



Katalog výstavy Šedá cihla 78/1991. Foto: archiv autorky

Umelecké spoločenstvá
deväťdesiatych rokov

Dušan Barok

Aktivita umeleckých spoločenstiev a organizácií z deväťdesiatych rokov sa dnes v kontexte českých a slovenských dejín umenia javia ako marginálne snahy bez väčšieho vplyvu. Pritom s inštitúciami ako je sieť Sorosových centier súčasného umenia, ktoré v posledných rokoch vzbudili určitú pozornosť v súvislosti s prehodnocovaním umenia deväťdesiatych rokov, mnohé z nich zdieľali niektoré proklamované hodnoty, napr. potrebu otvorenosti, kritický postoj k trhu so súčasným umením či záujem o súčasnú umeleckú prax vrátane elektronických médií. Tieto iniciatívy boli väčšinou vedené samotnými umelcami a umelkyňami a mali medzinárodné zameranie. Hoci prezentovali aj práce zapadajúce do registrov vizuálneho umenia, definovali ich činnosti, ktoré sa zvyčajne považujú za mimoumelecké, resp. ako procesy umeleckej prevádzky: či už organizovanie, kurátorstvo, alebo publikovanie. Ich aktivity zvyčajne presahovali a prepájali užšie vymedzené umelecké kategórie, ako je výtvarné umenie, hudba alebo divadlo, a boli koncipované skôr vo forme pravidelných sympózií a festivalov než výstav ako takých. Ako príklad možno uviesť činnosť Nadácie Hermit a Centra Metamedia Plasy, Štúdiá erté v Nových Zámkoch a Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu (SNEH) v Bratislave. V príspevku budem vychádzať z výskumného projektu *Nikdy sme neboli bližšie*, realizovaného v spolupráci s Ivanou Rumanovou, a to predovšetkým z rozhovorov s účastníctvom týchto spoločenstiev a so zástupkyňami a zástupcami rôznych odborných profesií z radov mladšej generácie, z ktorých časť bola realizovaná v prostredí rovnomennej výstavy a je zdokumentovaná na internete.^[1] Zameriam sa na javy, ktoré boli v prostredí týchto iniciatív do istej miery prítomné, prípadne rezonujú aj dnes.

1

Pozri <https://sk.tranzit.org/sk/vystava/0/2021-11-24/nikdy-sme-neboli-blizsie> (prístup 22. novembra 2023).

Motiváciou pre skúmanie týchto aspektov je aj skutočnosť, že v umeleckom organizovaní sa výraznejšie prejavuje napätie medzi autonómiou umeleckej tvorby a jej sociálnym rozmerom. Tvorcom a umelkyniam sa v našom prostredí naskytli nové možnosti zapojenia sa do spoločenského života, na ktorom sa mohli priamejšie a intenzívnejšie podieľať ako občania a občianky. I keď sloboda združovania a prejavu sa po roku 1989 nestala absolútnou, dostali k dispozícii širší priestor pre priamy alebo nepriamy vplyv na veci verejné. Synergickým motívom bolo pre mnohých organizovanie verejných podujatí, ktoré vytvárali priestor pre rozvíjanie a prieniky tvorivých stratégií.

Toto, samozrejme, tiež úzko súvisí s prebiehajúcou spoločenskou reorganizáciou. Spoločenské združovanie sa, dovtedy obmedzené na ľudové zväzy zviazané so štátnym aparátom, sa stalo jedným zo spôsobov, ako sa na tejto reorganizácii podieľať. Podobne ako v prípade spoločenstiev zo sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sa tu pre spoločnú tvorivú aktivitu javí dôležitým využívanie podmienok „*vzájomnej výmeny a intenzívne prežívaného okamžiku*“^[2]. Umelecké organizácie aktívne v deväťdesiatych rokoch v tomto pokračovali, no zo situácie spoločne prežívaného času sa stáva vec verejná. Dejiská podujatí sa rozširujú zo súkromia a periférií na verejne dostupné priestranstvá, priestory a médiá. K účastníkom z okruhov priateľov pribúdajú známi, ich známi a širšia verejnosť. Vznikajú kluby, združenia, spolky, spoločnosti, nadácie a ďalšie telesá, ako aj festivaly, sympóziá, kampane, protesty či štrajky.

Deväťdesiate roky sú v tomto kontexte spájané s medzinárodným nástupom sociálne angažovaného a participatívneho umenia, ktoré rozvíjalo stratégie jemného odporu voči nerovnostiam, či už v rámci spoločnosti, alebo samotnej umeleckej prevádzky. Zďaleka nie všetka takáto tvorba bola imúnna voči liberálnej verzii politiky umenia: dať diváctvu na výber a tým uspokojiť demokratickú požiadavku, čo sa týkalo mnohých prác spájaných s relačnou estetikou, ako aj interaktívneho mediálneho umenia. Viditeľná však bola aj tvorba, ktorá pracovala s rafinovanejšími postupmi, a tiež prejavy solidarity v umeleckom prostredí. V prípade umeleckých organizácií do hry vstupuje rovina sebainstitucionalizácie a s ňou spojené následky pre pozíciu umelca, ako aj pre tvorivé stratégie. Umelci a umelkyne na seba preberali celé spektrum rol vyžadujúcich si rôzne kompetencie. Lavírovanie medzi rolami umelkyne, teoretika, organizátora, kurátorky, moderátora či editorky podnecovalo a cibilo performačný inštinkt prepínať a meniť identity podľa kontextu, situácie a potreby. Umenie, organizovanie a aktivizmus tak mnohí považovali za tú istú oblasť, vhodnú pre dané prostredie, a svoju úlohu videli vo vytváraní prístupu a zvyšovaní hustoty udalostí. Na tento účel mohli vytvárať aj právne subjekty: od občianskych združení cez nadácie až po štátne organizácie. Alebo sa mohli pustiť priamo do politiky.

Ilona Németh a József „Rokko“ Juhász sa spoznali koncom osemdesiatych rokov vo vizuálnej sekcii kruhu poézie IRÓDIA a boli v úzkom kontakte so širokým spektrom spisovateľov a umelcov z neoficiálnych scén v Československu aj Maďarsku. Keď potom hneď 18. novembra 1989 stáli pri vzniku Maďarskej nezávislej iniciatívy (MNI), ponorili sa hlbšie do politiky a začali pre nový politický subjekt robiť filmy, plagáty a noviny. V tejto dobe naplno verili tomu, že krajina sa ubrala správnym smerom, i keď postupne

prichádzali prekvapenia a vytriezvenia: jednak z toho, že národnostná otázka je príliš širokou bázou na to, aby z nej vzišiel čitateľný politický ideový prúd, jednak z bezmocnosti v situáciách, keď ich kolegovia prehlasovali, ale aj z prvých demonštrácií za tzv. Slovenský štát a za rehabilitáciu Jozefa Tisa.^[3] Po niekoľkých mesiacoch sa napokon rozhodli zo straníckej politiky úplne stiahnuť a vrátili sa k vlastnej tvorbe a organizovaniu festivalu Transart Communication v rámci občianskeho združenia Štúdio erté.^[4]

Transart Communication organizovali každoročne už od roku 1988 (obr. 1), v prostredí a podmienkach viac-menej bez financií, svojpomocne. Festival bol príkladom javu, keď mnoho tvorcov tvorilo s tým, čo mali: s vlastným telom, pohybom, vlastnou prítomnosťou a s nájdenými či požičanými objektmi. V tomto smere nešlo v porovnaní s predchádzajúcou dobou o nič nové. Takéto performatívne stratégie boli všeobecne známe, prístupné a aj realizované širším spektrom tvorcov, predovšetkým tými v podzemí, sivej zóne či druhej verejnej sfére, aj počas normalizačných rokov v Československu. Čo bolo nové, bolo publikum, ktoré bolo paradoxne do istej miery aj dôvodom určitého medzigeneračného napätia. Predstavitelia staršej generácie spojenej s konceptom akcie či happeningu vnímali performanciu často ako teatralizovanú akciu, teda dramatickú, javiskovú formu. Dôvodom bolo aj situovanie „písov“ na tomto novozámockom festivale predovšetkým na pódiu v kultúrnom dome alebo v kine pred publikom, ako aj odkazy na Grotowského chudobné divadlo či japonský butoh, ktoré boli ukotvené predovšetkým v divadelnej tradícii. Tematicky pritom v týchto performanciách nešlo len

3 Rozhovor autora a Ivany Rumanovej s Rokkom Juhászom, 17. 5. 2021. Rozhovor autora a Ivany Rumanovej s Ilonou Németh, 21. 5. 2021.

4 Pozri https://monoskop.org/Transart_Communication (prístup 22. novembra 2023).

o osobné mytológie, ale v mnohých prípadoch aj o témy ekologické, politické či feministické.

V Bratislave existovalo od konca osemdesiatych rokov tvorivé podhubie okolo muzikológa, skladateľa a interpreta Milana Adamčiaka, ktorý je príkladom aktéra druhej verejnej sféry, ktorý pôsobil i v oficiálnej sfére. Nástup normalizácie ho zasiahol vo veku 23 rokov, vstúpil do strany a pracoval v Slovenskej akadémii vied. Napriek svojej rozporuplnej minulosti a zjvu akademika v obleku dokázal pôsobiť v rámci okruhu zloženého z mladšej generácie integratívne.^[5] Inicioval založenie audiovizuálneho performačného kolektívu Transmusic comp. (obr. 2), ako aj Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu (SNEH) ako jednej z niekoľkých sekcií Hudobnej asociácie, ktorá vznikla po rozpade Zväzu slovenských skladateľov. SNEH bol inštitúciou s dotáciami zo štátneho rozpočtu (do roku 1993).

Míľnikom v aktivitách tejto spoločnosti sa stal Festival intermediálnej tvorby (FIT) v roku 1991. Účastníci ho neskôr opisovali ako emocionálnu, spontánnu akciu, v rámci ktorej prišlo na vystúpenie súboru Transmusic comp. v bratislavských Klariskách 300 ľudí.^[6] V programe festivalu sa tiež stretli experimentálne divadlá Stoka a Balvan, fyzické divadlo a dato či vizuálni umelci Stano Filko, Július Koller alebo Juraj Bartusz.^[7] Podobne ako pri mnohých iných festivaloch a sympóziách, dramaturgická koláž vizuálneho umenia, divadla a hudby nám dnes ponúka paralely

5 Spolupracovníkmi Milana Adamčiaka boli začiatkom deväťdesiatych rokov Peter Machajdík, Michal Murin, Zbyněk Prokop, Jozef Cseres, Martin Burlas, Olga Smetanová a ďalší. Rozhovor autora s členom Transmusic Comp. Michalom Murinom, 27. 5. 2021.

7 Milan Adamčiak (ed.), *FIT: Festival intermediálnej tvorby* (Bratislava: SNEH, 1991).

s medzinárodným umeleckým uskupením Fluxus, ktorého duch rezonoval v ich medziodborovosti a nejasnosti jednotlivých formálnych kategórií. I keď sa program FIT-u vystavoval okolo výstavy Viktora Hulíka, nedominovala mu jedna kreatívna disciplína, skôr bolo prirodzené, že výtvarníci, režisérky, skladatelia a poetky zdieľajú spoločnú platformu, ako to bolo aj v prípade mnohých ďalších podujatí.

Centrum pre metamédia v Kláštore Plasy pri Plzni (obr. 3) založené Milošom Vojtěchovským a ďalšími poskytovalo „možnosti medziodborovej spolupráce pre umelcov, teoretikov a študentov“^[8] najmä formou sympózií a festivalov pod hlavičkou Hermit (1992 – 1999). Topológia miesta týchto udalostí nahrávala site-specific zásahom a inštaláciám (obr. 4) a zároveň viedla k splynutiu rolí tvorcov, tvorkýň a diváctva. Zásahy jednotlivých aktérov boli natoľko rozptýlené v čase a priestore, že nebolo zrejmé, kto čo spravil, a pri tejto absencii inštitucionálneho rámčovania umeleckých výsledkov sa z prítomného autorstva a obecenstva stávala jedna skupina, ktorej nezostávalo iné, ako blúdiť a dorozumievať sa medzi sebou.^[9] Limity inštitucionálneho servisu navodzovali akúsi rovnostársku situáciu, keď boli účinkujúci a účinkujúce často odkázaní na vyjednávanie s miestnymi, ktorí im pomáhali a mali vlastné názory, nefiltrované nepísanými pravidlami umeleckej prevádzky.

Východiskom mnohých z týchto iniciatív bola vzdialenosť od umeleckých centier a určitá nedôvera voči veľkým inštitúciám. Umelci a umelkyne považovali za potrebné vytvoriť si vlastné podmienky a infraštruktúru, aby mohli

8 Pozri http://web.archive.org/web/19971008033603/http://www.terminal.cz/~eyescrat/metamedia/enc_czech/ (prístup 22. novembra 2023).

9 Miloš Vojtěchovský v rozhovore Ivany Rumanovej a autora príspevku, 14. 5. 2021.

prezentovať svoju tvorbu. Z neformálnych, priateľských vzťahov sa tak začali vytvárať právne subjekty, v ktorých sa zamýšľaná horizontalita spolupráce podriaďuje systémovým podmienkam, keď sa jedna osoba stáva štatutárom, niekoľko ďalších zakladajúcimi členmi s určitými právami a povinnosťami, kým ostatný okruh ostáva mimo tieto rámce. Napriek určitej pomoci zo strany ministerstiev kultúry a neskôr aj niekoľkých zahraničných inštitútov však tieto funkcie mohli človeka uživiť len výnimočne. Účasť na podujatiach bola taktiež spravidla nehonorovaná, i keď šlo do veľkej miery o práce na pozvania. Existovalo teda isté napätie medzi reciprocitou, nefinančnou až priateľskou pomocou, zachovanou ešte z čias alternatívnej, undergroundovej a druhej verejnej sféry, v ktorej sa umenie skrátka nepovažovalo za prácu, respektíve sa považovalo za viac ako prácu, a potrebou byť schopný zaplatiť mesačné výdavky alebo uživiť rodinu.^[10] Napriek tomu tento prístup málokto považoval za sebaykorisťovanie; išlo skôr o altruistické poslanie pre blaho rodiacej sa demokratickej spoločnosti, prípadne o postoj, že peniaze do slobodného umenia nepatria.

Výnimkou nebolo ani prostredie s neporovnateľne väčšími rozpočtami.^[11] V roku 1993 navrhol Tamás Szentjóby projekt pre výročnú výstavu maďarskej pobočky SCCA, venovanú

10 Mnohí z hýbateľov spomínaných spoločenstiev boli už začiatkom deväťdesiatych rokov rodičmi: Rokko Juhász, Ilona Németh, Miloš Vojtěchovský, Milan Adamčiak a i.

11 V „procedurálnej príručke“ siete SCCA sa uvádza, že „žadateľia [o účasť na výročných výstavách] si musia byť vedomí, že rozpočet výstavy nepokrýva náklady na výrobu alebo realizáciu diela“ (preklad autora). Hoci sa manuál neformálne označoval za bibliu, otázkou zostáva, do akej miery sa od neho realita odchyľovala. Pozri Soros Foundations/Soros Centers for Contemporary Arts Network, *Procedures Manual* (Budapest, 1994), 54. Dostupné online: https://monoskop.org/File:SCCA_Procedures_Manual_1994.pdf (prístup 22. novembra 2023).

sociálne angažovanému umeniu, v ktorom akcentoval pretrvávajúcu tradíciu nehonorovania umelcov. Projekt spočíval v znížení intenzity večerného verejného osvetlenia v Budapešti na krátky čas, pričom ušetrené prostriedky mali sčasti hradiť honoráre umelkyň a umelcov participujúcich na tejto výstave.^[12] Komisia Sorosovho centra ho napokon zamietla ako technicky nerealizovateľný.^[13] Hoci sa umelci stali samostatne zárobkovo činnými osobami, paradoxne prestali byť pracujúcimi.^[14] Umenie bolo „free“ aj v ďalšom zmysle – bolo nielen slobodné, ale aj zadarmo.

Napriek slobode pohybu a slobode médií mali umelci začiatkom deväťdesiatych rokov vo všeobecnosti len veľmi sprostredkovaný prehľad o dianí v umeleckých centrách mimo svojej provincie a regiónu. Spomínané iniciatívy tak vynikali tým, že už boli napojené na medzinárodný kontext. Miloš Vojtěchovský spočiatku pripravoval sympóziá v Plasoch z Amsterdamu, kde mal menšiu galériu, a na prvý ročník (1992) s ním prišlo takmer dvadsať účinkujúcich z Holandska, taktiež Belgicka, Nemecka, Poľska,^[15] pričom v nasledujúcich rokoch sa ich počet zvyšoval.^[16] Na podujatiach SNEH-u sa od roku 1991 objavovali účinkujúci

- 12 Suzanne Mészöly – Barnabas Bencsik (eds.), *Polyphony: Social Commentary in Contemporary Hungarian Art* (Budapest: Soros Center for Contemporary Arts, 1993), 256 – 258.
- 13 Ibidem, 287.
- 14 Ivana Rumanová, „Pytliaci a svalovci. O možnostiach odborového organizovania sa“, *Artalk* (22. 3. 2023). Dostupné online: <https://artalk.info/news/pytliaci-a-svalovci-o-moznostiach-odboroveho-organizovania-sa> (prístup 22. novembra 2023).
- 15 Pozri <https://agosto-foundation.org/cs/hermit--i> (prístup 22. novembra 2023).
- 16 Pozri <https://www.agosto-foundation.org/cs/zucastnujici-umelc-i> (prístup 22. novembra 2023).

z Česka a Rakúska, ale aj zo Spojených štátov.^[17] V Nových Zámkoch mali vďaka svojej polohe, ale aj vďaka dlhšiemu turné po vysokoškolských kluboch v Československu kontakty na viacerých miestach, ako aj v Budapešti. Ich festivaly tak boli primárne slovensko-maďarsko-české. Na druhý ročník (1989) prišli umelci zo srbskej Vojvodiny a o dva roky neskôr aj z Poľska, Rumunska, Pobaltia, Francúzska, Švajčiarska atď.^[18] Neorientovali sa teda len na západ, ale aj na juh a sever. Účastníci a účastníčky prichádzali do mnohojazyčného prostredia, v ktorom boli často odkázaní na neverbálnu alebo sprostredkovanú komunikáciu, pretože po anglicky vedel len málokto. Účasť mala zmysel predovšetkým pre tých, ktorí neprišli na jeden večer, ale chceli stráviť nejaký čas v blízkosti tvorcov zo zahraničia, rovnako zvedavých na miestnu tvorbu a realie a vybavených z dnešného pohľadu až neuveriteľnou trpezlivosťou.^[19] Takéto sociálne prostredia vznikali na niekoľko dní, prípadne dlhšie. V prípade Transartu to boli zvyčajne tri až štyri dni. Bratislavský FIT trval týždeň. Sympóziá v Plasoch spravidla trvali dva alebo tri jarné alebo letné mesiace a priestory kláštora umožňovali niektorým účastníkom stráviť tam aj týždne. Rezidenčný aspekt umocňoval sociálnu funkciu. Jej intenzitu zvyšovala aj cyklická povaha týchto podujatí, na ktoré sa mnohí opakovane vracali. Kľúčovým aspektom preto bola prítomnosť. Kombinácia jazykových bariér a dlhšej prítomnosti napokon prispievala k vytváraniu prostredia, v ktorom

- 17 Milan Adamčiak (ed.), *FIT: Festival intermediálnej tvorby* (Bratislava: SNEH, 1991). Michal Murin, „San Francisco Performance Art“, *Profil* 1, č. 22, 1991.
- 18 Zoznam účastníkov je uvedený v publikácii Gábor Hushegyi – Zsolt Sörös, *Transart Communication: Performance & Multimedia Art. Studio erté 1987 – 2007* (Bratislava: Kalligram, 2008).
- 19 Pozri napr. rozhovor s Ulayom, tlmočený Janou Tichou počas 4. sympózia Hermit v roku 1995. Dostupné online: <https://vimeo.com/249398395> (prístup 22. novembra 2023).

boli účinnejšie performatívne a inštalačné formy, kde slovo nehrá ústrednú rolu.

Spoločným znakom mnohých zo spomínaných iniciatív bolo vytváranie platforiem ponúkajúcich priestor a podhubie obmieňajúcemu sa spoločenstvu ľudí v prostredí, ktoré presahovalo rámec výtvarného umenia, voči ktorému sa niekedy dokonca vymedzovalo ako voči čomusi konzervatívne. Neboli to však subkultúry, ani ich netreba romantizovať ako harmonické komunity.^[20] Tieto spoločenstvá boli do istej miery autonómne v tom, že presahovali nielen vizuálne umenie, ale aj akadémie a iné inštitúcie, a išlo skôr o akési „parainštitúcie“, ktoré vznikali aj v rôznych iných umeleckých prostrediach a podmienkach. Zároveň však ani toto prostredie nedokázalo adekvátne reflektovať určité problémy svojej doby. Hoci v ich zakladacích listinách a v programoch jednotlivých ročníkov nájdeme niekoľko žien,^[21] otázky ženských práv ako ľudských práv boli viac reflektované v časopise *Aspekt* a v anarchistických kruhoch, ako napríklad v časopise *A-kontra*.^[22] Ich antihegemonickosť, respektíve spochybňovanie zavedených právd, spočívala skôr v napätí medzi avantgardou a alternatívou. Avantgardizmus mnohých predstaviteľov týchto spoločenstiev sa pritom z určitých dôvodov neorientoval na posúvanie spoločnosti k modelu beztriednej spoločnosti, ale skôr na chronologickú progresivitu, na formálne otváranie umenia iným materiálom a postupom

20 Ivana Rumanová, „Žiť spolu a vyžiť z niečoho“, *Artalk Revue*, č. 6, zima 2021. Dostupné online: <http://web.archive.org/web/20230925082421/https://artalk.cz/category/artalk-revue/6zima-2021komunity/> (prístup 22. novembra 2023).

21 Ilona Németh spoluzakladala Štúdio erté, Jana Šikýřová a Martina Tomášková Nadáciu Hermit, Olga Smetanová SNEH.

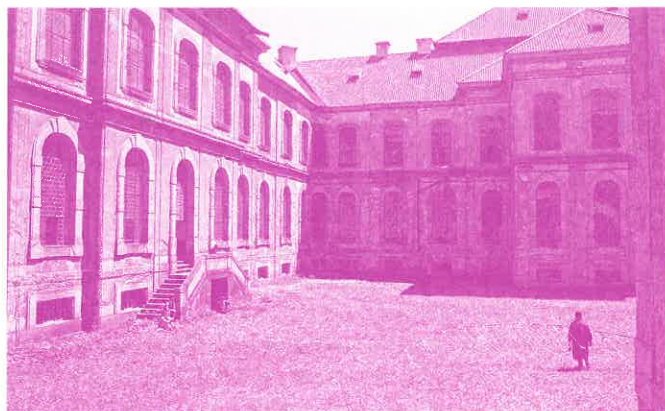
22 V tomto ohľade bola dôležitou účasťou Anny Daučíkovej, Evy Filovej, Christiny Della Giustina a okolia *Aspektu* na ročníkoch Transart Communication 1995 – 1997.

a tým na určitú hierarchiu nového ako budúceho a starého ako prežitého. Tento postoj vytváral určité napätie s paralelnou identitou týchto podujatí ako priestoru alternatívnej kultúry, ktorá má bližšie k imperatívu horizontálnosti a rovnosti v inakosti.^[23]

Text Umelecké spoločenstvá deväťdesiatych rokov je publikovaný pod licenciou Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Materiál je možné zdieľať a upravovať, pokiaľ je správne uvedený kredit, zdieľaný odkaz na licenciu a je uvedené, či boli vykonané zmeny.



Pre porovnanie situácie v oblasti umeleckého organizovania v západnej Európe pozri: Sven Lütticken, „Organizational Aesthetics“, *October* 48, č. 183, 2023, 17 – 49; v Juhoslávii: Judit Árvai, „(Pre)myslené stratégie – Samoorganizácia v bývalej Juhoslávii“, *Flash Art CS* 15, č. 57, 2020; Ana Vilenica et al. (eds.), *Fragments for Studies on Art Organisations* (Novi Sad: kuda.org, 2021).



Kláštor Plasy, 90. roky. Foto: Daniel Šperl, archiv Muzea umění Olomouc

Transmusic comp., koncert na nádvorí Bratislavského hradu pri príležitosti konferencie a výstavy Umenie proti totalite, Bratislava, 1990. Zľava: Martin Burlas, Milan Adamčiak (autor zvukového objektu Akustické lešenie), neznámy interpret, Michal Murin, Peter Horváth, Peter Machajdík. Foto: Ján Meliš, archiv Michala Murina



Jimmie Durham, The Centre of Europe, 1995. Křížení poledníků Hermit V. symposium, Klášter Plasy. Foto: Daniel Šperl, archiv Muzea umění Olomouc

Účastníctvo 1. festivalu experimentálneho umenia a literatúry, Csemadok, Nové Zámky, 1988. Foto: Ondrej Berta

DUŠAN BAROK je výskumník, organizátor a umelec, ktorý sa vo svojej práci zameriava na digitálnu kultúru, pamäťové štúdiá a aktivizmus. Je zakladajúcim redaktorom *Monoskopu*, výskumnej platformy pre umenie a humanitné vedy, a pôsobí v kolektívoch 3/4, Multiplace, Society of Algorithm a La Société Anonyme. Na objednávku bienále Mediacity v kórejskom Soule spolu so spolupracovníkmi *Monoskopu* vytvoril inštaláciu *The Exhibition Library*, ktorá obsahuje katalógy imaginárnych výstav a mala premiéru v SeMA – Seoul Museum of Art. V spolupráci s Ivanou Rumanovou realizoval výstavný projekt *Nikdy sme si neboli bližšie* (2021) v bratislavskom tranzit.sk, ktorý sa zaoberal obdobím transformácie v strednej Európe v deväťdesiatych rokoch 20. storočia. Je autorom viachlasnej knižnej eseje *The Extensions of Many: 20+ Years of Bergen Centre for Electronic Arts* (2021); bol tiež členom kurátorského tímu putovnej výstavy *Multiple Realities: Experimental Art in the Eastern Bloc, 1960s–1980s* (2023), ktorú pripravilo Walker Art Center v Minneapolise.

MILENA BARTLOVÁ je historička umění. Navzdory dobovým politickým prekážkam vystudovala dálkově dějiny umění na Filozofické fakultě Karlovy univerzity a v letech 1978–1996 pracovala v Národní galerii v Praze, zprvu jako administrativní síla a později jako kurátorka. V roce 1997 se stala vysokoškolskou pedagožkou a působila postupně i zároveň na Katedře dějin a didaktiky dějepisu Pedagogické fakulty Karlovy univerzity, na tamní Fakultě humanitních věd a v Seminári dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, kde dosáhla v roce 2001 habilitace a v roce 2005 profesury. Po studijním pobytu ve Wissenschaftskolleg Berlin (2008) a působení zastupující profesorky v Institut für Bild- und Kunstgeschichte Humboldtovy univerzity (2009–2010) se vrátila do Prahy a od roku 2011 působí na UMPRUM. V letech 2009–2011 byla

finances, became increasingly complicated. With an understanding of the period's context, which was inevitably permeated by politics, this contribution, with a hindsight of three decades, appraises those exhibition projects which have left a deeper cultural trace.

The third chapter presents in three texts by Johana Lomová, Dušan Barok, and Ilona Németh and Rokko Juhász three positions mapping the organisational activities of independent artists themselves which had their origins already before 1989.

JOHANA LOMOVÁ considers the samizdat publication *Šedá cihla* (Grey Brick) prepared in 1985 (published in 1987) and the consequent exhibition activities of Galerie Klatovy/Klenová, which in the Czech context represent a unique attempt at a systematic mapping of artistic production anticipating and defining events on the scene of the first half of the 1990s. Each of these events had its own particular notion about whom and why it was exhibiting, and each took place in the context of its own specific historical connections and social demand. The first year was a "payment of debt" to artists active before 1989, in 1992 the theme was the creative work of Slovak artists, the third exhibition aimed at being an example of a professional view of current artistic production, and in 1994 it presented artists who worked in emigration. Although the organisers hoped that these events would continue for a longer time, in 1995 it no longer took place. In her contribution, the author carries out a close reading of the concepts, structures, actions, and also the historical connections of individual events. She argues that precisely the framing of the exhibition, which rather had the character of a salon than a classic curatorial project, can reveal the notions of artists and curators about what the presentation of art in a democratic

society means. Special attention is devoted to the way in which artists and curators have come to terms with the legacy of artistic work from before 1989 and which values they have aimed to uphold.

DUŠAN BAROK bases his text on the research project *Nikdy sme si neboli bližšie* (We Have Never Been Closer), realised by the author in cooperation with Ivana Rumanová. He focuses on the activities of artistic communities of the 1990s, such as The Center for Metamedia and the Hermit Foundation in Plasy, Štúdio erté in Nové Zámky, or the Society for Non-conventional Music (Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu, SNEH) in Bratislava. Today, in comparison with emerging galleries and official institutions, these may appear as marginal attempts without any great influence and therefore they have been overlooked for a long time. Nevertheless, many of them shared some proclaimed values – such as a necessity for openness, a critical stance towards the market, and an interest in contemporary artistic praxis including electronic media or the investigation of the potential of the internet – with institutions such as the network of Soros Centers for Contemporary Art. These initiatives were mostly conducted by artists themselves and had an international focus and often a hybrid, multidisciplinary or interdisciplinary character. Their activities usually transcended and interconnected narrowly defined artistic categories such as the visual arts, music, or theatre, and were conceived rather in the form of regular symposiums and festivals than as traditional exhibitions.

ILONA NÉMETH and ROKKO JUHÁSZ in their joint text concentrate on the activities of the artistic grouping Štúdio erté, founded in 1987 in Nové Zámky in what was then Czechoslovakia, from the point of view of its co-founders. The motivation for the foundation of Štúdio erté was an

Úvod

Spojené nádoby:
Umění a kulturní politika
90. let v České a Slovenské
republike / Umenie
a kultúrna politika
90. rokov v Českej
a Slovenskej republike

Rado Ištok,
Eva Skopalová

9

I.

Slovenské deväťdesiate:
letná *retroperspektíva*
v niekoľkých poznámkach
Mária Hlavajová

15

Dovoľeno je cokoli a nič
není záväzné: česká
postmoderna jako
symptom a jako výraz
Milena Bartlová

35

Na ceste k vlastnej tvári.
Náčrt začiatku
deväťdesiatych rokov
na Slovensku v kontexte
Nežnej revolúcie
Ladislav Snopko

47

II.

Slovacchiaceco.
Česko-slovenské vzťahy
v benátském zrcadle
Terezie Nekvindová

65

Výstava E luma romane
jakenca / Svět očima
Romů a sbírka umění
Muzea romské kultury
v kontextu jeho vzniku
a fungování v 90. letech
Jana Horváthová

83

V čase zlomu: Slovenská
národná galéria ako
platforma pre presadenie
tvorby umelcov neoficiálnej
slovenskej výtvarnej
scény doma i v zahraničí
Zuzana Bartošová

103

III.

Výstavy Šedá cihla.
Klatovské splácení
dluhu a otevírání dveří
Johana Lomová

123

Umelecké spoločenstvá
deväťdesiatych rokov
Dušan Barok

141

Vznik Štúdia erté
a jeho pôsobenie
v deväťdesiatych rokoch
Ilona Németh,
Rokko Juhász

157

IV.

Deväťdesiate roky – „bod
nula“ alebo časopis ako
autentický svedok doby
Jana Geržová

181

Časopisy vydávané
Vietnamci v (tehdejším)
Československu po
listopadu 1989
Pham Huu Uyen

201

V.

Vietnamská komunita
na Slovensku
v deväťdesiatych rokoch:
význam diasporálnych
fotografií v konfrontácii
s oficiálnymi archívami
Kvet Nguyen

215

Paradox kontinuity:
zbraně, Havel
a Československo
prizmatem uměleckého
výzkumu
Jiří Žák

235

Medailonky autorů
249

Summary
259

Bibliografie
272

Spojené nádoby:
Umění a kulturní politika 90. let v České a Slovenské republice /
Umenie a kultúrna politika 90. rokov v Českej a Slovenskej republike

EDITOVALI:

Rado Ištók, Eva Skopalová

AUTORKY A AUTOŘI TEXTŮ:

Dušan Barok, Milena Bartlová, Zuzana Bartošová, Jana Geržová,
Mária Hlavajová, Jana Horváthová, Rokko Juhász a Ilona Németh,
Johana Lomová, Terezie Nekvindová, Kvet Nguyen, Ladislav Snopko,
Pham Huu Uyen, Jiří Žák

RECENZOVALI:

Mgr. Jakub Frank, Mgr. Beata Jablonská, Ph.D.

REDAKCE ČESKÝCH TEXTŮ:

Ondřej Šanca

REDAKCE SLOVENSKÝCH TEXTŮ:

Veronika Svoradová

GRAFICKÁ ÚPRAVA A SAZBA:

Štěpán Marko

PŘEKLAD RESUMÉ:

Ian Finley Stone

AUTORSKÁ PRÁVA A REPROPRÁVA:

Jiří Odvárka

TISK:

Tiskárna Helbich

Děkujeme institucím a autorům za reprodukce
a svolení k jejich publikaci.

Publikace vznikla na základě institucionální podpory
dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace
poskytované Ministerstvem kultury ČR.

www.ngprague.cz

Vydala Národní galerie v Praze v roce 2024

© Národní galerie v Praze, 2024

ISBN 978-80-7035-872-6



GENERÁLNÍ PARTNER
NÁRODNÍ GALERIE
PRAHA

ZA PODPORY



MINISTERSTVO
KULTURY

GENERÁLNÍ MEDIÁLNÍ PARTNER



Česká televize

VE SPOLUPRÁCI SE SLOVENSKÝM
INSTITUTEM V PRAZE



Státní fond kultury ČR

Mária Hlavajová
Milena Bartlová
Ladislav Snopko
Terezie Nekvindová
Jana Horváthová
Zuzana Bartošová
Johana Lomová
Dušan Barok
Ilona Németh
Rokko Juhász
Jana Geržová
Pham Huu Uyen
Kvet Nguyen
Jiří Žák

Spojené nádoby
Rado Ištók, Eva Skopalová (eds.)

Spojené nádoby:

Umění a kulturní politika
90. let v České a Slovenské
republice / Umenie a kultúrna
politika 90. rokov v Českej
a Slovenskej republike

Rado Ištók,
Eva Skopalová
(eds.)