It's a Sign of the Times

Ivana MONCOĽOVÁ

Abstract
This study analyses the position of Slovak painting after 1989 in relation to the cultural, political, and theoretical transformations that followed the end of state socialism. It argues that the medium's marginal status in the 1990s resulted from the convergence of two forces: the local resumption of interrupted neo-avant-garde trajectories and the reception of Western post-medium discourses that proclaimed the "end of painting." Through selected case studies, the text examines how Slovak painters gradually re-engaged the medium by adopting strategies of cultural memory, archival reference, and critical reflection on collective and political histories. The article demonstrates that, after 2000, painting in Slovakia became an active site for negotiating post-communist identity, processing historical trauma, and responding to the socio-economic transformations of the new republic. Rather than a conservative revival, this return to painting reveals a hybridized post-media practice that incorporates conceptual, documentary, and affective registers while addressing broader Central European debates on remembrance, place, and historical responsibility.

Keywords: Collective guilt – West German painting – Slovak painting after 1989 – Post-communist transformation – Visual historiography – Neo-expressionism – Socio-political critique

Painting in Slovakia after 1989's historic political revolution was a comparatively undesirable medium. A cultural upheaval followed the regime change from socialist to quasi-democratic, with a new beginning in defining art's frameworks. So after 1989, reconciliation with the socialist past also affected the painting medium as such. Of course, rejection of the medium as unattractive to the fast-changing society's current reality had several local roots. Coming into Bratislava's Academy of Fine Arts and Design as an educational institution were mainly those, who had seen their neo-avant-garde project interrupted and not presented in public institutions since 1968 or 1972. And so the project could, belatedly, be resumed.

American art scholarship was another aspect of this, having since the early 1970s shown a preference for intermedia approaches to traditional media. Zora Rusinová captured well the whole development of American critical theory of modernist painting and pictures in her text Painting and the Magic of Words from 2012.[1] In 1990s Slovakia, the "death of painting" and "death of the artist" narrative was taken quite fatalistically, and becoming definitive in

[1] Zora Rusinová presented this paper at the Academy of Fine Arts and Design's (AFAD) conference *Painting in the Postmedial Age*, held at the Slovak National Gallery in 2012. The event featured international participation and addressed questions relevant to the broader Central European media context (Eva Badura-Triska, J. Geržová, A. Ring Petersen, Z. Rusinová, L. Gregorová Stach, P. Vaňous, J. Zálešák, Z. Sárvári). The symposium was initiated and curated by Jana Geržová, then employed at AFAD's Section of Visual and Cultural Studies. The proceedings were published as *Painting in the Postmedia Age* (ed. J. Geržová, 2012). A related symposium had taken place in 2010 under the title *Painting in Contexts, Contexts of Painting*, likewise published as *Painting in Contexts, Contexts of Painting* (ed. J. Geržová, 2010); it was the first symposium in the Czechoslovak/Slovak context to systematically address painting and critical reflections on the medium.

a limiting sense. I provide several topics for consideration in this text as well. These include the Slovak painters' artistic strategy, and reflections on historical events in their work after the year 2000.

Post-war West Germany and Intellectual Struggles to Interpret History – Painting Strategy

Understanding this text requires an account of yet another context that will interest us here, for the reason that the artists did not share a common aversion to painting techniques or approaches. Of more import was the role of West German painting after World War 2, the renown and artistic strategies of which came to influence all of European painting. Via the German example, work in Europe adopted an authorial strategy of delving into archives and archival reproductions, which is also commonly known as Culture of Remembrance. This of course links to reflection on German World War 2 history, associated with historical memory, collective memory, and the German *Historikerstreit* – the intellectual struggle and way to incorporate Nazi history into German historiography. For our context, West German artists are significant; many of them had contact with Düsseldorf's Art Academy community in the mid-1960s, at least in private consultations with J. Beuys (1926–1986), who taught at the Academy. The development of West Rhine-Westphalia was a success of the post-war Marshall Plan, a tale of German industry's post-war resurrection, accumulating capital and facilitating the birth of many private galleries, and, in time of museum institutions.

Since the late 1960s, Anselm Kiefer (b. 1945) has been involved with the aforementioned principle of reconciliation with the Nazi past, together with the purging of historical personalities and their works after being adopted by the Nazi ideology. The topic of the Germans' two-war trauma has to do not just with collective memory, but with the principle of processing collective guilt as well. During the late 1960s, in his youthful recklessness he toyed with his own cultural determinants, first rashly (performing the Zieg Heil salute in European public spaces); from the early 1970s his work was still interpreted with ambivalence, he was, however, moving toward a picture that "could be read". Working with wooden slanted attic interiors, which maintain a symmetric partition, he is now adding text to his paintings.[2] These interiors, while derived from the interior of his actual studio, are associative. The windows' symmetry and lighted sconces suggest the grand halls of Valhalla, but in wood; these are impersonations of the Late German Parnassus motif, and revival of Late Romantic myths that Ludwig II of Bavaria brought about as a builder and arts patron.[3] Kiefer wove his thematic arcs, often indirectly, and with ambivalence. He indirectly shared in invoking new realms of memory in his paintings. "Such a *lieu de mémoire* belongs to two different areas, which makes them interesting, yet they are "complex things. At once natural and artificial, simple and ambiguous, concrete and abstract, they are lieux—places, sites, causes—in three senses—material, symbolic and functional" or at once in all of these, to varying degrees.[4]

Sometime Kiefer developed a topic with a basis in acknowledged poetry (Paul Celan, Ingeborg Bachmann), or in Germanic myths or philosophers' and historians' public debates profaned by the Nazis; among these was Adorno, who appeared on the radio to advocate for discourse on Holocaust reflections and denazifying post-war Germany. It was ultimately Adorno who said that post-Auschwitz no forms of artistic expression were adequate to convey the current world's reality,[5] thus reflecting a crisis of artistic expression. Adorno was to revise his posi-

[2] In the paintings "German Spiritual Heroes", "Father, Son, Holy Ghost", and "Nothung" (Notes).

[3] Third Reich ideology took delighted inspiration in part from his example.

[4] NORA, P.: Realms of Memory. Translated by Arthur Goldhammer. Columbia University Press, 1996. Czech translation: Mezi pamětí a historií: Problematika míst. In: *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Praha 1998, p. 14.

[5] „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch." (To write a poem about Auschwitz is barbarism). ADORNO, T. W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: *Gesammelte Schriften*, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, "Prismen. Ohne Leitbild". Frankfurt am Main 1977, p. 30.

tions several times throughout his life, particularly in regards to Paul Celan's poetry[6] and his Todesfuge (Death Fugue, written 1945, published 1948).[7] Of what are we speaking when we speak of reflection on collective guilt? We look at paintings that do not engage through explicitly showing violence and gore, or wartime battlefield and civil population scenes. We look at outlines: large-format paintings, which through their impasto and material painting recall sodden fields or deep German forests, or mythic German rivers beginning with the letters "I" or "R". Landscapes and architecture bring to mind torched ruins; in architecture we can detect Albert Speer's or Wilhelm Kreis' real works.

Other West German painters worked with a similar principle and artistic strategy: Gerhard Richter (b. 1932), Jörg Immendorff (b. 1945–2007), Georg Baselitz (b. 1938) alongside Eugen Schönebeck (b. 1936) and others. For instance Richter's painting cycle *Birkenau* (2014) is pure abstract imagery. All Kiefer's works confront the weight of the past through associative references to symbols, places in a country, architecture, rivers, or Wagner operas. These artistic approaches set past against present, even today. And even today, they are present in social discourse. Their associative references to archives past or with societal significance are an authorial approach that was adopted, multiplied, and distributed during their painting era. The strategy of recalling the past and shaping public discourse on collective memory is, naturally, not only bound to the past associated with World War II. Its boundaries have transcended these limits to reflect on any society-wide problem, or rather to open up topics that have gone unaddressed, often having both public and personal implications. These artists uncover phenomena over which they themselves may feel shame and face social condemnation. Richter's grey painting *Onkel Rudi* (*Uncle Rudi*, 1965), portraying a soldier in a Nazi uniform, painted from his family archive's photograph, depicts his mother's relative, who was serving in the Wehrmacht until his death in 1944. Also based on a family archive photograph, he painted a formally similar portrait of an aunt, his mother's sister, in a work titled *Tante Marianne* (*Aunt Marianne*, 1965), who died while playing a part in the German eugenics program. Building on this, Richter painted *Herr Heyde* (*Mr. Heyde*, 1965), a psychiatrist heavily involved with the program. For decades these artists proved that one must vigilantly explore one's own cultural determinants, and iteratively implement those that are currently shaping society.

Of course, their manner of constructing the artistic discourse on the past influenced the next generation of German artists – some of the Neue Wilde "bad boys" were bold enough to use their artistic strategy in public as a cynical farce, a criticism of painting through painting. The most visible of these was the "troublemaker" Martin Kippenberger (1953–1997). Exemplary of this is his painting titled *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken (I can't find a swastika, no matter how hard I try*, 1984). It evokes a constructivist abstraction of the German flag's colours: gold, red, and black. Through his painting he was poking at the existence of such various artistic movements as Neo-Geo, Bad Painting, the never-ending cultural revivals on the topic of Nazism.[8]

Similarly, Jörg Immendorff (1945–2007) from the late 1970s criticized West German society in the painting series Café Deutschland; it's mockery, collage strategy, and the situations recall the Berlin DADA or George Grosz in their being oversaturated with political messaging. Immendorff too formulated the state of the divided Germany as a brawl among various cultural and political figures. Of course the crowded and grotesque scenes featuring painters and philosophers had to include his teacher

[6] Paul Celan (b. 1920 in Cernăuți, Bukovina – once a multi-ethnic area of Austria-Hungary, later Rumania, and now Ukraine), an author of Jewish origin in a German-speaking enclave, who despite living in Paris since 1948 remained linked to literature in German. He survived the Holocaust, which took both his parents. He ended his life by drowning in the Parisian Seine in 1970.

[7] *Todesfuge* is a key Kiefer topic, with his pictures inscribed with "Margarete" and "Sulamith" set as girl names in Germanic and Jewish counterparts. In the pictures Kiefer employs citation of either Paul Celan's verse "dein goldenes Haar Margarete Dein aschenes Haar Sulamith", either in entirety or using some sequences as text fragments.

[8] KIPPENBERGER, S.: *Kippenberger: The Artist and His Families*. Atlanta; New York 2011.

J. Beuys, the artist himself, and a whole constellation of painters – his contemporaries. He remarked on each based on the painting forms they took on, which he, in some, considered mannerisms.[9]

Eighties West German painting was interlinked with the New York scene. The first major milestone where American and West German artists presenting together was Documenta 7 in Kassel in 1982. Its artistic director Rudi Fuchs presented sculpture, painting, conceptual art, and minimalism without any restrictions of art scholarship. A. Kiefer exhibited there, Beuys' 7000 oaks were planted, neo-expressionists participated, and Arte Povera proponents, as well as Americans from The Pictures Generation, street art, post-modern American painting, and minimalism, and a whole constellation of forms and art presentation came together.[10] The same exhibition launched the Neue Wilde painters' international recognition. Among those exhibiting was A. R. Penck, who only emigrated from East Berlin to West Germany in 1980. This art survey markedly expanded West Germany's market with the USA, or to be more precise with New York gallery owners. This culminated even in marriages, as well as intercontinental fusion of galleries.[11] The art world went global on board the Concord,[12] and 1980s Neue Wilde paintings flooded the market. It was Hal Foster (apologist of the Pictures Generation) who became the main critic of Italian and West German painters, mostly for their appropriation of cultural artifacts from the fascist and Third Reich period.[13] He undervalued the semiotic dimension of West German painting (as well as lived cultural experience) in broader societal issues, painters' criticism of their own kind, and likewise criticism of the painting medium as used in painted criticism of painting, as in works by J. Immendorf: *Hört auf zu malen/Stop Painting* (1966) and S. Polke: *Höhere Wesen befahlen*: *rechte obere Ecke schwarz malen!/Higher Beings Commandment: Paint the Upper Right Hand Corner Black!* (1969).[14]

Due to the nature of Culture of Remembrance, the unification of Germany, which painters, among others, had been calling for throughout their careers, became a part of cultural history too.

---

[9] For instance he portrays G. Baselitz in a sketch of a reclining pig – referencing Baselitz' upside-down pictures. See the J. Immendorff work : *Kleine Reise (Hazensülze)*, 1990, oil on canvas, 250 × 500 cm. See COHN, D.: In my paintings I elevated the situation, but it was reality. In: *Jörg Immendorff – For All Beloved in the World.* Köln 2018, pp. 29–37.

[10] See DOCUMENTA 7, accessible at: https://de.wikipedia.org/wiki/Documenta_7 or in *Kunstforum International*, Bd. 53/54, 7/8, 1982.

[11] The influential American gallery owner Mary Boone married the major art dealer Michael Werner; she built partnerships among galleries, with artists traded among continents and Germans opening galleries in New York.

[12] Concord, the commercial jet airliner that halved the New York-Paris flight time, appears in the diaries of Keith Harring and Andy Warhol.

[13] „The references in new Italian (and German) art are not only modish; as Buchloh has shown, they are also keyed to moments when regression in modern art has coincided with reaction in political life. The use of such precedents or analogues is hardly propitious today: however ironic, it is not critical but again pseudoscandalous. Thus when the Italians borrow elements from fascist art or when the Germans — especially Anselm Kiefer, Jörg Immendorff and Markus Lüpertz — cite Nazi emblems or enthusiasms (e.g., Wagner), the gesture is less anti repressive or culturally revolutionary than risque, repressively seductive, grisly chic. In this way, whether lugubrious or fey, such historicist art cannot but reveal a certain frustration with freedoms and fantasies that it knows are franchised, a certain desperation in its flight. (But what does it flee? What is repressed here and elsewhere? The 'history' in this art offers a clue, for what is repressed is also a history— but one which cannot be reduced to funny figures or art-historical styles, to icons of alienation or reified signs: the history of social and political conflict. Traditionally, art has served to magically resolve this conflict. Some contemporary art seeks to articulate it; this art, however, ignores it, disavows it.) Such art, then, is as ambivalent in relation to history as its artists are (at once scandalous and servile) to its bourgeois audience, and as this audience is generally to high culture (attracted to it, suspicious of it). In the absence of any other relevance or legitimacy, the historical references in this art serve as a form of sanction. Yet these forms and modes are precisely ahistorical, severed as they are from social practice." In: FOSTER, H.: *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle; Washington 1985, pp. 41–42.

[14] GRAW, I.: Painted Critique of Painting. From Anti-essentialism to the Myth of Self-Activity in the 60's and 80's (Immendorff, Polke, Oehlen, Kippenberger). In: GRAW, I.: *The Love of Painting: Genealogy of a Success Medium*. Berlin 2018, pp. 145–148.

If we never learn that we've been here before… the Reality of the 1990s

As opposed to communicative memory, cultural memory is recorded and reified: in writing, pictures, rituals, buildings, and the *lieux de mémoire*.[15] Its function is to secure culture consciousness of a shared past, and to contribute to creating a given society's common identity. It has 2 components, a passive – the archives – and an active – the canon.[16] Political memory has characteristics in common with the cultural: both are created deliberately, and their preservation and transmission over time depends on institutions and organizations (museums, archives, educational system). Its form is purely active: all its content is active, alive, reminded. Its function is to, through recalling of historical events, personalities, places, phenomena, artifacts, and actions, uphold the common identity, relevant political entity, and to reinforce the existing government's power. Customarily, events and personalities that might provoke feelings of shame or guilt are wiped from political memory. Such negative impulses tend to be integrated into collective memory only under powerful external pressure.[17]

After Slovakia's birth (and Czechoslovakia's division), the country struggled to define itself - to find consensus on the value norms to which the people would be willing to commit. The problem persisted into the third millennium's early years, though it was overshadowed by such other issues as economic growth, unenforceability of rights, and coupon privatization. Yet the government at the time, in a huge ideological concoction, played to the emotions of traditional Slovak consciousness and majority society through elements like "the land between the Danube and the Tatras", Kriváň, Poľana, Zobor, Devín, the Váh and the Danube Rivers, and historical figures including Svätopluk, Constantine and Methodius, and Jánošík, although the stereotyped content abounds in fabricated qualities.[18] From time to time the same agenda intensifies again, depending on who holds political power.

In the 1990s, modern Slovakia underwent its own version of *Historikerstreit*, a struggle of the academic community against the powerful political interventions attempting to skew history. Contemporary discourse was closely intertwined with the past of the Slovak state (1939–1945), originating with the Munich Agreement and the Vienna Arbitration advanced by the Nazi Third Reich. One such erroneous example in reflecting the first Slovak state's history in 1990s reality was the 1995 publication of a book by the historian and Roman Catholic priest Milan S. Ďurica, which Slovakia's ministry of education distributed to all primary and secondary schools the following year.[19] Nationalist tendencies had already received political support before 1993, and played a part in political activation, in this case supporting Czechoslovakia's amicable separation. The word identity was everywhere, but only in the sense of national consciousness, which was linked with constructing a history of a nation proclaimed young and with no history. A further scandal in 1997 came with the artists' protests (actors and visual artists) in front of Slovakia's culture ministry building in Bratislava aimed at the culpability of the minister's reforms. At the time some of these artists functioned in activist cells, who as they reminiscence "protected Slovakia's culture with their own bodies".[20] The offences included control of the

[15] NORA 1998 (see in note 4), pp. 7–31.

[16] ASSMANN, A.: Canon and Archive. In: ERLL, A. – NÜNNING, A. Ed.: *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Hand-book*. Berlin; New York 2008, pp. 96–108.

[17] KUBIŠOVÁ, Z.: Kolektivní paměť a národní identity. In: MASLOWSKI, N.; ŠUBRT, J. et al: *Kolektivní paměť: K teoretickým otázkám*. Praha 2014, pp. 81 – 111.

[18] ONDREJOVIČ, S.; KRUPA, V.: Identita a jazyk. In: KILIÁNOVÁ, G. – KOWALSKÁ, E. – KREKOVIČOVÁ, E.: *My a tí druhí v modernej spoločnosti: Konštrukcie a transformácie kolektívnych identít*. Bratislava 2009, p. 132.

[19] ĎURICA, M. Š.: *História Slovenska a Slovákov*. Bratislava 1995. This writer publicly sympathized with the wartime Slovak state's ideology. Slovakia's education ministry, which published this book, was under E. Slavkovská of the Slovak National Party. For more see VRZGULOVÁ, M.: *Nevyrozprávané susedské histórie: Holokaust na Slovensku z dvoch perspektív*. Bratislava 2016, p. 16.

[20] The government coalition comprised the Slovak National Party, Union of Workers of Slovakia, and People's Party – Movement for a Democratic Slovakia, the latter being the leading party and its chairman Vladimír Mečiar the prime minister.

Pro Slovakia fund (the minister of culture I. Hudec redirected finances from Pro Slovakia, intended to support culture, toward favoured individuals and interest groups, without any transparent assessment by expert commissions).[21] Culture was seen as the handmaiden of political interests, its task that of imparting value to the political ruling elite's ideas. Still in the air hung the question of how to anchor historical heritage, how to anchor the new, budding republic's value system. Quite possibly these questions, now part of "cultural history", were a big concern of only a few, with statism being considered a "big man con game". Many more worried about high unemployment, inflation, and a hunger for material acquisition to fill the variable gap in owning possessions; in the 90s many emigrated from Slovakia to Western Europe or the US (little reflection is devoted to this exodus). Much was publicly said of freedom, but it became clear that people had different ideas as to what that meant. For example the economically-minded thought the free market would resolve everything fairly, with private firms gradually cultivating society as market competition drove them to proper behaviour. Artists spoke of free expression without the state's intervention, without censorship (which under socialism had decided their very existence) – and so they were most sensitive about any feedback or systemic interference. In Kantian style, freedom was perceived as autonomous acting based on reason and moral law. Another side of this were the universities, to which large numbers of students flowed, particularly in the humanities, with zeal for an open and free academia. Academics were the first to foster ideas breaking through "from Western Europe". They translated such philosophers as R. Barthes and M. Foucault relating to criticizing institutions and to the connections between the picture and visual art, to the death of the artist.[22] Among the art documenting the presence of French philosophy were Roman Ondak's (b. 1966) early works *Taste of Thinking* (1995), *Sated Library* (1995), *Hunger* (1996), *Sated Table* (1997); they in fact reference preservation of European heritage, and the topic of intellectual starvation and its subsequent saturation in the 1990s, and reflect the context of mainstream engulfing by consumption as a "mode of life".

At the start of the 1990s a group of artists worked here briefly, having entered the art scene since the mid-80s, so they were affected by the thaw of Gorbachev's perestroika. Here were artists importing western painting's influence: German neo-expressionism, Neue Wilde, Italian transavantgarde, or even Moscow's conceptualism and sots art. We group them under the label "post-modern painting in Slovakia"; some exhibited in groups, like Syzýgia or Skupina A-R (Avance–Retard). Employment lured a number of them in the 90s: advertising for the entrepreneur boom, entering politics, and some going into teaching at secondary schools and universities. Those making their living in advertising had no time for art, and faded out of exhibition activity. Suddenly it seemed unfeasible to find a livelihood as a freelance artist in the 1990s. The state retreated from its role as commissioner of public art, through which it had for the forty years of socialism been subsidizing the making of artworks for public spaces and governmental buildings. In the 1990s reality, interlaced with an ongoing economic crisis and unbridled privatization, organized crime and its principles grew widespread. Freedom of taste was present too, climaxing in the form of "entrepreneurial Baroque" family houses, the financial undernourishment of state art institutions, and legislative reform. The first wave of immigrants swept in, who throughout the decade fled from Chechenya or the former Yugoslavia because of armed ethno-religious conflicts. Transforming from a socialistic planned economy to a capitalistic free market took on a sombre character. Though an art market came slowly into being, collectors were few and more interested in older art. Slovakia was evolving into a rustic democracy with many limitations.

Like islands of freedom in this problematic Slovak reality, private foundations – particularly the Soros Center for Contemporary Art,[23] later re-

[21] ČTK press report. Minister Hudec podal podnet na umelcov. In: SME, 13 March 1997. Accessible online: https://domov.sme.sk/c/2067767/minister-hudec-podal-podnet-na-umelcov.html

[22] The Slovak philosopher Miroslav Marcelli made a series of translations.

[23] Founded in 1993 by G. Soros, the American financier of Hungarian origins.

named Foundation – Centre for Contemporary Arts (NCSU), but also Pro Helvetia – were seen as formidable. Post-conceptual, post-object, performance, and photographic artists would "huddle" around these institutions. The foundation leadership's aim was to "expand" the field of art[24] not just among the traditional genres and technical processes but of the individual arts themselves. The NSCU organized annual exhibitions, with accompanying lecture series on the individual topics. The curator role grew dominant: often, works would be created based on a curator's topic, and art scholarship discourse spoke of the curator's dominance as a determinant personality. Their activity put back into play the interrupted story of the neo-avant-garde. Artists also found doors opening to present in international art forums.

As a third element, art criticism scholarship started making a protégé of art outside modernist painting frameworks: breakthroughs in various artistic media, media installations, appropriations, ready-mades, and video art all caught up, and got copied. Art rapidly grew intellectualized, with a semantic overlap with efforts to layer on polysemy, refering to strategies of conceptual art and rationality.[25] Traditional narratives dwindled, as art became a laboratory, a research project; works were not called works, but rather projects, with artists meant to experiment to surpass accustomed boundaries – the language of interpreting the genesis of art inclined more toward science. Art scholarship became styled more as aesthetics and philosophy.

In many ways the context of Slovakia's art scholarship took on the French and American academic debate mentioned earlier (on the death of the artist, the end of painting). I think these topics were taken fatally and literally, in keeping with the basic title of the article, and not with the developed aims of the artists in mind. Narrative paintings reaching into affect, pathos, and emotion, were not exhibited. Painters interested in such topics were regarded as insufficiently rational; or rather, rationality was presented as a societal certainty. Emotional impact was expected of mass media, or photojournalism. The new era of artists graduating from Slovakia's art schools right after the revolution opened up to western influences, and to impetus from contemporary art abroad, giving rise in generational parallel to Slovak versions of international artists. Originality fell to futile pieces. The effort became one of exporting one's art to the west of our borders, and this desire remains present even now. Artistic work was not defining itself as a counterweight to public policy, history, and the situation in society, with some small exceptions of the older generation's reflecting on the Holocaust – such as Juraj Bartusz, Ľubo Stacho, Dezider Tóth, and Monika and Bohuš Kubinskí. Work with mass media represented a different strategy, with artists adopting media information that the essence of the resulting work was derived from: as with Peter Meluzín, and partly with Veronika Rónaiová and Peter Rónai. At the same time, this non-conceptual generation displayed in their works no distinct political consciousness (though they always had distinct personal opinions), even as the older generation such as Rudolf Sikora and Peter Kalmus presented such consciousness publicly.

The younger generation finishing art training around 1995 and 1996 on principle did not work in referencing the past and reflecting on the two unfree regimes under which the current Slovak Republic lived from 1939 to 1989. Artists, and art, left all this to historians and the archives opening up, right from the start of the 1990s. The chief psychological milieu for oral history was Holocaust survivors.[26] Gradually, oral history reflecting on the Holocaust, the Slovak wartime state, the bitter 1950s, the late 1960s, and "normalization" in Czechoslovakia was to contribute significantly to changing society (as well as art) into something open in the sense of being interested.

On the other hand, we must note that in terms of educating the public, mass media had long undervalued all these activities. The 1990s' rise of commercial television, the content of which was a new kind of cheap series and visceral entertainment, produced

[24] Barbora Geržová interview with Mária Hlavajová. In: ČARNÝ, J. – GREGOR, R. Ed.: *Paradox 90: Kurátorské koncepcie v období mečiarizmu (1993 – 1998)*. Bratislava 2014, p. 71.

[25] Conceptual art was defended as rational and cerebral; its transcendental side, which had appeared in work by significant artists, was disregarded.

[26] VRZGULOVÁ 2016 (see in note 19), p. 11.

a public "dumbing down" and the development of historical ignorance. Accompanying the decline was a frozen book market after Czechoslovakia's division, with only recreational and easy pop literature surviving. Anything more intellectually demanding came to Slovakia in Czech translations, not excluding art history books. Contexts from foreign art scenes and paintings were absorbed through art surveys in Venice and journeys to individual monographic exhibitions. The state of German painting described here was not as known in Slovakia either contextually, or in its nuances of skilled handling of the picture, interpretation, progress with materials, and criticism. Many connections were lost in translation. But we were still living in the pre-digital age, an age precursory to the third digital revolution, in fact facilitating material painting by begetting all its digital "tools". As new media became more accessible financially in the late 90s and afterwards, they also aged out more rapidly (or their devices went extinct), and an awareness rose of the need to stock it with content of quality.

It was around 2005 or 2006 that painting became noticed in Slovakia;[27] there was even talk of the return of painting, parallel to the same tendencies in the globalized western world and connected to gallery commerce. In this country it had links to the birth of two new art academies,[28] and teaching this medium stratified in space and in influence. Witnesses to this rising were the first generation that simultaneously graduated from the three schools in a finally-democratized society (the post-Mečiar era).

One who responded excellently, if cryptically, to this age was Roman Ondák, in his photographic diptych *Bad News is a Thing of the Past Now* (2003), where one black-and-white photograph captures his father reading a newspaper, and the other the artist himself in the same spot reading the same paper, Smena from 22 August 1968.[29] Perhaps awareness was growing of the gradual surmounting of the worst decade since Czechoslovakia split, and of the five years since Vladimír Mečiar's last government.

As a society we were still in transformation: rightfully, the society was angry at how the 1990s had gone. "Hung" paintings too began processing society's transformation, being increasingly able to respond to very current societal issues. Regardless of where and when artists had studied, they began to take on visuals of serious issues in society. Painting began to work freely with strategies for which even the 90s had prepared it. Painters used found pictures as inspirational raw material: sought-after media images, and film sequences. They discovered emancipation in feminist thought – projecting issues from a woman's perspective. Some fostered the religious freedom coming after 1989, linking it to the context of contemporary art and painting.

Painting as Associating Cultural Memory via Places, Architecture, and Environment

The reviving of cultural memory made it into the painting medium in a more societally mature period of the Slovak Republic's history continuously during the painting revolution noted above. This is generally true of other art media too. Typical of this period were topics reflecting cultural memory or societal changes. The period around 2005 also saw the first real economic stability, pro-European direction, and distancing from the 1990s, when most time was spent fighting as a society to end on "the right side of history". In public relations, Slovakia began to be dubbed the "Tatra economic tiger".[30] After the year 2000, Slovakia's visual art began depicting the presence of history – particularly of this homeland. For most artists, the source of this memory renewal

[27] An especially strong class graduated in 2006 under Ivan Csudai at the Academy of Fine Arts and Design. Graduates included Erik Šille, Andrea Bartošová, Michal Czinege... The presentations made by some of these graduates inspired other students to a carousel of exhibitions that the young artists mostly managed themselves.

[28] The Academy of Arts in Banská Bystrica has functioned since 1997, and the Faculty of Arts at the Technical University of Košice since 1998.

[29] On the Warsaw Pact armies' invasion of Czechoslovakia, and the Soviet army occupation.

[30] This economic term also came into cultural practice in the early 21st century, and Galéria HIT members began giving an award of the same name to Oskár Čepan Award winners (the award's visual was a tiger on the prowl).



Fig. 1: Jana Farmanová: Napríklad Čečenka | For Example a Chechen Woman, 2006, print, acrylic, canvas, 111 × 133 cm. Photo: Daniel Veselský.

was documentary, a well-written book.[31] Remembering, remembrance, and not forgetting is an act both private and civic. It also shows compassion for other people's reality. The painter Jana Farmanová (b. 1970) for her picture *For Example a Chechen Woman* (2006)[32] took inspiration from Chechen women's fate. It is not, strictly speaking, a painting. Most of the picture comprises a print on canvas: a photo of a ski lift lost in a fog. On one of the tautened lines she painted the figure of a Chechen woman holding a child. The artist's inspiration came from a documentary film telling of Chechen women's life, and of violence during the Second Chechen War. What inspired her was the strength of these women as they met in the evenings, to sing together or play the piano. Political instability of some former Soviet republics, with armed conflict and rising Islamic militarism, filled newspaper for years in the 1990s

[31] It was somewhat different for sculptors, with questions asked about sculpture in public spaces, and about monuments and their relevance in group events: exhibitions, or lectures of civil organizations founded by sculptors and called Public Plinth and Resculpture. One such was the exhibition *Pantheon, Heroes and Anti-Monuments*, curated by Daniel Grúň at Bratislava's MEDIUM gallery in 2006. It was a collective exhibition by sculptors and intermedia artists; at it Anton Čierny (b. 1963) presented one piece consisting of video and sculpture, titled *Guests/All for Jozef T.* (2006). The work references the space and church in Bánovce nad Bebravou, where the resident priest was Jozef Tiso, who was likewise the president of the fascist wartime Slovak state. Martin Piaček (b. 1972) similarly revisits a moment in Czechoslovak history in the minute sculptures *The greatest embarrassments of Slovak history* (2007–2019), where in one he returns to the topic of Adolf Hitler's meeting with Tiso. All the examples are based on historical reality, not the "fictive reality" artists later took on.

[32] *For Example a Chechen Woman* appears in the publication KISOVÁ, G. – MONCOĽOVÁ, I.: *Jana Farmanová*. Bratislava 2012, p. 53.

and early 2000s.[33] Farmanová focused on a certain surreal and imagined setting, a pictorial construction – atypical even in her own oeuvre – of a woman balancing on the lift's steel rope backed by the misty photograph. (Fig. 1)

Another Farmanová artistic presentation, this one reflecting the fates of those persecuted during 1950s Czechoslovakia, had a basis in Žo Langerová's book Vtedy v Bratislave: Môj život s Oskarom L. (2007).[34] The book relates a typical example of a Central European experiencing harassment during the harshest years of the 1950s communist regime. In spite of his high social standing and faith in communism, Oskar Langer was framed and sentenced to twenty years imprisonment. This happened even though he returned to Czechoslovakia from the USA after World War II as a staunch communist and prestigious economist with the aim of helping the post-war country. His wife Žo Langerová tells the story, in the context of her family with two daughters, abruptly socially isolated. Jana Farmanová turned the compelling book's story into paintings and an installation – an exhibition project for the private gallery Krokus titled *Histoire – Life With(out) a Good Communist* (2009). The actual paintings are made on a variety of surfaces, such as paper and plywood, and in diverse shapes. In the installation they come across as shards of a broken mirror, reflecting the personal relationship of the narrator Žo Langerová to individual family members under the load of their fate. The exhibition's pieces formed a puzzle, to create a new kind of Žo Langerová portrait. Farmanová mounted the exhibition in cooperation with Michal Hvorecký, who provided the societal context of Langerová's life, and prepared an Oskar Langer letter voiced by a man, describing a political prisoner's terror and duress. The exhibition's aim was to recall "a flat full of memories", which its inhabitants vacated "leaving the remnants of their lives".[35] The group of works was made for the exhibition; "remembrance" was the artist's intention from the beginning.

The basis for Daniel Fischer's (b. 1950) work *The Magnificent Eight (Resurgence)* (2010) was Cécile Vaissié's book *Une femme en dissidence* (2000; Slovak translation Dalo sa tak vôbec žiť? 2001). The book's story is told by the writer and dissident Natalya Gorbanevskaya, one of eight brave individuals participating in a public protest in August 1968 against the Warsaw Pact invasion of Czechoslovakia. Daniel Fischer realized his work based on installation and painting. He painted these eight valiant people's portraits in black and white on parts of a circle using cylindrical anamorphosis. With a mirror column placed front and centre of each picture, at the proper angle the spectator could see the painted portrait of each, coming together into a readable image. For the resurgent and disintegrating portraits, Fischer employed several strategies to render aesthetically remembrance and forgetting.

In his early work František Demeter (b. 1975) approached the relationship between painting and archive photography, documentary, and film. His work *Wannsee* (2011),[36] a dark painting with an indicated figure from the back on a lakeshore, references the movie Conspiracy (2001), which tells the story of two top political operatives, and the decisions for the Final Solution of the Jewish Question. Demeter painted in grey-black pastose tones; his focus, to a great extent, was forgetting, and the visual fading of the image or photograph, or corrosion of film medium. His painting *Talk to Her (Me with Ester Krumbachova)* (2012) is a fictive portrait of the Czech costume designer and writer Ester Krumbachová. At the time she was unknown to the public, though she was a major contributor to the New Wave film aesthetic. Demeter had gotten interested in undiscovered and controversial personalities from the golden 1960s. His paintings flirt with the boundary between figurative and abstract, expressive stylization.[37] The

[33] A number of documentaries by Czech journalists and reporters covered this topic; it was also in 2006 that the Russian journalist and activist Anna Politkovskaya was murdered. See e.g. PROCHÁZKOVÁ, P.: *Aluminiová královna: rusko-čečenská válka očami žen*. Praha 2005.

[34] Originally published in English in 1979 as LANGER, Jo: *Convictions: Memories of a Life Shared With a Good Communist*. London 1979.

[35] KISOVÁ/MONCOĽOVÁ 2012 (see in note 32), p. 36.

[36] He exhibited *Wannsee* along with his expanded paintings at the 1+2+3+4=10 exhibition in Bratislava's House of Arts in 2011.

[37] KRALOVIČ, J.: *František Demeter. Nie áno nie*. (Exh. cat.) Bratislava 2016.



Fig. 2: František Demeter: Mluv s ní (Já s Ester Krumbachovou) | Talk to Her (Me with Ester Krumbachova), 2012, acrylic, canvas, 150 × 200 cm. Photo: Jakub Hauskrecht.

painting shows a fictional meeting between the late Krumbachová in her youth and the work's half-present painter, who stylized himself as a figure imitating paper spread out and unfolded. Here he amalgamates himself into the past, as if it had never ended but instead seeped into the next millennium. (Fig. 2)

In the next decade, painting began to respond to the contemporary societal events associated with the first years of the new millennium. The "Gorila" scandal ensued after a leaked, supposedly secret intelligence document code-named Gorila went public in December 2011. The artistic duo Miroir Noir – Miloš Kopták (b. 1969) and the Catalan painter Rai Escalé (b. 1964), who had cooperated since 2007 – responded with a large painting: *The Time of the Gorillas Has Come* (2012). Inspired by the corruption scandal, it depicts five men in suits. It was made in paper adjusted onto aluminium, also featuring washed-out acrylic paints. The artists utilized the visual of broad-brush overpainted surfaces, with the expressiveness of gorilla heads over suits.[38] (Fig. 3)

Some of these artists painted "as if" renewing the landscape and cityscape genre with a critical undertone. The post-communist country's transformation was protracted; edifices went to ruin in the countryside, historical buildings decayed, and prefabricated western construction elements came into application: from plastic windows, through heating systems, to bright-coloured family houses out of catalogues. "Forests and arbours" of billboards filled up the country. Teeming images of an ideal, consumable life flooded Slovakia. At the start of her career, Lucia Tallová (b. 1985) worked on paintings of peripheral and concrete buildings, later shifting her topic to melancholic paintings of modernist

[38] The work appears on the cover of the book NICHOLSON, T.: *Gorila*. Bratislava 2012.



Fig. 3: Miroir Noir (Miloš Kopták & Rai Escalé): Nastal čas Goríl | The Time of the Gorillas Has Come, 2012, acrylic, paper, aluminum, 120 × 234 cm. Photo: Jakub Hauskrecht.

structures or urban brownfields. Rastislav Sedlačík (b. 1980) had a similar approach; he put a certain kind of sentiment into his early paintings by using xerox transfers. His works' topic was urban units of concrete housing estates and Bratislava's modern buildings. There was talk of aesthetic or lifestyle (n) ostalgia, for the socialist regime. Architecture – old and nostalgic as well as new and generic – began to inspire many painters.

Early globalization's then-popular slogan came to sum up a semantic paradox in painting: "Act local, think global". Vexation at the giant village of Bratislava (with its high prices and low potential for self-realization) became the topic of critical pictures. Roman Bicek (b. 1981) painted a jumble of these experiences, and of the dysfunctional public space, in his picture titled *Snake City* (2011). He placed text in the painting that aptly comments on what was presented to us as something exclusive. (Fig. 4) Ján Triaška (b. 1977) developed a similar topic in several series, titled *Building Unit* (2008), *deveLOOP* (2012), and *Smog* (2011–2012). His works are a commentary on economic transformation, real estate market dealings, privatization of apartment housing, and creating a new investment segment that brutally privatized public space. Triaška opted for the formal appearance of the catalogue family homes that in the 2000s cropped up in suburbs of large cities, on small wall-enclosed plots. He adds the deceitfulness of advertising that promotes the exclusivity of living on the periphery. In Triaška's series, house architecture is symbolically "littered" around open spaces, proliferating identical catalogue houses in "candy" colours hyperbolically fabricates the visuality of "the Slovak dream". (Fig. 5)

In Slovakia, scandals in buying land connected to Slovak politicians, or to destroying technological historical sites, accompanied a real estate developer boom soon after 2000 – because capital can do whatever it wants. At times, the lifespan of technical campuses was ended in extensive fires... One such inferno, at the former Matador chemical works in Bratislava, occurred in summer 2006. Veronika Šramatyová (b. 1977) is the only among the artists mentioned here who paints in photorealism, with her works often made as conceptual art. She placed her painting on wood *Hobby Painting II (Explosion in Matadorka*, 2012 – 2014) in an old-fashioned gilt



Fig. 4: Roman Bicek: Hadie mesto | Snake City, 2011, acrylic, canvas, 115 × 135 cm. Photo: Jakub Hauskrecht.



Fig. 5: Ján Triaška: Smog, 2012, oil, canvas, 150 × 200 cm. Photo: Jakub Hauskrecht.



Fig. 6: Veronika Šramatyová: Hobby Painting II (Výbuch v Matadorke) | Hobby Painting II (Explosion in Matadorka), 2012–2014, oil, wood, 45 × 90 cm. Photo: Adam Šakový.



Fig. 7: Rastislav Sedlačík: Osada 3 | Settlement 3, 2013–2015, acrylic, canvas, 150 × 240 cm. Photo: Martin Deko.



Fig. 8: Rastislav Podoba: Pracovná plocha I. | Working Surface I, 2018, oil, canvas, 200 × 240 cm. Photo: the artist.

frame. The painting's tale is a view over the picturesque Danube of stinging smoke spewing chemicals over a large area of inhabited territory. Visible on the left is the office building Penta Digital Park, under construction, all hemmed in by concrete housing blocks of the vastest socialistic housing estate of Petržalka. It might almost be a picture postcard, but the artist has no intention of focusing on aesthetically appreciating the cityscape. She is unlike any of the artists mentioned here so far, as most of them have a kinship for the aesthetics of neo-expressionism, where the brushstroke blurs reality. In realist painting it is difficult to carry off a visual effect of scepticism toward memory; Šramatyová pursued this with the gilt, rather kitschy frame, which would once have enclosed domestic reminiscence or embroidered pictures in small-town homes. (Fig. 6)

Rastislav Sedlačík (b. 1980) addressed the aesthetic of nature and prefabricates as a topic in his *Settlements* (2013–2015) series of paintings; it references the hundred-year flood in Nižná Myšľa, Eastern Slovakia, where waterlogged earth sloughed onto the flood-damaged homes. The City of Košice had container buildings brought in for the affected families to live in. With use, the people came to feel at home in the prefabs, doing up the spaces between them. Sedlačík based his capturing of this phase of their long-term residence on documentary photography. His series comprises paintings on canvas, with various signal elements. In some, he works with a piece of fabric, another is a relief done in boards. The series takes on the phenomenon of temporary replacement housing for victim families, which turned into permanent dwellings and a new community. Unfortunately the painting series is no more, as it all burned together with many others of his works in a storage fire on 8 March 2023. (Fig. 7)

Rastislav Podoba (b. 1975) has been composing his paintings on the boundaries between the aesthetic

paradox of appreciating the countryside and the truly critical state of the natural environment, soil, and forests. Since 2017 he has been doing "portraits" of the Slovak forest landscape, which the uncoordinated forest management and overlogging has been degrading. In 2017 the civil initiative We Are the Forest put out a report that mapped a large quantity of harvested native woodlands, including protected forests. They used satellite photographs to buttress their claim of clearcut spaces, which lead to the area becoming warmer and less able to hold water. Any ecological problem is closely linked to high-level politics. Podoba's painting *Working Surface* (2018) is a large-scale picture, utilizing satellite photography's view of the land, showing large brown spots signalling overexploited territory. His technique is pastose in large format. This painting can be interpreted variously, in connection with "painting as such" and with how it is structured in four fields reminiscent of a map. (Fig. 8)

The painters made these works with a shared experience of surviving the same years culturally and politically. As we see, the 1990s were not "euphoric" in our discussions, though they are often presented as such – in optimistic reminiscence. Maybe it felt this way as the decade began. In the works presented, the painters (perhaps just for a moment) renounced the "self-centred" perspective that is so pervasive in today's art. After 2000, paintings were often made in the studio's solitude (the works I have selected as exemplary never faced the confrontation of group exhibitions, though they have a significant place in monographs and on artists' web pages). The painters acquired strategies for reflecting historical events, leaving behind "the narrative of painting as a medium of conservative, reserved, absorbed in self-reflection".[39] It is certainly appropriate to ask the implied question of painting's "impact": whereas in the west it remains somewhat oppositional vis-à-vis official directions to be a leftist artist, in post-communist Czechoslovakia leftist meant a betrayal of November '89 ideals. It took time to discover ways to articulate topics addressing questions of deviating from ethical norms – to find that "moral law within me" and render it in an understandable message.[40] Of course, in a post-modern world, these artists do not work continuously with a historical memory strategy – they employ it only occasionally.

[39] PETERSEN, R. A.: Expandujúca maľba: diskurzívne bojisko a intermediálne laboratórium. In: GERŽOVÁ, J.: *Painting in the Postmedial Age. Proceedings from an International symposium dedicated to the problems of contemporary painting*. Bratislava 2012, p. 47.

[40] We find painting that provokes through reflection on issues in other artists' works too, such as Ivan Csudai's series *Teddy on Swing* (2005) – a teddy bear swinging with a Nazi swastika flag; also some Martin Gerboc works, melding concentration camps and the erotic cabarets of Berlin, as in *Holiday Camp* (2011–2012).

Je to znamenie doby

Ivana MONCOĽOVÁ

Maľba na Slovensku po politickom a historickom obrate v roku 1989 nebola príliš žiadaným médiom. Po zmene režimu zo socialistického na kvázi demokratický nastal kultúrny obrat a začali sa nanovo definovali rámce umenia. Po roku 1989 teda vyrovnávanie sa so socialistickou minulosťou postihlo aj médium maľby *per se*. Odmietanie tohto média ako málo atraktívneho k realite vtedajšej rýchlo sa meniacej spoločnosti malo, samozrejme, viacero lokálnych ukotvení. Do Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave ako vzdelávacej inštitúcie nastúpili hlavne tí, ktorých prerušený projekt neoavantgardy sa od roku 1968, resp. 1972, verejne inštitucionálne neprezentoval. A teda sa mohol oneskorene obnoviť.

Ďalším aspektom bola americká umenovedná spisba, ktorá od začiatku 70. rokov 20. storočia preferovala intermediálne polohy klasických médií. Celý vývoj americkej teórie kritiky modernistickej maľby a obrazu dobre opísala Zora Rusinová vo svojom texte Maľba a mágia slov z roku 2012.[1] Na Slovensku bol v 90. rokoch 20. storočia naratív „smrti maľby" a „smrti autora" vnímaný veľmi fatalisticky, limitujúco definitívne. Niekoľko podnetov na úvahu poskytujem aj v tomto texte. Súčasťou zamyslení je aj umelecká stratégia slovenských maliarov a maliarok a reflexie dejinných udalostí v ich tvorbe po roku 2000.

Povojnové západné Nemecko a intelektuálny zápas o interpretáciu dejín – stratégie maľby

Skladačke tohto textu chýba ešte ozrejmenie ďalšieho kontextu, ktorý pre nás bude v tomto texte zaujímavý, a to preto, lebo autori a autorky nezdieľali averziu k maliarskym technikám a spôsobom. Podstatnejšia je úloha západonemeckej maľby po druhej svetovej vojne, ktorej ohlas a umelecké stratégie ovplyvnili postupne celú európsku maľbu. Cez nemecký príklad si európska tvorba osvojila autorskú stratégiu prácou s archívmi, archívnymi reprodukciami, čo sa tiež zvykne označovať aj ako Kultúra spomínania. Naviazaná je, samozrejme, na reflexiu nemeckej histórie druhej svetovej vojny, súvisí s historickou pamäťou, kolektívnou pamäťou, ako aj s nemeckým pojmom „Historikerstreit" – intelektuálnym zápasom a spôsobom, ako inkorporovať nacistickú históriu do nemeckej historiografie. Pre náš kontext sú dôležití západonemeckí autori – mnohí z nich sa dotkli okruhu Umeleckej akadémie v Düsseldorfe v polovici 60. rokov 20. storočia, respektíve aspoň súkromných konzultácií s J. Beuysom (1926 – 1986), ktorý na akadémii pedagogicky pôsobil. Rozvoj Porýnia-Westfálska predstavoval úspech povojnového Marshallovho plánu, príbeh povojnovo vzkrieseného nemeckého priemyslu, ktorý kumuloval zisk a umožnil vznik niekoľkých

[1] Text predniesla prof. Zora Rusinová na konferencii *Maľba v postmediálnom veku* usporiadanej Vysokou školou výtvarných umení (VŠVU) na pôde Slovenskej národnej galérie v roku 2012, s medzinárodnou účasťou a s presahom k širšiemu stredoeurópskemu kontextu média (Eva Badura-Triska, J. Geržová, A. Ring Petersen, Z. Rusinová, L. Gregorová Stach, P. Vaňous, J. Zálešák, Z. Sárvári). Sympózium iniciovala a zastrešila Jana Geržová, vtedy zamestnankyňa Sekcie vizuálnych a kultúrnych štúdií VŠVU. Príspevky zo sympózia vyšli knižne pod názvom *Maľba v postmediálnom veku: Zborník z medzinárodného sympózia venovaného problémom súčasnej maľby* (ed. J. Geržová, 2012). Obdobné sympózium sa konalo už v roku 2010 s názvom *Maľba v kontextoch, kontexty maľby*. Tiež vyšlo knižne s rovnakým názvom (ed. J. Geržová, 2010). Zároveň to bolo prvé sympózium, ktoré sa venovalo téme maľby a jej reflexii v československom kontexte.

súkromných galérií a postupne aj zberateľských inštitúcií.

Spomínaným princípom vyrovnania sa s nacistickou minulosťou a zároveň očisťovania osobností z histórie a ich diel, ktoré si osvojila nacistická ideológia, sa zaoberal a zaoberá od druhej polovice 60. rokov 20. storočia Anselm Kiefer (1945). Téma nemeckej traumy dvoch vojen má dočinenia nielen s kolektívnou pamäťou, ale aj s princípom, ako pracovať s kolektívnou vinou. Na konci 60. rokov 20. storočia sa z mladíckej rozšafnosti pohrával s vlastnými kultúrnymi determinantami najskôr nerozvážne (performancie s hailovaním na verejných miestach v Európe), od začiatku 70. rokov 20. storočia malo jeho dielo síce stále ambivalentné interpretácie, ale on smeroval k obrazu, ktorý sa „dá čítať". Pracuje s témou drevených interiérov podkroví, ktoré dodržiavajú symetrické delenie, do malieb už vkladá texty.[2] Interiéry, aj keď ich odvodil od interiéru svojho ateliéru, sú asociačné. Symetria okien či zapálené fakle asociujú siene slávy Walhally, len v drevenej verzii, ide o ponášky na neskoronemecké parnasy, ako aj oživenie neskoromantických mýtov, ktoré priniesol v 19. storočí Ľudovít II. Bavorský ako staviteľ a podporovateľ umenia.[3] Kiefer svoje tematické oblúky budoval nie vždy priamo, ale skôr ambivalentne. Vo svojich maľbách sa nepriamo podieľal na invokovaní nových miest pamäti. „Miesta pamäti patria do dvoch rôznych oblastí, čo je dôvodom ich zaujímavosti, ale aj ich zložitosti: jednoduché a dvojznačné, prirodzené a umelé, bezprostredne prístupné bežnej zmyslovej skúsenosti a zároveň vytvorené tými najabstraktnejšími metódami. Sú to vlastne miesta v trojakom zmysle, v materiálnom, symbolickom a funkčnom zmysle alebo vo všetkých súčasne, len v rôznej miere."[4]

Niekedy Kiefer spracoval tému na základe priznanej poézie (Paul Celan, Ingeborg Bachmann), ako aj nacistami sprofanovaných germánskych mýtov či verejných intelektuálnych debát filozofov a historikov, napríklad Adorna, ktorý vystupoval v rozhlase, kde presadzoval diskurz o reflexii holokaustu a denacifikácii povojnového Nemecka. Nakoniec to bol Adorno, kto povedal, že po Auschwitzi sú formy umeleckého vyjadrenia neadekvátne na vyjadrenie vtedajšej reality sveta,[5] čím reflektoval krízu umeleckého vyjadrenia. Adorno svoju pozíciu v priebehu svojho života viackrát revidoval, najmä v súvislosti s poéziou Paula Celana[6] a jeho Todesfuge (Fúga smrti, napísaná 1945, publikovaná 1948).[7] O čom rozprávame, keď rozprávame o reflektovaní kolektívnej viny? Pozeráme sa na obrazy, ktoré nepracujú s explicitným zobrazením násilia alebo krvi, či vojnových scén bojových polí a civilného obyvateľstva. Pozeráme sa na obrysy; veľkoplošné maľby so svojou pastóznou a materiálovou maľbou pripomínajú rozmočené polia či hlboké nemecké lesy, mýtické, nemecké rieky na „I" a „R". Krajiny či architektúry pripomínajú spáleniská, v architektúre je možné rozoznať reálne diela Alberta Speera alebo Wilhelma Kreisa.

S podobným princípom a autorskou stratégiou pracovali aj ďalší maliari západonemeckej maľby: Gerhard Richter (nar. 1932), Jörg Immendorff (1945 – 2007), Georg Baselitz (nar. 1938) spolu

[2] Maľby *Nemecké duchovní hrdinovia*, *Otec, syn a duch svätý*, *Nothung* (*Zápisky*).

[3] Ideológia tretej nemeckej ríše sa inšpirovala nadšene aj jeho vzorom.

[4] „Místa paměti náleží dvěma různým říším, což je důvodem jejich zajímavosti, ale také jejich složitosti: prostá a dvojznačná, přirozená a umělá, bezprostředně přístupná naprosto běžné smyslové zkušenosti, a zároveň vytvořená těmi nejabstraktnějšími postupy. Jsou vlastně místy v trojím smyslu slova, ve smyslu materiálním, symbolickém a funkčním, to vše ale zároveň, pouze v různé míře." NORA, P.: Mezi pamětí a historií: Problematika míst. In: *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Praha 1998, s. 14.

[5] „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch" (Napísať poéziu po Osvienčime je barbarstvo). ADORNO, T. W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: *Gesammelte Schriften, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, „Prismen. Ohne Leitbild"*. Frankfurt am Main 1977, s. 30.

[6] Paul Celan (nar. 1920 v Černivci, časť Bukovina – pôvodne multietnická oblasť Rakúska-Uhorska, potom Rumunska, dnešná Ukrajina) autor židovského pôvodu nemecky hovoriacej enklávy, ktorý napriek tomu, že žil od roku 1948 v Paríži, ostal naviazaný na literárnu tvorbu v nemčine. Bol preživším holokaustu, počas neho zomreli obaja jeho rodičia. Svoj život ukončil v Paríži skokom do Seiny v roku 1970.

[7] *Todesfuge* je jedna z kľúčových tém samotného A. Kiefera a jeho obrazov inskribovaných Margarethe a Sulamit ako protikladom germánskej a židovskej dievčiny. Kiefer používa citát celého dvojveršia od Paula Celana „dein goldenes Haar Margarete Dein aschenes Haar Sulamith" alebo len jeho sekvencie vo svojich maľbách ako fragment textu.

s Eugenom Schönebeckom (nar. 1936) a iní. Napríklad Richterov maliarsky cyklus *Birkenau* (2014) je spodobený čisto abstraktne.

Všetky Kieferove diela konfrontujú váhu minulosti cez asociatívne odkazy na symboly, miesta v krajine, architektúru, rieky, Wagnerove opery. Sú to autorské prístupy, ktoré konfrontujú prítomnosť s minulosťou aj dnes. A aj dnes sú v povedomí spoločenského diskurzu. Ich asociatívne odkazy na minulé alebo spoločensky významné archívy sú autorským prístupom, ktorý sa za ich maliarskej éry osvojoval, množil, distribuoval. Stratégia pripomínania minulosti a formovania verejného diskurzu o kolektívnej pamäti nie je, samozrejme, viazaná len na minulosť spojenú s druhou svetovou vojnou. Jej hranice prešli k reflexii akýchkoľvek celospoločenských problémov, respektíve k otváraniu tém, ktoré neboli spracované, často majú osobný a zároveň verejný presah. Autori a autorky odkrývajú fenomény, pri ktorých môžu sami pocítiť hanbu a spoločenské zavrhnutie. Richterova monochrómna sivá maľba *Onkel Rudi* (*Ujo Rudi*, 1965), ktorá zobrazuje vojaka v nacistickej uniforme a je maľovaná podľa rodinnej archívnej fotografie, zobrazuje uja z matkinej strany, ktorý slúžil vo Wehrmachte až do svojej smrti v roku 1944. Zároveň podľa rodinnej archívnej fotografie podobne formálne namaľoval svoju tetu, matkinu sestru v diele s názvom *Tante Marianne* (*Teta Marianne*, 1965), ktorá zomrela počas realizovania nemeckého eugenického programu. V nadväznosti na to Richter namaľoval pána Heydeho (*Herr Heyde*, 1965), psychiatra, ktorý bol do tohto programu výrazne zapojený. Títo autori dekády dokazovali, že vlastné kultúrne determinanty je potrebné preskúmať starostlivo a opakovane pridávať tie, ktoré aktuálne formujú spoločnosť.

Ich spôsob konštruovania umeleckého diskurzu minulosti samozrejme ovplyvnil mladšiu generáciu nemeckých tvorcov – niektorí „zlí chlapci" z Neue Wilde (Nových divokých) sa odvážili verejne použiť ich autorskú stratégiu ako cynickú frašku, ako kritiku maľby maľbou. Najviditeľnejšie to robil „troublemaker" Martin Kippenberger (1953 – 1997). Jeho maľba s názvom *„Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken" („Pri najlepšej vôli tam nemôžem objaviť ďalší hákový kríž"*, 1984) je toho príkladom. Maľba evokuje konštruktívnu abstrakciu z farieb nemeckej vlajky – žltej, červenej, čiernej. Svojou vlastnou maľbou provokuje existenciu rôznych umeleckých prúdov ako neo-geo, manieru Bad Painting a neustálych kultúrnych revivalov k téme nacizmu.[8]

Podobne sa kritike západonemeckej spoločnosti od konca 70. rokov 20. storočia venoval vo svojich dielach aj Jörg Immendorff (1945 – 2007) v sérii malieb Café Deutschland, ktoré svojím výsmechom a stratégiou kolážovitosti a situácie pripomínajú politickými odkazmi presýtené berlínske DADA alebo Georga Grosza. Aj Immendorff formuloval stav rozdeleného Nemecka ako skrumáž rôznych kultúrnych a politických postáv. V preľudnených groteskných scénach s maliarmi a filozofmi, samozrejme, nesmel chýbať ani jeho učiteľ J. Beuys, sám autor, ako aj plejáda maliarov – jeho súčasníkov. Komentoval ich podľa osvojenej maliarskej formy, ktorú u niektorých považoval až za manieru.[9]

Západonemecká maľba 80. rokov 20. storočia bola prepojená s newyorskou scénou. Prvým významným medzníkom, keď spolu vystavovali americkí aj západonemeckí maliari, bola Documenta 7 v Kasseli v roku 1982. Jej umelecký riaditeľ Rudi Fuchs prezentoval sochu, maľbu, konceptuálne tendencie či minimalizmus bez akýchkoľvek umenovedných reštrikcií. Na vtedajšej dokumente vystavoval A. Kiefer, vzniklo tam 7 000 Beuysových dubov, zúčastnili sa jej neoexpresionisti, predstavitelia arte povera, ako aj americkí umelci z okruhu The Pictures Generation či street artu, postmodernej americkej maľby, minimalizmu a zišla sa tam celá plejáda foriem a umeleckých prezentácií.[10] Výstava zároveň odštartovala medzinárodnú rozpoznateľ-

[8] KIPPENBERGER, S.: *Kippenberger: The Artist and His Families*. Atlanta; New York 2011.

[9] Napríklad G. Baselitza sprítomňuje cez skicu svine domácej ležiacej na chrbte – narážka na Baselitzove obrazy prezentované dolu hlavou. Pozri obraz J. Immendorff: *Kleine Reise (Hazensülze)*, 1990, olej na plátne, 250 × 500 cm. Pozri COHN, D.: In my paintings I elevated the situation, but it was reality. In: *Jörg Immendorff – For All Beloved in the World*. Köln 2018, s. 29 – 37.

[10] Pozri DOCUMENTA 7, dostupné na internete: https://de.wikipedia.org/wiki/Documenta_7 alebo *Kunstforum International*, Bd. 53/54, 7/8, 1982.

nosť maliarov Neue Wilde. Vystavoval tu aj A. R. Penck, ktorý až v roku 1980 emigroval z východného Berlína do západného Nemecka. Prehliadka umenia výrazne rozšírila umelecký obchod medzi Nemeckou spolkovou republikou a USA, presnejšie newyorskými galeristami. To sa spečaťovalo svadbami, ako aj medzikontinentálnymi fúziami galérií.[11] Umelecký svet sa globalizoval na palube concordu.[12] Maľby Neue Wilde v 80. rokoch 20. storočia zaplavili trh. Hlavným kritikom talianskych a západonemeckým maliarov bol Hal Foster (apologét Pictures Generation), najmä pre používanie apropriácie kultúrnych artefaktov z obdobia fašizmu a nemeckej Tretej ríše.[13]

Podcenil semiotickú dimenziu západonemeckej maľby (ale aj žitú kultúrnu skúsenosť) v širších spoločenských otázkach, takisto maliarsku kritiku do vlastných umeleckých radov, alebo aj kritiku média maľby ako maľovanú kritiku maľby, napríklad v diele J. Immendorfa: *Prestaňte maľovať* (*Hört auf zu malen*, 1966), S. Polkeho: *Prikázanie vyšších bytostí: Pravý horný roh vymaľujte na čierno!* (*Höhere Wesen befahlen*: *rechte obere Ecke schwarz malen!*, 1969).[14]

Z podstaty Kultúry spomínania sa aj zjednotenie Nemecka, po ktorom volali aj maliari počas celej svojej tvorby, stalo súčasťou kultúrnych dejín.

Ak sa nikdy nenaučíme, že sme tu už boli… realita deväťdesiatych rokov

Kultúrna pamäť na rozdiel od komunikatívnej je zaznamenaná a spredmetnená: v písme, obrazoch, rituáloch, stavbách a miestach pamäti.[15] Jej funkciou je zabezpečovať vedomie o spoločnej minulosti a prispievať k vytváraniu spoločnej kolektívnej identity daného spoločenstva. Má dve zložky: pasívnu – tzv. archív a aktívnu – tzv. kánon.[16] Politická pamäť má spoločné charakteristiky s kultúrnou: obe sú zámerne vytvárané, ich pretrvávanie a odovzdávanie v čase závisí od inštitúcií a organizácií (múzeá, archívy, školský systém). Má iba aktívnu formu – všetko, čo je jej obsahom, je aktívne, živé, pripomínané. Jej funkciou je prostredníctvom pripomínania historických udalostí, osôb, miest, javov, artefaktov a činov udržiavať identitu spoločenstva, príslušný politický útvar a posilňovať existujúcu po-

[11] Vplyvná americká galeristka Mary Boone sa stala manželkou významného galeristu Michaela Wernera, ďalej sa nadväzovali galerijné partnerstvá a vymieňali sa autori a autorky medzi kontinentami, nemeckí galeristi zakladali galérie v New Yorku.

[12] Concord sa ako komerčne používané lietadlo, ktoré skrátilo let medzi New Yorkom a Parížom na polovicu, spomínajú vo svojich denníkoch Keith Harring aj Andy Warhol.

[13] „Odkazy v novom talianskom (a nemeckom) umení nie sú len módne; ako ukázal Buchloh, sú tiež spojené s momentmi, keď regresia v modernom umení súvisela s reakciou v politickom živote. Používanie takýchto precedensov alebo analógií je dnes sotva vhodné: akokoľvek ironické, nie je kritické, ale opäť pseudoškandalózne. Keď teda Taliani preberajú prvky z fašistického umenia alebo keď Nemci – najmä Anselm Kiefer, Jörg Immendorff a Markus Lüpertz – citujú nacistické symboly alebo nadšenie (napr. Wagnera), toto gesto je menej antirepresívne alebo kultúrne revolučné ako riskantné, represívne zvodné, desivo šik. Týmto spôsobom, či už je pochmúrne, alebo tajomné, takéto historizujúce umenie nemôže inak, ako odhaľovať určitú frustráciu zo slobôd a fantázií, o ktorých vie, že sú obmedzené, určitú zúfalosť vo svojom úteku. (Ale pred čím uteká? Čo je potlačené tu a inde? ‚História' v tomto umení ponúka vodidlo, pretože to, čo je potlačené, je tiež história – ale história, ktorú nemožno zredukovať na vtipné postavy alebo umelecké historické štýly, na ikony odcudzenia alebo zvecnené znaky: história sociálnych a politických konfliktov. Tradičné umenie slúžilo na magické vyriešenie tohto konfliktu. Niektoré súčasné umenie sa ho snaží vyjadriť; toto umenie ho však ignoruje, popiera.) Takéto umenie je teda vo vzťahu k histórii rovnako ambivalentné ako jeho umelci voči svojmu buržoáznemu publiku (súčasne škandalózni a servilní) a ako je toto publikum vo všeobecnosti voči vysokej kultúre (priťahuje ho, ale zároveň je voči nej podozrivé). Pri absencii akejkoľvek inej relevantnosti alebo legitimity slúžia historické odkazy v tomto umení ako forma sankcie. Avšak tieto formy a spôsoby sú práve ahistorické, oddelené od sociálnej praxe." In FOSTER, H.: *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle; Washington 1985, s. 41 – 42.

[14] GRAW, I.: Painted Critique of Painting. From Anti-essentialism to the Myth of Self-Activity in the 60's and 80's (Immendorff, Polke, Oehlen, Kippenberger). In: GRAW, I.: *The Love of Painting: Genealogy of Success Medium*. Berlin 2018, s. 145 – 148.

[15] NORA 1998 (v pozn. 4), s. 7 – 31.

[16] ASSMANN, A.: Canon and Archive. In: ERLL, A. – NÜNNING, A. (ed.): *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Hand-bookm*. Berlin; New York 2008, s. 96 – 108.

litickú vládu. Z politickej pamäti sú obvykle vylúčené také historické udalosti a osobnosti, ktoré by mohli vyvolávať pocity hanby či viny. Takéto negatívne javy bývajú do kolektívnej pamäti integrované len pod silným vonkajším tlakom.[17]

Slovensko po vzniku (a rozdelení Československa) malo problém so sebadefiníciou a v spoločnosti sa nedarilo nájsť konsenzus, k akým hodnotovým normám sú jednotlivci ochotní priľnúť. Tento problém pretrvával aj v prvých rokoch tretieho milénia, bol však prekrývaný inými témami, ako napr. ekonomický rast, nevymožiteľnosť práva, kupónová privatizácia. V masívnom ideologickom konštrukte vtedajšej vlády sa však hralo na city tradičného slovenského povedomia a väčšinovej spoločnosti prostredníctvom prvkov ako „krajina medzi Dunajom a Tatrami", Kriváň, Poľana, Zobor, Devín, Váh, Dunaj a postáv ako Svätopluk, sv. Cyril a Metod, Jánošík, i keď ich obsahová náplň oplýva vykonštruovanými vlastnosťami a bola stereotypizovaná.[18] Táto agenda z času na čas zosilnie, podľa toho, kto je aktuálne súčasťou vládnej moci. Územie dnešného Slovenska v 90. rokoch 20. storočia prešlo vlastným príkladom slovenskej verzie *Historikerstreit*, boja akademickej verejnosti voči silovým, politickým zásahom so snahou prekrútiť dejiny. Vtedajší diskurz bol úzko prepojený s minulosťou slovenského štátu (1939 – 1945), ktorý vznikol po Mníchovskej dohode a Viedenskej arbitráži s podporou nacistickej Tretej ríše. Jedným z takých chybových príkladov pri reflektovaní dejín prvého štátu Slovákov v realite 90. rokov 20. storočia bolo vydanie knihy historika a katolíckeho kňaza Milana Š. Duricu v roku 1995, ktorú v nasledujúcom roku rozdistribuovalo Ministerstvo školstva SR do všetkých základných a stredných škôl.[19] Nacionalistické tendencie sa začali politicky podporovať už pred rokom 1993 a tiež slúžili na politickú aktiváciu, tentoraz k priateľskému rozdeleniu Československa. V mnohom sa vtedy skloňovala slovo identita, ale v zmysle národnej uvedomelosti, s čím súviselo aj formovanie dejín národa ako proklamovane mladého a bez dejín. Ďalším škandálom v roku 1997 boli protesty umelcov a umelkýň (hercov, výtvarníkov) pred Ministerstvom kultúry SR v Bratislave vinou pripravovanej ministerskej reformy. Umelci vrátane výtvarných umelcov v tom čase fungovali ako aktivistické úderky, ktoré, ako na to osobne spomínajú, „chránili slovenskú kultúru vlastným telom".[20] K tomu patrí aj ovládnutie fondu Pro Slovakia (minister kultúry I. Hudec presmeroval financie z fondu Pro Slovakia určeného na podporu kultúry na protežované osoby a záujmové združenia bez transparentného hodnotenia odbornými komisiami).[21] Kultúra bola vnímaná ako slúžka politických záujmov a jej úlohou bolo zhodnocovať názory vládnucej politickej garnitúry. Vo vzduchu stále visela otázka ako ukotviť historické dedičstvo, ako ukotviť hodnotové systémy novej, vznikajúcej republiky. Je dosť možné, že tieto dnes nazývané „kultúrnohistorické" otázky výrazne trápili len malú časť obyvateľstva, etatizmus považovali zrejme za „panské huncútstvo". Väčšiu časť trápila vysoká nezamestnanosť, inflácia a chuť materiálne si doplniť chýbajúcu variabilitu vlastnenia tovarov, veľa ľudí sa v 90. rokoch odsťahovalo zo Slovenska na západ alebo do USA (tento exodus nie je veľmi reflektovaný). Veľa sa hovorilo o slobode ako verejnej téme, ale ako sa ukázalo, nie všetci si pod tým predstavovali to isté. Napríklad ekonomicky založení ľudia si mysleli, že slobodný trh všetko vyrieši spra-

[17] KUBIŠOVÁ, Z.: Kolektivní paměť a národní identity. In: MASLOWSKI, N. – ŠUBRT, J. a kol.: *Kolektivní paměť: K teoretickým otázkám.* Praha 2014, s. 81 – 111.

[18] ONDREJOVIČ, S. – KRUPA, V.: Identita a jazyk. In: KILIÁNOVÁ, G. – KOWALSKÁ, E. – KREKOVIČOVÁ, E.: *My a tí druhí v modernej spoločnosti: Konštrukcie a transformácie kolektívnych identít.* Bratislava 2009, s. 132.

[19] ĎURICA, M. Š.: *História Slovenska a Slovákov.* Bratislava 1995. Autor verejne sympatizoval s ideológiou vojnového slovenského štátu. Ministerstvo školstva SR, ktoré túto knihu vydalo, viedla vtedy E. Slavkovská, nominantka Slovenskej národnej strany. Viac VRZGULOVÁ, M.: *Nevyrozprávané susedské histórie: Holokaust na Slovensku z dvoch perspektív.* Bratislava 2016, s. 16.

[20] Vo vláde vtedy boli Slovenská národná strana, Strana robotníkov Slovenska a Hnutie za demokratické Slovensko, ktoré bolo vedúcou stranou a jeho predseda Vladimír Mečiar bol aj predsedom vlády.

[21] Správa ČTK. Minister Hudec podal podnet na umelcov. In: *SME*, 13. marec 1997. Dostupné na internete: https://domov.sme.sk/c/2067767/minister-hudec-podal-podnet-na-umelcov.html

vodlivo a súkromné firmy budú postupne kultivovať spoločnosť, lebo konkurencia na trhu ich bude nútiť správať sa korektne. Umelci a umelkyne hovorili o slobode tvorby bez externého zásahu štátu, bez cenzúry (ktorá počas socializmu determinovala ich existenciu) – preto na akúkoľvek spätnú väzbu alebo systémový zásah reagovali veľmi citlivo. Sloboda bola vnímaná kantovsky ako autonómne konanie na základe rozumu a morálneho zákona.

Na druhej strane boli univerzity, na ktoré, a to najmä na humanitné smery, prúdilo veľké množstvo študentov a študentiek dychtiacich po otvorenej a slobodnej akademickej pôde. Akademická pôda prinášala ako prvá prelomové myšlienky „zo západnej Európy". Prekladali sa napríklad diela filozofov R. Barthesa a M. Foucaulta, ktoré sa vzťahovali ku kritike inštitúcií, ale aj k väzbám obrazu a vizuálneho umenia, k smrti autora.[22] Prítomnosť francúzskej filozofie dokumentujú aj prvé diela Romana Ondaka (nar. 1966) *Sýta knižnica* (1995), *Chuť myslenia* (1995), *Hlad* (1996), *Sýty stôl/Sated Table* (1997) – sú vlastne odkazom k uchovávaniu európskeho dedičstva, téme intelektuálneho hladu a jeho saturácie v 90. rokoch 20. storočia, a reflektujú aj kontext mainstreamového zahltenia konzumom ako možnosťou „životného modu".

Na počiatku 90. rokov tu krátko pôsobila skupina umelcov a umelkýň, ktorí/é nastúpili na výtvarnú scénu po polovici 80. rokov 20. storočia, takže už boli ovplyvnení odmäkom Gorbačovovej perestrojky. Boli to autori, ktorí prevzali západné vplyvy maľby: nemeckej neoexpresie, Neue Wilde, talianskej transavantgardy, poprípade moskovského konceptualizmu a soc artu. Zhŕňame ich pod názov „postmoderná maľba na Slovensku", niektorí vystavovali pod skupinovými aktivitami, ako napr. autori zo skupiny Syzýgia či umelecká Skupina A-R (Avance – Retard). Časť autorov zlákali v 90. rokoch iné zamestnanecké pozície – boom podnikania s reklamou, vstup do politiky, časť sa uplatnila v učiteľskej praxi na stredných a vysokých školách. Tí, ktorí sa živili reklamou, nemali čas na tvorbu a vytratili sa z výstavných aktivít. Uživiť sa v slobodnom povolaní výtvarníka sa zrazu v 90. rokoch zdalo ako nereálne. Štát vycúval z úlohy zadávateľa verejných umeleckých zákaziek, ktorými počas štyridsiatich rokov socializmu subvencoval umeleckú tvorbu realizáciami do verejných priestorov a verejných štátnych budov. V realite 90. rokov, ktoré boli prešpikované permanentnou ekonomickou krízou a divokou privatizáciou, sa rozmohlo právo mafie a jej zákonov. Sprevádzala ju aj sloboda vkusu, ktorá vrcholila v podobe súkromných víl v štýle „podnikateľského baroka", finančná podvýživa štátnych zbierkotvorných inštitúcií, reformné zmeny. Prehnala sa tu prvá emigračná vlna ľudí, ktorí priebežne počas desaťročia utekali z územia Čečenska či bývalej Juhoslávie v dôsledku ozbrojených nábožensko-etnických konfliktov. Transformácia zo socialistického zriadenia s riadeným hospodárstvom ku kapitalistickému voľnému trhu mala tristný charakter. Pomaly sa síce rodil trh s umením, ale zberateľov bolo málo a viac sa zameriavali na staršie umenie. Slovensko sa vyvíjalo smerom k rustikálnej demokracii s obmedzeniami.

Silným prvkom v problematickej slovenskej realite boli ako ostrovy slobody vnímané nadácie – najmä SCCA (Sorosovo centrum súčasného umenia),[23] neskôr premenované na NCSU (Nadácia – Centrum súčasného umenia), ale aj nadácia Pro Helvetia. Okolo tejto inštitúcie sa „točili" umelci a umelkyne tvoriace v perspektívach postkonceptu, postobjektu, performancie, fotografie. Zámerom vedenia nadácie bolo „rozširovať" pole umenia[24] nielen medzi klasickými rámcami žánrov, technologických postupov, ale aj jednotlivých umení. NSCU organizovalo výročné výstavy a k nim aj série prednášok na jednotlivé témy. Výstavám dominoval kurátor či kurátorka – diela sa často tvorili na základe kurátorskej témy, v umenovednej spisbe sa vyskytol aj diskurz dominancie kurátora ako určujúcej osobnosti. Ich aktivity vrátili do hry prerušený príbeh neoavantgardy. Niekoľkým autorom a autorkám otvorili aj dvere k prezentácii na zahraničných umeleckých fórach.

Na strane tretej umenovedná kritika protežovala umenie mimo rámcov modernistickej maľby – dohá-

[22] O sériu prekladov sa zaslúžil slovenský filozof Miroslav Marcelli.

[23] Založené v roku 1993 G. Sorosom, americkým finančníkom maďarského pôvodu.

[24] Rozhovor Barbory Geržovej s Máriou Hlavajovou. In: ČARNÝ, J. – GREGOR, R. (eds.): *Paradox 90: Kurátorské koncepcie v období mečiarizmu (1993 – 1998)*. Bratislava 2014, s. 71.

ňali sa a kopírovali sa prieniky rôznych umeleckých médií, média inštalácie, apropriácie, ready-madeu, videoartu. Umenie sa prudko intelektualizovalo, významovo krylo so snahou vrstviť viacvýznamovosť, čo odkazuje k stratégiám konceptuálnej tvorby a racionality.[25] Vytratila sa klasická naratívnosť, pracovalo sa s umením ako laboratóriom, výskumom, diela sa nenazývali dielami, ale projektmi, umelci mali experimentovať, aby prekročili rámce zaužívaného – jazyk interpretácie vzniku umenia sa viac priklonil k vede. Jazyk umenovedy sa štylizoval smerom k estetike a filozofii.

Slovenský umenovedný kontext v mnohom prevzal akademickú debatu z Francúzska a USA (o smrti autora, o konci maľby), ktorú som spomenula vyššie. Myslím, že sa tieto témy brali fatálne a doslovne ako „znamenie doby", nie podľa rozvinutých intencií ich autorov. Nevystavovali sa naratívne maľby s presahom k afektu, pátosu, emócii. Maliari a maliarky, ktorých tieto témy zaujímali, sa považovali za nedostatočne racionálnych/e. Resp. racionalita bola prezentovaná ako spoločenská istota. Emočný zásah sa očakával od masových médií či reportážnej fotografie. Nová éra umelcov a umelkýň absolvujúcich umelecké školy na Slovensku hneď v porevolučnom čase sa otvorila západným vplyvom a podnetom vtedajšej aktuálnej zahraničnej tvorby, čím akoby generačne paralelne vznikali slovenské verzie zahraničných autorov a autoriek. Originalita sa rozpadla na márne kúsky. Snaha bola vyviezť svoje umenie na západ od našich hraníc, táto túžba je tu prítomná dodnes. Pozícia samotnej umeleckej tvorby nezadefinovala sama seba ako protiváhu k verejným politikám, histórii a sociálnej spoločenskej situácii, teda až na malé výnimky staršej generácie reflektujúcej holokaust – napr. Juraj Bartusz, Ľubo Stacho, Dezider Tóth, Monika a Bohuš Kubinskí. Inou stratégiou bola práca s masovými médiami, kde autori prevzali mediálnu informáciu, ktorej podstata výsledného diela z nej vychádzala – napr. Peter Meluzín, čiastočne Veronika Rónaiová, Peter Rónai. Zároveň neokonceptuálna generácia nepreukazovala vo svojich dielach vyhranené politické vedomie (hoci na osobnej úrovni ho vždy mala), zatiaľ čo staršia generácia to prezentovala verejne – Rudolf Sikora, Peter Kalmus.

Mladšia generácia, ktorá končila umelecké vzdelanie v roku 1995 – 1996, nepracovala v zásade s odkazmi na minulosť a v reflexii na dva neslobodné režimy, v ktorých územie dnešnej Slovenskej republiky žilo medzi rokmi 1939 – 1989. Umelci a umenie to prenechávali historikom a otvárajúcim sa archívom. Psychologický moment zverejňovania orálnej histórie sa hneď od začiatku 90. rokov uplatňoval najmä na preživších holokaust.[26] Orálna história v reflexii holokaustu, slovenského štátu, tvrdých 50. rokov, neskôr 60. rokov, ako aj normalizácie v Československu, postupne výrazne prispela k zmene spoločnosti (ako aj umenia) na spoločnosť otvorenú v zmysle zaujímajúcu sa.

Na druhej strane je potrebné povedať, že všetky tieto aktivity boli dosť dlhodobo podceňované masovými médiami, čo sa týka edukácie spoločnosti. Vznik súkromných televízií v 90. rokoch, ktorých obsahom bol nový typ brakových relácií a pudovej zábavy, viedol k ohlupovaniu verejnosti a rozvinutiu hlbokej historickej nevedomosti. Sprievodným znakom úpadku bol aj zamrznutý knižný trh po rozdelení Československa, prežíval len na oddychovej a nenáročnej selankovej literatúre. Intelektuálne náročnejšia literatúra sa sem dostávala v českých prekladoch, základné knihy o dejinách umenia nevynímajúc. Kontexty zahraničných umeleckých scén a maľby sa nasávali cez prehliadky umenia v Benátkach a na cestách za individuálnymi monografickými výstavami. Popísaný stav vývoja nemeckej maľby tu nebol taký známy v kontexte a vo svojich nuansách narábania s obrazom, interpretáciou, materiálovými posunmi a kritikou. Veľa súvislostí sa strácalo v preklade. Žili sme však v preddigitálnej dobe. Dobe, ktorá predznamenávala tretiu digitálnu revolúciu a ktorá rozšírením všetkých digitálnych „tools" materiálovej maľbe vlastne pomohla. Ako sa nové médiá stali na konci 90. rokov a začiatku milénia finančne dostupnejšími, zároveň nastúpilo aj ich rýchle starnutie (či zanikanie nosičov) a došlo aj k uvedomeniu si, že ich treba naplniť kvalitnými obsahmi.

[25] Koncept sa obhajoval ako racionálny a rozumový, opomenula sa jeho transcendentálna stránka, ktorá sa vyskytovala aj v tvorbe výrazných predstaviteľov.

[26] VRZGULOVÁ 2016 (v pozn. 19), s. 11.

Maľba sa dostala na Slovensku do pozornosti okolo roku 2005/2006,[27] hovorilo sa aj o návrate maľby, čo prebiehalo súčasne s rovnakými tendenciami v globalizovanom západnom svete a súviselo s rozvojom galerijného obchodu. U nás to súviselo so vznikom ďalších dvoch umeleckých vysokých škôl,[28] akademická výučba toto médium rozvrstvila v priestore aj vplyve. Nástup zaznamenala prvá generácia, ktorá končila naraz na troch školách už v demokratizovanej spoločnosti (pomečiarovskej ére).

Na túto dobu výborne, ale veľmi kryptovane reaguje Roman Ondak fotografickým diptychom *Zlé správy sú už minulosťou* (2003), kde je na jednej čiernobielej fotografii zachytený autorov otec čítajúci noviny, na druhej autor na tom istom mieste čítajúci tie isté noviny Smena z 22. augusta 1968.[29] Možno prichádzalo uvedomenie si postupného prekonania tých najhorších desiatich rokov po rozdelení Československa. Ako aj piatich rokov od poslednej vlády Vladimíra Mečiara.

Ako spoločnosť sme boli stále v transformačnej fáze – spoločnosť bola právom nahnevaná na vývoj v 90. rokoch. Aj „závesná" maľba začala spracovávať transformáciu spoločnosti, postupne dokázala viac reagovať na úplne aktuálne spoločenské témy. Bez ohľadu na to, kde a kedy autori a autorky študovali, začali uplatňovať piktoriálne vizuály seriózných spoločenských tém. Maľba začala úplne voľne pracovať so stratégiami, ktoré jej predpripravili aj 90. roky. Používanie nájdených obrazov ako podkladových surovín – vyhľadaných mediálnych obrazov, sekvencií z filmov. Objavila sa emancipácia na základe feministického myslenia – projektovala problematiky z pohľadu ženy. Niektorí posilnili náboženskú slobodu, ktorá prišla po roku 1989, a spojili ju s kontextom súčasného umenia a maľby.

Maľba ako asociácia kultúrnej pamäti cez miesta, architektúru a prostredie

Do média maľby sa oživovanie kultúrnej pamäti dostalo v spoločensky zrelšom období histórie Slovenskej republiky, kontinuálne počas obdobia spomínaného návratu maľby. Platí to všeobecne aj o iných umeleckých médiách. Ide o obdobie, do ktorého patrili témy reflektujúce kultúrnu pamäť alebo spoločenské zmeny. Toto obdobie okolo roku 2005 bolo aj obdobím prvej väčšej ekonomickej stability, proeurópskeho smerovania, ako aj odstupu od 90. rokov 20. storočia, v ktorých sa väčšinu času bojovalo, aby sme ako spoločnosť skončili na „tej správnej strane dejín". Slovensko v PR výstupoch začali titulovať ako „Tatranský ekonomický tiger".[30] Po roku 2000 začali v slovenskom vizuálnom umení vznikať diela, v ktorých sa sprítomňuje história – najmä vlastnej krajiny. Zdrojom obnovenia tejto pamäti bol pre väčšinu tvorcov dokument, dobre napísaná kniha.[31] Spomínanie, pripomínanie a nezabúdanie je aktom súkromným, ale aj občianskym. Zároveň preukazuje súcit s realitou iných ľudí. Maliarka Jana

[27] V roku 2006 končil silný ročník u pedagóga Ivana Csudaia na Vysokej škole výtvarných umení. Medzi absolventami boli napríklad Erik Šille, Andrea Bartošová, Michal Czinege… Prezentačné úlohy niektorých z týchto absolventov podnecovali ďalších študentov k výstavnému kolotoču, ktorý si umelci a umelkyne manažovali prevažne sami.

[28] Akadémia umení v Banskej Bystrici funguje od roku 1997, Fakulta umení Technickej univerzity v Košiciach od roku 1998.

[29] Noviny reflektovali inváziu vojsk Varšavskej zmluvy do Československa a obsadenie Sovietskou armádou.

[30] Tento ekonomický termín sa vžil aj do kultúrnej praxe v nultých rokoch 21. storočia, rovnako pomenovanú cenu začali odovzdávať víťazom Ceny Oskára Čepana členovia Galérie HIT (Cena mala vizuál tigra a bola putovná).

[31] V sochárskej tvorbe to bolo trošku inak, tam prichádzali otázky o sochách vo verejnom priestore a o pamätníkoch a ich relevancii v skupinových výstupoch – výstavách, prednáškach občianskeho združenia založeného sochármi s názvom Verejný podstavec a Resculpture. Jedným takým výstavným výstupom bola výstava *Panteón, hrdinovia a anti-pomníky* v kurátorskej koncepcii Daniela Grúňa v galérii Medium v roku 2006 v Bratislave. Bola to kolektívna výstava sochárov, intermedialistov, dielo – pozostávajúce z videa a sochy – na nej predstavil Anton Čierny (1963) s názvom *Hostia/Za Jozefa T.* (2006). Dielo je odkazom k priestoru a kostolu v Bánovciach nad Bebravou, kde bol sídelným katolíckym farárom Jozef Tiso, ktorý bol zároveň prezidentom fašistického vojnového slovenského štátu. Podobne sa k dejinným okamihom Československých dejín vracia v drobnej plastike Martin Piaček (1972) v sérii *Najväčšie trapasy slovenskej histórie* (2007 – 2019), kde sa vracia aj k téme stretnutia Adolfa Hitlera s Jozefom Tisom. Všetky príklady sú na základe historickej reality, a nie „fiktívnej reality", ktorú si osvojili umelci neskôr.

Farmanová (nar. 1970) sa pre svoj obraz *Napríklad Čečenka* (2006)[32] inšpirovala osudom čečenských žien. Nie je to maľba v pravom zmysle slova. Väčšinu obrazu tvorí print na plátne – fotografia lyžiarskych sedačiek, lanoviek strácajúcich sa v hmle. Postava namaľovaná na jednom z natiahnutých lán je postava čečenskej ženy s dieťaťom v rukách. Autorka obrazu sa inšpirovala dokumentárnym filmom, ktorý hovoril o živote čečenských žien a o násilí počas druhej rusko-čečenskej vojny. Inšpirovala ju sila, to, ako sa čečenské ženy stretávali po večeroch, aby spolu spievali či hrali na klavíri. Politická nestabilita niektorých bývalých sovietskych republík s ozbrojenými konfliktami a nárastom islamského militarizmu plnila stránky novín celé deväťdesiate a začiatok nultých rokov.[33] Farmanová sa zamerala na istý surrealistický a vymyslený výjav, obrazovú konštrukciu – netypickú dokonca aj pre jej vlastnú tvorbu – ženy balansujúcej na železnom lane lanovky, na pozadí zahmlenej fotografie. (Obr. 1)

Iná Farmanovej výtvarná prezentácia reflektujúca osudy ľudí perzekvovaných počas 50. rokov 20. storočia v Československu vznikla na základe knihy Žo Langerovej Vtedy v Bratislave: Môj život s Oskarom L. (2007).[34] Kniha odkrýva typický príklad stredoeurópskeho príbehu človeka, ktorý prežil perzekúciu počas najtvrdšieho komunistického režimu v 50. rokoch 20. storočia. Napriek dobrému spoločenskému postaveniu a dôvere v komunizmus bol Oskar Langer vo vykonštruovanom procese odsúdený na dvadsať dva rokov väzenia. Do Československa sa pritom vrátil z USA po druhej svetovej vojne ako presvedčený komunista a prestížny ekonóm s cieľom pomôcť povojnovej krajine. Kniha je rozpovedaná z pohľadu jeho manželky Žo Langerovej v kontexte vlastnej rodiny a dvoch dcér, náhlej spoločenskej osamelosti. Pútavo napísanú knižnú predlohu spracovala Jana Farmanová ako maľby a inštaláciu – výstavný projekt pre súkromnú galériu Krokus s názvom *Histoire – Life With(out) a Good Communist* (2009). Samotné maľby sú namaľované na rôznych povrchoch ako papier, plátno, preglejka a majú rôzne tvary. V inštalácii pôsobia ako roztrieštené úlomky zrkadla, ktoré reflektuje osobný vzťah rozprávačky knihy Žo Langerovej k jednotlivým členom rodiny pod ťarchou životných osudov. Výstava so všetkými dielami bola skladačkou, novým druhom portrétu Žo Langerovej. Farmanová výstavu realizovala v spolupráci s Michalom Hvoreckým, ktorý pre ňu zabezpečil predstavenie spoločenského kontextu Langerovej života, pripravil list Oskara Langera reprodukovaný mužským hlasom, v ktorom opisuje teror a nátlak na politických väzňov. Výstava mala pripomínať „byt plný spomienok“, ktorý jeho obyvatelia opustili a „nechali tam zvyšky svojho života“.[35] Samotný súbor diel vznikol priamo pre výstavu, „spomínanie“ bolo od počiatku v intencii maliarky.

Podkladom diela Daniela Fischera (nar. 1950) *Osem statočných* (*Vynáranie*) z roku 2010 bola kniha Cécile Vaissié Dalo sa tak vôbec žiť? (2001). Kniha je rozprávaním novinárky, disidentky Natálie Gorbanevskej, jednej z ôsmich statočných, ktorá sa zúčastnila v auguste 1968 verejného protestu proti invázii vojsk Varšavskej zmluvy do Československa. Realizácia diela Daniela Fischera bola postavená na inštalácii a maľbe. Osem portrétov týchto statočných ľudí bolo namaľovaných čiernobielo na výsekoch z kruhu formou cylindrickej anamorfózy. Pred každým obrazom bol v strede umiestnený zrkadlový stĺp, pri správnom uhle v pohľade diváka sa namaľovaný portrét každého statočného spojil do viditeľného obrazu. Fischer pri vynárajúcich sa a strácajúcich sa portrétoch použil niekoľko stratégií, ako esteticky spodobiť spomínanie a nezabúdanie.

František Demeter (nar. 1975) sa v počiatkoch svojej tvorby najviac priblížil vzťahu maľby a archívnej fotografie, filmového dokumentu, filmu. Jeho dielo *Wannsee* (2011),[36] tmavá maľba s naznačenou

[32] Dielo *Napríklad Čečenka* je publikované v KISOVÁ, G. – MONCOĽOVÁ, I.: *Jana Farmanová.* Bratislava 2012, s. 53.

[33] Na túto tému vznikalo veľa dokumentárnych filmov z dielne českých novinárok a reportérov, zároveň to bol rok 2006, keď bola zavraždená ruská novinárka aktivistka Anna Politkovská. Pozri napríklad PROCHÁZKOVÁ, P.: *Aluminiová královna: rusko-čečenská válka očami žen*. Praha 2005.

[34] Pôvodne vyšlo v angličtine v roku 1979 ako LANGER, Jo: *Convictions: Memories of a Life Shared With a Good Communist.* London 1979.

[35] KISOVÁ/MONCOĽOVÁ 2012 (v pozn. 32).

[36] *Wannsee* vystavil aj so svojimi expandovanými maľbami na výstave 1+2+3+4=10 v Dome umenia v Bratislave v roku 2011.

figúrou od chrbta na brehu jazera, odkazuje tiež k hranému filmu Konferencia vo Wannsee (2001), ktorý rozpráva o stretnutí najvyšších politických špičiek a rozhodnutiach konečného riešenia židovskej otázky. Demeter maľoval v šedočiernych pastóznych tónoch, vo veľkej miere sa zaoberal zabúdaním a aj vizuálnym vyblednutím obrazu, fotografie, zničenia starého filmového políčka. Jeho maľba *Mluv s ní* (*Já s Ester Krumbachovou*) z roku 2012 je fiktívnym portrétom českej kostýmovej výtvarníčky a scenáristky Ester Krumbachovej. Tá vtedy nebola verejnosti známa, hoci sa významne zaslúžila o estetiku filmov novej vlny. Demetra v tom čase zaujímali neobjavené a kontroverzné osobnosti zo zlatých 60. rokov 20. storočia. Jeho maľby sa pritom pohybujú na hranici medzi figuratívnym a abstraktným, štylizovane expresívnym.[37] Maľba je fiktívnym stretnutím s nežijúcou Krumbachovou počas jej mladosti a poloprítomným autorom maľby, ktorý sám seba štylizoval do postavy imitujúcej rozložený-neposkladaný papier. Tu sa maliar zapracováva do minulosti, akoby nikdy neskončila a liala sa cez nulté roky druhého milénia. (Obr. 2)

Maľba v druhej dekáde začala reagovať aj na aktuálne spoločenské dianie, ktoré sa viazalo ešte k nultým rokom nového milénia. Kauza Gorila sa prevalila uniknutím údajného tajného dokumentu SIS s krycím názvom Gorila na verejnosť v decembri 2011. Na toto reagovala veľkou maľbou autorská dvojica Miroir Noir (Čierne zrkadlo), ktorá spolupracuje od roku 2007. Tvoria ju Miloš Kopták (1969) a katalánsky maliar Rai Escalé (1964). Maľbu *Nastal čas Goríl* (2012), ktorá bola inšpirovaná korupčnou kauzou, zobrazuje päť mužov v obleku. Dielo je vytvorené technikou papiera adjustovaného na hliníku, zároveň je na ňom maľba akrylom s vymývaním. Autori pracujú s vizuálom premaľovávania plôch hrubým štetcom, s expresivitou hlavy goríl v oblekoch.[38] (Obr. 3)

Časť umelcov a umelkýň vo svojej maľbe „akoby" obnovila žáner krajiny a mestskej krajiny s kritickým podtónom. Transformácia postkomunistickej krajiny stále pretrvávala, v krajine sa začali tvoriť ruiny stavieb, historické budovy chátrali, do toho sa uplatnili prefabrikované západné stavebné prvky: od plastových okien cez zatepľovacie systémy až po katalógové rodinné domy v pestrých farbách. Zem sa zaplnila lesmi a alejami outdoorovej reklamy. Slovensko zaplavili rozmnožené obrazy ideálneho života, ktorý sa dá konzumovať. Lucia Tallová (1985) sa od počiatku svojej kariéry venovala maľbám periférií a betónových stavieb, neskôr tému posunula k melancholickým maľbám modernistických budov alebo mestských brownfieldov. Podobne vytvoril svoje diela Rastislav Sedlačík (nar. 1980). Istý druh sentimentu priniesol vo svojich raných maľbách na drevo s použitím xerox transferu. Témou diel boli mestské celky betónových sídlisk a modernistických budov Bratislavy. Začalo sa hovoriť o (n)ostalgii, estetickej alebo životnej, za socialistickým režimom. Z nejakého dôvodu začala byť architektúra – stará a nostalgická, ale aj nová a generická – námetom mnohých maliarov.

Významový paradox maľby často komentovalo vtedy populárne heslo začínajúcej globalizácie: „Act local, think global" (Konaj lokálne, mysli globálne). „Naštvanosť" na veľkú dedinu Bratislava (s vysokými cenami a nízkou možnosťou realizovať sa) sa stala témou kritického obrazu. Skrumáž týchto skúseností, ako aj nefunkčnosť verejného priestoru namaľoval na svojom obraze Roman Bicek (nar. 1981) s názvom *Hadie mesto* (2011). Do maľby je vložený text, ktorý výstižne komentuje, čo sa nám prezentovalo ako exkluzívne. (Obr. 4) Podobnú tému spracoval Ján Triaška (nar. 1977) v niekoľkých sériách diel s názvami *Building Unit* (2008), *deveLOOP* (2012), *Smog* (2011 – 2012). Jeho diela sú komentárom k ekonomickej transformácii, podnikaniu na trhu s nehnuteľnosťami, sprivatizovania bytového fondu a vytvorenia nového investičného segmentu, ktorý drzo sprivatizoval verejný priestor. Triaška si vybral formálny vzhľad rodinných domov z katalógu, ktoré v nultých rokoch vyrastali na predmestiach väčších miest, na malých pozemkoch ohradených vysokými múrmi. Do toho vstupuje klamlivosť reklamy, ktorá propaguje exkluzivitu bývania na periférii. Architektúra domov je na Triaškovej sérii symbolicky „porozhadzovaná" po voľnom priestranstve, množenie rovnakých katalógových domov v „cukríkovej" farbe

[37] KRALOVIČ, J.: *František Demeter. Nie áno nie*. Kat. výstavy. Bratislava 2016.

[38] Dielo bolo publikované na obálke knihy NICHOLSON, T.: *Gorila*. Bratislava 2012.

fabuluje významovo hyperbolicky vizualitu „slovenského sna“. (Obr. 5)

Developerský boom v nultých rokoch 20. storočia bol na Slovensku sprevádzaný kauzami s výkupmi pozemkov previazanými so slovenskými politikmi alebo so zničením historických technických pamiatok – lebo kapitál môže všetko. Niekedy sa životnosť jednotlivých technických areálov končila rozsiahlym požiarom… Jeden z takýchto požiarov bývalej chemickej továrne Matador v Bratislave sa udial v lete 2006. Veronika Šramatyová (nar. 1977) je v tomto súbehu autorov a autoriek jediná, ktorá sa venuje fotorealistickej maľbe, jej diela majú často konceptuálny rámec. Jej maľba na dreve *Hobby Painting II* (*Výbuch v Matadorke*, 2012 – 2014) je orámovaná zlatým rustikálnym rámom. Námet maľby je záberom ponad malebnú rieku Dunaj na horiaci dym zamorujúci chemickými látkami veľkú časť zastavaného územia. V ľavej časti vidieť rozostavané kancelárske budovy Penta Digital Parku, všetko to lemujú paneláky najväčšieho socialistického sídliska Petržalka. Výjav by bol ako z pohľadnice, ale autorka maľbou nesleduje estetické ocenenie krajiny, tak ako nikto z doteraz vymenovaných autorov a autoriek, väčšina má blízko k estetike neoexpresionizmu, kde gesto štetca rozmazáva realitu. V realistickej maľbe je ťažké dosiahnuť vizuálny efekt skepticizmu voči pamäti, Šramatyová ho podporila zlatým, trochu gýčovým rámom, ktorý kedysi rámoval domáce spomienky či vyšívané obrázky v malomestských bytoch. (Obr. 6)

K estetike prírody a prefabrikátu ako témy sa v sérii svojich malieb *Settlements* (2013 – 2015) venoval Rastislav Sedlačík. Séria malieb odkazuje k povodni storočnej vody na východe Slovenska v Nižnej Myšli, kde sa podmočená pôda zosunula na povodňou poškodené domy. Mesto Košice nechalo pre postihnuté rodiny doviezť kontajnerové domy, v ktorých sa ľudia ubytovali. Prefabrikáty domov či skôr unimobunky si ľudia používaním zabývali, priestory medzi nimi prispôsobili. Sedlačík zachytáva túto fázu dlhodobého bývania z reportážnych fotografií. Jeho sériu tvoria maľby na plátne s rôznymi signálnymi prvkami. Na niektorých pracuje s kusom látky, ďalší je reliéfom vytvoreným z dosák. Zaoberá sa fenoménom náhradného dočasného bývania pre postihnuté rodiny, z ktorého sa stalo na dlhší čas permanentné obydlie, nová komunita. Žiaľ, táto séria malieb je už dnes minulosťou, zhoreli ako mnoho iných autorových diel pri požiari jeho skladu 8. marca 2023. (Obr. 7)

Medzi estetickým paradoxom ocenenia krajiny a jej reálnym kritickým stavom prírodného environmentu, pôdy a lesa – na tejto hranici buduje svoje maľby v ostatnom čase Rastislav Podoba (nar. 1975). Od roku 2017 sa zaoberá „portrétovaním“ krajiny, ktorej nekorigované lesné hospodárstvo a nadmerná ťažba degraduje slovenské lesy. Občianska iniciatíva My sme les v roku 2017 vydala správu, ktorá zmapovala veľké množstvo vyťažených pôvodných lesov, aj lesov v stupňoch ochrany. Satelitnými fotografiami podporila svoje tvrdenia o vzniknutých holinách, ktoré spôsobujú otepľovanie územia a nízke zadržiavanie vody v krajine. Problém ekologického rázu je výrazne prepojený na vysokú politiku. Podobova maľba *Pracovná plocha* (2018) je veľkorozmerným obrazom využívajúcim pohľad na krajinu zo satelitnej fotografie, na ktorej vidieť veľa hnedých plôch signalizujúcich vyťažené územia. Podobov spôsob maľby je pastózny, používa veľký formát. Táto maľba má viacero interpretačných možností v súvislosti s „maliarstvom samotným“ i s jej štruktúrovaním na štyri polia pripomínajúce mapu. (Obr. 8)

Predstavené diela realizovali maliari a maliarky so spoločnou skúsenosťou kultúrneho a politického prežívania rovnakých období. V našom ponímaní 90. roky nie sú v spoločných diskusiách „euforické“, ako sa často zvyknú spomienkovo-optimisticky prezentovať. Možno to tak bolo len na začiatku tejto dekády. Maliari a maliarky sa v predložených dielach (možno len na chvíľu) zriekli toho „seba-centralizujúceho“ pohľadu, ktorý je v dnešnej dobe v umeleckej tvorbe, a maľbe zvlášť, veľmi silne prítomný. Samotná maľba po roku 2000 sa často rodila v osamelosti ateliérov (diela, ktoré som vybrala ako príklady, nikdy neboli konfrontované na kolektívnych výstavách, hoci majú významné miesto v monografiách a na weboch autorov a autoriek). Maliari a maliarky si osvojili stratégie reflektovania historických udalostí a opustili „naratív maľby ako média konzervatívneho, rezervovaného, pohlteného sebareflexiou“.[39] Určite je na mieste aj tušená

[39] PETERSEN, R. A.: Expandujúca maľba: diskurzívne bojisko a intermediálne laboratórium. In: GERŽOVÁ, J.: *Maľba v postmediálnom veku: Zborník z medzinárodného sympózia venovaného problémom súčasnej maľby*. Bratislava 2012, s. 47.

otázka „údernosti“ maľby – zatiaľ čo na západe je byť ľavicovým umelcom stále akási opozícia voči oficiálnemu smerovaniu, v postkomunistickom Československu byť ľavicovým znamenalo spreneveriť sa ideálom Novembra 89. Istú dobu teda trvalo nájsť aj spôsob, ako artikulovať témy, ktoré riešia otázky odchýlenia sa od etických noriem – nájsť ten „mravný zákon vo mne“ a spodobiť ho v zrozumiteľnom posolstve.[40] Samozrejme, v postmodernom svete vybraní autori a autorky nepracujú so stratégiou historickej pamäti neustále. Používajú ju len príležitostne.

Dr. Ivana Moncoľová
Faculty of Fine Arts, Academy of Arts in Banská Bystrica
ivana.moncolova@aku.sk

[40] Maľbu ako provokáciu skrz reflektovanie témy môžeme vidieť aj v dielach iných autorov: napríklad Ivan Csudai séria diel *Teddy na hŕpačke* (2005) – plyšový medveď na hojdačke s nacistickou vlajkou s hákovým krížom; takisto niektoré diela Martina Gerboca, kde spája koncentračné tábory a erotiku berlínskych kabaretov, napr. dielo *Holiday Camp* (2011 – 2012)