daniela: Štvorvýstava: Jan Steklík, Otis Laubert, Monogramista T.D, Igor Kalný. Katalóg výstavy. Bratislava, Galéria mesta Bratislavy 2009.
 GAŽÍKOVÁ, Zuzana: Otis Laubert. Omrvinky z Knulpovej kapsy. Katalóg výstavy. Liptovský Mikuláš, Galéria P. M. Bohúňa 2009.
 GERŽOVÁ, Jana – VALOCH, Jiří: A-R. Bratislava, Dom umenia 1992.
 GERŽOVÁ, Jana: Otis Laubert. Askét bez obmedzenia. Bratislava, Kruh súčasného umenia Profil 2001.
 MARKUSKOVÁ, Helena: Otis Laubert. Vlajkonoš si zobral kartografku. Katalóg výstavy. Nové Zámky, Galéria umenia Ernesta Zmetáka 2007.
 VRBANOVA, Alena: Otis Laubert. Témy. Katalóg výstavy. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica 1994.

PETER MELUZIN

Narodený / *Born* 1947, Bratislava
Štúdium / Studies
 1970 – 1976, Vysoká škola výtvarných umení / *Academy of Fine Arts and Design*, Bratislava / prof. Jozef Chovan, prof. Ladislav Čemický
Zastúpenie v zbierkach galérií / Representation in Gallery Collections
 Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina
Individuálne výstavy (výber od roku 1990) / Individual Exhibitions (selection since 1990)
 vystavuje od roku 1988 / *exhibiting since 1988*
 1995 Mouse Killer, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 1997 Bezruký Raphael, Vermesova vila – Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery* – *Vermes' Villa*, Dunajská Streda (SK)

KU-KLUX-KLON, Štátna galéria / *State Gallery*, Banská Bystrica (SK)
 1998 Múr nárekov, Galéria Jána Koniarka – Synagóga / *Ján Koniarek Gallery* – *Synagogue*, Trnava (SK)
 2013 P. Meluzin pohľadom R. Matuštika, Slovenský inštitút / *Slovak Institute*, Praha (CZ)
 2014 Peter Meluzin – MELUZEN, Galéria 19 / *Gallery 19*, Bratislava (SK)
Kolektívne výstavy (výber od roku 1990) / Group Exhibitions (selection since 1990)
 vystavuje od roku 1989 / *exhibiting since 1989*
 1991 Sen o múzeu, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 Umění akce, Mánes, Praha (CZ)
 1992 Medzi objektom a inštaláciou, Museum am Ostwall, Dortmund (DE)
 Súhry, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)
 1993 Priestor '93, Kúpeľný ostrov / *Spa Island*, Piešťany (SK)
 1994 Cesta, Galéria Jána Koniarka – Synagóga / *Ján Koniarek Gallery* – *Synagogue*, Trnava (SK)
 Disperzia, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 1995 Video – vidím – ich – sehe, Kunstmuseum, Thun (DE); Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK); Dům umění / *House of Art*, Brno (CZ)
 Four Slovak Artists, Santa Barbara – California (USA)
 Artists of Central and Eastern Europe, Mattress Factory, Pittsburg (USA)
 1996 Epikurova záhrada, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 1997 Medzi mužom a ženou, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 2001 Umenie akcie / Action Art 1965 – 1989. Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 2006 Autopoesis, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 N(TER)MEDIA(S)RES, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 2007 Arta Slovaca 1960 – 2000, The National Museum of Art of Romania, Bucharest (RO)
 Z mesta von – Umenie v prírode, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK); Gosudarstvennyj centr sovremennovo iskusstva, Moskva (RU)
 2008 Slovenský obraz (anti-obraz). 20. storočie v slovenskom výtvarnom umení. Jízdárna – Pražský hrad / *Riding School* – *Prague Castle*, Praha (CZ)
 2009 Osemdesiate – Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 2012 Film. Režirované umelcami, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
 2013 Contextual Art, Galéria Cypriána Majerníka / *Cyprián Majerník Gallery*, Bratislava (SK)
Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)
 BESKID, Vladimír: Laboratórium III. Medzinárodné výtvarné sympóziu Košice 1996. Košice, Spolok C + S ART, Múzeum Vojtecha Löfflera 1996.

GERŽOVÁ, Jana: Vymedzenie priestoru (5) – Peter Meluzin. Múr nárekov. Katalóg výstavy. Trnava, Galéria Jána Koniarka 1999.
 MARKUSKOVÁ, Helena: Varianty na mail art. Nové Zámky, Galéria umenia Ernesta Zmetáka 2004.
 MATUŠTÍK, Radislav. Untitled. Peter Meluzin, Viktor Oravec, Milan Pagáč, Jana Želibská. Katalóg výstavy. Banská Bystrica, Štátna Galéria Banská Bystrica 1995.
 ORAVCOVÁ, Jana: Reality/Real(E)State. Bratislava, N-CSU 2001.
 RUSINOVÁ, Zora: Epikurova záhrada. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenská národná galéria 1996.

MONOGRAMISTA T·D / DEZIDER TÓTH

Narodený / **Born** 1947, Výčapy-Opatovce

Štúdium / **Studies**

1966 – 1972, Vysoká škola výtvarných umení / *Academy of Fine Arts and Design*, Bratislava / prof. Peter Matejka

Zastúpenie v zbierkach galérií

/ **Representation in Gallery Collections**

Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava; Národná galérie / *National Gallery*, Praha; Kassák Lajos Elmékmúzeum, Budapešť; Fondazione Morra Greco, Torino; Galeria Rottlof, Karlsruhe; Matteress Factory, Pittsburg; Städtische Museen, Heilborn; Moravská galerie / *Moravian Gallery*, Brno; Štátna galéria / *State Gallery*, Banská Bystrica; Prvá slovenská investičná skupina / *The First Slovak Investment Group*, Bratislava; Galéria Jána Koniarka / *Ján Koniarek Gallery*, Trnava; Turčianska galéria / *Turiec Gallery*, Martin; Galéria umenia Ernesta Zmetáka / *Art Gallery of Ernest Zmeták*, Nové Zámky; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina; Ulmer Museum, Ulm

Individuálne výstavy (výber od roku 1990)

/ **Individual Exhibitions (selection since 1990)**

vystavuje od roku 1976 / *exhibiting since 1976*

1994 EX, Štátna galéria / *State Gallery*, Banská Bystrica (SK)

1996 Dezider Tóth – Peter Rónai – Rudolf Sikora: ReSeT, Galerie U bílého jednorozce / *U bílého jednorozce Gallery*, Klatovy (CZ)

2000 Mimoriadne spoje 1970 – 1980, CC Centrum, Bratislava (SK)
 Sneh na strome a iné udalosti, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 Schránky, Galerie Langův dům / *Langův dům Gallery*, Frýdek-Místek (CZ)
 Stěhování a nouzové úniky, Dům umění / *House of Art*, Opava (CZ); Moravská galerie / *Moravian Gallery*, Brno (CZ)

2005 Neateliér, Galéria SI / *SI Gallery*, Praha (CZ)

2006 Banality a schránky, i+i print, Bratislava (SK)
 Skryše a iné, Galéria Linea / *Linea Gallery*, Bratislava (SK)

2007 Monogramista T·D – Ani slovo, ani vec, Galéria Jána Koniarka / *Ján Koniarek Gallery*, Trnava (SK)

2009 Repartitúry, Galéria Soga / *Soga Gallery*, Bratislava (SK)

2010 Monogramista T·D – Tomáš Džadoň: „Máš na

míň!“, Krokus Galéria / *Krokus Gallery*, Bratislava (SK)

Tothalita, Galéria umenia Ernesta Zmetáka / *Art Gallery of Ernest Zmeták*, Nové Zámky (SK)

Kolektívne výstavy (výber od roku 1990)

/ **Group Exhibitions (selection since 1990)**

vystavuje od roku 1970 / *exhibiting since 1970*

1990 Pocta Janu Chalupeckému, Galerie hlavního města Prahy / *Praha City Gallery*, Praha (CZ)
 Slovenská fotografia 60. rokov, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)

Les artistes tchéques et slovaques 1960 – 1990, Musée du Luxembourg, Coupole Haussmann, Paris (FR)

1991 Sen o múzeu, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)

Umění akce, Mánes, Praha (CZ)

Pocta knihe, Umelecká beseda slovenská / *Slovak Art Forum*, Bratislava (SK)

1992 Situace 1970 – 1989, Dům umění / *House of Art*, Ostrava (CZ)

Združenie A-R, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)

Hommage à John Cage, Slovenský rozhlas / *Slovak Radio*, Bratislava (SK)

1993 Tvary tónů, Mánes, Praha (CZ)

Czech and Slovak Photography – Between the Wars to the Present, Fitchburg Art Museum, Centra Massachusetts, Boston (USA)
 Between the Wars to the Present. Czech and Slovak Photography, The Boston Public Library, Boston (USA)

1994 Disperzia, Dům umění / *House of Art*, Ostrava (CZ)
 Identifikácia v priestore a čase, Galéria M. A. Bazovského / *M. A. Bazovský Gallery*, Trenčín (SK)

1995 Trojka: Hulík, Laubert, Tóth. Galerie Guth-Maas & Maas, Reutlingen (DE)

60. roky v slovenskom výtvarnom umení, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

Artists of Central and Eastern Europe, Mattress Factory, Pittsburg (USA)
 Epikurova záhrada, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

1997 Book and Installation Art from Central and Eastern Europe 1970 – 1996 Douglas F. Cooley Memorial Art gallery, Reed College, Portland (USA)

1998 Kniha ako objekt, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
 Body and the East, Moderna galerija, Ljubljana (SLO)

Archetyp – Mýtus – Utópia, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)

1999 Slovak Art For Free, Pavilion of the Czech and Slovak Republic, 48. La Biennale di Venezia, Venezia (IT)

Výlomok – niekoľko podôb akcie: k problémom prírody, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)

Ad laudem artificis, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

P F 2000, retrospektíva a súčasnosť žánru, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

2000 KunstRaumMitteleuropa, artLab, Vienna (AT)
 Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

Za Malevičom, Galéria umenia Ernesta Zmetáka / *Art Gallery of Ernest Zmeták*, Nové Zámky (SK)

2001 Umenie akcie 1965 – 1989, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

Slowakische Träume. Bildende Kunst von den sechziger Jahren bis heute aus den Sammlungen der Slowakischen Nationalgalerie, slowakischer Galerien und Ateliers, Museum moderner Kunst Stiftung Wörlen, Passau (DE)

Uncaptive spirits, Slovenské veľvyslanectvo / *Embassy of the Slovak republic*, Washington (USA)

2002 Slovak Contemporary Art, Artforum, Berlin (DE)
 Objekt-objekt, Moravská galéria / *Moravian Gallery*, Brno (CZ)

2003 Kniha/objekt, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)

2005 Prievan / Súčasná slovenská maľba 2000 – 2005, Pražská radnica / *Prague City Hall*, Praha (CZ); Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)

100 rokov reality, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)

2006 Príbehy starého zákona, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
 Slovenská typografia 20. storočia II., Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)

Autopoiesis, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

2007 Z mesta von – Umenie v prírode, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK); Gosudarstvennyj centr sovremennovo iskusstva, Moskva (RU)

2008 Between Concept and Action, Galeria Sonia Rosso, Torino (IT)

1960 → Súčasnosc / Slovenské umění + čeští hosté, Dům U Zlatého prstenu / *Gallery of Gold Ring*, Praha (CZ)

Nechci v kleci!, Muzeum umění / *Museum of Art*, Olomouc (CZ)

Slovenský obraz (anti-obraz). 20. storočie v slovenskom výtvarnom umení. Jízdárna – Pražský hrad / *Riding School – Prague Castle*, Praha (CZ)

2009 Osemdesiate – Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 Listovani (moderní knižní kultura), Muzeum umění / *Museum of Art*, Olomouc (CZ)

Štvorvystava: Jan Steklík, Otis Laubert, Monogramista T·D, Igor Kalný, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)

2010 Očami (ne)viditeľné. Reflexia kresťanstva v súčasnom umení, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)

2011 Mapy / *Maps*: Umelecká kartografia v strede

Európy 1960 – 2011, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*; Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)

BESKID, Vladimír (ed.): Tretia tehla. Trnava, Galéria Jána Koniarka 2007.

FILA, Rudolf, ZAJAC, Peter (eds.): A-R GROUP Budapest, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art 2001.

GERŽOVÁ, Jana – VALOCH, Jiří: A-R. Bratislava, Dom umenia 1992.

GRŮŇ, Daniel: Monogramista T·D – Skryše a iné. Katalóg výstavy. Bratislava, Galéria Linea 2006.

TÓTH, Dezider: Dezider Tóth 67 – 94. Katalóg výstavy. [Texty: BARTOŠOVÁ, Zuzana, MATUŠTÍK, Radislav, VALOCH, Jiří, VAŠKOVIČOVÁ, Hana, VRBANOVÁ, Alena] Bratislava, Agentúra O.K.O. 1994.

TÓTH, Dezider – MELUŠ, Boris: Monogramista T·D Nie som autor, som metafora. [Texty: RUSINOVÁ, Zora – VALOCH, Jiří] Bratislava, Agentúra O.K.O., Slovart 2011.

TÓTH, Dezider: Nemá kniha. Bratislava, Afad Press 2005.

ILONA NÉMETH

Narodená / **Born** 1963, Dunajská Streda

Štúdium / **Studies**

1982 – 1987, Vysoká škola umeleckého priemyslu / *College of Applied Art*, Budapešť / prof. J. Baska, S. Ernyei, Gy. Haimann, J. Kass, I. Kiss, T. Szántó

Zastúpenie v zbierkach galérií

/ **Representation in Gallery Collections**

Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; Ludwig Múzeum – Museum of Contemporary Art, Budapešť; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina; Galéria súčasného umenia / *Gallery of Contemporary Art*, Dunajská Streda; Bedford Whaling Museum, New Bedford, Massachusetts; National Centre for Contemporary Arts, Moscow; Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava; Galéria Jána Koniarka / *Ján Koniarek Gallery*, Trnava; Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra

Individuálne výstavy (výber od roku 1990)

/ **Individual Exhibitions (selection since 1990)**

vystavuje od roku 1990 / *exhibiting since 1990*

1990 Ilona Németh, Galéria Cypriána Majerníka / *Cyprián Majerník Gallery*, Bratislava (SK)

1993 Ilona Németh, Maďarské kulturní středisko / *The Cultural Centre of Hungary*, Praha (CZ)

1995 Ilona Németh, Óbudai Társaskör, Budapest (HU)

1996 Labyrinth, Galéria Jána Koniarka – Synagóga / *Ján Koniarek Gallery – Synagogue*, Trnava (SK)

Inštalácia, Galéria Bartók 32, Budapest (HU)

Cesta, Gallery At Home – Synagóga / *Synagogue*, Šamorín (SK)

1997 Ambulancia, Stúdió Gléria, Budapest (HU)

Ilona Németh, Ágnes Delin, Gallery by Night, Budapest

Ilona Németh, Juraj Bartusz – Cestou, At Home Gallery – Synagóga / *Synagogue*, Šamorín (SK)

- 1998 Dýchajúca podlaha, Galéria mesta Bratislavy / Bratislava City Gallery, Bratislava (SK)
Vista Point, Headlands Centre for the Arts, Sausalito – California (USA)
- 1999 Ilona Németh – Peter Rónai: 1 + 1 = 3, Ludwig Múzeum – Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest
- 2001 Ilona Németh – Jiří Surůvka: Invitation for a Visit, 49. La Biennale di Venezia, Pavilion of the Czech and Slovak Republic, Venezia (IT)
- 2002 Public Privacy, Kunsthalle, Budapest (HU)
- 2004 Restrospektíva, Györi Városi Múzeum, Győr (HU)
- 2005 Németh Ilona, Közéltés Galéria, Pésc (HU)
- 2006 Handiwork, Art Home Gallery – Synagóga / Synagogue, Šamorín (SK)
Arrivals, Modern Art Oxford, Oxford (UK)
- 2008 27m, Gallery Crystal Palace, Stockholm (SE)
Ilona Németh – Krištof Kitnera: Rituals, VM.21 artecontemporana, Rome (IT)
- 2009 Mirror, Public Art – Public Space, Győr (HU)
In The Middle of Europe, Space on Dobbin, New York (USA)
- 2011 Dilemma, Ernst Múzeum, Budapest (HU)
- 2012 Non Identical Space, Východoslovenská galéria / East Slovakian Gallery, Košice (SK)
- 2013 Ilona Németh, Galéria HIT / HIT Gallery, Bratislava (SK)
PAX / NEXUS / SALVUS, SPACE/ Galéria Priestor for Contemporary Arts, Bratislava (SK)
- Kolektívne výstavy (výber od roku 1990) / Group Exhibitions (selection since 1990)**
vystavuje od roku 1988 / exhibiting since 1988
- 1992 6 + 6, Galéria mesta Bratislavy / Bratislava City Gallery, Bratislava (SK)
Súhry, Dom umenia / House of Art, Bratislava (SK)
Objekty a inštalácie, Považská galéria umenia / Museum of Art, Žilina (SK)
- 1993 Priestor '93, Kúpeľný ostrov / Spa Island, Piešťany (SK)
- 1994 10 maďarských výtvarníkov zo Slovenska, Árkad Galéria, Budapest (HU)
Európa 94. Mladé európske umenie, München (DE)
Marginália, Považská galéria umenia / Museum of Art, Žilina (SK)
- 1995 Pars pro toto, Slovenská národná galéria / Slovak National Gallery, Bratislava (SK)
- 1996 Jitro kouzelníků? Veletržní palác / The Trade Fair Palace, Praha (CZ)
- 1997 Medzi mužom a ženou, Považská galéria umenia / Museum of Art, Žilina (SK)
- 1999 Aspekten/Positionen – 50 Years of Art in Central Europe (1949 – 1999), Museum of Modern Art, Vienna (AT); Ludwig Múzeum, Budapešť (HU); Fundació Joan Miró, Barcelona (ES); Hansard Gallery / City Gallery, Southampton (UK)
- 2000 cross female – Metaphern des Weiblichen in der Kunst der 90er Jahre, Künstlerhaus Bethanien, Berlin (DE)
Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie, Slovenská národná galéria / Slovak National Gallery, Bratislava (SK)
- 2001 New Connection, World Financial Center, New York (USA)
- 2002 New Slovak Art 1936 – 2001, Kunsthalle Exnergasse, Vienna (AT)
Her story, her body, her memory, Galerie la Serra, Saint-Etienne (FR)
- 2004 Check Slovakia, Neue Berliner Kunstverein, Berlin (DE)
- 2005 Prague Biennale 2 – Expandedpainting / Acción directa, Karlínska hala / Karlin Hall, Praha (CZ)
Positioning, The National Museum of Art – Osaka, Hirosima City Museum of Contemporary Art – Hirosima, Museum of Contemporary Art – Tokyo (JP)
- 2006 Autopoesis, Slovenská národná galéria / Slovak National Gallery, Bratislava (SK)
- 2007 New Video Art from Central Europe, Part 2: Global Impact, The RISD Museum, Providence – Rhode Island (USA)
Z mesta von – Umenie v prírode, Galéria mesta Bratislavy / Bratislava City Gallery, Bratislava (SK); Gosudarstvennyj centr sovremennovo iskusstva, Moskva (RU)
- 2009 Gender Check, Feminity and Masculinity in the Art of Eastern Europe, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna (AT)
Donumenta, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg (DE)
Osemdesiate – Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992, Slovenská národná galéria / Slovak National Gallery, Bratislava (SK)
- 2011 Nulté roky, Dom umenia / House of Art, Bratislava; Považská galéria umenia / Museum of Art, Žilina (SK); MODEM, Centre for Contemporary Arts, Debrecen (HU)
Prague Biennale 5 – Microna, Karlínska hala / Karlin Hall, Praha (CZ)
- 2012 Krv / Blood, Slovenská národná galéria / Slovak National Gallery, Bratislava (SK)
The Hero, the Heroine and the Author, Ludwig Múzeum – Museum of Contemporary Art, Budapest (HU)
- 2013 Daily Lazy Projects. In the studio, Kunsthalle, Athena (GR)
- 2014 Private Nationalism, Ostrale '14, Dresden (DE)
- Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)**
ANDRÁS, Edit: DILEMA. Three Central-European version of Ilona Németh's Exhibition. Bratislava, Kalligram, 2013.
HUSHEGYI, Gábor: Ilona Németh. Bratislava, Kalligram 2008.
HUSHEGYI, Gábor: Németh Ilona – public art. Opus 2009.
RUSNÁKOVÁ, Katarína: Ilona Németh, Jiří Surůvka. Pozvanie na návštevu. 49. La Biennale di Venezia. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenská národná galéria 2001.
RUSNÁKOVÁ, Katarína – VRBANOVÁ, Alena: Ilona Németh. Segment. Katalóg výstavy. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica 1994.
- ROMAN ONDÁK**
Narodený / Born 1966, Žilina
Štúdium / Studies
1988 – 1994, Vysoká škola výtvarných umení / Academy of Fine Arts and Design, Bratislava / prof. Daniel Fischer, prof. Ján Lebiš
Zastúpenie v zbierkach galérií / Representation in Gallery Collections
Slovenská národná galéria / Slovak National Gallery, Bratislava; Galéria Jána Koniarka / Ján Koniarek Gallery, Trnava; Ludwig Múzeum – Museum of Contemporary Art, Budapest; Považská galéria umenia / Museum of Art, Žilina; Galéria mesta Bratislavy / Bratislava City Gallery, Bratislava, Tate Modern, London
Individuálne výstavy (výber od roku 1990) / Individual Exhibitions (selection since 1990)
vystavuje od roku 1995 / exhibiting since 1995
- 1995 Thrill of Mind, Artest – Binz '39, Zürich (CH)
Objekty a kresby, Považská galéria umenia / Museum of Art, Žilina (SK)
- 1996 Roman Ondák, Galerie Ruce / Ruce Gallery, Praha (CZ)
- 1997 Roman Ondák, Ch. van Rest, W. Reiterer, MK Expositieruimte, Rotterdam (NL)
- 1998 Discrepancies, Galerie Václava Špály / Václav Špála Gallery, Praha (CZ)
Roman Ondák, Galerie města Praha / Gallery of the City of Prague, Praha (CZ)
- 1999 Trough the Eye Lens, Ludwig Múzeum – Museum of Contemporary Art, Budapest (HU)
- 2000 Room Extension, Kunsthof, Zürich (CH)
- 2002 Roman Ondák – Josef Dabernig: Pause for a Moment, SPACE / Galéria Priestor for Contemporary Art, Bratislava (SK)
Roman Ondák: Guided Tour, Moderna Galerija, Zagreb (HR)
- 2003 Another Day, Dům umění / House of Art, Brno (CZ)
Roman Ondák: Talker, gb agency, Paris (FR)
Roman Ondák – Július Koller: Teenagers, Teenagers, Galerie Display / Gallery Display, Praha (CZ)
- 2004 Rassage, Center for Contemporary Art, Kitakyushu (JP)
Roman Ondák – Didier Courbot, Domaine de Kerguéhennec, Bignan (FR)
Spirit and Opportunity, Kölnischer Kunstverein, Köln (DE)
- 2005 One Year Solo Show, Le centre d'art contemporain de Bretigny (FR)
- 2006 It will All Turn Out Right in the End, Tate Modern, London (UK)
More Silent Than Ever, gb agency, Paris (FR)
- 2007 My Summer Shoes Rest in Winter, Pinakothek der Moderne, München (DE)
The Day After Yesterday, BAK, Utrecht (DE)
- 2008 Path, CCA Wattis Institute, San Francisco (USA)
Measuring the Universe, DAAD gallery, Berlin (DE); Museum of Modern Art, New York (USA)
- 2009 Loop, Czech and Slovak pavilion, 53. La Biennale di Venezia, Venezia (IT)
- 2010 Befor Waiting Becomes Part of Your Life, Salzburger Kunstverein, Salzburg (AT)
Glimpse, Fondazione Morra Greco, Napoli (IT)
- 2011 The Exhibition Vanished without a Trace, Museo Tamayo (MX)
Time Capsule, Modern Art Oxford, Oxford (UK)
- 2012 Roman Ondák, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris (FR)
Do not Walk Outside this Area, Deutsche Guggenheim, Berlin (DE)
- 2013 Some thing, Common Guild, Glasgow (UK)
Escena, Palacio de Cristal, Museo Reina Sofia, Madrid (ES)
- 2014 Roman Ondák, Kaldor Public Art Project, 28th Public Art Project, Parramatta Town Hall, Sydney (AU)
- Kolektívne výstavy (výber od roku 1990) / Group Exhibitions (selection since 1990)**
vystavuje od roku 1992 / exhibiting since 1992
- 1992 Hostia Prešparty, Umelecká beseda Slovenska / Slovak Art Forum, Bratislava (SK)
Objekty a inštalácie, Považská galéria umenia / Museum of Art, Žilina (SK)
Germinations 7, Le Magasin, Grenoble (FR)
- 1993 Výber G 7, Kunstforegingen, Copenhagen (DK), Centre Wallonie, Paris (FR)
Tajomstvo, Považská galéria umenia / Museum of Art, Žilina (SK)
Labyrinty, Galéria Jána Koniarka / Ján Koniarek Gallery, Trnava (SK)
- 1994 Zo slovníka umenia, Obecní dům / Prague's Municipal House, Praha (CZ)
- 1995 6 + 6, Galéria mesta Bratislavy / Bratislava City Gallery, Bratislava (SK)
Fyzický/Mentálny, Považská galéria umenia / Museum of Art, Žilina (SK)
Artists of Central and Eastern Europe, Mattress Factory, Pittsburg (USA)
- 1996 Manifesta I., Natural History Museum, Rotterdam (NL)
Trojí možnost, Galerie Václava Špály / Václav Špála Gallery, Praha (CZ)
- 1997 Práce pro písmo IV, Galeria Sýpka / Sýpka Gallery, Brno (CZ)
Medzi mužom a ženou, Považská galéria umenia / Museum of Art, Žilina (SK)
- 1999 Aspects-Positions 1949 – 1999, Museum Moderner Kunst, Vienna (AT)
After the Wall, Moderna Museet, Stockholm (SE)
Slovak Art For Free, Pavilion of the Czech and Slovak Republic, 48. La Biennale di Venezia, Venezia (IT)
Rondo. A Selection of Works by Central and Eastern European Artist, Ludwig Múzeum – Museum of Contemporary Art, Budapest (HU)
- 2000 Manifesta 3, Moderna Galerija, Ljubljana (SLO)
- 2001 Die Sammlung, Museum Moderner Kunst, Vienna (AT)
Slowakische Träume. Bildende Kunst von den sechziger Jahren bis heute aus den Sammlungen der Slowakischen Nationalgalerie, slowakischer

- Galerien und Ateliers, Museum moderner Kunst Stiftung Wörlen, Passau (DE)
Central, Museumsquartier, Vienna (AT)
- 2002 I promise it's political, Ludwig Museum, Köln (DE)
An Artist who doesn't speak English, Kunstihoone, Tallinn (EST)
- 2003 Utopia Station Poster Project, Haus der Kunst, München (DE), 50. La Biennale di Venezia (IT)
Czechoslovakia, Slovenské národné múzeum / *Slovak National Museum*, Bratislava (SK)
- 2004 Cordially Invited, BAK, Utrecht (NL)
Czech Made, Gallery Display, Praha (CZ)
Densité O, Fri-Art Kunsthalle, Fribourg (FR),
École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris (FR)
- 2005 After the Fact, Martin Gropius Bau, Berlin (DE)
Prague Biennale 2 – Definition of Everyday, Karlínska hala / *Karlin Hall*, Praha (CZ)
Universal Experience: Art, Life and the Tourist's Eye, Museum of Contemporary Art, Chicago (USA)
Water Event, Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo (NO)
- 2006 How to live together, 27th Bienal Sao Paulo, Sao Paulo (BR)
Protections, Kunsthaus, Graz (AT)
Kontakt, Museum Moderner Kunst, Vienna (AT)
- 2007 Art Perform, Art Basel Miami Beach, Miami (USA)
The World as a Stage, Tate Modern, London (UK)
Passangers, CCA Wattis Institute, San Francisco (USA)
Saturday Live Actions and Interruptions, Tate Moder, London (UK)
Prague Biennale 3 – Der Prozess, Karlínska hala / *Karlin Hall*, Praha (CZ)
- 2008 Translocalmotion, 7th Shanghai Biennale, Shanghai (CHN)
5th Liverpool Biennial, Liverpool (UK)
U-TURN Quadrennial, Copenhagen (DK)
- 2009 100 Years, PS.1, New York (USA)
Performing the East, Salzburger Kunstverein, Salzburg (AT)
Voids, A Retrospective, Centre Pompidou, Paris (FR)
- 2010 Art Feature, gb agency, Art Basel, Basel (CH)
What is waiting out there, 6th Berlin Biennial for Contemporary Art, Berlin (DE)
Promises of the Past, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris (FR)
Neugierig? Kunst des 21. Jahrhunderts. Private Sammlungen, Kunsthalle Bonn (DE)
- 2011 Power to the People: Contemporary Conceptualism and the Object in Art, ACCA, Australian Centre for Contemporary Art, Victoria (AU)
Ostalgia, New Museum of Contemporary Art, New York (USA)
ILLUMInations, 54. La Biennale di Venezia, Venezia (IT)
- 2012 DOCUMENTA (13), Documenta, Kassel (DE)
Zero Years, Slovak Visual Art between 1999 and 2011 from Four Curatorial Perspectives, MODEM Centre for Modern and Contemporary Arts, Debrecen (HU)
- 2013 Time/Resistance, Israeli Centre for Digital Art, Holon (IL)
L'Origine des choses, Collection du Centre national des arts plastiques, La Centrale for contemporary art, Bruxelles (BE)
- Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)**
HEYNEN, Julian – KORCHMAROS, Emily, STANLEY, Michael, VARADINIS, Mirjam: Roman Ondák. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2013.
ONDÁK, Roman: Guide. Mousse Publishing, Verlag der Buchhandlung Walther König 2012.
ONDÁK, Roman – RHOMBERG, Kathrin: LOOP Katalóg výstavy. Verlag der Buchhandlung Walther König 2012.
ONDÁK, Roman: Measuring the universe. [Texty: ARRIOLA, Magali, ETCHELLS, Tim, GRIFFIN, Jeanine, SCHWENK, Bernhart]. Bawag Foundation Edition, Christoph Keller Editions 2009.
ONDÁK, Roman: Observations. Katalóg výstavy. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2012.
ONDÁK, Roman: Roman Ondák – Notebook. Katalóg výstavy [Texty: FILIPOVIC, Elena, HÜTTE, Friedhelm, RATTEMEYER, Cristian]. Deutsche Bank 2012.
ONDÁK, Roman: Roman Ondák. Katalóg výstavy [Texty: EIBLMAYR, Silvia, HLAVAJOVÁ, Mária, MORGAN, Jessica, VERWOERT, Jan]. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2007.
ONDÁK, Roman: Roman Ondak – Kölnischer Kunstverein. Katalóg výstavy. [Texty: ZABEL, Igor, SCHÖLLHAMMER, FRANGENBER, Frank, interview from Hans Ulrich Orbist]. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2004.
- BORIS ONDREIČKA**
Narodený / Born 1969, Zlaté Moravce
Štúdium / Studies
1988 – 1994, Vysoká škola výtvarných umení / *Academy of Fine Arts and Design*, Bratislava / prof. Eudovít Hološka, prof. Ján Berger, prof. Rudolf Sikora
Zastúpenie v zbierkach galérií / Representation in Gallery Collections
Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina; Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica; EVN AG Sammlung; Kunsthalle Lophem
Individuálne výstavy (výber od roku 1990) / Individual Exhibitions (selection since 1990)
vystavuje od roku 1994 / *exhibiting since 1994*
1994 To čo viem, Dom D. Ovchinnikoffa / *House of D. Ovchinnikoff*, Bratislava (SK)
1995 Enfant Terrible, Bratislava (SK)
Boris Ondreička – Denisa Lehocá, Galerie Ruce / *Ruce Gallery*, Praha (CZ)
1996 Boris Ondreička, Galéria NOVA / *NOVA Gallery*, Bratislava (SK)
1997 Denisa Lehocá – Boris Ondreička – Peter Rónai, Galéria Václava Špály / *Václav Špála Gallery*, Praha (CZ)
1998 Egon Grabstein's Demon.straat 00, Kunsthalle Lophem, Lophem (BE)
- 2000 FILKOONDREIČKA „Still“, Múzeum Vojtecha Löfflera / *Museum of Vojtech Löffler*, Košice (SK)
- 2001 Boris Ondreička & Kosa z nosa, Galerie Václava Špály / *Václav Špála Gallery*, Praha (CZ)
- 2002 Láska, Open Gallery, Bratislava (SK)
- 2003 Ján Ondreička & Boris mančuška, Galerie Jeleni & N.O.D., Praha (CZ)
- 2004 ONE SECOND | OUT OF TIME, Magazin 4, Bregenz, A & Kjubh, Köln (DE)
- Kolektívne výstavy (výber od roku 1990) / Group Exhibitions (selection since 1990)**
vystavuje od roku 1990 / *exhibiting since 1990*
1990 Kunst und Revolution, Regensburg (DE)
1991 Hommage à Livre, Umelecká beseda slovenská / *Slovak Art Forum*, Bratislava (SK)
1992 Hostia Prešpary, Umelecká beseda slovenská / *Slovak Art Forum*, Bratislava (SK)
Medzi objektom a inštaláciou, Museum am Ostwall, Dortmund (DE)
Súhry, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)
Oriental Spirit in Contemporary Zurich Flats, Zürich (CH)
- 1993 Tajomstvo, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
Labyrinty, Galéria Jána Koniarka / *Ján Koniarek Gallery*, Trnava (SK)
777 Mail Art Project, Portsmouth, Moscow, Amsterdam
- 1994 Sweets from a Stranger, Norwich Gallery, (UK)
Disperzia, Dům umění / *House of Art*, Ostrava (CZ)
Marginalia, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
Art's d' Europe?, Galerie de l'Esplanade, Paris (FR)
- 1995 Fyzický/Mentálny, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
- 1996 Blondiak, Galéria Cypriána Majerníka / *Cyprián Majerník Gallery*, Bratislava (SK)
- 1997 Trojí možnosť, Galerie Václava Špály / *Václav Špála Gallery*, Praha (CZ)
Medzi mužom a ženou, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
pre MOSTenie, Štúrovo-Ostrihom (SK/HU)
- 1998 Eurocentral, Transmission, Glasgow (UK)
Junge Szene, Secession, Vienna (AT)
Manifesta-2, Luxembourg (LU)
- 1999 The Invisible City, Marres, Maastricht (NL)
Slovak Art For Free, Pavilion of the Czech and Slovak Republic, 48. La Biennale di Venezia, Venezia (IT)
Trafique, SMAK, Ghent (BE)
- 2000 There is something you should know, Belveder, Vienna (AT)
- 2002 [New]art 1936 – 2001, Kunsthalle am Exnergasse, Vienna (AT)
- 2003 Institution2, Kiasma, Helsinki (FI)
Now What?, BAK, Utrecht (NL)
Stadt in Sicht, Kunstlerhaus, Vienna (AT)
- 2004 Artificial Intelligence vs. Natural Stupidity, Trafo, Budapest (HU)
Anxiety of influence, Stadtagalerie Bern, Bern (CH)
Strategies of Desire, Kunsthaus Baselland, Basel (CH)
- 2005 Prague Biennale 2 – Expandedpainting / Acción directa, Karlínska hala / *Karlin Hall*, Praha (CZ)
Stano Filko – Jan Mančuška, Boris Ondreička: Model sveta / *Quadrophonia*, Czech and Slovak Pavilion, 51. La Biennale di Venezia, Venezia (IT)
- 2006 Já – výstava o třech dejstvích, Centrum pro současné umění Futura / *Center for Contemporary Art – Futura*, Praha (CZ)
CZECHPOINT, Galerie NoD / *NoD Gallery*, Praha (CZ)
- 2007 Hrubý domácí produkt, Městská knihovna / *City Library*, Praha (CZ)
- 2008 Absence v záznamu, Galerie Václava Špály / *Václav Špála Gallery*, Praha (CZ)
- 2011 Mapy / Maps: Umelecká kartografia v strede Európy 1960 – 2011, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*; Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
- 2014 Report on the Construction of a Spaceship Module, New Museum (The New Museum of Contemporary Art), New York (USA)
- Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)**
BESKID, Vladimír: Fyilkondreicka: PRAH/SILL. Stano Filko – Boris Ondreička. Katalóg výstavy. Košice, Múzeum Vojtecha Löfflera 2000.
BROZMAN, Dušan: Public Subject. Katalóg výstavy. Bratislava, Pro Helvetia 2002.
FILKO, Stano – MANČUŠKA, Ján – ONDREIČKA, Boris – HAVRÁNEK, Vít (ed.): Boris Ondreička. Spoken Word / *Written World*. John Doe & Joe Bloggs. JRP 2011.
HLAVAJOVÁ, Mária: Un-projected. Pawel Althamer, Rózsa El-Hassan, Boris Ondreička, Franz Pomassl. Katalóg výstavy. Bratislava, Galéria Médium 1998.
ONDREIČKA, Boris – LEHOCKÁ, Denisa: Denisa Lehocá, Boris Ondreička. Katalóg výstavy. Praha, Galerie Ruce 1995.
POKORNÝ, Marek: Model sveta / *Quadrophony* / *Model of World* / *Quadrophony*. 51. La Biennale di Venezia. Katalóg výstavy. Slovenská národná galéria 2005.
- KAROL PICHLER**
Narodený / Born 1957, Bratislava
Štúdium / Studies
1980 – 1985, Vysoká škola úžitkových umení / *Magyar Iparművészeti Főiskola*, Budapest / prof. Karoly Plesznivy, prof. Magrit Szilvitzky, prof. Gizela Solti
Zastúpenie v zbierkach galérií / Representation in Gallery Collections
Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina; Associazione Difusora Obra Grafica International Barcelona
Individuálne výstavy (výber od roku 1990) / Individual Exhibitions (selection since 1990)
vystavuje od roku 1995 / *exhibiting since 1995*
1990 Der Himmelbogen von Mariazell, Mariazell (AT)
Pontus et Insulae, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
1993 Caelum, Galerie Brigitte Weiss, Zürich (CH)

- Pichler, Umelecká beseda slovenská / *Slovak Art Forum*, Bratislava (SK)
 Karol Pichler, Studio Genai, Pisa (IT)
- 1998 Karol Pichler. Outlook, Galerie L.I.P., Yogyakarta (ID)
- 1999 Karol Pichler: Jedna možnosť, Galerie Václava Špály / *Václav Špála Gallery*, Praha (CZ)
- 2010 Karol Pichler, Erik Binder, Stano Masár, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
- 2012 Karol Pichler: Time-Squares, Galéria Faica / *Faica Gallery*, Bratislava (SK)
- Kolektívne výstavy (výber od roku 1990) / Group Exhibitions (selection since 1990)**
 vystavuje od roku 1995 / *exhibiting since 1995*
- 1990 Papiriál '90, Praha (CZ), Liptovský Mikuláš (SK)
- 1991 6 + 6, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
 2nd International Triennial of Art Patterns, Budapest (HU)
 Alternatívy české a slovenské tapiserie, Dům umění / *House of Art*, Brno (CZ)
- 1992 Medzi objektom a inštaláciou, Museum am Ostwall, Dortmund (DE)
 Súhry, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)
 Objekty a inštalácie, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 Oriental Spirit in Contemporary Zürich Flats, Zürich (CH)
 Česká a slovenská kresba 1989 – 1992, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK);
 Palác Kinských / *Kinsky's Palace*, Praha (CZ)
- 1993 Blízke stretnutie, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
 Labyrint, Galéria Jána Koniarka / *Ján Koniarek Gallery*, Trnava (SK)
- 1994 Zo slovníka umenia, Obecní dům / *Prague's Municipal House*, Praha (CZ)
 Fragmente. Slowakische Kunst der Neunziger Jahre, Heiligenkreuzhof, Vienna (AT)
- 1995 Pars pro toto, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 Fyzický/Mentálny, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 Art, Resistance and the English Garden, Paris (FR)
- 1996 Epikurova záhrada, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
- 1997 Dialógy IV, Galerie Klatovy/ *Klatovy Gallery* (CZ)
 Medzi mužom a ženou, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
- 2000 Reality Real(E)State, Františkánske námestie / *Františkánske Square*, Bratislava (SK)
- 2006 Runaway, SPACE / Galéria Priestor for Contemporary Arts, Bratislava (SK)
- 2008 1960 → Súčasnosť / Slovenské umění + čeští hosté, Dům U Zlatého prstenu / *Gallery of Gold Ring*, Praha (CZ)
- 2009 22. Premio Design, Museu da Casa Brasileira, São Paulo (BR)
 Osemdesiate – Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

- 2012 Prvé múzeum intermédií – výber zo zbierky Považskej galérie umenia v Žiline I., Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
- Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)**
 GERŽOVÁ, Barbora: Karol Pichler, Erik Binder, Stano Masár. Nitra, Nitrianska galéria 2010.
 KUSÁ, Alexandra: Karol Pichler. Outlook. Katalóg výstavy. Yogyakarta, Galerie L.I.P. 1998.
 PICHLER, Karol: Descendento. Ascendento. Šamorín, At Home Gallery 1999.
 PICHLER, Karol: Themes. Selected works 1982 – 1992. Bratislava, ExpressPrint 1995.

PETER RÓNAI

Narodený / *Born* 1953, Budapešť

Štúdium / Studies

- 1970 – 1974, Vysoká škola výtvarných umení / *Academy of Fine Arts and Design*, Bratislava / prof. Jan Želibský
 1974 – 1977, Akadémia výtvarných umení / *Academy of Fine Arts*, Budapest / prof. Imre Kocsis, postgraduálne štúdium / *post-graduate studies* / prof. Lajos Végvári
Zastúpenie v zbierkach galérií / Representation in Gallery Collections
 Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina; Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica; Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava; Galéria umenia Ernesta Zmetáka / *Art Gallery of Ernest Zmeták*, Nové Zámky; Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra; Ludwig Forum, Aachen; Ludwig Múzeum – Museum of Contemporary Art, Budapest; National Gallery, Budapest; Národná galéria / *National Gallery*, Praha; Magyar Nemzeti Galéria, Budapest; Bauhaus, Dessau; Photo Medium Gallery, Wrocław; Nadácia A. Kroupy / *A. Kroupa Foundation*, Brno; Galerie Delikt, Friborg; Pécsi Kis Galéria, Pécs; Gallery 54, New York

Individuálne výstavy (výber od roku 1990)

/ Individual Exhibitions (selection since 1990)

- vystavuje od roku 1979 / *exhibiting since 1979*
- 1990 Nová vážnosť, Kostol Klarisiek / *Klarisky Church*, Bratislava (SK)
 Nová vážnosť II., Galéria SFVU / *SFVU Gallery*, Bratislava (SK)
- 1991 R.M.U.S.R.VK.PR., Galéria Kleibl / *Kleibl Gallery*, Bratislava (SK)
- 1992 T.R.A.N.Z.I.T., Galéria Kleibl / *Kleibl Gallery*, Bratislava (SK)
 Hommage to Hommage, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
- 1993 Alter Ego, Umelecká beseda slovenská / *Slovak Art Forum*, Bratislava (SK)
 ABC, Budapest Gallery, Budapest (HU)
 Predtým a potom, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
 Notstand, Forum Stadtpark, Graz (AT)
 Tajomstvo, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
- 1994 Slovenská virtuálna realita, Maďarské kultúrne streisko / *Cultural Center of Hungary*, Bratislava (SK)

- 1995 Empty TV, Galerie Fiducia / *Fiducia Gallery*, Olomouc (CZ)
 Peter Rónai: Aurea Perdeo est via Media /1975 – 1995/, Galerie u Štreitů / *U Štreitu Gallery*, Sovinec (CZ)
 In Message is the Message, Foto Medium Art, Wrocław (PL)
- 1996 Peter Rónai, Dezider Tóth, Rudolf Sikora: Reset, Galerie U bílého Jednorožce / *U bílého Jednorožce Gallery*, Klatovy (CZ)
- 1997 Brněnský koncept, Dom umenia / *House of Art*, Brno (CZ)
 Videoantológia, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
- 1999 Peter Rónai – Ilona Németh: 1 + 1 = 3, Ludwig Múzeum – Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest (HU)
- 2007 Peter Rónai – „Mixed memory“, Galéria Jána Koniarka / *Ján Koniarek Gallery*, Trnava (SK)
- 2008 Infoman, Galerie města Blansko / *Blansko City Gallery*, Blansko (CZ)
- 2009 Real time, Galerie U Dobrého pastýře / *U Dobrého pastýře Gallery*, Brno (CZ)
- 2011 Multiplace, Slovenský kultúrny inštitút / *Slovak Cultural Institute*, Budapest (HU)
- 2014 Len pre plavcov, Kunsthalle, Košice (SK)
 2014 Kunst v hale, Roman Fecik Gallery, Bratislava (SK)
- Kolektívne výstavy (výber od roku 1990) / Group Exhibitions (selection since 1990)**
 vystavuje od roku 1979 / *exhibiting since 1979*
- 1991 Sen o múzeu, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 Umění akce, Mánes, Praha (CZ)
- 1992 Sirup: Junge Kunst aus der Tschechoslowakei, Passinger Fabrik, München (DE)
 Hostia Prešparty, Umelecká beseda Slovenska / *Slovak Art Forum*, Bratislava (SK)
 Dal Grottesco al magico, La Salara, Bologna (IT)
- 1993 Zweiter Ausgang / Second Exit, Ludwig Forum für internationale Kunst, Aachen (DE)
- 1994 Der Riss im Raum, Martin Gropius Bau, Berlin (DE)
 Video Art '94, Mánes, Praha (CZ)
- 1995 Pars pro toto, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 Video – vidím – ich – sehe, Kunstmuseum, Thun (DE); Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK); Dům umění / *House of Art*, Brno (CZ)
- 1996 Ostranenie, Bauhaus, Dessau (DE)
 Epikurova záhrada, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
- 1997 Slovak Virtual reality, Kassel (DE)
 United Enemies, Galerie Jiří Švestka / *Jiří Švestka Gallery*, Praha (CZ)
 Denisa Lehocká – Boris Ondreička – Peter Rónai, Galéria Václava Špály / *Václav Špála Gallery*, Praha (CZ)
- 1999 After the Wall, Moderna Museet, Stockholm (SE)
 Aspekten/Positionen – 50 Years of Art in Central Europe (1949 – 1999), Museum of Modern Art, Vienna (AT); Ludwig Múzeum – Museum of Con-

- temporary Art, Budapest (HU); Fundació Joan Miró, Barcelona (ES); Hansard Gallery / City Gallery, Southampton (UK)
- 2000 Konec světa? / *The End of the World?*, Palác Kinských / *Kinsky's Palace*, Praha (CZ)
 Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
- 2002 Česká a slovenská fotografie 80. a 90. let 20. století, Trojloďí, Olomouc (CZ)
- 2006 22 minut 50,28 sekundy, CAISA, Helsinki (FI)
 Autopoesis, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
- 2008 1960 → Súčasnosť / Slovenské umění + čeští hosté, Dům U Zlatého prstenu / *Gallery of Gold Ring*, Praha (CZ)
 Sociálna sonda v réžii Veroniky Rónaiovej, Galerie U Dobrého Pastýře / *U Dobrého Pastýře Gallery*, Brno (CZ)
- 2009 Osemdesiate – Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
- 2010 Nepokojné médium. Slovenská fotografia 1990 – 2010, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)
- 2011 Kind of change, Ludwig Múzeum – Museum of Contemporary Art, Budapest (HU)
 Sedmokrásky a klony, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 Nulté roky, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK); MODEM, Centre for Contemporary Arts, Debrecen (HU)
- 2012 Sociálna sonda 3. Traja muži v mojom živote, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)
- 2013 Zostane to v rodine. Vstupy detí do tvorby rodičov umelcov (a naopak), Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
- 2014 Veronika Rónaiová: Vnímať svoje limity, Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica (SK)

Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)

- ARCHLEBOVÁ, Tamara: Rónai. Katalóg výstavy. Bratislava, Galéria mladých SÚV SZM 1988.
 HLAVAJOVÁ, Mária: Denisa Lehocká, Boris Ondreička, Peter Rónai. Katalóg výstavy. Praha, Galéria V. Špály 1997.
 HRABUŠICKÝ, Aurel – MACEK, Václav: In medias res. Bratislava, FOTOFO 2000.
 MATUŠTÍK, Radislav: Príliv – odliv. Peter Rónai: Post- Duchamp. Július Koller. 1990 – 1992. Katalóg výstavy. Bratislava, Slovenský rozhlas 1992.
 RÓNAI, Peter: Otváranie archívov. [Texty: BEKE, László, GAZDÍK, Igor, HANÁKOVÁ, Petra, HRABUŠICKÝ, Aurel, JANOUŠEK, Ivo, MATUŠTÍK, Radislav, PETERNÁK, Miklós, VALOCH, Jiří]. Bratislava 2012.
 RÓNAI, Peter (ed.): Peter Rónai – Rónai Péter. Bratislava, Fo ART 2012.
 RUSNÁKOVÁ, Katarína: Peter Rónai. Videoantológia. Katalóg výstavy. Žilina, Považská galéria umenia 1997.

DOROTA SADOVSKÁ

Narodená / **Born** 1973, Bratislava

Štúdium / *Studies*

1991 – 1997, Vysoká škola výtvarných umení / *Academy of Fine Arts and Design*, Bratislava / prof. Rudolf Sikora, postgraduálne štúdium / *post-graduate studies* / prof. Dezider Tóth

Zastúpenie v zbierkach galérií

/ *Representation in Gallery Collections*

Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava; Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra; Galéria P. M. Bohúňa / *P. M. Bohúň Gallery*, Liptovský Mikuláš; Oravská galéria / *The Orava Gallery*, Dolný Kubín; Galéria M. A. Bazovského / *M. A. Bazovský Gallery*, Trenčín; Národní galerie / *National Gallery*, Praha; The University of Arizona – Museum of Art, Tucson; Museum auf Abruf, MA7, Vienna

Individuálne výstavy (výber od roku 1990)

/ *Individual Exhibitions (selection since 1990)*

vystavuje od roku 1995 / *exhibiting since 1995*

1995 ACTA, Galéria NOVA / *NOVA Gallery*, Bratislava (SK)
B+, Bratislava (SK)
1996 Dorota Sadovska, Galéria Medium / *Medium Gallery*, Bratislava (SK)
1997 Lumina, Galéria Jána Koniarka – Synagóga / *Ján Koniarek Gallery – Synagogue*, Trnava (SK)
1998 L'examen du mur, Interface Gallery, Dijon (FR)
1999 V žltej krabici, SPACE / Galéria Priestor for Contemporary Arts, Bratislava (SK)
Bez krídel, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
Oko nikdy neklame, pravdu ale netrdí, Galerie Malá Špálovka / *Malá Špálovka Gallery*, Praha (CZ)
According to the View, Perugia Gallery, Bratislava (SK)

2000 Václav a tí druzí..., Galerie Václava Špály / *Václav Špála Gallery*, Praha (CZ)
Svatí natvrdo, Moravská galerie / *Moravian Gallery*, Brno (CZ)
Album de Paris, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
Dimension S, Múzeum Vojtecha Löfflera / *Vojtech Löffler Museum*, Košice (SK)

2002 Yellow Soul, South Tipperary Arts Centre, Clonmel (IR)

2004 Portraits, Chobot Gallery, Vienna (AT)
Korporalits, MuseumsQuartiers 21, Vienna (AT)
V rozhraní, Galéria Medium / *Medium Gallery*, Bratislava (SK)

2007 SADO 1 and 2, Caesar Gallery, Olomouc (CZ)
Kunst 07, Space Gallery in 13th International Contemporary Art Fair, Zürich (CH)

2008 Bledomodrá cesta, Galéria M. A. Bazovského / *M. A. Bazovský Gallery*, Trenčín (SK)

2009 Núdzoový vchod, 19. Mesiac fotografie, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)
Neznesiteľná neha, 5. patro Gallery, Praha (CZ)

2010 Domáci prstoklad, Galerie Fiducia / *Fiducia Gallery*, Ostrava (CZ)

2011 Správnym smerom, OFF Festival Bratislava (SK)

2013 Veľká láska, malý príbeh, Roman Fecik Gallery, Bratislava (SK)
Národná identita, Galéria umenia Ernesta Zmetáka / *Art Gallery of Ernest Zmeták*, Nové Zámky (SK)
Živé šaty, Turčianska galéria / *Turiec Gallery*, Martin (SK)
Ringturm, Shottenring, Vienna (AT)

Kolektívne výstavy (výber od roku 1990)

/ *Group Exhibitions (selection since 1990)*

vystavuje od roku 1993 / *exhibiting since 1993*

1993 Lubo Stacho's company, Galéria Profil / *Profil Gallery*, Bratislava (SK)
Severné Anglicko na severnom Slovensku, Tatranská galéria / *Tatra Gallery*, Poprad (SK)
Združenie 1992 a hostia, Umelecká beseda Slovenska / *Slovak Art Forum*, Bratislava (SK)
1995 Ožijú kamene, Glass Art Galéria Simone, Bratislava (SK)
Bilboart, verejný priestor / *public space*, Bratislava (SK)
1996 Cesty figurácie, Záhorská galéria / *Zahorie Gallery*, Senica (SK)
1997 14. február, Galéria Živa / *Živa Gallery*, Bratislava (SK)
Exempla, Képzőművészeti Főiskola, Budapest (HU)
Mladý slovenský výtvarník roka 1997, Galéria Medium / *Medium Gallery*, Bratislava (SK)
1998 6 Slovak Contemporary Painters, City Gallery, Zakopane (PL)
Medziszvet, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
La culture au Grand Jour á l'Espace Noriac, Limoges (FR)

1999 Ad Laudem Artificis, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
Telo ako odkaz, Galéria M. A. Bazovského / *M. A. Bazovský Gallery*, Trenčín (SK)
Slovak Art For Free, Pavilion of the Czech and Slovak Republic, 48. La Biennale di Venezia, Venezia (IT)

Deus ex machina – Following and to be followed IV, Consortium, Dijon (FR)
Stratený raj – Barok a súčasnosť, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)

2000 Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
Ving reards, At Home Gallery – Synagóga / *Synagogue*, Šamorín (SK)

2001 Slovenská fotografia 1925 – 2000, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
Tucet, Východoslovenská galéria / *East Slovakian Gallery*, Košice
New Connection, Courtyard Gallery, New York (USA)
Cena Oskára Čepana, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)

2002 Ecce Homo, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
Mark, Project Arts Centre, Dublin (IR)

2003 Ss Michael & John Temple Bar, Dublin (IR)
International Festival of the Digital Image, INOUT, Praha (CZ); Trafó Gallery, Budapest (HU)
Ona a jej srdce, Dom fotografie / *House of Photography*, Poprad (SK)
Stadt in Sicht, Künstlerhaus, Vienna (AT)

2004 Unsere neuen Nachbarn, Baden, St. Pölten, Böhheimkirchen, Purgstall a.d.Erlauf (AT)

2005 FotoNoviembre, VIII bienal internacional de fotografía, El Castillo Espacio Cultural, Tenerife (ES)
Prievan / Súčasná slovenská maľba 2000 – 2005, Pražská radnica / *Prague City Hall*, Praha (CZ); Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
Prague Biennale 2 – Expandedpainting / *Acción directa*, Karlínska hala / *Karlin Hall*, Praha (CZ)

2006 One Year After, BaCa-Kunstforum, Tresor, Vienna (AT)
Autopoesis, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

2008 Nuit de l'Europe, Rencontres d'Arles, Arles (FR)
KGVUZ, Dom umenia / *House of Arts*, Zlín (CZ)
Všetko o múzeu, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

2009 Perfect Asymmetry, Donumenta, Kunstforum, Regensburg (DE)
Messiahs, MODEM, Debrecen (HU)
155 diel 20. storočia zo zbierok Národní galerie, Národní galerie / *National Gallery*, Praha (CZ)

2010 Maľba po maľbe, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
Nepokojné medium. Slovenská fotografia 1990 – 2010, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)

2011 Naujoji Slovakijos fotografija, Photogallery Vilnius (LT)
Nulté roky, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK); MODEM, Centre for Contemporary Arts, Debrecen (HU)

2012 Krv / Blood, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)

2013 Der optische Fingerabdruck des Menschen, Niederösterreich Gesellschaft für Kunst und Kultur (AT)
Hranice tela, Galéria Cypriána Majerníka / *Cyprián Majerník Gallery*, Bratislava (SK)

Bibliografia (výber) / *Bibliography (selection)*

SADOVSKÁ, Dorota: Emergency Entrance / Núdzoový východ. [Texty: ŠIKLOVÁ, Lucie, HABAĽ, Michal]. SADOVSKÁ, Dorota: Pale Blue Path / Bledomodrá cesta. Katalóg výstavy. [Texty: ČARNÁ, Daniela, LOVIŠKOVÁ, Danica]. Trenčín, Galéria M. A. Bazovského; Liptovský Mikuláš, Galéria P. M. Bohúňa 2009.
SADOVSKÁ, Dorota: SADO 1 (Koža hľadá krém). Osobný katalóg. Bratislava 2005.
SADOVSKÁ, Dorota: SADO 2 (Miesta s oslabenou imunitou). Osobný katalóg. Bratislava 2007.
Bratislava, FOTOFO 2009.
SADOVSKÁ, Dorota: Žlté nebo a iné. Katalóg výstavy. Bratislava 1995.

RUDOLF SIKORA

Narodený / **Born** 1946, Žilina

Štúdium / *Studies*

1963 – 1969, Vysoká škola výtvarných umení / *Academy of Fine Arts and Design*, Bratislava / prof. Dezider Milly, prof. Peter Matejka

Zastúpenie v zbierkach galérií

/ *Representation in Gallery Collections*

Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; The Art Institute of Chicago; The National Gallery of Art, Washington; The Museum of Fine Arts, Houston; Forschungstelle Osteuropa an der Universität Bremen, Bremen; Galerie der Stadt Esslingen, Esslingen; Photosammlung Museum Ludwig, Köln; Kassák Emlékmúzeum, Budapest; Szépművészeti Múzeum, Budapest; Musée du Petit format, Couvin Centre de la gravure et l'image imprimeé, La Louvière; Národní galerie / *National gallery*, Praha; Moravská galerie / *Moravian Gallery*, Brno; Stredoslovenská galéria / *Central Slovakian Gallery*, Banská Bystrica; Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra; Galéria Jána Koniarka / *Ján Koniarek Gallery*, Trnava; Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava; Múzeum Milana Dobeša / *Milan Dobeš Museum*, Bratislava; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina; Galerie Klatovy-Klenová / *Klatovy-Klenová Gallery*, Klatovy; Východoslovenská galéria / *East Slovakian Gallery*, Košice; Muzeum umění / *Museum of Arts*, Olomouc; Muzeum Kampa / *Kampa Museum*, Praha

Individuálne výstavy (výber od roku 1990)

/ *Individual Exhibitions (selection since 1990)*

vystavuje od roku 1970 / *exhibiting since 1970*

1991 Rudolf Sikora, Galerie Václava Špály / *Václav Špála Gallery*, Praha (CZ)
1993 Rudolf Sikora, IfA Galerie, Berlin (DE)
1994 Rudolf Sikora: Polčas rozpadu, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
1995 Rudolf Sikora. Kozmológia sedemdesiatych..., Galéria Palisády / *Palisády Gallery*, Bratislava (SK)
1996 Rudolf Sikora: Pozemšťan – Pozorovateľ, Galerie Václava Špály / *Václav Špála Gallery*, Praha (CZ)
1997 Rudolf Sikora: Z tvorby, Galerie Langův dům / *Lang House Gallery*, Frýdek-Místek (CZ)
1998 Rudolf Sikora: Pozemšťan – Sisyfos / *Terrestrial – Sisyphos*, Galerie V zahradě / *V zahradě Gallery*, Kolín (CZ)
2001 Rudolf Sikora, Výstavní síň Sokolská 26 / *Exhibition Hall Sokolská 26*, Ostrava (CZ)
2002 Rudolf Sikora, Galéria Komart / *Komart Gallery*, Bratislava (SK)
2006 Rudolf Sikora: Sám proti sebe / *Against myself*, Veletržní palác / *The Trade Fair Palace*, Praha (CZ)
2008 Rudolf Sikora: Sám proti sebe / *Against myself*, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
2011 Rudolf Sikora: Človek konečne vie..., Danubiana, Muelenstein Art Museum, Bratislava (SK)
2014 Rudolf Sikora, While Checking the Blood Pressure and Phoning (Barred Notebook), ZAHORIAN&co GALLERY, Bratislava (SK)

**Kolektívne výstavy (výber od roku 1990)
/ Group Exhibitions (selection since 1990)**

vystavuje od roku 1970 / exhibiting since 1970

- 1990 Umenie proti totalite, Bratislavský hrad / Bratislava Castle, Bratislava (SK)
- 1991 Slovak Contemporary Prints, Nobles Country Art Center, Worthington (USA)
Česká a slovenská grafika 80. rokov, Calcografia Nazionale Roma, Rím (IT)
Umění akce, Mánes, Praha (CZ)
Sen o múzeu, Považská galéria umenia / Museum of Art, Žilina (SK)
- 1993 Geometria viva – cesty geometrie na Slovensku po roku 1980, Dom umenia / House of Art, Bratislava (SK)
- 1994 Between the Wars to the Present. Czech and Slovak Photography, The Boston Public Library, Boston (USA)
Der Riss im Raum, Martin Gropius Bau, Berlin (DE)
Zeitgleich, Kunsthaus, Hamburg (DE)
- 1995 Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení, Slovenská národná galéria / Slovak National Gallery, Bratislava (SK)
- 1996 Présences slovaques '96, Gallerie Pont Neuf, Paris (FR)
- 1997 Chimera. Aktuelle Photokunst aus Mitteleuropa, Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle (DE)
Kartografi, Museum of Contemporary Art, Zagreb (HR)
- 2000 Konec sveta? / The End of the World?, Palác Kinských / Kinsky's Palace, Praha (CZ)
Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie, Slovenská národná galéria / Slovak National Gallery, Bratislava (SK)
- 2001 Serigrafia dall'Europa centrale / Siebdruck aus Mitteleuropa, Palais Esplanade, Merano (IT)
- 2002 Česká a slovenská fotografie 80. a 90. let 20. století, Trojlodí, Olomouc (CZ)
- 2003 Ejhle světu / Look Light, Moravská galerie / Moravian Gallery, Brno (CZ)
Reality Check, Galerie Rudolfinum / Rudolfinum Gallery, Praha (CZ)
- 2005 Prievan / Súčasná slovenská maľba 2000 – 2005, Pražská radnica / Prague City Hall, Praha (CZ); Považská galéria umenia / Museum of Art, Žilina (SK)
- 2006 22 minút 50,28 sekundy, Gallery Art Factory, Praha (CZ); CAISA, Helsinki (FI)
Slovenská typografia 20. storočia II., Dom umenia / House of Art, Bratislava (SK)
- 2007 Prague Biennale 3 – Global and Outsiders: Connecting Cultures in Central Europe, Karlínska hala / Karlín Hall, Praha (CZ)
Hommage à Kassák 120/40, Galéria Z / Gallery Z, Bratislava (SK)
- 2008 České a slovenské výtvarné umenie šesťdesiatych rokov 20. storočia, Galéria M. A. Bazovského / M. A. Bazovský Gallery, Trenčín; Galéria P. M. Bohúňa / P. M. Bohún Gallery, Liptovský Mikuláš (SK); Dům umění / House of Art, Zlín; Dům umění / House of Art, Ostrava (CZ)

- 2008 1960 → Súčasnosc' / Slovenské umění + čeští hosté, Dům U Zlatého prstenu / Gallery of Gold Ring, Praha (CZ)
Kalendáře pro Jindřicha Štreita, Galerie Smečky / Smečky Gallery, Praha (CZ)
Nechci v kleci!, Muzeum umění / Museum of Art, Olomouc (CZ)
Súčasnosc' slovenské výtvarné umenie 1960 – 2000, Galerie hlavního města Prahy / Prague's City Gallery, Praha (CZ)
- 2010 Hranice geometrie, Dom umenia / House of Art, Bratislava (SK)
Syzígia: Posledná výstava?, Umelecká beseda slovenská / Slovak Art Forum, Bratislava (SK)
Nenápadné médium (Podoby súčasnej kresby), Východoslovenská galéria / East Slovakian Gallery, Košice; Galéria Cypriána Majerníka / Cyprián Majerník Gallery, Bratislava (SK)
Svetlo v umení, svetlo v nás, Galéria mesta Bratislavy / Bratislava City Gallery, Bratislava (SK)
- 2011 Současná slovenská geometrie 2, Galerie města Plzně / Plzeň City Gallery, Plzeň (CZ)
ObraSKov – současná slovenská malba, Wannieck Gallery, Brno (CZ)
Papier Collé – slovenská koláž XX. a XXI. století, Galerie Smečky / Smečky Gallery, Praha (CZ)
Mapy / Maps: Umelecká kartografia v strede Európy 1960 – 2011, Galéria mesta Bratislavy / Bratislava City Gallery; Slovenská národná galéria / Slovak National Gallery, Bratislava (SK)
Nulté roky, Dom umenia / House of Art, Bratislava; Považská galéria umenia / Museum of Art, Žilina (SK); MODEM, Centre for Contemporary Arts, Debrecen (HU)
Unfree Freedom: An Exploration of Identity in Central Europe, Center for Book and Paper Arts, Chicago (USA)
Lights Years, Conceptual Art and the Photograph 1964 – 1977, The Art Institute of Chicago (USA)
- 2012 ANOTHER WORLD, ZAHORIAN&co GALLERY, Bratislava (SK)
- 2013 Ping...Pong, Dom umenia / House of Art, Bratislava (SK)

Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)

- GAZDÍK, Igor: Sikora. Katalóg výstavy. Bratislava, Zväz slovenských výtvarných umelcov 1989.
HRABUŠICKÝ, Aurel, VALOCH, Jiří]. Praha, Národní galerie 2006.
KOŠČEVIČ, Želimir (ed.): Cartographers. Katalóg výstavy. Zagreb, The Museum of Contemporary Art 1997.
MÁTUŠTÍK, Radislav: Rudolf Sikora. Katalóg výstavy. Banská Bystrica, Štátna galéria Banská Bystrica 1994.
MUSILOVÁ, Helena (ed.): Rudolf Sikora. Sám proti sebe / Against Myself. [Texty: MUSILOVÁ, Helena, ŠTRAUSS, Tomáš: Bilder aus der Slowakei 1965 – 1980. R. Fila, S. Filko, R. Sikora. Katalóg výstavy. Essen-Kettwig, Galerie Pragxis 1982.
ŠTRAUSS, Tomáš: Topographies. Cross sections. Diagrams. Katalóg výstavy. Ostrava – Orlová 1979.

EUBO STACHO

Narodený / Born 1953, Handlová

Štúdium / Studies

1971 – 1976, Slovenská technická univerzita / Slovak Technical University, Bratislava
1979 – 1984, Akademie múzických umění / Academy of Performing Arts, Praha / prof. Ján Šmok

Zastúpenie v zbierkach galérií

/ Representation in Gallery Collections

Slovenská národná galéria / Slovak National Gallery, Bratislava; Moravská galerie / Moravian Gallery, Brno; Národní galerie / National Gallery, Praha; UMPRUM Museum, Praha; National Library, Paris; Jane Corkin Gallery, Toronto; New Orleans Museum of Art, New Orleans; Corcoran Gallery of Art, Washington; Museum of Fine Arts, Houston; Ludwig Museum, Köln; Paris Audiovisuel, Paris; Fotografijos muziejus, Siauliai; Východoslovenská galéria / East Slovakian Gallery, Košice; Stredoslovenská galéria / Central Slovakian Gallery, Banská Bystrica; The RISD Museum, Providence; Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokyo

Individuálne výstavy (výber od roku 1990)

/ Individual Exhibitions (selection since 1990)

vystavuje od roku 1979 / exhibiting since 1979

- 1991 Intermediálne komunikácie, Galéria umenia Ernesta Zmetáka / Art Gallery of Ernest Zmeták, Nové Zámky (SK)
- 1992 Očista, Galéria Cypriána Majerníka / Cyprián Majerník Gallery, Bratislava (SK)
- 1994 Retrospektíva, Štátna galéria / State Gallery, Banská Bystrica (SK)
- 1995 Artists of Central and Eastern Europe, Mattress Factory, Pittsburg (USA)
- 1997 Prvé prijímanie, Fotogalerie Vienna, Vienna (AT)
Plátna spomienok a zabúdania, Galéria Jána Koniarka – Synagóga / Ján Koniarek Gallery – Synagogue, Trnava (SK)
- 1998 Infúzia – Fotografická archeológia, Dom fotografie / House of Photography, Liptovský Mikuláš (SK)
- 1999 Návrat stratených, At Home Gallery – Synagóga / Synagogue, Šamorín (SK)
- 2000 Kapesníčky, Moravská galéria / Moravian Gallery, Brno (CZ)
Duchovná cesta, Dom fotografie / House of Photography, Poprad (SK)
Strata fotografickej pamäte, CC Centrum, Bratislava (SK)
- 2003 Bohoslužba, Synagóga / Synagogue, Liptovský Mikuláš (SK)
- 2006 53 & 53 (Retrospektíva), Galéria M. A. Bazovského / M. A. Bazovský Gallery, Trenčín (SK)
SLOVENSKO – tajomná a spirituálna krajina, FUJI Gallery, Kaunas (LT); Galéria mesta Bratislavy / Bratislava City Gallery, Bratislava (SK)
- 2008 Diptychy, Galéria Jána Koniarka / Ján Koniarek Gallery, Trnava (SK)
Lubo Stacho – Illah van Oijen: Tizkor – Spomínaj, Galéria PF01 / PF 01 Gallery, Bratislava (SK)
- 2009 Contemporary Slovak Architecture in Photography by Lubo Stacho, Slovenské veľvyslanectvo

/ Embassy of the Slovak republic, London (UK); Nitrianska galéria / Nitra Gallery, Nitra (SK)

- 2010 Štyri domy jedného pána, Synagóga / Synagogue, Stupava (SK)
Lubo Stacho – Monika Stacho: Dva domy jedného pána 2, Synagóga / Synagogue, Nitra (SK)
Slávne vily Slovenska, Dom umenia / House of Art, Bratislava (SK); Libenská synagóga / Synagogue of Liben, Praha (CZ)
Lubo Stacho – Jindřich Štreit: BEZIEHUNGEN
Ausschau nach Engeln, Fotogalerie Friedrichshain, Berlin (DE)
- 2011 Moja krajina, Východoslovenská galéria / East Slovakian Gallery, Košice
Současná slovenská architektura 1989 – 2011, Dům umění / House of Art, Ostrava (CZ)
- 2012 Ruiny, Slovenský inštitút / Slovak Institute, Praha (CZ)
Priestory, Galéria umenia Ernesta Zmetáka / Art Gallery of Ernest Zmeták, Nové Zámky (SK)
- 2013 Lubo Stacho: Ph faktor pozitívny, Nitrianska galéria / Nitra Gallery, Nitra (SK)

Kolektívne výstavy (výber od roku 1990)

/ Group Exhibitions (selection since 1990)

vystavuje od roku 1979 / exhibiting since 1979

- 1990 Súčasná česko-slovenská fotografia, Museum Ludwig, Köln (DE)
Pocta Janu Chaluppeckému, Galerie hlavního města Prahy / Praha City Gallery, Praha (CZ)
- 1991 Umění akce, Mánes, Praha (CZ)
Ego, Slovenská národná galéria / Slovak National Gallery, Bratislava (SK)
Interpretácia, Galerie Václava Špály / Václav Špála Gallery, Praha (CZ)
- 1992 Hostia Prešparty, Umelecká beseda Slovenska / Slovak Art Forum, Bratislava (SK)
Súhry, Dom umenia / House of Art, Bratislava (SK)
- 1993 Združenie 1992 + hostia, Umelecká beseda slovenská / Slovak Art Forum, Bratislava (SK)
Morgen Gemaakt, ARTI, Amsterdam (NL)
Pocta D. Michalovi, Galéria Medium / Medium Gallery, Bratislava (SK)
Czech and Slovak Photography from Between the Wars to the Present, Fitchburg Art Museum, Fitchburg; Boston Atheneum, Boston; Middlebury College Museum, Middlebury (USA)
- 1994 Domovina, Goetheho inštitút / Goethe Institut, Bratislava (SK)
777 Mail Art Project, Portsmouth, Moscow, Amsterdam
- 1995 I. Tokyo International Photo-Biennale, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokyo (JP)
- 1996 Koncept. International Exhibition of Contemporary Photography. Umjetnicki pavilion, Zagreb (HR)
Súčasná slovenská grafika XIII., Štátna galéria / State Gallery, Banská Bystrica (SK)
Slovenská imaginatívna fotografia 1981 – 1996, Banské múzeum / Mining Museum, Banská Štiavnica (SK)

- 1997 High-tech, Dům umění / *House of Art*, Praha (CZ)
 2002 Česká a slovenská fotografie 80. a 90. let 20. století, Trojlodí, Olomouc (CZ); Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)
 2003 Reality Check, Galerie Rudolfinum / *Rudolfinum Gallery*, Praha (CZ)
 2005 Form and nonform – fotografie architektury ve střední Evropě, Galerie Jaroslava Fragnera / *Jaroslav Fragner Gallery*, Praha (CZ)
 2006 22 minut 50,28 sekundy, Gallery Art Factory, Praha (CZ); CAISA, Helsinki (FI)
 2007 Stratený čas? – Slovensko v dokumentárnej fotografii, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 2008 Kaledáre pro Jindřicha Štreita, Galerie Smečky / *Smečky Gallery*, Praha (CZ)
 2011 V plném spektru. Fotografie 1900 – 1950 ze sbírky Moravské galerie v Brně, Moravská galerie / *Moravian Gallery*, Brno (CZ)
 Očami (ne)viditelné. Reflexia kresťanstva v súčasnom umení, Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)
 2013 Zostane to v rodine (Vstupy detí do tvorby rodičov-umelcov a naopak), Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)

Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)

- BESKID, Vladimír – FIŠEROVÁ L., Lucia – GERŽOVÁ, Barbora: Moja Krajina / My Country. Zlín, Kniha 2011.
 GERŽOVÁ, Jana – HRABUŠICKÝ, Aurel – VRBANOVÁ, Alena: 3 eseje (o fotografiách Ľuba Stacha). Bratislava, Foart 2004.
 RUSNÁKOVÁ, Katarína: História a teória mediálneho umenia na Slovensku. Bratislava, Vysoká škola výtvarných umení 2006.
 STACHOVÁ, Monika (ed.): Eubo Stacho. Diptychy 2000/2010. Bratislava, Vysoká škola výtvarných umení 2011.

LACO TEREN

Narodený / *Born* 1960, Bratislava

Štúdium / Studies

1979 – 1985, Vysoká škola výtvarných umení / *Academy of Fine Arts and Design*, Bratislava / doc. akad. mal. Irina Meszárosová

Zastúpenie v zbierkach galérií

/ Representation in Gallery Collections

Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava; Prvá slovenská investičná skupina / *The First Slovak Investment Group*, Bratislava

Individuálne výstavy (výber od roku 1990)

/ Individual Exhibitions (selection since 1990)

vystavuje od roku 1986 / *exhibiting since 1986*

- 1990 Laco Teren, Kunstverein Bretten, Bretten (DE)
 1993 Laco Teren, Martin Knut, MK Expositieruimte, Rotterdam (NL)
 1994 Naše ráje jsou vaše pekla, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK); Štátna galéria / *State Gallery*, Banská Bystrica (SK)
 1995 Laco Teren, Galéria umenia Ernesta Zmetáka / *Art Gallery of Ernest Zmeták*, Nové Zámky (SK)

- Laco Teren, Galerie Casesar / *Casesar Gallery*, Olomouc (CZ)
 1996 Do toho, už idem, Galéria P. M. Bohúňa / *P. M. Bohúň Gallery*, Liptovský Mikuláš (SK)
 Laco Teren – Ivan Csudai: Vzduchaplňe 90-te, Múzeum Vojtecha Löfflera / *Museum of Vojtech Löffler*, Košice (SK)
 2012 Laco Teren, Galéria Soga / *Soga Gallery*, Bratislava (SK)
 Laco Teren – Táňa Hojčová: „We're all together for the first time again“, Galéria Francúzskeho inštitútu / *French Institute Gallery*, Bratislava (SK)
 2013 Laco Teren: Veľký strážca, Pražská galerie / *Prague's Gallery*, Praha (CZ)

Kolektívne výstavy (výber od roku 1990)

/ Group Exhibitions (selection since 1990)

vystavuje od roku 1987 / *exhibiting since 1987*

- 1990 Predjarie, Galerie hlavného mesta Prahy / *Praha City Gallery*, Praha (CZ)
 1991 Kunst Europa, Kunstverein, Lingen (DE)
 Sen o múzeu, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 Genius loci, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 1992 D'une generation l'autre, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris (FR)
 Dal grottesco al magico, LaSalara, Bologna (IT)
 1993 Jakub a anděl, Mánes, Praha (CZ)
 Serial, Zürich (CH)
 Blízke stretnutie, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
 Ivan Csudai, Laco Teren, Martin Knut: Trojštít, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)

- 1994 Via Crucis, Galéria Weber, Torino (IT)
 1995 Artest, Kunsthalle Palazzo, Liestal (IT)
 1998 Dílna 1998, Zámek Mikulov / *Mikulov Castle*, Mikulov (CZ)
 1999 Aspekten/Positionen – 50 Years of Art in Central Europe (1949 – 1999), Museum of Modern Art, Vienna (AT); Ludwig Múzeum – Museum of Contemporary Art, Budapest (HU); Fundació Joan Miró, Barcelona (ES); Hansard Gallery / City Gallery, Southampton (UK)
 2000 Art a Centreeuropa 1949 – 1999, Fundació Joan Miró, Barcelona (ES)
 2003 Generační výsek, Galerie Tvrdohlaví / *Tvrdohlaví Gallery*, Praha (SK)
 2004 Ivan Csudai, Stanislav Diviš, Laco Teren: Traja z pekného páru, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK); 2004 – 26. International Biennale of Sao Paulo (BR)
 2005 Druhý dotek, Dům pánů z Kunštátu / *The House of Lords of Kunštát*, Brno (CZ)
 2008 Nechci v kleci!, Muzeum umění / *Museum of Art*, Olomouc (CZ)
 Velké prádlo, Galerie Casesar / *Casesar Gallery*, Olomouc (CZ)
 1960 → Súčasnosc / Slovenské umění + čeští hosté, Dům U Zlatého prstenu / *Gallery of Gold Ring*, Praha (CZ)

- 2009 MASO – maliarsko-sochársky objekt 2009, Galéria 4D / *4D Gallery*, Galanta (SK)
 Osemdesiate – Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 2011 Umělci Archivu, DOX Gallery, Praha (CZ)
 2012 Od Tiziana po Warhola: Muzeum umění Olomouc 1951 – 2011, Muzeum umění Olomouc / *The Olomouc Museum of Art*, Olomouc (CZ)

Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)

- CSUDAI, Ivan – DIVIŠ, Stanislav, TEREN, Laco: Three of a nice pair / Trés de um bonito par, Bratislava, Slovenská národná galéria 2004.
 GERŽOVÁ, Jana: Rozhovory o maľbe (Pohľad na slovenskú maľbu prostredníctvom orálnej histórie). Bratislava, Slovart 2009.
 OLIČ, Jiří – RUSNÁKOVÁ, Katarína – ŠEVČÍKOVÁ, Jana – ŠEVČÍK, Jiří: Laco Teren. Naše ráje jsou vaše pekla. Katalóg výstavy. Žilina, Považská galéria umenia – Banská Bystrica, Štátna galéria 1991.
 ŠEVČÍKOVÁ, Jana – ŠEVČÍK, Jiří: Laco Teren. Neue Bilder und Zeichnungen. Katalóg výstavy. Bahnwärterhaus, Galerie der Stadt Esslingen 1992.
 TEREN, Laco: Krajiny Zornhäschen a tanec smrti. Katalóg výstavy. Wien, Kunstverein Bretten 1992.

JANA ŽELIBSKÁ

Narodená / *Born* 1941, Olomouc

Štúdium / Studies

1959 – 1965, Vysoká škola výtvarných umení / *Academy of Fine Arts and Design*, Bratislava / prof. Vincent Hložník, prof. Jozef Chovan

Zastúpenie v zbierkach galérií

/ Representation in Gallery Collections

Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina; Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava; Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra; Prvá slovenská investičná skupina / *The First Slovak Investment Group*, Bratislava

Individuálne výstavy (výber od roku 1990)

/ Individual Exhibitions (selection since 1990)

vystavuje od roku 1967 / *exhibiting since 1967*

- 1991 Oživenie kameňa, Borinka
 1992 Posledné kŕmenie a iné, Galéria Arpex / *Arpex Gallery*, Bratislava; Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 1996 Grafika / Šesťdesiate roky, Galéria NOVA / *NOVA Gallery*, Bratislava (SK)
 Jana Želibská: Výber z rokov 1966 – 1996, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 1998 Ona = On?, At Home Gallery – Synagóga / *Synagogue*, Šamorín (SK)
 1999 Sestry II., CC Centrum, Bratislava (SK)
 2003 Jana Želibská: Pod vodu! Drink Milk, Štátna galéria / *State Gallery*, Banská Bystrica (SK)
 2004 Jana Želibská: Instalace, České muzeum výtvarných umění / *Czech Museum of Fine Arts*, Praha (CZ)

- 2012 Zákaz dotyku, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 2014 Jana Želibská: Kus země, Galerie města Blanska / *Blansko City Gallery*, Blansko (CZ)
 Jana Želibská. Krajská galerie výtvarného umění / *Regional Gallery of Fine Art*, Zlín (CZ)

Kolektívne výstavy (výber od roku 1990)

/ Group Exhibitions (selection since 1990)

vystavuje od roku 1967 / *exhibiting since 1967*

- 1990 Nové cesty kresby a grafiky. 90 autorů v roce '90, Palác kultury / *Culture Palace*, Praha (CZ)
 1991 Interpretácia, Galerie Václava Špály / *Václav Špála Gallery*, Praha (CZ)
 Sen o múzeu, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 Umění akce, Mánes, Praha (CZ)
 Das Land im Land, Offenes Haus, Oberwart, OHO-Galerie, Oberwart (AT)
 1992 Písmo v obraze, Pálffyho palác / *Pálffys' Palace*, Bratislava (SK); Moravská galerie / *Moravian Gallery* (CZ)
 Zwischen Objekt und Installation. Slowakische Kunst der Gegenwart, Museum am Ostwall, Dortmund (DE)
 1993 Česká a slovenská kresba 1989 – 1992, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK); Palác Kinských / *Kinsky's Palace*, Praha (CZ)
 ON/OE, Galéria Palisády / *Palisády Gallery*, Bratislava (SK)
 1994 Cesta, Galéria Jána Koniarka – Synagóga / *Ján Koniarek Gallery – Synagogue*, Trnava (SK)
 Disperzia, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 Nature in Motion / Příroda v pohybu. Video Art '94, Mánes, Praha (CZ)
 Fragmente, Hochschule für angewandte Kunst, Heiligenkreuzerhof, Vienna (AT)
 1995 Video – vidím – ich – sehe, Kunstmuseum, Thun (DE); Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK); Dům umění / *House of Art*, Brno (CZ)
 Four Slovak Artists, Santa Barbara – California (USA)
 Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 1996 Epikurova záhrada, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 Interakcie. Ex – Chiesa Mater Misericordiae Casale di Monferrato (IT); Galéria Jána Koniarka / *Ján Koniarek Gallery*, Trnava (SK)
 1997 Medzi mužom a ženou, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
 1998 Prelet anjela I., Galéria Jána Koniarka – Synagóga / *Ján Koniarek Gallery – Synagogue*, Trnava (SK)
 Medziveset, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
 Štyri živly vo výtvarnom umení (Voda), Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)

- It – telo ako paradigma postmoderného myslenia, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
- 1999 Rondo. A Selection of Works by Central and Eastern European Artist, Ludwig Múzeum – Museum of Contemporary Art, Budapest (HU)
Výlomok – niekoľko podôb akcie: k problémom prírody, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
Slovak Art For Free, Pavilion of the Czech and Slovak Republic, 48. La Biennale di Venezia, Venezia (IT)
Freedom & Beauty: A Discovery Trip. Contemporary Slovak Art in the Ambassador's Residence, Washington (USA)
- 2000 Aspekten/Positionen – 50 Years of Art in Central Europe (1949 – 1999), Museum of Modern Art, Vienna (AT); Ludwig Múzeum – Museum of Contemporary Art, Budapest (HU); Fundació Joan Miró, Barcelona (ES); Hansard Gallery / City Gallery, Southampton (UK)
PF. 2000, retrospektíva a súčasnosť žánru, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
Späť do múzea – späť ku hviezdám, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
- 2001 Umenie akcie / Action Art 1965 – 1989. Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
Uncaptive spirits, Slovenské veľvyslanectvo / *Embassy of the Slovak republic*, Washington (USA)
Slowakische Träume. Bildende Kunst von den sechziger Jahren bis heute aus den Sammlungen der Slowakischen Nationalgalerie, slowakischer Galerien und Ateliers, Museum moderner Kunst Stiftung Wörlen, Passau (DE)
- 2002 Slovenské vizuálne umenie, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
Paths of Europe, Central train station square, Strasbourg, European Parliament square, Strasbourg (FR); Macedonian Museum of Contemporary Art, Thessaloniki (GR)
- 2005 Časopriestorová plastika a PGU Sampler, Galéria Jána Koniarka / *Ján Koniarek Gallery*, Trnava (SK)
- 2006 IN(TE)RMEDIA(S)RES, Považská galéria umenia / *Museum of Art*, Žilina (SK)
- 2007 Z mesta von – Umenie v prírode, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK); Gosudarstvennyj centr sovremennovo iskusstva, Moskva (RU)
Arta Plastic Slovac Contemporan 1960 – 2000, Muzeul National de Arta Contemporana, Teatrul National din Bucuresti (RO)
- 2008 Petites histoires / Regards projetés, Contemporary Slovak Videoart, apollonia – european art exchanges, Strassbourg (FR)
- 2009 Osemdesiate – Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992, Slovenská národná galéria / *Slovak National Gallery*, Bratislava (SK)
Gender Check, Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna (AT)
- 2010 Svetlo v umení, svetlo v nás, Galéria mesta Bratislavy / *Bratislava City Gallery*, Bratislava (SK)
Nepokojujúce médium. Slovenská fotografia 1990 – 2010. Dom umenia / *House of Art*, Bratislava (SK)
- 2011 Alternatívna slovenská grafika, Galéria Cypriána Majerníka / *Cyprián Majerník Gallery*, Bratislava (SK)
- 2012 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z, Make Up Gallery, Košice (SK)
Divákom prístupné. Akvizície za posledných päť rokov, Nitrianska galéria / *Nitra Gallery*, Nitra (SK)
Navzájom. Archívy neinštitucionalizovanej kultúry 70. – 80. rokov v Československu, tranzit, Bratislava (SK)
- 2014 Seno, sláma. Práce v krajine a prírodné procesy v umení. Galerie Vysočiny / *Vysočina Gallery*, Jihlava (CZ)

Bibliografia (výber) / Bibliography (selection)

- BARTOŠOVÁ, Zuzana: Jana Želibská. Pod vodu! Drink Milk. Katalóg výstavy. Banská Bystrica, Štátna galéria v Banskej Bystrici 2003.
- MATUŠTÍK, Radislav: Jana Želibská. Posledné krmenie a iné... Katalóg výstavy. Bratislava, Galéria Arpex 1992.
- MATUŠTÍK, Radislav: Jana Želibská. Výber z rokov 1966 – 1996. Katalóg výstavy. Žilina, Považská galéria umenia 1996.
- MATUŠTÍK, Radislav: Jana Želibská: Ona = On? She = He? Katalóg výstavy. Šamorín, At Home Gallery – Synagóga 1998.
- RUSINOVÁ, Zora, RUSNÁKOVÁ, Katarína, ŽELIBSKÁ, Jana. Bratislava, Slovenská národná galéria 2012.
- ŽELIBSKÁ, Jana: Zákaz dotyku / No Touching. Katalóg výstavy. Texty: BÜRGEROVÁ, Vladimíra, GREGOROVÁ, Lucia, KUSÁ, Alexandra, MATUŠTÍK, Radislav]. Bratislava, Slovenská národná galéria 2012.

Zoznam reprodukovanych diel

Juraj Bartusz

Chyť ma, chyť ma! Hľadám v pamäti tvár svojej spolužiačky Sáry Rosenblumovej, 1995, multimediálna inštalácia – videozáznam performance, variabilné rozmery, majetok autora (foto: Martin Marenčin, fotoarchív: PGU Žilina, Katarína Rusnáková) /s. 138 – 139

Marko Blažo

3D/4D, 1996, inštalácia, 12 x 17 x 11 cm, majetok autora (foto: Martin Marenčin, fotoarchív: N-CSU Bratislava) /s. 80 – 81

Klára Bočkayová

Verejná tajnosť I., 1990, akryl na plátne, 90 x 80 cm, zbierka PSIS, a. s. (fotoarchív: PSIS, a. s.) /s. 170 – 171

Ivan Csudai

Cyklus Half, 1997/2014, linoryt, formát papiera 50 x 70 cm, majetok autora (fotoarchív autora) /s. 46 – 47

Ivan Csudai

Teddy, 1995, olej na plátne, 200 x 145 cm, zbierka Weiss collection (foto: Jakub Hauskrecht) /s. 97

Ivan Csudai

Cínový dážd, 1995, olej na plátne, 200 x 134 cm, zbierka SNG Bratislava (fotoarchív: Slovenská národná galéria Bratislava) /s. 98 – 99

Ivan Csudai

Umierajúce slnko, 1996, olej na plátne, 200 x 169 cm, zbierka SNG Bratislava (fotoarchív: Slovenská národná galéria Bratislava) /s. 96

Ivan Csudai

Velvet, 1994, inštalácia intarzovaných objektov, variabilné rozmery, majetok autora (foto: Martin Marenčin) /s. 140 – 141

Anton Čierny

Svitanie, 1997, inštalácia site-specific, majetok autora (foto: Martin Marenčin) /s. 194 – 195

Pavína Fichta Čierna

Objímanie, 1997, inštalácia – šesť párov okenných svetlíkov 96 x 96 cm, majetok autorky (foto: Martin Marenčin) /s. 48 – 49

Daniel Fischer

Príbeh obrazu, ktorý sa počas jedného roka živil poriadkom svojho okolia, 1996 – 1997, inštalácia, variabilné rozmery, majetok autora (fotoarchív autora) /s. 100 – 101

Vladimír Havrilla

Dievča prenášajúce bustu, 1996, počítačová tlač, 146 x 91 cm, zbierka SG Banská Bystrica (foto: Ján Viazanička) /s. 50

Vladimír Havrilla

Generál Štefánik v mesačnom svite, 1997, 3D vizia – počítačová tlač, 91 x 110 cm, zbierka SG Banská Bystrica (foto: Ján Viazanička) /s. 51

Vladimír Havrilla

Dievča modelujúce sochu a pritom veľmi sa podobajúce na túto sochu, 1981, reprint 1997, počítačová laserová tlač, 89 x 12 cm, zbierka SG Banská Bystrica (foto: Ján Viazanička) /s. 52 – 53

Vladimír Havrilla

Dve kačiatka, 1991, maľba na papieri, 70 x 100 cm, súkromná zbierka (foto: Boris Németh) /s. 172 – 173

Július Koller

Komunikačná kultúrna situácia, 1997, inštalácia, variabilné rozmery, Zbierka Linea (foto: Martin Marenčin, fotoarchív: N-CSU Bratislava) /s. 30 – 31

Július Koller

Vážna kultúrna situácia, 1990, latex na plátne, 73 x 73 cm, zbierka SG Banská Bystrica (foto: Ján Viazanička) /s. 174 – 175

Monika Kubinská, Bohuš Kubinský

Story, 1995, inštalácia site-specific, majetok autorov (foto: Martin Marenčin) /s. 196 – 197

Otis Laubert

Nielen hudbou je človek živý, 1997, inštalácia, variabilné rozmery, majetok autora (foto: Zuzana Godálová, fotoarchív autora) /s. 102 – 103

Peter Meluzin

Trump Tower (Classical Migraine), 1997, inštalácia, variabilné rozmery, majetok autora (fotoarchív autora) /s. 104 – 105

Peter Meluzin

Teletextament, 1995, videoinštalácia, variabilné rozmery, zbierka PGU Žilina (foto: Martin Marenčin, fotoarchív: PGU Žilina, Katarína Rusnáková) /s. 142 – 143, 144 – 145

Monogramista T·D / Dezider Tóth

Rezervácia 1991 – ?, 1992, maľby na knihách, dĺžka 130 cm, zbierka Weiss collection (foto: Pavel Meluš) /s. 176 – 177

Monogramista T·D / Dezider Tóth

CVAOT / Zástup, 1997, inštalácia site-specific, majetok autora (foto: Martin Marenčin) /s. 202 – 203

Ilona Németh

Intim INTERIÉR versus EXTERIÉR (Polyfunkčná žena), 1996, objekt – zvuková inštalácia, 50 x 200 x 260 cm, zbierka Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art Budapest (fotoarchív: Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art Budapest) /s. 82 – 83

Ilona Németh

Naše sny, 1996, priestorová inštalácia, variabilné rozmery, majetok autorky (foto: Martin Marenčin, fotoarchív: PGU Žilina, Katarína Rusnáková) /s. 120 – 121, 122 – 123

Ilona Németh

Labyrinth, 1996, inštalácia site-specific, majetok autorky (foto: Martin Marenčin) /s. 198 – 199

Roman Ondák

Komunikatívny konzum, 1997, dokumentácia z performance, variabilné rozmery, majetok autora (foto: Martin Marenčin, fotoarchív N-CSU Bratislava) /s. 32 – 33, 34 – 35

Boris Ondreička

Bastard je vernejší, 1996, inštalácia, variabilné rozmery, majetok autora (foto: Martin Marenčin, fotoarchív: N-CSU Bratislava) /s. 84 – 85

Karol Pichler

Cupio Dissolvi, 1997, inštalácia, 150 x 900 cm, majetok autora (fotoarchív autora) /s. 106 – 107

Peter Rónai

Slovenská virtuálna realita, 1996, videoinštalácia, ready made, variabilné rozmery, majetok autora (foto: Martin Marenčin, fotoarchív: N-CSU Bratislava) /s. 86 – 87

Peter Rónai

Interactive Art Security, 1995, videoplastika, variabilné rozmery, zbierka PGU Žilina (foto: Martin Marenčin, fotoarchív: PGU Žilina, Katarína Rusnáková) /s. 146 – 147

Dorota Sadovská

Luminia, 1997, inštalácia site-specific, majetok autorky (foto: Martin Marenčin) /s. 200 – 201

Rudolf Sikora

Ohmatávanie hrobu III., 1981 – 1990, olej na dreve, 240 x 530 cm, zbierka PGU Žilina (fotoarchív autora) /s. 178 – 179

Lubo Stacho

Jablčka – archeológia spomienok, 1990 – 1996, fotografia + monotypia na plátne, 75 x 54 cm, majetok autora (fotoarchív autora) /s. 56

Lubo Stacho

Diptychy – Vymývanie spomienok, 1990 – 1996, fotografia + monotypia na plátne, 145,5 x 180 cm, majetok autora (fotoarchív autora) /s. 57

Lubo Stacho

Ludia z holokaustu – archeológia spomienok, 1997, fotografia + monotypia šestnástich portrétov na plátne, 145,5 x 180 cm, majetok autora (fotoarchív autora) /s. 54 – 55

Laco Teren

Diptych – Naše ráje jsou vaše pekla, 1993, akryl a olej na plátne, 190 x 210 cm / každá maľba, zbierka PGU Žilina (foto: Martin Marenčin, fotoarchív: PGU Žilina, Katarína Rusnáková) /s. 148 – 149

Jana Želibská

Jej pohľad na neho, 1996, jednonanálová videoinštalácia s veľkoplošnou projekciou, 4'55", priestorová inštalácia, variabilné rozmery, majetok autorky (foto: Martin Marenčin, fotoarchív: PGU Žilina, Katarína Rusnáková) /s. 124 – 125

List of Reproduced Works

Juraj Bartusz

Catch Me, Catch Me! I Am Trying to Reminisce the Face of My Schoolmate Sarah Rosenblume, 1995, multimedia installation – video recording of a performance, variable dimensions, author's property (photo: Martin Marenčin, photo archive: PGU Žilina, Katarína Rusnáková) /s. 138 – 139

Marko Blažo

3D/4D, 1996, installation, 12 x 17 x 11 cm, author's property (photo: Martin Marenčin, photo archive: N-CSU Bratislava) /p. 80 – 81

Klára Bočkayová

Public Secret I., 1990, acrylic on canvas, 90 x 80 cm, courtesy – PSIS, a. s. (photo archive: PSIS, a. s.) /p. 170 – 171

Ivan Csudai

Half Cycle, 1997/2014, linocut, paper's format 50 x 70 cm, author's property (author's photo archive) /p. 46 – 47

Ivan Csudai

Teddy, 1995, oil on canvas, 200 x 145 cm, courtesy – Weiss collection (photo: Jakub Hauskrecht) /p. 97

Ivan Csudai

Tin Rain, 1995, oil on canvas, 200 x 134 cm, courtesy – SNG Bratislava (photo archive: Slovak National Gallery Bratislava) /p. 98 – 99

Ivan Csudai

Dying Sun, 1996, oil on canvas, 200 x 169 cm, courtesy – SNG Bratislava (photo archive: Slovak National Gallery Bratislava) /p. 96

Ivan Csudai

Velvet, 1994, installation of inlaid objects, variable dimensions, author's property (photo: Martin Marenčin) /p. 140 – 141

Anton Čierny

Down, 1997, site-specific installation, author's property (photo: Martin Marenčin) /p. 194 – 195

Pavína Fichta Čierna

Hugging, 1997, installation – 6 pairs of window transoms 96 x 96 cm, author's property (photo: Martin Marenčin) /p. 48 – 49

Daniel Fischer

A Story of a Picture Which Over the Year Became Saturated with the Tidiness of Its Surroundings, 1996 – 1997, installation, variable dimensions, author's property (author's photo archive) /p. 100 – 101

Vladimír Havrilla

Girl Carrying a Bust, 1996, computer graphics, 146 x 91 cm, courtesy – SG Banská Bystrica (photo: Ján Viazanička) /p. 50

Vladimír Havrilla

General Stefanik in the Moonlight, 1997, 3D vision – computer graphics, 91 x 110 cm, courtesy – SG Banská Bystrica (photo: Ján Viazanička) /p. 51

Vladimír Havrilla

A girl Modelling a Sculpture, While Very Much Resembling This Sculpture, 1981, re-print 1997, computer laser print, 89 x 12 cm, courtesy – SG Banská Bystrica (photo: Ján Viazanička) /p. 52 – 53

Vladimír Havrilla

Two Ducklings, 1991, painting on paper, 70 x 100 cm, private collection (photo: Boris Németh) /s. 172 – 173

Július Koller

A Communicative Cultural Situation, 1997, installation, variable dimensions, Linea Collection (photo: Martin Marenčin, photo archive: N-CSU Bratislava) /p. 30 – 31

Július Koller

A Serious Cultural Situation, 1990, latex on canvas, 73 x 73 cm, courtesy – SG Banská Bystrica (photo: Ján Viazanička) /p. 174 – 175

Monika Kubinská, Bohuš Kubinský

Story, 1995, site-specific installation, authors' property (photo: Martin Marenčin) /p. 196 – 197

Otis Laubert

Music Is Not the Only Thing Keeping a Man Alive, 1997, installation, variable dimensions, author's property (photo: Zuzana Godálová, author's photo archive) /p. 102 – 103

Peter Meluzin

Trump Tower (Classical Migraine), 1997, installation, variable dimensions, author's property (author's photo archive) /p. 104 – 105

Peter Meluzin

Teletextament, 1995, video installation, variable dimensions, courtesy – PGU Žilina (photo: Martin Marenčin, photo archive: PGU Žilina, Katarína Rusnáková) /p. 142 – 143, 144 – 145

Monogramista T·D / Dezider Tóth

Reservation 1991 – ?, 1992, paintings on books, length 130 cm, Weiss collection (photo: Pavel Meluš) /p. 176 – 177

Monogramista T·D / Dezider Tóth

CVAOT / Crowd, 1997, site-specific installation, author's property (photo: Martin Marenčin) /p. 202 – 203

Ilona Németh

Intim INTERIOR versus EXTERIOR (Polyfunctional Woman), 1996, object – sound installation, 50 x 200 x 260 cm, courtesy – Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art Budapest (photo archive: Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art Budapest) /p. 82 – 83

Ilona Németh

Our Dreams, 1996, spacial installation, variable dimensions, author's property (photo: Martin Marenčin, photo archive: PGU Žilina, Katarína Rusnáková) /p. 120 – 121, 122 – 123

Ilona Németh

Labyrinth, 1996, site-specific installation, author's property (photo: Martin Marenčin) /p. 198 – 199

Roman Ondák

Communicative Consumption, 1997, documentation of a performance, variable dimensions, author's property (photo: Martin Marenčin, photo archive: N-CSU Bratislava) /p. 32 – 33, 34 – 35

Boris Ondreička

A Bastard Is More Faithful, 1996, installation, variable dimensions, author's property (photo: Martin Marenčin, photo archive: N-CSU Bratislava) /p. 84 – 85

Karol Pichler

Cupio Dissolvi, 1997, installation, 150 x 900 cm, author's property (author's photo archive) /p. 106 – 107

Peter Rónai

Slovak Virtual Reality, 1996, video installation, ready-made, variable dimensions, author's property (photo: Martin Marenčin, photo archive: N-CSU Bratislava) /p. 86 – 87

Peter Rónai

Interactive Art Security, 1995, video sculpture, variable dimensions, courtesy – PGU Žilina (photo: Martin Marenčin, photo archive: PGU Žilina, Katarína Rusnáková) /p. 146 – 147

Dorota Sadovská

Lumina, 1997, site-specific installation, author's property (photo: Martin Marenčin) /p. 200 – 201

Rudolf Sikora

Touching a Grave III., 1981 – 1990, oil on wood, 240 x 530 cm, courtesy – PGU Žilina (author's photo archive) /p. 178 – 179

Lubo Stacho

Apples – Archaeology of Memories, 1990 – 1996, photography + monotype on canvas, 75 x 54 cm, author's property (author's photo archive) /p. 56

Lubo Stacho

Diptychs – Washing Out the Memories, 1990 – 1996, photography + monotype on canvas, 145,5 x 180 cm, author's property (author's photo archive) /p. 57

Lubo Stacho

People of Holocaust – Archaeology of Memories, 1997, photography + monotype of 16 portraits on canvas, 145,5 x 180 cm, author's property (author's photo archive) /p. 54 – 55

Laco Teren

Diptych – Our Paradises Are Your Hells, 1993, acrylic and oil on canvas, 190 x 210 cm / each painting, courtesy – PGU Žilina (photo: Martin Marenčin, photo archive: PGU Žilina, Katarína Rusnáková) /p. 148 – 149

Jana Želibská

Her View of Him, 1996, single-channel video installation with large-screen projection, 4'55", spacial installation, variable dimensions, author's property (photo: Martin Marenčin, photo archive: PGU Žilina, Katarína Rusnáková) /p. 124 – 125

Paradox 90.

Kurátorské koncepcie v období mečiarizmu (1993 – 1998)

Curatorial Concepts During Meciarism (1993 – 1998)

Výstava / *Exhibition*

Koncepcia výstavy / *Exhibition concept*

Juraj Čarný, Gabriela Garlatyová, Richard Gregor,
Mira Sikorová-Putišová

Generálni kurátori / *General curators*

Juraj Čarný, Richard Gregor

Kurátori / *Curators*

Daniela Čarná, Barbora Geržová, Beata Jablonská,
Lýdia Pribišová, Mira Sikorová-Putišová, Nina Vrbanová

Produkcia a koordinácia / *Production and coordination*

Anton Čierny, Richard Gregor s asistenciou / *assisted by*
Nina Šošková, Darina Šabová

Architektúra výstavy a správa diel / *Architecture*

of the exhibition and artworks management
Anton Čierny

Vizuálna identita / *Visual identity*

Stano Masár

Autorské práva a správa zmlúv / *Rights and contract management*

Ivana Vargová

Katalóg / *Catalogue*

Editori / *Editors*

Juraj Čarný, Richard Gregor

Texty / *Texts by*

Daniela Čarná, Juraj Čarný, Barbora Geržová, Richard Gregor, Beata Jablonská, Lýdia Pribišová, Mira Sikorová-Putišová, Nina Vrbanová

Koncepcia a produkcia / *Conception and production*

Katarína Trnovská

Fotografie / *Photographs*

archív autorov, Zuzana Godálová, Jakub Hauskrecht, Martin Marenčin, Pavel Meluš, Boris Németh, Nadácia – Centrum súčasného umenia Bratislava, Stredoslovenská galéria Banská Bystrica, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art Budapest, Považská galéria umenia Žilina, Slovenská národná galéria Bratislava, Prvá slovenská investičná skupina, a. s., Martina Šimkovičová, Ján Viazanička

Skeny a príprava do tlače / *Scans and pre-press*

WebLab, s. r. o., Stano Masár

Preklady / *Translations*

Anna Antalová (text B. Geržová), Branislav Báčik (otázky / *questions* B. Geržová), Anna Bryson (L. Pribišová), Beata Havelská (rozhovor / *interview* J. Čarný), Linda Magathová (text J. Čarný), Jana Kňazková (B. Jablonská), John Minahane (D. Čarná, R. Gregor), Katarína Müllerová (M. Sikorová-Putišová), Martina Petáková (N. Vrbanová)

Jazyková redaktorka – slovenský jazyk / *Proof reader*

editor – Slovak language
Blažena Moravčíková

Jazykovi redaktori – anglický jazyk / *Proof reader editors*

– English language

Branislav Báčik, Seyma Bayram (B. Geržová), Anna Bryson, Linda Magáthová (L. Pribišová), Beata Havelská, Linda Magathová (J. Čarný), Jana Kňazková (B. Jablonská), John Minahane (D. Čarná, R. Gregor), Katarína Müllerová (M. Sikorová-Putišová), Martina Petáková (N. Vrbanová).

Grafická úprava / *Design and graphic production*

Stano Masár

Písmo / *Typeface:*

Bitstream Charter

Papier / *Paper:*

Arctic White, Cyclus Offset

Tlač / *Print*

Remka, s.r.o.

Vydalo / *Published by*

Slovenské centrum vizuálnych umení (Národné osvetové centrum), Bratislava 2014

ISBN 978 – 80 – 971709 – 6 – 7

www.kunsthallebratislava.com

Všetky práva vyhradené. Žiadna časť tejto publikácie nesmie byť nijakou formou reprodukováná, kopírovaná alebo rozmnožovaná bez predchádzajúceho súhlasu vydavateľa. All rights reserved.

Banka, ktorá miluje umenie



S finančnou podporou
/ With financial support



Generálny partner
/ General partner



Zriaďovateľ Slovenského centra
vizuálnych umení
/ Founder of Slovak Center
of Visual Arts



Partner / Partner

www.tatrabanka.sk/filantropia | www.nadaciatatrabanky.sk



Počas obdobia „mečiarizmu“ sa zdalo, že ideologická povaha umenia, dobre známa z čias socializmu, sa opäť presadí na úkor nezávislej a slobodnej umeleckej tvorby. Nestalo sa tak aj vďaka výtvarníkom a kurátorom, ktorí si svoje umelecké a odborné vzdelanie spolu so slobodou vážili viac než podporu, ktorú by mohli dostať od štátu za prisluhovanie. Paradoxne tak v rokoch 1993 až 1998 vzniklo niekoľko desiatok kurátorských výstav, ktoré dodnes tvoria nielen základ umeleckého myslenia v našom demokratickom prostredí, ale sú tiež dokladom kontinuity nezávislých princípov neoficiálneho umenia spred roku 1989, na ktorom stojí veľká časť našej kultúrnej identity. Poctou týmto projektom a ich hlavným osobnostiam je výstava Paradox 90. Osem kurátorov pripravilo výber koncepcií a diel spo medzi hlavných výstav deväťdesiatych rokov 20. storočia. Publikácia prezentuje nielen zásadné mená a diela, ale aj kultúrno-spoločenskú atmosféru, ktorú sa podarilo zachytiť prostredníctvom jednotlivých textov a rozhovorov.

While “Meciarism” was in power it seemed that an ideological character would again be imposed upon art (just as previously, under socialism) to the detriment of free, independent artistic creation. That this did not happen was thanks also to the artists and curators who valued their artistic expertise and professional freedom more than the support which they might have received from the state in return for toadying. Hence, paradoxically, in the years 1993 – 1998 there were some dozens of curatorial exhibitions which to this day form the foundation of artistic thinking in our democratic milieu. They also guarantee the continuity of the independent principles of unofficial art before 1989, on which a great part of our cultural identity is based. Paradox 90. is an exhibition that gives homage to these projects and the main individual figures involved. Eight curators have prepared a selection of conceptions and works from amongst the principal exhibitions of the 1990s. This publication introduces, along with the fundamental names and works, the socio-cultural atmosphere, which we have managed to capture in particular texts and interviews.

ISBN 978 – 80 – 971709 – 6 – 7



9 788097 170967