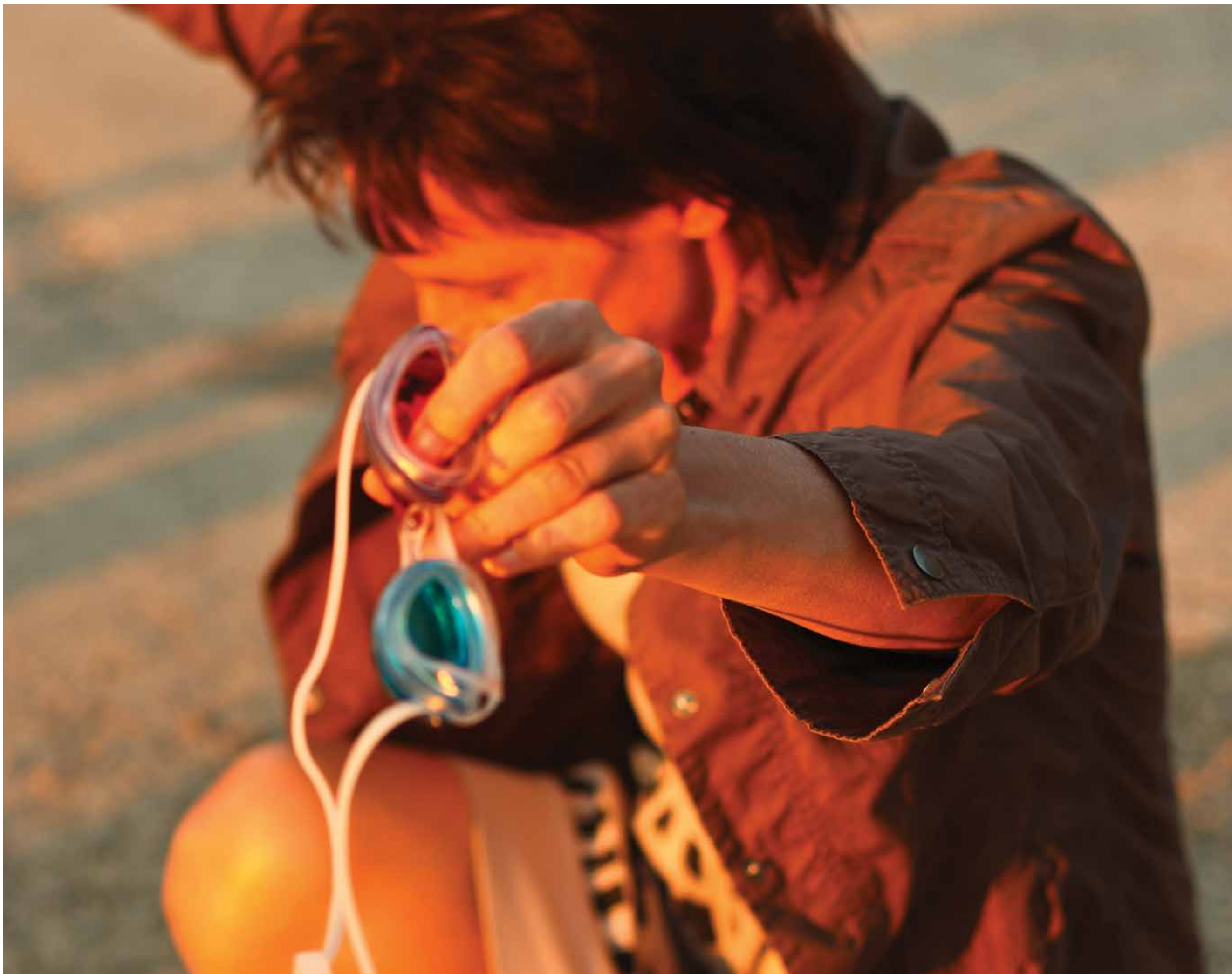


Pavína Fichta Čierna



đakujem

index

obsah

| | | |
|--|-----|--|
| Horses in my dreams Juliana Sokolová | 11 | Kone v mojich snoch Juliana Sokolová |
| Micro-stories of everyday life and marginal themes Katarína Rusnáková | 20 | Mikropríbehy každodennosti Katarína Rusnáková |
| the woman who is walking. /observed, observing, observing the observing one/ Jana Bodnárová | 128 | žena, ktorá ide. /pozorovaná, pozorujúca, pozorujúca pozorujúcu/ Jana Bodnárová |
| Of the woman who never left, and who returned nowhere Jana Juráňová | 132 | O žene, ktorá nikdy neodišla a nikam sa nevrátila Jana Juráňová |
| Work of art as an open structure Mira Putišová-Sikorová | 138 | Dielo ako otvorená štruktúra Mira Putišová-Sikorová |
| Quicksand between the everyday and the miraculous Lucia Gregorová Stach | 188 | Tekuté piesky medzi každodennosťou a zázrakom Lucia Gregorová Stach |
| Everything has its own sense Lenka Kukurová | 192 | Všetko má svoj zmysel Lenka Kukurová |
| curriculum vitae | 206 | curriculum vitae |
| bibliography | 220 | bibliografia |
| list of selected works 1992 – 2014 | 228 | zoznam vybraných diel 1992 – 2014 |



Horses in my dreams

Juliana Sokolová

This is my list of titles for a text touching the work of Pavlína Fichta Čierna

*The dialectics of coldness and the work of Pavlína Fichta Čierna*¹

1 "...to live in a modern society is to live in a state of social corruption... one task of art must be to make people... as keenly aware as possible of... the discrepancy between their world as potential paradise and their world as actual catastrophe", "to be *socially* critical in an appropriate way... it can do this only if it is *formally* negative or critical" (taken from Raymond Geuss 'Art and Criticism in Adorno's Aesthetics', *European Journal of Philosophy*, 6:3). "Coldness... does not move in a singular direction – be it regressive toward barbarism, or progressive toward greater civilization." Coldness is a symptom of a 'damaged life', but not only, for "coldness also turns against the conditions of its own development, and if followed through rather than falsely placated it can allow us to reject the ideology of (false) warmth outright... the lie that holds this present form of life to be, in spite of everything, 'good' and 'right', or, in a more contemporary parlance, that there is no alternative (taken from Simon Mussel, 'Pervaded by a chill', *Thesis Eleven*, 117:1)

*Horses in my dreams: on the difficulty of speaking and the documentary strategies of Pavlína Fichta Čierna*²

2 They give ketamine to horses to tranquilise them; when humans take ketamine, it makes every movement incredibly difficult, as if it had to overcome almost insuperable resistance. I first heard of ketamine in 1998 or 1999 in a squat in south London; wandering across the abandoned button factory, we entered a room covered in the most disturbing and disturbed graffiti I ever saw, the weight of the room was incredible, I wanted to leave it as soon as I entered. When I asked about the drawings, I was told there is this new drug people take, people take horse tranquilisers, if you want to do anything, lift your arm, you have to expedite massive amount of effort, your movement has to go counter the numbness that envelopes you.

Sometimes speaking feels like that, of all the energy that goes into the process, only a fraction is used in the actual forming of the sentence, the rest spent on battling the uncertainty that the attempt at a sentence suddenly activates.

Thinking about people taking horse tranquilisers makes human bodies seem so tiny. In My jockey Lucia Berlin describes undressing Munoz, a jockey, in an emergency room after a bad fall. She unwraps him from his costume like a miniature Aztec god, she carries him down the hospital corridor for an X-ray in her arms, Munoz calls for his mother, *Mamacita*, *mamacita*, and clings to her neck, she holds him, she strokes his back, it is marvelous.

*On language and pain in the videoworks of Pavlína Fichta Čierna (Wittgenstein on pain-behaviour and the public nature of pain)*³

3 i. *relief*
One function of language: relief.

A moan, a groan,
a shriek, a cry,
a poem --
extension of pain behaviour

Is the relief provided by language due to its intersubjectivity? By the fact it exists outside, like the movement of one's hand?

"The verbal expression of pain replaces crying and does not describe it."

ii. *boiling water*

Wittgenstein: bending over in pain is part of what it means to be in pain - it is not just a manifestation externally, or secondarily, linked to the feeling of pain inside. Our pain-behaviour is not something separate and only externally linked with our pain that we do essentially for others. This is not why I hold the painful place, cry, have a certain facial expression - they belong to what it *means* to be in pain.

*Image and the somatic involvement that produces it: On selected videos by Pavlína Fichta Čierna*⁴

4 "Therapy", for example.

*Invoking Asclepius: medicine, healing and the treated body in the works of Pavlína Fichta Čierna*⁵

5 In the ancient world, medicine, like navigation, belonged to the arts based on hypothesis. To be able to give a prognosis was as important, if not more, as giving a diagnosis.

*"About suffering they were never wrong, the Old Masters": the position of suffering in contemporary social world and the framing and editing strategies employed by Pavlína Fichta Čierna*⁶

6 W.H. Auden's poem "Musée de Beaux Arts" describes Brueghel's painting "Landscape with the Fall of Icarus" and brings our focus to dwell on how the positioning of the scene of suffering, the moment of disaster, within the entire composition of the image is a comment with the truth of which it is difficult to quarrel:

"About suffering they were never wrong,
The Old Masters: how well they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking
dully along;
[...]
In Brueghel's *Icarus*, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster..."

*To transcend everything personal: "their solitude is ferocious and nocturnal"*⁷

7 horizontally or vertically?

*Almost absolute. The desire for a good life, models of organisation and domestic space*⁸

8 In her video "Home identity" Pavlína overlays the floor-level circular one-take footage of her home (where she is acting out various persons from the family lineage at various points in space) with the words of Zygmunt Bauman, which end with the sentence "The model we desire is almost absolute." In the book, Bauman's passage then continues with a discussion of the *absolute* as not something that is instant, not something that is to be found, but something that is created, requiring continuous effort. From Wittgenstein we learn that the abstract is embedded, it would seem the absolute is embedded too.

*Prepositions: with, against, without, alongside coldness*⁹

9 Regarding Pavlína's cycle of videos "About Jozef", "From Vlado", "With Maroš" and "Without Kamil". "A name cannot be dissected any further" (Tractatus, 3.26).

The allure of the world of matter: "Solitude. Where does its value lie? For in solitude we are in the presence of mere matter (even the sky, the moon, trees in blossom), things of less value (perhaps) than a human spirit. Its value lies in the greater possibility of attention. If we could be attentive to the same degree in the presence of a human being" (Simone Weil).

Kone v mojich snoch Juliana Sokolová

Toto je môj zoznam názvov pre text dotýkajúci sa tvorby Pavlíny Fichta Čiernej:

*Dialektika chladu a tvorba Pavlíny Fichta Čiernej*¹

*Kone v mojich snoch: o náročnosti hovorenia a dokumentárnych stratégiách Pavlíny Fichta Čiernej*²

*O jazyku a bolesti vo videách Pavlíny Fichta Čiernej (Wittgenstein o verejnej povahe bolesti)*³

1 „... žiť v modernej spoločnosti znamená žiť v spoločnosti, v ktorej sa nedá žiť správne... jednou z úloh umenia musí byť prebúdzaf v ľuďoch čo najintenzívnejšie vedomie... rozporu medzi ich svetom ako možným rajom a ich svetom ako katastrofou, ktorou je...“ „sociálne kritické relevantným spôsobom vie byť... len ak je *formálne* negatívne alebo kritické“ (Raymond Geuss 'Art and Criticism in Adorno's Aesthetics', *European Journal of Philosophy*, 6:3). „Chlad... sa nepohybuje iba jedným smerom, či už regresívne k barbarizmu alebo progresívne k väčšej civilizácii.“ Chlad je symptómom „poškodeného života.“ no nie len, lebo chlad „sa obracia aj proti podmienkam vlastného vzniku, a ak ho nasledujeme a nielen falošne zmiernujeme, umožňuje nám odmietnuť celú ideológiu (falošného) tepla... lož, ktorá nám tvrdí, že momentálna podoba života je, napriek všetkému ‚dobrá‘ a ‚správna‘ - alebo vyjadrené súčasnejším slovníkom, že neexistuje alternatíva (Simon Mussel, 'Pervaded by a chill', *Thesis Eleven*, 117:1).

2 Ketamín dávajú koňom na upokojenie; keď si ketamín dá človek, každý pohyb sa stane nesmierne ťažkým, ako keby musel ísť proti skoro neprekonateľnému odporu. O ketamíne som prvýkrát počula v roku 1998 alebo 1999 v squate na juhu Londýna; prechádzali sme po bývalej továrni na gombíky a vošli sme do miestnosti, ktorej steny boli pokryté najznepokojujúcejšími graffiti, aké som kedy videla; váha tej miestnosti bola brutálna, chcela som z nej odísť v momente, kedy sme do nej vošli. Keď som sa na tie maľby pýtala známych, ktorí tam bývali, hovorili mi, že je nová droga, ktorú ľudia berú, berú konské sedatíva, ak chcete urobiť hocičo, pohnúť rukou, musíte na to vynaložiť obrovskú námahu, každý pohyb musí ísť proti útlmu, ktorý vás obopína.

Niekedy je to podobný pocit pri snahe hovoriť; zo všetkej energie, ktorú celý proces absorbuje, len zlomok ide na samotné sformovanie vety, zvyšok ide celý na vyrovnávanie sa s neistotami, ktoré pokus o vyjadrenie zrazu spustí.

V mierke ku konským sedatívam pôsobí ľudské telo tak hrozne malo. V poviedke *Môj džokej* Lucia Berlin popisuje, ako na pohotovosti vyzlieka džokeja Muñoza po vážnom páde. Vyvlieka ho z kostýmu ako miniatúrneho aztéckeho boha, nesie ho v náručí cez nemocničnú chodbu na röntgen, Muňoz volá svoju mamu, *Mamacita, mamacita*, objíma ju okolo krku a ona ho drží, hladí ho po chrbte, je to úžasné.

3 i. úlava
Jedna funkcia jazyka: úlava.

Nárek, ston,
krik, plač
báseň -
predĺženie reakcie na bolesť

Poskytuje jazyk úlavu vďaka svojej intersubjektívite? Vďaka tomu, že existuje vonku, ako pohyb ruky?

„Verbálne vyjadrenie bolesti nahrádza plač a nie je jej opisom.“

ii. *vriaca voda*

Wittgenstein: prehnúť sa od bolesti súčasťou toho, čo znamená cítiť bolesť – nie je to len druhotný jav, až sekundárne spojený s bolesťou, ktorú cítime vo vnútri. Naše správanie pri bolesti nie je



Micro-stories of everyday life and marginal themes

Katarína Rusnáková

Mikropríbehy každodennosti

After graduating from the Academy of Fine Arts in Bratislava in 1993, Pavlína Fichta Čierna quite quickly established herself on the Slovak and Czech art scenes, and also managed to attract interesting international exhibition opportunities, where her videos and interactive installations were positively received.¹

Along with many middle-aged Slovak artists, half of Čierna's university studies took place during the totalitarian regime, though those times were in a softer perestroika. The second half of Čierna's studies occurred after the Velvet Revolution in November 1989.

Apart from being a significant socio-political and cultural milestone, 1989 is also an important symbol of recent history. It initiated, with great hopes, an era associated with the recovery of civil liberties, and marked the beginning of society's transformation towards democracy. All of these revolutionary socio-cultural changes generated incredible enthusiasm and creative energy on the art scene, and particularly represented for individual artists a wide variety of opportunities, which to them created new challenges as well as demands. Naturally, art students and younger artists adapted much faster and more flexibly to the new conditions of the hectic period. That is one reason why Čierna's creative efforts as represented in her thesis work *Denník [Diary]* (1993) acquired a different, intermedial spirit and indicated some of her future orientation, though originally Čierna studied visual art.²

This processual installation comprised corroded metal plates hanging in space and functioning as a wall, with water flowing over it in a closed circuit and with the artist's text integrated. It showed characteristic features of Pavlína Fichta Čierna's oeuvre. Firstly, there was a distinctive conceptual base for framing her artistic statements in relation to choosing material and visual language. At the same time her specific pieces of art do not lack sensibility, which is to do either with autobiographical personal links to her microworld and relations to those closest to her, or with psychosocially probing the complex lives of ordinary yet somehow peculiar contemporaries. At the distance of time, we

Pavlína Fichta Čierna sa po skončení Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave v roku 1993 pomerne rýchlo etablovala nielen na slovenskej a českej umeleckej scéne, ale podarilo sa jej získať aj zaujímavé výstavné príležitosti v medzinárodnom kontexte, kde sa jej videá a interaktívne inštalácie stretli s pozitívnym ohlasom.¹

Tak ako pre mnohých slovenských umelcov a umelkyne strednej generácie, aj v prípade Čiernej platí, že roky jej vysokoškolského štúdia zasahujú jednou polovicou ešte do obdobia totality, hoci v tom čase už išlo o väčšiu verziu, o perestrojku, a druhou časťou patria do obdobia po nežnej revolúcii v novembri 1989.

Osemdesiaty deviaty rok je nielen významným spoločensko-politickým a kultúrnym medzníkom, ale pôsobí aj ako dôležitý symbol nedávnej histórie. Odštartoval s veľkými nádejami éru spojenú s obnovou občianskych slobôd a je začiatkom procesu celkovej transformácie spoločnosti k demokracii. Okrem toho, že všetky tieto prevratné sociokultúrne zmeny generovali na umeleckej scéne neuveriteľné nadšenie a tvorivú energiu, jednotlivým tvorcom prinášali hlavne nové výzvy a ponúkali im širokú škálu možností na uplatnenie, pričom na nich zároveň kládli zvýšené nároky. Je pochopiteľné, že predovšetkým študenti umenia a mladší výtvarníci sa v tejto hektickej dobe oveľa pružnejšie a rýchlejšie adaptovali na nové podmienky. Preto sa aj tvorivé snahy Pavlíny Fichta Čiernej, reprezentované v diplomovej práci *Denník* (1993), napriek tomu, že výtvarníčka pôvodne študovala grafiku, uberali už iným, intermediálnym smerom a predznamenali niektoré kontúry jej budúcej orientácie.²

Už v tejto procesuálnej inštalácii zo skorodovaných plechov zavesených v priestore a pôsobiacich ako stena s cirkulujúcou vodou v uzavretom okruhu, ktorej integrálnou súčasťou bol autorský text, sa uplatnili charakteristické črty tvorby Pavlíny Fichta Čiernej. Patrí k nim predovšetkým výrazné konceptuálne východisko smerujúce k formulovaniu umeleckých výpovedí výtvarníčky vo vzťahu k voľbe materiálu a vizuálnemu jazyku, pričom jej špecifické výtvarné diela nepostrádajú senzibilitu,

- The first part of this essay, written in 2007, surveys the wide spectrum of the artist's work, and puts emphasis on what her artistic activities focused on: video art, interactive installations and participative art. For various reasons the essay was not published at that time. Since the idea of publishing the monograph became feasible in 2013, the original essay was extended by a second part: interpretations of the works originating in the last six years. Therefore, a scholarly treatise has become a sort of time-collecting project, with the first part slightly modified and complemented by the second, larger part of the text, completing it for the time being. For the sake of completeness it needs to be said that Edit András took a larger fragment of the Pavlína Fichta Čierna monograph text for the anthology *Transitland* about the video art of Central and Eastern Europe. RUSNÁKOVÁ, K. The Visual Representation of Gender and Sexual Identities in the New Media in Slovakia. In ANDRÁS, E. (ed.). *Transitland. Video Art from Central and Eastern Europe 1989 – 2009*. Budapest: Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2009, pp. 137-146.
- At secondary art school Pavlína Fichta Čierna studied engraving, focusing mostly on printmaking techniques. During her studies at the Academy of Fine Arts in Bratislava she first studied visual art, and did the last of her studies at Professor Vladimír Popovič's experimental studio KR.E.S.BA. Her thesis *Denník* was an installation with an action and written diary records, which Čierna compared to cinéma vérité due to its similarity to documentary film. Pavlína Čierna. Portrét. In *Výtvarný život*, vol. 39, 1994, Issue 1, p. 82. See also DOLEŽAL, J. G. Hamo Guruve! In *Výtvarný život*, vol. 39, 1994, Issue 1, p. 85.

- Prvá časť tejto štúdie, ktorá mapuje širokospektrálnu tvorbu autorky s dôrazom na ťažiskové oblasti jej umeleckej činnosti – videoumenie, interaktívne inštalácie a prejavy participatívneho umenia – vznikla ešte v roku 2007. Z rôznych dôvodov sa nepodarilo text v tomto období publikovať. Keďže sa možnosť vydania monografie stala v roku 2013 reálnou, text štúdie bol rozšírený o druhú časť – interpretáciu prác, ktoré vznikli v ostatných šiestich rokoch. Tak sa z umenovedného textu stal útvar podobný časozbernému projektu a došlo k miernej úprave pôvodnej verzie štúdie, ku ktorej pribudla druhá, väčšia časť nateraz završujúca celok textu. Pre úplnosť ešte treba dodať, že väčšiu časť z monografického textu o Pavlíne Fichta Čiernej si vybrala Edit András do antológie *Transitland* o videoumení strednej a východnej Európy. RUSNÁKOVÁ, K. The Visual Representation of Gender and Sexual Identities in the New Media in Slovakia. In ANDRÁS, E. (ed.). *Transitland. Video art from Central and Eastern Europe 1989 – 2009*. Budapest: Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2009, s. 141 – 145.
- Pavlína Fichta Čierna študovala na strednej umeleckej škole odbor plastické a plošné rytie kovov, pričom sa najviac zameriavala na hĺbkotlačové techniky. Počas štúdia na VŠVU v Bratislave sa najskôr venovala grafike a poslednú časť štúdia absolvovala u prof. Vladimíra Popoviča v experimentálnom ateliéri KR.E.S.BA. Jej diplomová práca *Denník* bola inštalácia s akciou a písomným denníkovým záznamom, ktorý Čierna z hľadiska jeho formy podobnej dokumentárnemu filmu prirovnala k cinéma vérité. Pavlína Čierna. Portrét. In *Výtvarný život – Art Life*, roč. 39, 1994, č. 1, s. 82. Pozri aj DOLEŽAL, J. G. Hamo Guruve! In *Výtvarný život – Art Life*, roč. 39, 1994, č. 1, s. 85.

could even say that the large metal plate in the *Diaries* installation reminds us of a projection screen, the water constantly flowing down its surface evokes a non-material movable video picture, and the diary entries refer to monologues or dialogues in media. Perhaps somewhere here are the beginnings of Čierna's future videos and interactive installations, based on four fundamental principles – factuality, documentary quality, diary form and story. Mostly these shape up as video portraits with a leitmotif of exploring the mental territories of the people portrayed. The artist presents their interesting life stories in their essential forms, and sets them into real, socially defined environments. She often finds performers for her videos from among handicapped, social or ethnic minorities, standing outside society's interest. Thus her videos frequently become piercing microstudies of outsiders living on the periphery.

Communication and Penetrations between Public and Private Spaces

Let us return to the late 90ies and to the turn of the third millennium, when the artist drew her creative impulses from the relation between text and its intellectual legacy, addressing it to anonymous recipients, or through making topical photographic fragments from her private life – including self-portraits – in installations combined with computer graphics. Here she very inventively used the rich possibilities of digital technology. At the end of the 90s she began to prioritize in her work site-specific video-art-based installations in large projections. In them the artist devoted attention to an ambiguous understanding of the notion of 'information'. At the time a significant source of her knowledge were popular-educational publications by Richard Dawkins (e.g. *The Selfish Gene*, *River out of Eden*) and books by Timothy Leary, known for his saying 'everything is information'. Several such authors' writings inspired Čierna to reflect on various expression forms able to visually interpret parallels between biogenetics and digital code in interactive multimedia installations. Aside from cultural-historical and social relations, questions of two-way communication also play a role in them. They are premises to works based on electronic or digital technologies, and spectators, through their physical and mental participation, become active recipients, helping decide on their final form.

One of the first model examples of Čierna's interactive projects is *Manipula. tor* (1999), a piece of work interconnecting video and computer installation, placed in the At Home Gallery in Šamorín's synagogue.³ It was her reaction to current theoretical and practical biotechnology and molecular genetics research, which have many points of contact with the development of digitization. The core of the multimedia installation, based on replicated information manipulation and mutation processes, was to search for similarities between biogenetics represented by genetic information and information technologies symbolized by digital code.

An analogous work, aimed at public space – a busy city centre street in Bratislava – was the interactive installation *Ani*

^[3] The curator of the exhibition was Katarína Rusnáková, the author of the unpublished text Telo ako hybridný fenomén.

ktorá súvisí buď s autobiografickou líniou reprezentovanou osobnými odkazmi na jej mikrosvet a vzťahy k blízkym ľuďom, alebo so psychosociálnymi sondami do spleťtých životov obyčajných, no niečím zvláštnych súčasníkov. Z odstupe času by sme dokonca mohli povedať, že veľký plát plechu inštalácie *Denník* pripomína projekčné plátno, voda permanentne stekajúca po jeho povrchu evokuje nehmotný pohyblivý videoobraz a denníkové záznamy odkazujú na monológy alebo dialógy mediálnych diel. Možno už tu niekde sa začínajú črtať aj typické znaky budúcich videofilmov a interaktívnych inštalácií Pavlíny Fichta Čiernej, v ktorých možno identifikovať štyri nosné princípy – faktografickosť, dokumentárnosť, denníkovú formu a príbeh. Väčšinou majú podobu videoportrétov s leitmotívom skúmania psychického teritória zobrazovaných ľudí, ktorých zaujímavé životné príbehy – zasadené do reálneho, sociálne definovaného prostredia – autorka podáva v esenciálnej forme. Často si nachádza predstaviteľov svojich videodiel v radoch hendikepovaných, sociálnych alebo etnických menšín stojacich na okraji záujmu spoločnosti. Jej videá sa tak neraz stávajú prenikavými mikroštúdiami outsiderov žijúcich na periférii.

Komunikácia a prieniky medzi verejným a súkromným priestorom

Vráťme sa však ešte do druhej polovice deväťdesiatych rokov a do obdobia na prelome druhého a tretieho milénia, keď výtvarníčka čerpala tvorivé podnety zo vzťahu medzi textom a jeho myšlienkovým posolstvom adresujúc ho anonymným vnímateľom, alebo tematizovala fotografické fragmenty z ikonosféry svojho súkromia – vrátane autoportrétov – v inštaláciách kombinovaných s počítačovou grafikou, pričom invenčne využívala bohaté možnosti digitálnych technológií. Na konci deviatej dekády sa v jej tvorbe dostávajú do popredia miestne špecifické inštalácie s ústrednou zložkou videoumenia vo forme veľkopoľne premietaného obrazu. Umelkyňa v nich venuje pozornosť viacvýznamovému chápaniu pojmu informácia, pričom významným zdrojom poznania sa pre ňu v tom období stali populárno-náučné publikácie Richarda Dawkinsa (napr. *Sebecký gén*, *Rieka z raja*) a knihy Timothyho Learyho, známeho okrem iného aj výrokom „všetko je informácia“. Viaceré texty týchto autorov Čiernu inšpirovali k úvahám smerujúcim k rôznym výrazovým formám vizuálneho stvárnenia paralel medzi biogenetikou a digitálnym kódom v interaktívnych multimediálnych inštaláciách. Okrem kultúrno-historických a sociálnych väzieb v nich zohrávajú dôležitú úlohu aj otázky obojsmernej komunikácie. Z týchto premís vychádzajú diela založené na elektronických alebo digitálnych technológiách, ktorých aktívnym vnímateľom sa stáva divák rozhodujúci svojou fyzickou a mentálnou účasťou o ich výslednej podobe.

Jedným z prvých modelových príkladov Čiernej interaktívnych projektov je *Manipula. tor* (1999), dielo prepájajúce video s počítačovou inštaláciou, ktoré situovala do šamorínskej synagógy At Home Gallery.³ Reagovala ním na súčasné teoretické a praktické výskumy biotechnológie a molekulárnej genetiky, ktoré majú veľa styčných miest s rozvojom digitalizácie. Jadrom multimediálnej inštalácie založenej na procese manipulácie a mutácie replikovanej informácie bolo hľadanie príbuzných črt

^[3] Kurátorkou výstavy bola Katarína Rusnáková, ktorá je autorkou nepublikovaného textu Telo ako hybridný fenomén.

veľa, ani málo [Neither much nor little] (2000), in which the artist parodied the utilitarian, anonymous function of ATMs.⁴

At first sight, an ATM and its appearance would not suggest it might be an object of art. However, Čierna remarkably redefined its original function. She literally deconstructed it in such a way that an anonymous bank client – a user (of either gender) – having inserted their bank card into the ATM could, instead of getting the requested amount of money, watch the artist in short and funny video performances, 20 ministories made in the privacy of her home. They captured Čierna doing various mundane household tasks (e.g. chopping onions, mending clothes) or some specific activities (counting money) or relaxing (dancing), all in high contrast with the noisy, anonymous city environment. This must have surprised the random ATM user, as they became involuntary art recipients/interactive participants of the digital videos. For many it might have been a first or rare encounter with this type of art in public space. The artist's toying humorously and situationally with their intention – utilitarian money withdrawal – and redirecting it into art may have brought a range of reactions, from astonishment through interest, curiosity and amusement to anger. In the end the client, and the participant of this strange operation, received a printed receipt confirming their having used the ATM. Besides immobilizing the ATM as a public monetary device for anonymous users, and pointing out economic, market and social issues in the urban context, she also demonstrates how vulnerable the devices are to violation or abuse.

In a sense, this particular Čierna work refers to the availability of material values in the current consumer society, which, on the other hand, remarkably contrasts with the insufficient participation of contemporary visual art in people's everyday life. Zora Rusinová contributed to the multilayered reading of the work meanings by extending it to gender interpretation: 'Although the artist did not limit herself to male spectators, the situation could be perceived as an exemplary model of the critical formula of 'active anonymous male observer and passive female object', or the activity of a modern Baudelairean 'flaneur – stroller' of a kind, wandering around in the city environment'.⁵

This unique digital interactive public art project has extraordinary potential not just for its physical but particularly for its mental intervention in the city centre, since it addresses anonymous people directly, asks them questions and stimulates their reflections. We could say it represents a model illustration of digital interactive public art in Slovakia. Such public art works open a significant space even for gallery 'non-goers' to notice contemporary art, considering the diversity of public space. Though the works are often short-lived, their interactivity combined with topical semantic contents may resonate with

^[4] Čierna created this interactive installation as part of the international project Public/Subject, which presented the art of Slovak, Polish, Swiss, Ukrainian, Czech and Slovenian artists in public spaces of Bratislava in 2000 (curators: Dušan Brozman, Vladimír Beskid, Alena Vrbanová).
^[5] RUSINOVÁ, Z. Autoportrét v slovenskom výtvarnom umení 20. storočia +. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2009, p. 303.

medi biogenetikou reprezentovanou genetickou informáciou a informačnými technológiami symbolizovanými digitálnym kódom.

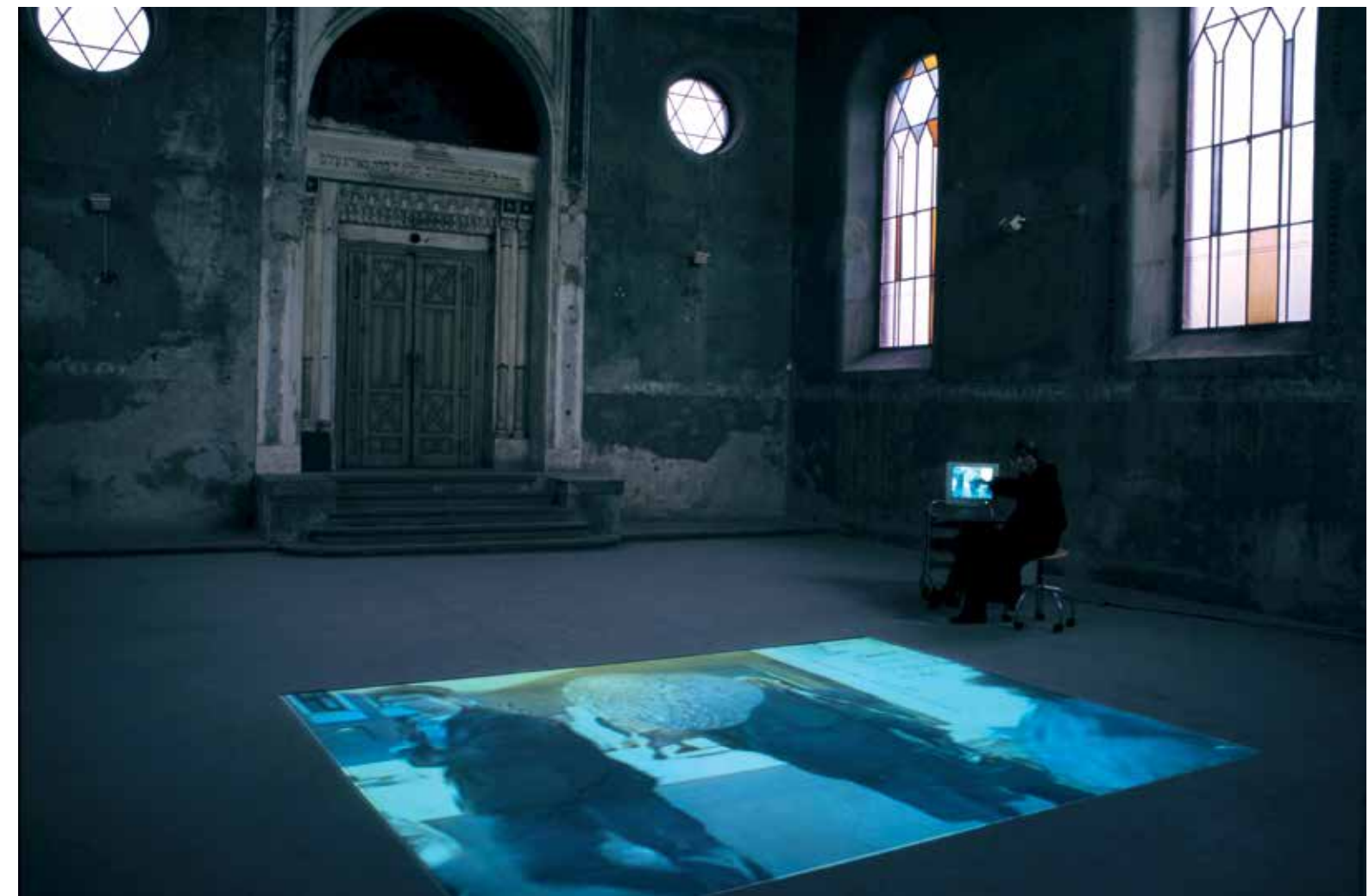
Príbuzný charakter práce, v tomto prípade zameranej na verejný priestor – frekventovanú ulicu mestského centra Bratislavy, mala aj interaktívna inštalácia s názvom *Ani veľa, ani málo* (2000), ktorou výtvarníčka parodovala úžitkovú, anonymnú funkciu verejných bankomatov.⁴

Na prvý pohľad jeho štandardný vzhľad vôbec nenapovedal, že ide o umelecký objekt. Čierna však pôvodnú funkciu bankomatu výrazne predefinovala. Doslova ju dekonštruovala tým spôsobom, že anonymný bankový klient – užívateľ – (v oboch rodoch) si po vložení svojej platobnej karty mohol namiesto žiadanej sumy peňazí pozrieť sériu vtipných krátkych videoperformancií v hlavnej úlohe s autorkou, ktoré nakrútila v súkromí svojho domova. Minipríbehy dvadsiatich videí zachytávajúce Čiernu pri rôznych bežných domácich prácach (napr. krájanie cibule, zašívanie), pri špecifických aktivitách (rátanie peňazí) alebo pri relaxe (tanec) totálne kontrastovali s hlučným anonymným prostredím veľkomesta. Náhodný užívateľ bankomatu zostal asi veľmi prekvapený, keď sa z neho nechtiac stal adresát umenia – interaktívny účastník digitálnych videí. Možno pre mnohých z nich to bolo prvé či ojedinelé stretnutie s týmto typom umenia vo verejnom priestore. Fakt, že autorka užívateľom bankomatu s humorným nadhľadom odklonila v duchu situacionizmu ich zámer – utilitárnu potrebu výberu peňazí – a presmerovala ho do oblasti umenia, mohlo u nich vyvolať ambivalentné reakcie, od údivu, cez záujem, zvedavosť, pobavenie, až po zlosť. Na záver klient a účastník tejto zvláštnej operácie mohol dostať vytlačenú potvrdenku o použití bankomatu. Okrem toho, že umelkyňa paralyzovaním bankomatu ako peňažného zariadenia určeného pre anonymných užívateľov vo verejnom priestore poukazuje na ekonomické, trhové a sociálne otázky v kontexte mestského priestoru, naráža zároveň aj na ľahkú zraniteľnosť a prípadné zneužitie systému týchto zariadení. V istom zmysle Čierna uvedeným dielom poukazuje aj na ľahkú dostupnosť materiálnych hodnôt v súčasnej konzumnej spoločnosti, čo na druhej strane výrazne kontrastuje s nedostatočne zastúpeným súčasným vizuálnym umením v každodennom živote ľudí. K mnohofazetovému čítaniu významov diela prispela Zora Rusinová jeho rozšírením o interpretáciu gendrového aspektu: „Hoci autorka nerátala iba s mužským divákom, situáciu by sme mohli vnímať aj ako ukážkový model kritického vzorca ‚aktívneho anonymného mužského pozorovateľa a pasívneho ženského objektu‘, alebo činnosti akéhosi novodobého baudelairovského ‚flaneura‘ pohybujúceho sa v mestskom prostredí“.⁵

Tento ojedinelý digitálny interaktívny publicartový projekt má mimoriadny potenciál nielen pokiaľ ide o fyzickú, ale najmä mentálnu intervenciu do mestského centra v tom, že oslovuje anonymných ľudí priamo, kladie im otázky a stimuluje ich k rozličným reflexiám. Mohli by sme povedať, že predstavuje modelovú ukážku digitálneho interaktívneho public artu na Slovensku. Takýto typ publicartových diel otvára značný priestor

^[4] Čierna túto interaktívnu inštaláciu realizovala v rámci medzinárodného projektu Public/Subject, ktorý prezentoval umenie slovenských, poľských, švajčiarskych, ukrajinských, českých a slovinských umelcov a umelkýň vo verejnom priestore Bratislavy v roku 2000 (kurátori: Dušan Brozman, Vladimír Beskid, Alena Vrbanová).

^[5] RUSINOVÁ, Z. Autoportrét v slovenskom výtvarnom umení 20. storočia +. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2009, s. 303.



Manipula. tor
1999 At Home Gallery, Synagóga Šamorín



Ani veľa, ani málo | Neither Much Nor Little
2000 Františkánske námestie, Bratislava

anonymous recipients because it addresses them, sometimes even literally attacks them, more directly than art in galleries.⁶

Čierna counted on a similar moment-of-surprise/discomposing strategy also when using highly sophisticated software to draw up the interactive installation *Rušené súkromie [Disturbed privacy]* (2002) for display facilities at Galérie Le Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, in Luxembourg.⁷

The starting point was an empty space meant as a transition or waiting room where a spectator could choose one out of two identical functioning elevator doors. One of them would let them continue to browse the exhibition, and the second was an integrated part of a ready-made elevator object which, paradoxically, did not move. Bizarre video sequences projected on a monitor and gradually composing ministories simulated the movement of the elevator cabin taking spectators up and down six floors of a fictional object. The floors could be selected by pushing buttons as visitors pleased, as on a real elevator. Thus they could enjoy decoding the meanings of and surfing between physical and mental spaces, thanks to the sophisticated reality-versus-fiction games in this digital installation.

Another variety of interactive installation with modified software was *Infoterminal* (2004). Čierna presented it at the international exhibition *Metro* in the Priestor gallery in Bratislava.⁸ It was a progressive piece of art work based on interactivity, the lively and engaged participation of perceivers. That is what appealed to spectator/participants, both in the rich semantic and contentual layering of meanings and the challenging use of advanced digital technologies meant for public space.

A touch-screen LCD monitor in the real *Infoterminal* object offered spectators a selection of twelve short videos. Their main characters were twelve women and men of different age, social status and social background (e.g. a Roma mother with children, a psychologist, an entrepreneur, a retired woman, a retired man, a scientist, the artist's mother, teenagers, an abused woman, a young Roma transvestite etc.), partly defined by their momentary states of mind and mood. The leitmotif of the videos was a question intentionally kept secret from spectator/participants; what the artist asked the twelve selected protagonists was obviously a very discrete, personal, survey type of question. This resulted in a kind of a colourful videopuzzle of speaking people, a rich mixture of individual monologues with occasional deeper or more intimate statements by the women and men involved, with psycho-sociological connotations. Many of them resonated with not only candour, honesty, self-reflection and doubts but also with humour and ease, or prompt improvisation and self-stylization. In all cases they were able to

pre vnímanie súčasného umenia aj negalerijným návštevníkom, vzhľadom na pestré sociálne zloženie verejného priestoru. Napriek tomu, že diela majú často krátkodobé trvanie, interaktivita zviazaná s aktuálnymi sémantickými obsahmi môže veľmi účinne zarezonovať u anonymných adresátov, pretože ich oslovuje, neraz doslova atakuje priamejším spôsobom než umelecké diela v galérii.⁶

S podobnou stratégiou momentu prekvapenia a zneistenia prijímateľov Čierna počítala aj pri koncipovaní interaktívnej inštalácie s náročným softvérom nazvanej *Rušené súkromie* (2002), ktorou intervenovala do výstavného priestoru Galérie Le Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain v Luxemburgu.⁷

Východiskom bol prázdny výstavný priestor, ktorý mal slúžiť ako prechodná miestnosť alebo čakáreň. Divák si v nej mohol vybrať z dvoch rovnakých funkčných výťahových dverí – jednými z nich mohol pokračovať vo svojej prehliadke výstavy a druhé boli súčasťou objektu, ktorý tvoril readymade výťahu paradoxne stojaceho na mieste. Pohyb výťahovej kabíny s možnosťou cesty šiestimi poschodiami fiktívneho objektu simulovali na monitore premietané bizarné videosekvencie, ktoré sa postupne skladali do minipríbehov. Návštevníci si ich volili stláčaním tlačidiel podľa vlastného výberu ako poschodia. Sofistikované hry medzi realitou a fikciou v tejto digitálnej inštalácii priniesli vnímateľom radosť z dekódovania významov a surfovania medzi fyzickými a mentálnymi priestormi.

Ďalším variantom interaktívnej inštalácie s upraveným softvérom bol *Infoterminal* (2004), ktorým sa Čierna prezentovala na medzinárodnej výstave *Metro* v bratislavskej Galérii Priestor.⁸ Išlo o progresívne dielo založené na interaktivite ako živéj a zainteresovanej účasti vnímateľov, ktoré oslovovalo divákov-participantov jednak bohatým sémanticko-obsahovým vrstvením významov, ale aj náročným prístupom týkajúcim sa využitia pokročilých digitálnych technológií určených pre verejný priestor.

Reálny objekt Infotermínu ponúkal divákovi prostredníctvom dotykového LCD monitora bohatý výber z menu dvanástich krátkych videí. Hlavnými postavami videí boli dvanásť mužů a ženy rôzneho veku pochádzajúci z rozdielnych sociálnych prostredí, odlišujúci sa svojím spoločenským postavením (napr. rómska matka s deťmi, psychologička, podnikateľ, dôchodca, dôchodkyňa, vedkyňa, autorkina matka, tínedžeri, týraná žena, mladý transvestita rómskeho pôvodu a pod.), ktorých definovalo aj momentálne psychické rozpoloženie a nálada. Leitmotívom všetkých videí bola divákovi-participantovi diela zámerne utajená, zrejme diskretná, veľmi osobná anketová otázka, ktorú autorka položila tejto vzorke vybraných dvanástich protagonistov. Vzniklo akési pestré videopuzzle hovoriacich ľudí, kde v bohatej zmesi jednotlivých monológov zazneli hlbšie či intímnejšie výpovede oslovených mužov a žien s psychologicko-sociologickými konotáciami.

6 RUSNÁKOVÁ, K. *Rozšírené spôsoby diváckej recepcie digitálneho umenia*. Banská Bystrica: Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení 2011, p. 134-135.

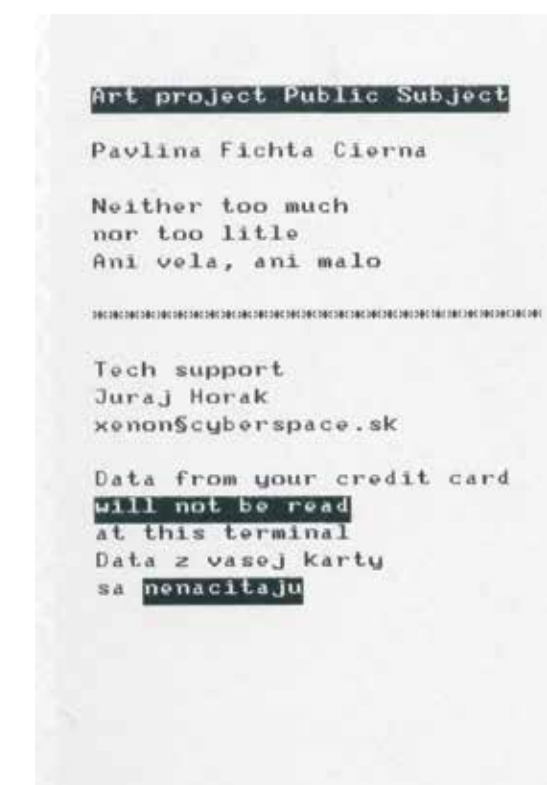
7 Čierna's site-specific interactive installation *Intruded Privacy* was made for the international exhibition *Open House* in Galérie Le Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, which the artist prepared in cooperation with the curator Viera Jančeková, in a team lead by the head curator Enrico Lunghi. See also JANČEKOVÁ, V. *Expectations* (Pavína Fichta Čierna and her version of *Open House*). In LUNGHI, E. (ed.), *Open House*. Luxembourg: Casino Luxembourg. Forum d'art contemporain, 2002, p. 6-9.

8 The curator was Juraj Čarný, who then headed the progressive private gallery Priestor for Contemporary Art in Bratislava.

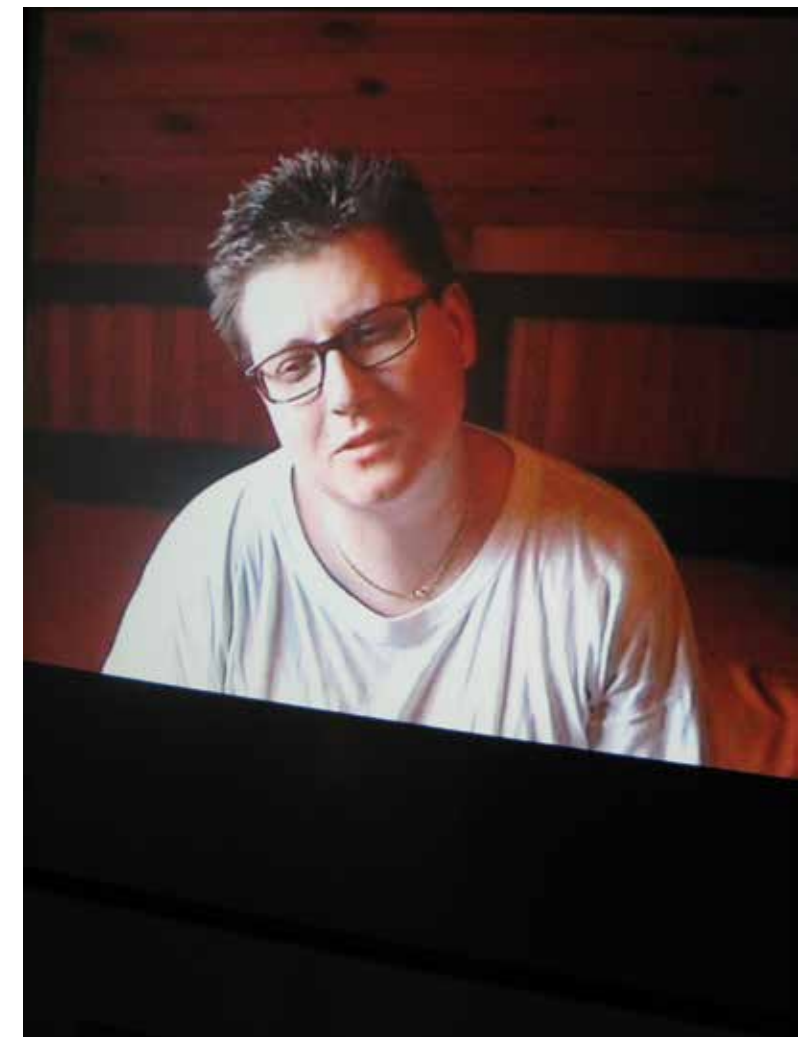
6 RUSNÁKOVÁ, K. *Rozšírené spôsoby diváckej recepcie digitálneho umenia*. Banská Bystrica: Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení, 2011, s. 134 – 135.

7 Čiernej miestnej špecifická interaktívna inštalácia *Rušené súkromie* vznikla pre medzinárodnú výstavu *Open House* v luxemburskej Galérii Le Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, ktorú výtvarníčka pripravila v spolupráci s kurátorkou Vierou Jančekovou v tíme vedenom hlavným kurátorom Enricom Lughim. Pozri aj JANČEKOVÁ, V. *Expectations* (Pavína Fichta Čierna and her version of *Open House*). In LUNGHI, E. (ed.), *Open House*. Luxembourg: Casino Luxembourg. Forum d'art contemporain, 2002, s. 6 – 9.

8 Kurátorom výstavy bol Juraj Čarný, ktorý v tom čase viedol progresívnu súkromnú galériu Priestor for Contemporary Art v Bratislave.







hold the perceivers' curiosity and attention. Because they did not know the central question the video performers had been asked, in order to decode it spectators were forced to work more intensely with their own off-hand associations and thoughts. All they were able to deduce directly was the point of the strange interviews. Čierna's engaging work attracted spectators' attention and pointed out one of the important phenomena of current society – the necessity of mutual, straight-forward communication among people at all social levels. That it was not vacuous, and that despite some of the interviewed people being shy initially most monologues eventually conveyed interesting messages, was something the spectators discovered on their own, touching the monitor with their fingers to pick individual participants of this bizarre forum. Its goal was not discussion among participants but one's sending messages to an anonymous recipient: an individual visitor of the exhibition. Psychology played an important informative role here: the spectator's intuition and reading the 'body language' of individual performers. There is no doubt of the outstanding reflective potential of the presented digital work. It stimulated a whole range of spectators' thoughts on a variety of more or less complicated questions on these contemporaries' specific human, psychosocial, existential, economic and cultural situations. In such situations people's positions get defined on the background of the status-quo of today's consumer, unmistakably 'risk society' (a notion of Ulrich Beck's, the German sociologist)⁹, a society throwing pitfalls and traps at people.

It is likely true of most of these interactive installations that in them Čierna conveys her messages referring to an entire spectrum of current issues originating from everyday, common human situations. A few of the installations carry an autobiographical subtext, and private and public spheres blend together in them, with interactive communication of perceivers. It is clear another, seemingly minimalist project *Communica.tor* (2000), based on a continuous dialogue between the artist and gallery visitors, constituted the biggest challenge to her promptness and availability. The essence of the project lay in the artist's communication with spectators by texting, and mobile and on-line internet communication on-going for the six weeks the exhibition *Manipulujúce umenie [Manipulating Art]* ran in Považská Art Gallery in Žilina. One might say it was a mutual sociologically dimensioned manipulation of communicating parties. It proceeded between artist and exhibition visitors under pre-agreed conditions. The artist's sampled voice invited spectators to approach the computer in the Gallery and encouraged them to ask questions via e-mail. This mainly appealed to young people, who went in for the game. However, the nature of their questions mostly remained at the level of quick, simple and superficial communication, often truly trivial attempts to get a reaction, in reality just practical jokes with no ambition to ask meaningful questions about interesting topics. The extensive archive, containing all sorts of written messages the spectators read, speaks for itself. Being in permanent touch with anonymous callers every day gave the artist a feeling of being under attack. As long as the exhibition was on, she had to respond promptly and non-stop to various questions, which substantially interfered with her regular professional as well as

Mnohé z nich nielenže zarezonovali svojou otvorenosťou, úprimnosťou, schopnosťou sebareflexie či pochybovania, ale aj humorným nadhľadom alebo schopnosťou pohotovej improvizácie a sebaštylizácie. V každom prípade však dokázali udržať zvedavosť a pozornosť vnímateľov. Keďže tí nepoznali znenie ústrednej otázky, ktorú autorka položila osloveným predstaviteľom videí, diváci a diváčky boli nútení viac pracovať so svojimi pohotovými asociáciami a mentálnymi predstavami, ktoré im mali pomôcť pri jej dešifrovaní. Mohli teda iba dedukovať, o čo v tomto zvláštnom interview išlo. Čierna svojím pútavým dielom pritiahla pozornosť divákov a poukázala na jeden z dôležitých javov dnešnej spoločnosti – nevyhnutnosť vzájomnej komunikácie, ktorá prebieha v priamej forme medzi ľuďmi na všetkých spoločenských úrovniach. O tom, že nebola vyprázdnená a že aj napriek prvotnému ostychu niektorých z interviewovaných aktérov väčšina monológov mala zaujímavú výpovednú hodnotu, sa diváci presvedčili kontaktnou formou – dotykom svojho prsta na monitore, ktorým si volili jednotlivých účastníkov tohto zvláštneho fóra. Jeho cieľom nebola diskusia medzi zúčastnenými, ale posielanie svojich odkazov anonymnému adresátovi – individuálnemu divákovi výstavy. Dôležitú informatívnu rolu zohrávala psychológia – divákova intuícia a odhad „reči tela“ jednotlivých aktérov. Niet pochyb o tom, že výrazný reflexívny potenciál prezentovaného digitálneho diela stimuloval divákov k celému radu úvah o bohatej škále viac-menej komplikovaných otázok týkajúcich sa špecifických ľudských, psychosociálnych, existenciálnych, ekonomických a kultúrnych situácií týchto súčasníkov, ktoré definujú ich postavenie na pozadí status quo dnešnej konzumnej, nepochybné „rizikovej spoločnosti“ (pojem nemeckého sociológa Ulricha Becka)⁹, ktorá obsahuje pre súčasníka množstvo nástrah a pascí.

Ak pre väčšinu z uvedených interaktívnych inštalácií platí, že prostredníctvom nich Čierna tlmočí svoje posolstvá, vzťahujúce sa na celé spektrum aktuálnych tém, ktoré vychádzajú z bežných ľudských situácií každodennej sociálnej reality, pričom viaceré z nich majú autobiografické podtexty a prelína sa v nich súkromná sféra s verejnou sférou za účasti interaktívnej komunikácie vnímateľov, je zjavné, že ďalší, zdanlivo minimalisticky pôsobiaci projekt *Communica.tor* (2000), založený na nepretržitom dialógu autorky s návštevníkmi galérie, kládol azda najväčšie nároky na jej pohotovosť a dostupnosť. Jeho podstatu tvorili rozhovory výtvarníčky s divákmi, ktoré prebiehali prostredníctvom sms správ, mobilnej a onlinovej komunikácie na internete počas šiestich týždňov trvania výstavy *Manipulujúce umenie* v Považskej galérii umenia v Žiline. Možno povedať, že išlo o vzájomnú manipuláciu komunikujúcich strán so sociologickým rozmerom, ktorá prebiehala na základe dohodovaných podmienok medzi autorkou a návštevníkmi výstavy. Výtvarníčka samplovaným hlasom lákala divákov k počítaču v galérii a vyzývala ich, aby jej prostredníctvom e-mailov tlmočili svoje otázky, čo oslovilo najmä mladých ľudí, ktorí pristúpili na túto hru. Povaha ich otázok však zostala väčšinou v rovine rýchlej, jednoduchostou a povrchnosťou poznačenej komunikácie, neraz s veľmi banálnymi pokusmi o reakciu, pričom v skutočnosti často išlo skôr o recesiu, bez ambície klásť zmysluplné otázky na zaujímavé témy. Svedčí o tom aj rozsiahly archív obsahujúci najrôznejšie písomné odkazy divákov, ktoré si mohli po sebe čítať. Permanentný kontakt s anonymnými volajúcimi pôsobil na umelkyňu ako každodenný atak. Musela pohotovo reagovať nonstop počas trvania výstavy

private life, and the experience was not all positive. It is necessary to emphasize that this project, offering on-line communication to individual Gallery visitors, was to them something rare at the time. On the other hand, use of the computer in the Gallery by spectators was limited to Gallery visiting hours, which documents the status of IT back then, at the dawn of the third millennium. We were still at the early stages of internet accessibility due to several factors: the number of Slovak households equipped with computers, people's general digital literacy, internet connection speed, and price. Nevertheless, after 2007 the situation changed significantly, since digital technologies started being used in a more dynamic and extensive way. Some of the reasons surely included the boom of the Web 2.0 phenomenon and the rapid development of social networks. Other of Čierna's works show evidence of communication as a vital phenomenon, taking on various forms, depending on extremely quick changes in information and communication technologies in all fields – work, creativity, private life – where the computer and internet play considerable roles. Čierna often uses cyberspace, which provides her with necessary information, as well as enabling her to communicate with artists, curators or friends in real time across geographically distant areas and thus experience the feeling of telepresence¹⁰ which, together with interactivity, constitutes one of the substantial components of internet art. Gradually, some of the artists in Slovakia are mastering the practices of this new art form – though more in the sense of using alternative creative approaches. This is true of a project devoted to e-mail communication between Čierna and the Czech fine artist Lenka Klodová. It, uniquely and unlike other on-line net-art works, was e-mail communication visualized as a static off-line work – enlarged reproductions of computer printouts hung on the wall. Among other things they documented the artists' reflections on artistic creation as such, and introduced to spectators the exhibition's preparatory phases and consequent refinements of ideas leading to the planned common project *Nežné pripomienky [Tender observations]* in Považská Art Gallery in Žilina (2005). Through their mutual e-mail communication the artists let spectators peek into their private correspondence. Along with dialogues on art, it included more personal news on the artists' everyday lives, in which family, children and dealing with mundane practical tasks are as important as artistic activities, and they almost constantly mean struggling with time. Both Čierna and Klodová have three-fold roles in their lives, as wives, mothers and artists. Needless to say, synchronizing and managing these demanding roles often require extraordinary effort, as does genuine art.

Čierna displayed enlarged printouts of the above e-mail correspondence, and presenting them later at the exhibition *Digital@electronic graphics* in the State Gallery in Banská Bystrica (2005) under the title *Image transmission* (2005). Then she applied this strategy to her communication with Anton Ledere, curator of < rotor > Gallery in Graz, about ideas and creative principles for making videos for an exhibition devoted to Roma questions. A similar topic, connected to more personally

na rôznorodé otázky, čo podstatne zasahovalo do jej bežného pracovného i súkromného života a neprinášalo jej iba pozitívne zážitky. Treba zdôrazniť, že tento projekt ponúkajúci onlinovú komunikáciu individuálnym návštevníkom galérie bol v tom čase v našich podmienkach výnimočný. Na druhej strane však musíme brať do úvahy skutočnosť, že využitie počítača divákmi v galérii bolo obmedzené návštevými hodinami kultúrnej inštitúcie. Tento fakt zároveň svedčí o tom, na akom stupni informačnej spoločnosti sme sa na začiatku milénia nachádzali. Na rozdiel od vtedajšieho raného štádia prístupu ľudí na internet, na čo mali vplyv viaceré faktory: vybavenosť slovenských domácností počítačom, digitálna gramotnosť ľudí, rýchlosť pripojenia a výška ceny za pripojenie na internet, po roku 2007 sa situácia v tejto oblasti výrazne zmenila vďaka celkovej dynamizácii a rozmachu používania digitálnych technológií, k čomu istotne prispel aj boom fenoménu Web 2.0 a prudký rozvoj sociálnych sietí.

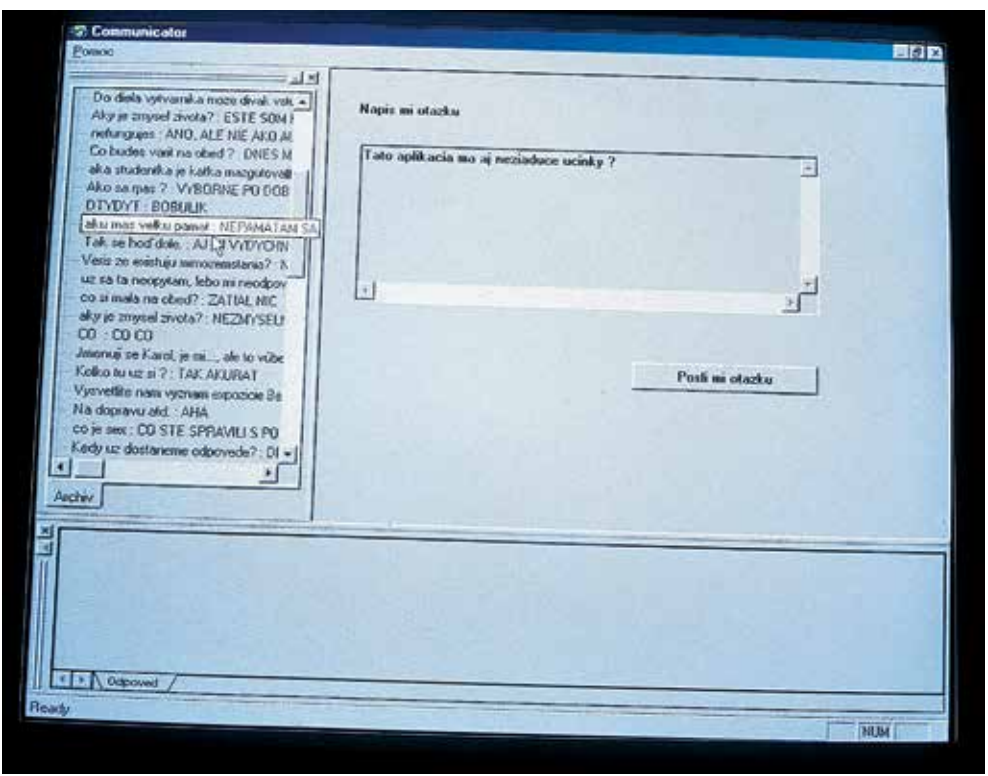
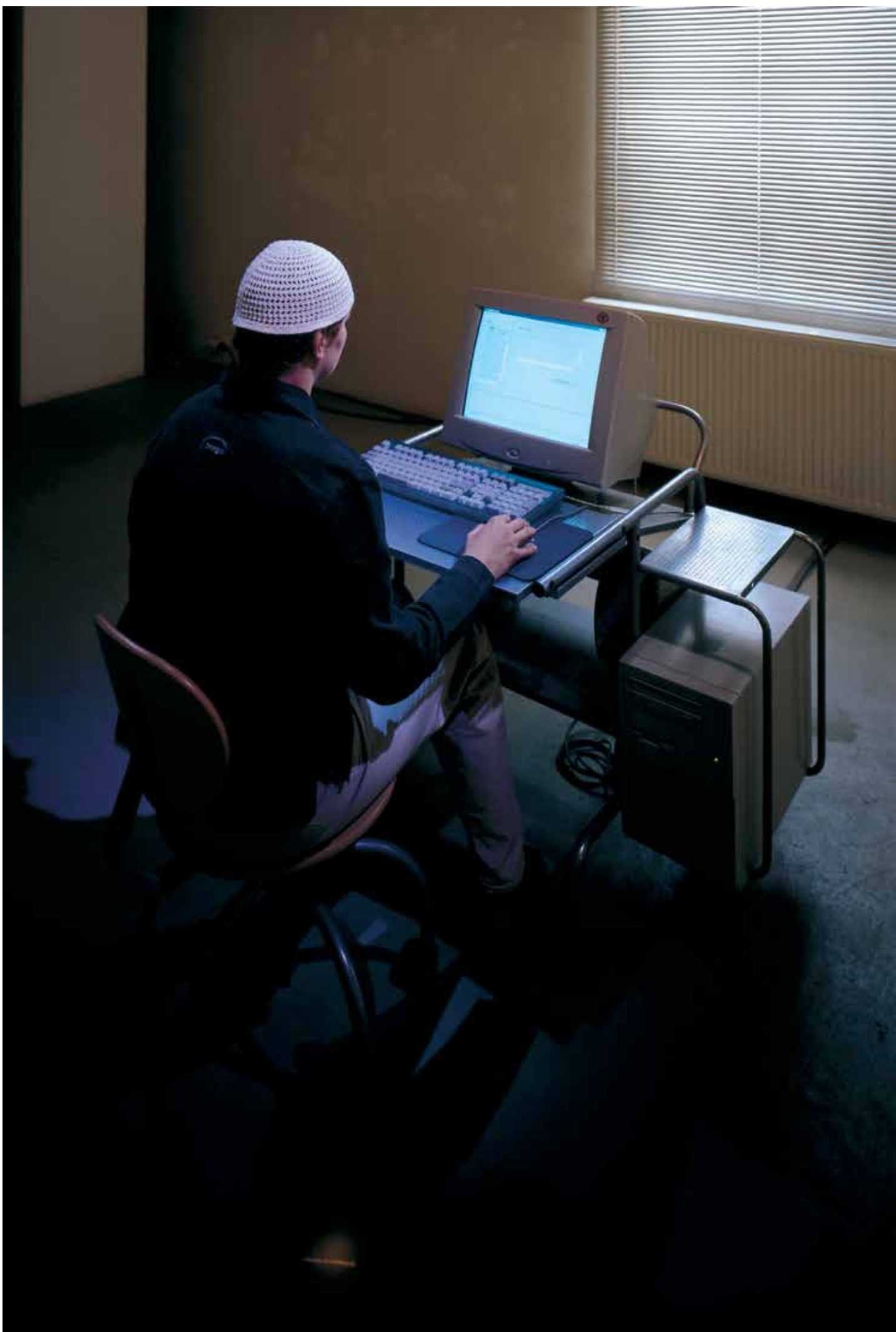
O tom, že komunikácia je živý fenomén nadobúdajúci mnohotvárne formy závislé od ustavičných zmien, ktoré prebiehajú mimoriadne rýchlo na poli informačných a komunikačných technológií tak v pracovnej, tvorivej, ako aj v súkromnej sfére, kde gros hrá počítač a internet, svedčia aj ďalšie Čiernej práce. Často v nich využíva kyberpriestor, ktorý jej okrem vyhľadávania potrebných informácií umožňuje, aby v reálnom čase naprieč geograficky vzdialenými územiaми zažívala pri komunikácii s umelcami, kurátormi či priateľmi pocit teleprezencie,¹⁰ ktorá okrem interaktivity tvorí jednu z podstatných zložiek internetového umenia. Praktiky tejto novej formy umeleckého prejavu si postupne osvojujú – hoci skôr v zmysle alternatívnych tvorivých prístupov – aj niektorí umelci a umelkyne na Slovensku. Z tohto hľadiska možno hodnotiť aj projekt venovaný e-mailovej komunikácii, ktorý prebiehal medzi Pavlínou Fichta Čiernou a českou výtvarníčkou Lenkou Klodovou. Jeho špecifickým znakom bolo, že na rozdiel od netartových prác prebiehajúcich online emailová komunikácia medzi výtvarníčkami bola vizualizovaná v podobe statického offlinového diela – zväčšených reprodukcí počítačových tlačí zavesených na stene –, ktorá okrem iného dokumentovala úvahy oboch autoriek venované umeleckej tvorbe ako takej a uvádzala divákov do kontextu prípravných fáz vzniku výstavy a postupného precizovania predstáv smerujúcich k plánovanému spoločnému výstavnému projektu s názvom *Nežné pripomienky* v Považskej galérii umenia v Žiline (2005). Autorky prostredníctvom e-mailovej komunikácie dovolili divákovi nazrieť do svojej súkromnej korešpondencie, ktorá popri dialógoch o umení zahŕňala aj osobnejšie správy o bežnom živote týchto výtvarníčok, kde rovnako popri umeleckej tvorbe dôležité miesto patrí rodine, hlavne deťom a riešeniu každodenných praktických vecí, ktoré takmer stále sprevádza večný zápas s časom. Keďže Čierna rovnako ako Klodová vystupujú v trojrodinnej úlohe manželiek, matiek a výtvarníčok, treba zdôrazniť, že sklbenie a zvládnutie všetkých spomínaných náročných rolí si neraz vyžaduje mimoriadne úsilie porovnateľné so skutočným umením. Umelkyňa túto tvorivú stratégiu založenú na zväčšených printoch e-mailovej komunikácie, ktoré prezentovala neskôr i na výstave *Digitálna @ elektronická grafika* v Štátnej galérii v Banskej Bystrici (2005) s názvom *Image transmission* (2005), aplikovala aj v prípade komunikácie zameranej na myšlienky

⁹ BECK, U. *Riziková spoločnosť. Na cestě k jiné moderně* (Czech translation of: *Risikogesellschaft – Auf dem Weg in eine andere Moderne*). Prague: Sociologické nakladatelství, 2011.

⁹ BECK, U. *Riziková společnost. Na cestě k jiné moderně*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2011.

¹⁰ LEGRADY, G. *Intersecting the Virtual and the Real: Space in Interactive Media Installations*. In RIESER, M. – ZAPP, A. (eds.). *New Screen Media. Cinema/Art/Narrative*. London: British Film Institute, 2002, p. 221. See also e.g. GREENE, R. *Internet Art*. London: Thames & Hudson, 2004.

¹⁰ LEGRADY, G. *Intersecting the Virtual and Real: Space in Interactive Media Installations*. In RIESER, M. – ZAPP, A. (eds.). *New Screen Media. Cinema/Art/Narrative*. London: British Film Institute, 2002, s. 221. Pozri ďalej napr. GREENE, R. *Internet Art*. London: Thames & Hudson, 2004.



Kopie - lprod

3. máj 2000 22:12 Ako sa budeš správať, keď Ťa niekto sklame ?
3. máj 2000 22:07 Ako sa správaš práve teraz?
29. apríl 2000 16:09 KDE SI ???????
29. apríl 2000 16:01 Coho ste autorka ?
29. apríl 2000 15:59 Pavlina, kde si sa podela ?
29. apríl 2000 11:29 Tak čo, ideme obedovať? RG&LS
28. apríl 2000 15:29 Precoma neustále sleduješ personal galerie? vari sa boja, ze sa prilis zapojim?
28. apríl 2000 15:23 čo je dnes na programe?
28. apríl 2000 12:16 ako sa volam ?
28. apríl 2000 9:05 neviem si najst dievca . co mam robit
28. apríl 2000 8:52 aky je dnes den
27. apríl 2000 15:03 mozme cakat odpoved
27. apríl 2000 14:54 clovek je zvyknuty na v galeriach na staticku prezentaciu umeleckych diel preco ste pouzili tentokrat na ich prezentaciu pohyb,
27. apríl 2000 12:52 Preco to robis
27. apríl 2000 12:40 Ja by som chcel vediet, ake je tam u vas obloha. Co mas najradsej a co ta najviac boli?
27. apríl 2000 9:18 ahoj prekabal som ta
27. apríl 2000 9:06 Co je umenie?
27. apríl 2000 9:05 Kolko mas rokov?
27. apríl 2000 9:01 Co si Psycho?
26. apríl 2000 15:41 Ako sa mas ,
26. apríl 2000 14:57 Co to preboha je?
26. apríl 2000 14:57 Oco ti ide?
26. apríl 2000 14:55 Copovies na cigaretu yajtra o piaterj PM pred galerkou?
26. apríl 2000 14:55 ako umelkina ste ma sklamali. Mgr.art kochitti.
26. apríl 2000 14:51 Mas pocit ze mas nejaku buducnost co sa tyka umenia? Ja sa obavam ze ani nie.
26. apríl 2000 14:50 Pod akym vplyvom tvoris? Kope ta Muza alebo sa iba pravidelne zhulujes?
26. apríl 2000 14:48 Je to o nicom to si neuvedomujes ze je to uplny postpubertalnz sajrajt? Ak je toto umenie tak ja som delfin Sorry ak som sa ta dotkla ale fakt mi to VOBEK nic nehovori
26. apríl 2000 14:46 Preco neskusis nieco co by stalo za to?
26. apríl 2000 14:45 kto si
26. apríl 2000 13:53 ako sa mas dnes poobede?
26. apríl 2000 13:52 ako?
26. apríl 2000 13:49 Tato aplikacia ma aj neziaduce ucinky ? Uz ta neboli hlavicka, ty moje chudiatko ?
26. apríl 2000 9:30 kedy pride Pavlina
25. apríl 2000 16:12 co budeš robit vecer tomas
25. apríl 2000 16:10 si mudri
25. apríl 2000 16:10 ako sa volas
25. apríl 2000 11:48 kolko mas rokov
25. apríl 2000 11:46 ako sa volas
25. apríl 2000 9:54 Co je laska?
23. apríl 2000 15:54 Co by som si mal mysliet o tejto instalacii
23. apríl 2000 15:53 ako sa volam?
23. apríl 2000 15:52 ki
20. apríl 2000 16:19 Mas rada sex ?
20. apríl 2000 16:17 Ako sa mas ?
20. apríl 2000 14:23 kto toto vymyslel? musel byt pas!
20. apríl 2000 14:19 ako sa mas?
20. apríl 2000 12:57 ako ta napadlo nieco taketo / /k
19. apríl 2000 15:07 mas ma rada?
19. apríl 2000 15:07 mam ta rad?
19. apríl 2000 15:05 ako dlho este
19. apríl 2000 14:57 v koľkých rokoch si stratila panenstvo,
19. apríl 2000 14:54 ako sa volas
19. apríl 2000 14:53 ake mas rad umenie
19. apríl 2000 14:48 mas detio
19. apríl 2000 12:34 ako je dnes vonku ?
19. apríl 2000 12:26 Uz tam sedis?
19. apríl 2000 12:12 Ahoj, volam sa Zuzana. Ako sa volas ty?
19. apríl 2000 12:07 Ako sa volas?

Kopie - lprod

19. apríl 2000 11:53 Ides na sibacku?
19. apríl 2000 11:51 Mas rad divadlo?
19. apríl 2000 9:11 Ahoj Pavlina,
zda sa, ze napad je vyborny, az na to, ze mi neodpovedas. Ako sa ti komunikuje. Co bola najyaujimejsia otazka? Posli mi spravu na e/mail> gerza@rainside.sk
19. apríl 2000 9:08 Preco neodpovedas
19. apríl 2000 9:08 Kto si?
18. apríl 2000 16:06 preco ti to nefunguje? ale inac je to super len skoda ze s tym neviem narabat 30desilatel: Pavlinka [paw@cyberspace.sk]
18. apríl 2000 12:59 kde si?
18. apríl 2000 9:40 pozri si www.digitalgirly.com
15. apríl 2000 11:56 uz som ti dva krat napisal a nic
15. apríl 2000 11:53 lubis ma?
14. apríl 2000 16:43 odpovedy pomzylila som sa.
14. apríl 2000 16:42 do kedy bude vystava rudolfa stura
14. apríl 2000 16:32 Je mozne, aby bol clovek absolutne stastny?
14. apríl 2000 13:18 kto si ? My sme baby z 2.vs na SZS v ZA. Posli nam odkaz.
14. apríl 2000 13:03 kolko je hodin
14. apríl 2000 12:28 MATE SA FAJN
14. apríl 2000 12:27 MILAN HARCEK
14. apríl 2000 12:26 KCHces sa stretnut
14. apríl 2000 12:24 kolko mas rokov
14. apríl 2000 12:23 si panna
14. apríl 2000 12:17 AHOJ
14. apríl 2000 12:14 aki je dnes den
14. apríl 2000 12:13 Kolko mate rokov
14. apríl 2000 12:12 Kolko mate rokov
14. apríl 2000 12:11 Kolko mate rokov
14. apríl 2000 11:42 moja e-mail adresa je skriatok miso.post .sk. Ak chces napis mi co je to konceptualne umenie
14. apríl 2000 11:31 si panna?
13. apríl 2000 15:22 do picedo pice
13. apríl 2000 15:11 ako sa mas debil
13. apríl 2000 13:06 Ahoj ako si to tvorila?
13. apríl 2000 13:05 kde si
13. apríl 2000 13:00 preco mi neodpovedas
13. apríl 2000 12:59 ako sa volate
13. apríl 2000 12:56 kde si?
13. apríl 2000 11:44 co ma rpbit clovek, ked je mu este aj smutno k tomu, ze je mu tazko?
12. apríl 2000 15:02 Kedy bude koniec sveta ?
12. apríl 2000 14:41 Prosim ta pekne, co ma znamenat tato haluzzzz????
12. apríl 2000 14:32 Fetovala si niekedy?
12. apríl 2000 14:31 fetovala si niekedy????
12. apríl 2000 12:18 pavlinka, co ma robit clovek, ked je mu tazko?
11. apríl 2000 13:31 Ahoj ako sa volas ?
11. apríl 2000 13:30 Ahoj zdravime ta
11. apríl 2000 11:05 skuska spojenia.peter
9. apríl 2000 12:35 ako ste prišli na to uysporiadaš takuto vernis86
9. apríl 2000 11:14 pavlina, uz som tu.pozdravujem tvoj mobil. nestretneme sa dnes... s uctou artistkiller vlado skid
9. apríl 2000 11:08 som tu.pozdrav pre tvoj mobil. nestretneme sa dnes...artistkiller vlado skid
9. apríl 2000 11:00 pavlina ahoj, pozdravujem tvoj mobil a tvojho manzela. nestretneme sa dnes... artistkiller vlado skid
9. apríl 2000 10:53 pavlina, uz som tu. pozdravujem tvoj nobil aj tvojho manzela. nestretneme sa dnes..... artistkiller VLADO SKID
8. apríl 2000 11:01 o com teraz premyslas ?
8. apríl 2000 10:58 Bola si uy niekedy v cajovni na yvolenskom zamku?
8. apríl 2000 10:53 +dakujem za to, ze si niekto vsimol a poukazuje na vedlajsie ucinky liekov.Ma to vsak umelecky podton? Aky a vcom pomozte mi ho odhalit dakujem Vam
7. apríl 2000 15:31 Na ziadnu sme neprisli
7. apríl 2000 15:16 Co znamenaju styri zvisle ciary za niektorymi otazkami?
7. apríl 2000 15:03 Nemas uz dost toho kybernetickeho konstantneho vyrazu plne zuby?
7. apríl 2000 10:14 Mas rada oral? || MYSLIS ORAL B ?

oriented questions, resonated equally in another series of Čierna's e-mails, a continued dialogue on creative, family and broader social themes, with Táňa, a close friend of hers.¹¹

Social Interaction as Stimulus for Participative Art

The topic of communication containing a related sociological dimension appeared in Čierna's earlier projects designated for public space in the late 90s. One interesting example was a sequence of park installations. The first was a site-specific text installation *Spoločný priestor alebo Tadiaľto áno [Common Space or This is the way]* (1997). The text messages in the installation, made of 'velvet' iron-on foils, were fixed onto backs of twenty benches in Pezinok's Castle Park.¹² The messages were the artist's thoughts to anonymous perceivers spending time at the international exhibition and relaxing in the park in their spare time. Two years later Čierna continued in a similar spirit through a variant of this site-specific installation in *Mailboxes* (1999), presented within another international project.¹³ She took a few common personal mailboxes and instead of labelling them with regular name tags she plastered questions on them, and placed mailboxes on all the park benches. Her intention was to make visitors react. Many of them did and cooperated, inspired by the artist's questions themselves, and by their own momentary reflections. They wrote their responses on all kinds of often bizarre materials that were available to them. In the end, their active cooperation confirmed that communication-based works were meaningful. We could consider Čierna's conceptual works as 'discourse art' projects in public space. By their nature they are close to e.g. Jenny Holzer's legacy, with a difference: Čierna's texts were not meant to be true-isms or trivial statements placed in the cobweb of other signs, graffiti, advertisements and cultural announcements, like those we know from Holzer's work in Manhattan, New York.¹⁴ In contrast, Čierna's brief text messages stimulated people relaxing in Pezinok's park to reflect on their own lives, generally accepted behaviour patterns or the quality of interpersonal relations. This project includes elements of participative art practices, based on participants' active participation and literal cooperation in project creation and development. From this viewpoint, the role of the artist is limited to being just an initiator of the work, and the creative process participants embrace equal roles as co-authors. Therefore, we may say these projects of Čierna's showed – albeit in simpler forms – substantial attributes of participative art. Some time later, around the end of the third millenium's first decade, we come across social participation art in Čierna's work again, though in more demandingly-structured manifestations. They use a hybrid mixture of multiple art forms

a tvorivé princípy smerujúce ku vzniku videí na výstavu venovanú rómskej problematike, ktorá prebiehala medzi autorkou a Antonom Ledererom, kurátorom Galérie < rotor > v Grazi. A príbuzná téma, spojená s osobnejšími otázkami, rezonovala rovnako aj v sérii ďalších Čiernej e-mailov, v ktorých pokračovala v dialogickej forme konverzácie na tvorivé, rodinné i širšie spoločenské témy s jej blízkou priateľkou Táňou.¹¹

Sociálna interakcia ako podnet pre participatívne umenie

Téma komunikácie obsahujúca príbuzný sociologický rozmer sa objavila už v predchádzajúcich projektoch Pavlíny Fichta Čiernej určených do verejného priestoru na konci deväťdesiatych rokov. Jedným zo zaujímavých príkladov bola séria parkových inštalácií, pričom prvou z nich bola miestne špecifická textová inštalácia *Spoločný priestor alebo Tadiaľto áno* (1997), ktorej textové správy vytvorené zo zamatových fólií boli fixované na operadlách dvadsiatich lavičiek v priestore Zámockého parku v Pezinku.¹² Umelkyňa prostredníctvom nich adresovala svoje myšlienky – odkazy – anonymným vnímateľom tráviacim čas na medzinárodnej výstave a relaxujúcim vo voľných chvíľach v parku. O dva roky neskôr Čierna voľne nadviazala na túto prácu vo verejnom priestore Zámockého parku v Pezinku iným variantom miestne špecifickej inštalácie *Schránky* (1999), ktorú realizovala v rámci ďalšieho medzinárodného projektu.¹³ Tentoraz umiestnila na všetky lavičky v parku objekty poštových schránok, na ktoré nalepila namiesto obvyklých menoviek svoje otázky, čím provokovala návštevníkov k reakciám. Mnohých z nich to motivovalo k spolupráci a svoje odpovede, inšpirované jednak otázkami kladenými výtvarníčkou, jednak momentálnymi reflexiami, napísali na rôznorodé, často bizarné materiály, ktoré mali po ruke. Svojou aktívnou spoluprácou tak v konečnom dôsledku potvrdili zmysel diel založených na komunikačnej výmene. Čiernej konceptuálne práce by sme mohli považovať za projekty „diskurzívneho umenia“ vo verejnom priestore, ktoré sú svojou povahou blízke napr. posolstvám Jenny Holzerovej, avšak s tým rozdielom, že v prípade textových správ Pavlíny Fichta Čiernej nešlo o truizmy či banálne výroky umiestnené v spleti nápisov, grafitov, reklám a kultúrnych oznamov, ako ich poznáme z prác tejto americkej umelkyne v prostredí metropoly newyorského Manhattanu.¹⁴ V kontraste s nimi Čiernej stručné textové posolstvá stimulovali ľudí oddychujúcich v peziNSkom parku k viacvrstvovým úvahám o vlastnom živote, viedli ich k reflexiám o zaužívaných vzorcoch správania alebo o kvalite medziľudských vzťahov. V tomto projekte sú zároveň načrtnuté zárodky praktík participatívneho umenia, ktoré je založené na aktívnej spoluúčasti a doslova na spolupráci účastníkov projektu podieľajúcich sa na jeho vyvíjaní a tvorbe v rámci dlhodobejšieho

^[1] KAPSOVÁ, E. Internet in Art – Art on the Internet. In ŽILKOVÁ, M. (ed). Vplyvy globalizácie na mediálnu kultúru. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa Nitra, Filozofická fakulta – Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2006, p. 337.

^[2] Čierna created her site-specific text installation for the international project Common Space 2, which took place in the Castle Park in Pezinok (curator: Lubomíra Slušná).

^[3] The international project Invisible Exhibition was also held in the Castle Park in Pezinok, with the same curator concept.

^[4] GEYH, P. Jenny Holzer. In BERTENS, H. – NATOLI, J. Encyklopedie postmodernismu. Brno: Barrister & Principal, 2005, p. 159.

^[1] KAPSOVÁ, E. Internet v umení – umenie na internete. In ŽILKOVÁ, M. (ed.). Vplyvy globalizácie na mediálnu kultúru. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa Nitra, Filozofická fakulta – Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2006, s. 337.

^[2] Čierna svoju miestne špecifickú textovú inštaláciu vytvorila pre medzinárodný projekt Common Space 2, ktorý sa uskutočnil v priestore Zámockého parku v Pezinku (kurátorka Lubomíra Slušná).

^[3] Medzinárodný projekt Neviditeľná výstava sa uskutočnil opäť v Zámockom parku v Pezinku v tej istej kurátorskej koncepcii.

^[4] GEYHOVÁ, P. Jenny Holzerová. In BETENS, H – NATOLI, J. Encyklopedie postmodernismu. Brno: Barrister & Prncipal, 2005, s. 159.

and genres, such as documentary film and video, performance or artistic post-production strategy, and the like. The goal of participative art, besides communication itself, is to use an empathic approach to change positively how people think and act, in the spirit of social and political engagement. The empathic approach and cooperation with specific communities have been enforced in a larger discourse of participative art by Grant H. Kester, the American theoretician¹⁵. His influential opinions and theoretical approaches are those with which Čierna currently most identifies.

Her contribution to the international public-space art project *Geschichte(n) vor Ort* in 2006 can be considered another example of participative art. It was realized in the specific area of Vienna's Second District. This is an urban district of the Austrian metropolis where 60% of the inhabitants are immigrants. In spite of being a relatively stagnant enclave with – unlike neighbouring quarters – no signs of any building boom, it has all the basic urban elements, including a central market space and the necessary social facilities and schools. One might say that the genius loci of this place has been creating itself through the mingling of great political history with little personal histories of people represented by their layered biographies.

In her project *Vertraute Orte. Topography (by) Pavlína Fichta Čierna* (2006) the artist worked with the citizens of the Second District – which is basically a periphery in the middle of the centre – near Volkerplatz Square. She framed it into tourist paths drawn along specific 'familiar' spots marked with special symbols. They represented individual routes – the stories of four residents – connected to their everyday lives. Based on interviews with them Čierna marked their favourite places and the buildings important for their personal life-stories as tourist paths. Using a written guide and by means of coloured symbols in the streets perceivers could match those with individual resident statements. The first names of the variously-aged inhabitants – Cigdem (Turk, 44), Branko (Croatian, 11), Anna (Viennese, 67) and Christian (Austrian, 30) – were assigned to six stops at different spots in the District, which the people associated with various events, microstories and memories from their lives. Čierna used unique topography representing symbiosis of personal and cultural memories, and found an interesting way to offer intriguing personal testimonies of four people bound to particular places of this specific Vienna location.

The Body as Medical Problem

Since the 1990s, in art we have been noticing a vital return to featuring the body and reflecting on diverse images of physicality related to gender and sexual identity issues. It is possible to say that now as in the 60s these are extremely interesting topical themes of visual art in Slovakia. They arise directly from various real-life socio-cultural, economic and

^[15] While in wider international contexts participative art has been developing within the framework of the so called New Genre of Public Art (NGPA) since the early 1990s, in Slovakia we have been noticing its manifestations only since the year 2000. See also publications including e.g. KESTER, G. H. Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2004; KESTER, G. H. The One and The Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Durham – London: Duke University Press, 2011.

časového procesu. Z tohto hľadiska sa rola autorky obmedzuje iba na pozíciu iniciátorky diela, pričom účastníci kreatívneho procesu diela prijímajú rovnocennú rolu spoluautorov. Môžeme teda konštatovať, že v uvedených projektoch Pavlíny Fichta Čiernej sa už v tomto období prejavili – hoci v jednoduchších formách – podstatné atribúty participatívneho umenia. O niečo neskôr, na prelome prvej a druhej dekády tretieho milénia, sa s praktikami umenia sociálnej participácie stretneme v Čiernej dielach opäť, ale v náročnejšie štruktúrovaných prejavoch, ktoré využívajú hybridné miešanie viacerých umeleckých foriem a žánrov, akými sú dokumentárny film a video, performancia či umelecká stratégia postprodukcie a podobne. Cieľom participatívneho umenia je okrem samotného aktu komunikácie uskutočnenie pozitívnych zmien v myslení a konaní ľudí v duchu sociálnej a politickej angažovanosti na základe empatického prístupu. V širokom diskurzívnom poli umenia participácie presadzuje empatický prístup a spoluprácu so špecifickými komunitami hlavne americký teoretik Grant H. Kester,¹⁵ s ktorého vplyvnými názormi a teoretickými prístupmi sa umelkyňa v súčasnosti identifikuje azda najväčšmi.

Do spomínaného kontextu diel so znakmi participatívneho umenia možno zaradiť aj Čiernej účasť na medzinárodnom projekte umenia vo verejnom priestore s názvom *Geschichte(n) vor Ort* v roku 2006, ktorý sa realizoval v špecifickom priestore druhého obvodu Viedne. Ide o mestskú časť rakúskej metropoly, kde šesťdesiat percent obyvateľov tvoria prisťahovalci. Napriek tomu, že ide skôr o enklávu relatívnej stagnácie, v ktorej – na rozdiel od susedných štvrtí – nebadaf stavebný boom, táto mestská zóna má dobre vybavené základné urbanistické prvky s centrálnym trhovým priestorom, koncentráciou spoločenských zariadení a škôl. Možno tiež povedať, že genius loci tejto lokality sa vytvára ako mix veľkých politických dejín, ktoré sa preplietajú s malými osobnými dejinami ľudí, čo reprezentujú ich navrstvujúce sa životopisy.

Vo svojom projekte s názvom *Vertraute Orte. Topografia (podľa) Pavlíny Fichta Čiernej* (2006) autorka pracovala s obyvateľmi druhého distriktu – čo je v podstate periféria uprostred centra – v blízkosti námestia Volkerplatz a koncipovala ho v podobe turistických trás vedených po konkrétnych „dôverných“ miestach označených špeciálnymi značkami. Reprezentovali individuálne cesty – príbehy štyroch obyvateľov, ktoré sa viazali na ich každodenný život. Na základe rozhovorov s nimi Čierna označila ich obľúbené miesta a budovy, ktoré boli dôležité pre ich osobné životné príbehy ako turistické trasy, ku ktorým si vnímatelia mohli podľa farebných značiek na uliciach priradiť konkrétne výpovede jednotlivých ľudí podľa textového sprievodcu. Ku každému zo štyroch krstných mien obyvateľov rôzneho veku – štyridsaťštyriročná Turkyňa Cigdem, jedenásťročný Chorvát Branko, šesťdesiatšedemročná Viedenčanka Anna a tridsaťročný Rakúšan Christian – bolo priradených šesť zastávok na rôznych miestach v tejto štvrti, ku ktorým sa viažu rozličné udalosti, mikropříbehy a spomienky z ich života. Čiernej sa podarilo zaujímavým spôsobom ponúknuť pútavé osobné výpovede štyroch

^[15] Zatiaľ čo v širšom medzinárodnom kontexte sa participatívne umenie rozvíjalo v rámci tzv. Nového žánru verejného umenia (NGPA) od začiatku 90. rokov 20. storočia, na Slovensku zaznamenávame prejavy tejto umeleckej formy o niečo neskôr, po roku 2000. K tomu pozri publikácie napr. KESTER, G. H. Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2004; KESTER, G. H. The One and The Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Durham – London: Duke University Press, 2011.



reaction on our exhibition which will show very different aspects of Roma living.

By the way, in our Bratislava exhibition will be an artist who is Roma by origine... Ildiko Pavlina, she is art student in Kosice and a very good painter.

Best regards sends Anton

----- Original Message -----
From: "Pavlina Cierna" <fichtaart@hotmail.com>
To: <anton@mur.at>
Sent: Thursday, September 23, 2004 7:20 PM
Subject: about works

> Dear Anton,
>
> Your mail also pleased me, especially because, by coincidence, I have some
> other projects with Gypsies in-process and in plan. I am glad to hear that
> such projects are being realised; in my opinion it is a very substantial
> thing.
>
> For a longer time I have been waiting for a permission to video one young
> gypsy David in the jail, (requests and various papers I already sent in the
> summer, but the problem is the powers...). I don't know when I will get the
> permission but hopefully it will be soon. Anyway probably I will not be
> able to make it till the date 18th of November because I should have exact
> list of visits and then I will need some time to work on it. Well, we will
> see.
>
> So more real would be the art work about which I wrote you last time.
> Please give me some more time and I will write you more (hopefully this
> weekend). Last time when I was making video with the girl I mentioned
> before (Jarka) here in our village in one gypsy family there was an attack
> from "whites" on them. So I lived it and felt it with all the effects which
> came with that (stress, fear, abuse, swearing, running, I called the
> police...). I have to get over it somehow and revalue the things. I am
> thinking if I should use it somehow..... And it is still raining here...
>
> Also I am trying to persuade one transvestite Angela, a prostitute from our
> city, with who I already made a short spot (she/he was one of the actors in
> my interactive Infoterminal about which I told you already). I would like
> to make a video about his/her every day change, which is for him/her som
> important. But there is a problem again... this time with the
> "mafia"(gangland).
>
> That is all about the Gypsies for now..... hahaha. Those are not only
> subjects I am working on right now.
> I think that this work with Gypsies will be a challenge for me, their
> mentality is different and their thoughts are hidden. It is not easy to
> get their trust and maybe they don't trust me at all.
>
> Best regards
>
> Pavlina
>



Hotmail

New | Reply Reply all Forward | Delete Junk Sweep ▾ Mark as ▾ Move to ▾ |

Inbox (5)

Folders

Junk (1)

Drafts

Sent

Deleted (4)

citacka

Search Results

New folder

Quick views

Flagged (3)

Photos (4)

Office docs (1)

Messenger

5 invitations

Reconnecting in 00:20... Reconnect now.

Home

Contacts

Calendar



© 2011 Microsoft Terms F

Re: Pavlina FC

Back to messages |

Louise Lawler

5/9/2002

To Pavlina Cierna

Reply ▾

Dear PavlinaFichta Cierna,
Thank you for your response.
At the moment I am planning on making the image s
size. You
can decide when you see it.
I look forward to meeting you.
Best regards,
Louise Lawler

Pavlina Cierna wrote:

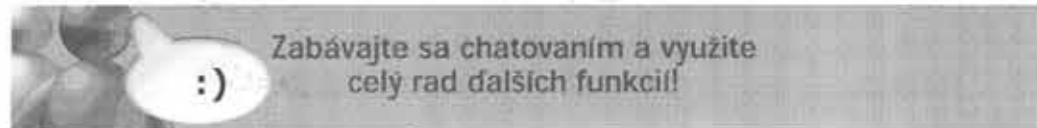
> Dear
> Louise Lawler,
> In principe, I agree with placing of your digit
> space" if it
> is not too big.
> I do not know, how much you are interested (in
> in projects
> of other artists to which you are going to add
> prints."My
> space" will have a character of the waiting roo
> need some
> information or you have some questions, let me
> Best wishes
> Pavlina Fichta Cierna
>

> Chat with friends online, try MSN Messenger:
<http://messenger.msn.com>

New | Reply Reply all Forward | Delete Junk Sweep ▾ Mark as ▾

Move to ▾ |

Hlavná stránka | MSN Messenger | Hotmail | MSN Mobil | Kluby | Shopping [Sign Out](#) Web Search: Go



Hotmail [Today](#) | [Mail](#) | [Calendar](#) | [Contacts](#) | [Options](#) | [Help](#)

fichtaart@hotmail.com [Free Newsletters](#)

[Reply](#) | [Reply All](#) | [Forward](#) | [Delete](#) | [Junk](#) | [Put in Folder](#) | [Print View](#) | [Save Address](#)

From : klodovi <kloda@cmail.cz> [Inbox](#)
 Sent : Monday, November 29, 2004 12:15 AM
 To : Pavlína Fichta ěierna <fichtaart@hotmail.com>
 Subject : nocni-dopis

Mila Pavlino,
 zdravim s plizivym zacatkom zimy. Zacina nam zase pulrok, kdy budeme jenom nosit ze dvorka drevo a hazet ho do kamen. A v unoru nam dojde. Na druhou stranu se mi to lbi - nemuzu uz chodit pracovat ven na hrste.
 Deti jsou nastesti zdrave, az na to ze Frantovi prave zjistili nesnasenlivost na laktosu. Ale o tom ti napisu podrobniiji jindy, to bude zalezitost na cely zivot, zatim zjistujeme, jak je tezke najit potraviny bez mlaka, davaji ho upne vsude. Nejak se na toho chudackytretiho lepi same takove udalosti.
 Napadla me takova vec, kterou bych v nejake vysledne podobě mohla uplatnit na te nasi vystave v Ziline. Vlastne me to napadlo uz v lete, kdyz jsme byli u meho taty na Morave a porad jsme koukali na olympiadu. Takové fotky sportovcu - sportovky v pokrocilem tehotenství, tak 7-8 mesic. Treba jak dobihaji do cilove rovinky ve sprintu, nebo dopadaji do písku po skoku, nebo jasaji na matraci po preskoceni tyčky. Vzdycky takove vypjate sceny a ony hrde jaky podaly vykon. Nakonec i stupne vitezů.
 Vlastne první podnik, co me k tomu napadl, byl, ze me napadlo, ze by vypadalo pekne, kdyby hodne tehotna žena udelala most. Ze by to byl zajimavy tvar - takovy Rip. Jsou to vlastne obycejne situace a zaroven uplne nemozne. Nic z toho by ta žena nemohla udelat, protoze by si a tomu deti ublizila. Udelala bych to jako poítačovou manipulaci s fotkou. Kdyz by se to udelalo v pocitaci jako montaz, spojily by se ty dva stavy - vrcholny vykon a tehotenství, jako možině zaroven. Vsechny ty sportovni vykony by byly alegorii tehotenství. Mam predstavu takových ctyrech peti digi tisku vetsich rozmeru, opravdu krásnych dynamickych sportovnich zaberu.
 To jenom tak pro orientaci, nejsem si tim jeste uplne jista, jestli to nechat jenom v suche podobě, jako fotky, nebo z nich domyslet nejakou instalaci vice do prostoru. Vsak casu je jeste dost.
 Na Vanoce se jeste vubec nechystam, zatim se mi nevojdu do hlavy. Ale urcite pojedeme do ostravy, tak to bych se pak ozvala a kdyby vam to nevadilo, udelali bysme malou navstevu s vyletem za lyzovackou. Franta už zkousel lyzovat loni, ale to jsem s nim spís litala ze svahu dolu za ruce.
 Mejte se krásne a zdrave a ozvi se. Ja uz snad /no snad jo/ dodelam tak do dvou tydnu ten Umelec a budu se venovat nejaké tvorbe vice. Uz jsem dost nervozni z toho, jak delam porad neco jineho, i kdyz zrovna ten Umelec je zabavny.

Ahoj
 Lenka

[Reply](#) | [Reply All](#) | [Forward](#) | [Delete](#) | [Junk](#) | [Put in Folder](#) | [Print View](#) | [Save Address](#)

Get the latest updates from MSN

Hlavná stránka | MSN Messenger | Hotmail | Hľadanie | MSN Mobil | Kluby | Shopping [Feedback](#) | [Help](#)

© 2004 Microsoft Corporation. All rights reserved. TERMS OF USE Privacy Statement Anti-Spam Policy



Hlavná stránka | MSN Messenger | Hotmail | MSN Mobil | Kluby | Shopping [Sign Out](#) Web Search:



Hotmail [Today](#) | [Mail](#) | [Calendar](#) | [Contacts](#)

fichtaart@hotmail.com [Messenger: Offline](#)

[Reply](#) | [Reply All](#) | [Forward](#) | [Delete](#) | [Junk](#) | [Put in Folder](#) | [Print View](#) | [Save Address](#)

From : tatanka <tatanka@stonline.sk> [Inbox](#)
 Sent : Tuesday, November 30, 2004 9:11 PM
 To : Pavlína ěierna <fichtaart@hotmail.com>
 Subject : poranky

Ahoj Pavla,

Tak som si konečne odtrhla trochu casu pre teba a kym Zofia este driemka aspon par slov. Minuly tyzden bola prechladnuta, a tak sme boli uveznene medzi tymito stenami bez prechadzok a kyslikovych davok, čo po takych styroch dnoch vyustuje prirodzene do depky. Ale potom stací jeden slnečný den a vsetko sa rozplynie a rozchodi (odploovaaaaaa...), nastastie. V takychto dnoch akoby bez pohybu posobí kazdy vnem z vonkajsieho sveta, ci uz telefonat alebo obycajnny clanok v novinach ako cosi mimoriadne. Mimo chodom dostala som sa k mesacniku k&s a je to dost podnetne citanie, zvlast ked tam publikuju moji spoluziaci. Je to citit ked sa niekto susredene venuje niecomu, co ho bavi a kam sa uz dostali! Chvilková konfrontacia na materskej, ze kde som vlastne ja? Ale nevadi, aspon viem po com sa v knihkupectve poobhliadnem.

Jeden prijemny zazitok. Vcera sa deti v posteli rozpravali, ze nevedia to celkom pomenovat, ale ze citia nieco ako stastie, prisla som k dveram trochu ich popocuvat (hovorili - bliži sa Mikulas a potom Vianoce a citia nieco zvlastne - zeby sa prejedli dnes medzi ?). Uz davno som to nepocula a po tych stresoch ani nezazila, asi treba tomu stastiu trochu nadbehnut a nechat ho, nech si robi, co chce.

Tak sme cez vikend trosku vylepsili nas provizorny domov a konečne zuzitkovali farbu kupenu uz asi pred polrokom, ved co, cas ma casu dost, ale moja trpezlivost nie. No navela tatko s detmi zobrali stete a cela chodba je paradne na cerveno. Bolo to uzasne ako ju tvorili vsetci traja spolu - kratka parada, ze si mohli deti pomalovat taku obrovsku bielu plochu ako cheeli. Vysledok si pride pozriet, celkom dobry odvaz. Tou farbou ziskal cely priestor uplne inu chut. Dufam, ze tak horlivo budeme pokračovat aj v dalsich prestavbach. Skoda, ze sme do toho nezapojili aj ine deti, boli by z toho happy. A to poobedné svetlo na nej. Rados» uspáva» v takom priestore.

Tesim sa na tvoje vnemy z Grazu a Johankynych narodiek.



INTIMATE TOPOGRAPHY according to Pavlína Fichta Čierna
2006 Volkert- and Alliiertenviertel, Vienna

political experience. Apart from criticizing the beauty myth, the stereotypes of women’s social roles (and men’s, too) in a patriarchal society, deconstructing women’s images in mass-media, films, commercials and in visual art, this iconosphere includes pictures of the diseased and suffering body.¹⁶ In the opinion of Christine Ross, American art theoretician, in contemporary art there is no body not defined by gender, breed, race, nationality, class and health status.¹⁷ Ross also talks about re-evaluating emotions in aesthetics, emphasizing that contemporary emotions-oriented art aims at expressing experience related to disease, loss, sadness, trauma, depression, and shame, as well as to issues of diaspora, exile and immigration. She also points out the topicality of problems that mean parting from the tradition of idealizing the female body.¹⁸ Čierna deals with many of these too. First, let us have a look at the problem of the diseased body, the body from the medical point of view. The key to such interpretations may be found first of all in the artist’s personal experience: she had very serious heart surgery when she was a child. Since then she has had health problems throughout her life. They require frequent checkups and visits to hospital, which not only influenced how the artist handles her own health issues but gave her sympathy for others suffering similarly. Under the circumstances, the artist realizes how fast time flows, mainly in relation to the vulnerability and dispensability of her body and others’. Her experience of medical procedures, together with the knowledge of the ambivalent effects of medication, inspired her to create the cycle *Nežiaduce účinky [Undesirable Effects] (2000)*. It consists of 19 enlarged xeroxes of information leaflets for various types of medication with highlighted passages containing warnings about harmful side-effects. This exclusively conceptual piece of work points out the obvious paradox that medicine for one disease often damages other human body functions or vital organs.

Čierna dealt with similar subtext in her slide presentation *Ceteris paribus or All else being equal* in 2000. She based it on interventions into randomly-picked households in the village of Rosina near Žilina, where she lives. She inquired about individuals’ health condition and took pictures of ‘medication still lifes’ in their houses. The final version of the presentation included 72 slides projected in a loop onto the inner walls of a geometric construction placed in the corner of a room: on the one hand they pictured various bizarre household spots where people keep their medication, on the other hand they embodied a kind of a surprise-probe into their privacy. By letting the ‘investigative’ artist in, the people helped her create a specific project with elements of a time-collecting method, which at the same time resembled sociological research. The ‘archaeological media-technology’ of slides remotely recalled a sort of minimized

ľudí, zviazaných s konkrétnymi miestami tejto špecifickej lokality Viedne, formou zvláštnej topografie reprezentujúcej symbiózu osobnej a kultúrnej pamäti.

Telo ako medicínsky problém

Od deväťdesiatych rokov minulého storočia zaznamenávame v umení vitálny návrat k zobrazovaniu tela a reflexii mnohotvárných podôb telesnosti, ktoré sú spojené s otázkami rodovej a sexuálnej identity. Možno povedať, že podobne ako v šesťdesiatych rokoch aj v súčasnosti ide o otváranie mimoriadne zaujímavých aktuálnych tém vizuálneho umenia na Slovensku, ktoré bezprostredne vychádzajú zo skúseností zažívaných v rôznorodých sociokultúrnych, ekonomických a politických kontextoch reálneho života. Okrem kritiky mýtu krásy, stereotypov spoločenských rolí žien (ale aj mužov) v patriarchálnej spoločnosti, dekonštrukcie obrazov žien v masmédiách, filmoch, reklamách a vo vizuálnom umení patria do tejto ikonosféry aj obrazy chorého a trpiaceho tela.¹⁶ Podľa názoru americkej teoretičky umenia Christine Rossovej neexistuje v súčasnom umení žiadne telo, ktoré by nebolo určené podľa pohlavia, rodu, rasy, národnosti, triedy, alebo z hľadiska jeho zdravia.¹⁷ Rossová rovnako hovorí o prehodnotení citu v estetike, keď zdôrazňuje, že súčasné na city orientované umenie sa zameriava na vyjadrenie zážitkov súvisiacich s chorobou, stratou, smútkom, traumou, depresiou, hanbou, ale aj s otázkami diaspóry, exilu a imigrácie. Poukazuje aj na tematizovanie problémov, ktoré znamenajú rozchod s tradíciou idealizovania ženského tela.¹⁸

Mnohými z uvedených tém sa zaoberá aj Pavlína Fichta Čierna. Pozrime sa najskôr na problém chorého či medicínskeho tela. Kľúč k jeho stvárneniu možno nájsť predovšetkým v osobnej skúsenosti výtvarníčky, ktorá v detstve prekonala náročnú operáciu srdca. S tým súvisia autorkine zdravotné problémy, ktoré sa priebežne objavujú v niektorých obdobiach jej života. Sú spojené s častými vyšetreniami a návštevami nemocnice, s čím zasa súvisí nielen výtvarníckino prežívanie vlastných chorôb, ale aj súčiť s inými, podobne trpiacimi pacientmi. Všetky tieto okolnosti prispeli k tomu, že umelkyňa si oveľa intenzívnejšie začala uvedomovať plynúci čas, najmä vo vzťahu k zraniteľnosti a pomínutelnosti nielen vlastného tela. Spomínané zážitky a vlastné skúsenosti z procesu liečby spolu s poznatkami o ambivalentných účinkoch liekov sa stali impulzom pre vytvorenie cyklu *Nežiaduce účinky* (2000). Tvorí ho séria devätnástich zväčšených xerokópií príbalových letákov rôznych druhov liekov s farebne zvýraznenými textovými pasážami, ktoré upozorňujú na ich škodlivé účinky. V tejto výlučne konceptuálnej práci umelkyňa poukazuje na paradoxnú povahu liekov spočívajúcu

model of expanded cinema, which were early stages of video installations common in the 1960s and 70s. Unlike expanded cinema, however, Čierna’s slide projection does not enable the spectator to enter its restricted space. It takes place inside a closed, minimalistic cube, minus its top, only to be watched by passers-by from outside. However the work corresponds with the idea of how sacred people’s privacy is, as are the special places they keep their medication, as precious, necessary means of improving and retaining their quality of life. Nevertheless there are also some hints at criticizing potential over-medication. As society becomes ‘medicalized’ in general, clearly caused by very frequent and mutually profitable interconnections between groups of doctors, psychologists and psychiatrists on the one hand and pharmaceutical companies on the other.

When inspecting diverse problems and diagnoses of diseased bodies, Čierna does not avoid visual reflection of her own body, as her medical self-portait *Bez názvu [Untitled]* (2001) shows. Its essence is a 24-hour EKG Holter monitor record, its oscillating curves displayed on a computer monitor. Over a day and a night the machine diagnosed the artist’s heart activity, recorded by a cardiograph in parallel with the specific mental aspects of the experience. Čierna inventively employed a medical examination method that uses highly developed digital technologies, and transposed it directly into a fine art context. Most of the installation was a computer constellation, including a levitating digital printout of the artist’s life-size silhouette. The electrodes placed on her bare chest lead into a machine. The back side of the silhouette was left white, with no identity, possibly a hint at the sterility or anonymity of the medical environment, or at life fading away. Another variant of this piece of work are two manipulated digital photographs of the artist’s body ‘decorated’ with the same medical attributes. They are symbolize a body being treated in a doctor’s office, rather than being hospitalized.

A photographic portrait of Čierna when she was pregnant, *Bez názvu (Brušný tanec) [Untitled (Belly Dance)]* from 2002, which she presented on a computer monitor in parallel with the modified ultrasound record of her baby’s heartbeat, is another visualization of specific medical examination practices. Her daughter’s prenatal sonogram showed the baby had a heart condition similar to her mother’s. It must be said that in these medical body interpretations Čierna emphasizes the advantages of sonograms and other digital devices to early diagnostics of diseases.¹⁹ In our country they came into use some 30 years later than in Western Europe, where since the 1960s the technologies have been commonly used to diagnose patients. The artist concentrates mainly on positive rather than negative aspects, related to digital manipulation and falsification of real medical pictures for potential ideological and political exploitation in relation to identity, gender, race, or the pro-choice versus pro-life disputes we know from America and western countries.

This category of digital pictures represents the transfer of scientific pictures made by progressive technologies from the sphere of medicine into wider visual culture. However, unlike art, they are not designed for a common audience since

v tom, že hoci sú lieky účinné pri liečbe jednej choroby, často škodia iným funkciám ľudského tela alebo jeho životne dôležitým orgánom.

Úvahy s podobným tematickým podtextom Čierna rozvinula aj v diaprojekcii s názvom *Ceteris paribus alebo Všetko ostatné je rovnaké*, ktorá vznikla v roku 2000. Východiskovou praktickou bázou tejto práce boli výtvarníckine intervencie do anonymne vybraných domácností v obci Rosina pri Žiline, kde autorka žije, ktorých cieľom bol záujem o stav ich zdravia a fotografické záznamy nájdených „zátiší s liekmi“. Vo finálnej verzii tejto práce sa premietalo sedemdesiatdva diapozitívov do kruhu na steny skonštruovaného pravouhlého priestoru, ktoré na jednej strane prinášali pohľady na rôzne bizarné miesta v domácnosti, kde si ľudia ukladajú lieky, a na druhej strane boli akousi prekvapivou sondou do ich súkromia. Tým, že do svojho príbytku dobrovoľne vpustili „investigatívnu“ výtvarníčku, pomohli jej vytvoriť špecifický projekt s prvkami časozbernej metódy, ktorý mal zároveň znaky sociologického výskumu. Využitie „archeologickej technológie médií“ reprezentovanej diapozitívmi, ktoré sú premietané vo forme nemateriálnych obrazov na vnútorné steny otvorenej geometrickej konštrukcie, by vzdialene mohlo pripomínať akýsi zmenšený model expanded cinema – rozšíreného filmu, ktorý predstavoval raný predobraz umenia videoinštalácií používaný v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch 20. storočia. Na rozdiel od expanded cinema však Čiernej diaprojekcia neumožňuje divákovi vstup do tohto vymedzeného priestoru, keďže je koncipovaná iba pre pohľad diváka pohybujúceho sa okolo projekcie uzavretej do minimalistickej kocky bez vrchnej časti. Na druhej strane dielo korešponduje s myšlienkou nedotknuteľnosti súkromia anonymných ľudí a špecifických miest ich domova, kde si ukladajú lieky ako nanajvyš cenné, nevyhnutné potreby pre zlepšenie a zachovanie kvality ich života. Vo vzduchu však visia aj potenciálne otázky týkajúce sa často prehnaného množstva užívania liekov niektorými ľuďmi, ktoré nesú skryté kritické podtóny. Súvisia so všeobecnou zvyšujúcou sa medikalizáciou spoločnosti, ktorej príčina zjavne spočíva aj vo veľmi častom vzájomnom prepojení skupín lekárov, psychológov a psychiatrov s farmaceutickými firmami založenom na obojstranne výhodnom biznise.

Vo vzťahu k skúmaniu rôznych problémov a diagnóz chorého tela sa Čierna nevyhýba ani vizuálnej sebareflexii vlastného organizmu, o čom svedčí jej medicínsky autoportrét *Bez názvu* (2001). Jeho podstatu tvorí 24-hodinový záznam EKG Holterovho monitoringu, ktorého krivky oscilujú na monitore počítača. Tento prístroj diagnostikoval počas jedného dňa a noci činnosť autorkinho srdca, čo spolu so špecifickými stavmi jej psychického prežívania súbežne zaznamenával kardiograf. V tomto diele ide o modelový prípad, keď si Čierna invenčne privlastnila jednu z medicínskych metód vyšetrovania, využívajúcich pokročilé digitálne technológie, ktorú transponovala priamo do výtvarného kontextu. Gro inštalácie tvorila počítačová zostava v priestore, ktorej súčasťou bola levitujúca digitálna tlač siluety umelkyne v životnej veľkosti. Na obnaženom hrudníku mala prisaté elektródy, ktoré ústili do snímača. Jej zadná strana zostala biela, bez definovania identity, čo môže predstavovať narážku na sterilitu či anonymitu lekárskeho prostredia, alebo odkazovať na vyhasínanie života. Iným variantom tejto práce sú dve manipulované digitálne fotografie výtvarníčky s telom dekorovaným rovnakými lekáorskými atribútmi. Odkazuje nimi na situáciu, keď je telo ošetrované ambulantne, na rozdiel od situácie, keď je telo hospitalizované.

Do kategórie diel zaoberajúcich sa vizualizáciou špecifických lekárskeých praktík vyšetrovania možno zaradiť aj Čiernej

^[16] K uvedenej problematike pozri texty od týchto autoriek – ROSS, CH. The Paradoxical Bodies of Contemporary Art. In JONES, A. (ed.). A Companion to Contemporary Art since 1945. Oxford: Blackwell Publishing, 2006, s. 378 – 400; MYER, L. Power and Pleasure: Feminist Art Practice and Theory in the United States and Britain, In Tamže, s. 317 – 342; RUSINOVÁ, Z. Autopoesis. Bratislava: Slovak National Gallery, 2006 (catalogue to the eponymous exhibition).

^[17] ROSS, CH. The Paradoxical Bodies of Contemporary Art. In JONES, A. (ed.). A Companion to Contemporary Art since 1945. Oxford: Blackwell Publishing, Ltd., 2006, s. 380.

^[18] Tamže, s. 389.



Potrebuje našu starostlivosť? | Do you need our care?
2000 projekt Training (+ Viera Levitt, predtým | formerly Viera Jančeková)

Informácia pre použitie, čítajte pozorne!

PREDNISON 5 LÉČIVA

(Prednisonum)
tablety

Výrobca

Léčiva a.s., Praha, Česká republika

Zloženie

Účinná látka: Prednisonum 5 mg v 1 tablete

Pomocné látky: Lactosum monohydricum, Maydis amylum, Calcii stearas, Talcum, Gelatina

Indikačná skupina

Hormón zo skupiny glukokortikoidov

Charakteristika

Účinná látka prednizón je syntetický steroidný hormón, odvodený od prirodzených hormónov tvorených v kôre nadobličiek. Prednizón ľmi zápal, alergické prejavy a znižuje normálnu aj chorobne zvýšenú činnosť systému, nevyhnutného pre obranyschopnosť organizmu.

Indikácie

Prednison 5 Léčiva sa používa u dospelých aj detí pri liečení niektorých chronických zápalových ochorení, pri závažných alergických ochoreniach, pri ochoreniach spôsobených zvýšenou reaktivitou systému obranyschopnosti (tzv. imunoaleračné ochorenia) ako pomocná liečba u niektorých novotvarov.

Kontraindikácie

Prednison 5 Léčiva sa nesmie užívať pri precitlivencosti na niektorú zložku prípravku. Pri niektorých ochoreniach je pri užití Prednisonu 5 Léčiva potrebná osobitná opatrosť. Informujte preto svojho lekára o všetkých ochoreniach, na ktoré trpíte, aby mohol posúdiť vhodnosť jeho užívania. Zvlášť závažné dôvody musia byť pre užívanie tohto prípravku u pacientov s vredovou chorobou žalúdka alebo dvanástnika, so zeleným zákalom (glaukóm), so závažným duševným ochorením (napr. depresia), s cukrovkou, s rednutím kostí, u pacientov s vysokým krvným tlakom, so závažnými chorobami srdca a obličiek, pri závažnej celkovej infekcii, pri tuberkulóze a pri náchylnosti na zvýšené zražanie krvi. Tieto stavy vyžadujú osobitné opatrenia a sledovanie, poprípade aj prerušenie liečby. Pokiaľ sa stavy, uvedené v tomto odseku u Vás vyskytnú až počas užívania prípravku, informujte o tom svojho ošetrojúceho lekára. Prípravok sa zvyčajne neužíva v ťarchavosti. Informujte preto svojho lekára o prípadnej ťarchavosti, aby mohol rozhodnúť o jeho užití. Počas liečby sa neodporúča dojčiť.

Nežiaduce účinky

Počas liečby sa môžu vyskytnúť aj závažné nežiaduce účinky, najmä pri dlhodobom užití vysokých dávok. Môže sa objaviť zvýšený pocit hladu so zvýšením telesnej hmotnosti, zažívacie ťažkosti ako nevoľnosť, dávnenie, bolesť v bruchu, ďalej sa môže objaviť mesačkovitá tvár, nahromadenie tuku na krku a hrude, akné, nepokoj, poruchy spánku, zmeny nálady, depresie alebo naopak povznesená dobrá nálada, zvýšenie krvného tlaku, svalová slabosť, zníženie odolnosti voči infekciám, ďalej môže dôjsť k zhoršeniu alebo vzniku cukrovky, spomalenému hojeniu rán, bolesťiam v chrbte zapríčineným rednutím kostí, k stenčeniu kože, krvácaniu do tráviaceho ústrojenstva, zvýšeniu vnútroočného tlaku (glaukóm), k opuchom. Prípadný výskyt týchto nežiaducich účinkov alebo iných nezvyčajných reakcií oznámte ošetrojúceho lekárovi. Ak sa objaví krv v stolici alebo čierna stolica, neberte ďalšiu dávku lieku a ihneď vyhľadajte lekára, ktorý zvolí ďalší postup liečby!

Interakcie

Účinky Prednisonu 5 Léčiva a iných súčasne podávaných liekov sa môžu navzájom ophyvňovať. Napr. prednizón zoslabuje účinky liekov znižujúcich zraženie krvi, liekov znižujúcich hladinu krvného cukru, liekov znižujúcich krvný tlak a vitamínu D. Prednizón zvyšuje nežiaduce účinky močopudných látok vyplavujúcich draslík z organizmu, digoxínu, lenytoinu a protizápalových liekov. Účinnosť prednizónu zvyšujú hormonálne antikoncepcné prípravky a sullónamidy. Informujte preto Vášho lekára o všetkých liekoch, ktoré v súčasnej dobe užívate, a to na lekársky predpis aj bez neho. Bez súhlasu lekára neužívajte súčasne s Prednisonom 5 Léčiva žiadne voľnopredajné lieky. Ak Vám bude ďalší lekár predpisovať nejaký iný liek, informujte ho, že už užívate Prednison 5 Léčiva.

Dávkovanie a spôsob použitia

Dávkovanie určuje vždy lekár, dospelí zvyčajne užívajú 1-12 tabliet denne. Zvyčajne sa ráno užíva vyššia dávka. Dávkovanie sa v priebehu liečby môže meniť, prípadne sa prípravok užíva každý druhý deň. Dávkovanie u detí je individuálne, závislé od druhu a závažnosti ochorenia a od telesnej hmotnosti dieťaťa. Tablety sa užívajú počas jedla alebo po jedle, zapijajú sa vodou.

Upozornenie

Dávkovanie predpísané lekárom presne dodržiavajte. Pri vynechaní dávky užite liek ihneď, ako si spomeniete. Ak máte ďalšiu dávku užít za menej ako 6 hodín, užite liek ihneď a nasledujúcu dávku vynechajte. Neprerušujte liečbu bez súhlasu lekára (výnimku tvorí objavenie sa krvi v stolici). Náhle prerušenie dlhodobej liečby vyvolá závažné nebezpečenstvo poruchy hormonálnej rovnováhy. Prípravok sa užíva dlhodobo. Počas liečby budete musieť pravidelne absolvovať lekárske prehliadky, včítane laboratórných kontrol. Počas liečby sa odporúča obmedziť v strave kuchynskú soľ, vhodné sú potraviny s vysokým obsahom draslíka-ovocie, zelenina. Počas liečby sa odporúča vyhýbať sa slneniu, nadmernej námahe, prechladnutiu a infekciám. Nie je vhodné piť alkoholické nápoje. Ak dôjde počas liečby alebo po jej prerušení k záťažovému stavu (úraz, operácia, horúčkovitý stav), informujte lekára o liečbe prípravkom Prednison 5 Léčiva. Pri predávkovaní alebo ak dieťa náhodne požíje viac tabliet, vyhľadajte lekára.

Varovanie

Prípravok sa nesmie používať po uplynutí doby použiteľnosti vyznačenej na obale.

Uchovávať mimo dosahu detí!

Balenie

20 tabliet

Dátum poslednej revízie

05.1996, ŠÚKL, Bratislava, Slovenská republika

300696
TISK K. L.



Léčiva a.s. Dolní Měcholupy 130
102 37 Praha 10, ČESKÁ REPUBLIKA

ZV1225 47

Dôležité informácie, čítajte pozorne!

Knoll AG · 67008 Ludwigshafen · Nemecko

Rytmonorm® 150 mg Rytmonorm® 300 mg

Účinná látka: Propafenone hydrochloride

Poťahované tablety

Antiarytmikum

Zloženie

Jedna poťahovaná tableta Rytmonormu 150 mg obsahuje 150 mg propafenonehydrochloridu, jedna poťahovaná tableta Rytmonormu 300 mg obsahuje 300 mg propafenonehydrochloridu.

Ostatné zložky: Cellulosum microcrystallinum, Carmellosum natricum, Maydis amylum, Hypromellosum, Magnesia stearas, Aqua, Macrogolum 400, Macrogolum 6000, Hypromellosum, Titanii dioxidum.

Indikácie

Symptomatické a liečbu vyžadujúce tachykardické supraventrikulárne poruchy srdcového rytmu, ako napr. AV-junkčné tachykardie, supraventrikulárne tachykardie pri WPW syndróme alebo paroxyzmálne fibrilácie predsieni. Závažné symptomatické komorové tachykardie, ak sú podľa hodnotenia lekára životu nebezpečné.

Kontraindikácie

Kontraindikáciami sú choroby alebo stavy, pri ktorých sa nesmie vôbec, alebo len s najväčšou opatrosťou podávať určitý liek, pretože očakávaný prínos lieku nie je v priaznivom pomere k jeho možným negatívnym účinkom. Aby lekár mohol spoľahlivo zistiť, či u pacienta existuje kontraindikácia, musí byť dobre informovaný o jeho predchádzajúcich a súčasných ochoreniach, súčasnej ďalšej liečbe a tiež o životných podmienkach a zvykoch.

Ku kontraindikáciám môže dôjsť alebo môžu byť zistené až po započatí liečby týmto liekom. Je potrebné o nich informovať lekára.

Propafenon sa nesmie podávať pri:

manifestnom srdcovom zlyhaní, kardiogénnom šoku (okrem šoku, ktorý vznikol na základe arytmie), ťažkej symptomatickej bradykardii, počas prvých troch mesiacov po srdcovom infarkte alebo pri obmedzenom výkone srdca (ejekčná frakcia ľavej komory < 35% – okrem pacientov s arytmiami ohrožujúcimi život), pri vyššom stupni sinoatriálnych, atroventrikulárnych a intraventrikulárnych porúch vedenia, sick-sinus syndróme (bradykardicko-tachykardickom syndróme), výraznej hypotenzii, poruchách elektrolytového hospodárstva, ťažkom obštrukčnom ochorení pľúc, myasthenia gravis, precitlivencosti na aktívnu látku propafenon.

Terapia v tehotenstve a pri dojčení

Počas tehotenstva, obzvlášť v prvých troch mesiacoch sa môže propafenon podávať iba na výslovné odporúčanie lekára.

Nežiaduce účinky

Nežiaduce účinky, ktoré sa dočasne objavili pri podávaní propafenonu (nemusi k nim dôjsť u každého pacienta) sú nasledujúce: príležitostne, obzvlášť pri vysokej dávke sa môžu vyskytnúť gastrointestinálne poruchy, napr. nechutenstvo, nevoľnosť, zvracanie, pocit plnosti, zápcha, pocity sucha, horkosti a znecitlivenia v ústach, ďalej parestézie (poruchy citlivosti), poruchy videnia a závraty. U starších pacientov s obmedzeným výkonom srdca môže výnimočne dôjsť k poruchám regulácie krvného obehu so sklonom k prudkému zníženiu krvného tlaku, vyvolanému vzpriameným držaním tela alebo dlhším státim (ortostatický syndróm). Môže dôjsť k proarytmickým účinkom vo forme zmien alebo zosilnenia porúch srdcového rytmu, ktoré môžu viesť k značnému obmedzeniu srdcovej činnosti s možnou zástavou srdca. Tieto proarytmické účinky sa prejavujú buď ako výrazné spomalenie srdcovej frekvencie (bradykardie), alebo poruchy vedenia vzruchu (napr. sinoatriálna, atroventrikulárna a intraventrikulárna blokáda), alebo ako zrýchlenie srdcovej frekvencie (napr. novo vzniknuté komorové tachykardie). Veľme zriedka dochádza k fibrilácii alebo flutteru siení. Môže sa zhoršiť srdcová insuficiencia.

Zriedka sa vyskytuje únava, bolesť hlavy, psychické poruchy, ako je napr. strach, zmätenosť, neklud, zlé sny a poruchy spánku. Veľmi vzácné sa môžu pri predávkovaní objaviť kŕče.

Zriedka sa objavujú extrapyramidové symptómy (poruchy koordinácie pohybov), alergické kožné prejavy, napr. sčervenenie, svrbenie, exantém, žihľavka a u citlivých pacientov bronchospazmus. Vo výnimočných prípadoch môže dôjsť ku cholestáze ako prejavu hyperergického-alergickej reakcie alebo poruchy funkcie pečene. V niektorých prípadoch boli pri vyšších dávkach propafenonu pozorované poruchy potencie a zníženie počtu spermií.

Tieto príznaky miznú po vysadení lieku. Pretože liečba propafenonom môže byť životne dôležitá, nesmie sa kvôli nežiaducim účinkom prerušiť bez konzultácie s lekárom. Sú popísané jednotlivé prípady vzostupu antinukleárných protilátok (proti bunkovému jadrú), vznik syndrómu typu lupus erythematoses, leukopénie, hlavne granulocytopenie alebo trombocytopenie (zníženie počtu granulocytov, resp. trombocytov v krvi), ktoré boli po vysadení lieku reverzibilné. V ojedinelých prípadoch bola popísaná agranulocytóza.



Ceteris paribus alebo Všetko ostatné je rovnaké | Ceteris paribus or All else being equal



they are used by relevant specialists for expert analyses and interpretations. Therefore, we might seem unable even to understand them. On the other hand, the truth remains that our current IT-based society expects people to have at least a minimum knowledge of scientific and medical images. To decode/read these, people need to have elementary digital and visual literacy levels.²⁰ The diagnostic medical pictures primarily have a high information value, but undeniably also possess a specific visual aesthetic. Čierna's art combines medical practices with visual culture and contemporary art approaches. Thus she visualizes selected individual processes inside the human body that we do not have a chance to see without a computer interface or special apparatus. This topic framework includes depicting the specific hospital environment. Čierna's video *Transport* (2002) introduces us to the atmosphere of a typical hospital, inhospitable as only a post-socialistic institution can be. The video is from a patient's perspective. Sitting in a wheelchair, he is pushed along long hospital corridors into an elevator. The spectators, in the patient's situation, share the chill of impersonal hospital corridors. Though the man is only a fictional patient, the deep silence and dumbness of the sterile hospital environment get to us and make us feel uncomfortable and helpless.

References to medical questions call for the mention of 'biopower' introduced by French philosopher Michel Foucault. This expresses various technologies of power serving modern states to instruct, subjugate and control human subjects, to rule society by instructing and disciplining people in the areas of social hygiene, public health care, education, demography, census or birth control. Such processes and practices create an unusual collection of knowledge of the body, and produce bodies of specific meanings and abilities, resulting in the conclusion that all bodies are created through multiple techniques of biopower.²¹

A later similar medicine-related work was *Ošetrenie [Treatment]* (2004), a set of photographic self-portraits picturing the artist's erogenous zones bandaged over. They represent both reproductive and at the same time high-risk spots on the artist's (but potentially every woman's) body, and she has visualized them as a series of bodily macro-close-ups. In these fragments Čierna maps her own body, bandages accentuating places considered potentially vulnerable from the viewpoint of modern women's diseases such as e.g. breast or cervical cancer, which now traumatize many women of various ages as well as their families and friends.

Another dangerous disease of the globalized world was the quickly spreading virus HN 5 inducing bird flu a few years ago, causing health problems with fatal consequences. The artist dealt with this in her video *Výhľad z kuchyne alebo Babské reči [View from the kitchen or Women's talk]* (2006) with documentary directness. Its basis is the artist's talking to her friend Táňa, a biogenetics expert. The dialogue takes place at Táňa's, then on maternity leave. Mostly, it is a series of her professional reflections on the natural worries of both of the mothers about the deadly disease. The video is supplemented with a set of

20 KESNER, L. Obrazy a modely ve vědě a medicíně. In FILIPOVÁ, M. – RAMPLEY, M. (eds.). *Možnosti vizuálních studií*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal – Masarykova univerzita, Filozofická fakulta – Seminář dějin umění, 2007, p. 155-157.

21 STURKEN, M. – CARTWRIGHT, L. Ibid., p. 424.

fotografický portrét z obdobia tehotenstva *Bez názvu (Brušný tanec)* z roku 2002, ktorý prezentovala paralelne s upraveným záznamom ultrazvuku srdca svojho dieťaťa na monitore počítača. Sonografický záznam jej dcéry v prenatalnom štádiu ukázal, že jej srdce je postihnuté podobnou vrodenou chybou, akú má jej matka. Je treba pripomenúť, že Čierna v týchto stvárneniach medicínskeho tela poukazuje na výhody sonografie, ako aj iných digitálnych prístrojov pri včasnom diagnostikovaní chorôb.¹⁹ Hoci sa u nás začali používať s takmer tridsaťročným oneskorením oproti Západu, kde sú od šesťdesiatych rokov 20. storočia bežnou súčasťou medicínskych diagnostických metód, umelkyňa si všima hlavne ich pozitíva, a nie odvrátené stránky spojené s digitálnym manipulovaním a skreslovaním reálnych medicínskych obrazov, ktoré smerujú k ideologickému a politickému zneužívaniu otázok súvisiacich s identitou, rodom, rasou a s ustavične sa vynárajúcimi polemikami známymi ako pro-choice (možnosť voľby) a pro-life (zachovanie života), o čom nás informujú mnohé príklady z Ameriky a západných krajín.

V súvislosti s touto kategóriou digitálnych obrazov dodajme, že ide o transfer vedeckých obrazov realizovaných pomocou progresívnych technológií zo sféry medicíny do širšej oblasti vizuálnej kultúry. Na rozdiel od umenia však nie sú určené na recepciu diváckeho publika, pretože sú zamerané na vykonanie odbornej analýzy a interpretácie príslušným lekárom – špecialistom. Mohlo by sa teda zdať, že z tohto dôvodu im ani primárne nemusíme rozumieť. Na druhej strane je pravda, že v dnešnej informačnej spoločnosti by ľudia využívajúci služby zdravotnej starostlivosti mali mať aspoň minimálne znalosti o tom, čo sa odohráva vo vedeckých a medicínskych obrazoch. Aby ich dokázali prečítať – dekodovať, potrebujú mať elementárnu digitálnu a vizuálnu gramotnosť.²⁰ Okrem toho, že medicínske diagnostické obrazy majú v prvom rade vysokú informačnú hodnotu, nemožno im uprieť ani osobitú estetickú vizuálnu hodnotu. Čierna tak prostredníctvom svojich diel, v ktorých kombinuje praktiky medicíny s prístupmi vizuálnej kultúry a súčasného výtvarného umenia, vizualizuje jednotlivé vybrané procesy, prebiehajúce vo vnútri ľudského tela, ktoré inak nemáme šancu vidieť našim bežným pohľadom bez interfejsu počítača alebo špeciálnej aparatury.

Do tohto námetového rámca patrí aj zobrazenie špecifického klinického prostredia nemocníc. Atmosféru jedného z typických nemocničných zariadení na Slovensku s pečatou nevládnej postsocialistickej inštitúcie nám Čierna približuje prostredníctvom videa *Prevoz* (2002), ktoré je nakrútené z perspektívy pacienta sediaceho na nemocničnom vozíku pri prevoze dlhými traktami nemocnice a počas jazdy vo výťahu. Divák sa môže vžiť do jeho situácie na trase, ktorá vedie neosobnými chodbami nemocnice vyvolávajúcimi mrazivé pocity. Napriek tomu, že ide o fiktívneho chorého človeka, mĺkve ticho a nemota bezútešného sterilného

19 Podrobnej kritickéj analýze problematiky zobrazovania tela v biomedicíne, zobrazovacej genetike, digitálnemu telu a vizualizácii liečiv je venovaná samostatná kapitola *Vedecký pohľad, pohľad na vedu* v knihe dvojice autoriek STURKEN, M. – CARTWRIGHT, L. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009, s. 351 – 390.

20 KESNER, L. Obrazy a modely ve vědě a medicíně. In FILIPOVÁ, M. – RAMPLEY, M. (eds.). *Možnosti vizuálních studií*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal – Masarykova univerzita, Filozofická fakulta – Seminář dějin umění, 2007, s. 155 – 157.



digital photographs – frontal portraits of the artist wearing various protective face masks, with the background of bird's eye perspective views of several international metropolises. These were to evoke the potential threat of the bird flu pandemic, as well as symbolizing other civilization and global threats.

Fragments from the Periphery: Handicapped, Social and Ethnic Minorities

Since 2002 one of the main lines in Pavlína Fichta Čierna's art has been documentary videos focusing on interesting stories of people with ambiguous, complicated fates. The artist mostly finds them in town peripheries, where they live ignored by the majority of society and out of the media's interest. They are physically and mentally handicapped women and men, outsiders coming from lower social classes or Roma minority juveniles who are barely surviving. Their way of life strongly contrasts with the current consumer lifestyle, oriented exclusively to performance, profit and success. We might even say that in these documentary videoportraits of people from various social groups the artist found her uniquely poetic creative style.

With her videocamera, she enters the lives of many people. Crucially, she must gain their trust. Only then do they share their stories, only then she can achieve her creative aim, which is to establish mutual communication and develop mutually enriching relations and cooperation. Here let us mention the founder of the British documentary school John Grierson and his claim that the first principle of the documentary film is the ability of film art to get insight into anything, to observe life and pick topics that have the potential to become a new and vital art form. Grierson believed the goal of documentary film is to record live events and history with authentic actors and authentic surroundings, interpreting the modern world and the most complex and peculiar realities in the best possible way. It is the documentary itself that conveys imminent understanding.²²

In her videos Čierna inventively combines documentary film approaches with video art practices, and presents her works in art museums or galleries. Thus they fall into the category commonly called 'artists' films'.²³

At the beginning of the cycle – devoted to some side yet not marginal topics – there is the video *Janka Saxonová* (2002). It is a portrait of a mentally handicapped woman, a record of one day in her life. Its slowed-down pace and intentional interruptions with a grainy screen popping up in between the individual sequences are meant to point out more than one possible understanding of the term 'dysfunction'. The artist uses documentary optics and a static video-camera to monitor the main interests of the 40-year-old woman. Janka does unsupervised work in the centre of Žilina, collecting paper to recycle, and while doing so chats away with passers-by. The video penetrates the protagonist's private world and social environment. Čierna's videocamera focuses on the main

nemocničného prostredia v nás prebúdza nepríjemné pocity sprevádzané bezmocnosťou.

V kontexte tematického okruhu vzťahujúceho sa na problematiku medicíny je potrebné upozorniť ešte na pojem biemoc, ktorý zaviedol francúzsky filozof Michel Foucault. Tento termín vyjadruje rôzne technológie moci, ktoré slúžia moderným štátom na to, aby prostredníctvom nich uplatňovali praktiky nariaďovania, podmaňovania si a kontroly ľudských subjektov. Ide o spôsoby, ktorými moc ustanovuje vládu nad spoločnosťou prostredníctvom nariaďovania a disciplíny v oblastiach, do ktorej patria sociálna hygiena, verejné zdravotníctvo, vzdelanie, demografia, sčítanie obyvateľstva alebo kontrola pôrodnosti obyvateľstva. Tieto procesy a praktiky vytvárajú zvláštny súbor vedenia o tele a produkujú telá zvláštnych významov a schopností, čoho výsledkom je tvrdenie, že „všetky telá sú utvárané prostredníctvom mnohých techník biomoci“.²¹

Neskôr do tejto medicínskej ikonosféry pribudli aj fotografické autoportréty zabandážovaných erotogénnych zón s názvom *Ošetrenie* (2004). Predstavujú reprodukčné, a zároveň rizikové miesta výtvarníckinho (ale potenciálne každého ženského) tela, ktoré vizualizovala prostredníctvom série jeho makrodetailov. Čierna v týchto autoportrétnych fragmentoch mapuje vlastné telo tým spôsobom, že bandážou zvyrazňuje obávané zraniteľné miesta potenciálnych civilizačných chorôb ženského organizmu, ako sú napr. rakovina prsníka alebo maternice, ktoré traumatizujú nielen mnohé prísušníčky ženskej populácie rôzneho veku, ale aj ich najbližších rodinných príbuzných a priateľov.

K mimoriadne nebezpečným nákazám globalizovaného sveta, ktoré spôsobujú veľkému počtu ľudí zdravotné problémy s fatálnym koncom, patrila pred niekoľkými rokmi aj hrozba rýchlo sa šíriaceho vírusu HN 5, ktorý vyvoláva ochorenie známe pod názvom vtáčia chrípka. Tejto téme umelkyňa venovala video *Výhled z kuchyne alebo Babské řeči* (2006) nakrútené s dokumentárnou vecnosťou, ktorého bázu tvorí rozhovor autorky s priateľkou Táňou, odborníčkou v oblasti biogenetiky. Ich dialóg prebiehal v kuchyni u priateľky, ktorá bola v tom čase na materskej dovolenke, a bol z väčšej časti sériou jej odborných úvah zaoberajúcich sa uvedenou aktuálnou problematikou, pričom sa doňho vplietali prirodzené obavy oboch diskutujúcich matiek z hrozby smrteľnej choroby. Pendantom videofilmu bol cyklus digitálnych fotografií – frontálnych portrétov autorky nasnímanej v rôznych ochranných rúškach na tvár, v pozadí ktorých sa akoby z vtáčej perspektívy otváral rozostrený pohľad na urbanistickú štruktúru viacerých svetových metropol. Evokovali možný príznak hrozby súvisiaci s pandémiou vtáčej chrípky, a zároveň aj s inými civilizačnými a globálnymi hrozbami.

Fragmenty z periférie: hendikepované, sociálne a etnické menšiny

Jednou z nosných línií výtvarnej tvorby Pavlíny Fichta Čiernej sa od roku 2002 stávajú dokumentárne videofilmy, v ktorých sa sústreďuje na stvárnenie zaujímavých príbehov ľudí s nejednoznačnými, komplikovanými životnými osudmi. Umelkyňa ich nachádza väčšinou na periférii mesta, na okraji záujmu väčšinovej spoločnosti a mimo pozornosti médií. Sú medzi nimi fyzicky a mentálne hendikepované ženy a muži, outsideri zo sociálne slabých vrstiev alebo mladiství z rómskej menšiny žijúci na

^[1] STURKEN, M. – CARTWRIGHT, L. Tamže, s. 424.

character's corpulent figure, on the details of her face and, most importantly, on her facial expressions when communicating with her mother. The sequences where Janka reveals her infantile hobbies and talks enthusiastically about her dreams and desires are endearing. Here we can identify the basic principles of the artist's creative method, later to become characteristic for most of her video work. The topic is concentration on depicting people, mainly middle-aged and elderly women, being different and not complying with the mainstream models of the consumer society's lifestyle; unique women attracting attention not by their appearance but by their interesting, often complicated and intricate life stories. The artist captures her characters talking about their life experience in real locations. This makes the videos authentic and uncovers family, social and cultural backgrounds. We could say Čierna systematically concentrates on portraying anti-celebrities, in contrast to show business, mass media and advertising pictures being poured all over our everyday reality. Formally the artist here focuses on joining the documentary film practices with video art attributes. Gradually, she has managed to achieve her own authorial method of documentary videos. Čierna might be one of the first and most outstanding video artists in Slovakia to develop the documentary idiom in video into a persuasive continuous program.

Similar features can be found in the video *S Marošom [With Maroš]* (2003), introducing a handicapped yet very vital 50-year-old man who used to be a gardener. Čierna has known him since they were both children, as he lived in the neighbourhood. She always wondered what he was thinking about while walking and looking around curiously. That is why she decided to entrust him with her camera, so that he could record one of his days: his regular everyday stroll to the centre of the town, from the house in a quiet part of Žilina where he lives just with his father, and back. The video includes the man's comments on bizarre microstories that have caught his attention. The slower pace of the film and sometimes uncontrolled takes are due to the 'co-author' Maroš' camera skills. Notably, the adult man, though a little childish in some aspects, is almost never visually present in the narrative structure of the film. All we can see are the shadows and fragments of his figure, a big face close-up in a mirror, or a glimpse of him when he decides to point the camera at himself at one moment. The aforementioned slow rhythm of the film has a two-fold effect: it enhances the emotionally strong message of the occasionally smile-inducing story, thus enabling spectators to reflect on deeper level, and at the same time it tries their patience and tolerance for handicapped people's otherness. On the other hand, the work contributes to uncovering the spectators' own vanity and pseudoproblems and how these tend to limit them in their heads. The video *With Maroš* shows the artist's sensitivity to the handicapped and her interest in examining their inner world and unfolding its intricate overlapping layers.

Another piece of work on the topic of outsiders is the slide projection *Bez Kamila [Without Kamii]* (2003). It consists of a single, static, existentially tuned snapshot projected on the wall – a view into a poor village household, home of the artist's alcoholic neighbour, captured in a tragicomic role of a helpless patient. The authentic photography of a real-life situation also showing the artist helping out her neighbour

hranici prežitia. Spôsob ich života výrazne kontrastuje so súčasným konzumným životným štýlom, ktorého hlavnými črtami sú výlučná orientácia na výkon, profit a úspech. Možno dokonca povedať, že výtvarníčka si našla v dokumentárnych videopotrétoch ľudí z rôznych sociálnych skupín, vyznačujúcich sa viacvrstvovou sémantickou štruktúrou, svoju vlastnú polohu videotvorby s osobitou poetikou.

Čierna so svojou videokamerou vstupuje do života mnohým ľuďom. Dôležitým predpokladom na to, aby sa jej podarilo naplňať tvorivé zámery však je, aby sa oslovení ľudia s dôverou zverili autorke so svojimi príbehmi. To znamená, že medzi nimi musí prebiehať vzájomná komunikácia, ktorá je bázou na rozvíjanie obohacujúcich vzťahov a spolupráce. V tejto súvislosti stojí za to pripomenúť názor zakladateľa britskej dokumentárnej školy Johna Griersona, ktorý tvrdí, že „hlavnou zásadou dokumentárneho filmu je schopnosť filmového umenia všade preniknúť, pozorovať život a vyberať si v ňom vhodné témy, ktoré môžu vyústiť do novej a životnej umeleckej formy“. Podľa Griersona cieľom dokumentárneho filmu je nakrúcanie živých udalostí a dejín, kde autentickí herci a autentické prostredia najlepšie interpretujú moderný svet, aj tie najzložitejšie a najčudnejšie udalosti skutočnosti, pričom práve „dokumentárny film umožňuje dosiahnuť bezprostredné poznanie“.²²

V prípade Čiernej videí a videofilmov platí, že invenčne spája prístupy dokumentárneho filmu s praktikami videoumenia a svoje diela prezentuje v prostredí múzea umenia alebo galérie. Ide teda o kategóriu, pre ktorú sa tiež zaužívalo označenie „filmy umelcov“.²³ Na počiatku voľného tematického cyklu videodokumentov – venovaného okrajovým témam, ktoré však nie sú marginálne – stojí videofilm *Janka Saxonová* (2002). Predstavuje portrét mentálne postihnutej ženy prostredníctvom záznamu približujúceho jeden deň z jej života. Jeho spomalené tempo so zámernými prerušeniami formou zrnenia medzi jednotlivými sekvenciami videa navodzuje viacznačné čítanie pojmu „porucha“, čo korešponduje s obsahom diela. Autorka používa dokumentárnu optiku a statickou videokamerou monitoruje hlavné sféry záujmov štyridsiatničky Janky Saxonovej – na jednej strane je to dobrovoľná práca v centre Žiliny, kde zbiera papier a živo komunikuje s okoloidúcimi, a na druhej strane ide o prienik do súkromného sveta a sociálneho prostredia tejto protagonistky. Čiernej videokamera sa zameriava na snímanie korpulentnej postavy hlavnej aktérky, na detaily tváre, a najmä na výrečnú, živú mimiku tejto ženy pri komunikácii s matkou. Úsmevne pôsobia najmä tie pasáže, v ktorých Janka odhaľuje svoje infantilné záľuby a s nadšením hovorí o vlastných snoch a túžbach. V uvedenom videu možno identifikovať základné princípy tvorivej metódy umelkyne, ktoré sa stanú príznačné pre väčšinu jej budúcich videodiel. Z tematického hľadiska ide o sústredenie sa na zobrazenie ľudí, najmä žien v strednom veku a starších žien typických svojou inakosťou, ktoré zjavne nezapadajú do mainstreamových modelov životného štýlu konzumnej spoločnosti. Osobitých žien, ktoré pútajú pozornosť nie svojim vonkajším vzhľadom, ale zaujímavými, často spleťtými a komplikovanými životnými príbehmi. Autorka zachytáva svoje

^[2] GAUTHIER, G. Dokumentární film, jiná kinematografie. Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 359 – 360.
^[3] John Grierson tiež hovorí, že „hranice medzi naratívnyim, dokumentárnym a experimentálnym filmom sú niekedy nejasné, pretože všetky tri oblasti sú založené na tvorivom prístupe“. GAUTHIER, G. Tamže, s. 347.





Bifúzia | Bifusion
2002 Galéria Emila Filly, Ústí nad Labem (+ Zdena Kolečková)



Bifúzia | Bifusion
2002 Galéria Jána Koniarka, Trnava (+ Zdena Kolečková)







Vtáčia perspektíva | Bird's-eye view
2006

offers a heart-breaking picture of this peculiar aging loner, and it reminds us of the old days where time has stopped.²⁴

What needs to be said here is that Čierna chooses most of her video characters herself. She first observes them for considerable time, then carefully frames the subject matter. Some come from her immediate surroundings, while others are people with whose life stories she is familiar, which usually contributes to creating multi-layered, deeply penetrating videos, such as the diptych of pragmatically documentary, yet highly sensitive videos *Nežné pripomienky [Tender observation]*. These are portraits of an elderly man and a middle-aged woman, presented as their personal testimonies in which they both reminisce about their childhoods. The first video, *Pošta pre teba [Mail for you]* (2005), refers to and uses the name of an eponymous Slovak TV show. It introduces an aging, homeless-looking man who would like to reunite with two younger siblings of his. When he was just a child, his mother took them and abandoned him. However, watching the face of the weeping man, a former alcoholic and aggressive felon, we realize his dream has very little chance. Unlike him, the middle-aged woman in the second video *Správa o reáliách Evy Č. [Report on the realities of Eva Č.]* (2005) reminisces positively about her childhood, the memories of which are connected with her beloved father, a lawyer. All the more tragicomic are the shots of her, an untidy woman recalling her first love, unfulfilled motherhood ambitions and other things she has not managed to achieve in her life, in part through her own fault. Rather obviously, the reasons of her many failures were drinking and lack of motivation. Fragments of Eva’s monologue are accompanied with occasional grainy screensand modulated sounds evoking a delirium or, perhaps, what talking to extraterrestrials might sound like.

Together with other video works dealing with similar topics, e.g. *Súrodenci [Siblings]* (2004), the diptych can be considered an exemplary illustration of experiencing the real (in the sense of actual reality, real life) through trauma as defined by Hal Foster, American theoretician, in the book *The Return of Real. The Avant-garde at the End of the Century* (1996).²⁵ It is likewise another example of so-called abject or abjection in visual art, a psychological term defining conditions related to an individual’s decrepit status, their being exposed to humiliation or rejection. With Foster, in the current often very cynical, indifferent world, a person frequently feels literally lost. That is a reason visual art uses abjection as a connotation for poverty, misery and lowness, to impeach the contemporary consumer world’s superficiality and cynicism.²⁶ The French philosopher and psychoanalyst Julia Kristeva dealt with abjection in the sense of humiliation and degradation in her study *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (1982)²⁷. It was based on combining influences of psychoanalysis, linguistics and philosophy to interpret

- | | |
|----|--|
| 24 | The slide was made by Martin Marenčin, according to the artist’s instructions. |
| 25 | FOSTER, H. <i>The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century</i> . Cambridge, Massachusetts – London, England: The MIT Press, 1996, p. 146-152. |
| 26 | FOSTER, H. Ibid., p. 152. |
| 27 | KRISTEVA, J, <i>The Powers of Horror. An Essay on Abjection</i> . New York: Columbia University Press, 1982. |

postavy hovoriace o vlastných žitých skúsenostiach v reálnych lokáciách, ktoré dodávajú videám autentickosť a charakterizujú psychosociálne stránky predstavovaných osobností aj prostredníctvom odkrývania ich rodinných, sociálnych a kultúrnych prostredí. Mohli by sme povedať, že Čierna sa programovo venuje zobrazovaniu ľudí typu anticelebrít, čo pôsobí ako výrazný kontrast voči záplave všadeprítomných obrazov šoubiznisu, masmédií a reklamného priemyslu vo vizuálnej kultúre našej každodennej reality. Z formálneho hľadiska sa umelkyňa sústreďuje na tvorivé skĺbenie praktík dokumentárneho filmu s atribútmi videoumenia, čím sa jej postupne podarilo vytvorif si osobitú autorskú metódu dokumentárnych videí. Môžeme povedať, že Čierna bola jednou z prvých a najvýraznejších videoumelkýň na Slovensku, ktorá rozvinula dokumentárny idióm v tvorbe videí do presvedčivého kontinuálneho programu.

Podobné znaky nájdeme aj vo videofilme *S Marošom* (2003), v ktorom autorka venuje pozornosť hendikepovanému, ale životaschopnému päťdesiatročnému mužovi, pôvodným povoláním záhradníkovi. Pozná ho od detstva, býval v ich susedstve a vždy ju zaujímalo, na čo asi myslí pri prechádzkach, keď sa zvedavo pozeral po okolí. Preto sa rozhodla zverif mu svoju videokameru, aby divákovi priblížil prostredníctvom komentovanej prehliadky jeden deň na svojej každodennej trase smerujúcej z rodinného domu v tichej časti Žiliny, kde žije iba s otcom, do centra mesta a späť, čo sprevádza niekoľko bizarných mikropříbehov, ktoré ho zaujali na ceste. Je zjavné, že pomalší rytmus filmu a niekedy nekontrolované zábery udáva „spoluautor“ Maroš determinovaný svojou kameramanskou zručnosťou. Pozoruhodné na Čiernej videofilme je, že tento dospelý, v niečom však detinský muž nie je takmer vôbec vizuálne prítomný v naratívnej štruktúre videofilmu. Vidíme iba tieň a zlomky jeho postavy, veľký detail tváre v zrkadle, alebo máme možnosť zazrieť ho, keď v jednom okamihu namieri kameru sám na seba. Emotívne silné posolstvo tohto videopříbehu, obsahujúce aj úsmevné pasáže, na jednej strane ovplyvňuje pomalšie vnímanie diela, čo nielen prispieva k hlbším reflexiám divákov, ale zároveň skúša ich trpezlivosť a tolerantnosť voči inakosti postihnutých ľudí. Na druhej strane jeho odkaz prispieva k tomu, aby obnažilo neraz márnomyseľné alebo obmedzené vlastné mentálne limity divákov, ktoré mnohokrát spočívajú v pseudoprobémoch. Videofilm *S Marošom* hovorí o autorkinej citlivosti voči hendikepovaným menšinám a svedčí o jej záujme pozorne skúmať vnútorný svet týchto ľudí a odhaľovať jeho zaujímavo zavinuté a zvláštne popretkávané vrstvy.

Do skupiny diel s témou outsiderov možno zaradiť aj diaprojekciu *Bez Kamila* (2003), ktorú prezentuje jediný, existenciálne ladený statický záber diapozitívu premietaný na stenu. Ponúka pohľad do biednej dedinskej domácnosti autorkinho suseda – alkoholika, ktorý je zachytený v tragikomickej situácii bezmocného pacienta. Neinscenovaná fotografia, na ktorej je prítomná aj výtvarníčka v úlohe pomáhajúcej susedky, ponúka obraz ťaživej staroby čudáckeho samotára a evokuje návrat do starého sveta, kde sa zastavil čas.²⁴

V súvislosti s vyššie uvedeným výkladom ešte treba povedať, že väčšinu predstaviteľov, ktorí vystupujú v Čiernej videodielach, si umelkyňa dôsledne vyberá sama na základe ich dlhšieho pozorovania a starostlivého koncipovania zvolenej látky. Aktéri videí buď pochádzajú z jej blízkeho okolia, alebo umelkyňa oslovuje ľudí,

- | | |
|----|--|
| 24 | Autorom diapozitívu vytvoreného podľa tvorivého zámeru výtvarníčky je Martin Marenčin. |
|----|--|

problems related to degrading physicality and its manifestations with the essential animus of the rejected.²⁸

An important defining attribute of Čierna’s video art is its capture of real lives of those in the lowest, weakest social ranks who, on a daily basis, fight to survive, scraping along without the slightest hope or chance for a change. They have lost the last shreds of their dignity to degradation. Semantically and formally, Čierna’s videos might seem similar to the popular format of reality television. Nevertheless, having perceived both fully and carefully, we can identify clear and marked differences between them. Where reality shows participants have their everyday lives observed, at the same time they are subject to intentional provocations to drive them to irony and extreme behaviour, to the extent of a sort of social pornography. As a result the spectator ends up feeling embarrassed. Čierna’s documentary videos present realistic portraits of miserable people on the verge of social dependency, whose hard, complicated fates induce emotions and compassion. They motivate the audience to think not just about total poverty and the bottom of society but also about obviously insufficiently-functioning social safety nets. Jan Keller, a Czech sociologist, has an interesting view of the issue, considering the current society’s drive for maximum performance to be an expression of social and psychological violence. He argues that all people are equally bound to an image that exemplary successful individuals stand in sharp contrast to the weak, the old, and the unequipped. He says the performance and competitiveness cult reinforces a dichotomic view of society. Thus people are divided into those who (no matter how) have won and those who have succumbed, who are therefore more or less dispensable and worthless.²⁹ A problem no less substantial for the current information society – especially in a period of economic and financial crisis – is the number of middle-class people expected to drop into the group of the dependent and potentially homeless.³⁰

In her following video diptych *Súrodenci [Siblings]* (2004) the artist does field research focusing on the economic, socio-cultural and social problems of the Roma ethnic minority. Čierna’s video-reflections of this zone, full of conflict and with principal questions unsolved, are manifestly empathic and patient.

The basis for the video *Jarka uprostred [Jarka in Between]* (2004) with introductory grotesque accelerated passages is the depiction of tragicomic aspects in the main character Jarka’s everyday life. In looking after her three younger siblings, she is not only responsible but, in spite of the existential

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 28 | ATHANASSOGLOU-KALLMAYER, N. Škaredost (Slovak translation of <i>Ugliness</i>). In NELSON, R.S. – SHIFF, R. (eds.). <i>Kritické pojmy dejín umenia</i> . (Slovak translation of <i>Critical Terms for Art History</i>) Bratislava: Nadácia – Centrum súčasného umenia a Vydavateľstvo Slovart, 2004, p. 339. | 25 | FOSTER, H. <i>The Return of Real.The Avant-garde at the End of the Century</i> . Cambridge, Massachusetts – London, England: The MIT Press, 1996, s. 146 – 152. |
| 29 | KELLER, J. <i>Posvícení bezdomovců. Úvod do sociologie domova</i> . Prague: Sociologické nakladatelství, 2013, p. 265. | 26 | FOSTER, H.Tamže, s. 152. |
| 30 | Jan Keller talks about post-industrial homelessness or about its new wave, which first came in the West, in connection to the labour market changes: 'While before a typical homeless person was someone who consciously rejected the work ethic, the values of execution and social responsibility, since the beginning of the 80s there have been increasing numbers of homeless people who are forced to live in the street due to the changes in society. Among them there are more and more young people and mothers with children.' Ibid., p. 258-260. | 27 | KRISTEVA, J, <i>The Powers of Horror. An Essay on Abjection</i> . New York: Columbia University Press, 1982. |
| 28 | ATHANASSOGLOU-KALLMAYEROVÁ, N. Škaredosť. In NELSON, R.S. – SHIFE, R. (eds.). <i>Kritické pojmy dejín umenia</i> . Bratislava: Nadácia – Centrum súčasného umenia a Vydavateľstvo Slovart, 2004, s. 339. | 28 | ATHANASSOGLOU-KALLMAYEROVÁ, N. Škaredosť. In NELSON, R.S. – SHIFF, R. (eds.). <i>Kritické pojmy dejín umenia</i> . Bratislava: Nadácia – Centrum súčasného umenia a Vydavateľstvo Slovart, 2004, s. 339. |

ktorých životné príbehy pozná, čo zvyčajne prispieva k vytvoreniu mnohovrstvových, prenikavých videodiel.

V tomto kontexte ozvláštňujúco pôsobi videodiptych dokumentárne vecných, ale citlivo spracovaných videí *Nežné pripomienky*. Ide o portréty staršieho muža a ženy v strednom veku podané formou osobných výpovedí, v ktorých sa obaja v spomienkach vracajú do svojho detstva. Prvé z nich, video *Pošta pre teba* (2005), odkazuje na rovnomennú reláciu Slovenskej televízie, prostredníctvom ktorej by sa chcel starnúci muž zanedbaného vzhľadu pripomínajúci bezdomovca stretnúť so svojimi súrodencami. Jeho strastiplný osud sa začal už v ranom detstve, keď ho opustila matka s dvomi mladšími súrodencami. Pri pohľade na detail tváre tohto plačúceho muža – s minulosťou alkoholika a agresívneho kriminálnika – si však uvedomíme, že splnenie jeho sna je málo pravdepodobné. Na rozdiel od neho, v druhom videu *Správa o reáliách Evy Č.* (2005) ide o pozitívne návraty ženy stredného veku do detstva, ktoré si spája so spomienkami na milovaného otca, právnika. O to tragikomickejšie pôsobia zábery kamery na neupravenú ženu, ktorá spomína na svoju prvú lásku, nenaplnené materstvo a veľa iných vecí, čo sa jej v živote aj z vlastnej viny nepodarilo uskutočniť. Napovedajú, že príčinou mnohých jej zlyhaní bol alkoholizmus a nedostatok motivácie. Útržky monológu Evy Č. sú sprevádzané prelínačkou zrnitého obrazu a modulovanými zvukmi, ktoré evokujú delírium alebo predstavu rozhovoru s mimozemšťanmi.

Uvedený videodiptych môžeme považovať – spolu s ďalšími podobne tematizovanými videoprácami, napr. *Súrodenci* (2004) – za exemplárnu ukážku ilustrujúcu prežívanie reálneho (v zmysle reálnej skutočnosti, reálneho života) prostredníctvom traumy, ako tento jav formuloval americký teoretik Hal Foster v knihe *Návrat reálneho. Avantgarda na konci storočia* (1996).²⁵ Zároveň ide o príklad tzv. abjektu alebo abjektného vo vizuálnom umení, čo je z psychológie prevzatý termín definujúci stavy spojené s biednym postavením jedinca, jeho ponížením alebo stavom zavrhnutia. Podľa Fostera, človek sa v súčasnom, často veľmi cynickom a ľahostajnom svete cíti neraz doslova stratený. Aj z tohto dôvodu rôznorodé prejavy vizuálneho umenia využívajú abjekt v zmysle konotácií biedneho, úbohého a nízkeho na to, aby spochybnili povrchnosť a cynizmus súčasného konzumného sveta.²⁶ Abjekciou vo význame poníženia a degradácie sa zaoberala aj francúzska filozofka a psychoanalytička Julia Kristeva vo svojej štúdií *Moc hororu: Esej o abjekcii* (1982),²⁷ ktorá vychádzala z vplyvov psychoanalýzy, lingvistiky a filozofie pri interpretácii problémov venovaných degradujúcej telesnosti a jej manifestáciám, kde gro hrá tendencia odvrhnutého.²⁸

V tomto kontexte treba podotknúť, že dôležitým definičným znakom Čiernej videodiel je zachytenie reálnych životov ľudí (poňatých v rôznych kategóriách bezdomovstva) patriacich k sociálne najslabším vrstvám spoločnosti, ktorí zápasia



.....I hurt myself with a needle. There is a r



As it was... in the past it was better. A



... as if I were crazy. That's... because



there, for that needlework, to that special se



is that ... Janka: With a shred. Mother: Not



Where could that bird be. Somewhere



ement and I don't think it's better. But



ely and get in line for the tickets and I



small storage outside, there are other th



My mother got leucemy, that is w



vironment. In this room I feel the bes

Janka Saxonová
2002

S Marošom | With Maroš
2003



Bez Kamila | Without Kamil
2003

problems, keeps a sense of humour, fun and joy. In the individual video sequences the artist introduces Jarka’s modest home on the periphery, merging into its natural surroundings, where Jarka and her siblings eke out life in poor conditions. These children do not suffer just materially, more importantly they miss having a complete family and role models. As a consequence one of the children becomes a criminal. He is the hero of the second video, *Mladistvý David R.* [*Juvenile David R.*] (2004), which takes place in a correctional institute. Here Čierna concentrates mainly on details of the Roma boy’s face and the look of his eyes. Her camera captures him playing various, often strange, even brutal, games, a sort of one-man show to help the boy make his slow correctional time pass faster.

We watch him drawing imaginary pictures on the wall with his fingers, boxing against the wall with his fists or his entire body, and aggressively shooting an imaginary pistol. The video études of David R. are separated by fade-outs, metaphorically recalling metal shutters being closed with a crash. In fact it is the sound of a typewriter roller starting a new line, evoking the vision of the juvenile delinquent’s questioning by the police and his responses being typed in, though we do not hear this. The artist lets just the mute, wordless picture 'speak', opening more space for the spectator’s various associations. The prison environment is defined is very minimally, underlining the impressively captured play of light and shadows falling on the floor through the one barred window. The diptych induces all kinds of questions, even as do the future of these Roma children, born into a problematic, socially dependent people.

Cliché-free Pictures of Women and Men

The second focus line of Pavlína Fichta Čierna's video work is represented by videos picturing women and men of different generations and social backgrounds who have intrigued her by their non-conventional lifestyles or by their extraordinary personal stories. The video portraits made in the course of several years were inspired by various circumstances concerning not only the people portrayed but also, to a certain extent, the artist herself, since some of her life experience was similar to theirs.

This was distinctively manifested in her first video installation *Na čo nemyslíš, nie je* [*Things that you do not think about do not exist*] (1997). This is a video projection focusing on exploring the mental state of Anna H., an actress. Her 'monumental' body dominates an empty, neutral space, and it is obvious she is suffering from frustrations and going through some undetermined trauma. It might seem to be midlife crisis. This psychological portrait accompanied by the sound of irregular breathing captures Anna H.’s momentary state of mind. Her corpulent body dressed only in a black slip contrasts with her inner fragility and vulnerability. It is as if the woman sitting in front of the camera was expressing many of our feelings, too: insecurity, ambivalence, fear of the future.

In parallel, the video installation resonates with the questions of ideal beauty standards, perfect looks and the right female body proportions.³¹ Anna’s eyes, sometimes disturbingly

každodenne o holé prežitie a živoría v bezútešných pomeroch bez akéhokoľvek náznaku perspektívy, kde sa v situácii degradácie už dávno rozplynula ich ľudská dôstojnosť. Keď porovnáme na prvý pohľad zdanlivo podobnú sémantickú a formálnu stránku Čiernej videí s reality show, ktoré sú považované za populárny formát televíznej zábavy, pri starostlivom vnímaní oboch dokumentárnych foriem môžeme medzi nimi identifikovať zjavné výrazné rozdiely. Je zrejmé, že v reality show, kde ide o zaznamenávanie každodenných situácií obyčajných ľudí, dochádza k zámernej provokácii smerom k ironizácii a zveličeniu extrémneho správania sa aktérov až na úroveň akéhosi sociálneho porna, čoho výsledkom sú neraz pocity trápnosti zažívané na strane divákov. Na rozdiel od nich Čiernej dokumentárne videá prezentujú realisticky zachytené portréty biednych ľudí existujúcich na hranici sociálnej odkázanosti, ktorých komplikované a ťažké ľudské osudy vzbudzujú emócie a súcit. Motivujú divácke publikum k hlbšiemu zamysleniu sa nielen nad otázkami, ktoré súvisia s totálnym materiálnym nedostatkom, chudobou a spoločenským dnom, ale aj s nedostatočne fungujúcimi záchrannými sociálnymi sieťami. V tejto súvislosti môžeme uviesť zaujímavý názor českého sociológa Jana Kellera, ktorý považuje súčasné nastavenie spoločnosti na maximálny výkon za výraz sociálneho a psychologického násillia, pretože pre všetkých ľudí je budovaný rovnako záväzný obraz vzorovo úspešných jedincov v ostrom kontraste s odmietnutím slabých, starých, nedostatočne vybavených. Kult výkonnosti a súperenia podľa neho posilňuje dichotomické videnie spoločnosti. Ľudia sú v tomto duchu rozdelení na tých, čo (akýmkoľvek spôsobom) vyhrali, a na tých, čo v súperení podľahli, a sú teda viac-menej zbytoční a bezcenní ako všetci porazení.²⁹ Nemenej závažným problémom súčasnej informačnej spoločnosti – najmä v období ekonomickej a finančnej krízy – sa javí predpokladaný prepad ľudí zo strednej vrstvy do skupiny sociálne odkázaných, čím sa stávajú potenciálnymi bezdomovcami.³⁰

V ďalšom videodiptychu *Súrodenci* (2004) výtvarníčka podniká sondážne výskumy v teréne s podobnou tematikou, vyznačujúcou sa koncentráciou ekonomických, spoločensko-kultúrnych a sociálnych problémov typických pre etnickú menšinu Rómov. Túto zónu plnú konfliktov a neriešených zásadných otázok v spoločnosti Čierna reflektuje so zjavnou empatiou a trepezlivosťou na príklade dvoch videí.

Východiskom videofilmu *Jarka uprostred* (2004) s úvodnými grotesknými pasážami podanými v zrýchlenom pohybe obrazov je vykreslenie tragikomických stránok každodenného života hlavnej aktérky Jarky, ktorá sa stará o troch mladších súrodencov. Napriek neľahkým existenčným podmienkam tomuto dievčaťu nechýba nielen pocit zodpovednosti, ale ani zmysel pre humor, vtip a hravosť. Autorka v jednotlivých sekvenciách videa približuje divákovi Jarčin skromný domov na periférii, splyvajúci s okolitou prírodou, kde živoría v biednych podmienkach. Život týchto detí nie je poznačený len materiálnym nedostatkom, ale najmä absenciou

^[1] KELLER, J. Posvicení bezdomovci. Úvod do sociologie domova. Praha: Sociologické nakladatelství, 2013, s. 265.

^[2] Jan Keller hovorí o postindustriálnom bezdomovectve alebo o novej vlne bezdomovectva, ktoré sa prejavilo najskôr na Západe a súvisí so zmenami na trhu práce: „Zatiaľ čo skôr bol typickým bezdomovcom človek, ktorý vedome odmietal etiku práce, hodnoty výkonu a pocit sociálnej zodpovednosti, od počiatku osemdesiatych rokov narastajú počty bezdomovcov, ktoré boli k životu na ulici odsúdené zmenou spoločenských podmienok. Pribúdajú medzi nimi mladí ľudia a matky s deťmi.“ Tamže, s. 258 – 260.

directed back at the viewers, challenge them to deeper introspection.³²

The point of another, large-screen video projection, *Dáma v modrom* [*Lady in blue*] (2005), evoking by its title the images of old masters' pictures, is an oral history told by a more than 70-year-old lady. The memories of her childhood and key archetypal life turning points, such as her wedding, divorce, loss of parents and others close to her, and a new relationship, dissolve into memories of the holocaust. The video is interesting from the formal viewpoint for being made as a single long uncut shot, artfully computer-processed. The protagonist talks, calmly and simply, about the events of her life, and interestingly the entire video takes just as lon as she needs to smoke one cigarette. Her monologue is interrupted by small breaks with slowed flow of time, which on the one hand adds dignity to the scene, backed by Igor Stravinsky’s music, on the other hand implying subtle theatricality.

Violence usually covers because of uncontrolled power and unfulfilled personal ambitions related to ruling over large territories and numbers of people, and interconnected economic and political interests. It is not typically associated only to war catastrophes as we know them from the past. Violence appears to be a permanent problem of society at all levels – from family through interpersonal and social relations. Let us recall that violence against women is still a taboo issue in Slovakia, in spite of it being one of the most widespread forms of discrimination against women. Most frequently it occurs in marriages and partnerships, and it brings women many health and mental problems. Adriana Mesochoritisová points out that ‘... women are often subject to violence from their partners. Physical or sexual violence is very frequently preceded or accompanied by mental or social abuse, economic violence is interconnected with mental abuse, etc...’³³

In the video *Rekonštrukcia* [*Reconstruction*] (2005) we share a young woman’s memories of her traumatic experience: she was physically and mentally abused by her own husband. While she is giving her concentrated testimony, we watch a close-up of her face still bearing the traces of the trauma. In a building under reconstruction, the mother of three describes one of the most painful experiences of her life – she had to leave her husband to protect her children and herself from his tyranny. The ambivalent title *Reconstruction* symbolizes several semantic

^[3] feminist writer, in her book The Beauty Myth (1991). The publishing house of the feminist association Aspekt published the Slovak translation of the book in 2000.

^[4] The video installation Na čo nemyslíš, nie je was presented for the first time in the Museum of Vojtech Löffler in Košice in 1997, with a close-up of Anna’s eyes projected on a TV screen. Spectators could also use a magnifying glass to look at a miniature portrait of Anna as a carefree child and compare the smiling, cheerful little girl with her current appearance as a suffering woman. Jana Geržová, the curator of the exhibition, framed it as a pendant to the permanent exposition – a collection of portraits by Vojtech Löffler – with a modern twist on expressing female sensibility. See the eponymous catalogue Na čo nemyslíš, nie je [Things that you do not think about do not exist] issued for the exhibition.

^[5] MESOCHORITISOVÁ, A. Násillie páchané na ženách v intímnych vzťahoch. In KICZKOVÁ, Z. – SZAPUOVÁ, M. (eds.). Rodové štúdiá. Súčasné diskusie, problémy a perspektívy. Bratislava: Univerzita Komenského, 2011, pp. 454–455.

úplnej rodiny, kde ako dôsledok chýbajúcich pozitívnych vzorov a zanedbania rodinnej výchovy sa prejaví kriminalita jedného zo súrodencov. O ňom hovorí druhý videofilm nazvaný *Mladistvý David R.* (2004), ktorý sa odohráva v ústave na výkon väzby. Čierna sa v ňom zameriava najmä na detaily tváre a na pohľad rómskeho chlapca – zachytáva ho videokamerou pri rôznych, neraz zvláštnych až brutálnych hrách v podobe akejsi one man show, ktorými si kráti pomaly plynúci čas v priebehu výkonu trestu. Pozeráme sa, ako prstami kreslí imaginárne kresby na stenu alebo celým telom a zovretými pästami boxuje so stenou, či s dávkou agresívnosti imituje strelbu z pištole. Jednotlivé videoetudy Davida R. sú prerušované zatmievačkou metaforicky pripomínajúcou zafahovanie kovovej rolety s razantným zvukom. V skutočnosti zvuková stopa, vyjadrujúca úderný pohyb valca písacieho stroja, evokuje v myslí diváka predstavy výsluchu mladého delikventa a zapisovanie jeho výpovede, hoci jeho verbálna výpoveď sa vo zvuku neuplatňuje. Autorka necháva „prehovárať“ len obraz bez slov, čím otvára ďalší priestor pre rôznorodé divácke asociácie. Vo videu nakrútenom v minimalisticky definovanom prostredí väzenia, kde dominuje jediné okno s mrežami, vyniká sugestívne zachytená hra lúčov svetla a tieňa, ktoré dopadajú na podlahu. Videofilmy tohto diptychu kladú viaceré otázky podobne, ako sa nad budúcnosťou týchto rómskych detí – od narodenia patriacich do skupiny problémových a sociálne odkázaných – vznáša nekonečne veľa otáznikov.

Obrazy žien a mužov bez klišé

Druhá ťažiskovú líniu videotvorby Pavlíny Fichta Čiernej predstavujú videodiela zobrazujúce ženy a mužov pochádzajúcich z rôznych generácií a sociálnych prostredí, ktorí ju zaujali nekonvenčným spôsobom života alebo výnimočným osobným príbehom. Videoportréty vznikali v priebehu viacerých rokov a ich nakrútenie podnietili rozličné okolnosti, ktoré sa týkali nielen zobrazovaných postáv, ale do istej miery aj niektorých príbuzne prežívaných situácií zo strany autorky, ktoré podala v celom spektre medziľudských vzťahov.

Najzreteľnejšie sa to prejavilo už v autorkinej prvej videoinštalácii *Na čo nemyslíš, nie je* (1997), ktorej významové jadro tvorí videoprojekcia zameraná na skúmanie psychického stavu herečky Anny H. Jej „monumentálne“ telo nasnímané na video dominuje prázdnemu neutrálnemu priestoru, pričom je zjavné, že zobrazená žena trpí frustráciami a prežíva akúsi bližšie neurčenú traumou. Môže sa zdať, že ide o krízu stredného veku. V psychologickom portréte ozvučenom prerývaným dychom umelkyňa zachytáva momentálny duševný stav Anny H., ktorej korpulentné telo oblečené len v čiernom kombiné kontrastuje s jej vnútornou krehkosťou a zraniteľnosťou. Akoby táto žena sediaci pred kamerou vyjadrovala veľa aj z našich pocitov neistoty, rozpoltenosti a strachu z budúcnosti.

Vo videoinštalácii rovnako rezonujú otázky týkajúce sa ideálnych noriem krásy, dokonalého vzhľadu a správnych proporcií ženského tela.³¹ Je zrejmé, že upriamený pohľad Anny H., ktorý

^[6] Tieto typické znaky dokonalej ženy, ktoré súvisia s požiadavkami na krásu a prifašlivý vonkajší vzhľad ženy, ktoré sa skloňujú okrem ženských, lífestylových časopisoch vo všetkých mainstreamových obrazoch v rámci rôznorodých formátov vizuálnej kultúry, kriticky analyzovala americká feministická spisovateľka Naomi Wolf v knihe



Jarka uprostred | Jarka in between
2004

Mladistvý David R. | Juvenile David R.
2004

levels of the art work: 1. it refers to the flat’s reconstruction, creating a new home; 2. it evokes the criminology term of police reconstruction, in this case concerning the kitchen where the ex-husband attacked his victim with a knife; 3. the notion also expresses the woman’s journey of several years in reconstructing herself and her life. If we ask ourselves the general question of what the real reason for violence is, the answer, by Eva Sopková, is the imbalance of power (physical, mental, social, economic) between men and women, and men abusing the imbalance and the dominance the imbalance gives them. Furthermore, Sopková claims the reason behind the violence men commit against women is significantly connected to gender stereotypes.³⁴

Čierna, of course, examines a male subject as well, for example in her individual exhibition slightly ironically titled *Traja muži na život [Three men for life]* (2003), or in the aforementioned video *With Maroš* and the slide projection *Without Kamil*. However, she does so without perceiving men as objects of sexual desire; to the contrary, she rigorously avoids stereotypes and the idealized images of men the advertising industry and mass culture give us. Unlike this cliché man-and-women picturing, so very well received especially within patriarchal societies, the artist devotes her attention to everyday life reality. She picks men of various professions and social statuses, and she deals with the topic of masculinity from the viewpoint of phenomenology, i.e. based on her own experience. In her videos with men as the main protagonists she opens up issues rather rarely appearing in Slovak visual art – she maps male subjectivity and investigates some of the matters concerning the current question of men’s studies.³⁵

The video-portraits in question are not meant just to capture the men’s exteriors; more importantly, the artist tries to get into their inner worlds. In her quest for authenticity she uses specific visual language – she employs what appeals to the poetics of her visual perception, aesthetic and technical asceticism, as Danish film directors framed it in *Dogma Manifesto 95*.³⁶ Naturally, characterization also applies to videos with female or children protagonists. And even though Čierna’s video realism features a pragmatic eye with documentary elements, it does not

v niektorých okamihoch vracia späť divákom, pôsobí nanajvýš znepokojujúco, čo ich vyzýva k prehĺbenej introspekcii.³²

Pointou inej, veľkoplošnej videoprojekcie s názvom *Dáma v modrom* (2005), evokujúcej aj svojím titulom obrazy starých majstrov, je orálna história – životný príbeh vyrozprávaný vyše sedemdesiatročnou paňou. Jej spomienky na detstvo a kľúčové archetypálne momenty zo života, ako sú svadba, rozvod, strata blízkych ľudí a rodičov, alebo nový partnerský vzťah, sa tu prelínajú s odkazmi na holokaust. Z formálneho hľadiska stojí za pozornosť fakt, že videoportrét dámy v kresle je nakrútený ako jeden dlhý záber bez strihu, ktorý je rafinovane upravený v počítači. Počas tohto záberu protagonistka pokojne rozpráva o udalostiach, ktoré sa odohrali v priebehu jej života, pričom video *Dáma v modrom* vzbudí záujem divákov aj tým, že jeho dĺžka korešponduje s časom, kým hlavná predstaviteľka vyfajčí jednu cigaretu. Monológ je prerušovaný malými odmlkami so spomaleným plynutím času, čo dáva na jednej strane celej scéne akúsi dôstojnosť, podfarbenú hudbou Igora Stravinského, a na druhej strane implikuje jemnú teatrálnosť.

Násilie, za ktorým sa obyčajne skrýva nekontrolovaná moc a nenaplnené osobné ambície týkajúce sa ovládania veľkých území a más ľudí, vrátane prepojenia ekonomických a politických záujmov, nie je iba záležitosťou rozpútaných vojnových katastrof, ktoré sa odohrali v minulosti. Násilie sa ukazuje byť permanentným problémom spoločnosti na všetkých úrovniach – od rodiny cez interpersonálne až po spoločenské vzťahy. Pripomeňme si, že násilie páchané na ženách je na Slovensku stále tabuizovanou témou, hoci je to jedna z najrozšírenejších foriem diskriminácie žien. Najčastejšie sa objavuje v manželskom a partnerskom vzťahu a prináša ženám mnoho zdravotných a psychických problémov. Adriana Mesochoritisová upozorňuje na fakt, že „ženy sú väčšinou vystavené rôznym formám násillia zo strany partnera. Fyzickému násilliu veľmi často predchádza alebo ho sprevádza psychické alebo sociálne násillie, sexuálne násillie sa veľmi často viaže s rôznymi formami psychického alebo sociálneho násillia, ekonomické násillie je previazané s psychickým a podobne.“³³

Prienik do spomienok spojených s traumatizujúcimi zážitkami mladej ženy, ktorá bola fyzicky a psychicky týraná vlastným manželom, sprostredkúva koncentrovaná výpoveď aktérky dokumentárneho videa *Rekonštrukcia* (2005). Jej tvár poznačenú stopami psychickej traumy umelkyňa zachytáva v detailnom zábere. Gro tohto minimalistického videa tvorí príbeh vyrozprávaný hlavnou predstaviteľkou v dome, kde práve prebieha rekonštrukcia. Matka

Mýtus krásy (1991). Vydavateľstvo feministického združenia Aspekt ju vydalo v slovenskom preklade v roku 2000.

- ↑ Videoinštalácia *Na čo nemyslíš, nie je* bola prvýkrát prezentovaná v Múzeu Vojtecha Löfflera v Košiciach v roku 1997, kde jej sprievodnými atribútmi boli použité detaily očí z identického videa premietaného na televíznej obrazovke a malý fotografický portrét Anny H. z detských čias, ktorý si diváci mohli pozrieť cez lupu. Spúšťal asociácie odkazujúce na bezstarostné detstvo a usmiatu tvár malého dievčatka konfrontovanú so súčasným výzorom dospelej ženy prezrádzajúcim trápenie. Výstavu koncipovanú ako pendant k stálej expozícii – zbierke portrétov Vojtecha Löfflera – s aktuálnym posunom smerom k vyjadreniu ženskej senzibility kurátorsky pripravila Jana Geržová. Pozri rovnomenný katalóg *Na čo nemyslíš, nie je* vydaný k výstave.

- ↑ MESOCHORITISOVÁ, A. Násilie páchané na ženách v intímnych vzťahoch. In KICZKOVÁ, Z. – SZAPUOVÁ, M. (eds.).*Rodové štúdiá. Súčasné diskusie, problémy a perspektívy*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2011, s. 454 – 455.

lack delineation of the male subjects' multi-layered psychosocial dimensions.

Though there are no women present in the cycle *Three men for life*, they still get projected into the main character’s monologues, through associations, memories and a variety of allusions. In them, Čierna thoughtfully combines audiovisual elements, relating the talking – a monologue, dialogue or authentic sound – and the background music fragments to the visual part. They generate strings of associations in the spectator’s mind and extend the meaning layers in the art work.

The video *O Jozefovi [About Jozef]* (2003) is an unorthodox, subjective portrait of a self-taught artist. She decided to set it in the devastated premises of an old textile factory in Žilina where Jozef once worked as a steam operator. He also used to have a studio there, a kind of shelter from the outside world, recalling the story of Vladimír Boudník, a well-known Czech artist. Being creative clearly is the most important thing for Jozef: his inner need, and how he achieves self-fulfillment. In a dynamic picture-sequence Čierna shapes the portrait of the fragile 40-year-old as a human and artist, devoting all his energy and free time to fine art, regardless of reward or success.

Nevertheless, he is obviously not comfortable talking about his private life. In the video, reflective passages, concentrating on Jozef’s face details, alternate with accelerated picture-fragments and close-ups of his figure, all against the background of the dynamic sound of Balkan rock by Jozef’s favourite band Alkatraz. Jozef often spends time in Croatia where, paradoxically, he has more friends in Slovakia.

The large screen projection named *Od Vlada [From Vlado]* (2003) is dominated by a frontal half-length portrait of a seated young programmer. At first sight he is somehow different: in the calm flow of the video he concentrates on the inner reality of his Self. His distinctiveness is connected with his own mental metamorphosis - at a certain time this 30-year-old man decided to re-define his hierarchy of values, and, once an atheist, he became a devoted Catholic, which radically changed how he thought and lived. Vlado’s metaphorical message, which he presents candidly, is peculiar for his use of of computer terminology to express his belief in God. A wide shot – a close-up of Vlado’s face projected onto the white wall – magnetizes spectators as he gazes directly into their eyes, attracting attention with his words that gradually turn into echos reminiscent of a recited prayer. What makes the minimalist but intentionally stylized video portrait remarkable is that Čierna interprets the topic of faith in an innovative manner, presenting the former atheist’s change into a convinced Catholic in a progressive form, using IT language.

Another male-protagonist video portrait is *Difúzny portrét [Diffuse portrait]* from 2007. Its main character is an interesting man, by his own words an autodidact ³⁷, but who makes more of an impression as an unusual chronicler. Employing his sense of polemic, in the video loop he verbalizes crucial events of the past three decades and his personal microhistory without interlinking them. The never-ending monologue, bordering on mental

- ↑ This is 60-year-old Miroslav Šustek from Žilina-Bánová. Having lived in seclusion for 40 years, he has written over a thousand unusual stories. He made his debut in 2007 when the publishing house Artis Omnis in Žilina published his book of stories *Nie ste vy náhodou ten chýrny pán Rafin?*

troch detí opisuje jeden z najbolestnejších zážitkov svojho života, keď musela odísť od vlastného muža, aby oslobodila spod jeho tyranie seba aj svoje deti. Ambivalentný názov *Rekonštrukcia* vyjadruje viacero sémantických rovín čítania tohto diela: 1. odkazuje na stavebnú rekonštrukciu bytu smerujúcu k vytvoreniu nového domova; 2. evokuje pojem z kriminalistiky – rekonštrukcia miesta činu, v tomto prípade ide o kuchyňu, kde bývalý muž napadol obeť nožom; 3. obsah tohto pojmu vyjadruje niekoľkoročnú cestu tejto ženy k rekonštrukcii vlastného subjektu a života. Ak si vo všeobecnosti položíme otázku, čo je skutočnou príčinou a dôvodom násillia, odpoveďou je podľa Evy Sopkovej nerovnováha moci (fyzickej, psychickej, sociálnej, economickej) medzi mužmi a ženami a zneužitie tejto nerovnováhy a prevahy mužmi. Sopková ďalej tvrdí, že dôvod, prečo muži páchajú násillie na ženách, veľmi významne súvisí s rodovými stereotypmi.³⁴

Pokiaľ ide o skúmanie mužského subjektu, ktorému bola venovaná Čiernej individuálna výstava s jemne ironickým názvom *Traja muži na život* (2003), kam patrll aj spomínaný videofilm *S Marošom* a diaprojekcia *Bez Kamila*, treba poznamenať, že autorka sa na mužov nepozera ako na objekty sexuálnej túžby, naopak, dôsledne obchádza stereotypy a idealizované mediálne obrazy mužov servírované reklamami a masovou kultúrou. Na rozdiel od uplatňovania tohto klíšé zobrazovania mužov a žien, ktorému sa dobre darí hlavne v patriarchálnych spoločnostiach, výtvarníčka venuje pozornosť každodennej realite života, odkiaľ si vyberá mužov z rôznych profesijných i sociálnych vrstiev, a na tému maskulinity sa pozerá z pozície fenomenológie, čiže vychádza z vlastnej skúsenosti. Vo svojich videofilmoch s mužskými protagonistami otvára v slovenskom vizuálnom umení nie príliš frekventované témy mapujúce mužskú subjektivitu a skúma niektoré problémy, ktoré sa dotýkajú aktuálnej problematiky mužských štúdií.³⁵

Autorke v týchto videoportrétoch nejde iba o zachytenie vonkajších stránok zobrazovaných mužov, ale najmä o preniknutie do ich vnútorného sveta. Jej úsiliu o autenticitu vyjadrovania zodpovedá vizuálny jazyk videofilmov – z hľadiska autorského prístupu k spracovanej látke je poetike jej videnia blízky estetický a technický asketizmus pravidiel sformulovaných dánskymi filmovými režisérmi v Manifeste *Dogma 95*.³⁶ Táto charakteristika, prirodzene, platí rovnako aj pre videá a videofilmy so ženskými

- ↑ Výskumy ukazujú, že „domáce násillie, ktorého obeťou je žena (...), sa vyskytuje na všetkých sociokultúrnych úrovniach, vo všetkých etnikách, v rodinách z najnižších aj najvyšších vrstiev spoločnosti“. SOPKOVÁ, E. Problém, o ktorom sa mlčí. In *Aspekt. Násillie I.*, 1998, Volume 3, p. 24.

- ↑ Mužské štúdiá sú pomerne mladým samostatným vedným odborom, ktorý je analogický feminizmu a ženských štúdiám: zameriavajú sa na komplexný výskum muža a na redefinície mužskej identity.

- ↑ Títo filmoví tvorcovia (jedným z najvýznamnejších režisérov je Lars von Trier) zaviedli do súčasného filmu používanie digitálnej ručnej kamery a požadovali snímanie prítomnej, bezprostrednej reality in situ s tým, že trvali na dokumentárnej autenticite záberov, v čom možno vidieť odvolávanie sa na príbuzné praktiky známe z cinéma vérité (film-pravda). Špecifická verzia realizmu Dogmy 95 smeruje k zdôrazňovaniu určitého aspektu ontológie pohyblivého obrazu, menovite fotografickej prítomnosti indexového aspektu obrazu. Čo sa týka námetov filmov, orientujú sa prevažne na témy favorizujúce outsiderov alebo čudákov stojacich na okraji spoločnosti, venujú pozornosť ľuďom z nižších priečok spoločenskej stratifikácie často trpiacim rôznymi chorobami alebo duševnými poruchami; všímajú si aktuálne problémy osamelosti, chudoby a vypovedajú o tragických stránkach existencie. JERSLEV, A. Dogma 95. Lars von Trier’s The Idiots and the „Idiot Project“. In JERSLEV, A. (ed.). *Realism and „Reality“ in Film and Media. Northern*



Na čo nemyslíš, nie je | Things that you do not think about do not exist
1997 Múzeum Vojtecha Löfflera, Košice (video v inštalácii | video in the installation)



Na čo nemyslíš, nie je | Things that you do not think about do not exist
1997 Múzeum Vojtecha Löfflera, Košice (objekt v inštalácii | object in the installation)



Dáma v modrom | Lady in blue
2005



Rekonštrukcia | Reconstruction
2005

automatism, combines the writer/autodidact’s encyclopaedic knowledge with his critical views on people, society and politics. He compares the totalitarian past with the current democratic civil society. The two-fold portrait screened on a divided projection surface gives a true picture of the mental split of the over 60-year-old disabled retiree – in his childhood traumatized by his aggressive father – who for the past thirty years has been living alone with his mother, in voluntary isolation, unable to go out and socialize, since he suffers from agoraphobia – the pathological fear of crowds and open spaces. Despite that he is well informed about current developments in the world as well as in Slovakia, as he reads the papers, listens to the radio and thus creates his own critical views of the contemporary world: the political situation, politicians, the Church and various other institutions representing the power structures of society. He is also interested in issues related to using power within the family and in interpersonal relations. Frequently his observations are very accurate, although some of his opinions seem a little shifted and distorted, which is most likely a consequence of his very limited communication with people. In this connection it might be fitting to quote the metaphor by Peter Mihálik, film theoretician and reviewer, who has compared the (projection) screen to an endless page making it possible to use its surface to inscribe a whole model of outer and inner worlds.³⁸ In the case of the autodidact, the entries on 'the endless page' often express a growing discrepancy between the inner and outer worlds of the central character. One might equally say – with reference to Anton Ehrenzweig’s psychoanalytic theory – the man’s shattered verbal expression, digressing unpredictably, exemplifies 'schizoid fragmentation'. Vlado himself seems to be fragmenting and disclosing to us his ego, which is the basic creativity drive setting off his creative process.³⁹

New Levels of Documentary Code and Social Communication

Since her creative beginnings in video art Pavlína Fichta Čierna has inclined to interconnecting documentary film and video principles. Thanks to this she has managed to find a suitable creative code corresponding to her personality and artistic mentality. It must be noted that the chosen documentary code or idiom connected to the artist’s own specific video phraseology is primarily related to her ways of seeing, examining, analyzing and articulating current problems of social and political reality. Put simply, we could say in socio-psychological portraits she makes Čierna keeps devoting her attention to mapping and probing the problem zones of contemporary women of different generations. The engaging, authentic videos mostly introduce mature, older and elderly women whose life experience appeals to the audience for not only learning but also for co-experiencing regular human emotions free of any poses or affectation. Over the following years, after exploring identity changes, aging and diseased human bodies, loneliness and mental disorders, Čierna embraced new subject matter. She began to reflect on her family genealogy, the relation between the human individual

protagonistkami alebo s detskými aktérmi. A hoci sa Čiernej videorealizmus vyznačuje triezvym pohľadom s prvkami dokumentarizmu, nechýba jej cit pre postihnutie viacvrstvových psychosociálnych dimenzií mužských subjektov.

Napriek tomu, že v uvedených videopříbehoch z cyklu *Traja muži na život* nie sú ženy prítomné, premietajú sa do nich v podobe asociácií, spomienok a rôznych alúzií v monológoch jednotlivých predstaviteľov. Čierna v nich kladie dôraz aj na dômyselné skĺbenie audiovizuálnej zložky, pretože reč – monológ, dialóg alebo autentický zvuk – či sprievodné hudobné fragmenty súvisia s obrazovou stránkou, generujú asociačné refazce v mysliach vnímateľov a rozširujú významové vrstvy diel.

Vo videofilme *O Jozefovi* (2003) približuje netradičný portrét výtvarníka-autodidakta, ktorý nasnímala subjektívnou kamerou v zdevastovaných priestoroch starej textilnej továrne Slovena v Žiline, kde pracoval ako manipulant pary. Mal tu aj svoj ateliér, akési útočisko pred vonkajším svetom, čo zároveň vyvoláva asociácie na príbeh známeho českého výtvarníka Vladimíra Boudníka. Je zrejmé, že tvorba hrá v Jozefovom živote najdôležitejšiu úlohu, považuje ju za svoju vnútornú potrebu a spôsob sebarealizácie. Čierna modeluje vo videofilme v dynamickom slede obrazových sekvencií ľudský a autorský profil tohto subtlíneho štyridsiatnika, ktorý s plným nasadením svojich síl obetuje všetok voľný čas výtvarnej tvorbe bez ohľadu na odmenu či úspech. O svojom súkromí sa však vyjadruje vyhýbavo. Vo videofilme sa striedajú reflexívne pasáže sústredené na detaily Jozefovej tváre so zrýchlenými fragmentmi obrazov jeho postavy v prestrihoch so zábermi polocelkov, čo osviežuje zvuková stopa – dynamický balkánsky rock obľúbenej Jozefovej skupiny Alkatraz, ktorý odkazuje na jeho časté pobyty v Chorvátsku, kde nachádza paradoxne oveľa viac priateľov než na Slovensku.

Už na prvý pohľad odlišný charakter má veľkoplošná videoprojekcia nazvaná *Od Vlada* (2003), s dominujúcim frontálnym polportrétom sediaceho mladého muža – programátora, ktorý sa v pokojne plynúcom videu koncentruje na vnútornú realitu svojho Ja. Dôvod jeho inakosti súvisí s jeho vlastnou premenou, ktorú treba hľadať v mentálnej rovine – v istom období sa totiž tento tridsiatnik rozhodol predefinovať rebríček svojich hodnôt a z ateistu sa stal zanietеныm katolíkom, čo spôsobilo radikálnu zmenu v jeho celkovom uvažovaní i spôsobe života. Zvláštnosťou Vladovho metaforického posolstva, ktoré sugestívne prednáša, je, že svoje myšlienky týkajúce sa viery v Boha vyjadruje v terminológii počítačového jazyka. Veľký záber – detail Vladovej tváre premietanej na bielom pozadí steny – magnetizuje divákov priamym pohľadom a prífahuje ich pozornosť slovami vibrujúcimi postupne do echa zvukov, čo pripomína odriekanie modlitby. Tento minimalisticky pôsobiaci, ale zámerne štylizovaný videoportrét je pozoruhodný hlavne tým, že tému viery Čierna interpretuje inovatívnym spôsobom a obraz premeny muža ateistu na veriaceho katolíka podáva v progresívnej forme prostredníctvom jazyka informatiky.

Do kategórie videoportrétov s mužskými protagonistami patrí aj *Difúzny portrét* z roku 2007. V hlavnej úlohe vystupuje zaujímavý muž, podľa jeho vlastných slov domáci literatus,³⁷ ktorý

^[1] Lights. Film and Media Studies Yearbook. Copenhagen: Museum Tusulanеum Press, University of Copenhagen, 2002. s. 47 – 53.

^[2] Ide o šesťdesiatnika Miroslava Šusteka zo Žiliny-Bánovej, ktorý počas štyridsiatich rokov prežitých v ústraní napísal viac ako tisíc nezvyčajných príbehov. Debutoval v roku 2007, keď mu v žilinskom vydavateľstve Artis Omnīs vyšla kniha poviedok Nie ste vy náhodou ten chýrny pán Rafin?

and collective memory, and also, through the personal memories of women who lived and witnessed them, controversial periods of our history. In her latter works, locale-specific autobiographic videos, the emphasis begins to be on their performance. Apart from the main protagonist – the artist herself – the videos include her husband, Anton Čierny, and last year she completed a few more participative projects, based on cooperation with selected participants in Eastern Slovakia. It needs to be pointed out that Čierna’s creative effort in documentary videos parallels developments on the international artistic scene, with its symptomatic massive turn toward the documentary genre. This began briefly after the exhibition Documenta 11 in Kassel (2002), which devoted significant attention to documentary film in the context of art museums and galleries.⁴⁰ The terrorist attack on the World Trade Center in New York on September 11, 2001 and related events contributed to documentary film revival. At the same time traditional oral narrative came back to life in new media, and great attention was paid to the topic of place (location)⁴¹, which documentary films articulated from different viewpoints. This inspired several international exhibitions exploring various approaches arising from the meanings of the notions 'documentary' and 'index-related' in contemporary film practice.⁴² Mark Nash claims that the turn for documentary film brought along quite a number of questions concerning aesthetics, philosophy, politics and ethics, and they need to be looked at. Because it is a well-known fact that the world is not beautiful any more, and we are witnessing the process of its being destructed. That is why Nash appeals for critical involvement in solving existing problems.⁴³ Simultaneously, it is necessary to mention that in the digital era the moving picture represents a post-media practice.⁴⁴ Here Nash refers to the influential study by the art theoretician Rosalind Krauss⁴⁵ in which she rejects the modernistic term specific medium. She promotes the term postmedium, to be applied to video and hybrid art, since instead of one storage format and material, their constitutive element is

^[3] Fichta Čierna, P. Kapitoly z filmovej histórie. Bratislava: Tatran, 1983, p. 211.

^[4] ISER, W. Jak se dělá teorie (Czech translation of: How to do theory). Prague: Nakladatelství Karolinum, Univerzita Karlova v Praze, 2009, p. 109.

^[5] MIHÁLIK, P. Kapitoly z filmovej histórie. Bratislava: Tatran, 1983, s. 211.

^[6] NASH, M. Art and Cinema: Some Critical Reflections. In LEIGHTON, T. (ed.). Art and the Moving Image. A Critical Reader. London: Tate Publishing in association with Afterwall, 2008,p. 457.

^[7] In addition to the iconosphere of place, the exhibition defined other topics, such as frontiers and crossing frontiers, traces of segregation, the theme of journey and migration, post-colonialism and exile, and the position of emigrants and refugees. NASH, M. Ibid., pp. 455-456.

^[8] We might mention e.g. the section Different Films at the Berlin Biennale (2004), with a large number of political and aesthetically opposed film practices based on social realism; or the exhibition Experiments with Truth in Philadelphia’s Museum (2004-2005), the exhibition Time Zones in the Tate Modern, London (2004) etc. NASH, M. Ibid., p. 457.

^[9] Ibid., p. 459.

^[10] The postmedium base is not exclusively just one medium but the several practices from which it is created. It co-exists with other discourses of the moving picture: mainstream narrative film, art film, documentary film, video and television. NASH, M. Between Cinema and a Hard Place: Dilemmas of the Image as a Post-medium. In DOUGLAS, S. – EAMON, C. (eds.). Art of Projection. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009, pp. 141-146.

^[11] KRAUSS, R. A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition. London: Thames & Hudson, 1999, pp. 24-25.

pôsobí skôr ako nezvyčajný kronikár. So zmyslom pre polemiku verbalizuje podstatné udalosti posledných troch dekád a osobnej mikrohistórie bez dejovej súvislosti v slučke videa. V nekonečnom monológu hraničiacom s psychickým automatizmom sa prelínajú encyklopedické vedomosti spisovateľa-autodidakta s jeho kritickými názormi na ľudí, spoločnosť a politiku, pričom porovnáva totalitnú minulosť a súčasnú demokratickú občiansku spoločnosť. Dvojnásobný portrét premietaný vo forme rozdelenej projekčnej plochy vystihuje psychickú rozpoltenosť tohto vyše šesťdesiatročného invalidného dôchodcu – v detstve traumatizovaného agresívnym otcom –, ktorý ostatných tridsať rokov žije so svojou matkou doma, v dobrovoľnej izolácii, bez schopnosti vychádzať von do spoločnosti, pretože trpí agorafóbiou – chorobným strachom z verejných priestranstiev. Napriek tomu je dobre informovaný o aktuálnom dianí vo svete i na Slovensku z novín a rozhlasu, na základe čoho si vytvára kritické názory na súčasnú politickú situáciu, politikov, cirkev a rôzne inštitúcie reprezentujúce mocenské štruktúry, pričom sa dotýka aj otázok uplatňovania moci v rodine a v rámci medziľudských vzťahov. Jeho postrehy sú často výstižné, hoci niektoré názory sú pre obmedzenú komunikáciu s ľuďmi významovo posunuté a skreslené. V súvislosti so zvláštnym charakterom tohto videa považujeme za celkom príliahavú metaforu filmového teoretika a kritika Petra Mihálika, prirovnávajúceho (projekčné) plátno ku knihe s jednou nekonečnou stránkou, ktorá umožňuje zapísať na svoj povrch celý model vonkajšieho a vnútorného sveta.³⁸ V prípade domáceho literáta si môžeme všimnúť, že zápis na „nekonečnej stránke“ plátna neraz vyjadruje narastajúcu diskrepanciu medzi vnútorným a vonkajším svetom ústrednej postavy videa. Mohli by sme rovnako povedať – s odvolaním sa na psychoanalytickú teóriu Antona Ehrenzweiga –, že roztrieštený verbálny prejav tohto muža, ktorého prehovor sa rozbieha do mnohých nepredvídateľných smerov, je príkladom „schizoidnej fragmentácie“. Zdá sa, akoby sa sám rozpadal na fragmenty a odhaľoval pred nami svoje trieštiace sa ego, ktoré je preňho základným motorom kreativity, uvádzajúce do pohybu proces tvorby.³⁹

Dokumentárny kód a sociálna komunikácia na novej úrovni

Pavlína Fichta Čierna inklinovala už od začiatku svojich tvorivých iniciatív na poli videoumenia k spojeniu princípov dokumentárneho filmu a videa, vďaka čomu sa jej podarilo nájsť vhodný tvorivý kód blízky jej osobnostnej a autorskej mentalite. Treba však zdôrazniť, že zvolený dokumentárny kód alebo idióm, s ktorým sú bezprostredne zviazané špecifické výrazové prostriedky videofilmov umelkyne, primárne súvisí s jej spôsobom videnia, skúmania, analyzovania i artikulovania aktuálnych problémov súčasnej sociálnej a politickej reality. S istým zjednodušením by sme mohli povedať, že Čierna svoju pozornosť naďalej venuje témam, v ktorých mapuje a sonduje problémové zóny súčasných žien rôznych generácií v psychologicko-sociálnych videoportrétoch. Väčšinou ide o stvárnenie zrelých, starších i starých žien, ktorých životné skúsenosti prenesené do pútavých autentických videopříbehov sa pre divácke publikum stávajú prítažlivé nielen

^[12] MIHÁLIK, P. Kapitoly z filmovej histórie. Bratislava: Tatran, 1983, s. 211.

^[13] ISER, W. Jak se dělá teorie. Praha: Nakladatelství Karolinum, Univerzita Karlova v Praze, 2009, s. 109.



heterogeneity, i.e. mixing several media together.⁴⁶ The potential of documentary video as an effective postmedium lies in its creating productive connections between social and political realities.⁴⁷ In this context, Maeve Connolly pointed out another important attribute in that the turn toward documentary video stimulated the development of activist practices⁴⁸; these are applied as key characteristic strategies in participative art, and also relate to social and ethical turns.⁴⁹

Let us return from this short theoretical digression to Čierna’s videos, in which her way of reflecting upon innovated or new content shifts to further, more finely articulated testimonial nuances, with more elaborated, ambiguous connotations. In them the artist tries to diagnose the human subject on the grounds of other newly discovered impulses, experiences and challenges.

Family Archaeology and Personal Memory Archive

In recent years, archives as the source of cognition, symbol of memory, and institution collecting and preserving visual and text information on various storage devices has been becoming a significant motif of inspiration variously inflected in visual art. Family memory, for example, can be presented as a lively archive of personal memories, as Čierna contrived it in her video *Sestra otca mojej mamy a rodinný a politický kontext [My mother’s father’s sister and the family and political context]* (2009). The static, utilitarian camera focuses on one of the eldest members of the family from Čierna’s mother’s side: Aunt Jozefína Hubková, an 87-year-old yet still very vital woman. Her engaging talk introduces to spectators the genealogy of her family. The camera first centres on her face, then goes to her hands showing two pictures from the family album. The old lady gestures over them in a lively manner and reminisces about a few relatives from her large family – men and women who married some prominent personalities of the Czech and Slovak political and cultural scenes. We cannot but notice that her memories of the former Czechoslovakia years bear a soft nostalgia for the once shared but now divided state she considered her home.

- Nash claims that in fact it was structuralist theory that, intoxicatingly, mixed psychoanalysis with Marxism, which on the one hand killed structuralist film but on the other provided access to the development of postmedia installation art. NASH, M. *Between Cinema...*, Ibid., p. 148.

- Nash also has an interesting view on world video art. He says that, unlike work originating in underdeveloped countries, which often use realistic strategies, Western artists, if they want to be labelled 'political', adopt realistic documentary film codes. NASH, M. *Between Cinema...*, Ibid., p. 142.

- CONNOLLY, M. *The Place of Artist’s Cinema. Space, Site and Screen*. Bristol – Chicago: Intellect Books – The University of Chicago Press, 2009, p. 114.

- While social turns express 'real people's' direct involvement in art projects realization, and are connected with a current interest in teamwork and social commitment in the art profession, an ethical turn is in respecting each other, each other’s mutual differences, protecting the basic liberties and taking care of human rights. BISHOP, C. *Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění* (Czech translation of: *Directing Reality: Collaboration and Participation in Contemporary Art*). In *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. Vol. 1, 2007, Issue 1-2, p. 9, p. 22. See also DEWS, P. *Uncategorical Imperatives: Adorno, Badiou and the Ethical Turn*. In *Radical Philosophy 111*, January/February 2002, p. 33.

ako výdatný zdroj poučenia, ale aj ako príležitosť zažiť normálne ľudské emócie bez akýchkoľvek póz a strojených afektov. V priebehu nasledujúcich rokov tak pribudnú k témam skúmania premien identity, starnúceho a chorého tela, samoty a psychických porúch nové námetové okruhy, v ktorých Čierna reflektuje genealógiu svojej rodiny, zaoberá sa uvažovaním o vzťahu medzi individuálnou ľudskou pamäťou a kolektívnou pamäťou, pričom kriticky otvára aj otázky týkajúce sa kontroverzných období našej histórie a pamäti v podobe archívu osobných spomienok žien svedkýň – pamätníčok, ktoré svoje žité skúsenosti tlmočia formou orálnej histórie. V kontexte novších diel sa objavia aj miestne špecifické autobiografické videá s nosnou performatívnou zložkou, kde okrem hlavnej aktérky – samotnej umelkyne – bude dôraz položený na tvorivú spoluprácu partnerskej dvojice manželov Pavlíny a Antona Čiernych. K týmto videoperformanciam koncipovaným na báze umeleckej spolupráce pribudli minulý rok ďalšie typy participatívnych projektov, ktoré Čierna realizovala s vybranými účastníkmi na východnom Slovensku.

Je treba zdôrazniť, že Čiernej tvorivé snahy v oblasti dokumentárnych videofilmov sú paralelné s vývinom prebiehajúcim na medzinárodnej umeleckej scéne, pre ktorý je príznačný masívny obrat k dokumentárnemu. Tento pohyb sa začal uplatňovať krátko po uskutočnení výstavy Documenta 11 v Kasseli (2002), ktorá venovala značný priestor dokumentárnemu filmu v kontexte múzea umenia a galérie.⁴⁰ K obnovenému záujmu o dokumentárny film prispeli aj udalosti z 11. septembra 2001 týkajúce sa teroristického útoku na Medzinárodné obchodné centrum v New Yorku. Zároveň došlo k oživeniu tradičných orálnych naratívov v nových médiách a veľká pozornosť patrila téme miesta (lokality),⁴¹ artikulovanej z rôznych uhlov pohľadu vo formáte dokumentárnych filmov. To následne podnietilo na medzinárodnej scéne vznik viacerých výstav, ktoré skúmali rôznorodé prístupy vychádzajúce z významu pojmov „dokumentárny“ a „indexový“ v praktikách súčasných pohyblivých obrazov.⁴² Mark Nash tvrdí, že „s obratom k dokumentárnemu vznikol celý rad estetických, politických, filozofických a etických otázok, ktoré si vyžadujú pozornosť“. Pretože je známou pravdou, že „svet už nie je krásny a my sme svedkami procesu deštrukcie tohto sveta“. Preto Nash apeluje na uplatňovanie pozície smerujúcej ku kritickému angažovaniu sa v rámci existujúcich problémov súčasného sveta.⁴³ Zároveň treba pripomenúť, že pohyblivý obraz v digitálnej ére predstavuje praktiku postmédiá.⁴⁴ Nash sa prítom

- NASH, M. *Art and Cinema: Some Critical Reflections*. In LEIGHTON, T. (ed.). *Art and the Moving image. A Critical Reader*. London: Tate Publishing in association with Afterwall, 2008, s. 457.

- Okrem ikonosféry miesta boli v rámci výstavy formulované ďalšie témy, ako sú hranica a prekračovanie hraníc, stopy vylúčenia, téma cesty a migrácie, postkolonializmus a pozícia exilu, emigrantov a utečencov. NASH, M. Tamže, s. 455 – 456.

- Možno spomenúť napr. sekciu *Iné filmy* na Berlínskom bienále (2004), kde sa objavil veľký počet politických a esteticky opozičných filmových praktík založených na kritickom realizme: výstavu *Experiments with Truth* v Múzeu vo Philadelphii (2004 – 2005), výstavu *Time Zones* v Tate Modern, Londýn (2004) a podobne. NASH, M. Tamže, s. 457.

- Tamže, s. 459.

- Bázou postmédiá nie je výlučne jediné médium, ale viaceré praktiky, z ktorých je vytvorené. Koexistuje s viacerými diskurzami pohyblivého obrazu: s mainstreamovým naratívny filmom, artovým filmom, dokumentárnym filmom, videom a televíziou. NASH, M. *Between Cinema and Hard Place: Dilemmas of the Moving Image as a Post-medium*.

Another documentary video within the subject framework of family genealogy combined with archiving the oral narratives based on lively memories is *Skladanie [Assembling]* (2010). Again, the main character is Aunt Jozefína, this time performing in a more structured video consisting of two parts. The title *Assembling* is partly used for its direct meaning: the camera takes us to the kitchen where Aunt Jozefína is assembling building blocks with two of her family’s children. She is cheerfully chatting with them, and the little ones show great appreciation for the dexterous way she handles the blocks. On the other hand, the artist uses the word *assembling* in its metaphorical sense – in the second part of the video Granny composes/layers her memories in a monologue returning to her youth and comparing it humorously with life today. Thus layers of recollections are revealed to the spectators, the traces and hubs of the lady’s life enfolded in the creases of her memory. Watching this mentally sprightly elder, we get the impression that, besides her skill at being herself, the lady teems with optimism and ongoing interest in everyday life and current affairs. The videoportrait of Čierna’s aunt might even seem, at least to some female spectators, a model example of a 'survival manual for women'.⁵⁰ At the same time the artist extends the topic range of gender art by adding an iconographic motif of elderly women who perceive their old age not as a gloomy time, but still try to enjoy their lives as much as they can, including enjoying small things that surprise, please, intrigue and interest them.

The last video in this loose thematic series of overlapping memory and history is *Bei dem...* (2011). Čierna created it in cooperation with the Czech artist Marek Ther. Its story is partly grounded in the personal memories of Jozefína Hubková ⁵¹ and her neighbour Hildegard Záveská. They go back to the period of the Second World War and right after it finished, when German inhabitants of the former Czechoslovakia’s Sudetenland were transferred to Germany. The video represents a well-made combination of feature and documentary films, of their expressively contrasting poetics and different approaches to images and film narration. The introductory, almost balladic view of part of Dolní Podluží, in the Sudeten region, ends abruptly in a cut, unexpectedly replaced by a suggestive detail of a still beautiful although elderly woman lying on the ground. Then someone quickly pulls her away and a fade-out takes us into the main part of the film: a documentary devoted to this traumatizing chapter of Czechoslovak and German history. The video’s central character is Hildegard Záveská, shotin her kitchen by a static camera. She reminisces about her childhood and youth, and talks about how she remembers the coexistence of Czech and German inhabitants before and after the Sudeten Germans were evicted from this geopolitically and ethnically diverse territory. The authentic talk of this product of a mixed marriage – her mother was German and her father was Czech – is here and there interrupted by a fade-out. An important semantic element of the video lies in occasional flashbacks that cut into the monologue and bring out surprising passages, as if returning to the past. They are feature sequences in which the elderly

- A free association on the book by Slovak author Igor Bukovský *Návod na prežitie pre ženu*. Bratislava: AKV – Ambulancia klinickej výživy, 2013.

- In the 1950s Jozefína Hubková and her husband moved from the Slovak village Šuja near Rajec to Sudeten region.

odvoláva na vplyvnú štúdiu Rosalind Kraussovej,⁴⁵ v ktorej táto teoretička umenia odmieta modernistický pojem špecifickosti média a presadzuje termín postmédium aplikovaný na video a hybridné prejavy umenia, ktorých konštitutívnym prvkom je namiesto jedného nosiča a materiálu heterogénnosť, miešanie viacerých médií.⁴⁶ Potenciál dokumentárneho videofilmu ako účinného postmédiá spočíva zároveň vo vytváraní produktívnych spojení medzi sociálnou a politickou realitou.⁴⁷ Maeve Connollyová poukázala na ďalší dôležitý znak v tomto kontexte, ktorý tkvie v tom, že dokumentárny obrat povzbudil rozvoj aktivistických praktík.⁴⁸ Tie sa uplatňujú ako kľúčové charakteristické stratégie v participatívnom umení a súvisí s nimi tiež sociálny a etický obrat.⁴⁹

Vráťme sa však po tomto krátkom teoretickom exkurze opäť k videám Pavlíny Fichta Čiernej, v ktorých sa jej autorská línia uvažovania o inovovaných alebo úplne nových obsahoch posúva k ďalším, jemnejšie artikulovaným nuansám výpovedí s prehĺbenými viacznačnými konotáciami. Umelkyňa sa v nich pokúša diagnostikovať ľudský subjekt na základe ďalších novoobjavených podnetov, zážitkov a výziev.

Rodinná archeológia a archív osobných spomienok

Archív ako zdroj poznania, symbol pamäti a inštitúcia zbierajúca a uchováajúca vizuálne a textové informácie na rôznych nosičoch, sa v ostatných rokoch stáva významným motívom inšpirácie rôznorodo skloňovaným vo vizuálnom umení.

Napríklad aj rodinná pamäť môže byť prezentovaná ako živý archív osobných spomienok tak, ako ju koncipovala Čierna vo svojom videu *Sestra otca mojej mamy a rodinný a politický kontext* (2009). Úsporná statická kamera sústreďuje pozornosť na pútavé rozprávanie jednej z najstarších pamätníčok rodiny z matkinej línie – tety Jozefíny Hubkovej, osemdesiatsemročnej, ale stále veľmi vitálnej ženy, ktorá približuje divákovi genealógiu svojej

- In DOUGLAS, S. – EAMON, CH. (eds.). *Art of Projection*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009, s. 141 – 146.

- KRAUSS, R. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*. London: Thames & Hudson, 1999, s. 24 – 25.

- Nash prichádza s tvrdením, že v skutočnosti to bola štrukturalistická teória – ktorá s prudkou opojnosťou namixovala psychoanalýzu a marxizmus, ktoré zabili štrukturalistický film, ale súčasne vydláždili cestu rozvoju postmediálnemu umeniu inštalácie. NASH, M. *Between Cinema...*,tamže, s. 148.

- Zaujímavý je tiež Nashov názor týkajúci sa svetového video artu. Tvrdí, že na rozdiel od diel pochádzajúcich z rozvojových krajín, ktoré často používajú skôr realistické stratégie, západní umelci, ak chcú byť prezentovaní ako „politickí“, adoptujú si kódy realistického dokumentárneho filmu. NASH, M. *Between Cinema...*,tamže, s. 142.

- CONNOLLY, M. *The Place of Artist’s Cinema. Space, Site and Screen*. Bristol – Chicago: Intellect Books – The University of Chicago Press, 2009, s. 114.

- Zatiaľ čo sociálny obrat vyjadruje priame zapojenie „skutočných ľudí“ do realizácie umeleckých projektov a súvisí so súčasným záujmom o kolektívnu spoluprácu a sociálnu angažovanosť v umeleckej praxi, etický obrat znamená rešpekt voči druhému, uznanie odlišnosti, ochranu základných slobôd a starostlivosť o ľudské práva. BISHOP, C. *Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění*. In *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 1, 2007, č. 1 – 2, s. 9, s. 22. Ďalej pozri DEWS, P. *Uncategorical imperatives: Adorno, Badiou and the ethical turn*. In *Radical Philosophy 111*, January/February 2002, s. 33.



Her sister, Zofie Dubcová, had a gr



mečná, lived in Šuja, right here. Their house has been torn down,



my godmother who took me to the baptism. She is a granddaugh



. I've got a family photograph here. This is Olinka, the oldest one



woman from the introductory segment reappears. There is no monologue, only a dramatic music track. In a thriller-like tense atmosphere the figure of the old yet vital woman appears in the deserted village and alternates with the picture of a young girl. The narrator’s monologue constitutes a dynamic part of the film, as the artist concentrates mostly on the main character’s face details while the woman verbalizes memories and everyday experiences from a time more than half a century ago, when the regime – first fascist then Communist regimes – harshly interfered with many regular people’s lives. They lost their homes, family members, close friends, and possessions. The writer Sándor Márai truthfully states that ‘... communism is basically "red fascism", as Communists... do not want the revolution to liberate people, they want state capitalism by means of which they are able to confiscate people’s private property, take away all their human rights and afterwards enjoy unlimited powers in oriental luxury.’⁵² The final scene of the video is, again, a view of the local landscape, coloured by lyrical music. In the background we hear a children’s prayer recited in German, expressing the desire for a heavenly homeland. Two types of poetics used in the video imply two creative approaches: cinematic viewing and surreal use of fiction typical of the feature segments of the video show the authorial signature of the Czech video-artist Ther, while the documentary style and use of monologues in the oral history version are typical of videos by Čierna. Nevertheless, production, post-production and final version of the video are the result of creative cooperation of two equal authorial, Czech and Slovak, personalities. In this work, they concentrate on an historically significant turning point in Czechoslovakia’s shared history; yet another value of the video lies in its being based on a true story and, coincidentally, on authentic memories of the authors’ relatives. After watching the video, spectators might have the impression paradox of history appears more clear the more time has passed. It is a distinctive contribution, not least to the documentary archive, that forgotten aspects from the totalitarian past can be brought to life through eye-witness memories, and preserved in audiovisual forms that reflect historical socio-cultural and political events. In connection with current hypertrophy of memory, Andreas Huyssen states: ‘the act of remembering is always in and of the present’ thus is an act of the present.⁵³ He also believes that too large a part of the current discourse over memory concentrates on personal testimony, memoirs, subjectivity, traumatic recollections – whether from the post-structuralist psychoanalytic perspective or when trying to reason the importance to therapy of authenticity and experience.⁵⁴ If conducted in the spirit of Lyotard’s ‘small stories’, even these kinds of personal recollection/micronarratives told from the narrator’s perspective are legitimate.⁵⁵ On the other

^[1] MÁRAI, S. Slovak translation: Denniky II. Bratislava: Kalligram, 2012, p. 346.

^[2] HUYSEN, A. Prítomnosť minulého. Urbánne palimpsesty a politika pamäti (Slovak translation of: Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory). Bratislava: Vydavateľstvo Ivan Štefánik, 2005 [2003], p. 16.

^[3] Ibid., p. 22.

^[4] Lyotard holds that postmodernism’s ‘big stories’ (religion, science, Marxism, psychoanalysis, myths on progress and other theories), aimed at explaining the sense of the world, have lost their credibility. That is why Lyotard talks about the end of ‘big stories’ or narratives

rodiny prostredníctvom orálnej histórie. Sústredený pohľad kamery sa zameriava najskôr na detail jej tváre, potom prechádza na ruky portrétovanej postavy a zastavuje sa pri ukazovaní dvoch fotografií z rodinného albumu. Stará pani nad nimi živo gestikuluje a spomína si na viacerých významných príbuzných zo svojej rozvetvenej rodiny – mužov i žien, ktorí vďaka manželským zväzkom spojili svoje životy s vrcholnými osobnosťami českej a slovenskej politickej a kultúrnej scény. Môžeme si tiež všimnúť, že z jej spomienok na roky prežité v bývalom Československu cítiť jemnú nostalgiu po zaniknutom spoločnom štáte, ktorý považovala za svoj domov.

Do tohto tematického rámca, kde sa stretáva rodinná genealógia s archivovaním orálnych narácií založených na živých spomienkach, môžeme zaradiť aj ďalšie dokumentárne video *Skladanie* (2010). Opäť sa v ňom stretávame s identickou hlavnou postavou tetou Jozefínou, ktorá tentoraz účinkuje v štruktúrovanejšie koncipovanom videu pozostávajúcom z dvoch častí. Názov diela *Skladanie* vyjadruje na jednej strane doslovný význam slova – skladanie, keď nás kamera uvádza do interiéru kuchyne, kde teta Jozefína skladá spolu s dvoma deťmi zo svojho príbuzenstva stavebnicu. Počas hry s nimi živo komunikuje a okrem druhej povahy prejavuje aj zjavnú zručnosť pri skladaní stavebnice, na čo s uznaním reagujú jej detskí spoločníci. Na druhej strane pojem skladanie autorka chápe aj v metaforickom zmysle – keď po strihu nasleduje druhá časť videa, v ktorom stará pani prostredníctvom monológu skladá – navrstvuje spomienky, pričom sa vracia do rokov svojej mladosti a konfrontuje ich s vtipne komentovanými rozličnými prejavmi súčasného života. Pred divákmi sa tak odvíja vrstvenie spomienok, spomínanie ako odkrývanie relevantných stôp a uzlov života zavinutých v záhyboch jej pamäti. Pri pohľade na vystupovanie tejto mentálne sviežej seniorky máme dojem, že ide o osobnosť, ktorá okrem toho, že je sama sebou, prekypuje životným optimizmom a stále prejavuje záujem o každodenný život a dianie vo svete. Nejednej z diváčok môže napadnúť, že Čierna vo videoportréte svojej tety ponúka modelový príklad reálneho „návodu na prežitie pre ženy“. ⁵⁰ Umelkyňa zároveň rozširuje repertoár tém gendrového umenia o ikonografický motív starých žien, pre ktoré staroba nie je bezútešným obdobím, ale je ešte stále príležitosťou na aktívne prežívanie života v rámci daných možností, vrátane zažívania radosti z maličkostí, ktoré dokážu prevapíť, potešiť, vzbudiť zvedavosť a zaujať.

Aj v poslednom videofilme patriacom do tejto voľnej tematickej série, založenej na prelínaní pamäti a histórie, s názvom *Bei dem.../ U...* (2011), ktorý Pavlína Fichta Čierna vytvorila v spolupráci s českým umelcom Markom Therom, sú bázou príbehu osobné spomienky Jozefíny Hubkovej ⁵¹ a jej susedky Hildegard Závieskej. Vracajú sa v nich do obdobia počas druhej svetovej vojny a tesne po nej, ktoré je spojené s odsunom nemeckého obyvateľstva z oblasti Sudet v bývalom Československu. Videofilm reprezentuje vydarenú kombináciu hraného a dokumentárneho filmu, čo sa uplatňuje v skbení výrazne kontrastných poetík prejavujúcich sa v rozdielnych prístupoch k výstavbe obrazov a filmovej narácie. Po úvodnom takmer baladickom zábere na veľký celok krajiny Sudet (oblasť Dolní Podluží), prerušenom ostrým strihom, sa pred zrakmi divákov zjaví nečakaný sugestívny detail

^[5] Voľná asociácia na knihu Igora Bukovského Návod na prežitie pre ženu. Bratislava: AKV – Ambulancia klinickej výživy, s.r.o., 2013.

^[6] Na spresnenie súvislostí treba doplniť, že Jozefína Hubková sa v päťdesiatych rokoch 20. storočia presťahovala so svojím manželom zo slovenskej obce Šuja pri Rajci do oblasti Sudet.

hand, Huyssen says that living memory is always 'located in individual bodies, their experiences and their pain, even when it involves collective, political, or generational memory', and he emphasizes that we need the past as well as the present to be able to formulate our political, social and cultural reservations about the current state of the world.⁵⁶

In 2010 Pavlína Fichta Čierna and Anton Čierny presented together, as artist/ partners and a married couple. Čierny works in areas related to his wife’s art – video art and performance – although he started as a sculptor. The couple framed their exhibition *Návody na vytváranie potrebných vecí a dojmov [Directions to create necessary things and impressions]* (2010) as a site-specific video installation in the Priestor gallery in Bratislava. The fundamental object was a large red humanitarian tent symbolizing help in crisis situations, where they screened five videos of symbolic mental and emotional infusions. Both artists made their own videos focusing on individual but contextually related and innately interconnected topics. Čierny’s performative videos have been interpreted by Zora Rusínová in his monograph⁵⁷, which includes a preprint of the interview she made with the couple for the magazine Profil.⁵⁸ Here we focus only on three videos by Čierna. Their common denominator are three female, middle-aged and elder, protagonists: one the artist herself (*Terapia [Therapy]*), the second her relative (*Skladanie [Assembling]*) as interpreted above, and the third a stranger (*Presádzanie [Repositioning]*). In the videos the artist presents partly related and partly different life stories of the women from their personal perspectives. Although *Repositioning* is devoted to a character unrelated to the family archaeology, we keep it in this chapter since it is part of a corpus/triptych of videos, each dealing with the imaginary transfer or projection of personal connotations onto other people, and vice versa.

Čierna is interested in genuine women’s stories, directed and often tangled by the very lives they live. The artist prefers – as has been mentioned here – focusing on middle-aged and elderly women, whom many professional spheres in society seem to have written off, and whom the shallow ranks of society seem to have stopped noticing. This also concerns the main character of the video *Repositioning* (2010). In a short monologue she recaps her life. The static camera captures just her torso and concentrates on the details of her hands re-potting a plant. The woman is self-critical, she admits having made plenty of mistakes that caused conflicts and discrepancies in relationships with

^[7] and prefers small stories instead. These can more convincingly express the complexity of the human subject and life from different angles. LYOTARD, J.-F. O postmodernismu. Postmoderno vysvetľované deťom (Czech translation of: The Postmodern Explained to Children). [1986]. Postmoderní situace (Czech translation of: La Condition postmoderne) [1979]. Prague: Filosofický ústav AV ČR, 1993, pp. 97-98. See also Wolfgang Welsch, suggesting the end of meta-stories results in positive release of many small, particular stories. WELSCH, W. Estetické myslenie (Slovak translation of: Ästhetisches Denken. Bratislava: Archa, 1993, p. 153.

^[8] Ibid., p. 155, p. 20.

^[9] RUSINOVÁ, Z. – SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, M. – GRŮŇ, D. Anton Čierny. Žilina: Považská Gallery of Art, 2012.

^[10] RUSINOVÁ, Z. Vysoká miera nepochopenia diela môže byť problémom. Rozhovor s Pavlínou Fichta Čiernou a Antonom Čiernym. In Profil, Vol. 17, 2010, pp. 56-67.

hlavy stále krásnej starej ženy ležiacej na zemi, ktorú rýchlo niekto odsunie zo záberu. Po prvotnom šoku nasleduje optický efekt zatmievačky, ktorý sa uplatňuje v rámci filmového strihu. Po nej sa rozvíja gro filmu – dokumentárna časť, venovaná spomínanej traumatizujúcej kapitole československej a nemeckej a histórie. Ústrednou postavou videofilmu je Hildegard Závieská snímaná statickou kamerou v kuchyni, ktorá prostredníctvom orálnej histórie približuje vo svojich spomienkach z detstva a mladosti spolužitie Čechov a Nemcov na tomto geopoliticky a národnostne rôznorodom území pred a po násilnom odsune Nemcov zo Sudet. Autentické rozprávanie protagonistky pochádzajúcej zo zmiešaného manželstva, keďže jej matka bola Nemka a otec Čech, v pravidelnom rytme prerušujú zatmievačky. Dôležitým sémantickým prvkom sú flashbacky, ktoré taktiež niekoľkokrát prerušia monológ hlavnej rozprávačky, aby sa po strihu v naratívne objavili prevvapivé pasáže pripomínajúce návrat do minulosti. Tie predstavujú hrané časti, keď sa v obraze opätovne zjavuje postava starej ženy z úvodnej sekvencie, bez monológu. Ien s dramatickou hudobnou stopou. S nádychom príзраčnosti a evokovaním napätia typického pre triller sa postava starej, ale apartnej ženy zjavuje vo vyľudnenom prostredí dediny a strieda sa s obrazom mladého dievčaťa. Monológ rozprávačky tvorí dynamickú časť filmu, autorka sa sústreďuje väčšinou na detail tváre protagonistky živo nám sprítomňujúcej spomienky a zážitky z každodenného života jej detstva a mladosti pred viac ako polstoročím, keď veľká politika – najskôr fašistická a potom komunistická totalita – kruto zasiahla do osudov mnohých obyčajných ľudí. Stratili domov, časť rodiny, blízkych ľudí, prišli o majetky. V tejto súvislosti si môžeme pripomenúť sí výstižné slová spisovateľa Sándora Máraia, ktorý povedal, že „komunizmus je v podstate ‘červený fašizmus’, lebo komunisti nechcú revolúciu oslobodzujúcu človeka, ale štátny kapitalizmus, vďaka ktorému násilím zhabú ľuďom súkromný majetok a všetky ostatné ľudské práva, aby potom vyvolení mohli bašovať v orientálnej hojnosti“.⁵² Videofilm končí záverečnou scénou s detskou modlitbou odriekanou v nemeckom jazyku, vyjadrujúcou túžbu po nebeskej vlasti, čo podľarbujú tóny lyrickej hudby a definitívne uzatvára pohľad na celok prírodnej krajiny. Dve poetiky filmu naznačujú dva tvorivé prístupy: zatiaľ čo v spôsobe kinematického videnia a vo využívaní fikcie až surreálneho ladenia, príznačnej pre hrané segmenty videofilmu, môžeme identifikovať autorský rukopis českého videoumelca Marka Thera. dokumentárny štýl a uplatnenie monológu vo verzii orálnej histórie je typickým znakom videí Pavlíny Fichta Čiernej. Produkcia, postprodukcia a finálna podoba videofilmu sú však výsledkom tvorivej spolupráce obidvoch rovnocenných autorských osobností. V podtexte spoločného diela českého umelca a slovenskej umelkyne je zakódovaná spolupráca na vybranú tému historickej pamäti, ktorá okrem toho, že sa vzťahuje na jedno zo zlomových období spoločnej histórie bývalého Československa, má ešte ďalší cenný rozmer. Spočíva v tom, že film vznikol na základe skutočného príbehu a že zhodou okolností bol založený na autentických spomienkach rodinných príbuzných oboch autorov, ktoré tieto dejinné udalosti priamo zažili. Po vzhliadnutí tohto videa môžu mať diváci dojem, akoby sa paradoxnosť dejín ukazovala jasnejšie zo vzdialenejšej perspektívy. Je veľkou výhodou, že zabudnuté aspekty totalitnej minulosti ožívajú cez žité spomienky priamych svedkýň a zachovávajú sa prostredníctvom audiovizuálnych diel reflektujúcich udalosti spoločensko-kultúrnych a politických dejinných udalostí. Môžeme

^[11] MÁRAI, S. Denniky II. Bratislava: Kalligram, 2012, s. 346.



U... | Bei dem...
2011 (+ Mark Ther)



her mother, husband and children. Looking back, she confesses that quite a few things appear to be different and that sensible people can learn from their mistakes, to avoid similar mishaps in future. Perceptive spectators will notice that the woman, filmed in her home and giving advice from her own experience, suffers from a mental disorder. But they can also see how contact with the plant, this little piece of nature, makes her happy, as though it gave her new energy and determination not to give in to problems and give up on the future. Her monologue reminds us of the psychotherapeutic method known as the 'talking cure'.⁵⁹ In a monologue the protagonist tries to identify the problematic aspects of her character that have led to her conflicts with family members and people around her, in order to better recognize her weak points and to avoid similar conflicts in future, whether in terms of behaviour, communication or relationships. In other words, the woman's vivid memories of the crucial stages of her life are transferred into the spectators' memory. The contrast between self-reflection, resembling a confession or remorse, and the activity of re-potting the plant, embodying a healthy piece of vegetation, gives the video a particularly lively, fresh outlook, implying the heroine's determination to make changes for the better in her life.

It is worth noting that Čierna more than once intentionally picks such topics and such objects by which she can thoroughly and deeply probe, explore and reflect occurrences, feelings and experiences, many of which she herself has often been through. Richard Gregor in his review of the Čierny couple's exhibition described this aptly: 'Čierna projects many her feelings into her protagonists, and I imagine that she also finds much of herself in them'.⁶⁰

Autobiographical Video Essays

The following loose diptych of autobiographic essays were composed as expressive experimental videos developing variously-structured story layers with the artist herself as the central character. The videos, both made in cooperation with the cameraman Peter Pikna, share the feature of picture and editing composition inclining to cinematic poetics. They bring remarkably together practices of non-fiction documentary film with approaches of feature films: use of experimental framing, wide-angle lens, various camera angles, split screen and innovative sound. Moreover, on the background of their unusual narrative, there is a leitmotif in the form of an imaginative visual reminiscent dialogue. Čierna employs this it in conversation with her now-deceased grandmother on her mother's side, whom as she says herself she still misses.

The first video *Terapia [Therapy]* (2010) – premiered in the same year as her exhibition with Anton Čierny in the Priestor gallery in Bratislava – is a video essay with an open narrative form, which has two principal semantic parts integrated into a whole. They are a reminiscence of Granny's delicious yeast-dough cakes, which the artist likes to eat to compensate for her having to take medication regularly. The camera takes us into

- | | |
|----|---|
| 59 | CONNOLLY, M. <i>The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen.</i> Bristol – Chicago: Intellect Books, The University of Chicago Press, 2009, p. 93. |
| 60 | GREGOR, R. Prvá spoločná výstava: Pavlína Fichta Čierna/Anton Čierny. In <i>Jazdec</i> , Vol. 2, 2010, Issue 4. |

tiež povedať, že sú osobitými príspevkami do dokumentárneho archívu. Na margo súčasnej hypertrofie pamäti Andreas Huyssen hovorí, že „akt rozпамätávania sa vždy odohráva v prítomnosti, teda je aktom prítomnosti“. ⁵³ Zastáva aj názor, že „priveľká časť súčasného diskurzu o pamäti sa sústreďuje na osobné svedectvo, memoáre, subjektívnosť, traumatickú spomienku – či už z postštrukturalistickej psychoanalytickej perspektívy, alebo pri pokusoch zdôvodniť terapeuticky populárny pocit autentického a skúsenostného“. ⁵⁴ Ak sú vedené v duchu lyotardovských „malých rozprávaní,“ majú svoje legitímne opodstatnenie aj takéto formy osobných spomienok v podobe mikronarácií vyrozprávaných z pohľadu subjektu. ⁵⁵ Na druhej strane Huyssen hovorí, že „živá pamäť sídli vždy v individuálnych ľuďoch, v ich zážitku a bolesti, dokonca aj vtedy, keď obsahuje kolektívnu, politickú či generačnú pamäť“ a zdôrazňuje, že „potrebujeme minulosť i prítomnosť, aby sme mohli formulovať svoje politické, sociálne a kultúrne výhrady k súčasnému stavu sveta“. ⁵⁶

V roku 2010 prvý raz spoločne prezentovali svoju tvorbu Pavlína Fichta Čierna s Antonom Čiernym ako autorská a manželská dvojica. Čierny podobne ako jeho partnerka pôsobí v príbuzných umeleckých oblastiach – zaoberá sa videoumením a performanciou, hoci je pôvodnou profesiou sochár. Svoju výstavu, ktorú koncipovali ako miestne-špecifickú videoinštaláciu v bratislavskej Galérii Space, nazvali *Návody na vytváranie potrebných vecí a dojmov* (2010). Ťažiskovým objektom bol veľký červený humanitárny stan, symbolizujúci poskytnutie pomoci v krízových situáciách, v ktorého interiéri túto symbolickú pomoc vo forme mentálnej a emocionálnej infúzie poskytovalo päť videí. Každý z manželského páru urobil vlastné videá na individuálne, ale obsahovo príbuzné a inherentne prepojené témy, ktoré navzájom dobre komunikovali. Interpretácii Čierneho performatívnych videí sa venovala Zora Rusinová v texte jeho monografie⁵⁷, kde je publikovaný aj preprint rozhovoru z časopisu Profil, ktorý táto slovenská teoretička viedla s oboma výtvarníkmi z manželského páru. ⁵⁸ Zamerali sme sa preto iba na tri videá Pavlíny Fichta Čiernej. Ich spoločným menovateľom sú tri ženské protagonistky v strednom a staršom veku: jednou z nich je samotná autorka (*Terapia*), druhou jej príbuzná (*Skladanie*) – výkladu tohto videa sme sa venovali vyššie v texte, a tretou predstaviteľkou je neznáma žena (*Presádzanie*). Umelkyňa v nich tematizuje čiastočne

- | | |
|----|---|
| 53 | HUYSSSEN, A. <i>Prítomnosť minulého. Urbánne palimpsesty a politika pamäti.</i> Bratislava: Vydavateľstvo Ivan Štefánik, 2005 [2003], s. 16. |
| 54 | Tamže, s. 22. |
| 55 | Podľa Lyotarda v postmoderne „veľké príbehy“ (náboženstvo, veda, marxizmus, psychoanalýza, mýty o pokroku a iné teórie), ktorých cieľom bolo vysvetliť zmysel sveta, stratili dôveryhodnosť. Preto Lyotard hovorí o konci „veľkých príbehov“ alebo rozprávaní a namiesto nich predkladá malé príbehy. Tie môžu presvedčivejšie vyjadriť zložitost ľudského subjektu a ľudského života z rôznych uhlov pohľadu. LYOTARD. J.-F. <i>O postmodernismu. Postmoderno vysvetľované deťem.</i> [1986]. <i>Postmoderní situace</i> [1979]. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 97 – 98. Aj podľa Wölfganga Welscha „koniec meta-príbehov vedie k pozitívnemu uvoľňovaniu mnohých malých, partikulárnych príbehov“. WELSCH. W. <i>Estetické myslenie.</i> Bratislava: Archa, 1993, s. 153. |
| 56 | Tamže, s. 22. |
| 57 | RUSINOVÁ, Z. – SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, M. – GRÚŇ, D. <i>Anton Čierny.</i> Žilina: Považská galéria umenia, 2012. |
| 58 | RUSINOVÁ, Z. Vysoká miera nepochopenia diela môže byť problémom. Rozhovor s Pavlínou Fichta Čiernou a Antonom Čiernym. In <i>Profil</i> , roč. 17, 2010, s. 56 – 67. |

the privacy of the artist's home – her self-portrait of a kind with partly staged scenes in which Čierna reveals one of her everyday rituals: consuming a large number of various pills. She makes this inescapable part of her life more pleasant by putting the colourful mixture of tablets inside one of the cakes and thus turning it into a medication sandwich. We watch the entire process of preparation and then consumption of the weird meal as the camera takes in close-ups of the protagonist's face and hands. The scene includes the dynamic, action element of throwing pills over the table, recalling the roll of dice, as if referring to fate, fatalism or fortune-telling. The cameraman and voice-over in one person communicates with the artist and instructs her how she to 'act out' her own little story. In addition to scenes recorded in the house, the video shows Čierna on her way to the supermarket and the local shop where she usually buys cakes. The line of the film narrative is at one point interrupted by a spontaneous intermezzo with the artist lying on the grass; the touch of nature is a metaphor for her grandmother's embrace, which the sensitive artist recalls in this way. Another level of this video essay is, as the artist says, 'the view from behind the scenes – my acknowledging being instructed or, in line with my intention, opposing instructions. The changes of location 'complicate' perception, when these two levels (the seemingly real and unreal) variously interconnect, by minor playful absurdities (playing with pills, moving the cakes in a moving car) and the sound kept in its original raw form, by which I pass by yet another aestheticizing moment. The video was recorded in a mode that optically deforms the objects in the front, and forms the picture into a circle, approximating a view of an approaching peephole. In part this deformation serves as a proxy for expressing the interface of reality and fiction.' ⁶¹ One might say Čierna has managed in this video essay to interconnect inventively the autotherapy principle with the creative principle of autopoesis, at the same time adding delicate humour and self-ironic detachment.

In the second experimental film from the diptych, *Home Identity* (2011) – made as one long take – the artist offers an introspective probe into the intricate cobwebs of her own life, her relations to herself and to individual members of her family. These are brief stopovers in time, a kind of emotional and relational resume, or an 'emotional audit' and rediscovery of self through indicated associations or anticipated experiences. Čierna as the protagonist of this autobiographical video has declared a position of both subject and observer, enabling her to probe the limits of empathy and sensitivity within the triangle of participating subjects: she has a multiple role as family member, author and perceiver. Her subject, herself, becomes a projection screen and a cross section of pictures, resonating with Zygmunt Bauman's idea from the book *The Art of Life* (2010) on searching for the perfect, almost absolute model of life we all long for. ⁶² In her video Čierna tries to distill essential intense recollections from her family's memory, from the mental archaeology of complex family relationships. Here we realize – as artist hints – that family and home are the driving force of our fate, and together with childhood comprise the most important formative period of every

- | | |
|----|---|
| 61 | ČIERNA, P. F. (Môj) empatický pohyb v sociálnom priestore. In GERŽOVÁ, J. (ed.) <i>Rodové aspekty súčasného umeleckého diskurzu.</i> Anthology from interdisciplinary symposium. Bratislava: Slovart and VŠVU, 2012, pp. 126-127. |
| 62 | Ibid., pp. 125-126. |

príbuzné, čiastočne rozdielne životné príbehy žien z ich osobnej perspektívy. Napriek tomu, že video *Presádzanie* je venované postavě, ktorá nemá nič spoločné s rodinnou archeológiou, nechávame ho v tejto kapitole, keďže patrí do korpusu – voľného triptychu videí, kde sa odohráva pomyselný prenos osobných konotácií projektovaných do druhých ľudí a naopak.

Čiernu zaujímajú príbehy skutočných žien, ktoré zrežiroval a často riadne zauzil sám žitý život. Umelkyňa dáva prednosť – ako už bolo na iných miestach tohto textu povedané –, ženám v strednom a staršom veku, ktoré akoby boli pre mnohé pracovné sféry v spoločnosti odpísané a pre povrchné vrstvy society neviditeľné. Takou je aj protagonistka videa *Presádzanie* (2010), ktorá rekapituluje v krátkom monológu svoj vlastný život. Statická kamera zachytáva len torzo trupu zobrazovanej a sústreďuje sa na detaily jej rúk presádzajúcich kvet. Aktérka je sebakritická, priznáva si mnohé vlastné chyby, ktoré sa podpísali pod jej konflikty a nezrovnalosti vo vzťahoch s matkou, manželom i deťmi. Pravdivo uznáva, že z odstupu času sa viaceré veci javia trochu inak a že rozumní ľudia sa dokážu poučiť vo svojich chýb, aby sa vyhli v budúcnosti podobným prešľapom. Vnímaví diváci si všimnú, že žena nasnímaná v domácom prostredí, ktorá im dáva rady na základe vlastných skúseností, trpí psychickou poruchou. Prijímatelia však môžu zaznamenať, ako jej styk s týmto kúskom prírody prináša radosť a uspokojenie, akoby z neho čerpala novú energiu a odhodlanie nepoddávať sa problémom a nerezignovať na budúcnosť. Monológ hlavnej predstaviteľky vyznieva ako psychoterapeutická metóda „the talking cure“ – terapia rozhovorom.⁵⁹ Pomocou monologického rozprávania sa protagonistka snaží identifikovať problematické stránky svojej povahy, ktoré viedli ku konfliktným situáciám s blízkymi príbuznými a s ľuďmi z jej okolia, aby si slabé stránky svojej osobnosti viac uvedomovala a v budúcnosti sa podobným kolíziám v správaní, komunikácii a medziludských vzťahoch vyhla. Ide o prenos „živých spomienok“ aktérky na zásadné úseky jej života do pamäti divákov. Kontrast medzi sebareflexiou pripomínajúcou svedeď či výčitky svedomia a akčnými gestami presádzania kvetu tematizujúceho zdravý rastlinný organizmus, dáva dokumentárnemu videu mimoriadne živý, svieži výraz a môže evokovať aspoň malé náznaky, že protagonistka je odhodlaná podstúpiť vo svojom živote niekoľko zmien k lepšiemu.

Stojí za povšimnutie, že Čierna neraz zámerne siaha po spracovaní takých tém a po takých objektoch svojho záujmu, prostredníctvom ktorých môže starostlivo sondovať, skúmať a hlbšie reflektovať zážitky, pocity a skúsenosti, ktoré mnohokrát prežíva aj ona sama. Tento fakt dobre vystíhol Richard Gregor v recenzii výstavy manželov Čiernych, keď napísal: „Do snímaných aktérov Čierna premieta mnohé zo svojich pocitov a domnievam sa, že v nich tiež mnohé zo seba nachádza.“⁶⁰

Autobiografické videoeseje

Nasledujúci voľný diptych autobiografických videoesejí je koncipovaný vo výrazovej forme experimentálnych videofilmov rozvíjajúcich rôznorodo štruktúrované vrstvenie

- | | |
|----|---|
| 59 | CONNOLLY, M. <i>The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen.</i> Bristol – Chicago: Intellect Books, The University of Chicago Press, 2009, s. 93. |
| 60 | GREGOR, R. Prvá spoločná výstava: Pavlína Fichta Čierna/Anton Čierny. In <i>Jazdec</i> , roč. 2, 2010, č. 4. |

life. They deeply influence us, and determine our future destiny. Čierna uses her camera to explore, search and scan household spaces one after another; the 'pursuing' camera serves to collect realistic documentary views of the household taken from a low horizon. The background sound track with technical noises not only multiplies the intensity of the film's physical experience but can also evoke the Freudian 'unheimlich', something alarming or evil. Simultaneously, the camera aims remorselessly at body fragments and face details of the artist, the main and only protagonist of the video. Čierna also tries to transfer the projection's associated feelings to spectators. In the closing section she attempts to incarnate her grandmother's feelings when forced to spend the last part of her life in a wheelchair, the only noticeable movement her body being moving her eyes under her eyelids.

This psychologically tuned introverted video elicits further possible references to more delicate understanding and reading of meanings related to subject matter, and complicated multifaceted relationships within the family. They also correspond with the words of the French philosopher Gilles Lipovetsky, who says the more we revolve on ourselves and on our 'I' and the more we attend to it and interpret it, the more questions arise and the higher our insecurity grows, in turn requiring even more therapy and anamnesis.⁶³

We presume that split-screen sequences expressing feelings of disunity or fission could accord with what the German sociologist Ulrich Beck claims: that the disunity between 'one's own life' and 'the existing for others', which is perceived in a new way, shows ambivalence of the process of women's individualization.⁶⁴ Beck also maintains that family and marriage are not linked just by topics of sexuality, tenderness, marriage and parenthood but also work, profession, inequality, politics, and economy. It is exactly this imbalanced mixing of everything, even of the most contradictory, that makes all questions so complicated.⁶⁵ In reality, looking for the ideal in life and family often means missing out on the genuinely real. However, with more delicate apprehension and differentiation of the meanings of small things in everyday life, we can sometimes get pleasantly surprised by the minor, subtle acts in human mutual relations, micromoments and microexperiences with which those close to us present and enrich us.

In the Force Field of Spousal and Creative Cooperation

The shared project of Pavlína Fichta Čierna and Anton Čierny in 2010 motivated the married couple of artists to continue cooperating in the following period, too. This time there was a qualitative shift towards closer cooperation, in that the creative pair approached working on common pieces of work in the spirit of their mutual interconnection, resulting in a single video. We can consider this an example of participation art within the

príbehu s fažiskovou postavou samotnej autorky. Pre obidva videofilmý, ktoré boli nakrútené v spolupráci s Petrom Piknom v role kameramana, je charakteristické, že vo výstavbe obrazov a strihovej skladbe inklinujú väčšmi ku kinematickej poetike. Dochádza u nich k výraznejšiemu prelínaniu sa praktík non-fiction filmov, príznačných pre dokumentárny film, s prístupmi hraných filmov, praktikami experimentovania v obraze, spôsobe nakrúcania prostredníctvom širokouhlého objektívu kamery, využívania rôznych uhlov kamery, deleného obrazu a netradičných zvukov. Navyše oba videofilmý majú v pozadí svojho zvláštne traktovaného naratívu zasunutý ešte jeden leitmotív uplatňujúci sa v podobe imaginatívneho vizuálneho spomienkového dialógu. Čierna ho vedie vo svojich asociáciách so svojou dnes už nežijúcou starou mamou z matkinej strany, ktorá jej podľa vlastných slov dodnes veľmi chýba.

Prvý videofilm *Terapia* (2010) – premiérovo uvedený v tom istom roku na spomínanej spoločnej výstave s Antonom Čiernym v bratislavskej Galérii Space – je videoesejou s otvorenou naratívnou formou, ktorá má z hľadiska sémantického obsahu dve nosné časti spojené do jedného celku. Sú spomienkou na obľúbené babičkine buchty, ktorých konzumáciou si výtvarníčka zmierňuje svoj trpký údel pravidelného užívania liekov. Kamera divákov uvádza do súkromia domácnosti umelkyne – ide o svojho druhu autoportrét umelkyne s čiastočne inscenovanými scénami, v ktorých nám Čierna odhaľuje jeden zo svojich každodenných rituálov – užívanie veľkého množstva liekov rôzneho druhu. Túto nevyhnutnú súčasť svojho života si spríjemní v hranej scéne tým spôsobom, že pestrú zmes tabletiék skonzumuje vnútri buchty upravenej do formy sendviča. Kamera zachytáva celý proces prípravy a jedenia tohto zvláštneho pokrmu a sústreďuje sa na snímanie detailu tváre a rúk protagonistky. Dynamickým akčným prvkom je hádzanie liekov po stole, čo pripomína hru s kockami, čiže s možnými referenciami na osudovosť, predpovedanie či veštenie budúcností, čím rovnako odkazuje na fatalizmus. Kameraman a voice-over (komentátor) v jednej osobe dáva umelkyni pokyny a komunikuje s ňou, ako má „hrať“ svoj vlastný malý príbeh. Okrem scén nakrúcaných v interiéri domova kamera stopuje Čiernu cestou do supermarketu i miestneho obchodu, kde si zvykne kupovať „babičkine buchty“. V lineárne plynúcom naratíve filmu sa objaví aj spontánne intermezzo s autorkou líhajúcou si do trávy, pričom metaforickým objatím prírody si senzitívna umelkyňa sprítomňuje spomienky na objatie svojej starej mamy. Ďalšou rovinou tejto videoeseje, ako hovorí autorka, je „pohľad poza – priznanie momentov nakrúcania, keď som inštruovaná, prípadne v súlade so zámerom inštrukciám oponujem. Vnímanie ‚komplikujúť‘ zmeny lokácií, keď sa spomínané roviny (zdanlivo reálna a nereálna) rôzne prepájajú, drobné hravé absurdity (hra s liekmi, premiestňujúce sa buchty v premiestňujúcom sa aute) a zvuk ponechaný v surovom stave, čím som prekonala ďalší z estetizujúcich momentov. Video je snímané v režime, ktorý opticky deformuje objekty v popredí, a zároveň formuje obraz do kruhu, čo asociuje pohľad do približujúceho sa priezoru. Istá časť takejto deformácie tu slúži ako zástupný model na vyjadrenie pomedzia reality a fikcie.“⁶¹ Možno povedať, že Čiernej sa podarilo v tejto

framework of hybrid crossing of digital video and performance art practices, the predominant target of which is not just the origination of a piece of art but also the process of envisioning it with all its individual steps, not only resulting in producing a new piece of work but also strengthening the involved parties' mutual relationship, communication and participation in their common work. We might compare this to a certain form of therapy.

The video performance *Obrus [Tablecloth]* constitutes a part of the bipartite video projection *Pondelok, Utorok [Monday, Tuesday]* (2011). Its aim was to reflect the topic of male-female gender roles, with the main idea of 'coming to terms with' the object of a weapons – a submachine gun – individually from a man's and a woman's perspectives with all the extraordinarily strong connotations concerning militarism, and of subjecting it to manipulation and interpretation through performance. Both spouses/performers were given equal conditions: a dark, minimalist space with a table in the middle of it, and a submachine gun. While Čierny embraced his video performance *Monday* as a training demonstration, the goal of which was to learn how to show the most effective and rapid way of disassembling and reassembling a model 58 submachine gun, Čierna's strategy with the gun was to disassemble it, render it non-functional and deconstruct its purpose. In her video performance *Tuesday* the artist, unlike her husband, chose a slow path, requiring the patience of women's work and constituting the kind of creative process defined by a gradual flow of time. The focal point of Pavlína Čierna's performance was carefully to trace the individual gun parts all over a table covered with white paper as a tablecloth. The artist first places/composes the gun parts on the paper, and then captures their shapes by tracing them. Thus, gradually, she creates a peculiar decorative pattern. She even traces the largest gun part twice, the second time in mirror-image, so the two identical shapes form the letter V for Victory. Then she puts away all components of the now non-functional gun, covers the finished drawing with a piece of plastic and clips it to the table, making it a real tablecloth. In her performance Čierna visualizes the process leading to deconstructing the gun – a typical male symbol – the function of which she has eliminated by turning it into a tablecloth pattern. Obviously, in Čierna's approach, the woman's principle of humanism and pacifism has prevailed: she has redefined the original semantics of the gun by shifting it into the domestic sphere and family life, usually concentrated around the 'fireplace', and the table evoking the family meeting for meals and talk.

The couple's bipartite video performance confirms the traditional perception of gender roles: while the man/artist represents heroic determination and a militant fit-to-fight position, the woman/artist, not hiding her loathing of wars that waste human lives and bring suffering, expresses her anti-militant attitude. In this video the model of masculinity displays well-known male attributes: 'toughness', distancing oneself from others and common sense, with references to self-defence as well as to boys' games. The feminine model presents female qualities with the dominance of emotion, empathy and caring for others.⁶⁶ Seeing this particular work might make quite a few spectators think that it would be useful to challenge these established stereotypes, to stop accentuating masculinity/

^[1] NAGL-DOCEKAL, H. Czech translation: Feministická filozofie. Výsledky, problémy, perspektivy. Prague: SLON, 2007, p. 238.

videoeseji invenčne spojí princíp autoterapie s tvorivým princípom autopoiesis, pričom jej ešte dodala aj jemný humor a sebaironický nadhľad.

V druhom experimentálnom filme z tohto voľného diptychu – videoeseji s názvom *Home Identity* (2011), ktorý je koncipovaný a nakrútený v jednom dlhom zábere – umelkyňa ponúka introspektívnu sondu do spletitých sietí vlastného života, vzťahov k sebe samej, ako aj k jednotlivým členom vlastnej rodiny. Ide o krátke zastavenie sa v čase, o akúsi citovú a vzťahovú rekapituláciu či „emocionálny audit“ a znovuobjavenie seba cez naznačené asociácie alebo tušené zážitky. Čierna sa ako predstaviteľka tohto autobiografického videa vyjadrila, že v pozícii aktérky a pozorovateľky preveruje hranice empatie a citlivosť v trojuholníku zúčastnených subjektov: vystupuje vo viacnásobnej zástupnej role rodinných príslušníkov – ako autorka – aj v pozícii vnímateľov. Jej subjekt sa pritom stáva projekčnou plochou a priesečníkom obrazov, v ktorých rezonuje myšlienka Zygmunta Baumana z knihy *Umění života* (2010) o hľadaní dokonalého, takmer absolútneho modelu života, po akom všetci túžime.⁶² Čierna sa vo svojej snímke usiluje vydestilovať podstatné intenzívne spomienky z pamäti jej rodiny, z psychickej archeológie spletitých rodinných vzťahov. Môžeme si uvedomiť – ako nám autorka ukazuje v náznakoch –, že rodina a domov sú hybnou silou nášho osudu a spolu s detstvom sú najdôležitejším formatívnyim obdobím života každého človeka. Majú na nás dôležitý vplyv a určujú náš osud v budúcnosti. Čierna skenuje kamerou – skúma, prehľadáva a sníma zaradom – priestory domácnosti, pričom táto „prenasledujúca“ kamera jej slúži na to, aby získala realistické dokumentárne zábery domácnosti nasnímané z nízkeho horizontu. Ruchová stopa technicisticky znejúceho zvuku dodáva filmu nielen intenzitu fyzického zážitku, ale môže evokovať aj freudovský pojem unheimlich vo význame niečoho znepokojujúceho či zlovestného. Zároveň je intímna kamera zameraná na fragmenty tela, na nemilosrdné detaily, zaoštréné na tvár autorky, hlavnej a jedinej protagonistky videofilmu. Čierna sa rovnako snaží prenášať asociované pocity z projekcie na divákov a diváčky. V záverečnej sekvencii sa pokúša prevteliť do pozície svojej starej mamy, ktorá bola na konci života pripútaná na kreslo a jediný výrazný pohyb jej tela vykonávali aktívne sa pohybujúce očné bulvy pod viečkami.

Čiernej psychologicky ladená introvertná videosníмка evokuje aj ďalšie možné odkazy na subtilnejšie chápanie a čítanie významov, ktoré súvisia s témou subjektu a jeho zložitými mnohofazetovými vzťahmi v rámci rodiny. Korešpondujú aj so slovami francúzskeho filozofa Gillesa Lipovetského, ktorý hovorí, že „čím viac sa zaoberáme svojim Ja, čím viac sa mu venujeme a interpretujeme ho, tým viac otázok vzniká a tým väčšia je naša neistota, čo si vyžaduje ešte viac terapie a anamnézy“.⁶³ Domnievame sa, že sekvencie deleného videoobrazu, vyjadrujúceho pocit rozpoltenosti, či rozštiepenosti, by sa mohli zhodovať s tvrdením nemeckého sociológa Ulricha Becka, že „rozpoltenosť medzi ‚vlastným životom‘ a ‚existenciou pre druhých‘, ktorá je novo vnímaná, ukazuje ambivalentnosť procesu ženskej individualizácie“.⁶⁴ Beck rovnako tvrdí, že rodinu a manželstvo

^[2] Tamže, s. 125 – 126.

^[3] LIPOVETSKY, G. Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu. Praha: Prostor, 2001, s. 70.

^[4] BECK, U. Riziková společnost. Na cestě k jině moderně. Praha: Sociologické nakladatelství, 2011, s. 172.





femininity polarities and instead to begin wiping them away; that both genders – men and women – should have an equal possibility to develop their intellectual and emotional abilities, such that they interconnect in their activities, which should lead to the elimination of traditional role division even in the household.⁶⁷

The second video of this loosely linked cycle is *Nedeľné popoludnie [Sunday afternoon]* (2011). The performative nature of work with its two main characters – Pavlína Fichta Čierna and Anton Čierny – plays on references to the metaphor of tensions in a relationship, which the couple expresses in their stylized performance. The spectators watch a variety of peripeteia through the behaviour of the couple: they arrive at a spot in the countryside, equipped with special climbing ropes, to climb a high-voltage electricity pole. Ascent to a summit we may not even reach is more of a metaphor and a Sisyphean journey of overcoming not only physical obstacles but in particular the diverse limitations, stereotypes and low threshold of tolerance which are, to various extent, embedded in both male and female subjects, contributing to disharmony in marriage. Climbing to the top of a high-voltage electricity pole as a symbol of conflicts and relationship tensions can be in this case understood as getting rid of the useless baggage, ballast and piled-up misunderstandings that contaminated partnerships. It is also an existential examination testing their value and durability. The telephoto camera lens, scanning and observing the scenery, also takes in the sporting performance of both participants climbing up the iron pole construction. After an important moment – the man’s decisive, energetic gesture halting the woman’s ascent, by which the man meant to protect rather than limit her – the camera captures them descending the pole and leaving the spot, while their gestures and body language suggest they are airing some opinions and having a bit of an argument about something.

The projected picture of the last vivid ‘marriage trilogy’ video, *A zotrvať v pocite [And keep the feeling]* (2012), interconnects a vista of Bratislava and Pavlína and Anton Čierny’s common performance. In it they articulate two important aspects. The first is in the iconic local specifics expressed by a moving picture of the vista of Bratislava, which appeals to and plays with spectators’ memory, many of whom remember this view of Bratislava with the dominating castle from various postcards, old photographs and works of art. Nowadays, however, such media have been superseded by projections, taken from one point by a static camera with a long focal distance, documenting the current reality of this well-known part of the Slovak capital. The second aspect of the video is a present-day, lively performance by the Čierny couple, integrated into ‘the stable reality’ of Bratislava’s vista. In the performance’s introduction, the camera captures Čierna approaching a swing attached with long steel-wire rope to an old bridge soon to be demolished. She starts swinging, enjoying this rare experience, in turns finding herself above the flowing waters of the Danube river and above its bank in the Petržalka district. The dynamic element of the river, inducing associations with the idea of panta rhei (everything flows) and the swinging action give the static ‘video postcard’ a lively spirit. After Anton Čierny appears, the couple begin to swing in a synchronized manner of total fusion of bodies, recalling an act by well-coordinated circus performers. They both experience unrestrained freedom and pleasure in the swinging, which, for

nespájajú len témy sexuality, nežnosti, manželstva a rodičovstva, ale aj práca, povolanie, nerovnosť, politika, ekonomika. Je to práve toto nevyvážené miešanie všetkého, ba aj toho najprotikladnejšieho, čo robí všetky otázky takými komplikovanými.⁶⁵ Hľadanie ideálneho v živote, v rodine sa v skutočnosti často míňa s reálnym. Pri jemnejšom chápaní a rozlišovaní významu maličkostí v každodennom živote nás však niekedy môžu v medziľudských vzťahoch príjemne prekvapiť práve malé či subtílnne prejavy, akési mikromomenty a mikrozážitky, ktorými nás naši blízki ľudia dokážu obdarovať a obohatiť.

V silovom poli manželskej a tvorivej kooperácie

Spoločný projekt Pavlíny Fichta Čiernej a Antona Čierneho v roku 2010 motivoval týchto umelcov a manželov k ďalšej autorskej spolupráci aj v nasledujúcom období. Tentoraz došlo ku kvalitatívnemu posunu na úrovni tesnejšej spolupráce v podobe tvorivého tandemu prístupujúceho k tvorbe spoločných diel v intenciacích prepojenia tvorivých osobností v jednom finálnom videodiele. Môžeme to považovať za príklad umenia participácie v rámci hybridného kríženia umeleckých praktík digitálneho videa a performancie, ktorého primárnym cieľom nie je len vznik umeleckého diela, ale rovnako aj proces jeho koncipovania a jednotlivých stupňov vedúcich k tvorivej realizácii rezultujúcej nielen do produkcie nového diela, ale taktiež upevňujúcej vzťah vo vzájomnej komunikácii a participácii na spoločnom diele. Mohli by sme to prirovnať aj k istej forme terapie.

Videoperformancia *Obrus* tvorí časť dvojitej videoprojekcie *Pondelok, Utorok* (2011), ktorá bola koncipovaná na tému reflektovania mužsko-ženských gendrových rolí.

Hlavnou myšlienkou bolo „vyrovnať sa“ individuálne z mužskej a ženskej pozície s objektom zbrane – samopalu – s mimoriadne silnými konotáciami týkajúcimi sa militarizmu a podrobiť ho manipulácii a interpretácii formou performancie. Obaja manželia-performeri mali k dispozícii rovnaké podmienky – minimalistický tmavý priestor s centrálnne umiestneným stolom a samopal. Kým Čierny svoju videoperformanciu *Pondelok* poňal ako demonštráciu tréningu, ktorého cieľom je nácvik ako predviest efektívnym spôsobom v čo najkratšom čase rozloženie a poskladanie samopalu vzor 58, Čiernej stratégiou je túto zbraň rozložiť, znefunkčniť a dekonštruovať jej význam. Vo videoperformancii *Utorok* si autorka na rozdiel od svojho muža zvolila pomalú cestu vyžadujúcu si trpezlivosť ženskej práce pri tvorivom procese, ktorého definičným znakom je pozvoľné plynutie času. Ťažiskom performancie Pavlíny Čiernej sa stalo starostlivé obkresľovanie jednotlivých častí rozloženého samopalu na stole, ktorý predtým precízne pokryla bielym papierom vo funkcii budúceho obrusu. Výtvarníčka zložky samopalu najskôr ukladá – komponuje na bielom papieri stola a potom zaznamenáva ich tvary obrysovou kresbou, čím postupne na papieri vznikajú vizuálne formy pripomínajúce zvláštny dekór. Motív najväčšej časti tela samopalu dokonca zopakuje v zrkadlovej kresbe symbolizujúcej písmeno V vo význame Victory, víťazstvo. Potom umelkyňa odloží nefunkčnú zbraň rozloženú na súčiastky, vytvorenú hotovú kresbu prikrýje igelitom a upevní po stranách stola svorkami, čím získava podobu obrusu. Čierna vo svojej performancii vizualizovala pracovný postup smerujúci k dekonštrukcii zbrane – typického mužského symbolu –, ktorej funkciu eliminovala tým, že ju premenila na

a moment, takes them back to the times of children’s games. Nevertheless, the performance includes some adrenaline and risk: should any error occur in their perfect body coordination, they could end up falling into the river. The soundtrack consists only of particular sounds – the flowing river and twanging swing ropes. Let us add that two time dimensions intersect in this piece of work. On the one hand time flows continuously, leaving behind traces in naturally-accumulating history, mostly not much changing the view of the city’s dominant features; on the other hand the spectators perceive the dynamically operating yet still ephemeral time of the couple intervening in a situation frozen in the temporary, just one of the time-limited episodes of the grand time of history. We can also say that in this work urban mythology and social interaction permeate each other. The video, possessing some qualities of a film, ends in a film’s optical effect: a fade. If the title and leitmotif of the video express the desire to cling to a euphoric feeling, we might ask ourselves whether it does not primarily imply a desire to keep loving each other.

In this case we are talking about a middle-aged mutual love. Regarding love – without any age limitations – Zygmunt Bauman said very aptly: ‘Love is not something that could be found; it is neither an objet trouvé, nor anything ready-to-use. It is something that needs to be created and re-created every day, every hour; it needs to be constantly restored, validated, looked after and taken care of.’⁶⁸ In other words it could be said that love and cultivating a relationship might be understood as a continuous ‘empathetic dialogue’ running the course of years, a dialogue both parties care about, even though in the force field of relationships various frictions and conquests frequently occur. After all, how partners communicate and coordinate all the aspects of two people’s mutual understanding, tolerance and harmony have always been among the most complex questions in human relationships.

The common piece of work *And keep the feeling*, based on equal cooperation of the artists, the Čierny couple, can at the same time serve as a proper example of art therapy applied to strengthen the partnership, and be considered an example of marital art.

Participative Art in the Video Documentary Context

The latest series of video works, besides being connected with the region of Eastern Slovakia, is also an illustration of using the diverse practices of participative art applied to documentary video genres: portrait and reporting. However, the videos with their hybrid nature go beyond these genres, as they aim at the fusion of practices typical of film documentary, video art and visual culture.

Čierna consciously conceived the first video *Všetko, čo vám na očiach uvidia [Everything they see in your eyes.]* (2013) as a program project of participative cooperation with a selected woman protagonist. The goal was not just to create an impressive portrait of an elderly woman by depicting crucial periods of her life story; an equally important leitmotif of the work was the artist’s empathy and mental support for the main character of her documentary. The woman found herself at a breaking point once

dekoratívnu vzorku na obruse. Je zjavné, že predefinovaním pôvodnej sémantiky zbrane posunom do domácej sféry a rodinného života koncentrujúceho sa okolo ohniska stola, ktorý evokuje stretávanie sa rodiny pri jedle a spoločnú komunikáciu, prevládol v Čiernej prístupe ženský princíp nesúci kódy humanizmu a pacifizmu. Autorská dvojica potvrdila touto dvojitou videoperformanciou zaužívané rodové roly: zatiaľ čo hrdinskú odhodlanosť a militantnú bojaschopnú pozíciu reprezentoval muž-výtvarník, žena-výtvarníčka, neskrývajúca svoj odpor k vojnám prinášajúcim zbytočné straty ľudských životov a mnoho trápenia, vyjadrla antimilitaristický postoj. V prípade tohto videa nám model maskulinity ukazuje známu kategóriu mužskosti, ktorú charakterizuje „tvrdosť“, odstup od druhých a preferencia rozumu s odkazmi na obranu i chlapčenské hry, a model femininity, ktorý prezentuje kategóriu ženskosti s dominanciou citu, empatie a starostlivosti o druhých.⁶⁶ Nejednej diváčke alebo divákovi po zhladnutí diela môže napadnúť, že tieto zaužívané stereotypy by bolo dobré sproblematizovať v tom zmysle, že uvedené polarity mužskosť – ženskosť sa nebudú vyzdvihovať, ale naopak stierať, budú sa rozplývať s tým, že oba rody – muži aj ženy – majú mať rovnakú možnosť rozvíjať svoje rozumové a emocionálne schopnosti tak, aby ich vo svojich činnostiach prepájali, čo by malo viesť k odstráneniu zaužívanej delby rolí aj v domácej sfére.⁶⁷

Druhým videom patriacim do tohto voľne prepojeného cyklu je *Nedeľné popoludnie* (2011). Performatívny charakter diela s dvoma hlavnými aktérmi – Pavlínou Fichta Čiernou a Antonom Čiernym – sa pohráva s náznakmi odkazujúcimi na metaforu vzťahového napätia, ktoré dvojica vyjadruje vo svojej štylizovanej performancii. Diváci sledujú celú škálu rôznych peripetií v správaní tejto dvojice vybavenej špeciálnymi lezeckými lanami, ktorá prichádza v letnom období do krajiny, aby uskutočnila výstup na stožiar vysokého napätia. Výstup na vrchol, ktorý často ani nemusíme dosiahnuť, je skôr metaforou a sizyfovskou cestou prekonávania nielen vonkajších prekážok, ale hlavne najrôznejších obmedzení, stereotypov a nízkeho prahu tolerancie, ktoré sú v rôznej miere zafixované v mužskom a ženskom subjekte, čo sa podpisuje pod disharmóniu spolužitia v manželstve. Výstup na vrchol stožiaru vysokého napätia ako symbolu nezhôd a vzťahových tenzií môžeme v tomto prípade čítať ako zbavovanie sa zbytočnej záťaže, balastu a nahromadených nedorozumení kontaminujúcich partnerské vzťahy. Je aj existenciálnou skúškou preverujúcou ich hodnotu a trvácnosť. Kamera, v tomto prípade pozorujúca a prehliadajúca krajinu prostredníctvom teleobjektívu, sleduje športové výkony oboch aktérov stúpajúcich nahor po železnej konštrukcii stožiara vysokého napätia. Potom, ako zaznamená dôležitý moment – rozhodné, energické gesto muža zastavujúce ženu vo výstupe nahor, ktoré však nebolo gestom obmedzenia, ale gestom ochranným –, zachytáva zostup dvojice dolu a odchod aktérov z krajiny sprevádzaný podobnou škálou drobných výmen názorov a nezhôd naznačených len v gestách a reči ich tiel.

Posledné sugestívne video z tejto „manželskej trilógie“ *A zotrvať v pocite* (2012) spája v premietanom obraze vedutu Bratislavy a spoločnú performanciu Pavlíny a Antona Čiernych. V diele artikulujú dva dôležité aspekty. Prvým je ikonická miestna špecifickosť vyjadrená pohyblivým obrazom veduty

^[1] NAGL-DOCEKAL, H. Feministická filozofie. Výsledky, problémy, perspektívy. Praha: SLON, 2007, s. 238.

^[2] Tamže, s. 240 – 241, s. 284.

^[3] BAUMAN, Z. Umění života (Czech translation of: The Art of Life). Prague: Academia, 2010, p. 140.





A prayer to God is always the same



This was the school, now it's ruined



So, there is where I live now



In fact, our basilical nuns had been here before the war already





again, as she made a voluntary decision to be placed in a nursing home, due to her worsening health.

Čierna made her video within the framework of *X – Apartments* in Košice – Šaca. Its final form was a staged screening for two spectators in the protagonist’s flat between September 24 and 28, 2013. The video projected in the woman’s living room, on the wall – covered in wallpaper picturing a birch forest – was at the same time a primary impulse to initiate communication with visitors to this non-traditional event. Čierna developed a documentary portrait of this woman of Ruthenian origin, who came from Medzilaborce in Eastern Slovakia. She confronted two breaking points in her life, concerning the woman’s initial and later re-evaluated relations to the Catholic Church and the Communist Party. These key moments are emphasized in the protagonist’s monologue, in which she reminisces about ambivalent events from her childhood related to her experience of religious education, which traumatized her all her life. The experience was so overwhelming that the woman, in order to demonstrate some kind of personal rebellion, decided to join the Communist Party. She says she was a loyal yet selfless member all her adult life when she worked for the Eastern Slovakia Steel Factory as the head of the company canteen. The number of medals she was awarded speaks for itself. However, at a certain decisive point in her life she parted from Party ideology and tore up her diplomas. Čierna, on the grounds of what she had learned about Irena Č.’s life, incorporated into her audiovisual story – in which pictures of the protagonist’s apartment alternate with views of local exteriors – two gifts that she gave to Irena Č. One of them was a journey to her native town, Medzilaborce, which the main protagonist had not visited for 46 years. Čierna uses close-ups of her returning to places that bring back memories of her youth and of the years of her active working life, where she meets with the current generation of local nuns. She also visits the church and finds out how much things have changed from the past. The substance of the following part of the documentary video is in takes concentrating on the spontaneously communicating woman, who even reveals her being seriously ill – the camera captures a close-up of her hand holding an insulin pen. This visual chronicle brings us to Čierna’s second gift – hiring a nun to help look after Irena Č. As the artist puts it, this gift can be considered an expression of ‘making amends for old wrongs, through a symbolic act of care’. Other specific characteristics of the video hybrid structure are the static photographic scenes with the nun helping the old lady around her flat. They fade into moving pictures of the video in its introductory and closing segments. In the final phase of the non-classically-structured narrative the spectators learn that the lady has parted with the Church as an institution but remained a believer in her heart. Here in relation to the story we could refer to Sándor Márai’s thoughts: ‘though in the autumn of life there is less to enjoy, life remains the greatest gift... which we must celebrate as often as possible, and gratefully’.⁶⁹

In this video work Čierna managed to use an elderly woman’s fate to point out the complicated, contradictory and ambiguous socio-political, economic and socio-cultural conditions under different political regimes that significantly influenced the woman’s personal decisions. Again, a type of oral history appears: life memories shared in the form of a narrative

Bratislavy, ten sa pohráva s pamäťou divákov. Mnohí z nich majú totiž vo svojich spomienkach zafixovaný presne tento pohľad na Bratislavu s dominantou hradu z rôznych pohľadníc, dobových záberova umeleckých diel. Teraz však pevné nosiče nahradil imateriálny premietaný obraz veľkorysých rozmerov snímaný z jedného bodu statickou kamerou s veľkou ohniskovou vzdialenosťou, ktorý dokumentuje súčasnú realitu známeho segmentu hlavného mesta Slovenska. Druhým aspektom diela je aktuálna živá performancia dvojice Čiernych integrovaná do „stabilných reálií“ veduty Bratislavy. V úvodnej časti performancie kamera zachytáva umelkyňu, ktorá prichádza k hojdačke upevnenej na dlhých oceľových lanách na starom moste určenom v blízkej budúcnosti na demontáž. Začne sa hojdať a vychutnáva si radosť z nevšedného zážitku, ocitá sa striedavo nad pevninou brehu v Petržalke a nad hladinou plynúceho toku Dunaja.

Pohyblivý prvok sprítomnený živlom rieky navodzujúci asociácie s myšlienkou panta rhei (všetko plynie) a performatívna akcia hojdania dodávajú staticky pôsobiacej „digitálnej videopohľadnici“ aktuálnu živosť. Po príchode Antona Čierneho rozvinie dvojica spoločné synchronizované hojdanie v pozícii totálneho splynutia tiel, čo pripomína až výkon dobre zohratých artistov. Obaja zažívajú nespútanú slobodu a radosný pocit z hojdania, čím sa na chvíľu vracajú do obdobia detských hier. Performancia však prináša aj adrenalinový zážitok s istou dávkou rizika, pretože keby sa v ich dokonale skoodinovanej súhre tiel vyskytla nejaká chyba, mohli by ľahko skončiť v Dunaji. Vo zvukovej stope sa uplatňuje iba konkrétny zvuk – hukot toku rieky a praskanie lán hojdačky. Dodajme ešte, že v tomto diele je evidentné pretínanie sa dvoch časových dimenzií: na jednej strane ide o permanentne plynúci čas zanechávajúci stopy v prirodzene pribúdajúcich letopočtoch histórie, ktoré nemenia výrazne pohľad na dominantu mesta, a na druhej strane diváci vnímajú síce dynamicky pôsobiaci, ale efemérny čas dvojice intervenujúcej do ustálenej temporálnej situácie, ktorý je len jednou z časovo obmedzených epizód veľkého dejinného času. Môžeme tiež povedať, že v tomto diele ide o prienik urbánnej mytológie a sociálnej interakcie. Video s filmovými kvalitami obrazu končí filmovým optickým efektom – zatmievačkou. Ak názov a leitmotív videa vyjadrujú túžbu zotrvať v euforickom pocite, môžeme si položiť otázku, či to neznamená hlavne túžbu po zotrvaní vo vzájomnej láske. V tomto prípade ide o lásku v strednom veku.

K téme lásky – bez akéhokoľvek vekového obmedzenia – sa výstižne vyjadril Zygmunt Bauman: „Láska nie je niečo, čo by sa dalo nájsť; nie je to objekt tróuvé ani nič, pripravené na použitie. Je to niečo, čo sa každý deň, každú hodinu musí vytvárať a pretvárať nanovo; je treba ju neustále kriesiť, potvrdzovať, starať sa o ňu a opatrovať ju.“⁶⁸ Inými slovami by sa dalo povedať, že lásku a rozvíjanie vzťahu možno chápať ako kontinuálny „empatický dialóg“ prebiehajúci v procese rokov, na ktorom záleží obom, aj keď v silovom poli vzťahov sa neraz vyskytnú a prebiehajú rôzne iskrenia a výboje. Veď komunikácia medzi partnermi a zosúladenie všetkých aspektov, ktoré sa k vzájomnému pochopeniu, tolerancii a zharmonizovaniu dvoch subjektov viažu, patria k tým najkomplikovanejším otázkam

týkajúcim sa medziľudských vzťahov. Spoločné dielo *A zotrvať v pociťe*, ktoré je založené na rovnocennej spolupráci autorskej a manželskej dvojice Čiernych, môže byť zároveň vhodným príkladom arteterapie

interwoven with political and socio-cultural history. Let us recall one more time Márai’s words on history. He says ‘history is not black and white, rational or irrational, nor is it a collision of materialism and idealism. History is like alternating current, and irrationality can move history just as rationality can.’⁷⁰

The second project created in the spirit of participative art’s creative approaches, this time with a remarkably critical undertone, is titled *Reportáže [Reports]* (2013). It consists of two eponymous videos that were presented as part of the wider range of the artist’s video works in the Cinema of the Museum of Modern Art Ludwig Foundation in Vienna on October 16, 2013.

Both video reports bear the same main characteristics, as they were custom-made for Čierna by the regional TV station Zemplín. Their contents are related to Eastern Slovakia and to two of the main and pressing problems related to this geopolitical and socio-cultural space. One problem is that of the border between the Slovak Republic and Ukraine in Vyšné Nemecké, where the Schengen area enabling people to travel freely around the EU countries without being checked by customs officials ends. The other deals with the perpetual social problems of Roma inhabitants. The artist commissioned the above mentioned television to make ‘politically incorrect’ video reports on these fundamental topics. The presenters and the addressed protagonists speak very openly in them about all the problems left unsolved or ignored for too long. As we learn from the closing captions, the reporter Anna Činčárová voiced the news programs ‘for Pavlína Fichta Čierna’ without any intention of interfering with their contents and dressing them up, as is common in much of mass media. This is why the first report from the border checkpoint in Vyšné Nemecké informs the spectator about the strange practices of some customs officers: obstructing tourists travelling from Ukraine to Slovakia, creating artificial barriers to trade development and contact among people, and more or less sophisticated ways of smuggling cigarettes or petrol and penalizing travelers, including the corrupt behaviour of customs officers on both sides of the Slovak/Ukrainian border. The report is composed of interviews with randomly selected people and current shots of the checkpoint. The second video report covers long-unsolved problems of the marginalized ethnic Roma minority. The presenter compares the catastrophic living conditions in the settlement Angi Mlyn near Michalovce – extreme poverty, unemployment, loan-sharking, under-education, isolation and never-ending conflicts – to the positive example of the village Pavlovce nad Uhom, where many Roma inhabitants have left and gone abroad for work, and some who have stayed at home have jobs or are self-employed. However, the report also mentions the Roma who abuse the social welfare system in Great Britain, which even BBC Television has reported on. With a clearly critical approach, Čierna’s documentary videos – authentic reporting from Eastern Slovakia – pinpoint unattractive topics of the political agenda, which not only the former totalitarian regime but also teams of post-Velvet-Revolution politicians on left and right failed to deal with.

These video works confirm the importance of the return of the real to art, as propounded by Hal Foster, which is at the same time related to the return of the referential. This expresses nostalgia for the universal categories of being and experience, though it is ironic that the revival of humanism

na upevnenie partnerského vzťahu. Možno ho tiež považovať za ďalší príklad patriaci do kategórie manželského umenia.

Participatívne umenie v kontexte videodokumentu

Posledná séria videodiel, okrem toho, že je spojená s regiónom východného Slovenska, je rovnako príkladom využitia rozličných praktík participatívneho umenia uplatnených v žánroch dokumentárnych videofilmov – v portréte a reportáži, ktoré ich však svojou hybridnou povahou prekračujú, pretože smerujú k prienikom praktík príznačných pre filmový dokument, videoumenie a vizuálnu kultúru.

Prvý videofilm *Všetko, čo vám na očiach uvidia* (2013) Čierna programovo koncipovala ako projekt participatívnej spolupráce s vybranou protagonistkou, ktorého cieľom nebolo iba pôsobivé stvárnenie portrétu staršej ženy prostredníctvom vykreslenia rozhodujúcich období jej životného príbehu, ale rovnako dôležitým leitmotívom diela sa stala empatia a psychická podpora, ktoré umelkyňa venovala hlavnej postave svojho dokumentu. V tom čase sa totiž nachádzala opäť v istom zlomovom momente svojho života, ktorým bolo jej dobrovoľné rozhodnutie sa pre odchod do opatrovateľského ústavu kvôli zhoršujúcemu sa zdravotnému stavu. Čierna svoj videofilm realizovala v rámci formátu *X – Apartments* v Košiciach – Šaci, ktorého finálna podoba – inscenované predvedenie videofilmu pre dvoch divákov v byte protagonistky – prebiehala v dňoch od 24. do 28. septembra 2013. Videofilm premietaný na stenu – fototapetu brezového lesa v obývacej izbe protagonistky – bol zároveň primárnym podnetom na rozvinutie komunikácie s návštevníkmi bytu počas tejto netradičnej akcie. Čierna rozvinula dokumentárny portrét ženy Rusínky pochádzajúcej z Medzilaboriec na východnom Slovensku, v ktorej živote konfrontuje dva zlomové body týkajúce sa jej pôvodného a neskôr prehodnoteného vzťahu jednak ku katolíckej cirkvi a jednak ku komunistickej strane. Na tieto kľúčové časti je položený dôraz pri monológu vedenom hlavnou predstaviteľkou, spomínajúcou na ambivalentné zážitky z detstva spojené s cirkevnou výučbou, ktoré ju traumatizovali celý život. Boli natoľko silné, že z akéhosi osobného vzdoru sa rozhodla vstúpiť do komunistickej strany. Hovorí, že počas celého svojho dospelého života, keď pracovala ako vedúca jedálne vo Východoslovenských železiarňach, bola oddanou, ale nezištnou členkou strany, čo dokladá celý rad významenaní. V istom rozhodujúcom životnom období sa však so stranickou ideológiou rozišla, diplomy roztrhala. Čierna, vychádzajúc z poznania uvedených reálií životného príbehu pani Ireny Č., zakomponovala do audiovizuálneho príbehu – kde sa striedajú zábery interiéru bytu s lokáciami reálnych exteriérov – svoje dva dary venované hlavnej predstaviteľke videofilmu. Jedným darom je cesta do rodných Medzilaboriec, ktoré hlavná aktérka videofilmu a participatívneho projektu nenavštívila štyridsaťšesť rokov. Čierna ju kamerou zachytáva v polocelkoch, ako sa po dlhom čase vracia na jednotlivé miesta, kde si oživuje spomienky na svoju mladosť, na roky aktívneho pracovného života, stretáva sa s dnešnou generáciou rehoľných sestier, navštevuje kostol a porovnáva zanikajúce stopy minulosti, ktoré čoraz radikálnejšie prekrývajú súčasné zásahy prítomnosti. Gro ďalšej časti dokumentárneho videoportrétu tvoria zábery sústreďujúce sa zachytenie spontánne komunikujúcej ženy, ktorá pred divákmi odhalí aj svoju vážnu chorobu, keď kamera zachytí detail jej ruky s inzulínovým perom. Toto vizuálne svedectvo dopĺňa druhý Čiernej dar, ktorým je pomoc rehoľnej sestry-opatrovateľky. Podľa slov

^[1] 69 Slovak translation: Denniky II, Bratislava: Kalligram, 2012, p. 156.

^[2] 68 BAUMAN, Z. Umění života. Praha: Academia, 2010, s. 140.

^[3] 70 Ibid., p. 308.

would appear in a registry of the traumatic.⁷¹ In this context, both culture studies and ethnography interfere with the extended referential field. Ethnography is considered a context discipline or interdisciplinary area, within which many artists aspire to field work. The turn toward ethnography in contemporary art is analogous to the placing/mapping of contemporary art and cartographic operations. Mapping in contemporary art leads to the sociological and the anthropological, i.e. to the point where ethnographic mapping of an institution or community is a primary form of site-specific art.⁷² Dialogue-based fieldwork related to essential reflection is based on travelling, and many a time it bears elements of social and political activism. We could also say that Čierna in her videos explores and reflects on subjectivity and identity problems in the context of 'everyday micropolitics'; she finds support for conceiving her contemporary work more and more in the impulses offered by the platform of trans-disciplinary overlapping among feminism, culture studies, sociology, critical ethnography, anthropology, film and visual studies.⁷³

This time Čierna has chosen as the subject for her research and psychosocial probing the geographically distant region of Eastern Slovakia, attempting almost like a fieldworker to achieve two goals in its selected localities: on the one hand to be an empathic and helpful human being, who helps by means of her artistic statement as well as through particular positive deeds (as with the two presents given to the central protagonist of the video Everything they see in your eyes), on the other hand to be in the role of the artist/director, whose custom-made product – unusually-processed, shocking media reports on problems in far-away corners of Slovakia – provides space for criticism against society and also motivates the lay public to ask responsible officials to take fundamental measures aimed at solving current economic, social, ethnic and cultural and political problems.

The work of Pavlína Fichta Čierna, on the art scene for over 20 years since her university graduation, remains open to accepting new inspirational impulses – from the viewpoint of selecting the topics as well as of acquiring new artistic methods. It is clear that even in the near future Čierna's expression will embody creative and inventive interconnections of artistic approaches typical of video art, digital art, film, visual culture, performance and participative art, which will, in a colourful variety of diverse graphic expressions, incline towards empathic cooperation with people from different social environments. It seems the artist's creative mentality will continue to carefully observe life in its everyday metamorphoses, and she will continue recording stories of regular but interesting people through her remarkable visual poetics, and through her sensitivity and understanding for others. These artistic trajectories include critical thinking and pointing out many of the problem areas of contemporary social, sociocultural and political reality, growing out of the artist's reflective attitude.

71 FOSTER, H. Ibid., p. 168.

72 Ibid., pp. 182-191.

73 BROOKSOVÁ, A. *Nové chápaní reprezentace a identity-problémy transkulturalismu a transnacionalismu na rozhraní feminismu a kulturní sociologie* (Czech translation of: *Reconceptualizing Representation and Identity: Issues of Transculturalism and Transnationalism in the Intersection of Feminism and Cultural Sociology*). In EDWARDS, T. (ed.): *Kulturní teorie. Klasické a současné přístupy*. Czech translation of: *Cultural Theory. Classical and Contemporary Positions*. Prague: Portál, 2010, pp. 283-243.

umelkyne tento dar možno považovať za výraz „zmiernenia starej krivdy v podobe symbolicky koncipovaného aktu starostlivosti“. K ďalším špecifickým znakom hybridne štruktúrovaného videoportrétu patria statické fotografické výjavy s rehoľnou sestrou zachytenou pri pomoci v domácnosti starej panej, ktoré sa prelínajú v jeho úvodnom a záverečnom segmente s pohyblivými obrazmi dokumentárneho videa. Vo finálnej fáze neklasicky pointovaného naratívu sa diváci dozvedajú, že protagonistka, napriek tomu, že sa s cirkvou ako inštitúciou rozišla, zostala vo vnútri svojho subjektu bytostne veriacou. Na margo tohto príbehu by sme mohli spolu so Sándorom Máraiom povedať, že „aj napriek tomu, že v jeseni života sa človek jeseni už tak neteší, život je najväčší dar,“ ktorý treba každú chvíľu osláviť a s hlbokou vďačnosťou zaň ďakovať.⁶⁹

Čiernej sa v tomto videodiele podarilo ukázať na osude ženy v seniorskom veku komplikované, rozporuplné a nejednoznačné sociopolitické, ekonomické a spoločensko-kultúrne pomery v rôznych politických režimoch, ktoré mali rozhodujúci vplyv a dosah na jej osobné rozhodnutia. Objavuje sa tu opäť typ orálnej histórie – ústnou formou vyrozprávané spomienky na vlastný život popretkávané s politickými a sociokultúrnymi dejinami. Pripomeňme si ešte raz Máraiove slová na margo dejín. Hovorí, že „dejiny nie sú čierno-biele, racionálne alebo iracionálne, ani nejde o zrážku materialistického a idealistického svetonázoru, ale sú ako striedavý prúd, a iracionalita dokáže hýbať dejinami rovnako ako racionalita“.⁷⁰

Druhým projektom vytvoreným v duchu tvorivých prístupov participatívneho umenia, navyše s výrazne kritickým podtónom, je projekt s názvom *Reportáže* (2013). Pozostáva z dvoch rovnomenných videí, ktoré boli prezentované v rámci širšej série autorkiných videodiel v Kine Múzea moderného umenia Ludwigovej nadácie vo Viedni 16. októbra 2013.⁷¹

Hlavným charakteristickým znakom oboch videoreportáží bol fakt, že vznikli na objednávku Pavliny Fichta Čiernej v regionálnej televízii Zemplín. Obsahovo sa vzťahujú k východnému Slovensku a k dvom druhom hlavných, nanajvýš páľčivých problémov spätých s týmto geopolitickým a sociokultúrnym priestorom. Na jednej strane sú nimi problémy spojené s hranicou medzi Slovenskou republikou a Ukrajinou vo Vyšnom Nemeckom, kde končí Schengenský priestor umožňujúci voľný pohyb osôb v štátoch Európskej únie bez hraničnej kontroly, na druhej strane k nim

69 MÁRAI, S. *Denníky II*, Bratislava: Kalligram, 2012, s. 156.

70 Tamže, s. 308.

71 *Changer d'image* (Zmena obrazu) – séria performatívnych eventov v kine mumok (Ludwigovo múzeum moderného umenia vo Viedni) v spolupráci s tranzitom, nezávislou iniciatívou v súčasnom umení (tranzit.org). 25. 9. – 30. 10. 2013. Kurátori Vít Havránek (tranzit.cz), Dóra Hegyi (tranzit.hu), Georg Schöllhammer (tranzit.at), Raluca Voinea (tranzit.ro). Projekt bol otvorený v apríli a pokračoval v septembri a v októbri 2013. Desať medzinárodných filmárov, umelcov a umeleckých zoskupení bolo prizvaných reflektovať proces tvorby filmu v podobe živého podujatia. Event (komponovaný program) Pavliny Fichta Čiernej 16. 10. 2013, 19:00: pod názvom *Changed by a Stranger's Image. Stranger inside Oneself. Stranger inside You. Closed Wide Open* (videodiela *Reportáže / Správy zo Zemplína* (2013), *Všetko čo vám na očiach uvidia* (2013), *Jemnoduchý tréning* (2013). Filmové premietania diel Pavliny Fichta Čiernej v kine 17. – 23. 10. 2013. Program: časť I. Izolovaný cudzinec (izolovaný cudzinec je pacient); *Mladistvý David R.* (2004), *S Marošom* (2003), *Release notes* (2009); časť II. Zmena obrazu v situácii zlomu: *Dáma v modrom* (2005), *Rekonštrukcia* (2005), *Zo scenára Jaroslavy Vislockej* (2007), *Bei dem...* (2010); časť III. Osobné politikum: *Prevoz* (2002), *Terapia* (2011), *Sestra otca mojej mamy a rodinné a politické súvislosti* (2009), *Home Identity* (2011).



patria permanentné sociálne problémy s rómskym obyvateľstvom. Umelkyňa si v spomínanej televízii objednala nakrútenie a spracovanie „politicky nekorektných“ videoreportáží o ťažiskových témach, v ktorých redaktori a oslovení protagonisti veľmi otvorene hovoria o sporných sociálnych, politických, spoločensko-kultúrnych problémoch a historických kontextoch, z ktorých mnohé sa dlhodobo neriešia alebo sa ľahostajne obchádzajú. Redaktorka Anna Činčárová – ako sa dozvedáme zo záverečných titulok – komentovala tieto spravodajské relácie „pre Pavlínu Fichta Čiernu“ bez akéhokoľvek úmyslu zasiahnuť do ich obsahov a upraviť ich podľa zaužívanej praxe v mnohých masmédiách. Preto sa divák v prvej reportáži z hraničného prechodu vo Vyšnom Nemeckom dozvedá o zvláštnych praktikách niektorých colníkov vytvárajúcich obštrukcie voči turistom cestujúcim z Ukrajiny na Slovensko, o umelých bariérach rozvoja obchodu a budovania kontaktov medzi ľuďmi, ale aj o sofistikovaných či menej rafinovaných spôsoboch pašovania cigariet alebo benzínu a o pokutovaní cestujúcich, vrátane korupčného správania colníkov na oboch stranách slovensko-ukrajinskej hranice. O tom všetkom vypovedajú náhodne oslovení interviewovaní a aktuálne zábery z hraničného prechodu. Druhá videoreportáž odkrýva dlhodobo neriešené problémy marginalizovanej etnickej menšiny Rómov. V nej redaktorka porovnáva katastrofálne podmienky života v osade Angi Mlyn neďaleko Michaloviec – vyznačujúce sa extrémnou chudobou, nezamestnanosťou, úžerníctvom, nízkou vzdelanosťou, izoláciou a ustavičnými konfliktami s väčšinovým obyvateľstvom – s pozitívnym príkladom obce Pavlovce nad Uhom, odkiaľ mnoho rómskych obyvateľov vycestovalo za prácou do zahraničia, pričom niektorí sa úspešne pokúšajú zamestnať alebo podnikáť aj doma. V jednej pasáži sa však objavuje aj zmienka o čerpaní a zneužívaní sociálnych dávok Rómami vo Veľkej Británii, o čom informovala aj televízia BBC. Čierna so zjavne kritickým akcentom poukazuje v dokumentárnych videoreportážach – autentických správach z východného Slovenska – na neatraktívne témy politickej agendy, pri ktorých zlyhávali nielen politici bývalého totalitného režimu, ale aj garnitúry ľavicových a pravicových politikov po roku 1989.

Uvedené videodiela potvrdzujú opäť dôležitú ideu návratu reálneho v umení, manifestovanú Halom Fosterom, ktorý zároveň súvisí s návratom referenčného. Vyjadruje taktiež nostalgiu po univerzálnych kategóriách bytia a skúsenosti, hoci je paradoxné, že znovuzrodenie humanizmu by sa mohlo objaviť v registri traumatického.⁷² V tomto kontexte do rozšíreného poľa referencie okrem kultúrnych štúdií zasahuje etnografia považovaná za kontextovú disciplínu či interdisciplinárnu oblasť, v rámci ktorej mnohí umelci aspirujú na prácu v teréne. Etnografický obrat v súčasnom umení je analogický umiestňovaniu – mapovaniu súčasného umenia a kartografickým operáciám. Mapovanie v súčasnom umení vedie k sociologickému a antropologickému, teda k bodu, kde etnografické mapovanie inštitúcie alebo komunity je primárnou formou dnešného miestne špecifického umenia.⁷³ Dialogická práca v teréne súvisiaca s nevyhnutnou reflexívnosťou je založená na cestovaní a neraz má prvky sociálneho a politického aktivizmu. Mohli by sme tiež povedať, že Čierna skúma a reflektuje vo svojich videách problémy subjektivity a identity v kontexte „mikropolitiky všedného dňa“, pričom oporou pre koncipovanie jej

72 FOSTER, H. *The Return of the Real...*, tamže, s. 168.

73 Tamže, s. 182 – 191.

súčasných diel sa pre ňu čoraz viac stávajú impulzy, ktoré ponúka platforma transdisciplinárnych presahov medzi feminizmom, kultúrnymi štúdiami, sociológiou, kritickou etnografiou, antropológiou, filmom a vizuálnymi štúdiami.⁷⁴

Čierna si tentoraz vybrala za predmet svojho výskumu a psychosociálneho sondovania geograficky vzdialený región východného Slovenska, aby sa v jeho vybraných lokalitách pokúsila, takmer ako terénna pracovníčka, o uskutočnenie dvoch cieľov. Na jednej strane byť empatickou a nápomocnou bytosťou, ktorá pomáha nielen prostredníctvom svojej umeleckej výpovede, ale aj konkrétnymi pozitívnymi skutkami (dva dary venované ústrednej predstaviteľke videa *Všetko, čo vám na očiach uvidia*), a na druhej strane byť v role autorky-režisérky, ktorej objednaný produkt – mediálne netypicky spracované úderné reportáže o problémových miestach v odlahých kútoch Slovenska – otvára priestor na kritiku spoločnosti, a zároveň provokuje širšiu občiansku verejnosť, aby žiadala od kompetentných predstaviteľov zásadné opatrenia smerujúce k riešeniu aktuálnych ekonomických, sociálnych, etnických a kultúrno-politických problémov.

Umelecká tvorba Pavlíny Fichta Čiernej, ktorá sa pohybuje na umeleckej scéne už viac než dvadsať rokov od absolútoría vysokej školy, zostáva naďalej otvorená voči prijímaniu nových inšpiratívnych podnetov – a to tak z hľadiska výberu aktuálnych tém, ako aj po stránke osvojovania si nových umeleckých praktík. Je zjavné, že vo výtvarných prejavoch Čiernej pôjde aj v blízkej budúcnosti o tvorivé, invenčné prepájanie umeleckých prístupov príznačných pre videoumenie, digitálne umenie, film, vizuálnu kultúru, performanciu a participatívne umenie, ktoré budú v pestrej škále rozmanitých vizuálnych prejavov inklinovať k empatickej spolupráci s ľuďmi pochádzajúcimi z rôznych sociálnych prostredí. Zdá sa, že tvorivá mentalita autorky bude naďalej nastavená na starostlivé pozorovanie života v jeho každodenných premenách a výtvarníčka bude pokračovať v zaznamenávaní príbehov obyčajných, ale zaujímavých ľudí formou svojej zvláštnej vizuálnej poetiky, ktorej devízou je citlivosť a zmysel pre pochopenie druhých. Tieto umelecké trajektórie však nevyklúčujú ani kritické myslenie a poukazovanie na mnohé z problémových zón súčasnej sociálnej, sociokultúrnej a politickej reality, ktoré sú výsledkom autorkinho reflexívneho postoja.



74 BROOKSOVÁ, A. Nové chápaní reprezentace a identity – problémy transkulturalismu a transnacionalismu na rozhraní feminizmu a kulturní sociologie. In EDWARDS, T. (ed.). *Kulturní teorie. Klasické a současné přístupy*. Praha: Portál, 2010, s. 283 – 243.

the woman who walks.

/observed, observing,
observing the observing/

jana bodnárová

the woman who walks
the woman who walks
the woman who walks

a woman walks through the premises of an abandoned factory. her right arm stretches out in front of her. gray light pours in through dirty windows. the factory hall is a complete mess: tools and old machines scattered all over the floor, crouching animals. a woman with a camera walks behind the woman with the outstretched arm. the latter zig-zags here and there, changing her direction abruptly. the woman with the camera adjusts diligently to the other's pace. behind these two women is another with a camera. the two in the front are not aware of her. even now, while looking at the first two in the huge hall, the third woman lurks, like a voyeur peeping through a smashed-in door.

now the woman with the outstretched arm walks along a city street. pedestrians flow by, some of them not noticing her, others circumventing her, and a bunch of youngsters stretch their arms towards her, laughing at her. one of them hangs a plastic shopping bag on the woman's forearm. then he returns to her, takes the bag with the shopping away again, and shows it to the camera, grinning. the woman behind the camera smiles. the woman with the outstretched arm /needing help? offering help?/ continues walking at the same pace, with a fixed expression on her face... the second woman with the camera is having difficulty fitting the two ahead of her into her camera frame. pedestrians, bumping into her, get in the way.

in a park, every now and then, the woman with the outstretched arm is joined by children. they touch her, caress her. little birds fly so low that it seems as they are just about to land on the woman's outstretched arm /Madonna with birds?/, but as soon as the children's mothers notice the woman with the camera they call their children to come right back fast. now nothing prevents the second woman with the camera from observing the whole scene from behind the trees.

the woman with the outstretched arm and the woman with the camera now enter a wide body of water. the second woman with the camera sits down on the shore quietly. she knows exactly what the two are going to see in the water. they'll swim over almost completely decayed, roofless houses. here and there they'll see the remnants of rooms with fragments of the paint patterns on the walls. there are still children toys scattered over the floor in what was the children's bedrooms. the woman with the outstretched arm touches them now and then. in the kitchens both women can see dishes wound in water-weeds, and in the bathrooms they startle fish nestled in bath-tubs. the second woman with the camera /one of the fates, watching everything?/ knows also that the other two are just about to emerge. she is getting ready to capture them on camera.

the woman with the outstretched arm walks along the middle of an empty road. the woman with the camera takes a wide shot of the suburban homes. a police car brakes abruptly and pulls over next to them. the policemen jump out of the car and violently push both women in. the third woman with the camera records the departing car and the sound of its siren /An der schönen blauen Donau by Johann Strauss?/

the woman who walks
the woman who walks
the woman who walks

/20 January 2014 – observed under lowered eyelids and dedicated to Pavlína Fichta Čierna/

žena, ktorá ide.

/pozorovaná, pozorujúca,
pozorujúca pozorujúcu/

the woman who walks
the woman who walks
the woman who walks

žena s kamerou
žena s kamerou
žena s kamerou

žena kráča priestorom opustenej fabriky. pravú ruku má natiahnutú pred sebou. špinavými oknami sa leje dnu sivé svetlo. vo fabrickej hale je spúšť. na dlážke rozhádzané nástroje a staré stroje – prikrčené zvieratá. žena s kamerou kráča za ženou s natiahnutou rukou. tá občas prudko, cikcakovito zmení smer. žena s kamerou sa pozorne prispôsobuje. za oboma ženami je ďalšia žena s kamerou. tie dve o nej nevedia. aj teraz tá tretia pozerá na obe ženy v obrovskej hale čihajúco, ako voyuérka, cez rozkopnuté dvere.

now the woman with the outstretched arm walks along a city street. pedestrians flow by, some of them not noticing her, others circumventing her, and a bunch of youngsters stretch their arms towards her, laughing at her. one of them hangs a plastic shopping bag on the woman's forearm. then he returns to her, takes the bag with the shopping away again, and shows it to the camera, grinning. the woman behind the camera smiles. the woman with the outstretched arm /needing help? offering help?/ continues walking at the same pace, with a fixed expression on her face... the second woman with the camera is having difficulty fitting the two ahead of her into her camera frame. pedestrians, bumping into her, get in the way.

in a park, every now and then, the woman with the outstretched arm is joined by children. they touch her, caress her. little birds fly so low that it seems as they are just about to land on the woman's outstretched arm /Madonna with birds?/, but as soon as the children's mothers notice the woman with the camera they call their children to come right back fast. now nothing prevents the second woman with the camera from observing the whole scene from behind the trees.

the woman with the outstretched arm and the woman with the camera now enter a wide body of water. the second woman with the camera sits down on the shore quietly. she knows exactly what the two are going to see in the water. they'll swim over almost completely decayed, roofless houses. here and there they'll see the remnants of rooms with fragments of the paint patterns on the walls. there are still children toys scattered over the floor in what was the children's bedrooms. the woman with the outstretched arm touches them now and then. in the kitchens both women can see dishes wound in water-weeds, and in the bathrooms they startle fish nestled in bath-tubs. the second woman with the camera /one of the fates, watching everything?/ knows also that the other two are just about to emerge. she is getting ready to capture them on camera.

the woman with the outstretched arm walks along the middle of an empty road. the woman with the camera takes a wide shot of the suburban homes. a police car brakes abruptly and pulls over next to them. the policemen jump out of the car and violently push both women in. the third woman with the camera records the departing car and the sound of its siren /An der schönen blauen Donau by Johann Strauss?/

the woman who walks
the woman who walks
the woman who walks

žena kráča priestorom opustenej fabriky. pravú ruku má natiahnutú pred sebou. špinavými oknami sa leje dnu sivé svetlo. vo fabrickej hale je spúšť. na dlážke rozhádzané nástroje a staré stroje – prikrčené zvieratá. žena s kamerou kráča za ženou s natiahnutou rukou. tá občas prudko, cikcakovito zmení smer. žena s kamerou sa pozorne prispôsobuje. za oboma ženami je ďalšia žena s kamerou. tie dve o nej nevedia. aj teraz tá tretia pozerá na obe ženy v obrovskej hale čihajúco, ako voyuérka, cez rozkopnuté dvere.

now the woman with the outstretched arm walks along a city street. pedestrians flow by, some of them not noticing her, others circumventing her, and a bunch of youngsters stretch their arms towards her, laughing at her. one of them hangs a plastic shopping bag on the woman's forearm. then he returns to her, takes the bag with the shopping away again, and shows it to the camera, grinning. the woman behind the camera smiles. the woman with the outstretched arm /needing help? offering help?/ continues walking at the same pace, with a fixed expression on her face... the second woman with the camera is having difficulty fitting the two ahead of her into her camera frame. pedestrians, bumping into her, get in the way.

in a park, every now and then, the woman with the outstretched arm is joined by children. they touch her, caress her. little birds fly so low that it seems as they are just about to land on the woman's outstretched arm /Madonna with birds?/, but as soon as the children's mothers notice the woman with the camera they call their children to come right back fast. now nothing prevents the second woman with the camera from observing the whole scene from behind the trees.

the woman with the outstretched arm and the woman with the camera now enter a wide body of water. the second woman with the camera sits down on the shore quietly. she knows exactly what the two are going to see in the water. they'll swim over almost completely decayed, roofless houses. here and there they'll see the remnants of rooms with fragments of the paint patterns on the walls. there are still children toys scattered over the floor in what was the children's bedrooms. the woman with the outstretched arm touches them now and then. in the kitchens both women can see dishes wound in water-weeds, and in the bathrooms they startle fish nestled in bath-tubs. the second woman with the camera /one of the fates, watching everything?/ knows also that the other two are just about to emerge. she is getting ready to capture them on camera.

the woman with the outstretched arm walks along the middle of an empty road. the woman with the camera takes a wide shot of the suburban homes. a police car brakes abruptly and pulls over next to them. the policemen jump out of the car and violently push both women in. the third woman with the camera records the departing car and the sound of its siren /An der schönen blauen Donau by Johann Strauss?/

the woman who walks
the woman who walks
the woman who walks

žena kráča priestorom opustenej fabriky. pravú ruku má natiahnutú pred sebou. špinavými oknami sa leje dnu sivé svetlo. vo fabrickej hale je spúšť. na dlážke rozhádzané nástroje a staré stroje – prikrčené zvieratá. žena s kamerou kráča za ženou s natiahnutou rukou. tá občas prudko, cikcakovito zmení smer. žena s kamerou sa pozorne prispôsobuje. za oboma ženami je ďalšia žena s kamerou. tie dve o nej nevedia. aj teraz tá tretia pozerá na obe ženy v obrovskej hale čihajúco, ako voyuérka, cez rozkopnuté dvere.

now the woman with the outstretched arm walks along a city street. pedestrians flow by, some of them not noticing her, others circumventing her, and a bunch of youngsters stretch their arms towards her, laughing at her. one of them hangs a plastic shopping bag on the woman's forearm. then he returns to her, takes the bag with the shopping away again, and shows it to the camera, grinning. the woman behind the camera smiles. the woman with the outstretched arm /needing help? offering help?/ continues walking at the same pace, with a fixed expression on her face... the second woman with the camera is having difficulty fitting the two ahead of her into her camera frame. pedestrians, bumping into her, get in the way.

in a park, every now and then, the woman with the outstretched arm is joined by children. they touch her, caress her. little birds fly so low that it seems as they are just about to land on the woman's outstretched arm /Madonna with birds?/, but as soon as the children's mothers notice the woman with the camera they call their children to come right back fast. now nothing prevents the second woman with the camera from observing the whole scene from behind the trees.

the woman with the outstretched arm and the woman with the camera now enter a wide body of water. the second woman with the camera sits down on the shore quietly. she knows exactly what the two are going to see in the water. they'll swim over almost completely decayed, roofless houses. here and there they'll see the remnants of rooms with fragments of the paint patterns on the walls. there are still children toys scattered over the floor in what was the children's bedrooms. the woman with the outstretched arm touches them now and then. in the kitchens both women can see dishes wound in water-weeds, and in the bathrooms they startle fish nestled in bath-tubs. the second woman with the camera /one of the fates, watching everything?/ knows also that the other two are just about to emerge. she is getting ready to capture them on camera.

the woman with the outstretched arm walks along the middle of an empty road. the woman with the camera takes a wide shot of the suburban homes. a police car brakes abruptly and pulls over next to them. the policemen jump out of the car and violently push both women in. the third woman with the camera records the departing car and the sound of its siren /An der schönen blauen Donau by Johann Strauss?/

the woman who walks
the woman who walks
the woman who walks

žena kráča priestorom opustenej fabriky. pravú ruku má natiahnutú pred sebou. špinavými oknami sa leje dnu sivé svetlo. vo fabrickej hale je spúšť. na dlážke rozhádzané nástroje a staré stroje – prikrčené zvieratá. žena s kamerou kráča za ženou s natiahnutou rukou. tá občas prudko, cikcakovito zmení smer. žena s kamerou sa pozorne prispôsobuje. za oboma ženami je ďalšia žena s kamerou. tie dve o nej nevedia. aj teraz tá tretia pozerá na obe ženy v obrovskej hale čihajúco, ako voyuérka, cez rozkopnuté dvere.

now the woman with the outstretched arm walks along a city street. pedestrians flow by, some of them not noticing her, others circumventing her, and a bunch of youngsters stretch their arms towards her, laughing at her. one of them hangs a plastic shopping bag on the woman's forearm. then he returns to her, takes the bag with the shopping away again, and shows it to the camera, grinning. the woman behind the camera smiles. the woman with the outstretched arm /needing help? offering help?/ continues walking at the same pace, with a fixed expression on her face... the second woman with the camera is having difficulty fitting the two ahead of her into her camera frame. pedestrians, bumping into her, get in the way.

in a park, every now and then, the woman with the outstretched arm is joined by children. they touch her, caress her. little birds fly so low that it seems as they are just about to land on the woman's outstretched arm /Madonna with birds?/, but as soon as the children's mothers notice the woman with the camera they call their children to come right back fast. now nothing prevents the second woman with the camera from observing the whole scene from behind the trees.

the woman with the outstretched arm and the woman with the camera now enter a wide body of water. the second woman with the camera sits down on the shore quietly. she knows exactly what the two are going to see in the water. they'll swim over almost completely decayed, roofless houses. here and there they'll see the remnants of rooms with fragments of the paint patterns on the walls. there are still children toys scattered over the floor in what was the children's bedrooms. the woman with the outstretched arm touches them now and then. in the kitchens both women can see dishes wound in water-weeds, and in the bathrooms they startle fish nestled in bath-tubs. the second woman with the camera /one of the fates, watching everything?/ knows also that the other two are just about to emerge. she is getting ready to capture them on camera.



Of the woman who never left, and who returned nowhere

Captured and noted down for Pavlína Fichta Čierna by _____ Jana Juráňová

Little maple-tree seed propellers are in the air. They twirl through it, and the air sometimes carries them quite far away from their tree. _____ The maple tree is going red. They fly in the air, all ripe. Such a breathtaking phenomenon, and yet it goes unnoticed. God must be a woman, with things so thoroughly thought-out as maple-tree propellers. Or could it be that God is a man with female qualities?

The taxi will be here in a minute. There is a rail-way track across the road, a bus stop on the other side of the road. It's two o'clock in _____ the afternoon. An elderly woman with a walking stick moves along the footpath, her steps creating a syncopated beat. She's out of sight quite quickly. From the opposite direction, a girl with a back-pack whizzes past on her scooter. A train passes by along the rail-way track, and _____ a bus stops at the bus stop. The movements are linear from both sides; the world seems to be one-dimensional, pre-lined, horizontal. The woman lifts up her head and, in amazement, watches a flock of geese flying north. The sturdy V-shape of the sharp angle in two lines gets _____ shaky here and there, then settles back again. One cannot hear the geese honks through the noises of the day.

The taxi pulls over and stops at the kerb. The taxi-driver has guessed it is her, perhaps thanks to the bag nested at her feet. She nods _____ silently, sits in the car next to the driver, and puts the bag down at her feet.

On the way they see road-works here and there, or a new facade, mostly not matching its surroundings. People, cars, houses. The _____ taxi-driver stares straight ahead. Fortunately, he is not trying to talk to her.

A Sunday landscape scene. It's believed God comes here for holidays, it's so heavenly here; a bishop said so once. But in the mean _____ time a few misfortunes have come up, and now nobody quotes the bishop any more.

'Coming back from a holiday, are you?'

'Well, that's one way to put it...'

'And where have you been?'

'In fact... in hospital...'

'Oh! So, all better now?'

'Not really, I'll get better at home.'

'Hard stuff?'

'Well, hard enough.'

They stop in front of the house, she gets out and pays the driver, the bag next to her. Her block is being insulated right now, there is _____ no such thing as a good time to be sick. Mess everywhere, scaffolding, bits of foam rubber, dust. She needs to watch out for things that might fall on her head. She can hear the workers swear. She looks up at the scaffolding in agitation.

Some of the blocks around have been remodelled already. Orange, green, one of them purple-black.

The hospital was also being insulated while she was there, and they had to keep the windows shut. Construction workers walked up _____ and down the scaffoldings, peeking inside. The gynaecology ward attracted particular interest.

Before the lift arrives, she can smell buns baking. It must be the downstairs neighbour baking for her grandsons.

She collects her key from the neighbour upstairs who watered her plants. All of them have survived, she says, except the Chinese _____ rose.

'It probably missed you, I'm so sorry. I even tried caressing it, talking to it, but it just kept fading away.'

'Don't worry about it, I'll get a new one.'

'I'm very sorry, really. If I had one, I'd give it to you, or at least a branch, to start a new one.'

A nice neighbour.

She left the rose on the balcony, as evidence – all dried out. It won't be brought back to life.

She goes through her mail – just bills, nothing else, some fliers addressed to her name.

Home is home – at home even the walls help you, as an old Russian woman told her once upon a time.

Who knows if these walls will be able to help her.

Her matryoshka, a nesting doll she got from the old Russian, is on the piano. She opens it up – yes, sure enough, it still contains five _____ smaller ones. She dusts the piano and places the dolls next to each other in a row.

She unpacks her clothes, and throws them into the washing machine.

Heaps of dust everywhere.

But she feels so tired.

She could cuddle up under the blanket.

A sentence pops up to mind.

'Honey, just don't be scared of life. It shows, how much you're afraid of life.' It was when her mother gave her the address of an old _____ gentleman, where she took her thesis to have it bound. How could he even tell? It must show now too, for sure, but there is nobody around to see it. Just the walls, the matryoshka dolls, the piano, and the plants that survived.

The door-bell.

'They say you're back home. These are fresh.'

The downstairs neighbour. She has brought buns.

'They'll help you get stronger.'

There is a lump in her throat, once she swallows it, she eats the cakes, then washes them down with tap water.

Life goes on. Behind the window the maple-tree seed-propellers fly, twirling in the air, doing crazy pirouettes. Is this what trees need _____ to procreate? Such crazy creations? God just might really be a woman. Or He has quite a lot female qualities. A Sunday landscape scene beyond the window, Sunday landscape scene in the very centre of the heart. She neither left it, nor returned into it. She is here. For now.

O žene, ktorá nikdy neodišla a nikam sa nevrátila

Pre Pavlínu Fichta pochytala a zaznamenala Jana Juráňová

Pavlína Fichta, 2011

Pavlína Fichta, 2011

Pavlína Fichta, 2011

Pavlína Fichta, 2011

Pavlína Fichta, 2011

Pavlína Fichta, 2011

Pavlína Fichta, 2011

Pavlína Fichta, 2011

Pavlína Fichta, 2011

Pavlína Fichta, 2011

Vzduchom letia vrtuľky z javorových semiačok. Krútia sa vo vzduchu a vzduch ich zanáša niekedy aj celkom ďaleko od stromu, z ktorého _____ spadli. Javor sa farbí do červena. Vrtuľky letia vzduchom, sú dozreté. Taký úžasný úkaz, a zostáva nepovšimnutý. Boh musí byť žena, keď do posledných detailov povymýšľa také veci, ako sú napríklad vrtuľky z javora. Alebo je Boh muž so ženskými vlastnosťami?

Taxík príde o chvíľu. Za cestou je vlaková trať. Na druhej strane cesty autobusová zastávka. Sú dve hodiny popoludní. Po chodníku _____ kráča staršia žena s palicou, jej kroky vytvárajú synkopický rytmus. Dosť rýchlo zmizne z dohľadu. Opačným smerom prefrčí po chodníku kolobežkárka s ruksakom na pleci. Po trati prejde vlak a na zastávke zastane autobus. Pohyb je lineárny z jednej i druhej strany, svet vyzerá ako _____ jednorozmerný, nalinajkovaný, horizontálny. Žena zdvihne hlavu a užasnuto sa díva na krdeľ husí letiaci na sever. Pevný tvar ostrého uhla a dvoch liniek sa chvíľami roztrasie a znovu narovná. Cez ten denný ruch nepočuť ich gagot.

Pri chodníku zastaví taxík. Taxikár ju odhadol, asi vďaka tej taške, čo má zloženú pri nohách. Mlčky prikývne, sadne si k taxikárovi, _____ tašku si položí k nohám. Sem tam je niečo rozkopané, sem tam nejaká nová fasáda, zväčša neladí s okolím. Ľudia, autá, domy. Taxikár sa uprene díva dopredu. _____ Našťastie sa jej neprihovára.

Nedeľná krajinka. Lebo vraj do tejto krajinky chodieval Pán Boh na dovolenku, tak veľmi dobre je tu, povedal akýsi biskup. Ale medzitým _____ prišlo zopár kalamít a biskupa už nikdy nikto necitoval.

„Tak čo, z dovolenky?“

„No, aj tak by sa to dalo...“

„A kde ste boli?“

„Vlastne... v nemocnici.“

„Fíha. A už dobre?“

„Nie celkom, doma sa doliečim.“

„Ťažké?“

„No dosť.“

Zastanú pred domom, vystúpi, zaplatí, vedľa nej cestovná taška. Panelák práve zateplujú, choroba si čas nevyberá. Všade špina, lešenie, _____ kusy molitanu, prach. Musí si dávať pozor, aby jej niečo nespadlo na hlavu. Počuť nadávky robotníkov. Ustrašene sa pozrie hore na lešenie.

Niektoré okolité paneláky sú už opravené. Oranžové, zelené, jeden fialovočierny.

Aj v nemocnici zateplovali počas jej pobytu, museli mať zatvorené okná. Robotníci chodili po lešení a nakukovali dovnútra. Gynekológia _____ ich zaujímala obzvlášť.

Kým príde výťah, zacíti vôňu pečených buchiet. Suseda dolu asi pečie pre vnukov.

Od hornej susedy si prevezme kľúč. Polievala jej kvety. Vraj všetky prežili, až na tú čínsku ružu.

„Asi jej bolo za vami smutno, je mi to veľmi ľúto. Aj som ju pohládzala, prihovárala sa jej, ale ona len vädla a vädla.“

„Nič si z toho nerobte, veď si zaobstarám novú.“

„Veľmi ma to mrzí, naozaj. Keby som mala svoju, dám vám ju, alebo aspoň konárik, aby ste si rozmnožili.“

Milá susedka.

Ružu nechala ako dôkaz na balkóne – suchú. Už ju neoživí.

Preberá poštu – šeky, nič iné, nejaké reklamy adresované na meno.

Doma je doma – doma aj steny pomáhajú, povedala jej jedna stará Ruska kedysi dávno.

Ktovie, či jej tieto steny pomôžu.

Matriošku od starej Rusky má položenú na klavíri. Pre istotu ju otvorí – áno, stále je v nich päť menších. Utrie z klavíra prach a _____ poukladá ich vedľa seba.

Vykladá veci a hádže ich do práčky.

Všade plno prachu.

Ale cíti sa taká unavená.

Mohla by sa zakutrať pod deku.

Do mysle jej vŕhupne jedna veta.

„Dievčatko, vy sa len nebojte života. Vidno na vás, že sa bojíte života.“ To vtedy, keď jej mama dala adresu starého pána, ku ktorému si _____ zanesla zviazať diplomovku. Ako to len na mne mohol vidieť? Aj teraz to určite vidieť, ale nikto tu nie je. Len tie múry, matriošky, klavír, kvety, čo prežili.

Zvonček pri dverách

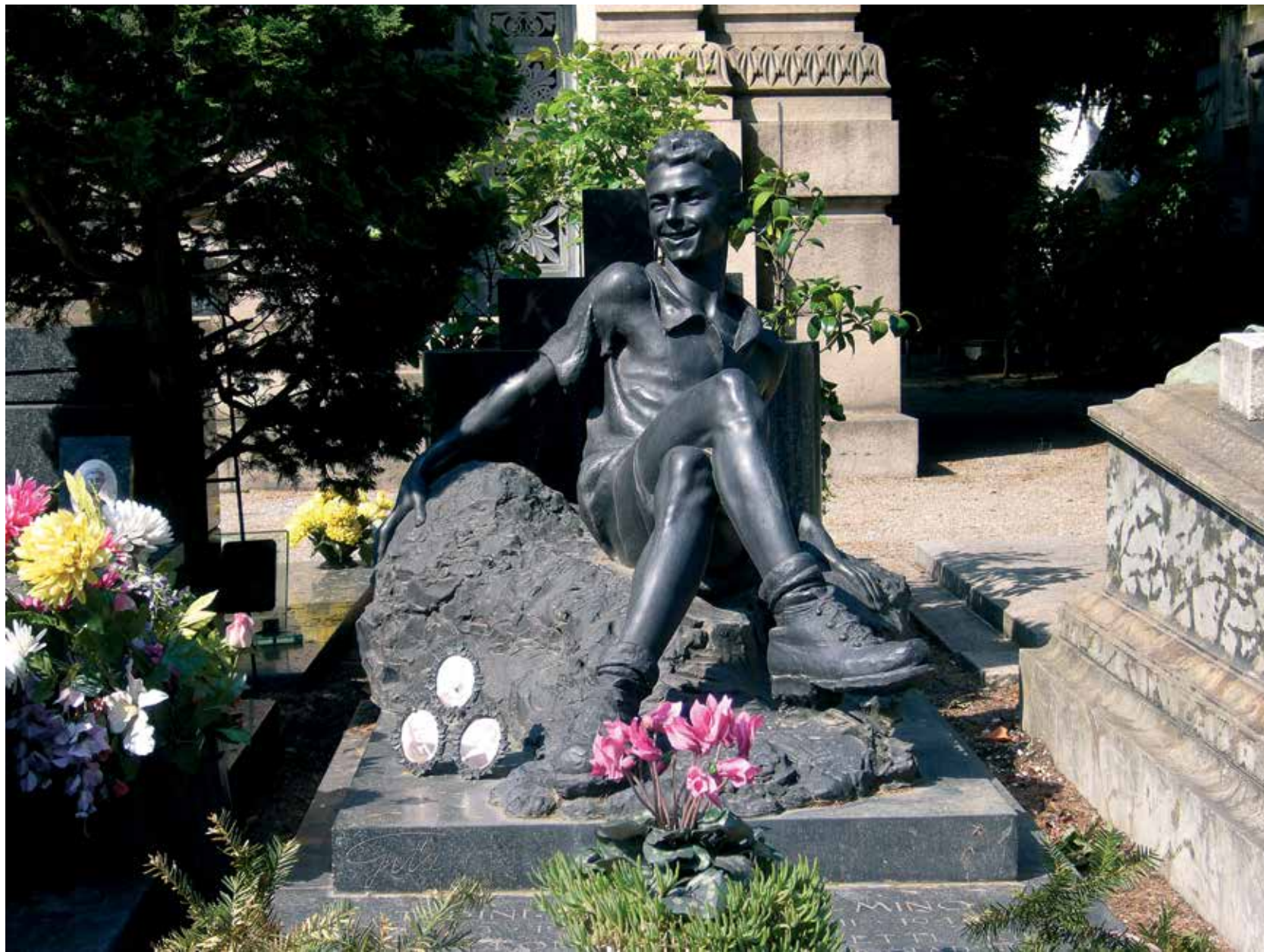
„Že vraj ste už doma. Sú čerstvé.“

Susedka zdola doniesla buchty.

„Posilnite sa.“

V hrdle má guču, keď ju prehtne, zje tie buchty, zapije ich vodou z vodovodu.

Život ide ďalej. Za oknom poletujú vrtuľky z javorových semiačok, krútia sa vo vzduchu, robia bláznivé piruety. Potrebujú toto stromy _____ k rozmnožovaniu? Takéto úlety? Boh je asi naozaj žena. Alebo má dosť ženských vlastností. Nedeľná krajinka za oknom, nedeľná krajinka v samom strede srdca. Ani z nej neodišla, ani sa do nej nevrátila. Je tu. Zatiaľ.



Work of art as an open structure

Mira Sikorová-Putišová

Dielo ako otvorená štruktúra

The 90s – expanded forms of graphic prints, (not only) public space, communication and interaction as prerequisites to an open model of artwork and creation

The beginnings of this artist's creative activity go back to the early 90s.¹ In the following 'emerging' phase² of the creation, like several other artists of her generation, she reached out for inter-media and media forms of art, typical for the decade. Similarly, her creation back then was also characterized by putting emphasis on alternative forms of traditional media and on creating site-specific realizations, typical for the art of the 90s. Even though her early artwork is possible to read as neoconceptual³, it is likely to be so due to the forms of its objects and installations. However, they have never been the cold, often even depersonalized kinds based on the readymade, the hybrid essence of which always made it remarkably complicated to read the work – as in case of several authors of her generation with neoconceptual graphic programs. In the second half of the 90s Pavlína Fichta Čierna made herself recognized mainly in the area of experimental and digital graphics. Regarding her certification and experience from her studies at VŠVU (the Academy of Fine Arts) when she tried a few alternative approaches, the choice seems to have been natural. It was in the 90s that the graphic trend went through an intense process of 'intermedialization', which is documented in part by the realizations *Objímanie [Embracing]* (1997) and *Replika snívania [Replica of Dreaming]* (1999)⁴. The critics then recognized them as intermedialized, and the artist exhibited them in the context of expanded and alternative forms of the media.⁵ Formally, they may be characterized as the intervention of the print into the object; they were installed in close relation to the space, co-creating the integrity of the works and thus participating in its

- The 90s, even in simplified terms (mainly when trying to perceive them as a finished decade, when minimizing how their features reach and continue into the new millennium, and when the differences of the fast-flowing phases of the decade are imperfectly accentuated), could easily be called 'turbulent'. Typical of the decade was the advent of a new and, most importantly, ideology-free generation; its first half focused on creation by the artists of the so-called non-official scene of the 70s and 80s, which occurred in parallel to presentation by young visual artists. Back then it was already possible to get information on contemporary art abroad and to get acquainted with Slovak art of previous decades, though it was not yet critically evaluated thoroughly.
- In 1993 P.F. Čierna graduated from the Academy of Fine Arts, Graphic Printmaking Department. Symbolizing her establishment on the Slovak scene, she won the Oskár Čepan Prize in 2002 for media art work, which from the very beginning became one of the dominant lines in her creation.
- Being a neo-conceptualist in the 90s, especially because of preferences in those years for the object, installation and readymade, was because of the character of intermedia art an almost universal way of interpreting it. Yet from today's perspective (at a distance) it seems insufficient – it is just one way of interpreting art after 1990.
- At the exhibition *Contemporary Slovak Graphics XIII*. (Banská Bystrica, 1996), curator: Alena Vrbanová.
- 'Intermedialization' of prints, or exposing the difference between classic and alternative and media or re-medialized forms, was a theme of the contemporary Slovak prints Triennial in the State Gallery in Banská Bystrica. In the 1996 Triennial P.F. Čierna was awarded for her work of art *Kriesenie morfických rezonancií*.

90. roky – expandované formy grafiky, (nielen) verejný priestor, komunikácia a interaktivita ako predpoklady pre otvorený model diela a tvorby

Začiatky tvorivých aktivít autorky sa nachádzajú v prvej polovici 90. rokov.¹ V nasledujúcej „emerging“ fáze² tvorby, tak ako i viacerí umelci jej generácie, siahla po intermediálnych a mediálnych formách umenia typických pre túto dekádu. Podobne jej vtedajšiu tvorbu charakterizoval aj dôraz na alternatívne podoby tradičných médií a vytváranie site-specific realizácií príznačných pre umenie 90. rokov. No i keď je možné interpretovať jej ranné diela ako neokonceptuálne,³ je to naozaj skôr vďaka ich formám objektov a inštalácií. Nikdy však nepredstavovali chladné, mnohokrát až odosobnené druhy vychádzajúce z readymade, ktorých hybridná podstata výrazne komplikovala možnosť interpretácie a čítania diela, tak ako v prípade viacerých autorov s neokonceptuálnym výtvarným programom jej generácie. V druhej polovici 90. rokov sa Pavlína Fichta Čierna presadila najmä v oblasti experimentálnej a digitálnej grafiky. Jej výber je prirodzeným krokom vzhľadom na aprobáciu i skúseností z čias štúdií na VŠVU, keď si overovala viaceré možnosti alternatívnych prístupov. Práve v 90. rokoch prešiel výrazný prúd grafiky intenzívnym procesom „intermedializácie“ a dokladajú to aj realizácie *Objímanie* (1997) či *Replika snívania* (1999),⁴ ktoré súdobá kritika takto interpretovala a výtvarníčka ich vystavovala v kontexte expandovaných a alternatívnych podôb tohto média.⁵ Z formálneho hľadiska ich možno charakterizovať ako presah grafiky do objektu, inštalované boli v tesnom vzťahu s priestorom, ktorý spoluvytváral integritu diela a podieľal sa tým

90. roky, aj s použitím určitých zjednodušení pri charakteristike (prítomné sú najmä v snahe vnímať ich ako ukončenú dekádu, v bagatelizovaní presahu a kontinuity ich znakov v novom miléniu, takisto v nedostatočnom akcentovaní odlišností rýchlo po sebe nastupujúcich fáz dekády), sú obdobím, ktoré znesie prívlastok „turbulentné“. Je preň typický nástup novej, čo je dôležité, ideológiou nezaťaženej, generácie a intenzívne, v prvej polovici 90. rokov dokonca výrazne dominujúce prezentovanie tvorby umelcov tzv. neoficiálnej scény 70. a 80. rokov, ktoré bolo paralelnou líniou popri prezentáciách mladých výtvarníkov. V tomto čase už bolo možné prirodzenou cestou získať informácie o súdobom zahraničnom výtvarnom umení i bezprostredne sa zoznámiť so slovenským umením uplynulých desaťročí, hoci v tom čase ešte komplexnejšie kriticky neprehodnoteným.
- P. F. Čierna v roku 1993 absolvovala Vysokú školu výtvarných umení na Katedre grafiky. Symbolickým koncom jej etablovania sa na slovenskej scéne je získanie Ceny Oskára Čepana v roku 2002 za mediálne diela, ktoré sa od začiatku nultých rokov stali jednou z dominantných línií v jej tvorbe.
- Prislušnosť k neokonceptualizmu v 90. rokoch, najmä vďaka vtedajšej preferencii objektu, inštalácie a readymade, bola vzhľadom na charakter vtedajšieho intermediálneho umenia takmer univerzálnym spôsobom jeho interpretácie, no z dnešného pohľadu (i náležitého odstupu) je nepostačujúca – je len jednou z možností ako interpretovať výtvarné umenie po roku 1990.
- Výstava Súčasná slovenská grafika XIII*. (Banská Bystrica, 1996), kurátorka: Alena Vrbanová.
- „Intermedializácii“ grafiky, resp. zviditeľneniu rozdielu medzi klasickými polohami a jej alternatívnymi a mediálnymi či re-medializovanými formami sa venovalo trienále Súčasnej slovenskej grafiky v Štátnej galérii v Banskej Bystrici. V roku 1996 na ňom P. F. Čierna získala za dielo *Kriesenie morfických rezonancií* Čestné uznanie.

communication to the spectator. In *Embracing*⁶ (a sextuplet of translucent objects containing portraits of the artist, picturing her lying down calmly, with her eyes closed, supplemented with relevant texts. The objects were distributed over an incomplete circle) she used lighting specific to the installation. It created a calm, pleasant atmosphere, in line with the sensitive contents of the artwork, conveying the artist's empathic, gentle attitude to her surroundings. An ample plastic object with large-sized black and white photographs, *Replika snívania [Replica of Dreaming]*, introduced at the artist's solo exhibition *Replica. tor* in the State Gallery in Banská Bystrica in 1999, filled up the entire space, and spectators had to walk around very close to it, touching it. A second group of the same category are realizations based on digital recording. The awarded work *Kriesenie morfických rezonancií [Resurrecting the Morphic Resonances]* (1996) intrigued the audience with its grand-scale size and experimental material of non-woven fabric. For ink-jet printing the material was utterly non-typical, even as it accentuated the resulting ephemeral effect of the artwork, so different from common computer graphic work. She achieved similar lightness, transience and impermanence with *Double vision* (1999),⁷ by doubling the printing on adjacent, slightly-spaced transparent foils.

The typology of the above works shows the artist's ability to experiment with media, extend their boundaries, create alternatives to their traditional forms, and thus remarkably help perceive them as expanded media. The artist's realizations, whether they are computer prints or objects and installations, combine an innovative form with a range of topics, some of which have contributed to socio-cultural discourse – particularly with the popular science topic of the collective memory phenomenon – in the work *Kriesenie morfických rezonancií [Resurrecting the Morphic Resonances]*; but also characteristic were her reflections on the relationship between text, its meaning and image (*Objímanie [Embracing]*, *Double vision*) or, indirectly, on the fragments of her own private life (*Replika snívania [Replica of Dreaming]*). Her empathic approach, sensitivity and emphasis on interaction and communication with the spectator as her working tools became the authentic features of her creation and remained typical later – in her videos, multi-media interactive artwork, and works set in public and social space. These are the attributes that saved the artist from succumbing to self-colonialization⁸.

Pavĺina Fichta Āierna approached space as an inseparable element of artwork. An eloquent example is the installation *Strašĺ nám vo veŹi [Bats in the belfry]* (1995)⁹ in Bojnice Castle – using camera obscura, she transmitted the image of the castle's surroundings into the interior of the castle tower. However, by the end of the decade site-specific was not her only approach. The artist's perception of space was gradually

na jeho komunikácii s divákom. V prípade práce *Objímanie*⁶ (ide o Źesticu priesvitných objektov obsahujúcich autorkine portréty, zobrazujúce ju pokojne leŹiacu so zavretými oĹami, doplnené prísluŹnými textami, pričom tieto objekty boli rozmiestnené v nedokonĹenom kruhu) pouŹila Źpecifický svetelný reŹim v mieste inŹtalácie. Navodzoval príjemnú pokojnú atmosféru v súlade s tou, Ĺo vyjadroval aj senzítivny obsah diela komunikujúci empatický a neŹný vzťah umelkyne k svojmu okoliu. Rozmerný plastový objekt s veľkopoŹnými Ĺiernobielymi fotografiami *Replika snívania*, predstavený na autorkinej samostatnej výstave *Replica. tor* v ŹG v Banskej Bystrici v roku 1999, vyplňal celý priestor a divák ho musel obĹáďzať v tesnej blízkosti, ktorá podmieňovala i dotyk s ním. Druhou skupinou z tejto kategórie sú realizácie, ktoré vznikli prostredníctvom vyuŹitia poĹítaĹového programu a svoju podstatu majú v digitálnom zázname. Ocenené dielo *Kriesenie morfických rezonancií* (1996) zaujalo veľkorysým rozmerom a pouŹitým experimentálnym materiálom z netkanej textilie. Jej povaha bola pre možnosti techniky inkjetovej tlaĹe vyslovene atypická, avŹak podĹiarkla výsledné efemérne vyznenie diela, ktoré tým vyniklo spomedzi beŹných foriem poĹítaĹových grafik. Podobný efekt ľahkosti, prchavosti a nestálosti dosiahla aj v realizácii *Double vision* (1999),⁷ kde ho navodila zdvojením obrazu, ktorý docielila inŹtalovaním tlaĹĺ na transparentných fóliách za sebou, len s miernym odstupom medzi nimi.

Typológia uvedených prác referuje o schopnosti autorky experimentovať s médiom, rozŹirovať jeho hranice, vytvárať alternatívny jeho tradiĹných foriem, a výrazne tak napomáhať k jeho ponímaniu ako expandovaného média. V realizáciách autorky, Ĺi už ide o poĹítaĹové grafiky alebo jej presahy do objektu a inŹtalácie, je skĺbená inovatívna forma so Źkálou tém, z ktorých viaceré obohacovali spoločensko-kultúrny diskurz – najmä o tému popularizovanej vedy venovanej kolektívnej pamäti – v diele *Kriesenie morfických rezonancií*, ale príznaĹnou boli pre Źu aj úvahy o vzťahoch medzi textom, jeho významom a obrazom (*Objímanie*, *Double vision*) alebo sprostredkovane o fragmentoch z vlastného súkromia (*Replika snívania*). Empatický prístup, senzítivnosť a dôraz na interakciu a komunikáciu s divákom ako nástroje, s ktorými pri ich realizácii pracovala, sa stali autentickými Ĺrtami jej tvorby a sú typické aj v neskorŹom období – vo videách, multimediálnych interaktívnych dielach a takisto v prácach zasadených do verejného a sociálneho priestoru, pričom práve vďaka týmto atribútom výtvarníĹka riziku sebakolonizácie⁸ nepodľahla.

Podobne k priestoru Pavĺina Fichta Āierna pristupovala ako k prvku, ktorý tvorĺ neoddeliteľnú súčasť diela. VýstiŹným príkladom je inŹtalácia *Strašĺ nám vo veŹi* (1995)⁹ v Bojnickom zámku, kde spôsobom camera obscura preniesla obraz okolia do vnútra zámockej veŹe. Uplatnenie site-specific vŹak už koncom dekády nebolo výluĹným. Autorkino ponímanie priestoru sa postupne stalo Ĺoraz

^[1] At the exhibition Change of Positions (Źilina, 1997), curators: Milan Mazúr and Anton Āierny.

^[2] At the exhibition 23. International Biennale of Graphic Art (1999, Ljubljana), curator: Breda Źkrjanec.

^[3] Just as artists had difficulty dealing with ideology before 1989, in the 90s they faced the risk of so-called self-colonialization: an effort to 'catch up' with the artwork form and content of western (Euro-American) art as soon as possible, even at the cost of losing their authenticity.

^[4] At the exhibition Magica Loci (Bojnice, 1995), curator: Jozef Dorica.

^[5] Výstava Zmena pozícií (Źilina, 1997), kurátori: Milan Mazúr a Anton Āierny.

^[6] International Biennale of Graphic Art (1999, Ljubljana), kurátorka: Breda Źkrjanec.

^[7] Ako bol pred rokom 1989 pre autorov typický problém vysporiadať sa s ideológiou, tak v 90. rokoch sa pre nich stala rizikom tzv. sebakolonizácia, prejavujúca sa v snahe formou i obsahom diela Ĺím skôr „dobehnúť“ zmeŹkané oproti západnému (euroamerickému) umeniu za cenu straty autenticity.

^[8] Výstava Vis Magica Loci (Bojnice, 1995), kurátor: Jozef Dorica.

becoming more open and universal, focusing on the public sphere; consequently, in the new millennium, she focused more on public space.¹⁰ Yet approaches other than site-specific had already been present in her creation in the 90s. Her contribution to the exhibition Spoločný priestor alebo *Tadiaľto áno [Common space or This way]*¹¹ is a work that was not simply placed in the exterior, as most of the others were. The artist used the common park furniture of benches, and on them placed texts for people relaxing there to read. This inconspicuous enhancement of everyday reality was a way for the artist to communicate with park visitors, and was supposed to create a certain shared empathy, as well as to somehow pull the people out of their everydayness. She continued to use similar approach to working in public space within the event *Neviditeľná výstava [Invisible Exhibition]* (1999)¹² using mailboxes with questions glued on them. People were supposed to answer the questions in writing and slip their answers into mailboxes. The realization '3 715 200' (1997)¹³ represented a different way of handling exhibition space. The artist orchestrated an action, the goal of which was to take over a public place – the Sýpka Gallery (Klatovy – Klenová) – occupied imposingly by soldiers, convincingly simulating armed violence. The soldiers used fake bombs to mine the entire premises. The countdown timer measured the time remaining till the end of the exhibition, and was together with the left over 'arsenal' the artist's contribution to the Symposium, its period-symptomatic title being Space Mapping. Held near where the border between West and East used to be not long before, guarded by a military installation, the Symposium was supposed to show how relative these facts could be.

Around the year 2000, communication¹⁴ became a strategic element of the artist's creation. Several of her realizations were interactive – directly inviting the audience to co-participate in the work of art. Both of the artist's positions – first with an individual spectator in public space, able to choose to communicate through the artwork, and second in interactive multi-media works¹⁵ – are phenomena that have turned her

otvorenejším i globálnejším, v zmysle prieniku jej prác do verejných sfér, a následne v novom miléniu preŹla k uskutoĹňovaniu realizácií, ktoré sú skôr o problematike verejného priestoru.¹⁰ Iné prístupy ako site-specific sú vŹak v jej tvorbe prítomné už v 90. rokoch. Jej príspevok pre výstavu *Spoločný priestor alebo Tadiaľto áno*¹¹ je v podstate jediným, ktorý nebol iba dielom jednoducho zasadeným do exteriéru, tak ako to bolo u výraznej väčŹiny z nich. VýtvarníĹka vyuŹila beŹný inventár parku – laviĹky, aby na ne umiestnila texty určené pre oddychujúcich ľuď. Táto nenápadná korekcia beŹnej reality bola autorkiným spôsobom komunikácie s prítomnými jedincami a mala smerovať k vytvoreniu určitej spoločnej empatickej hladiny, a súčasne ich výtvarníĹka Ĺcela vytrhnúť z beŹnej ŹaŹdodennosti. Podobný princíp práce vo verejnom priestore uplatnila v pokračovanĺ tohto projektu v rámci podujatia *Neviditeľná výstava* (1999)¹² prostredníctvom poŹtových schránok s nalepenými otáŹkami, do ktorých bolo možné vhadzovať odpovede. Iným spôsobom uchopenia výstavného priestoru bola jej realizácia „3 715 200“ (1997).¹³ V autorkou zorganizovanej akcii, ktorej cieľom bolo zabrať verejné miesto – Galériu Sýpka (Klatovy – Klenová) – razantným spôsobom, presvedĹivo simulujúcim ozbrojené násilie, obsadili vojaci a (faloŹnými) bombami zaminovali všetky jej priestory. Āasomiera odpoĹítavala Ĺas do konca výstavy a spolu s ostatným zanechaným „fundusom“ bola autorkiným príspevkom pre sympóŹium s dobovo príznaĹným názvom *Mapovanie priestoru*. Jeho uskutoĹnenie v mieste, v blízkosti ktorého sa ešte donedávna nachádzala hranica so Západom a dôleŹitá vojenská posádka, malo relativizovať práve tieto skutoĹnosti.

Na zaĹiatku nultých rokov sa strategickým prvkom tvorby autorky stala komunikácia¹⁴ – ako priamy apel k spoluúčasti na diele, ktorý výrazne podporila aj interaktívnu bázou viacerých svojich realizácií. Obe jej polohy – prvá s divákom/jedincom vo verejnom priestore prostredníctvom diela ako iniciáтора vzájomnej komunikácie a druhá skrz interaktívne multimediálne diela¹⁵– sú fenoménmi, vďaka ktorým sa proces jej tvorby stal otvorenou

^[1] Ide o prístupy, ktoré teoretíĹka Miwon Kwon oznaĹuje ako „umenie ako verejný priestor a umenie v prospech verejného priestoru“. [KWON, M. One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity, Cambridge, Londýn: MA, MIT Press, 2002, p. 60.] In: ZÁLEŹÁK, J. Umění spolupráce. Praha, Brno: Akademie výtvarných umění, Vědecko-výskumné pracoviště, Masarykova univerzita, 2011, s. 43.

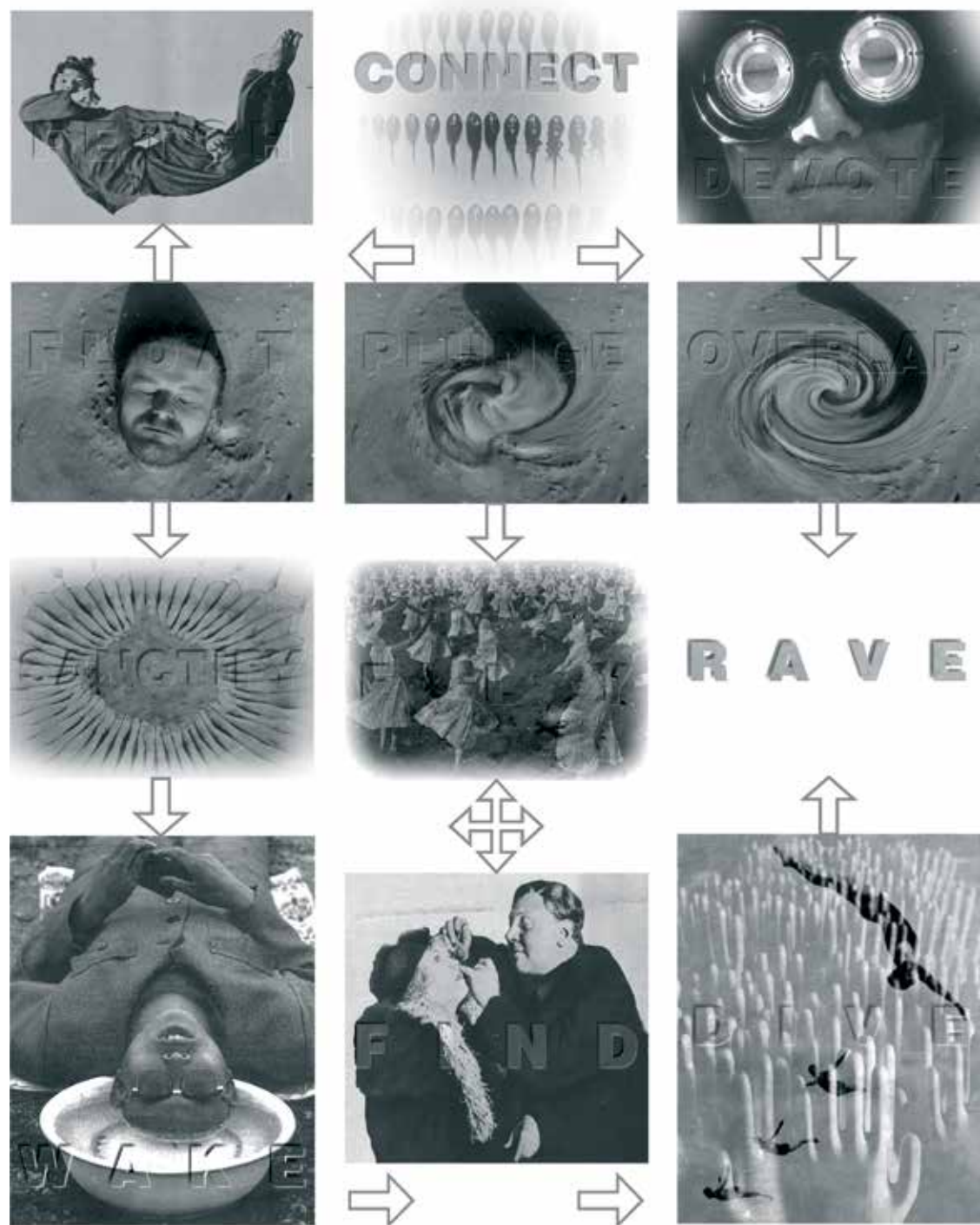
^[2] Výstava Spoločný priestor alebo Tadiaľto áno (1997, Zámocký park, Pezínok), kurátorka: Lubomíra SluŹná.

^[3] Výstava Neviditeľná výstava (1999, Zámocký park, Pezínok), kurátorka: Lubomíra SluŹná.

^[4] Výstava v rámci sympózia Mapovanie priestoru (1997, Galerie Sýpka, Klatovy – Klenová).

^[5] Na tento faktor upozornila JANĹEKOVÁ, V. Komunikácia Pavĺiny Fichta Āiernej. In: dart – revue súčasného výtvarného umenia, 4/2000, 1 – 2/2001, s. 5 – 7.

^[6] Okrem prítomného prvku interaktivity diela z uvedenej kategórie odrážajú autorkin záujem o problematiku významu informácie, jej mutácie a multiplikácie a jej príbuznosti s oblasťou biogenetiky, ktorý rozpracovala v realizáciách Altamira vo mne (1998), Replika replík (1999), Manipula. tor (1999). Patria k nim aj multimediálne realizácie integrované do verejného priestoru, v ktorých sa autorka zaoberá otáŹkami obojsmernej komunikácie, jej dôsledkov alebo zlyhanĺ – Communica. tor (2000), Ani veľa ani málo (2000), RuŹené súkromie (2002), Infoterminal (2004). Viac: RUSNÁKOVÁ, K. Digitálne a internetové umenie. In: História a teória mediálneho umenia na Slovensku. Bratislava: Vysoká Źkola výtvarných umení, Afad Press, 2006, s. 245 – 247, 270.



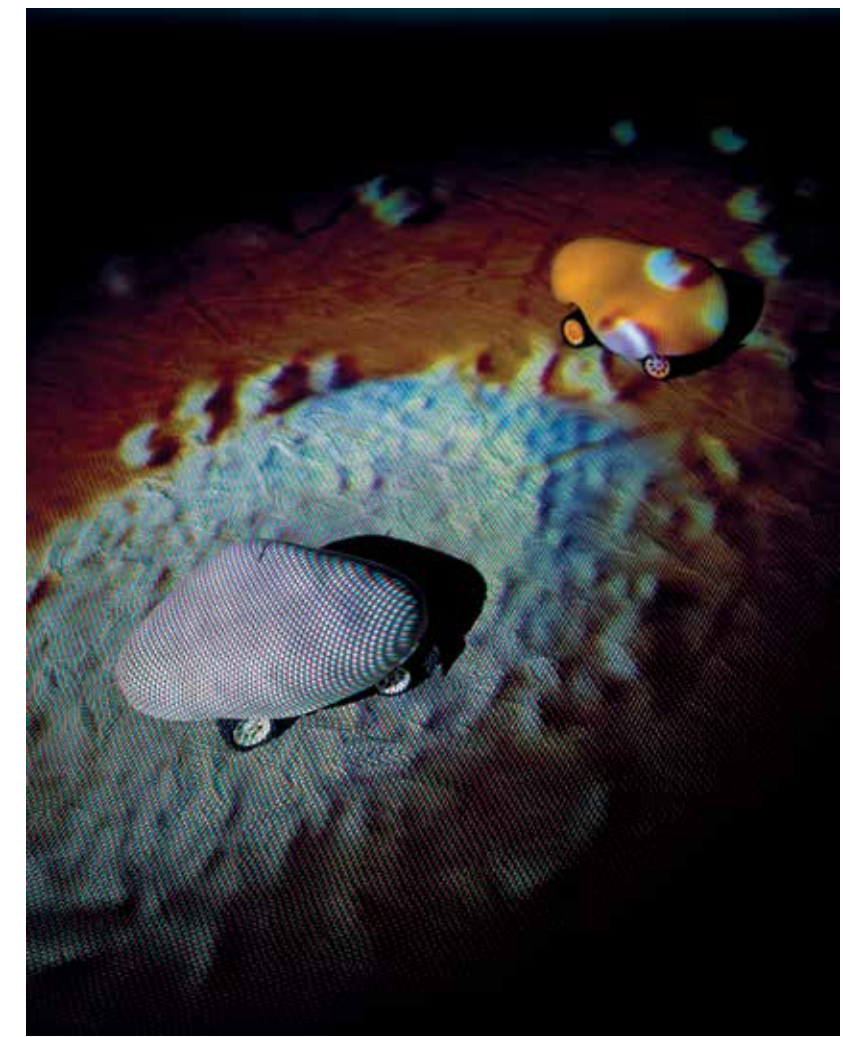
Kriesenie morfikých rezonancií | Resurrection of morphic fields
1996



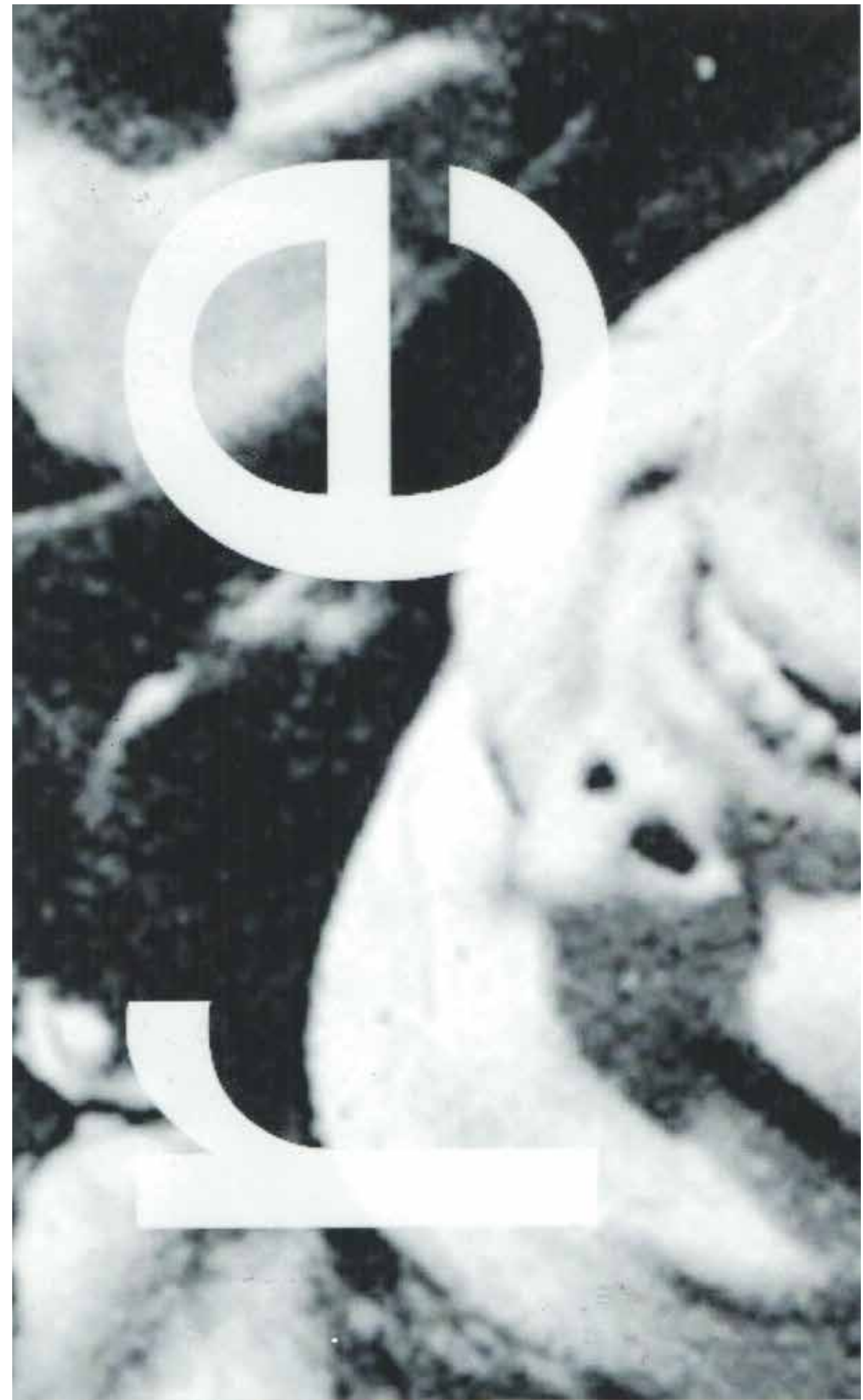
Objímanie | Embracing
1997



Two Fold Vision
1999 (detail)



Project Replica. tor / Replica of replicas
1999



creative process into an open platform. In practice, this means realizing tandem works and other kinds of collaboration.

At the same time, communication-based works realized in public space have a remarkable sociological dimension and are a sort of artist’s research – they examine individuals’ reactions or privacy, in some cases the privacy of the artist. An apt example of so-called ‘two-way communication’ is the installation *Communica. tor* (2000) presented at the *Exhibition Manipulating Art* in the Považská Art Gallery in Žilina¹⁶. While the exhibition was on (for 6 weeks), the artist remained in constant touch with its visitors (through text messages transmitted over the internet) and she was obliged to answer their questions at any time.¹⁷ Another case in which communication plays an important role in relation to fulfilling the goal of the artwork – which also has an expressive sociological feature – is the realization *Ceteris paribus* *alebo Všetko ostatné je rovnaké* [Ceteris paribus or All else being equal] (2000).¹⁸ It is a moving circle projection of 72 slides showing 'still lifes' of medication. Not only does the project offer a generous way of conveying visual information, but it also has another, equally essential layer – Čierna’s visits and empathetic interventions in the households of sick, mostly elderly people, who thus have become project participants.

The social aspect has become an important attribute of the artist’s work: either in the form of gentle ingress into individuals’ privacy by means of an interactive piece of artwork, or as a result of communication skills. This attribute is explicit in her videos, which focus on people off the common spectrum of society, or those who are somehow extraordinary, or so-called social outsiders, and it creates their non-styled profiles, or to the same end it selects individuals going through some breakthrough or borderline situations.¹⁹ Similarly sociological features, generated by the process of communication and interaction, appear in the artist’s works realized in public space, where spectator/participants make substantial contributions to

platformou, čo v praxi znamená realizáciu tandemových diel a ďalších foriem spoluprác.

Diela na procese komunikácie realizované vo verejnom priestore zároveň disponujú hmatateľným sociologickým rozmerom a sú istými formami autorkinho výskumu – ako testy reakcií jedincov alebo sondy do ich súkromia, prípadne do súkromia autorky. Výstižným príkladom tzv. „obojsmernej komunikácie“ je inštalácia *Communica. tor* (2000) prezentovaná na výstave *Manipulujúce umenie* v Považskej galérii umenia v Žiline,¹⁶ kde autorka počas jej trvania (6 týždňov) bola v neustálom kontakte s návštevníkmi (cez sms správy prenášané internetovým spojením) a musela kedykoľvek odpovedať na ich otázky.¹⁷ Prípadom, kde komunikácia plní dôležitú funkciu smerujúcu k naplneniu obsahu diela, ktoré je podobne charakteristické aj výraznou sociologickou črtou, je realizácia *Ceteris paribus* *alebo Všetko ostatné je rovnaké* (2000).¹⁸ Vo výsledku ide o diaprojekciu 72 záberov na „zátišia“ s liekmi prezentované v meniacej sa kruhovej projekcii. Za veľkorysým spôsobom sprostredkovanou vizuálnou informáciou je prítomná druhá, nemenej podstatná vrstva projektu. Spočívala v návštevách – ako empatických intervenciách Pavlíny Fichta Čiernej do domácností chorých, prevažne starých ľudí, ktorí sa takto stali participantmi projektu.

Sociálny aspekt v podobe nenásilného prieniku do súkromia jedincov prostredníctvom interaktívneho diela alebo ako výsledok komunikačných zručností sa stal dôležitým atribútom prác autorky. Explicitný je vo video tvorbe, v ktorej sa zameriava na ľudí mimo bežného spektra spoločnosti či v niečom výnimočných, alebo na tzv. sociálnych outsiderov, a vytvára ich neštylizované profily, alebo si s rovnakým cieľom vyberá jedincov v zlomových alebo hraničných situáciách.¹⁹ Podobne sociologické rysy, generované procesom komunikácie a interakcie, majú i jej diela realizované vo verejnom priestore, kde výrazný podiel na ich realizácii a završení majú samotní diváci/účastníci. Samostatnou kategóriu sú videá presahujúce do žánru spravodajského dokumentu, ktorých cieľom je sprostredkovať objektívny pohľad na problémy sociálnej politiky a jej

| | |
|----|--|
| | (2004). More in: RUSNÁKOVÁ, K. Digitálne a internetové umenie. In: <i>História a teória mediálneho umenia na Slovensku</i> . Bratislava: Vysoká škola výtvarných umení, Afad Press, 2006, p. 245 – 247, 270. |
| 16 | Curator of the exhibition: Richard Gregor. |
| 17 | This artwork is exceptional for having established on-line communication with the gallery visitors, which in the year 2000 in the Slovak environment (in the sense of internet access or computer or digital literacy) was not as developed as it is now. More in: RUSNÁKOVÁ, K. Internetové umenie. In: <i>Rozšírené spôsoby diváckej percepcie digitálneho umenia</i> . Banská Bystrica: Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení, p. 94 – 95. |
| 18 | The exhibition <i>Ceteris paribus</i> was in 2000, at CC Centrum, Bratislava, curator: Viera Jančeková (Levitt). |
| 19 | What is typical of these videos is that the artist mostly finds their protagonists in her own milieu, which proves her ability to perceive sensitively the social structures of her environment. A defining element of such optics is the isolation she lives in (in both negative and positive senses) – a village near Žilina, therefore outside the town centre, usually remarkable for more anonymity and shallow social bonds. The most important examples of this are <i>Janka Saxonová</i> (2002); the video trilogy <i>Traja muži na život</i> (2003) consisting of the following works – <i>O Jozefovi</i> , <i>S Marošom</i> , and <i>Od Vlada</i> ; and the slide projection <i>Bez Kamila</i> ; further the videos <i>Mladistvý David R.</i> (2004); <i>Jarka uprostred</i> (2004); <i>Pošta pre Teba</i> (2005); <i>Správa o reáliách Evy Č.</i> (2005); <i>Rekonštrukcia</i> (2005); <i>Difúzny portrét</i> (2007); <i>Zo scenára Jaroslavy Vislockej</i> (2007); and <i>Presádzanie</i> (2010). |

| | |
|----|---|
| 16 | Kurátor výstavy: Richard Gregor. |
| 17 | Výnimočnosť tohto diela spočívala vo vytvorení on-line komunikácie s návštevníkom galérie, ktorá v slovenskom prostredí (v zmysle prístupu na internet či počítačovej a digitálnej gramotnosti) v roku 2000 nebola na takej úrovni ako v súčasnosti. Viac: RUSNÁKOVÁ, K. Internetové umenie. In: <i>Rozšírené spôsoby diváckej percepcie digitálneho umenia</i> . Banská Bystrica: Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení, s. 94 – 95. |
| 18 | Výstava <i>Ceteris paribus/Všetko ostatné je rovnaké</i> (2000, CC Centrum, Bratislava), kurátorka: Viera Jančeková (Levitt). |
| 19 | Typickým pre tieto videá je, že ich protagonistov autorka spravidla nachádza vo svojom okolí, čo svedčí o jej schopnosti citlivo vnímať sociálne štruktúry svojho životného priestoru. Určujúcim prvkom pre takto zamierenú optiku je aj jej určitá izolácia (v negatívnom i pozitívnom zmysle) – žije v dedine pri Žiline, teda mimo väčšieho centra s obvykle výraznejšou anonymitou a plytšími sociálnymi väzbami. Dôležité z tejto línie sú <i>Janka Saxonová</i> (2002), trilógia videí <i>Traja muži na život</i> (2003) pozostávajúca z diel – <i>O Jozefovi</i> , <i>S Marošom</i> , <i>Od Vlada</i> a diaprojekcie <i>Bez Kamila</i> , ďalej videá <i>Mladistvý David R.</i> (2004), <i>Jarka uprostred</i> (2004), <i>Pošta pre Teba</i> (2005), <i>Správa o reáliách Evy Č.</i> (2005), <i>Rekonštrukcia</i> (2005), <i>Difúzny portrét</i> (2007), <i>Zo scenára Jaroslavy Vislockej</i> (2007), <i>Presádzanie</i> (2010). |

their realization and completion. Another separate category of videos stretches toward the news documentary genre, intended to offer an objective view of social policy issues and practices in contemporary society. The artist orients the content of these approaches toward social space.²⁰

Open model of artwork and creation: collaborations, tandem works, and works in the interest of public space

The shift in emphasis in Čierna’s work to the contextual aspect was a sign of the artwork’s opening up. This has been a significant manifestation in art and artistic activities in Slovakia since about 2005. The work of art in the 90s as something open functioned more on the basis of content enabling intertextual readings, but mainly in relation to a place – as site-specific. In the new millennium its openness develops further – it is accentuated by its affiliation to public and particularly social space, which is not only the place where the artwork occurs but specifically becomes its content/theme. In this artist’s creation too we find elements of such development – from installations and multimedia realizations open in the sense of their interactivity, to projects in public space, and then to realizations in a form resembling so-called social intervention, since they border on both art and community-service activities. Secondly, what similarly supports the open concept of the artist’s creation is her cooperation with other artists and tandem works,²¹ the essence of which has been generated by communication as the expressive form-creating factor in her creation. They are conditioned by a common way of thinking shared with the cooperating artist, an interest in reflecting the relevant issue in a more complex way. It might be viewed from different angles, articulated in other forms of visual language, but always has clear contact points. Cooperation-based exhibitions do not negate the artist’s contributions autonomy; to the contrary, presenting them along with her artistic

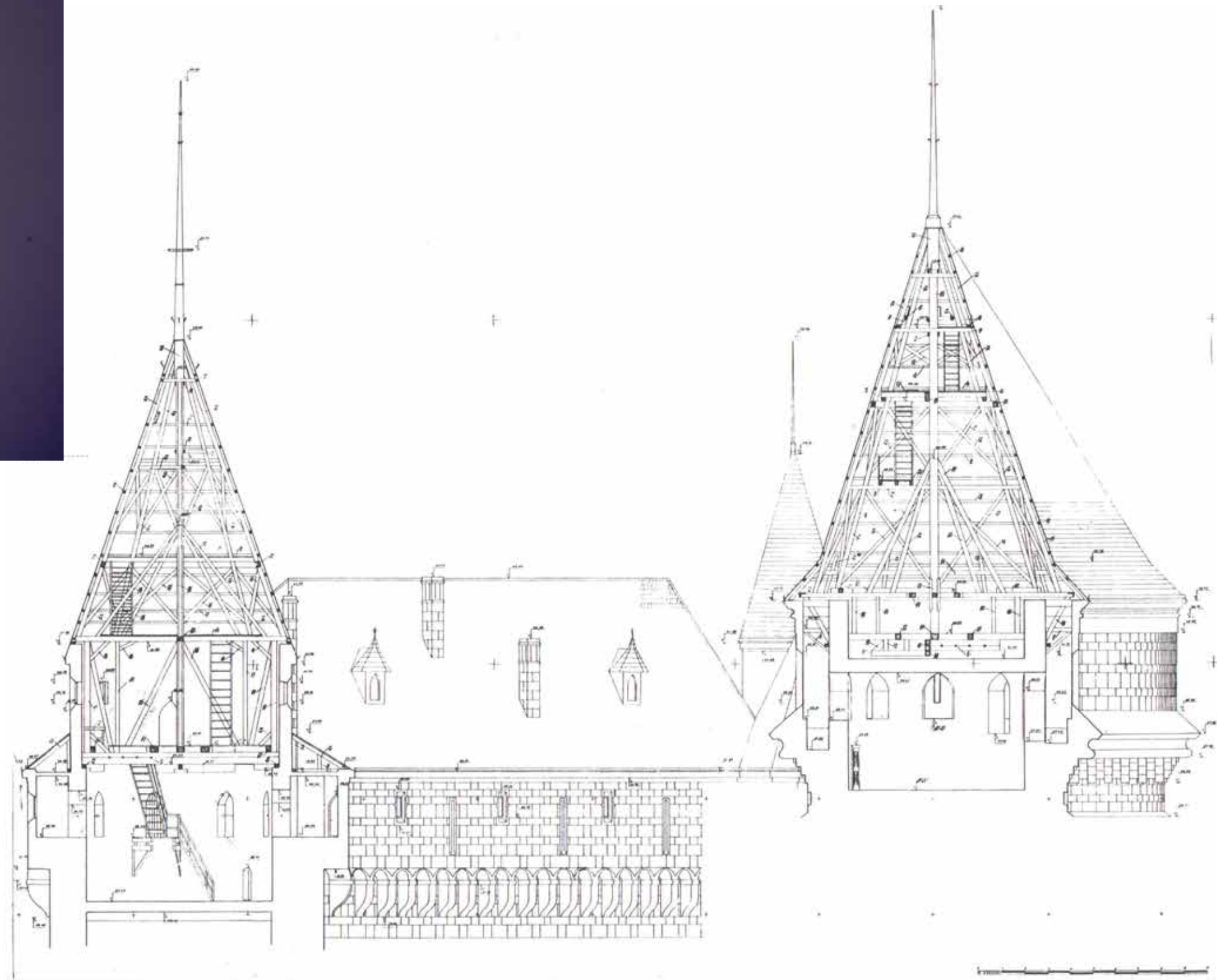
| | |
|----|--|
| 20 | By 'social space' we understand wider public space in which social interactions are stressed. The artist’s works of art with social space as content and venue are open contextual units determined by the relations that surround them. The artist’s realizations that by their nature improve the functioning of social space, at least by providing a sober, objective view of its problems, or by including individuals or communities into project realizations, come close to the relational aesthetics described by the theoretician Bourriaud. Bourriaud, Nicolas: Relational Aesthetics. Dijon: Presses du Réel, 2002. |
| 21 | The term cooperation or collaboration – denoting artist’s works, projects or exhibitions realized with other artists – also indicates activities falling into current discourse on the art of cooperation. This is the creation of team or group artwork on the grounds of participation by 'common' people, in which the artists are organizers and coordinators. At the same time this brings with it a certain 'downplaying' of the traditional authorship model. As has been mentioned, the artist’s realizations focusing on the issue of public/ social space show an affiliation to relational aesthetics, and to art of cooperation projects. For more on the art of cooperation see: BISHOP, C. Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění (Czech translation of: Directing Reality: Collaboration and Participation in Contemporary Art). In: <i>Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny</i> . Prague: VUP AVU, 1 – 2/2007, p. 9 – 36. KRAVAGNA, Ch. Pracovat na spoločenství. Modely participativní praxe (Czech translation of Working on the Community. Models of Participatory Practice. Ibid., p. 65 – 82. ZÁLEŠÁK, J. <i>Umění spolupráce</i> . Prague, Brno: Akademie výtvarných umění, Vědecko-výskumné pracoviště, Masarykova univerzita, 2011. |

praxe v súčasnej spoločnosti. Uvedené polohy tvorby autorky sú obsahovo orientované na sociálny priestor.²⁰

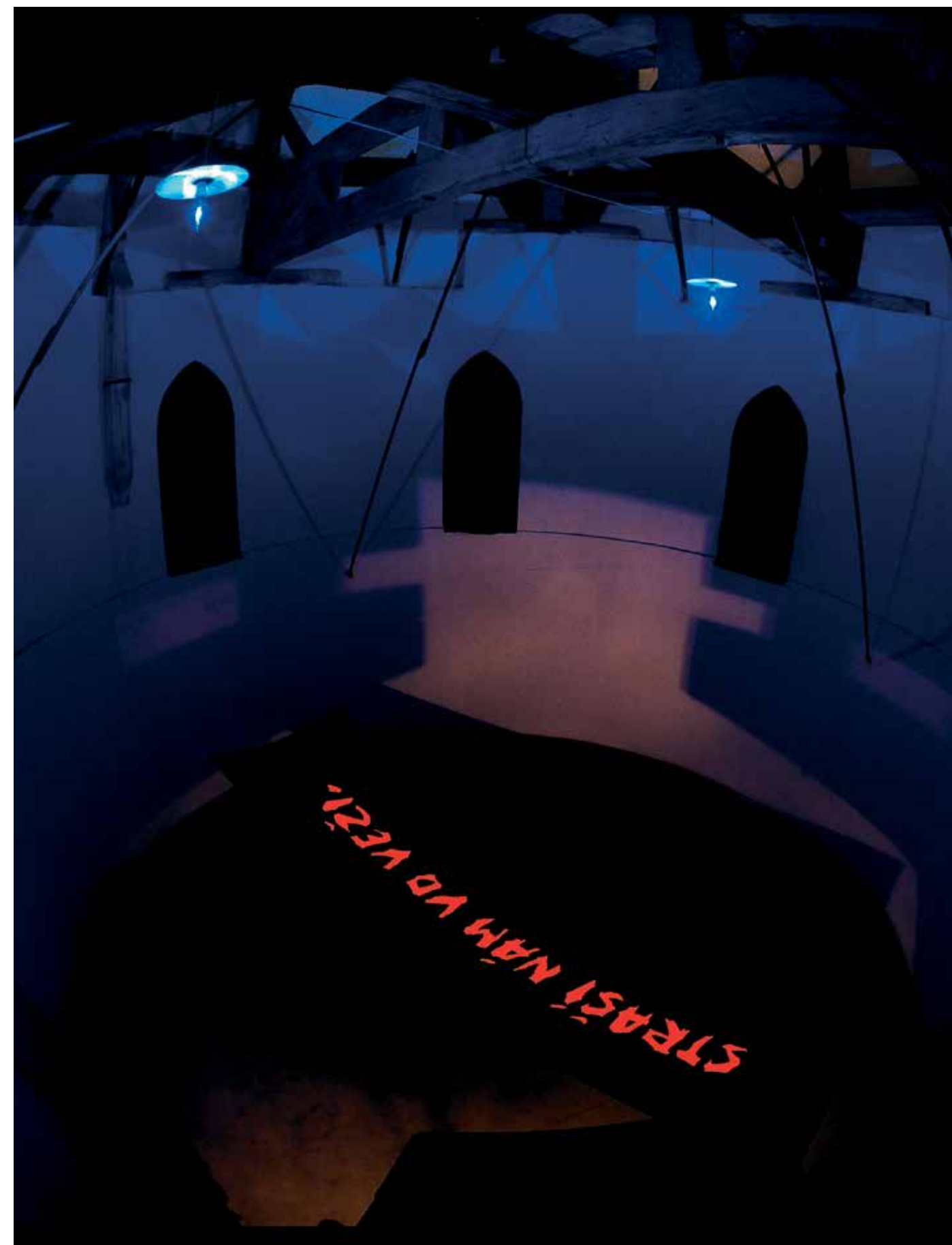
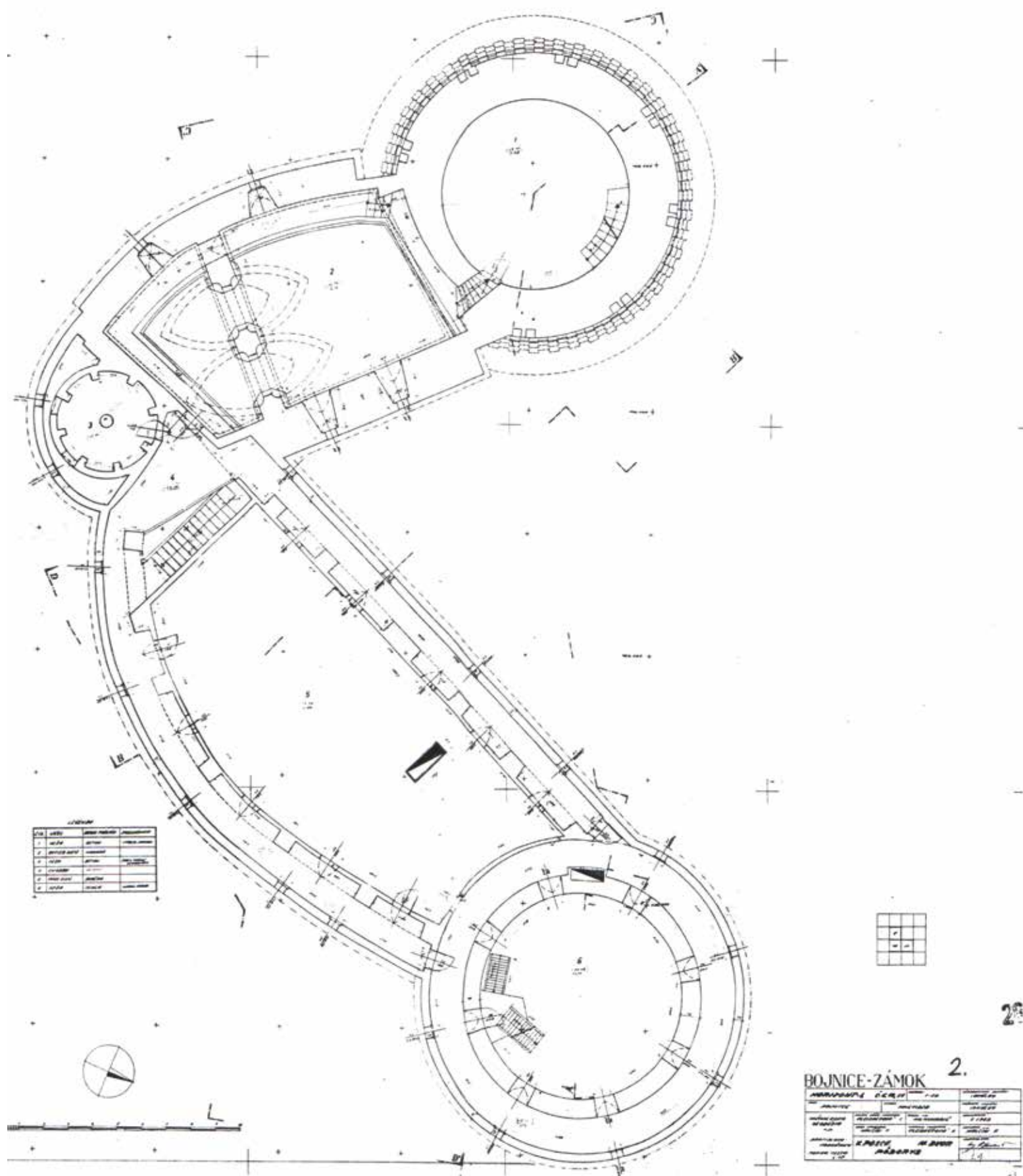
Otvorený model diela a tvorby: autorské spolupráce, tandemové diela a diela v záujme verejného priestoru

Presun dôrazu na kontextualitu, objavujúci sa v tvorbe Pavlíny Fichta Čiernej, je znakom otvárania sa diela, ktorý je signifikantným prejavom umenia a umeleckých aktivít v slovenskom prostredí približne od polovice tzv. nultých rokov. V 90. rokoch dielo ako otvorené fungovalo viac na základe obsahu umožňujúceho intertextuálne možnosti čítania, no najmä vo vzťahu k miestu – ako site-specific. V novom miléniu dochádza k posunu v jeho otvorenosti – je akcentovaná príslušnosťou k verejnému, no najmä sociálnemu priestoru, ktorý je tak nielen miestom existencie diela, ale stáva sa najmä jeho obsahom/témou. I v tvorbe autorky je možné nájsť prvky tohto posunu – od inštalácií a multimediálnych realizácií otvorených v zmysle ich interaktivity k projektom vo verejnom priestore a následne k realizáciám, ktoré majú blízko k tzv. sociálnym intervenciám, keďže sa nachádzajú na hranici umenia a spoločensky prospešnej činnosti. Druhou podobnou otvorenosťou tvorby autorky sú jej spolupráce s inými autormi a tandemové diela,²¹ ktorých podstatu vygenerovala komunikácia ako výrazný formotvorný činiteľ v jej tvorbe. Podmieňuje ich existencia spoločnej hladiny pri uvažovaní so spolupracujúcim umelcom, záujem reflektovať príslušnú problematiku komplexnejším spôsobom. Náhľad na ňu môže byť uskutočnený z rôznych pozícií, artikulovaný inými formami vizuálneho jazyka, avšak so zreteľnými styčnými bodmi. Realizácia výstav na základe spoluprác neprináša negáciu autonómie príspevkov výtvarníčky, naopak – ich prezentácia v prítomnosti diel umeleckých partnerov ich obohacuje o ďalšie úrovne čítania. Dôležitým aspektom spoluprác je zámer realizovať

| | |
|----|---|
| 20 | Pod sociálnym priestorom rozumieme širšie poňatý verejný priestor, v ktorom sú zdôraznené sociálne interakcie. Diela umelkyne, ktorých obsahom i miestom fungovania je sociálny priestor, sú otvorenými kontextuálnymi jednotkami, ktorých podstatu určujú vzťahy okolo nich. Realizácie autorky, ktorých povaha napomáha zlepšovať fungovanie sociálneho priestoru minimálne poskytnutím triezveho a nezaujateho pohľadu na jeho problémy či prípadne integrovaním jedincov alebo komunity do realizácie projektu, majú týmto blízko k relačnej estetike popísanej teoretikom Nicolasom Bourriadom. BOURRIAUD, N. <i>Relational Aesthetics</i> . Dijon: Presses du Réel, 2002. |
| 21 | Pojem spolupráce, použitý na označenie tej časti autorkinej tvorby, v ktorej svoje diela, projekty alebo výstavy uskutočňuje s ďalšími autormi, zároveň označuje aj tie aktivity, ktoré spadajú do aktuálneho diskurzu umenia spolupráce. Umenie spolupráce je vytváranie tímových, skupinových diel na báze participácie s „bežnými“ ľuďmi, v ktorých umelci vystupujú ako organizátori a koordinátori. Súčasne týmto dochádza k určitému „zbezvznamňovaniu“ autorstva v jeho tradičnom modeli. Ako už bolo spomenuté, autorkine realizácie orientované na problematiku verejného/sociálneho priestoru prezrádzajú príslušnosť k relačnej estetike, podobne ako projekty umenia spolupráce. Viac k umeniu spolupráce: BISHOP, C. Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění. In: <i>Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny</i> . Praha: VUP AVU, 1 – 2/2007, s. 9 – 36. KRAVAGNA, Ch. Pracovat na spoločenství. Modely participativní praxe. Tamže, s. 65 – 82. ZÁLEŠÁK, J. <i>Umění spolupráce</i> . Praha, Brno: Akademie výtvarných umění, Vědecko-výskumné pracoviště, Masarykova univerzita, 2011. |



Straší nám vo veži | Bats in the belfry
1995 Bojnický zámok



Straší nám vo veži | Bats in the belfry
1995 Bojnický zámok

partners' artwork enriches them by adding levels of reading. An important aspect of the cooperation is the aim to realize the exhibition as a complex structured whole, the entirety of which is also supported by how it is installed or adjusted.

The project *Bi:fúzia* [*Bi:fusion*]²² was a collaboration with the Czech artist Zdena Kolečková. The point of contact between the two artists' artwork was reflection on isolating social environments – particularly hospitals, which are typically sterile in appearance and content, and, then perhaps more than today, show a post-socialistic indifference. Čierna's contributions created a wider framework for the photographs by Zdena Kolečková, capturing details of hospital environments and others of conspicuously similar typology. The video *Janka Saxonová* (2002) extended the understanding of the social environment defined by the exhibition's leitmotiv. Having filmed her in public and in private, the artist processed the documented fragment of the mentally handicapped woman's life in post-production (slow-motion, interrupting the picture with a 'snowy screen' effect), yielding a format presenting the heroine as a happy person who is also, within her micro-world, very vivacious, which is not in keeping with common images of the 'aberrant'. The contents of the second video *Prevoz* [*Transport*] (2002), in direct accordance with the exhibition topic, showed the inhospitable nature and emotional emptiness of hospital corridors from the perspective of a patient lying down on a wheeled stretcher. The artist complemented the presentation in the Gallery of Ján Koniarik in Trnava with two videos, *Báseň* [*Poem*] (Radka Blecharžová) and *Rozprávka* [*Fairy Tale*] (Radka Blecharžová) (2002), featuring a young woman. Like Janka Saxonová, she is different, and her being different coincides with what we consider normal.

Introducing the video-works about mentally handicapped women was not the only added level of the exhibition. In both presentations the artist emphasized the topic of social environment in how she installed the videos, specifically by adjusting the exhibition area to make it resemble the videos' environments. She painted the walls with wash-away paint with stripes typical (for example) of hospitals, and for the Trnava exhibition she also painted over the windows to a certain height, and put in very plain furniture – again, inventory typical for public-service facilities. To walk around the staged environment in the Gallery of Emil Filla, the visitors were supposed to put on hospital shoe-protectors. The artist unified the environment visually, but more importantly through this conceptual approach she presented her ability to perceive a given issue in multiple layers, and to make it accessible as such to the spectator.

Together with the Czech artist Lenka Klodová, Čierna realized the exhibition *Nežné pripomienky* [*Tender Observation*].²³ In contrast to the earlier cooperation, their approach to the topic based on their long-term communication is more free and it takes more into consideration the artists' individual artistic programs. The topic of gentleness is where they obviously converge. The videos *Správa o reáliách Evy Č.* [*Report on the realia of Eva Č.*] (2005) and *Pošta pre teba* [Mail for you] (2005) contain 'confessions' of people from the edge of

výstavu ako komplexný štruktúrovaný celok, ktorého celistvosť podporuje aj spôsob inštalácie či adjustácie diel.

Projekt *Bi:fúzia*²² je kooperáciou s českou umelkyňou Zdenou Kolečkovou. Stretávacou plochou prezentovaných diel oboch autoriek bola reflexia izolujúcich sociálnych prostredí – najmä nemocníc, ktoré sú typické svojou vizuálnou i obsahovou sterilitou a, v čase konania výstavy hádam viac ako dnes, aj ľahostajnosťou postsocialistického zdravotníctva. Fotografiám Zdeny Kolečkovej zachytávajúcím detaily z nemocničných prostredí i ďalších, ktoré sa na ne typológiou nápadne podobajú, vytvorili príspevky Pavlíny Fichta Čiernej širší rámec. Video *Janka Saxonová* (2002) rozširovalo chápanie sociálneho prostredia dané leitmotívom výstavy. Dokumentovaný výsek zo života mentálne postihnutej ženy, snímajúci ju pri činnostiach na verejnosti i v súkromí, autorka spracovala postprodukčným prvkami (spomaleným časom plynutia, prerušeniami obrazu zrením) do formátu, ktorý hrdinku prezentoval ako spokojnú a v rámci svojho mikrosveta i životaschopnú bytosť, ktorá sa nezlučuje s bežnou predstavou o „nenormálnosti“. Obsah druhého videa *Prevoz* (2002)priamo v intencii témy výstavy približoval nevľúdnosť a emočné prázdno komunikačných priestorov nemocnice prostredníctvom perspektívy pacienta ležiaceho na transportnom vozíku. Prezentáciu v Galérii Jána Koniarka v Trnave autorka doplnila o dvojicu videí *Báseň* (*Radka Blecharžová*) a *Rozprávka* (*Radka Blecharžová*) (2002), ktorých protagonistkou je mladá žena. Jej existencia, podobne ako prípad Janky Saxonovej, predstavuje prelínanie inakosti a toho, čo považujeme za normálne.

Predstavenie video diel o mentálne hendikepovaných ženách nebolo jedinou ďalšou rovinou výstavy. Tému sociálneho prostredia autorka v prípade oboch prezentácií akcentovala spôsobom inštalácie videí, a najmä adjustážou výstavného priestoru, ktorý sa po svojej úprave spolu s umiestnenými dielami približoval k environmentu. Interiér prezentácie upravila náterom stien umývateľnou farbou s pásikom typickým (nielen) pre nemocnice a v prípade výstavy v GJK aj zatretím okien do určitej výšky a strohým nábytkom – typickým inventárom sociálnych zariadení. Inscenované prostredie v Galerii Emila Filly autorka doplnila o povinnosť použiť pri prehliadke výstavy nemocničné návleky. Jednoduchou úpravou ho autorka vizuálne zjednotila, no predovšetkým takýmto koncepčným riešením predostrela svoju schopnosť vnímať danú problematiku vo viacerých vrstvách a takto ju priblížiť i divákovi.

S českou umelkyňou Lenkou Klodovou výtvarníčka realizovala výstavu *Nežné pripomienky*.²³ Oproti predchádzajúcej spolupráci je prístup k téme, ku ktorej sa dopracovali na základe dlhodobejšej komunikácie, voľnejší a výraznejšie zohľadňuje ich individuálne výtvarné programy, a popritom je práve téma nehy ich zreteľným stretom. Dvojica videí *Správa o reáliách Evy Č.* (2005) a *Pošta pre teba* (2005) obsahuje „spovede“ ľudí z okraja bežnej society, poznačených svojím osudom alkoholikov. Fragmenty z ich spomienok vo videách sú napriek lapidárnosti prejavu protagonistov dojemné najmä vďaka autorkinmu prístupu, ktorý je bez stopy kolonizujúceho pohľadu na sociálne vylúčených jedincov a je

- ↑ Pavlína Fichta Čierna a Zdena Kolečková, *Bi:fúzia*, Galéria Jána Koniarka v Trnave, Galéria Emila Filly v Ústí nad Labem, 2002, kurátorky: Viera Jančeková a Anna Vartecká.
- ↑ Pavlína Fichta Čierna a Lenka Klodová, *Nežné pripomienky*, Považská galéria umenia v Žiline, 2005, kurátorka: Lucia Gregorová.

the common society, marked by their fate as alcoholics. Their memory fragments in the videos, while succinct, are touching, especially thanks to the artist's approach to social outcasts that is neither judgemental nor colonializing, indeed it carries traces of her empathy for them.²⁴ The works by Lenka Klodová brought elements of lightness and humour into the project. Her cycle of manipulated photographs *Vítězky/Women who win* (2005), capturing professional physical performance by pregnant top sportswomen, relativized women's traditional roles as well as expectations related to these roles. An important layer of the project, connecting the autonomous spheres of the artists' thinking, was their mutual e-mail communication, on which the project is based and which the artists used to polish the project into its terminal form. The presentation included a selection of the e-mails printed out in large A0 format. It guided the audience through the genesis of the project and, most importantly, it introduced the artistic and private worlds of both of the artists. At the same time it materialized what is typical for Čierna's creation strategy: communication, in the true sense of the word. The enlarged shared e-mail extracts, extending the presentation, are a contribution to both mail-art and internet art.²⁵

The artist made the strategies of her previous collaborations even more effective for the exhibition *Návody na vytváranie potrebných vecí a dojmov* [*Directions to create necessary things and impressions*]²⁶ realized in a tandem with her husband, the artist Anton Čierny. The artists concentrated on working with the project implementation space, and the manner of installing the works of art (in this case videos), which unified their presentations into a compact whole. They placed the videos inside a humanitarian aid tent, adjusting them to the possibilities the space in it had offered. A major part of the project was the intense communication between the artists while preparing it – which showed in the way the works interacted with each other and with the space around.²⁷

Within the issues present in *Directions to create necessary things and impressions*, what became the meeting point for the artists was the social aspect of their video creation, on the grounds of which the videos could be interpreted as instructions needed to exist in today's public as well as private space. At the same time they were reactions to the ruptures occurring in those spaces. The contributions by Anton Čierny came from a line of work referring to the memory of a place, and

- ↑ The absence of a colonializing view of representatives of social minorities with whom the artist cooperates to make her videos has been pointed out by GREGOROVÁ, L. Pavlína Fichta Čierna/Lenka Klodová – Nežné pripomienky. In: *Považská Art Gallery 2005 – 2006*, Žilina: Považská Art Gallery, 2007, p. 12.
- ↑ More on the issue of internet art and its specifics in P.F. Čierna's creation in: KAPSOVÁ, E. Internet v umení – umenie na internete. In: ŽILKOVÁ, M. (ed.): *Vplyvy globalizácie na mediálnu kultúru*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa Nitra, Filozofická fakulta – Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2006, p. 337-339.
- ↑ Pavlína Fichta Čierna and Anton Čierny/*Návody na vytváranie potrebných vecí a dojmov*, Space Gallery, Bratislava, 2010, curator: Katarína Slaninová.
- ↑ Pavlína Fichta Čierna upozorňuje na zámer spoločnej obrazovosti, presiečovanie obrazov i významov ich videí. Viac: RUSINOVÁ, Z. Partner (Rozhovor s Pavlínou Fichta Čiernou a Antonom Čiernym). In: *Čierny, Anton (ed.): Anton Čierny*. Žilina: Považská galéria umenia, 2012, s. 106.
- ↑ Pavlína Fichta Čierna calls our attention to the intent of common imaging, rescreening of the pictures and meanings in their videos. More in: RUSINOVÁ, Z. Partner (Rozhovor s Pavlínou Fichta Čiernou a Antonom Čiernym). In: *Čierny, Anton (ed.): Anton Čierny*. Žilina: Považská Art Gallery, 2012, p. 106.

v ňom čitateľná stopa jej empatie.²⁴ Diela Lenky Klodovej vniesli do projektu prvky nadhľadu a humoru. Cyklom manipulovaných fotografií *Vítězky* (2005), zachytávajúcím vrcholové športovkyne pri profesionálnom fyzickom výkone s tehotským bruchom, relativizovala tradičné roly žien i očakávania toho, čo tieto roly obsahujú. Dôležitou vrstvou projektu, spájajúcou autonómne sféry výtvarného myslenia autoriek, bola vzájomná mailová komunikácia, z ktorej projekt vzišiel a v ktorej ho cizelovali do výslednej podoby. Výber z nej v podobe tlačí z mailboxov vo veľkých formátoch A0 tvoril ďalšiu rovinu prezentácie, zohrával úlohu sprievodcu zrodom projektu, no najmä približoval nielen umelecký, ale aj privátny svet oboch výtvarníčok. Zároveň bol zhmotnením toho, čo je pre stratégiu tvorby Pavlíny Fichta Čiernej typické –, komunikácie, a to v pravom zmysle slova. Zverejnené zväčšené výňatky z e-mailovej korešpondencie, ktoré rozširovali komplex prezentácie, sú príspevkom do mail artu a internetového umenia zároveň.²⁵

Vo výstave *Návody na vytváranie potrebných vecí a dojmov*,²⁶ uskutočnenej v tandeme s manželom, výtvarníkom Antonom Čiernym, sa zefektívnili stratégie z predošlých autorkiných spoluprác. Autori sa koncentrovali na prácu s priestorom realizácie projektu, na spôsob inštalovania diel (v tomto prípade videí), ktorý ich prezentácie zjednotil do kompaktného celku. Vsadili ich do vnútra humanitárneho stanu, pričom jednotlivé miesta a veľkosti projekcií boli adjustované podľa priestorových daností objektu. Dôležitou črtou projektu boli aj čitateľné stopy po intenzívnej komunikácii medzi výtvarníkmi pri jeho príprave – odrazili sa vo vzájomnej interakcii prác medzi sebou i s priestorom, kde sa nachádzali.²⁷

V tematizovanej problematike *Návodov na vytváranie potrebných vecí a dojmov* sa styčným bodom stal sociálny aspekt ich video tvorby, na základe ktorého ich bolo možné interpretovať ako inštruktáže potrebné pre existenciu v súčasnom verejnom, ale aj súkromnom priestore, no zároveň boli reakciami na prítomné ruptúry v ňom. Príspevky Antona Čierneho pochádzali z línie tvorby referujúcej o pamäti miesta, historických, spoločenských a politických súvislostiach k nemu naviazaných, ku ktorým sa vyjadruje z pozície performera.²⁸ Autorkine videá v intencii jej

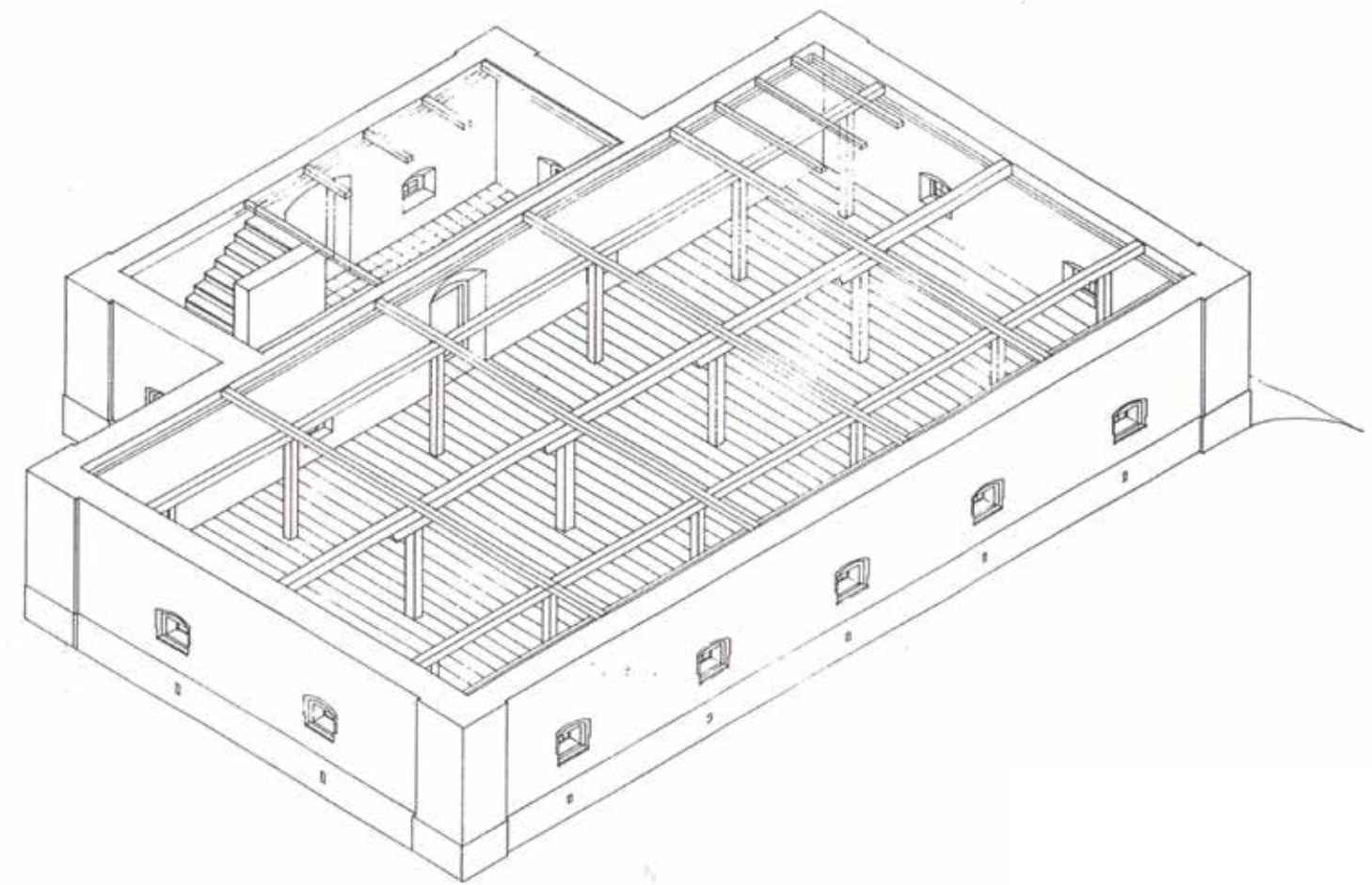
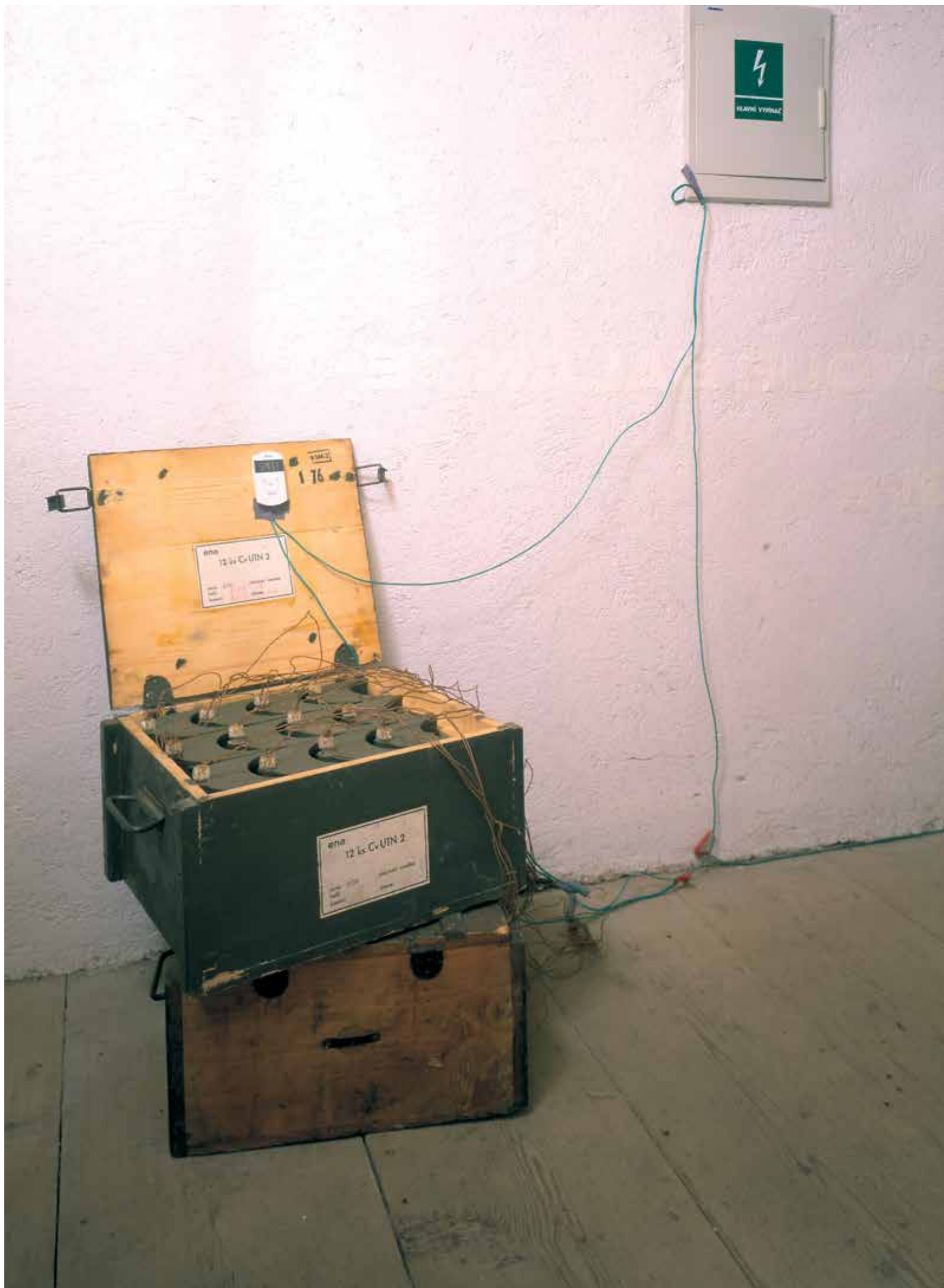
^[1] Na absentovanie kolonizujúceho pohľadu na zástupcov sociálnych minorít, s ktorými autorka pri realizácii videí spolupracuje, upozornila GREGOROVÁ, L. Pavlína Fichta Čierna/Lenka Klodová – Nežné pripomienky. In: Považská galéria umenia 2005 – 2006, Žilina: Považská galéria umenia, 2007, s. 12.

^[2] K problematike internetového umenia a jeho špecifik v tvorbe P. F. Čiernej viac: KAPSOVÁ, E. Internet v umení – umenie na internete. In: ŽILKOVÁ, M. (ed.): Vplyvy globalizácie na mediálnu kultúru. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa Nitra, Filozofická fakulta – Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2006, s. 337 – 339.

^[3] Pavlína Fichta Čierna a Anton Čierny/Návody na vytváranie potrebných vecí a dojmov, Space Gallery, Bratislava, 2010, kurátorka: Katarína Slaninová.

^[4] Pavlína Fichta Čierna upozorňuje na zámer spoločnej obrazovosti, presiečovanie obrazov i významov ich videí. Viac: RUSINOVÁ, Z. Partner (Rozhovor s Pavlínou Fichta Čiernou a Antonom Čiernym). In: Čierny, Anton (ed.): Anton Čierny. Žilina: Považská galéria umenia, 2012, s. 106.

^[5] A. Čierny na výstave prezentoval diela Špulka, Hraničné série IV./Štruktúra III/41 (Hniezdo), Dolu riekou (všetky 2010). V prípade prvého ide o záznam nezmyselného navinutia nedefinovaných predmetov na „kutilsky“ zmajstrovanú cievkvu v hale zdevastovanej továrne Pleta v Banskej Štiavnici, gesto, ktoré svojou absurdnosťou odkazuje na



„3.715 200“
1997 Sýpka Klenová, Klatovy



„3.715.200“
1997 Sýpka Klenová, Klatovy

the historical, social and political facts connected with it. Čierny gives his opinions on them from the position of a performer.²⁸ The videos by P.F. Čierna show her interest in people who at first might seem simple but who nevertheless, considering their life experience, are also exceptional. The videos about them offer instructions on how to survive in complicated social and crisis situations. The female protagonists give them while finding themselves in rather non-typical circumstances. In the first one, *Presádzanie [Repositioning]* (2010), we get instructions from a patient going through a medical treatment, in the second one, *Skladanie [Assembling]* (2010), from an old woman who not only has a good memory, making her recounted experience detailed and engaging, but who also thinks about it in the current context. In both, an important element is the central visual motif, pointing up the stories. In the first video the woman re-pots a plant during her monologue; in the second video the woman interrupts her monologue to instruct a child sitting nearby, assembling a set of building blocks. The third video, *Terapia [Therapy]* (2010), is the artist’s personal instruction manual. With a remarkable amount of self-reflection but at the same time playfully and lightly, she reports on her own experience with constant medication related to her health problems.

The complexity of the project enabled various levels of interpretation, grounded in the optics of opposites: from the gender point of view, it could be read as the woman’s empathic perspective versus the man’s analytical perspective; the synopsis of the videos was a comparison of their narration systems. For both of them, while their programs have differences, the element of perceiving oneself through one’s surroundings is typical. With Anton Čierny this functions centrifugally (especially with the theme of identity, developed in a line from his closest relatives to his homeland), and with Čierna it functions the other way around, centripetally (a circle of social outcasts to whom she is altruistically devoted leads her to engaged and personally realized projects combining art and social work). Yet thanks to the very presence of this 'positioning' ²⁹, their common exhibition was a consistent whole.

The referred-to project opened a series of further collaborations of the artist with Anton Čierny, which gradually change in both form and content. In Directions to create necessary things and impressions the artists introduced works that functioned outside the exhibition as independent

^[1] In the exhibition, A. Čierny presented the works Špulka, Hraničné série IV. / Štruktúra III / 41 (Hniezdo), and Dolu riekou (all from 2010). The first is a record of the pointless winding of undefined objects onto a rough spool, in the devastated premises of the Pleta factory in Banská Štiavnica. It is an absurd gesture referring to the conditionality of irreversible and uncontrollable processes in current society—one of these the post-November 1989 fate of this factory. In the next video the artist boats to the border pole in the delta of the Čierna Orava River, and turns the pole into a viewing tower stuck into a beautiful landscape; the transition is intended to symbolize how unstable borders are and how relative the term border is. The last video Down the river captures the artist 'decorated' with PET bottles, and carried by the flow of the Danube River in Bratislava's city-centre. More in: RUSINOVÁ, Z. Narátor. In: quoted work, p. 76-77. GREGOR, R. Prvá spoločná výstava: Pavlína Fichta Čierna/Anton Čierny. In: Jazdec – print nástenky o súčasnom výtvarnom dianía Vol. II, No. 4/2010, p. 3.

^[2] See more in: GREGOR, R. Prvá spoločná výstava: Pavlína Fichta Čierna/Anton Čierny, Ibid. See also: GREGOR, R. Cena Oskára Čepana. In: dart – revue súčasného výtvarného umenia, No. 10, p. 8.

záujmu o na prvý pohľad jednoduchých, avšak vzhľadom na ich životné skúsenosti aj výnimočných ľudí, sprostredkujúajú návody na prežitie v zložitých sociálnych a krízových situáciách a protagonistky jej videí ich podávajú z netypických pozícií. V prvom z nich, v *Presádzaní* (2010), dostávame návody od pacientky prechádzajúcej liečebným procesom, v druhom, *Skladanie* (2010), od starej ženy, ktorá má nielen dobrú pamäť, čím sú jej skúsenosti podávané detailne a pútavo, ale zároveň sa nad nimi zamýšľa aj v súčasných kontextoch. Dôležitým prvkom v oboch je ústredný vizuálny motív, ktorý oba príbehy pointuje, v prvom je to proces presádzania izbovej rastliny počas monológu aktérky a v druhom skladanie detskej stavebnice dieťaťom – účastníkom hovoru staršej ženy, ktoré ona v prestávkach monológu usmerňuje. Tretie video, *Terapia* (2010), je oproti ostatným osobným autorkiným návodom. S výraznou dávkou sebareflexie, no súčasne hravo i z nadhľadu referuje o vlastných skúsenostiach s permanentným užívaním liekov vyplývajúcim zo zdravotných problémov.

Komplex projektu umožňoval rôzne úrovne interpretácií, ktoré mali základ v optike opozít: z gendrového hľadiska sa ponúkalo čítanie ženský empatický pohľad verzus mužský analytický, v prípade osnovy videí šlo o porovnanie systému ich narácie. Pre tvorbu oboch, i napriek rozdielnostiam ich programov, je typický prvok vnímania seba skrz svoje okolie. Hoci u Antona Čierneho funguje odstredivým smerom (najmä v téme identity rozvíjanej v línii od jeho najbližších príbuzných až po kategóriu vlast) a u Pavlíny Fichta Čiernej naopak dostredivo (okruh sociálne vylúčených jedincov, ktorému sa na základe svojho altruizmu venuje, ju posúva k angažovaným a osobne realizovaným projektom na hranici umenia a sociálnej práce), práve vďaka tejto prítomnej črte tzv. „positioningu“ ²⁹ bola ich spoločná výstava konzistentným celkom.

Uvedeným projektom sa otvorila séria ďalších spoluprác autorky s Antonom Čiernym, ktoré sa po formálnej i obsahovej stránke postupne menia. V *Návodoch na vytváranie potrebných vecí a dojmov* predstavili práce, ktoré mimo výstavy fungujú ako samostatné autonómne jednotky. Nasledujúca dvojkanálová projekcia *Pondelok, Utorok* (2011) zo spoločnej výstavy *Manuály v kocke*³⁰ je výrazným akcentovaním vzájomného prepojenia vizuálnej a obsahovej stránky videí, o ktoré sa snažili už aj predtým. Tentoraz v nich „návody“ podávajú osobne ako performerí rozdielnych aktov, ktoré uskutočňujú s tým istým predmetom, pričom ich práca s ním a reakcia na jeho podstatu je nielen pri použití rodového náhľadu na vec polaritná, podobne ako asociácie vyvolané ich činnosťou. Anton Čierny používaný predmet – samopal vzor 58 – cyklicky a čoraz rýchlejšie skladá a rozkladá, Pavlína

^[3] podmienenosť nezvratných a nekontrolovateľných procesov v súčasnej spoločnosti – jedným z nich je i ponovembrový osud spomínanej fabriky. V ďalšom videu sa autor na loďke doplaví k hraničnému stĺpu v delte Čiernej Oravy a pretvorí ho na rozhľadňu zasadenú do malebnej krajiny, a touto zmenou jeho účelu naráža na nestabilitnosť miesta hranice a relativnosť tohto pojmu. Posledné video Dolu riekou zaznamenáva performanciu autora, v ktorej sa ovešaný prázdny PET fľašami nechá unášať prúdom Dunaja v centre Bratislavy. Viac: RUSINOVÁ, Z. Narátor. In: cit. dielo, s. 76 – 77. GREGOR, R. Prvá spoločná výstava: Pavlína Fichta Čierna/Anton Čierny. In: Jazdec – print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí, roč. II, č. 4/2010, s. 3.

^[4] Pozri viac: GREGOR, R. Prvá spoločná výstava: Pavlína Fichta Čierna/Anton Čierny, tamže. Pozri aj: GREGOR, R. Cena Oskára Čepana. In: dart – revue súčasného výtvarného umenia, č. 10, s. 8.

^[5] Výstava Manuály v kocke (2011, Galerie Kostka, MeetFactory, Praha).

autonomous units. The following two-channel projection *Pondelok, Utorok [Monday, Tuesday]* (2011) from the common exhibition *Manuály v kocke [Manuals in cube]*³⁰ is a clear-cut accentuation of the mutual interconnection of the visual side and the contents of the videos, as they had attempted before. This time they themselves give 'instructions', as performers of different acts with one and the same object. There is a polarity how they work with and react to it, both in gender terms and in the associations invoked by their activity. Anton Čierny takes the object – a submachine gun, model 58 – and assembles and disassembles it, cyclically and faster and faster; Čierna draws around its individual components to get its shapes onto a white sheet of paper, creating a pattern of an imaginary tablecloth.

Both videos, as in the previous case, can be applied in different contexts of the presentations. They are two versions of one scene with an almost identical basis: the same picture composition of a table in the centre and a centrally-placed protagonist figure (male or female) manipulating an identical artefact. However, the complexity of reading is enabled only by their common two-channel projection, in which her part is a commentary, softening or humanizing of his activity and its appertaining connections, which are after all more typical of a submachine gun. Even though each of the protagonists deals with their own activity in their own picture, connecting them into a diptych makes us believe the protagonists can be a couple and, consequently, on the grounds of their semantically opposite activities, to consider the nuances of partnership.

Cooperation as one of the possible attributes of a partnership is the leitmotiv of the videos *Nedeľné popoludnie [Sunday afternoon]* (2011) ³¹ and *A zotrvať v pocite [And keep the feeling]* (2012),³² tandem work by the two artists. The first is the record of an unsuccessful attempt to climb to the top of a high-voltage electric pole, showing various little nuances of partner communication. The ambivalence of the action the artists took up is framed by the type of the countryside where it takes place – it lacks any specific features, thus the attention is focused only on the couple and their activities. The video *And keep the feeling* captures the artists swinging on a swing (individually and together) over the Danube River. Their personal micro-story is put in the time-frame of the metropolis. Here again, on the background of the static or only slowly-changing countryside, in which the only motion is flowing river water, the shot centres on the couple. The videos are characterized by a few common features. The most significant is the base of cooperation, not just in realizing them but also as a main idea. The videos are a couple’s action, introduced by the artists as performers, which might be a kind of materialization of partner communication. Another common feature is the video/action’s taking place in an atypical and dangerous situation, testing not only human limitations but also their ability to cooperate in it. The thought of a certain gender polarity presents itself here; a collision of woman’s and man’s views on the given situation they share

^[6] The exhibition Manuály v kocke was in 2011, at Galerie Kostka, MeetFactory, Prague.

^[7] At the exhibition Zotrvať v pocite (2012, Slovak Institute in Budapest), curator: Mira Sikorová–Putišová.

^[8] At the exhibition Anton Čierny/Vlasť (2012, PGU Žilina), curator: Mira Sikorová–Putišová.

Fichta Čierna jeho jednotlivé komponenty obkresluje na biely podklad, vytvára vzorku pomyselného obrusu.

Obe videá, tak ako v predchádzajúcom prípade, majú svoju uplatniteľnosť v iných kontextoch prezentácií. Sú dvoma verziami jednej scény, ktorá má takmer totožný základ – rovnakú kompozíciu obrazu so stolom v centre, stredovým umiestnením postavy aktéra/aktérky manipulujúcej s totožným artefaktom. Komplexnosť čítania však umožňuje len ich spoločná dvojkanálová projekcia, kde autorkina časť je komentárom, zjmenením alebo humanizovaním autorovej aktivity i jej náležiacich súvislostí, ktoré sú predsa len pre samopal typickejšie. Hoci sa každý z nich zaoberá vlastnou činnosťou vo vlastnom obraze, ich spojenie do diptychu v nás utvrdzuje možnosť o aktéroch uvažovať ako o páre, a následne, na základe ich významovo opozitných činností, aj o nuansách partnerstva.

Spolupráca ako jeden z možných atribútov partnerstva je leitmotívom videí *Nedeľné popoludnie* (2011)³¹ a *A zotrvať v pocite* (2012),³² ktoré sú už spoločnými dielami oboch autorov. Prvé z nich zaznamenáva neúspešný pokus vyliezť na vrchol stĺpu vysokého elektrického napätia, pričom ich činnosť poukazuje na rôzne odtienky partnerskej komunikácie. Ambivalentnosť akcie, na ktorú sa podujali, je rámcovaná typom krajiny, kde sa odohráva – nevykazuje žiadne špecifické znaky, a tak je pozornosť sústredená iba na dvojicu a jej aktivitu. Video *A zotrvať v pocite* zachytáva autorov húpajúcich sa na hojdačke (individuálne i spolu) nad Dunajom. Ich osobný mikropříbeh je vsadený do času veľkomesta. I tu, na pozadí statickej, resp. len pomaly sa meniacej krajiny, v ktorej pohyb vykazuje len vodný tok, je centrom záberu dvojica.

Videá charakterizuje viacero spoločných črt. Najvýraznejšou je báza spolupráce, nielen pri ich realizácii, ale aj ako nosná idea. Sú párovou akciou, predstavenou autormi ako performermi, ktorá môže byť akýmsi zhmotnením partnerskej komunikácie. Ďalšou je zasadenie deja videa/akcie do netypickej a aj nebezpečnej situácie, ktorá je testom nielen ich ľudských limitov, ale aj schopnosti spolupráce v nej. V tejto súvislosti sa natiska úvaha o určitej rodovej polarite, strete ženského a mužského pohľadu na danú situáciu, ktorú spoločne riešia a zdieľajú, no tu sa rozplýva vo viditeľnej párovej dynamike. Extrémnosť činností aktérov videí je v oboch prípadoch situovaná do miesta, na pozadí ktorého vyniká, a podporuje to aj názov, resp. dôraz na esenciu pocitu, ktorý má dané zobrazenie zastupovať (*A zotrvať v pocite, Nedeľné popoludnie*). V prvom prípade ide o mestské prostredie, kde ich aktivita symbolizuje aj plynutie individuálneho ľudského času na pozadí globálneho, a v druhom ide o neurčitý prírodný výsek.

Videá spolu s diptychom *Pondelok, Utorok* vychádzajú z konštruktu partnerskej spolupráce realizovaných umelcami – manželmi. Hoci je v nich gendrový aspekt skôr minimalizovaný (najvypuklejší je práve pri spomínanom diptychu), bázou partnerstva majú blízko k fenoménu tzv. manželského umenia v zmysle podstaty tvorby, ktorá je vytváraná v inštitucionalizovanom zväzku.³³ V našom prostredí ide o pomerne zriedkavý typ

^[9] Výstava: Zotrvať v pocite (2012, Slovenský inštitút Budapešť), kurátorka: Mira Sikorová–Putišová.

^[10] Výstava: Anton Čierny/Vlasť (2012, PGU Žilina), kurátorka: Mira Sikorová–Putišová.

^[11] Pozri viac: KLODOVÁ, L. Autenticky žitý stereotyp – opomíjený fenomén manželského umění. In: Umělec, 2005/1, dostupné na: http://divus.cc/praha/cs/article/authentically-lived-stereotypes-the-hidden-phenomenon-of-marriage-art



Správa o reáliách Evy Č. | Report about Eva Č.'s real
2005



Pošta pre Teba | Mail for you
2005

and deal with together, though this fades away in visible couple dynamics. In both cases the extremity of the actors' activities is situated on backgrounds that make it stand out, and also put emphasis on the essence of the feeling the given image is supposed to represent (*And keep the feeling, Sunday afternoon*). The setting in the first case is an urban environment in which their activity also symbolizes the flow of human time on the background of global time, and in the second case constitutes a non-defined spot in nature.

The videos, together with the diptych *Monday, Tuesday*, start from the construct of partner cooperation as realized by the artists – a married couple. Although the gender aspect in the videos is somewhat minimized (most perceptible in the diptych mentioned above), with their partnership basis the videos suggest the phenomenon of so-called marriage art in the sense of the creative fundamentals generated in an institutionalized bond.³³ In Slovakia this type of production is quite rare,³⁴ and only a few of its forms have their crux specifically in such a partnership, as is the case of the videos shared by Čierna and Čierny.

Another of Pavlina Fichta Čierna's collaborations resulting in artwork by two authors is the video *Bei dem...* (2011),³⁵ on which she worked with the Czech artist Mark Ther. Its starting point was the thematic connection existing between the two artists in spite of quite strong differences in their artistic programs and the generation gap between them. Before their shared video both artists, in their own way, had already dealt individually with the issue of the deportations of German inhabitants from the northern parts of the Czech Republic after World War 2. Čierna started by examining her own family's genealogy in 2008 in Dolní Podluží near Jiřetín pod Jedlovou, recording a series of 'extracts from far-too-long talks of my mother's father's sister' (two excerpts of the material are known as the video *Sestra otca mojej mamy a rodinné a politické súvislosti* [*My mother's father's sister and the family and political context*], introduced in 2009). Mark Ther started with videos that depict a certain fictional emotional moment in time that might have happened to the inhabitants of Sudeten back then³⁶. The video *Bei dem...* is a fusion of two story-lines of different forms. The documentary is a talk of Hildegard,³⁷

produkcie,³⁴ pričom len máloktorá z jej foriem má ťažisko práve v partnerstve, ako je to v spoločných videách Pavlíny Fichta Čiernej a Antona Čierneho.

Spoluprácou výtvarníčky, ktorej výsledok je jedno dielo podpísané dvoma autormi, je aj video *Bei dem... /U...* (2011),³⁵ na ktorom pracovala s českým umelcom Markom Therom. Východiskovou bázou preň bola existencia tematického spojiva u oboch autorov aj napriek výrazným odlišnostiam ich výtvarných programov a generačnému odstupu medzi nimi. Obaja umelci, každý svojím spôsobom, sa mimo práce na spoločnom videu už zaoberali problematikou násilného odsunu nemeckého obyvateľstva zo severných Čiech po 2. svetovej vojne. Pavlína Fichta Čierna pri skúmaní genealógie vlastnej rodiny, ktoré v Dolním Podluží blízko Jiřetína pod Jedlovou začala v roku 2008, keď zaznamenala sériu „výňatkov z predlhého rozprávania sestry otca mojej starej mamy“ (dva excerpty tohto materiálu sú známe ako video *Sestra otca mojej mamy a rodinné a politické súvislosti*, predstavené boli v roku 2009). Mark Ther videami, ktorých obsahom je zobrazenie určitého fiktívneho emocionálneho životného momentu, ktorý sa v tom čase obyvateľom Sudet mohol udiat.³⁶ Video *Bei dem.../U...* je prelínaním dvoch dejových línií, ktoré majú odlišné formy. Dokumentárnou je rozprávanie pani Hildegard,³⁷ pamätníčky nielen okolností vystahovania, ale aj histórie daného miesta, a filmovou je príbeh s posunutými časopriestorovými koreláciami predstavený starou a mladou ženou. Línie sú z hľadiska foriém v opozícii (dokument vs. hraná pasáž), no v komplexe videa sú vzájomnými komplementárnymi jednotkami – filmová fiktívna, inscenovaná na základe charakteru a pamäte presného miesta, no predstavená anonymnými osobami, je vďaka spomínaniu konkrétnej ženy hodnoverným príbehom, a naopak, sugestívnosť, emocionálnosť i viditeľné napätie vo filmovej oživuje spomínanie pani Hildegard založené na vecne podaných faktoch.

Typologická rozdielnosť dvoch vrstiev zdanlivo odkazuje k jednoznačnému autorstvu: výpoveď pamätníčky zaznamenaná jednoduchou formou s dôrazom na aktérku a bez zbytočných rušivých detailov má dokumentárny charakter blízky Pavlíne Fichta Čiernej a hrané pasáže s akcentom na filmový jazyk sú typické

Príkladom produkcie interpretovanej ako manželské umenie boli v nedávnej minulosti viaceré aktivity Gabriely Binderovej a Erika Bindera, ktorí ich realizovali ako manželský tandem nazývaný Kunst – Fa. Do tejto kategórie je možné zahrnúť spolupráce v rámci jedného diela u Veroniky Rónaiovej a Petra Rónaia vrátane jej projektu Sociálna sonda 3 (Traja muži môjho života) – realizovaného v Dome umenia – Národnom osvetovom centre v roku 2012. Viac k projektom Kunst – Fa: GARLATYOVÁ, G. Kunst-fu family – Kunst-fa Erika a Gabriely Binderovcov. In: Kunst-fu (katalóg). Bratislava: Slovenská národná galéria, 2003, str. 57. GARLATYOVÁ, G. 2JA – Erik Binder a Gabriela Binderová. In: Dart – revue súčasného výtvarného umenia, 3 – 4/2001, s. 2.

- ↑ Príkladom produkcie interpretovanej ako manželské umenie boli v nedávnej minulosti viaceré aktivity Gabriely Binderovej a Erika Bindera, ktorí ich realizovali ako manželský tandem nazývaný Kunst – Fa. Do tejto kategórie je možné zahrnúť spolupráce v rámci jedného diela u Veroniky Rónaiovej a Petra Rónaia vrátane jej projektu *Sociálna sonda 3 (Traja muži môjho života)* – realizovaného v Dome umenia – Národnom osvetovom centre v roku 2012. Viac k projektom Kunst – Fa: GARLATYOVÁ, G. Kunst-fu family – Kunst-fa Erika a Gabriely Binderovcov. In: *Kunst-fu (katalóg)*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2003, str. 57. GARLATYOVÁ, G. 2JA – Erik Binder a Gabriela Binderová. In: *Dart – revue súčasného výtvarného umenia*, 3 – 4/2001, s. 2.
- ↑ *Bei dem.../U...* (2011), Pavlína Fichta Čierna a Mark Ther, Pálffyho palác, Galéria mesta Bratislavy, 2011, kurátorka: Katarína Slaninová.

- ↑ Z danej témy vychádzajú najmä videá *Pflaumen* (2011), *Das wandernde Sternlein* (2011).

- ↑ Video zachytáva spomienky pani Hildegard. Odhaľuje tragické osudy rozvetvenej rodiny a spomienky sa týkajú najmä udalostí v čase vysídlovania nemeckého obyvateľstva. Hildegard bola susedkou autorkinej príbuznej Jozefíny Hubkovej, ktorá sa prisťahovala zo Slovenska do Dolního Podluží uprostred Lužických hôr blízko Varnsdorfu v čase dosídľovania opustených obydlí a žila tam až do smrti. Jozefína Hubková zohrávala dôležitú úlohu pri realizácii videa a zásadné scény sú nasnímané v jej záhrade.

a lady who remembers not only the deportation circumstances but also the history of the place, and the film is a story with shifted time-and-space correlations, presented by two women, old and young. In form, the lines oppose each other (documentary versus staged) but in the complexity of the video they are mutually complementary. The fictional film line, based on the character and memory of an exact place, though introduced by anonymous people, is thanks to the particular woman's reminiscences an authentic story and, on the other side, the vividness, emotion and visible tension in the film line enlivens Hildegard's reminiscences based on poignantly presented facts.

The typological disparity of the two layers seemingly refers to unequivocal authorship: the story of the protagonist, recorded in a simple form with the emphasis on the woman and without any disturbing details, has a documentary character close to Čierna's, and the staged parts accentuating the film language are typical of Ther. The important fact is that in the process of creating the artwork the artists 'entered each other's styles'; with both artists, confrontation of methodologies led to a proven new professional experience. The essence of this video is not a partial reading of both lines; it is – as underlined by short fades to black when they cross over – conceived as a complex, the coherence of which says much about the artists' collaboration with each other, about the ability to harmonize different forms of artistic language and set up their parameters in favour of a resultant whole. The common feature of their creation is reflecting certain historic and political events through other people's stories – with Ther the individuals are fictional, with Čierna they are authentic. This double optic in the video Bei dem... makes it possible to view the deportations of German inhabitants mainly as individual fates in a given space-time, and not just in the generalizing manner of an historic event.

Like the previous collaboration, what was important for the project *Miesta v premene/Indexy metamorfovaných zón* [*State of site/Indexes of metamorphosed zones*] (2013), realized with the artist Matej Vakula,³⁸ was the a common platform in the creation of artists with topologically different artist programs. Even though each of the artists' programs are defined by a different form and different starting points, both of them include artistic activities that point out poorly-functioning public space, dealing with its damaged, incapacitated or otherwise problematic parts, and an important feature is the obvious social dimension of these activities. Vakula's approach is more universal: he uses public space to organize workshops, discussion forums and other sharing-friendly projects with the goal of making public space processes more effective.³⁹ Čierna's relationship to public space is defined by her long-term interest in individuals with certain social handicaps, and has a more individualized framework. The

the artist's relative Jozefína Hubková who had moved from Slovakia to Dolní Podluží in the middle of Lužické Mountains near Varnsdorf when the abandoned places were being re-populated, and she lived there till the end of her life. Jozefína Hubková played an important role in realizing the video, and the principal scenes were made in her garden.

- ↑ Pavlína Fichta Čierna and Matej Vakula, Transitioners: *Miesta v premene/Indexy metamorfovaných zón*, Strážov, Višňové, August 15, 2013.

- ↑ See more in: SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, M. Matej Vakula – Open sources. In: *Project Room (Priestor pre mladé umenie)*, Bratislava: Galéria Cypriána Majerníka, 2012, unpaginated.

pre Marka Thera. Dôležité je, že pri procese vzniku diela si autori „vstupovali do rukopisov“ – vzájomná konfrontácia postupov viedla u oboch výtvarníkov k potvrdenej novej profesionálnej skúsenosti. Podstatou tohto videa nie je parciálne čítanie oboch línií, je koncipované, a podčiarkujú to aj krátke pasáže tmavého obrazu na mieste ich prelínania, ako komplex, ktorého súdržnosť veľa napovedá o miere vzájomnej spolupráce medzi autormi – o schopnosti zladit odlišné formy výtvarného jazyka a nastaviť ich parametre v prospech výsledného celku. Spoločnou črtou ich tvorby je reflektovanie určitých historických a politických udalostí skrz príbehy iných ľudí – u Marka Thera ide o jedincov fiktívnych a u Pavlíny Fichta Čiernej o autentických. Táto dvojitéa optika vo videu *Bei dem.../U...* tak umožňuje na vysťahovanie nemeckého obyvateľstva nazerať najmä ako na individuálne ľudské osudy v danom časopriestore, nielen zovšeobecňujúcim spôsobom ako na historickú udalosť.

Pre projekt *Miesta v premene/Transitioners* (2013), realizovaný s výtvarníkom Matejom Vakulom,³⁸ bola podobne ako v predchádzajúcom prípade spolupráce dôležitou existencia spoločnej platformy v tvorbe autorov s typologicky odlišnými výtvarnými programami. Hoci je u každého definovaný inou formou a inými východiskami, u oboch autorov sú prítomné druhy umeleckých činností, ktorými poukazujú na existenciu chýb vo fungovaní verejného priestoru, zaoberanie sa jeho poškodenou, invalidnou, resp. inak špecifickou časťou, a dôležitou črtou je aj viditeľný sociálny rozmer týchto aktivít. V prípade Mateja Vakulu ide o globálnejší prístup, v ktorom vo verejnom priestore organizuje workshopy, diskusné fóra a ďalšie zdieľaniu otvorené projekty s cieľom zefektívnenia jeho procesov.³⁹ U Pavlíny Fichta Čiernej je vzťah k verejnému priestoru daný jej dlhodobým záujmom o jednotlivcov s istým sociálnym hendikepom, má teda individuálnejší rámec. V projekte sa prelínajú viaceré stratégie typické pre oboch autorov a najdôležitejšími konštruktmi, na základe ktorých vznikol, je systém participácie, kde sa divák zároveň stáva účastníkom projektu, a dôraz na špecifickosť vybraného miesta – vizuálny/prírodný charakter a jeho príslušné lokálne kontexty.

Leitmotívom projektu bolo upozorniť na existenciu tzv. „zabudnutých miest v premene“, ktoré nie sú v prvom pláne ničím zaujímavé a pri bežných kritériách ani ničím výnimočné. Predsa však, vzhľadom na aktuálnu povahu rýchlej transformácie verejného priestoru sledujúcej potrebu vyhovieť požiadavkám súčasnej spoločnosti, majú ojedinelý atribút miesta „zaseknutého“ v čase a dajú sa pokladať za symptóm súčasného civilizovaného prostredia. Aspekt, že ide o prírodné miesta, ktoré za svoju radikálnu budúcu zmenu vďaka tzv. vyššiemu cieľu – budovaniu diaľničnej infraštruktúry v blízkom regióne mesta Žilina, s pozitívnymi, ale i negatívnymi dopadmi naň, bol jedným z určujúcich faktorov pre spoločný projekt.

Autori vybrali dve lokality. Prvú v blízkosti obce Strážov na mieste, kde v budúcnosti povedie diaľničný privádzač, no v súčasnosti ide o zaplavené bagrovisko blízko záhradkárskej kolónie. Zároveň je to miesto, ktoré je svojím špecifickým spôsobom aj oddychovou zónou. Druhá sa nachádza neďaleko obce

- ↑ Pavlína Fichta Čierna a Matej Vakula, *Transitioners: Miesta v premene – indexy metamorfovaných zón*, Strážov, Višňové, 15. 8. 2013.

- ↑ Pozri viac: SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, M. Matej Vakula – Open sources. In: *Project Room (Priestor pre mladé umenie)*, Bratislava: Galéria Cypriána Majerníka, 2012, nestr.



Pondelok Utorok | Monday Tuesday
2011 (+ Anton Čierny)



Nedelné popoludnie | Sunday Afternoon
2011 (+ Anton Čierny)



project interweaves several strategies typical of each artists. The most important constructs from which the project originated are the system of participation by which spectators becomes project participants, and an emphasis on the particularity of the selected place – its visual/natural character and relevant local contexts.

The project’s leitmotiv was to draw attention to the existence of so-called ‘forgotten places in transition’, which at first sight and judged by common criteria are not especially interesting or exceptional. Still, regarding the current nature of quick transformations of public space induced by the need to meet society’s current demands, they have the unique attribute of places ‘stuck’ in time, and can be considered symptomatic of our current civilized environment. The fact that these natural sites are to be changed radically in future due to a so-called higher purpose – building highway infrastructure in the Žilina region – with all its positive as well as negative consequences was one of the shared project’s determining factors.

The artists chose two localities, the first near the village Strážov, where a highway feeder road will be built in future but which is currently a flooded quarry close to a gardeners' colony. At the same time it is a place that in a specific sense is also recreational. The second is not far from the village Višňové, and it is a preserved shaft of a highway tunnel under construction (Višňové – Dubná Skala). Both locations have without any doubt the qualities of interesting natural environments with specific poetics. That, however, stands out only after we realize how temporary it is. The artists became intrigued by the strategic potential of the locations from the viewpoint of infrastructure and regional planning, but also by their wider context of memories, fates and lives of the individuals sharing the locations, and not least by the fact how little the decisions made on behalf of the public interest take into consideration any local needs. The uniqueness of the places was accentuated by defining the exact geodetic location of Strážov, the exact central point for the interventions led by the artists.

The character of the interventions was intentionally set up so that it copied the temporariness of the place’s condition. A few short events took place at each site, engaging actors according to prepared scripts and integrating the audience present as project participants. The kinds of activities realized referred to currently inconspicuous places (though of potential usefulness and importance at other times), whose natural essence was for now adjusted to specific human needs. They balanced between art and common activities, with there short acting and music performances, and a more spectacular parachute jump from a helicopter. At the same time the artists offered spectators an experiential boat ride and a short walk; participants could get props to help intensify these experiences, and then keep them as souvenirs, or otherwise engage in a scene framed by the given specific environment. The poetic character of several interventions in nature might have served to bring them closer to action art formats from before 1989, though here the purpose was not intentional escape from the city. To the contrary, although the interventions had an intentional lightness or even playfulness, there was a tinge of unforced activism from the artists, who acknowledged their roles as ‘directors’ of the project’s activities.

The form and structure of the event *Miesta v premene [Places in transition]* lies within the discourse of participative

Višňové a ide o zakonzervovanú štôľňu budovaného diaľničného tunela (Višňové – Dubná Skala). Obe miesta majú v prvom rade nespochybniteľné kvality zaujímavých prírodných prostredí so svojskou poetikou. Tá však vynikne až pri uvedení si ich dočasnosti. Autorov zaujal strategický potenciál území z hľadiska infraštruktúry a urbanizmu, no zároveň to, že ich súčasťou je aj širší kontext – najmä pamäť, osudy a životy jednotlivcov, ktorí ich zdieľajú, no predovšetkým fakt, že rozhodnutia v rámci verejného záujmu spravidla miestne špecifické danosti lokalít nezohľadňujú. Akcentovaním ojedinelej zvláštnosti miest bolo presné geodetické zameranie lokality Strážov, ktorým sa určil ústredný bod pre nasledovné intervencie riadené umelcami.

Charakter intervencií bol zámerne nastavený tak, aby kopíroval faktor dočasnosti stavu daných miest. Uskutočnilo sa na nich niekoľko krátkych eventov so zapojením angažovaných aktérov podľa pripravených scenárov, ktoré zároveň integrovali aj prítomných divákov ako participantov projektu. Na ambivalenciu charakteristík prostredí ako aktuálne nenápadných miest (avšak s potenciálom využiteľnosti a dôležitosti v inom čase), nateraz však prírodnej podstaty adjustovanej pre špecifické ľudské potreby, sa odvolávali druhy realizovaných činností na týchto miestach. Balansovali na pomedzí umenia a bežných aktivít, jednak to boli krátke herecké a hudobné performancie, spektakulárnejšie poňatú formu mal reálny výsadok jedinca z helikoptéry. Súčasne autori ponúkli možnosť absolvovať zážitkovú plavbu loďkou, krátku prechádzku, účastníci podujatia mohli získať pomôcky na intenzívnejšie prežívanie akcie, ktoré zároveň plnili funkcie suvenírov, alebo sa inak zapojíť do scény rámcovanej daným špecifickým prostredím. Poetický charakter viacerých intervencií v prírode ich mohol približovať k formátom akčného umenia pred rokom 1989, avšak v tomto prípade nešlo o cieleňý únik mimo mesta. Naopak, za intervenciami, i napriek ich zámernej ľahkosti až hravosti, bol čitateľný odtienok nenásilného aktivizmu zo strany autorov, ktorí v projekte priznávali roly „režisérov“ činností.

Forma a štruktúra podujatia *Miesta v premene* zapadá do diskurzu participatívneho a kolaboratívneho umenia.⁴⁰ v ktorom sa autori vzdali tradičného modelu autorstva v prospech zoskupenia jedincov a z pozície organizátorov a manažérov ho viedli k vytvoreniu komplexu diela. Dôležitou bola angažovanosť, ktorá vychádzala z environmentálnej problematiky otvorenej projektom,⁴¹ a ich realizáciu tak možno považovať za druh sociálnej intervencie. To, že obsahom i výsledkom ich spolupráce sa stala práve táto forma umeleckej produkcie, nie je náhodné. U Pavlíny Fichta Čiernej projekt potvrdzuje proces otvorenia sa diela a tvorby, kde dielo sa stáva nástrojom spoločensky prospešnej činnosti.

^[1] K participatívnemu umeniu viac: BISHOP, C. Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. Praha: VUP AVU, 1 – 2/2007, s. 9 – 36. KRAVAGNA, Ch. Pracovat na spoločenství. Modely participativní praxe. Tamže s. 65 – 82. ZÁLEŠÁK, J. Umění spolupráce. Praha, Brno: Akademie výtvarných umění, Vědecko-výskumné pracoviště, Masarykova univerzita, 2011.

^[2] Autori sa prostredníctvom projektu snažili poukázať aj na to, že výrazné sfunkčnenie spomínanej diaľničnej infraštruktúry priniesie aj vyššiu záťaž pre životné prostredie v daných miestach. Víziou pokračovania projektu je aktívne zhromažďovanie informácií o lokalitách – napr. príslušných urbanistických štúdií, individuálnych príbehov obyvateľov – so zámerom vytvoríť ich viacvrstvovú mapu. Snahou autorov je tak načrtnúť diskurz o bezmocnosti jednotlivca voči rozhodnutiam vo vyššom záujme, ktoré sú ovplyvňované okrem iného aj ekonomickou, sociálnou a politickou situáciou. Zdroj: http://transitioners.net/

and collaborative art⁴⁰ in which artists hand over the traditional model of authorship to a group of individuals, and as organizer/managers guide it to becoming a complex piece of work. The important thing here was engagement grounded in the environmental issue the project addressed,⁴¹ the realization being a sort of social intervention. It is no accident that the content and result of their collaboration is this particular form of artistic production. With Čierna, the project confirms the process of artwork and creation opening up, in which artwork becomes a tool of a socially beneficial activity. This is not the first time she applied the participative principle, taking artwork as a realization in public space, where the artist intentionally navigates individuals to create the artwork.⁴² For Vakula, a generation younger, focusing on social space issues is typical of his creation. His interest in the specific character of certain localities as consequential of the rules of its (mal)functioning⁴³, as a platform related to the Places in transition project, appears in several of his realizations.

A continuation of these artists' collaboration was the project *Miesta v premene/Echo udalostí vzdialených vzdušnou čiarou 196,07 km* [Places in Transition / Echo of events 196.07 km from each other] (2013),⁴⁴ in which again a surveyor determined the exact position of the location. Yet this time the place was officially intended to present visual art: the exhibition space in the

^[3] For more on participative art see: BISHOP, C. Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění (Czech translation of: Directing Reality: Collaboration and Participation in Contemporary Art). In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. Prague: VUP AVU, 1 – 2/2007, p. 9 – 36. Kravagna, Christian: Pracovat na spoločenství. Modely participativní praxe (Czech translation of Working on the Community. Models of Participatory Practice. Ibid., p. 65 – 82. Zálešák, Ján: Umění spolupráce. Prague, Brno: Akademie výtvarných umění, Vědecko-výskumné pracoviště, Masarykova univerzita, 2011.

^[4] The artists used the project in part to point out the fact that putting this highway infrastructure into use would increase the environmental burden for the given places. Their vision for continuing the project entails actively collecting information on localities – e.g. relevant urban studies and individual stories of inhabitants – with the intention to create a multi-layered map. Thus the artists would initiate a discourse on individual helplessness when it comes to decisions made in some higher interest, influenced by the economic, social and political situation. Source: http://transitioners.net/

^[5] The first visible example of applying the participative principle is the mentioned realization Ceteris paribus (2000), in which she cooperated with tens of people in order to make photographs of medication the people had been taking. For more see: MONCOLOVÁ, I. Rozhovory v pohybe. Cena Oskára Čepana 2002, interview with Pavlína Fichta Čierna. In: Profil súčasného umenia, 2/2002, p. 96-97. An example of artwork in public space using a navigation system is Vertraute Orte. Topografia (podľa) Pavlíny Fichta Čiernej (2006). On the basis of cooperation with the inhabitants of a neighbourhood in the 2nd Vienna district she created walking routes with marked points associated with memories and life events of selected individuals of various ages, social status and nationalities. She offered them to the public through a tourist guide with a map of the routes with stops and stories of these people and places. Thanks to this guide the project’s spectator, or rather participant, could do sociological research of a kind, and explore the involved people’s lives.

^[6] More in: SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, M. Ibid., see note 39.

^[7] Pavlína Fichta Čierna and Matej Vakula, Miesta v premene/Echo udalostí vzdialených vzdušnou čiarou 196,07 km, 2013, Trienále súčasného obrazu, Kunsthalle/Hala umenia Košice, curator: Vladimír Beskid.

Uplatnenie princípu participatívnosti a dielo ako realizácia vo verejnom priestore, kde je autorka zámerne určitým navigátorom jedincov, ktorých smeruje k jeho vytvoreniu, majú v jej tvorbe svoje staršie predobrazy.⁴² V prípade generačne mladšieho Mateja Vakulu je zameranie sa na problematiku sociálneho priestoru typickým znakom jeho tvorby a jeho záujem o špecifický charakter určitých lokalít ako dôsledkov pravidiel jeho (ne)fungovania,⁴³ ako platformy príbuznej s projektom Miesta v premene sa objavuje vo viacerých jeho realizáciách.

Pokračovaním autorskej spolupráce je nadväzujúci projekt *Miesta v premene/Echo udalostí vzdialených vzdušnou čiarou 196,07 km* (2013),⁴⁴ v ktorom sa opakuje zameranie priestoru geodetom. Tentoraz však išlo o miesto určené na prezentáciu výtvarného umenia – výstavný priestor v Hale umenia v Košiciach, otvorenej v rámci významného kultúrneho podujatia Košice – hlavné mesto kultúry 2013. Profesionálne vykonaným zameraním presného bodu vo výstavnom priestore sa naplnila prezentácia autorov, ktorej koncepciu poňali v opačnom garde – neodvįjali výber a usporiadanie diel podľa daností priestoru, ako je tradičným modelom koncipovania výstavy, ale naopak – zameraný bod výstavného priestoru sa stal jej obsahom. Od tohto konceptuálne poňatého jadra projektu sa odvinulo následné „premeranie“ bodu a jeho okolia prizvaným senzibilom, ktorý jeho charakter hodnotil po spirituálnej a ezoterickej stránke so snahou vytvoríť jeho určitý senzualný profil. Jeho činnosť zaznamenaná na video, podobne ako dokumentácia týkajúca sa zamerania priestoru, bola spolu s tzv. geodetickým domčekom, na ktorý sa video premietalo, predmetnými súčasťami inštalácie. Zameranie sa výlučne na miesto výstavy a jeho interpretácia odťažítym a čitateľne odľahčeným i ironickým spôsobom zo strany autorov je gestom inštitucionálnej kritiky. Namierili ju na strategickú ustanovízeň, ktorá na Slovensku dlho chýbala, no ohľadom jej konečného vybudovania sa už objavilo viacero otáznikov.

Sústredený záujem Pavlíny Fichta Čiernej o jedincov z okraja bežnej spoločnosti a o ľudí v zlomovej (spravidla negatívnej) životnej situácii ju prirodzene vedie aj k zaoberaniu sa širšími kontextami určitých sociálnych prejavov. V tejto súvislosti sa tvorbou dotýka aj problematiky spojenej s inštitucionálnou sférou aktívnou v danej oblasti a jej priamymi dopadmi na jedinca. S použitím globálnejšieho meradla sa jej videá vo formátoch spravodajských dokumentov, v ktorých sumarizuje výsledky autorských výskumov z týchto sfér,

^[8] Prvým viditeľným príkladom uplatnenia participatívnosti je spomínaná realizácia Ceteris paribus/Všetko ostatné je rovnaké (2000), v ktorej spolupracovala s desiatkami ľudí za účelom vytvorenia fotografií liekov, ktoré užívajú. Viac: MONCOLOVÁ, I. Rozhovory v pohybe. Cena Oskára Čepana 2002, rozhovor s Pavlínou Fichta Čiernou. In: Profil súčasného umenia, 2/2002, s. 96 – 97. Príkladom diela vo verejnom priestore, kde sa uplatnil systém navigácie, je Vertraute Orte. Topografia (podľa) Pavlíny Fichty Čiernej (2006). Na základe spolupráce s obyvateľmi viedenskej štvrte 2. distriktu vytvorila turistické trasy, kde k jednotlivým vyznačeným bodom náležali spomienky a udalosti zo života vybraných jednotlivcov rôzneho veku, sociálneho statusu a národnosti, ktoré sami prežili. Verejnosti ich ponúkla prostredníctvom turistického sprievodcu, v ktorom sa nachádzala mapa trás so zastávkami a príslušnými príbehmi dotýčných ľudí na konkrétnych miestach. Divák, či skôr účastník projektu, tak mohol vďaka sprievodcovi uskutočniť určitú sociologickú sondu a nahliadnúť do ich života.

^[9] Viac: SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, M. cit. dielo, viď pozn. 39.

^[10] Pavlína Fichta Čierna a Matej Vakula, Miesta v premene/Echo udalostí vzdialených vzdušnou čiarou 196,07 km, 2013, Trienále súčasného obrazu, Kunsthalle/Hala umenia Košice, kurátor: Vladimír Beskid.



Lenin's Square in Žilina, Czechoslovakia, spring 1967



Štúr's Square in Žilina, Slovak Republic, winter 2009

Symbols – kultúrne a duchovné hodnoty, ktoré obyvatelia miest vyznávajú a ku ktorým sa hlásia, bývajú obvykle umiestnené na námestiach.

Základný kameň významného žilinského námestia bol položený 29. 8. 1958 pri stavbe Domu odborov v Žiline (1958 – 1963), ktorý projektoval architekt Ferdinand Čapka v spolupráci s českým architektom Miroslavom Řepom.

V roku 1971 na Odborárskom námestí v Žiline v bývalom Československu odhalili obrovskú hlavu Lenina. Autorom sochárskeho monumentu bol mág socialistického realizmu minulosti i súčasnosti – Ján Kulich. Viedli sa diskusie, či je to najväčšia hlava Lenina na svete.

Z Odborárskeho námestia sa stalo Leninovo námestie. Nadalej bolo centrom politicko-spoločenských udalostí mesta, konali sa tu zhromaždenia a pietne akty pri príležitosti osláv štátnych sviatkov a výročí, zástupy mávali pred tribúnou, vojaci skladali prísahu a pionieri a zväzáci tu sľubovali vernosť.

Po nežnej revolúcii Leninovu hlavu odviezli, pravdepodobne do žilinského kovošrotu, existuje tiež domnienka, že bola výhodne predaná.

Od roku 1990 až do roku 2006 pôsobil vo funkcii primátora krajského mesta Žilina počas štyroch funkčných období najkontroverznejší politický predstaviteľ jednej zo súčasných vládnych strán Ján Šlota.

V septembri roku 2002 na Štúrovom námestí bola oficiálne predstavená verejnosti viac ako päťmetrová bronzová socha dejateľa – kodifikátora spisovnej slovenčiny a najväčšieho národného buditeľa, ktorý dal námestiu nové meno. Autorom sochárskeho monumentu bol prominentný žilinský sochár Ladislav Berák. Do výroby a stavebných prác investovalo mesto päť miliónov korún. Socha bola značne negatívne ohodnotená odbornou kritikou.

V decembri roku 2003 mestské zastupiteľstvo v Žiline odsúhlasilo návrh primátora – s odvolaním sa na finančnú zadlženosť mesta – predat Štúrovo námestie developerskej spoločnosti HB Reavis Group za 50 miliónov slovenských korún, so zámerom na väčšine plochy vybudovať obchodný komplex Aupark. Poslanci odhlasovali predaj za absurdnú cenu bez akýchkoľvek podkladov, odborných materiálov, bez prerokovania na mestskej rade alebo v niektorej z odborných komisií, bez diskusie s verejnosťou a bez výberového konania. Predajom pozemku Ján Šlota symbolicky ozrejmil proklamovanú národnú česť a vlastenectvo. Zastupiteľov mesta ubezpečil, že aj po odpredaji pozemku zostane pamätník Ludovíta Štúra zachovaný.

V apríli roku 2004 boli zrezané všetky stromy, ktoré rástli na námestí. Námestie sa stalo miestom sváru a názorových rozdielov občanov, časť ktorých ostro protestovala proti zástavbe na miestach, kde by bola ideálna oddychová zóna. Proti predaju námestia vznášali námietky občianske združenia, čo niekoľkokrát výstavbu pozastavilo. Výstavba Auparku priamo v centre Žiliny na miestach so štatútom pešej zóny bola aj podľa nezávislej analýzy v rozpore s územným plánom mesta, hrozí dopravný kolaps a ďalšie problémy.

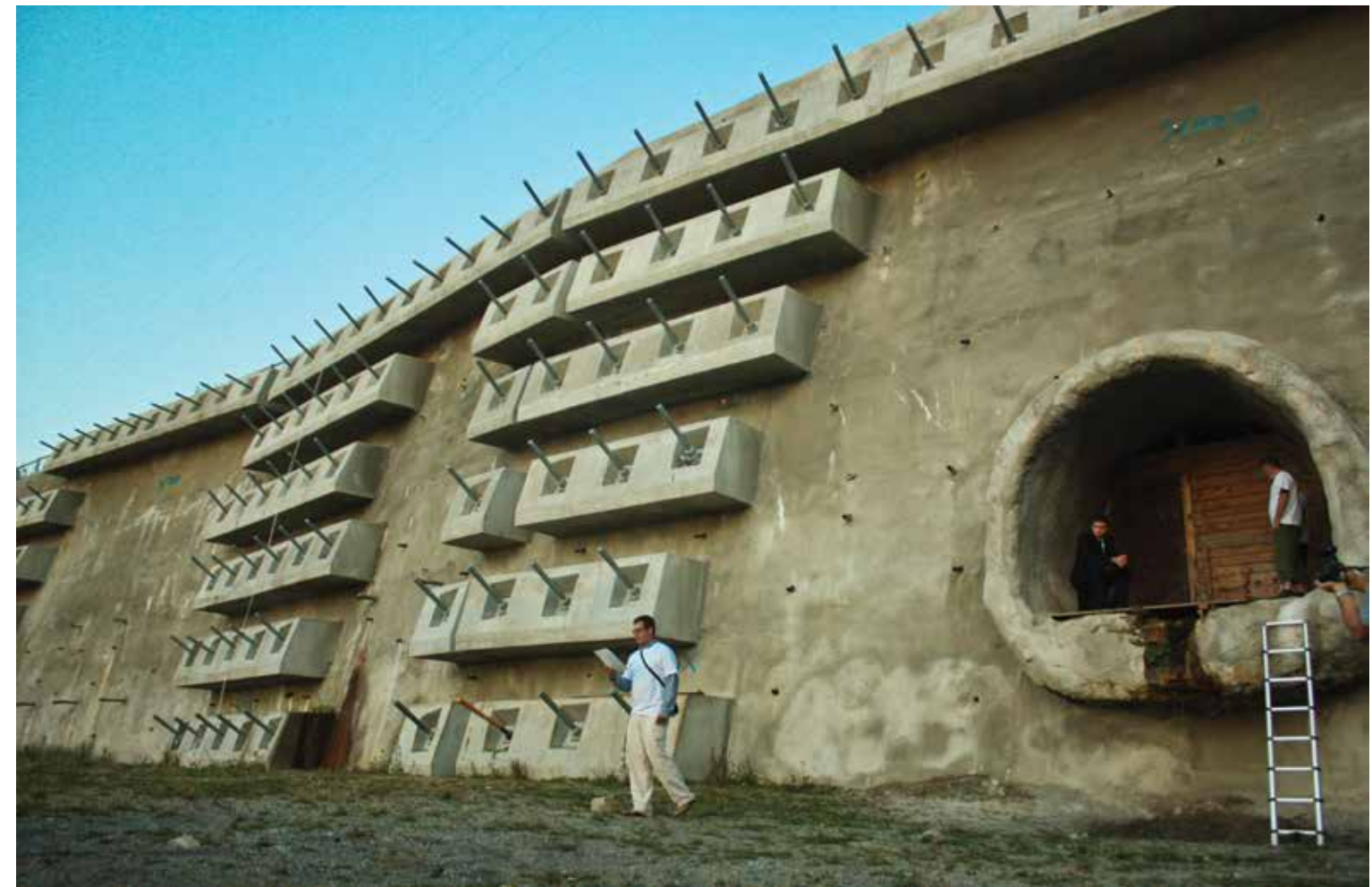
V apríli roku 2006 bola socha Ludovíta Štúra prevezená do depozitu Dopravného podniku mesta Žilina, kde je dočasne uložená. Po ukončení stavebných prác má byť socha spätne inštalovaná do budúceho átria Auparku.

V komunálnych voľbách v roku 2006 sa stal primátorom mesta Ivan Harman, ktorý využil všetky dostupné právne prostriedky na pozastavenie stavby a inicioval žalobu o určenie neplatnosti predaja Štúrovho námestia na výstavbu obchodného centra. Krajský súd vydal predbežné opatrenie na pozastavenie výstavby. Developerská spoločnosť nerešpektuje rozhodnutie, rôznymi obštrukciami obchádza rozhodnutia súdu a výstavba napreduje. Investor sa pokúša vyhnúť súdnemu rozhodnutiu tým, že práva stavebníka presunul z jednej svojej spoločnosti na druhú. Aupark plánuje otvoriť koncom roka 2009.

Z celkovej výmery námestia 16-tisíc štvorcových metrov je na ploche 14-tisíc štvorcových metrov ohradený rozostavaný komplex a bývalé námestie s parkom dnes už prakticky neexistuje.



Miesta v preme / Indexy metamorfových zón | Place in transition / Indexes of Metamorphic Zones
2013 Strážov (+ Matej Vakula)



Určenie súradníc a výšky pomocného meračského bodu

pre dielo

Miesto v premene

na výstave

Trienálie súčasného obrazu KOŠICE 2013

12.9.2013 – 3.11.2013

Kunsthalle / Hala umenia Košice, Rumanova 1, Košice

Autori diela: **Pavína Fichta Čierna, Matej Vakula**

Geodetická časť: **Eudovít Kovanič**

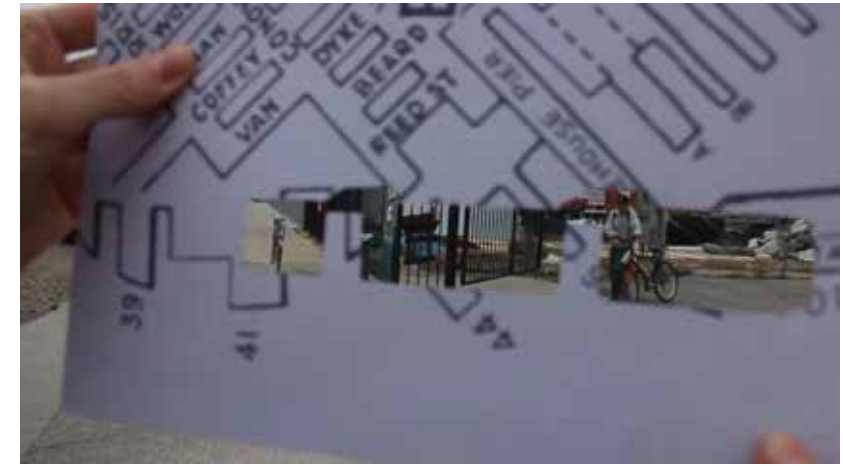
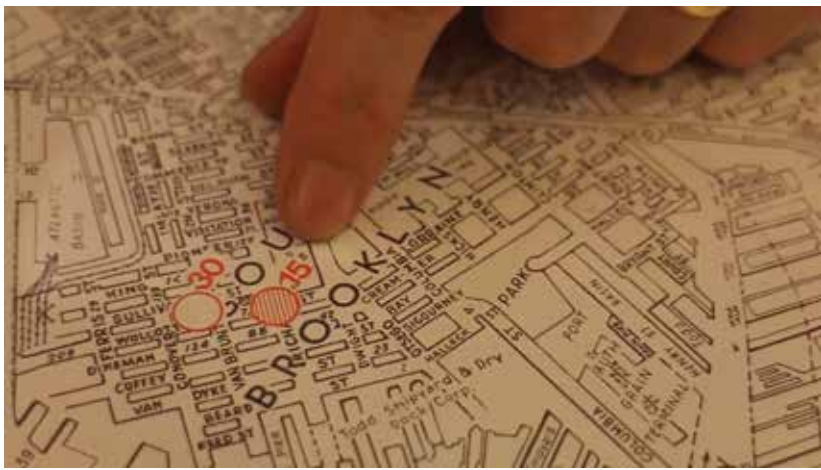
Dátum: **11.9.2013.**



Autorizačné overenie:

Náležitosti a presnosťou zodpovedá predpisom
Ing. Eudovít Kovanič, PhD.
autorizovaný geodet a kartograf





Kunsthalle in Košice, opened within a significant cultural event, 'Košice – Capital of Culture 2013'. The technician determined the exact point in the exhibition space, which fulfilled the artists' presentation, approached in reverse: rather than letting the space's characteristics dictate the selection and sequencing of the works, as exhibitions are traditionally prepared, the topographically determined point in the exhibition space became the exhibition's content. This conceptual project core was the starting point for the subsequent 're-measuring' of the point and its surroundings by an invited psychic, who evaluated the spiritual and esoteric qualities of the place, trying to create a profile of its sensuous side. His activity was video-recorded and, together with the surveying documentation and the so-called geodetic house onto which the video was projected, was part of the exhibition. The artists focused exclusively on the place of the exhibition, interpreting it in a releasing and lightening, even ironic way, in a gesture of institutional criticism. It was pointed at a strategic establishment that had long been missing in Slovakia, but whose final realization has been questioned.

Čierna's earnest interest in individuals living on the edge of common society and those experiencing some (mostly negative) life breaking point naturally leads her also to address wider contexts of certain social outcomes. In this sense her creation concerns issues related to the relevant institutional sphere and its direct impact on an individual. Using a more universal measure, her news documentary-format videos, in which she summarizes the results of her research in relevant spheres, can be considered reports on the condition of selected aspects in current society. The enduring focus on social issues in her creation has led to her participating in several exhibitions and presentations of engaged artistic activities, primarily devoted to how society currently functions. Sometimes the artist gets invited to realize custom commissions directly for exhibitions. One example of this is the video *Rekonštrukcia [Reconstruction]* (2005), created for the exhibition *Stop násilliu na ženách [Stop violence against women]* realized by Amnesty International.⁴⁵ The title and the scenario refer to a practice common in criminal investigation. A simple, emotional talk by a woman who was raped, shot in one take, at first is a simple description of a flat under remodeling, but gradually intensifies to an expressive finale. There was similar engagement in the project *Rovnosť príležitostí [Equal opportunities]*⁴⁶, in which she presented the artwork *Znaky rovnosti [Attributes of equality]* (2007), a large life-size print of a seemingly typical family. But closer inspection shows that the man in the picture is a little person, as is one of his three children. Despite the handicap he found a partner, raised children, and succeeded in his job and busy social life, always valuing his family above all else.

In 2009 the visual artist and activist Tamara Moyzes and the civic association Vzájemné soužití initiated the international exhibition *Rodinná pohoda [Family Happiness]*⁴⁷ as a reaction

- ↑ *Stop násilliu na ženách*, 2005, Stará tržnica, Bratislava, curator: Lenka Kukurová.
- ↑ *Rovnosť príležitostí/Jednake mogućnosti/Equal Opportunities*, 2007, Open Gallery Bratislava, Stanica Žilina – Záriečie, Galerie c2c Prague, curator: Ivana Moncolová, cooperation: Zuzana Štefková. The project was initiated when 2007 was declared the European Year of Equal Opportunities.
- ↑ *Rodinná pohoda/Family Happiness* (2009), Informačné a kultúrne

dajú pokladať za správy o stave vybraných aspektov súčasnej society. Sociálna problematika ako dlhodobé ťažisko jej tvorby je dôvodom jej účasti na viacerých výstavách a prezentáciách angažovaných umeleckých aktivít primárne venovaných nedostatkom vo fungovaní súčasnej spoločnosti. Autorku niekedy iniciujú k realizácii diel priamo pre ne. Príkladom je video *Rekonštrukcia* (2005) vytvorené pre výstavu *Stop násilliu na ženách*, ktorú realizovala organizácia Amnesty International.⁴⁵ Jeho scenár a názov odkazujú k bežnej praktike používanej pri vyšetrovaní trestného činu. Jednoduché emotívne rozprávanie znásilnenej ženy, snímané ako jeden záber, je spočiatku zamerané iba na opis bytu, ktorý práve prechádza stavebnou rekonštrukciou, no postupne pomerne rýchlo graduje až do expresívneho finále. Podobne angažovaným bol aj projekt *Rovnosť príležitostí*,⁴⁶ kde prezentovala dielo *Znaky rovnosti* (2007), veľkorozmerný print v životnej veľkosti zachytávajúci na prvý pohľad bežnú rodinu. Avšak muž na fotografii je postihnutý tzv. trpasličím vzrastom, ako aj jedno z jeho troch detí. I napriek tomuto hendikepu si dokázal nájsť partnerku, vychovávať potomkov, byť úspešný vo svojom povolaní a prežívať intenzívny spoločenský život, pričom najvyššou hodnotou je pre neho vždy rodina.

V roku 2009 výtvarníčka a aktivistka Tamara Moyzes a občianske združenie Vzájemné soužití iniciovali medzinárodnú výstavu *Rodinná pohoda/Family Happiness*,⁴⁷ ktorá reagovala na problém odoberania detí z rodín a ich umiestňovania do ústavnej starostlivosti, keď hlavným dôvodom bol v mnohých prípadoch len nižší sociálny status rodiny. Celkovo projekt upozorňoval na negatívne dôsledky zasahovania úradnej moci do rodinných vzťahov v Čechách. Pavlína Fichta Čierna v príspevku – dokumentárnom videofilme *Náruč* (2009) – poukázala na opačný problém aktuálnej slovenskej legislatívy, na základe ktorej vtedy nebolo možné dostatočne ochraňovať týrané deti v rodinnom prostredí. Videodokument natočený v spolupráci s krízovým centrom Náruč v Žiline-Zádubní obsahuje názory i pozorovania z praxe od profesionálov, ktorými komentovali nedostačujúce právne možnosti a súčasne akcentovali dôležitosť fungujúcej rodiny.

Dokument *Škola základná* (2011) vznikol pre projekt venovaný problému segregácie rómskych detí v školskom systéme,⁴⁸ ktoré sú často zaraďované do špeciálnych tried alebo narážajú na odpor majority pri navštevovaní zmiešaných tried. Tento problém sa stal vypuklým aj na jednej zo základných škôl v Ružomberku, bol modelovým príkladom segregácie a ohrozoval existenciu školy. Autorka sa v dokumente snažila poskytnúť vyvážený a čo najplastickejší pohľad na problém prostredníctvom výpovedí zainteresovaných protagonistov – učiteliek, primátora mesta, detí, rodičov i aktivistu, ktorý prízvukoval, že iný prístup k rómskej menšine ako k väčšinovému obyvateľstvu spravidla nie je riešením.

- ↑ *Stop násilliu na ženách*, 2005, Stará tržnica Bratislava, kurátorka: Lenka Kukurová.
- ↑ *Rovnosť príležitostí/Jednake mogućnosti/Equal Opportunities*, 2007, Open Gallery Bratislava, Stanica Žilina – Záriečie, Galerie c2c Praha, kurátorka: Ivana Moncolová, spolupráca: Zuzana Štefková. Projekt bol iniciovaný na základe vyhlásenia roku 2007 za Rok rovnosti príležitostí pre všetkých v Európskej únii.
- ↑ *Rodinná pohoda/ Family Happiness* (2009), Informačné a kultúrne centrum Národného technického múzea, Praha, kurátorky: Zuzana Štefková a Lenka Kukurová.
- ↑ *Ministerstvo školství varuje: Segregace vážně škodí vám i lidem ve Vašem okolí*, 2011, Ministerstvo kultury ČR, Nostický palác, Galerie NAPA, Praha, kurátorky: Tamara Moyzes a Zuzana Štefková.

to the problem of taking children away from their families and placing them into institutional care, when in many cases the main reason was only the lower social status of the concerned families. Generally, the project pointed out the negative consequences of the official authorities interfering with family relations in the Czech Republic. In her contribution – the video–documentary *Náruč* (2009) – Pavlína Fichta Čierna drew attention to the opposite problem of the current Slovak legislation, which back then did not make it possible sufficiently to protect children abused in their families. The video–documentary made in cooperation with the crisis centre Náruč in Žilina-Zádubnie contains professionals' opinions and observations, in which they commented on insufficient legal options, and at the same time accentuated the importance of a functioning family.

The documentary *Škola základná [Primary school]* (2011) was made for a project devoted to the school system's segregating of Roma children⁴⁸, whereby they are often put into special classes or find opposition from the majority when they attend integrated classes. The problem became volatile at one of Ružomberok's elementary schools. It was a model example of segregation and a threat to the school's existence. In her documentary the artist tried to provide a view, balanced and as vivid as possible, by means of the statements of the people involved – teachers, town mayor, children, parents, and an activist who stressed that treating the Roma minority differently from treating the majority population did not usually solve anything. A goal of the documentary was to contribute to better understanding of why Roma children get isolated.

Her participation in the event *Changer d'Image* (2013)⁴⁹ inspired the artist to realize Reportáže [Reports] (2013). She commissioned them from the local TV station Zemplín, and they concentrated on specific and obstinate problems related to the region of Eastern Slovakia. The first report gives information on the situation at the border separating Slovakia – as a part of the Schengen Area – from Ukraine. There are remarkable problems that trouble not only regular people who are forced to cross the border daily, but particularly business people who have difficulty running their businesses due to customs measures. In the report a Ukrainian entrepreneur criticizes particularly inconvenient directives and laws that cultivate an environment of bureaucracy and these customs officers' absurd practices. The Slovak Foreign Policy Association representative describes how the problems originated, and from the position of a responsible functionary he admits there are imperfections in the system. The second report is devoted to the Roma people living in the region. Field social workers give their testimony on the Roma population's catastrophic living conditions and

- ↑ centrum Národného technického múzea, Prague, curators: Zuzana Štefková and Lenka Kukurová.
- ↑ *Ministerstvo školství varuje: Segregace vážně škodí vám i lidem ve vašem okolí*, 2011, Ministerstvo kultury ČR, Nostický palác, Galerie NAPA, Prague, curators: Tamara Moyzes and Zuzana Štefková.
- ↑ *Changed by a Stranger's image. Stranger inside Oneself. Stranger inside You. Closed Wide Open*. 2013. Part of the project *Changer d'Image*, realized in the Mumok cinema in cooperation with Tranzit, the video was introduced on October 16, 2013. Part of the project was an extensive videopresentation of selected Čierna works in the Mumok cinema at Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, October 17-23, 2013.

Cieľom dokumentu bola i snaha prispieť k pochopeniu príčin izolácie rómskych detí.

Účasť na podujatí *Changer d'Image* (2013)⁴⁹ autorku inšpirovala k realizácii *Reportáže* (2013). Objednala si ich v lokálnej televízii Zemplín a zamerané boli na špecifické a ťažko riešiteľné problémy zviazané s východoslovenským regiónom. Prvá reportáž približuje situáciu, ktorá je dôsledkom hranice oddeľujúcej Slovensko – ako časť Schengenského priestoru, a Ukrajinu. Spôsobuje výrazné problémy nielen bežným ľuďom, ktorí sú nútení ju každodenne prekračovať, ale najmä podnikateľom, ktorým príslušné colné opatrenia komplikujú prevádzkovanie ich činnosti. Ukrajinský podnikateľ v reportáži kritizuje najmä nevyhovujúce pravidlá a zákony vytvárajúce priestor pre byrokráciu, absurdné praktiky colníkov. Jeho pendant, zastupujúci Slovenskú spoločnosť pre zahraničnú politiku, naopak popisuje genézu vzniku problémov a priznáva nedostatky v systéme z pozície výkonného úradníka. Druhá z reportáží je venovaná Rómom žijúcim v tomto regióne. Ku katastrofálnym podmienkam ich života a ich následkom (sociálnemu vylúčeniu, vysokému riziku mentálneho zaostávania) sa vyjadrujú terénne pracovníčky, ktoré vzhľadom na svoje dlhoročné skúsenosti definujú tento problém výstižne, priamo a vecne. Dokument upozorňuje aj na inú skutočnosť súvisiacu s Rómami – ich schopnosť účinne využívať nedokonalosti v legislatíve na Slovensku i v zahraničí vo svoj prospech. Obe autorkine reportáže sú správami o aktuálnej kondícii príslušnej legislatívy a sociálnej politiky vo vybranom regióne Slovenska. Zámerne použila tradičný formát spravodajského dokumentu, od ktorého sa automaticky očakáva komplexnosť, vyváženosť a autenticita, avšak v prípade zaradenia jej *Reportáží* do vysielania by boli ich obsahy pravdepodobne scenzurované, keďže jej objednávka bola postavená tak, aby priniesli aj nekorektné informácie.

Autorské dokumenty Pavlíny Fichta Čiernej prinášajú iný typ sociálneho rozmeru oproti jej videofilmom s (ne)typickými predstaviteľmi, ktorý má vďaka nim a ich mikropribehom individuálny charakter. V prípade dokumentov s obsahmi venovanými vybraným spoločenským problematikám má prítomný sociálny rozmer globálnejšiu podobu. Obe jeho uvedené formy určuje autorkin typický empatický prístup. V prípade videofilmov prostredníctvom neho vykresľuje peripetie ich protagonistov bez stôp kategorizovania a „diagnostikovania“. Pri realizáciách dokumentov je zas prítomný v snahe o plastické a vrstevnatejšie spracovanie témy, ktoré je bez známok tendenčnosti. V kontexte jej tvorby je práve pri oboch týchto líniach veľmi dôležitá črta altruizmu umelkyne. Viditeľná je v prístupe k predstaviteľom video prác – ich realizácii predchádza dlhšie trvajúci osobný vzťah. Pre ne i pre prípravu dokumentárnych videofilmov je súčasne dôležitá aj autorkina výrazná komunikačná zručnosť. Preto je toto „pozadie“ diela rovnako dôležité ako jeho obsah a výsledná forma. Proces ich prípravy totiž predstavuje expandovaný model tvorby, v ktorom je výtvarníčka v pozícii určitého korektora zanedbaných

- ↑ *Changed by a Stranger's image. Stranger inside Oneself. Stranger inside You. Closed Wide Open./2013*. V rámci projektu *Changer d'Image*, realizovanom v kine mumok v spolupráci s Tranzitom, bolo video uvedené na predstavení 16. 10. 2013. Súčasťou projektu bola aj rovnímenná rozsiahla videoprezentácia výberu z diela P. F. Čiernej v kine mumok v Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien v dňoch 17. – 23. 10. 2013.

^[1] Work of art as an open structure / Mira Sikorová-Putišová

^[1] Dielo ako otvorená štruktúra / Mira Sikorová-Putišová

their consequences (social exclusion, high risk of mental backwardness). Since the women have years and years of experience in the area, they define the problem very eloquently, directly and matter-of-factly. The documentary also points out another fact related to the Roma people – their ability to exploit efficiently legislative loopholes both in Slovakia and abroad. Both artist's reports give information on the current relevant legislation and social policy in the selected Slovak region. She intentionally used a traditional format of journalistic documentary, which is immediately expected to be complex, balanced and authentic. Yet, if the *Reports* were ever to be aired, their contents would probably get censored, since the artist had ordered what would be 'inappropriate' information.

The artistic documentaries by Pavlína Fichta Čierna bring in a social dimension, different to that in her videos with (a)typical protagonists, which has an individual character because of the micro-stories present. As documentaries devoted to select social issues they show the present social dimension more universally. Both mentioned forms are determined by the artist's typical empathic approach: her videos depict the protagonists' troubles without any traces of categorizing or 'diagnosing'; her documentaries try to process the topics in a vivid, layered, bias-free manner. In the context of her creation, with both these lines the artist's altruism is very important. It comes out in her approach to the videos' protagonists – she devotes considerable time to get to know each of them before video production starts. At the same time for both this aspect and for the documentaries' preparation, the artist's outstanding communication skill is crucial. This 'background' of the artwork is as important as its content and resulting form. Because the process of their preparation represents an expanded creation model in which the artist is in the position of a sort of corrector of neglected or left-out social spheres⁵⁰, and the boundary between the art's practice and its civil existence⁵¹ melts away thanks to her very altruism.

či opomínaných spoločenských sfér,⁵⁰ a hranica medzi praxou umenia a jej civilnou existenciou⁵¹ sa práve vďaka spomínanému altruizmu pozvoľna rozplýva.



50 On the basis of the contents, scope and last but not least the contexts of the presentations, the artist's documentary videofilms (even though they are not primarily intended for the mass media) can be considered a specific form of social interventions, since on one side they are a critical platform but at the same time, in relation to their topics and contents, they are also a public service activity of the artist.

51 An apt example of this in-between position is her participation in the workshop *Nový ateliér* (2010, Slovenská národná galéria / Slovak National Gallery – Schaubamar's Mill, Pezinok, organizer: Alexandra Tamášová). Pavlína Fichta Čierna was a lecturer in the workshop run for talented handicapped people, also working out some of its concepts.

50 Dokumentárne videofilmy autorky (i keď nie sú primárne určené pre masovokomunikačné médiá) môžeme na základe ich obsahu, zamerania, a v neposlednom rade aj kontextov ich prezentácie pokladať za osobitú formu sociálnych intervencií, keďže sú na jednej strane kritickou platformou, no súčasne, v súvislosti s ich témami a obsahmi, sú aj spoločensky prospešnou činnosťou umelkyne.

51 Výstižným príkladom tejto medzi-pozície je jej účasť na workshope *Nový ateliér* (2010, Slovenská národná galéria – Schaubamarov mlyn, Pezinok, organizátorka: Alexandra Tamášová). Na workshope určenom pre talentovaných hendikepovaných ľudí bola Pavlína Fichta Čierna lektorkou, a súčasne jeho niektoré časti aj sama koncipovala.



Znaky rovnosti | Attributes of Equality
2007



Zo scenára Jaroslavy Vislockej | From Jaroslava Vislocká's script
2007

Quicksand between the everyday and the miraculous

Lucia Gregorová Stach

Tekuté piesky medzi každodennosťou a zázrakom

Many everyday practices (talking, reading, moving about, shopping, cooking, etc.) are tactical in character.
Michel de Certeau

Pavlaína Fichta Čierná's work developed around a place on the map that the artist herself marked as determinative of her location, in geographic and human terms. In any case, a continuity of thinking appears here, of a lived experience holding various pieces together, thus yielding an image of multi-framed perspectives on an event, an action, on human stories and on individuals themselves and their relationships. The continuum that ensues, in the reality of a work of art as a piece of life, affords an atypical and disparate compound of ideas and dynamic triggers, all of which ultimately represents the work of art itself. The traditional aesthetic dialectic between life and art, the question of which should imitate which, important as it is in mimetic art practices, has no place here. Rather, in her case art is defined as part of everyday life – something natural and maturing, in the patterns of the rest of life's social and cultural action and factors, along with community, work, family, everyday routines and the estrangement of some of life's moments.

Michel de Certeau, in his book *The Practice of Everyday Life*, addressed the topic of resistance, which can be seen as central to discourse in cultural anthropology and social history. He based his theoretical construction on analysis of individual and group social representation, as well as on the set of tactics available for the preservation of a person's autonomy in increasingly aggressive political, consumption and cultural contexts. He was focusing specifically on ordinary man, a common hero, and the reality of a given historical moment from the individual's perspective, where society or a group form his or her starting point or base. Penetratingly, he showed how “the weak” can exploit “the strong”, creating a sphere for their autonomous activity and self-determination, even among the external limitations and pressures placed on them. He believes marginality is no longer specific to minority groups, but rather has a mass character that infiltrates everywhere: “this cultural activity of the non-producers of culture, an activity that is unsigned, unreadable, and unsymbolized, remains the only one possible for all those who nevertheless buy and pay for the showy products through which a productivist economy articulates itself. Marginality is becoming universal. A marginal group has now become a silent majority”.¹

In Fichta Čierna's work, a retrospective review shows us several lines in her thinking, each of which developed more or less independently. Today we can look back with historical consciousness at the period in which her pieces came to be; what becomes apparent is how they belong contextually to the period that changed the shape of the country as well as of her art. The continuity we see in the ideas she pursued through the years provides a rare opportunity to analyse more deeply their anchor to Slovakia's culture. The very word “culture” best does justice to the essence of Fichta Čierna's work, growing as it does

Mnohé každodenné praxe (hovorenie, čítanie, pohybovanie sa, nakupovanie, varenie, atď.) majú taktickú povahu.
Michel de Certeau

Tvorba Pavlíny Fichta Čiernej sa rozvinula okolo miesta na mape, ktoré si táto autorka vyznačila, ktoré určilo jej polohu geografickú aj ľudskú. V každom prípade sa tu vytvorila kontinuita uvažovania o žitej skutočnosti, ktorá drží všetky segmenty pohromade, takže vytvára obraz v podobe polyekranu pohľadov na udalosti, deje, ľudské príbehy a samotných jednotlivých ľudí, ich vzťahy. Kontinuum, ktoré takto vstupuje do reality umeleckého diela ako časti života, poskytuje atypický nesúrodý komplex ideí a dynamických spúšťačov, v konečnom dôsledku predstavuje umelecké dielo/a samotné. Tradičná estetická dialektika medzi životom a umením, teda otázka, ktoré má napodobňovať ktoré, v mimetickej praxi umenia taká dôležitá, tu neplatí. Umenie sa tu definuje ako jedna zo súčastí každodenného života – niečo prirodzené a rozvíjajúce sa v zákonitostiach ostatných sociálnych a kultúrnych dejov a faktorov, podobne ako komunita, práca, rodina, každodenná rutina i ozvláštnenia vybraných momentov života.

Michel de Certeau sa v knihe *Prax každodenného života* venoval téme rezistencie, ktorú možno chápať ako ťažiskovú pre súčasný diskurz kultúrnej antropológie a sociálnych dejín. Svoju teoretickú konštrukciu postavil na analýze spoločenskej reprezentácie jednotlivcov a skupín, a tiež súboru taktík, ktoré sú pre človeka dostupné na zachovanie vlastnej autonómie v čoraz agresívnejších kontextoch politiky, konzumu a kultúry. Zameral sa práve na obyčajného človeka, bežného hrdinu (ordinary man, common hero) a skutočnosť daného historického momentu z pohľadu jednotlivca, kde spoločenstvo či skupina tvoria jeho východisko, základňu. Prenikavo ukázal, ako „slabí“ môžu využiť „silných“ a vytvorí si sféru pre svoje autonómne konanie a sebaurčenie aj v rámcoch obmedzení a tlakov, ktoré sú na nich vyvíjané zvonku. Podľa neho marginalita sa už neobmedzuje na menšinové skupiny, ale je skôr masívna a všade prenikajúca – „táto kultúrna aktivita ne-producentov kultúry, aktivita nepodpísaná, nesymbolizovaná, zostáva jedinou možnou pre všetkých tých, čo aj tak kupujú a platia za ukazované produkty, prostredníctvom ktorých sa samotná produktivistická ekonomika artikuluje. Marginálnosť sa stáva univerzálnou. Marginálna skupina sa teraz stala tichou väčšinou.“¹

V tvorbe Fichta Čiernej máme pri retrospektívnom pohľade možnosť vidieť niekoľko línií jej uvažovania, ktoré sa rozvíjali viac alebo menej oddelene. Na základe dnes už historického vedomia obdobia, keď jej diela vznikali, je zrejmé ich kontextuálna príslušnosť dobe, ktorá zmenila tvár krajiny aj jej umenia. Kontinuita ideových celkov, ktoré sledovala počas uplynulých rokov, prináša vzácnu príležitosť hlbšie analyzovať ich ukotvenie v transformujúcej sa slovenskej kultúre. Práve slovo kultúra lepšie vystihuje podstatu tvorby Fichta Čiernej, pretože vyrastá z potreby komunikovať s priestorom a publikom, zaviesť dialóg, alebo aspoň presne nastaviť

¹ De Certeau, Michel: *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, Berkeley 1988.

¹ De Certeau, Michel: *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, Berkeley 1988.

from the need to communicate with a space and with the public, to initiate dialogue; or at least precisely to set up a situation in order to perceive a problem with its centre of gravity right inside society's reflection.

The atmosphere in society in the 1990s significantly influenced Čierna's appearance on the scene; it also accounted for several important factors in the formation of her artistic attitude and how her work got its structure. After 1989 – for Fichta Čierna and her whole generation a life milestone – changes occurred in Czechoslovakia that influenced life, culture and mind-set. It was a time of new hope, intensively experienced and shared, especially among the young but in other generations as well. This experience left its mark on Pavlína Čierna (still a student at the Academy of Fine Arts in Bratislava), primarily in a sensitivity to social changes and an intuitive highlighting of significant themes of the given period that shaped her artistic strategy. Therefore, for the creation of her acumen, both in life and in art, the central point was the shifting Bourdieusque “artistic fields”² that came into being on the back of the revolutionary ethos that remained from the early 1990s; out of this, she built a symbolic agenda, a new autonomy. This subverted the prevailing hierarchy, particularly in terms of academic power, as the leadership of the school and galleries shifted in favour of those that had been “unofficial” artists. This historic situation unusually institutionalized the avant-garde, re-coding it into the established norm of art. This topos of constituting the avant-garde as the norm was to become the most characteristic feature of the entire decade's scene. Thus the vast changes of 1989 continued, and their hegemony became “small dissident/citizen groups, or members of alternative culture groups, which had formed gradually during the occupation's ‘normalization’, but had started to cooperate more intensively during the last two years of the old regime”³. At about this time Fichta Čierna decided to settle with her husband Anton Čierny in the town of Rosina, near her birthplace of Žilina. This phase of her life, along with her sensitivity and intuition, combined to give the artist the opportunity, over time, to develop her skill of focusing on detail, marginality, individuals and their stories.

In her work, since about 2000 there has been an echo of the international “documentary turn” trend, a curious alliance of reality and fiction, story and reflection. This distinctive tendency in international art, and response to a globalized world, symptomatically and radically resonated in major international exhibitions, particularly in 2002 at documenta 11 in Kassel (curated by Okwui Enwezor). Her documentation of the everyday, of stories, thoughts and ideas, has enabled her to work in discursively practice – a practice that circulates in the very fragile and shifting zone between reality and utopia, the ordinary and the extraordinary, the true and the fabricated. In a fundamental way, Pavlína Fichta Čierna operates in a dangerous sphere of the quicksand lying between the everyday and the miraculous – between desire and its satisfaction.

situáciu pre vnímanie problému, ktorého ťažisko tkvie práve v spoločenskej reflexii.

Spoločenská atmosféra 90. rokov do značnej miery určila Čiernej vstup na scénu a priniesla niekoľko dôležitých faktorov pre formovanie jej autorského postoja a štruktúrovania jej tvorby. Po roku 1989, ktorý bol pre Fichtu Čiernu a celú jej generáciu kľúčovým medzníkom v živote, nastali v Československu zmeny ovplyvňujúce život, kultúru, postoje. Bol to čas novej nádeje intenzívne pocítovanej a zdieľanej najmä medzi mladými ľuďmi, ale aj medzigeneračne. Táto skúsenosť mala veľký vplyv aj na (vtedy ešte študentku Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave) Pavlínu Čiernu. Keďže jej autorskú stratégiu určujú predovšetkým citlivosť na sociálne zmeny a intuitívne poukazovanie na významné témy danej doby, bolo pre utváranie životného aj výtvarného názoru mladej autorky ťažiskové práve to meniace sa bourdieuovské „umelecké pole“², ktoré sa formovalo na podklade revolučného étosu pretrvávajúceho v prvej dekáde 90. rokov 20. storočia a na základe toho budovalo svoj symbolický poriadok, novú autonómiu, subvertovalo dovtedajšie hierarchie, najmä pokiaľ išlo o moc akadémie, kde sa vymenilo vedenie školy aj ateliérov v prospech dovtedy „neoficiálnych“ umelcov. Táto dejinná situácia nebývalým spôsobom inštitucionalizovala avantgardu a prekódovala ju na stanovenú umeleckú normu. Práve topos konštitúcie avantgardy ako normy bol pre scénu celej dekády najcharakteristickejší. Prudké zmeny z roku 1989 tak pokračovali a ich hegómom sa stali „malé skupiny občanov – disidenti alebo príslušníci skupín alternatívnej kultúry, ktoré sa postupne formovali počas okupačnej ‚normalizácie‘, no intenzívnejšie začali kooperovať a vystupovať najmä v posledných dvoch rokoch starého režimu“³. Spolu so životným príbehom autorky, ktorá sa rozhodla usadiť sa so svojím manželom Antonom Čiernym v obci Rosina blízko rodnej Žiliny, a jej senzitivnosťou a intuíciou jej poskytli práve tieto okolnosti možnosť a vlastne v čase rozvíjať schopnosť zamerať sa na detail, margináliu, jednotlivcov a ich príbehy.

V jej tvorbe približne od roku 2000 nachádza vyznenie medzinárodný trend tzv. dokumentárneho obratu, tohto zvláštneho spojenectva medzi realitou a fikciou, príbehom a reflexiou. Táto výrazná tendencia globálneho umenia a reakcia na globalizovaný svet symptomatically a radikálne zaznela aj na veľkých medzinárodných výstavách, predovšetkým v roku 2002 na documenta 11 v Kasseli (kurátor Okwui Enwezor). Dokumentovanie každodennosti, príbehov, myšlienok, nápadov poskytlo autorke možnosť pracovať v rámci diskurzívnej praxe, ktorá je schopná pohybovať sa presne v krehkej a pohyblivej zóne medzi realitou a utópiou, obyčajným a výnimočným, pravdivým a vymysleným. Pavlína Fichta Čierna zásadne operuje v nebezpečnej sfére tekutých pieskov medzi každodennosťou a zázrakom – medzi túžbou a jej uspokojením.

2 For more see: Bourdieu, Pierre: *Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford University Press, 1996. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Host, Brno 2010.

3 Zemko, Milan: Slovensko medzi nastolením demokracie a vznikom samostatného štátu (1989 – 1992). In: Bystrický, Valerián – Kováč, Dušan – Pešek, Ján et al.: *Kľúčové problémy moderných slovenských dejín 1848 – 1992*. VEDA, Bratislava 2012, p. 359.

2 Pozri bližšie: Bourdieu, Pierre: *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Host, Brno 2010.

3 Zemko, Milan: Slovensko medzi nastolením demokracie a vznikom samostatného štátu (1989 – 1992). In: Bystrický, Valerián – Kováč, Dušan – Pešek, Ján a kol.: *Kľúčové problémy moderných slovenských dejín 1848 – 1992*. VEDA, Bratislava 2012, s. 359.



Everything has its own sense

Lenka Kukurová

Všetko má svoj zmysel

The seeming commonplace in the title is exactly what I decided to begin with, in writing a text devoted to Pavlína Fichta Čierna, since I find it symbolic not only of her creation but also of her way of life and thinking. It is both simple and universal, expressing the familiarity of proverbs rooted in profound wisdom.

I found Pavlína's work more than ten years ago as I was writing my thesis. I was literally hunting for art work focusing on critical reflection of reality in the Slovak context. It was a great relief to discover that the kind of art that interested me was being done in our country. From my point of view, back then there were achingly few socially or politically oriented artistic projects in Slovak visual art. Having discovered Pavlína's work, I realized I was not alone in how I understood art, which gave us much to discuss and share. The early post-2000 years on the Slovak art scene were still marked by late Greenberg-style takes on art, limited to medium and a formalist approach. Topics like homelessness, diseases, mental disability etc. had no place in the world of pure aesthetics. Pavlína went beyond this approach and, together with a few other artists, was clearly heading for something different.

Ever since I started writing about the works of Pavlína Fichta Čierna, I have always felt the limitations of traditional fine art review concepts. Focusing mainly on the manner of installation, colour scheme, or editing and pictorial methods cannot be applied to socially oriented works. Content inevitably becomes the dominant aspect of her pieces, and spectators or reviewers react primarily to the story intensity, as the topic goes beyond pure aesthetics. Therefore, writing about socially oriented art work often turns into a polemic on justice, society's structuring, or acceptance of otherness. Here, art reviews necessarily blend with social criticism, since the art itself contains it. The resulting text might focus more on the problem the work addresses than on the work itself. This is a different way of writing about art, but it also extends possibilities for reviewing it. As Lucy Lippard puts it: 'If artists can create whatever they please and call it art, I can create whatever I please and call it criticism.'¹

While writing about the art creation of Pavlína Fichta Čierna, I got a strong sense of the responsibility involved in referring to people's fates as conveyed in a piece of art. Pavlína's working style is based on enormous empathy, and as a result the protagonists of her videos, in spite of their often harsh lives, radiate human dignity. In my newspaper reviews, as I tried to give short versions of the videos' stories, I was co-creating the readers' idea of the video-heroes' lives and place in society. Talking to Pavlína made me understand how important choice of words can be, to prevent secondary victimization of people with difficult lives. I realized that while I had to learn this, Pavlína does it naturally – she regards everybody she works with as an equal partner. Not only does she take responsibility for the artistic qualities of her creation, she also considers herself responsible for people's feelings, for how their lives are formed, for their social elevation or execration.

Pavlína Fichta Čierna's main focus of interest are stories of life – of obstacles, discomfort, quirks, failures and disappointments, and of joie de vivre against all odds. Pavlína's interest in these topics seems to come from her

Text venovaný Pavlína Fichta Čiernej som sa rozhodla začať práve touto zdanlivou banalitou. Toto konštatovanie mi totiž pripadá symbolické nielen pre jej tvorbu, ale aj pre spôsob jej života a rozmyšľania. Obsahuje v sebe jednoduchosť a zároveň univerzálnosť, vyjadruje všednosť životných prísloví, ktoré sú založené na hlbokej pravde.

S Pavlíninou tvorbou som sa stretla pred vyše desiatimi rokmi pri písaní svojej diplomovej práce, keď som doslova pátrala po dielach zameraných na kritickú reflexiu skutočnosti v slovenskom kontexte. Bolo pre mňa veľmi odľahčujúce zistiť, že druh umenia, ktorý ma zaujíma, vzniká aj u nás. Z môjho pohľadu bolo v tej dobe v slovenskom vizuálnom umení sociálne či politicky orientovaných umeleckých projektov zúfale málo. Objavenie Pavlíninej tvorby bolo pre mňa potvrdením, že niekto v okolí umenie chápe podobne ako ja, čo vytvorilo veľký priestor na vzájomnú diskusiu a zdieľanie. V prvej polovici nultých rokov na slovenskej umeleckej scéne totiž už dlhšiu dobu pretrvávalo opozdené greenbergovské hodnotenie umenia na základe média a formalistického prístupu. Témy ako bezdomovectvo, choroby, mentálne postihnutie a podobne do elitného sveta čistej estetiky nepatrili. Pavlínina tvorba sa tomuto prístupu vymykala a spolu s tvorbou niekoľkých ďalších umelcov a umelkýň naznačovala už v tej dobe iné smerovanie.

Pri písaní o tvorbe Pavlíny Fichta Čiernej som od začiatku pocítovala limity výtvarnej umeleckej kritiky v tradičnom zmysle slova. O sociálne orientovaných dielach nie je možné referovať so zameraním na spôsob inštalácie, farebnosť, metódy strihu, či obrazu. Obsah sa nevyhnutne stáva dominantnou časťou diela a diváčka a aj kritická reakcia je v prvom rade reakciou na silu príbehu, nakoľko téma presahuje čisto estetický rámec. Písanie o sociálne orientovaných dielach sa tak často stane polemikou o spravodlivosti, usporiadaní spoločnosti, či akceptovaní inakosti. Umelecká kritika sa tu nevyhnutne prelína s kritikou sociálnou, pretože tento rozmer je obsiahnutý už v samotných dielach. Výsledkom môže byť text, ktorý pojednáva viac o tematizovanom probléme, ako o diele samotnom. Je to iný druh písania o umení, ktorý však znamená rozšírenie možností jeho kritiky. Slovan*i* Lucy Lippard: "ak môžu umelci vytvoriť čokoľvek, čo chcú a nazvať to umením, ja môžem vytvoriť, čo chcem a nazvať to kritikou."¹

Pri písaní o diele Pavlíny Fichta Čiernej som si zároveň veľmi silno uvedomila, aká zodpovednosť je spojená s referovaním o ľudských osudoch sprostredkovaných cez umelecké dielo. Pavlínin spôsob práce je založený na obrovskej dávke empatie, čoho výsledkom je skutočnosť, že protagonisti a protagonistky jej videí vyžarujú napriek svojej často nepriaznivej životnej situácii ľudskú dôstojnosť. Keď som sa snažila v novinách v rámci recenzie skratkovito opísať príbehy ľudí z videí, spoluvytvárala som zároveň predstavu o živote týchto ľudí a ich mieste v spoločnosti. Pri rozhovoroch s Pavlínou som pochopila, aké dôležité je veľmi opatrne voliť slová, aby nedošlo k sekundárnej viktimizácii ľudí s ťažkým životným osudom. Uvedomila som si, že zatiaľ čo ja som sa musela tomuto postupu naučiť, Pavlína ho vo svojej práci využívala automaticky – ku každému človeku, s ktorým pracuje, pristupuje na partnerskej báze. Jej zodpovednosť nie je len umeleckou zodpovednosťou za vytvorenie

^[1] Lucy Lippard in the interview with Hans Ulrich Obrist: Brief history of curating, JRP Ringier, 2008, e-book, p. 259.

^[1] Lucy Lippard v rozhovore s Hansom Ulrichom Obristom: Brief history of curating, JRP Ringier, 2008, e-book, s.259.

disposition, but also from her own problematic health. Sometimes she herself is the protagonist of her works. The human stories she tells her audience often remind us of how easily they might have been our own, and that they are not mere accidents. The way the stories are presented makes for spectators' identification with the main character, which puts Pavlína Čierna's work almost on a par with literature or film. The narration need not be coherent: it gets interrupted, or appears only in fragments. The spectator experience results in reflection on fate, the meaning of life, and our place in the world. Though the themes are existential, there is no sense of the pathetic. Pavlína's approach is psychotherapeutic, and it is not just the people in the stories undergoing camera-mediated therapy: spectators get it too, as they see themselves in the mirror of somebody else's arduous life.

From my point of view, an essential feature of Pavlína Fichta Čierna's work is its anti-elitist nature. She concentrates on marginal places and people, on things that are 'uninteresting' or intentionally ignored. Pavlína's focus is on a small village, which she perceives as a place full of stories and the fates of many, but where each individual life has its own value. The stories are simple and complex, mundane and exceptional all at the same time. As a result, we see there is no such thing as the tedious. Pavlína's pieces are not created for a specialized artistic audience, rather they are open to all kinds of spectators: it is art about people for people. Just as she breaks down social preconceptions about focusing attention on certain types of people, Pavlína also breaks down prejudices on the definition of an ideal artistic spectator.

Pavlína's fate and those of her heroes and heroines is the everyday fight. Losses are an integral part of it, not something worthy of negativity. They lead not to hopelessness and self-pity, but to the need to shake off the bad and try again. Pavlína's stories do not have sad beginnings and happy endings, but are about continuous beginnings and endings. The thought of everything having its sense helps one go on living every day. Pavlína Fichta Čierna's art work constitutes a turn from the abstract toward the specific, from metaphysics to reality, from the autonomy of art to its social relevance.

dobrého, či zlého diela, ale je to zodpovednosť za pocity ľudí, za formovanie ich životov a za ich spoločenské pozdvihnutie alebo odsúdenie.

Ťažisko tvorby Pavlíny Fichta Čiernej je v životných príbehoch - príbehoch o prekážkach, nepohode, zvláštnostiach, zlyhaniach, sklamaniach, ale zároveň o radošti zo života, napriek všetkému. Záujem Pavlíny o tieto témy je zrejme spôsobený jej založením, no aj problematickým zdravím. Niekedy je protagonistkou svojich diel ona sama. Ľudské osudy, ktoré sprostredkúva, často vyvolávajú dojem, že by mohli byť našimi a nestalo sa tak len rozhodnutím náhody. Spôsob podania príbehov vytvára efekt stotožnenia divákov s hlavnou postavou, čím sa tvorba Pavlíny Čiernej blíži literatúre alebo filmu. Narácia nemusí byť súvislá, dochádza k jej narušeniu, alebo sa objavuje len vo fragmentoch. Divácke prežívanie príbehu vyúsťuje do úvahy o osude, o zmysle života, o našom mieste vo svete. Napriek existenciálnym témam nevyznieva ich umelecké spracovanie pateticky. Pavlínin prístup je psychotherapeutický, terapiu prostredníctvom kamery nepodstupujú len ľudia vystupujúci v jej dielach, ale aj diváci, ktorí vidia seba v zrkadle nefahkého života niekoho iného.

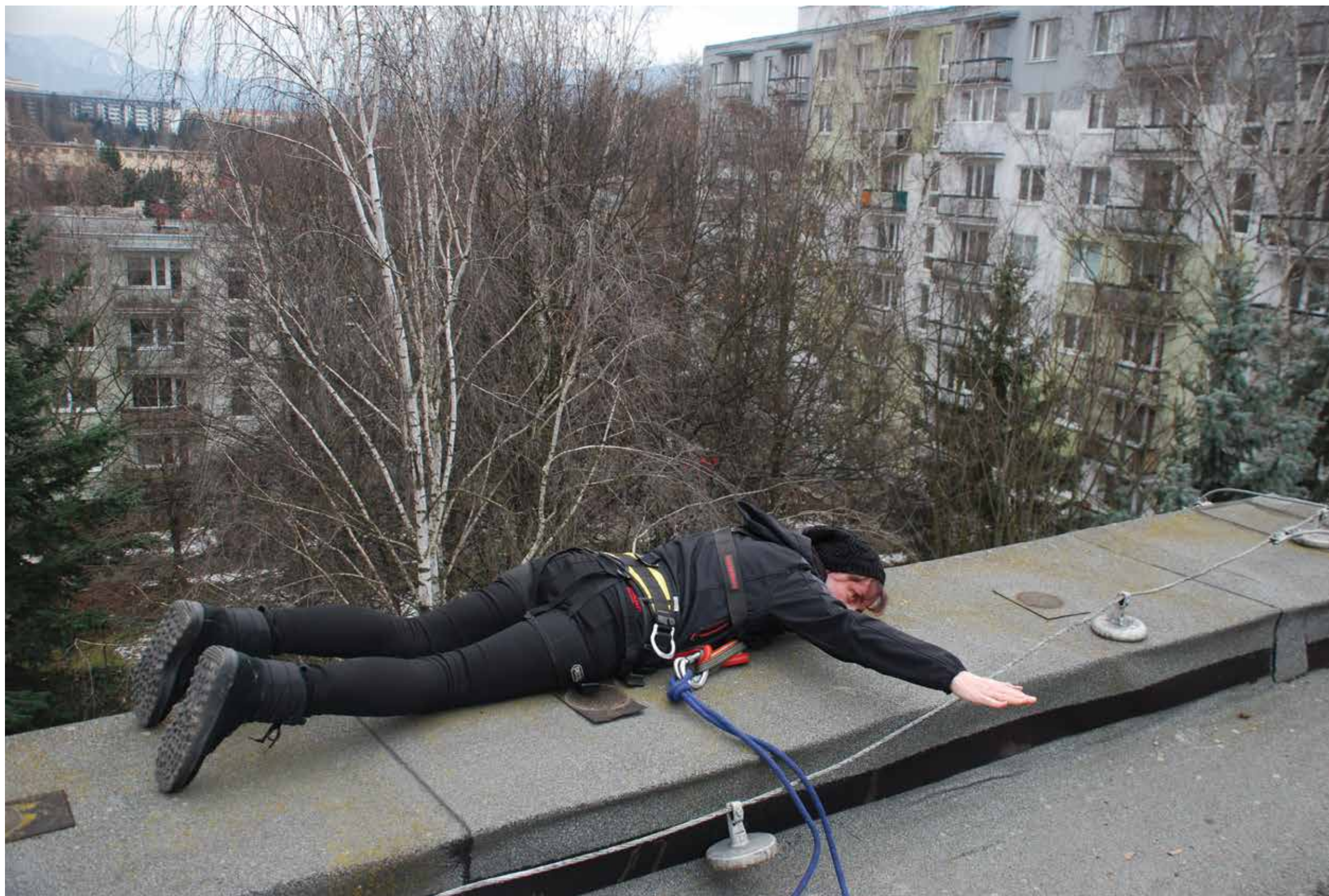
Z môjho pohľadu veľmi podstatnou črtou tvorby Pavlíny Fichta Čiernej je jej protielitársky charakter. Pavlína zameriava svoj záujem na miesta a ľudí na okraji spoločnosti, na veci, ktoré sú "nezaujímavé", alebo zámerne z pozornosti eliminované. Jej centrom je malá obec, ktorú ona prežíva ako miesto plné príbehov s množstvom osudov, pričom každý individuálny život má svoju hodnotu. Príbehy sú jednoduché a zároveň zložité, každodenné a pritom výnimočné. Výsledkom je zistenie, že nezaujímavosť v podstate neexistuje. Jej diela nie sú vytvárané pre špecializované umelecké publikum, sú divácky otvorené, je to umenie o ľuďoch a pre ľudí. Rovnako ako Pavlína rozbíja sociálne prekonceptie týkajúce sa zamerania pozornosti na typy ľudí, rozbíja aj predsudky o tom, kto je ideálnym umeleckým divákom.

Osudom Pavlíniných hrdinov a hrdiniek a aj jej samej je každodenný boj. Prehry sú jeho každodennou súčasťou a nie sú hodné zavrhnutia. Nevyúsťujú v beznádej a sebalútosť, ale v potrebu otriasť sa a skúsiť to znova. Pavlínine príbehy nie sú príbehmi o zlom začiatku a dobrom konci, sú o neustálych začiatkoch a koncoch. Myšlienka na to, že všetko má svoj zmysel, pomáha v odhodlaní žiť každý deň ďalej. Tvorba Pavlíny Fichta Čiernej znamená obrat od abstraktného ku konkrétnemu, od metafyziky k realite, od autonómie umenia k jeho spoločenskej relevancii.





Praktické úsilie byť niekde inde, nejako inak, niekedy inokedy | Practical effort at being in someplace, some other way, some other time



PRÁVNA DEFINÍCIA UTEČENCA

A

Viac ako polovica (51%) obyvateľov a obyvateľiek Slovenska pozná správnu definíciu utečenca ako osoby, ktorá sa z domovskej krajiny presťahovala z dôvodu obáv z prenasledovania alebo z dôvodu vojnového konfliktu.

B

Takmer polovica (49%) obyvateľov a obyvateľiek Slovenska nepozná správnu definíciu utečenca ako osoby, ktorá sa z domovskej krajiny presťahovala z dôvodu obáv z prenasledovania alebo z dôvodu vojnového konfliktu.

SÚHLAS SO ZÁCHYTNÝMI TÁBORMI V MIESTE BYDLISKA

A

Necelá pätina (16%) obyvateľov a obyvateľiek Slovenska súhlasí, aby Slovensko v rámci prijatia utečencov umiestnilo záchytné tábory v mieste ich bydliska.

B

Takmer pätina (16%) obyvateľov a obyvateľiek Slovenska súhlasí, aby Slovensko v rámci prijatia utečencov umiestnilo záchytné tábory v mieste ich bydliska.

C

Menšina (16%) obyvateľov a obyvateľiek Slovenska súhlasí, aby Slovensko v rámci prijatia utečencov umiestnilo záchytné tábory v mieste ich bydliska.

NESÚHLAS S PRIJATÍM UTEČENCOV NA SLOVENSKO

A

Necelé tri pätiny (56%) obyvateľov a obyvateľiek Slovenska nesúhlasí, aby Slovensko prijalo utečencov a mohlo sa tak stať ich novou domovskou krajinou.

B

Takmer tri pätiny (56%) obyvateľov a obyvateľiek Slovenska nesúhlasí, aby Slovensko prijalo utečencov a mohlo sa tak stať ich novou domovskou krajinou.

C

Väčšina (56%) obyvateľov a obyvateľiek Slovenska nesúhlasí, aby Slovensko prijalo utečencov a mohlo sa tak stať ich novou domovskou krajinou.

NESÚHLAS S POMOCOU UTEČENCOM

A

Necelé dve pätiny (38%) obyvateľov a obyvateľiek Slovenska úplne alebo skôr nesúhlasí s výrokom „Utečencom treba pomáhať – čo ak by som sa raz ja ocitol/ocitla na ich mieste?“

B

Takmer dve pätiny (38%) obyvateľov a obyvateľiek Slovenska úplne alebo skôr nesúhlasí s výrokom „Utečencom treba pomáhať – čo ak by som sa raz ja ocitol/ocitla na ich mieste?“

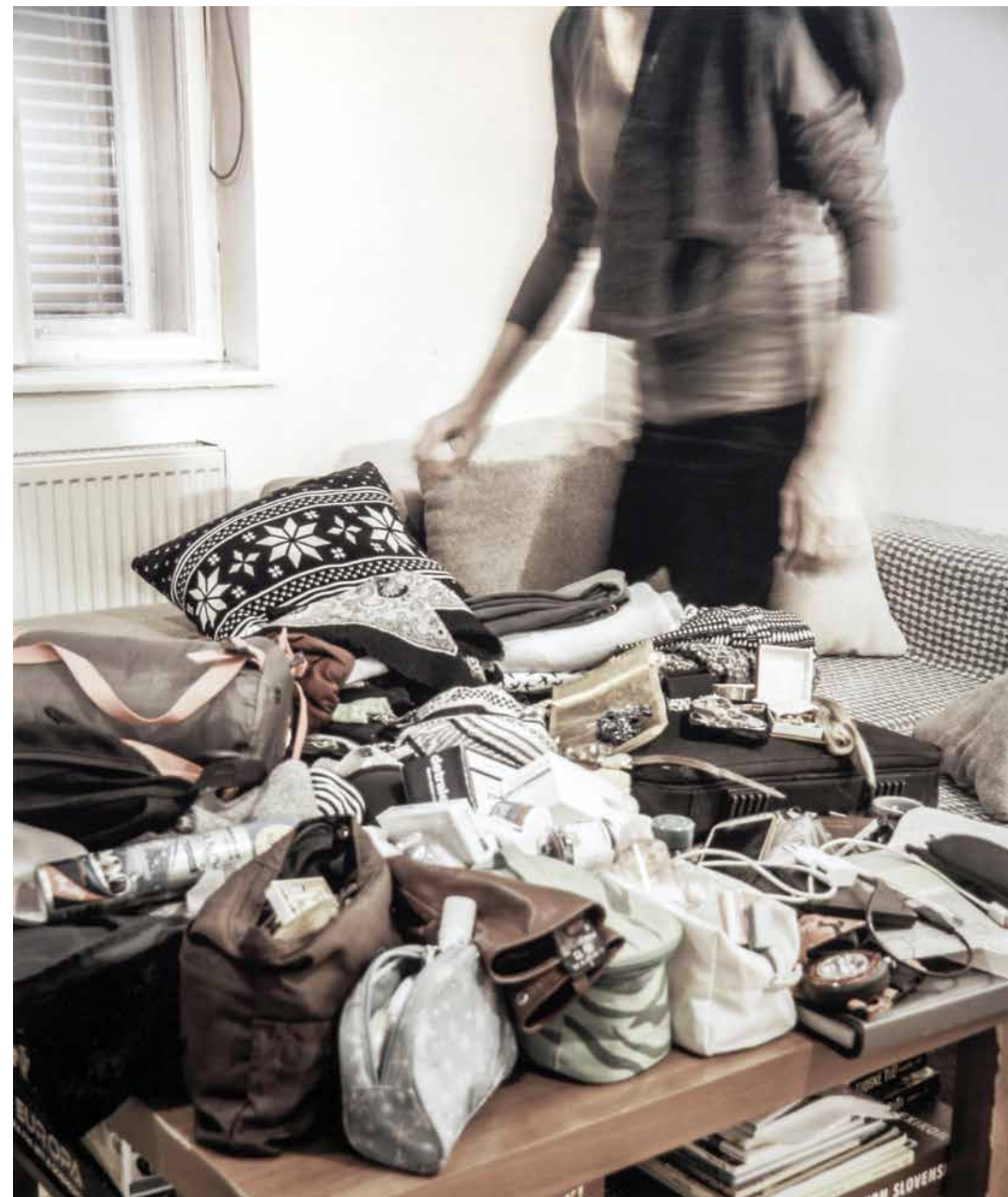
C

Menšina (38%) obyvateľov a obyvateľiek Slovenska úplne alebo skôr nesúhlasí s výrokom „Utečencom treba pomáhať – čo ak by som sa raz ja ocitol/ocitla na ich mieste?“





pohľad do výstavy Strach z neznámeho | view of the exhibition Fear of the Unknown
Kunsthalle Bratislava
kurátorka | curator Lenka Kukurová



Predstavte si, že vaša interakcia je pozitívna, uvoľnená a príjemná |
Imagine that your interaction is positive, relaxed and comfortable
2016



Moje nanostroje alebo tajné pravidlá o povahe súkromných úvah | My nanorobots, or secret rules on the nature of private thoughts
2017

curriculum vitae

26. 12. 1967 Žilina

Slovensko / predtým Československo | Slovakia / former Czechoslovakia

štúdium study

1982 – 1986

Stredná umelecko-priemyselná škola v Kremnici | Secondary school of Applied Arts in Kremnica

1987 – 1993

Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava | Academy of Fine Arts and Design, Bratislava

2010 – 2013

interné doktorandské štúdium, Katedra intermédií a multimédií, Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení Banská Bystrica | Internal postgraduate study, Intermedia and Multimedia Department, Faculty of Fine Arts, Academy of Arts Banská Bystrica

ocenenia awards

2010

The Short and Savory: Festival of Short Films by Women. York College, CUNY, New York, USA / víťazka kategórie non-fiction | a winner in the non-fiction category

2005

LOOP 2005 AWARD, International Video Art Fair LOOP '05. Barcelona, ES

2002

Laureátka Ceny Oskára Čepana 2002 | Laureate of The Oskár Čepan Award 2002. Centrum súčasného umenia, Bratislava, SK

1996

Čestné uznanie, Súčasná slovenská grafika XIII. | Honorary acknowledgement, Contemporary Slovak Graphic XIII. Štátna galéria Banská Bystrica, SK

rezidencie, sympóziá residencies, symposiums

2008

3. Medzinárodná letní akademie, Mapování prostoru | 3rd International Summer Academy, Mapping of Space. Sýpka Klenová, Klatovy, CZ

2009

MQW – MuseumsQuartier. Q21, Wien, AT

diela v zbierkach works in collections

MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona | Museum of Contemporary Art Barcelona, ES

MOT – 東京都現代美術館 | Museum of Contemporary Art Tokyo, JP

GMB – Galéria mesta Bratislavy | Bratislava City Gallery, SK

PGU – Považská galéria umenia Žilina | Považie Gallery Art Žilina, SK

Štátna galéria Banská Bystrica (v súčasnosti Stredoslovenská galéria | at present Central Slovakian Gallery), SK

Małopolska Fundacja Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków | Museum of Contemporary Art in Kraków, PL

PSIS – Prvá slovenská investičná skupina | The First Slovak Investment Group's Collection, SK

GCM – Galéria Cypriána Majerníka | Cyprian Majernik Gallery, Bratislava, SK

NG – Nitrianska galéria | Nitra Gallery, SK

SNG – Slovenská národná galéria | National Gallery Bratislava, SK

samostatné výstavy solo shows

2016

Přesáhnout vše osobní | Go beyond everything personal, Galerie U Dobrého pastýře, Galerie Kabinet. TIC Brno, CZ kurátorky | curators Zuzana Janečková, Marika Kupková

2015

Praktické úsilie byť medzi myšlienkami | A practical effort at being in between thoughts; hosť na výstave / guest on the exhibition: Jana Farmanová: Tak zraniteľné, tak blízke, Krokus Gallery, Bratislava, SK kurátorka | curator Gabriela Kisová

Praktické úsilie byť niekde inde, nejako inak, niekedy inokedy | A practical effort at being in someplace, some other way, some other time, Plusmínusnula Gallery, Žilina, SK kurátorka | curator Katarína Gatialová

Transitioners: Project Red Hook, De-Construct [projects], Brooklyn, New York, USA (+ Matej Vavula) otvorenie | opening Laura Arena

Pavína Fichta Čierna, Gallery ASP, Krakow, PL kurátor | curator Jan Trzupek

2014 (ti) Medziostrovania | Struggling between the islands, Považská galéria umenia, Žilina, SK
kurátorka | curator Mira Sikorová - Putišová

2013 Changed by a Stranger's Image / project Changer d'Image, Mumok cinema, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, AT
kurátori | curators Vít Havránek, Dóra Hegyi, Georg Schöllhammer, Raluca Voinea / tranzit

Miesta v premene / Indexy metamorfovaných zón, Eventy projektu Transitioners | Place in transition / Indexes of metamorphed zones. Events of project Transitioners. Strážov, Višňové, SK (+ Matej Vakula)

2012 Zotrvať v pocite | Maintain the feeling, Slovak Institute, Budapest, HU (+ Anton Čierny)

2011 U ... | Bei dem ..., Pálffyho palác, Galéria mesta Bratislavy, SK (+ Mark Ther)
kurátorka | curator Katarína Slaninová

Manuály v kocke | Tutorials in cube, Galerie Kostka, MeetFactory, Praha, CZ (+ Anton Čierny)
kurátor | curator Dušan Zahoranský

Zócalo Locales, Centrum Kolomana Sokola, Liptovský Mikuláš, SK
kurátorka | curator Zuzana Gažíková

Almost beautiful life, gandy gallery, Bratislava, SK (+ Michèle Sylvander)
kurátorka | curator Nadine Gandy

2010
Návody na vytváranie potrebných vecí a dojmov | Directions to create necessary things and impressions, Space Gallery, Bratislava, SK (+ Anton Čierny)
kurátorka | curator Katarína Slaninová

Zo scenára Jaroslavy Vislockej | From Jaroslava Vislocká´s script, Centro Cultural de España, México D.F., MX
kurátor | curator Rodrigo Gonzáles Bermejo

2009
Release Notes, quartier21, Asifakeil, MuseumsQuartier Wien, AT
kurátorka | curator Lucia Gregorová Stach

2006
Vtáčia perspektíva | Bird´s eye-view, gandy gallery, Bratislava, SK
kurátorka | curator Nadine Gandy

2005
Nežné pripomienky | Tender observation, Považská galéria umenia, Žilina, SK (+ Lenka Klodová)
kurátorka | curator Lucia Gregorová

O_šetrenie | Ad_Ministration, Dúl Michal, Ostrava – Michálkovice, CZ (+ Lenka Klodová)
kurátorka | curator Lucia Gregorová

2003
Traja muži na život | Three men for life, Pálffyho palác, Galéria mesta Bratislavy, SK
kurátorka | curator Katarína Rusnáková

2002
Bi:fúzia | Bi:fusion, Galerie Emila Filly, Ústí nad Labem, CZ (+ Zdena Kolečková)
kurátorky | curator Anna Vartecká, Viera Levitt (predtým | formerly Viera Jančeková)

2002
Bi:fúzia | Bi:fusion, Galéria Jána Koniarka, Trnava, SK (+ Zdena Kolečková)
kurátorky | curator Anna Vartecká, Viera Levitt (predtým | formerly Viera Jančeková)

Osobné poznámky na telo | Commenting Intimately on the Body, Dúm umění Brno, CZ
kurátorka | curator Katarína Rusnáková

2000
Ceteris Paribus, CC Centrum, Bratislava, SK
kurátorka | curator Viera Levitt (predtým | formerly Viera Jančeková)

1999
Manipula. tor, At Home Gallery, Synagóga Šamorín, SK
kurátorka | curator Katarína Rusnáková

Replica. tor, Štátna galéria Banská Bystrica, SK
kurátorka | curator Alena Vrbanová

1997
Na čo nemyslíš, nie je | Things that you do not think about do not exist, Múzeum Vojtecha Löfflera, Košice, SK
kurátorka | curator Jana Geržová

1994
Denník | Diary, Považská galéria umenia, Žilina, SK
kurátor | curator Radislav Matuščík

kolektívne výstavy group exhibitions

2017
Strach z neznámeho | Fear of the Unknown, Národná technická knižnica, Praha, CZ
kurátorka | curator Lenka Kukurová

Štafetová tlač | Relay printing, Galéria Podkrovie, Štátna vedecká knižnica Banská Bystrica, SK
kurátorka | curator Alena Vrbanová

Kozmikomiks | Cosmicomics, Tranzit, Bratislava, SK
kurátorka | curator Lucia Gregorová Stach

2016
Strach z neznámeho | Fear of the Unknown, Kunsthalle Bratislava, SK
kurátorka | curator Lenka Kukurová

Cities and Velocities, De Markten Gallery, Brusel, BE
kurátor | curator Václav Janoščík

Potenciál každodennosti | Potential of the everyday, Považská galéria umenia, Žilina, SK
kurátorka | curator Eliška Mazalanová

Spline Festival 2016, Šopa Gallery, Klub, Košice, SK
kurátor | curator Tomáš Makara

Stratégie a taktiky | Strategies and Tactics (reprise), Kortil Gallery, Rijeka, HR
kurátorka | curator Lýdia Pribišová

40+, Výber z akvizícií Považskej galérie umenia 2006 – 2016
kurátori | curators Milan Mazúr, Mira Sikorová-Putišová

2015
Between Democracies 1989 – 2014: Memory and Commemoration, Constitution Hill, Johannesburg, ZA
kurátori | curators Peter Judy, Richard Gregor

Stratégie a taktiky | Strategies and Tactics, White House Biennial, National Art Gallery, Tirana, AL
kurátorka | curator Lýdia Pribišová

Zostane to v rodine | It will remain in the family (reprise), Rožňavské radiály 3, Galéria Banického múzea v Rožňave, SK
kurátorka | curator Daniela Čarná

2014
Paradox ´90, Kunsthalle Bratislava, SK
kurátori | curators Daniela Čarná, Juraj Čarný, Barbora Geržová, Richard Gregor, Beata Jablonská, Lýdia Pribišová, Mira Sikorová - Putišová, Nina Vrbanová

2014
Zo zbierok GCM | From The GCM collection, Galéria Cypriána Majerníka, Bratislava, SK
kurátorka | curator Alena Vrbanová

Odovzdaní zmene | Committed To Change, Tranzit, Bratislava, SK
kurátor | curator Daniel Grúň

Zoči voči: Práce na papieri zo Slovenska | Face to Face: Works on Paper from Slovakia, FAB Gallery, University of Alberta, Edmonton, CA
kurátorka | curator Katarína Rusnáková

Vnímať svoje limity | Perceive own limits, Stredoslovenská galéria Banská Bystrica, SK
kurátorka | curator Katarína Baraníková

Dve krajiny / Obraz Slovenska: 19. storočie X súčasnosť | Two landscapes an Image of Slovakia: 19th century X contemporary, Slovenská národná galéria, Bratislava, SK
kurátori | curators Lucia Gregorová Stach, Lucia Almášiová, Katarína Beňová, Katarína Čierna, Petra Hanáková, Aurel Hrabušický; koncept | concept Martin Čičo, Katarína Bajcurová

Videokocka I. | Videocube I., Banská St a nica Contemporary, Banská Štiavnica, SK
koncept | concept Anton Čierny; kurátori | curators Katarína Rusnáková, Szabolcs KissPál, Piotr Bernatowicz

Zostane to v rodine | It will remain in the family (reprise), Galéria umelcov Spiša, Spišská Nová Ves, SK
kurátorka | curator Daniela Čarná

O powstawaniu i ginięciu | On Generation and Corruption, BWA Katowice, PL
kurátori | curators Marta Lisok, Jan Trzupek

at least 25 moments per second, Künstlerhouse, Vienna, AT (+ Ilse Chlan, Hui Ye)
kurátorky | curators Katharina Jesberger, Claudia Mognini

K-ART-A / zo zbierky | from collection MFMSW Krakow, Hala umenia / Kunsthalle, Košice, SK; Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów, Gorlice, PL
kurátor | curator Jan Trzupek

2013
re_VÍZIA | re_VISION, Stredoslovenská galéria, Banská Bystrica, SK
kurátorka | curator Katarína Rusnáková

Hranice tela | Body Limits, Galéria Cypriána Majerníka, Bratislava, SK
kurátorka | curator Alexandra Tamásová

Zostane to v rodine | It will remain in the family, Mirbachov palác, Galéria mesta Bratislavy, SK
kurátorka | curator Daniela Čarná

TRIKO – Trienále súčasného obrazu | Triennial of Contemporary Image, Kunsthalle, Hala umenia, Košice, SK (+ Matej Vakula)
kurátor | curator Vladimír Beskid

X-Apartments, projekt performancií v súkromných bytoch podľa formátu Matthiasa Lilienthala | project of performances in private flats according to the format of Matthias Lilienthal, org. Goethe-Institut, Šaca, Košice, SK
kurátorky | curators Katrin Moll, Johanna Höhmann, producent | producer Lukáš Berberich

Changer d'Image, mumok cinema, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien with Tranzit, AT
kurátori | curators Vít Havránek, Dóra Hegyi, Georg Schöllhammer, Raluca Voinea / tranzit

Domáce video | Home video, Rožňavské radiály, Galéria banického múzea, Rožňava, SK
kurátori | curators Silvia L. Čúzyová, Noro Lacko

Zero Years / „Nullerjahre“. Slovak visual art 1999 – 2011 from four curatorial perspectives, Freies Museum Berlin, DE
kurátori | curators Juraj Čarný, Gabriela Garlatyová, Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová

2012

I. Múzem intermédií | I. Museum of Intermedia, Považská galéria umenia, Žilina, SK
kurátorka | curator Mira Sikorová-Putišová

Ventilator, ArtMUSE 2, Wyspa Spichrzów, Gdansk, PL
kurátorka | curator Lýdia Pribišová

Emotii Reale | The Real Emotions, Muzeul Național de Artă Cluj, Cluj-Napoca, RO
kurátorka | curator Lýdia Pribišová

Delete. Umenie a vymazávanie | Delete. Art and Wiping Out, Slovenská národná galéria, Bratislava, SK
kurátorka | curator Petra Hanáková

Nulté roky | Zero Years (reprise), Dom umenia, Bratislava, SK
Zero Years, MODEM – Centre for Modern and Contemporary Arts, Debrecen, HU
kurátori | curators Juraj Čarný, Gabriela Garlatyová, Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová

2011

TWIST – Ťučä/Tusovka, 91mQ Art project space, Berlin, DE
kurátorka | curator Viviana Checchia

The Art of Urban Intervention, Galerie Emila Filly, Ústí nad Labem, CZ
kurátori | curators Michal Koleček, Zdena Kolečková, Margarethe Makovec, Anton Lederer, Vesna Vuković

Artexpo New York 2011, Nelleke Nix Studio Gallery, New York, USA

Otvorený depozitár. otvorenie stálej expozície | Open depository, opening of the permanent exposition, Galéria Cypriána Majerníka, Bratislava, SK
kurátor | curator Nina Vrbanová

VI. Nový zlínsky salon 2011, Krajská galéria výtvarného umenia, Zlín, CZ

Prague Biennale 5 / Ať děláme co děláme, nemůžeme se s vámi spojit | Whatever we do we cannot connect with you, MICRONA, Praha, CZ
kurátorky slovenskej sekcie | curators of Slovak section Lýdia Pribišová, Katarína Slaninová

Ministerstvo školství varuje: Segregace vážne škodí Vám i lidem ve Vašem okolí | Ministry of Education Warning: Segregation Seriously Harms You and the People around You, Nostický palác, Galerie NAPA, Praha, CZ
kurátorky | curators Tamara Moyzes, Zuzana Štefková

Nulté roky | Zero Years, Považská galéria umenia, Žilina, SK
kurátori | curators Juraj Čarný, Gabriela Garlatyová, Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová

Alternatívna slovenská grafika | Alternative Slovak Graphic, Galéria Cypriána Majerníka, Bratislava, SK
kurátorka | curator Alena Vrbanová

2010

Inter-view, Nitrianska galéria, Nitra, SK
kurátorka | curator Barbora Geržová

Nepokojné médium. Slovenská fotografia 1990 – 2010 | Yeasty medium. Slovak Photography 1990 – 2010, Dom umenia, Bratislava, SK
kurátori | curators Lucia L. Fischerová, Anna Maximova, Václav Macek

Looking FWD!, Dohjidaí Gallery of Art – Eizo Studio 1928, Kyoto, JP
kurátori | curators Anna Tretter, Lukáš Berberich

Mobilnale 2, Tina B. – The Prague Contemporary Art Festival, CZ
kurátori | curators Helidon Gjergji, Lýdia Pribišová

Unerwartete Wendungen, < rotor > association for contemporary art, Graz, AT
kurátori | curators Margarethe Makovec, Anton Lederer

T(I)MBOOKTOBOOKAR(ES)T, TRI-FOLD: New Perspectives on Book Arts, WAH Center, Brooklyn, NY, USA
kurátorka | curator Nelleke Nix

Unerwartete Wendungen, Kunstpavillon, Tiroler Künstlerschaft, Innsbruck, AT
kurátori | curators Margarethe Makovec, Anton Lederer

Formáty transformace 89 – 09 | Formats of Transformation 89 – 09, MUSA – Museum auf Abruf, Vienna, AT
kurátorka sekcie „Za sametovou oponou: jazyky, těla, instituce“ | curator of the section „Behind the Velvet Curtain: Bodies, Languages, Institutions“ Martina Pachmanová

2009

Les Femmes Parlent, gandy gallery, Bratislava, SK
kurátorka | curator Nadine Gandy

Exposition Fleuves, CNEAI, Chatou, FR
kolekcia | collection gandy gallery

Donumenta 2009 – Slowakei, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, DE
kurátorky | curators Anna Tretter, Jana Geržová, Barbora Geržová

Formáty transformace 89 – 09 | Formats of Transformation 89 – 09, Dům umění Brno, CZ
kurátorka sekcie | curator of the section Martina Pachmanová

Místo, kde se poplácává po zádech, kde se roní slzy... | Place where they pat on the back, where they shed tears..., Vila Šaloun, Praha, CZ
kurátori | curators Ivana Moncoľová, Anton Čierny

Rodinná pohoda | Family Happiness, Nostický palác, Praha, CZ
kurátorky | curators Zuzana Štefková, Lenka Kukurová

Magic Words, Stanica Záriečie, Žilina, SK
kurátorka | curator Ceren Turan

2008

Video Reflex, Stredoeurópsky festival umení | Video Reflex, Central European Art Festival, Synagóga – Centrum súčasného umenia, Galéria Jána Koniarka, Trnava, SK
kurátor | curator Vladimír Beskid

Petites Histoires / Regards projetés – Slovaquie | Little Stories / Projected Visions – Slovakia, Apollonia – european art exchanges, Strassburg, FR
kurátorka | curator Mira Putišová-Sikorová

Close Encounters / Central European Video Art, Fine Arts Center Galleries, University of Rhode Island, USA
kurátorka | curator Viera Levitt (predtým | formerly Viera Jančeková)

V. Nový zlínsky salon 2008, Krajská galéria výtvarného umenia, Zlín, CZ

Ja a tí Druhí | My and the Others, Nitrianska galéria, Nitra, SK
kurátorka | curator Barbora Geržová

NéoFutur – vers de nouveaux imaginaires, les Abattoirs, Musée d'art moderne et contemporain, Toulouse, FR
komisár výstavy | commissioner of the exhibition Pascal Pique

Video Exchange, display of Slovak videoart, Galleria Valentina Moncada, Roma, IT
kurátorka | curator Lýdia Pribišová

Re-construction, Bienala Tinerilor Artisti | Re-construction, The Young Artists Biennial, Dalles Hall, Centrum Cultural META, Bucharest, RO
kurátor | curator Ami Barak

1960 – Present, Dům U Zlatého prstenu, Praha, CZ
kurátorka | curator Zuzana Bartošová

2007

Adam’s Rib, Eve’s Air in her Hair, SOHO20 Gallery, Chelsea, New York, USA
koordinátorky | coordinators Ann Marie McDonnel, Nelleke Nix
výber | selection Melissa Messina, E. A. Sackler Center for Feminist Art

neMoc / subDominancia. Štátna galéria Banská Bystrica, SK
kurátorka | curator Zuzana Spišiaková

Video in Progress / New Video Art from Central Europe, The RISD Museum, Providence, USA
kurátorka | curator Viera Levitt (predtým | formerly Viera Jančeková)

Rovnosť príležitostí | Equal Opportunities, Open Gallery Bratislava; reprises: Stanica Záriečie Žilina, SK; C2C – La Fabrica, Praha, CZ
kurátori | curators Ivana Moncoľová, Milan Bosnić

Passages / Hommage á Walter Benjamin, gandy gallery, Bratislava, SK; výstava prenesená súčasne do | the exhibition transmitted simultaneously to the Museum Jeu de Paume in Paris, Goethe-Institut in New York and g-mk center in Zagreb
kurátorka | curator Nadin Gandy

Rež a ry | Cut and carve, Pálffyho palác, Galéria mesta Bratislavy, SK
kurátor | curator Richard Gregor

2006

Luftschutz, Galeria Exit, Pejë, Kosovë (+ Zdena Kolečková, Michaela Thelenová)
kurátor | curator Michal Koleček

We are what we are / Aspects of Roma Life in Contemporary Art (reprises), 2B Galéria, Budapest, HU; Gallery Nouă, Bucharest, RO
kurátori | curators Margarethe Makovec, Anton Lederer

22´50´´25, Slovak Contemporary Art, Caisa, Helsinki, FI; Gallery Art Factory, Praha, CZ
kurátor | curator Richard Gregor

Positioning, In the New Reality of Europe: Art from Poland, the Czech Republic, Slovakia and Hungary (reprise), Museum of Contemporary Art Tokyo, JP
kurátori | curators Akiko Kasuya, Hitoshi Dehara, Keiko Okamura, Jun Takeshita

Geschichte(n) vor Ort, Volkert- and Alliiertenviertel, Vienna, AT
kurátori | curators Michal Koleček, Margarethe Makovec, Roland Schöny

Runaway, Space Gallery, Bratislava, SK
kurátor | curator Juraj Čarný

Autopoesis, Slovenská národná galéria, Bratislava, SK
kurátorka | curator Zora Rusinová

IN(TER)MEDIA(S)RES, Považská galéria umenia, Žilina, SK
kurátorka | curator Mira Sikorová-Putišová

Collezionami, II. Biennale d´Arti Contemporanee, Archivio di Stato e Biblioteca Nazionale, Bari, IT
kurátorka | curator Grazia De Palma

digital@elektronic graphic, House of Art, Pecs, HU
kurátorka | curator Alena Vrbanová

4 + jeden | 4 + One, Slovenský inštitút. spolupráca Slovenská sekcia AICA | Slovak Institute, coop. Slovak section AICA, Praha, CZ
kurátorka | curator Jana Geržová

2005

We are what we are / Aspects of Roma Life in Contemporary Art /, < rotor > association for contemporary art (reprises), Škuc Galerija, Ljubljana, SI; Galéria Jána Koniarka, Trnava, SK; Muzeum města Ústí nad Labem, CZ
kurátori | curators Margarethe Makovec, Anton Lederer

Check Slovakia! / Young Art from Slovakia, Embassy of Slovakia, Washington D.C. , USA
kurátorka | curator Viera Levitt (predtým | formerly Viera Jančeková), Alexander Tolnay

bezOBRAZie / MEDIA S – CREAM, Galéria Jána Koniarka, Trnava, SK
kurátor | curator Vladimír Beskid

IV. Nový zlínsky salon 2005, Krajská galéria výtvarného umenia, Zlín, CZ

Medzinárodní bienále současného umění – Druhý pohled | International Biennale of Contemporary Art – Second Sight, Veltržní palác, Národní galerie, Praha, CZ
kurátor sekcie „Umělci sobě“ | curator of the section „The Artist unto Themselves“ Jiří Surůvka

Positioning, In the New Reality of Europe: Art from Poland, the Czech Republic, Slovakia and Hungary (reprise), National Museum of Art Osaka, JP

Positioning, In the New Reality of Europe: Art from Poland, the Czech Republic, Slovakia and Hungary, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, JP
kurátori | curators Akiko Kasuya, Hitoshi Dehara, Keiko Okamura, Jun Takeshita

Clouding Europe, Gandy Gallery, Bratislava, SK
kurátorka | curator Nadin Gandy

100 rokov reality, Stála expozícia umenia 20. storočia na Slovensku | 100 years of Reality, Permanent exposition of Art of the 20th century in Slovakia, Pálffyho palác, Galéria mesta Bratislavy, SK
kurátor | curator Richard Gregor

Stop násiliu voči ženám | Stop violence against women, Stará tržnica, Bratislava, SK
kurátorka | curator Lenka Kukurová

PGU sampler, Synagóga – Centrum súčasného umenia. Galéria Jána Koniareka | Synagogue – Centre of Contemporary Art, Jan Koniarek Gallery, Trnava, SK
kurátori | curators Mira Sikorová-Putišová, Vladimír Beskid

Bezvetrie | Calm, Nitrianska galéria, Nitra, SK
kurátorka | curator Adriana Čeledová

2004

Free Entrance, BAWAG Foundation, Vienna, AT
kurátorka | curator Christine Kintisch

Begegnung auf hochster Ebene, Galerie Grita Insam, Vienna, AT
kuratorka | curator Grita Insam

Welcome!, Anthony Reynolds Gallery, London, GB
kurátor | curator Anthony Reynolds

Check Slovakia! / Young Art from Slovakia, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, DE
kurátorka | curator Viera Levitt (predtým | formerly Viera Jančeková)

Metro, Space Gallery, Bratislava, SK
kurátor | curator Juraj Čarný

Under the Blue Sky, Open Gallery, Bratislava, SK
kurátori | curators Margarethe Makovec, Anton Lederer

We are what we are / Aspects of Roma Life in Contemporary Art /, < rotor > association for contemporary art, Minoriten Gallery, Graz, AT
kurátori | curators Margarethe Makovec, Anton Lederer

Vladimír Popovič a jeho študenti | Vladimír Popovič and his students, Slovak Institute, Praha, CZ
kurátorka | curator Zora Rusinová

digitálna@elektronická grafika | digital@elektronic graphics, Štátna galéria Banská Bystrica, SK
kurátorka | curator Alena Vrbanová

2003
Valenčné sféry | Spheres of Valency, Galéria Jána Koniarka, Trnava, SK
kurátor | curator Richard Gregor

Stadt in Sicht, Künstlerhaus, Vienna, AT
kurátorky | curators Anna Soucek, Henny Liebhart-Ulm

Realizmus a skutočnosť. Umenie 20. storočia na Slovensku | Realism and reality. The Permanent Exhibition of the Slovak 20th Century Art, Pálffyho palác, Galéria mesta Bratislavy, SK
kurátor | curator Richard Gregor

Album pre Kolomana Sokola | Album for Koloman Sokol, Galéria Kolomana Sokola, Liptovský Mikuláš, SK
kurátorka | curator Zuzana Gažíková

2002
„new“ Slovak Art 1936 – 2001, Kunsthalle Exnergasse, Vienna, AT
kurátor | curator Richard Gregor

Cena Oskára Čepana 2002 | The Oskár Čepan Award 2002, Pálffyho palác, Galéria mesta Bratislavy, SK
koordinátorka | coordinator Jana Oravcová

Open House, Casino Luxembourg – Forum D’Art Contemporain, Luxembourg, LU
12 kurátorov vybralo 12 umelcov | 12 curators choosing 12 artists;
kurátorka sekcie | curator of the section Viera Levitt (formerly Jančeková)

Hot Destination / Marginal Destiny, Art Workshop Lazareti, Dubrovnik, HR
kurátor | curator Michal Koleček

Convexe / Concave, Štátna galéria Banská Bystrica, SK
kurátori | curators Alena Vrbanová, Philippe Piguet

Hrdinky | Heroines, Slovenský inštitút, Praha, CZ
kurátori | curators Olga Malá, Karel Srp

Súčasná slovenská grafika XV. | Contemporary Slovak Graphics XV., Štátna galéria Banská Bystrica, SK
kurátorka | curator Alena Vrbanová

Vnímajúca socha, projekt vo verejnom priestore | Perceiving statue, public space project, Mestská galéria Rimavská Sobota, SK
kurátorka | curator Gabriela Garlatyová

2001
Umenie akcie na Slovensku 1989 – 2000 | Action Art in Slovakia 1989 – 2001, Tatranská galéria - Elektráreň, Poprad, SK
kurátorka | curator Lucia Gregorová Stach

Ďalekohľadanie, Mestská galéria, Rimavská Sobota, SK
kurátorka | curator Gabriela Garlatyová

(In)time, Považská galéria umenia, Žilina, SK
kurátorka | curator Lucia Gregorová Stach

Koniec minulého storočia / Artotéka umenia 90. rokov 20. storočia | The End Of Last Century / Artotheque of Art of nineties of the 20th century, Štátna galéria Banská Bystrica, SK
kurátori | curators Alena Vrbanová, Vladimír Beskid

Lighthouse, Jan Koniarek Gallery, Trnava, SK
kurátorka | curator Viera Levitt (predtým | formerly Viera Jančeková)

2000
Manipulujúce umenie I. | The Manipulative Art II., Považská galéria umenia, Žilina, SK
kurátor | curator Richard Gregor

The Spirit of Image, Jiangsu Gallery Nanjing, Province Jiangsu, CN
kurátorka | curator Breda Škrjanec

Manipulujúce umenie II. | The Manipulative Art II, Nitrianska galéria, Nitra, SK
kurátor | curator Richard Gregor

Spoločný menovateľ | Common Denominator, Mirbachov palác, Galéria mesta Bratislavy, SK
kurátorka | curator Jana Geržová

Całość i detal | The Whole and Detail, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biala, PL
kurátorka | curator Vladimíra Büngerová

Exteriér II. | Exterior II., Art Film Fest, Mestský park Trenčianske Teplice, SK
kurátorka | curator Lubomíra Slušná

Training, kupéart – mimoriadny vozeň s umením vo vlaku Bratislava – Košice a späť | cupé art – compartment of the train from Bratislava to Košice and back, SK; org. združenie ERRATA, coop. Viera Levitt (predtým | formerly Viera Jančeková)

Public / Subject, verejný priestor, centrum mesta | public space, downtown area, Bratislava, SK
kurátori | curators Dušan Brozman, Vladimír Beskid, Alena Vrbanová

1999
Slovenské umenie zadarmo | Slovak Art For Free, Pavilion of Czech and Slovak Republic, Giardini di Castello, 48. Esposizione Internazionale d' Arte, La Biennale di Venezia, IT
kurátorky | curators Petra Hanáková, Alexandra Kusá

23. Mednarodni grafični bienale | 23. International Biennale of Graphic Arts, Moderna galerija, Ljubljana, SI
kurátorka slovenskej sekcie | curator of Slovak section Alena Vrbanová

Trvalý pobyt I. | Permanent Stay I., Tatranská galéria - Elektráreň, Poprad, SK
kurátori | curators Anton Čierny, Jarosław Hulbój

Trvalý pobyt II. | Permanent Stay II., Museum Okregowe Im. L. Wyczolkowskiego, Bydgoszcz, PL
kurátori | curators Anton Čierny, Jarosław Hulbój

Ad Laudem Artificis, Slovenská národná galéria, SK
kurátorka | curator Zora Rusinová

Súčasná slovenská grafika XIV. | Contemporary Slovak Graphic XIV., Štátna galéria Banská Bystrica, SK
kurátorka | curator Alena Vrbanová

Exteriér I. | Exterior I., Art Film Fest, Mestský park Trenčianske Teplice, SK
kurátorka | curator Lubomíra Slušná

Neviditeľná výstava | Invisible exhibition, Zámocký park v Pezinku, SK
kurátorka | curator Lubomíra Slušná

P. F. 2000 / Retrospektíva a súčasnosť žánru | P. F. 2000 / Retrospective and the Present of Genre, Slovenská národná galéria, SK
kurátroka | curator Katarína Bajcurová

1998
Mapování prostoru | Mapping Space, Sýpka Klenová | Klenová Granary, Klatovy, CZ
kurátorka | curator Helena Hrdličková

moja ALTAMIRA | ALTAMIRA within me, MGLC – International centre of graphic arts, Galerija Tivolí, Ljubljana, SI
kurátorka | curator Breda Škrjanec

Medzinárodné sympóziium papiera | International Symposium of Paper, Liptovské múzeum, Ružomberok, SK
kurátorka | curator Lubomíra Slušná

1997
Alternatívna slovenská grafika | Alternative Slovak Graphics, Štátna galéria Banská Bystrica, SK
kurátorka | curator Alena Vrbanová

Zmena pozícií | Change of Positions, Považská galéria umenia, Žilina, SK
kuratori | curators Anton Čierny, Milan Mazúr

Computer Graphics, Galéria Júliusa Jakobyho, Košice, SK
kurátorka | curator Alena Vrbanová

Border crossings, Museum Ethnographisches, Schloß Kittsee, AT
org. Marianna Čunderlíková

Spoločný priestor 2 | Common Space 2, Zámocký park v Pezinku, SK
kurátorka | curator Lubomíra Slušná

1996
Slovenská grafika 90. rokov – tradícia, experiment, alternatíva | Slovak Graphic Art of the Nineties – Traditions, Experiments, Alternatives, Central House of Artist, Moscow, RU
[reprises: National Art Museum of Ukraine, Kiev, UA (1997); The Union of Bulgarian Artists – UBA, Sofia, BG; Norske Grafikere, Oslo, NO (1998); Romanian Parliament Exhibition Hall, Bucharest, RO (1999)]
kurátor | curator Branislav Rezník

Súčasná slovenská grafika XIII. | Contemporary Slovak Graphic Art XIII., Štátna galéria Banská Bystrica, SK
kurátorka | curator Alena Vrbanová

1995
Vis Magica Loci, Bojnický zámok, SK
kurátor | curator Jozef Dorica

BillboART, Bratislava – Podhradie, SK
kurátor | curator Juraj Čarný

1994
Valdštejnská zahrada '94 | Wallenstein Garden '94, Praha, CZ
kurátorky | curators Martina Pachmanová, Lubomíra Slušná

Výtvarná Žilina | Creative Žilina, Považská galéria umenia, Žilina, SK
kurátori | curators Radislav Matuščík, Darina Arce (predtým | formerly Kissová)

1993
Bienále knižného umenia | Biennale of Book Art, Turčianska galéria, Martin, SK
komisár výstavy | commissioner of the exhibition Máriaus Maták

filmové festivaly a videoprezentácie film festivals and video presentations

2012
Súčasný slovenský videoart / 17. Medzinárodný festival súčasného umenia 4 + 4 dny v pohybe | Contemporary Slovak Videoart / The 17th International Festival of Contemporary Art 4 + 4 Days in Motion. Prague, CZ [org. Lukáš Matejka]

2011
Hors pistes 2011, Soirée Festival LOOP (2003 – 2010). Výber videí. ocenených počas 8 ročníkov Festivalu LOOP v Barcelone | Selection of the videos awarded through the 8 editions of the Festival LOOP in Barcelona. Centre Pompidou, Paris, FR
[s účasťou | with the participation of Pascale Cassagnau (CNAP), Jean-Conrad Lemaître (collector and president of the LOOP Fair committee), Emilio Álvarez (LOOP)]

Putá k Jozefíne Hubkovej, autorská sekcia / Delta – Festival nezávislej audiovizuálnej tvorby | Family Ties to Jozefína Hubková, author’s section / Delta – Independent Audiovisual Art Festival. Subterén, Michalovce, SK; Stanica Záriečie, Žilina, SK
[org. Periférne centrá / Ján Kostolanský, Andrej Poliak]

2010
Short and Savory: Festival of Short Films by Women Directories. York College / CUNY, New York, USA [non-fiction category, výber | selection Fabiola Fernandez Salek, Daniel Phelps, Michael Smith, Michael Flynn, org. committee]

Proyección retrospectiva de la obra de la videoartista eslovaca Pavlína Fichta Cierna | Retrospective projection of the work of the Slovak video artist Pavlina Fichta Cierna. Museo Ex Teresa Arte Actual, Centro Histórico, México, D.F., MX [org. Center Cultural of Spain in Mexico]

La Próxima Resistencia: Videografías del Este / Centro Cultural de España en México | The Next Resistance: Videography of the East / Center Cultural of Spain in Mexico, 3th International Videoart Festival. Camagüey, CU [kurátor | curator Rodrigo Gonzáles Bermejo]

5. Medzinárodný filmový festival Cinematik, blok autorských filmov | 5th International Film Festival Cinematik, block of author’s films. Kino Klub, Piešťany, SK [výber | selection Vladimír Štric]

Ženy v sieti vedy, vedenia a materstva / 45. Medzinárodný festival populárno-vedeckých a dokumentárnych filmov | Women in the network of Science, Knowledge and Motherhood / 45th International Festival of Science Documentary Film Women in the network of Science, Knowledge and Motherhood. Academia Film Olomouc, CZ [výber | selection Alice Červinková]

2007 – 2009
nomadSPACE/Potulná galéria / medzinárodná prezentácia selekcie videoumenia na domácích a zahraničných umeleckých a kultúrnych

podujatiach | nomadSPACE/Wandering Gallery / international presentation of the video's selection on Slovak and foreign artistic and cultural events [10. letný filmový seminár 4 živly, Banská Štiavnica; 9. Medzinárodný filmový festival, Bratislava; 15. Medzinárodný filmový festival Artfilm, Trenčianske Teplice; 15. Festival Divadelná Nitra; Pohoda Festival, Trenčín; Festival Hodokvas, Piešťany; Festival Wilsonic, Bratislava; Barbakan, Banská Bystrica, SK; 14th City of Women – International Festival of Contemporary Arts, Ljubljana, SI; cc26 gallery, Roma, IT; lokal_30 Gallery,Warszaw, PL; Karlin Studios, Prague, CZ; Forum Stadtpark, Graz, A; Artissima, Turin, IT; Kunst Zürich, Zürich, CH]

2007
1st International Photo and New Media Festival / 1st Compilation of SK and CZ video art. F-Stop, ZFF – Zentrum für zeitgenössische Fotografie, Leipzig, DE [org. Bastart Gallery, Bratislava, SK]

2006
The 1st Nagano International Video Art Festival 2006 (NIVAF06). NIPAF House, Nagano, JP [org. Centre interuniversitaire des arts médiatiques – CIAM, Quebec, CA + Musashino Art University, Kodaira – Tokyo, JP]

2005
Fira Internacional de Videoart LOOP '05 | International Video Art Fair LOOP '05. Barcelona, ES [present gandy gallery]

Serial Cases_01 Acquaintance, Video-Selection 1: “Cake and Coffee” von Michal Koleček. Forum Stadtpark, Graz, AT [org. < rotor >, Graz + Israeli Center for Digital Art, Holon] 2005 – 2006 the project continued to Sofia, Novi Sad, Istanbul, Ústi nad Labem, Zagreb

Mladí tvorcovia pred publikom: Pavlína Fichta Čierna – Archeológia každodennosti | Young artists with the audience: Pavlína Fichta Čierna – Archaeology of the everyday. Stanica Záriečie, Žilina, SK [org. Truc Sphérique]

Fichtafilmy | Fichtafilms. Umelecké centrum Univerzity Palackého, Olomouc, CZ [org. Pastiche Filmz / Matin Krištof, Pavel Bednařík]

Festival di animazioni e cortometraggi dell’est Europa. Castelfranco, IT [org. Martin Krištof]

I. Animation and Experimental Film Festival of Budapest. Túzraktér Independent Cultural Center, Budapest, HU [org. Martin Krištof]

umelecká spolupráca a skupinové výstavy artistic collaboration and group art projects

2017
aktérka vo videofilme | actor in the videofilm / Prv, než bude horieť parlament | Before the parliament is on fire [Anton Čierny, Ivan Jurica]

2015
The Mother Load Project / medzinárodný participatívny project | international participatory project [kurátorky | curators Lesli Robertson, Natalie Macellaio, Dallas, USA]

2010
lektorka | lecturer / Nový ateliér / workshop talentovaných mentálne postihnutých umelcov | New studio / workshop of talented mentally challenged artists. Slovenská národná galéria – Galéria insitného umenia, Schaubmarov mlyn, Pezinok, SK [org. Alexandra Tamášová]

2009
kamerový záznam performancie pre video | camera recording performance for a video ‘ Etude no. 12 variation for Toni’s Schafmilch Joghurt ‘. MQW – MuseumsQuartier Wien, Q21, AT [sound artist mamoru]

2008
Open the Door Richard / medzinárodný participatívny projekt | international participatory project. SOHO20 Gallery, Chelsea, New York, USA [konceptcia | concept Nelleke Nix]

2003
Album pre Kolomana Sokola / album grafických listov 41 autorov | The Album for Koloman Sokol / the album of graphic sheets of 41 authors. Galéria Kolomana Sokola, Liptovský Mikuláš, SK [kurátorka | curator Zuzana Gažíková]

2002
Manifesta 4, The European Biennial of Contemporary Art / The (Research) Room. Archív zameraný na mladšiu generáciu umelcov Európy | archive aimed at the younger generation of European artists. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, DE [kurátorky | curators Iara Boubnova, Nuria Enguita Mayo, Stéphanie Moisdon Trembley]

aktérka vo videu | actor in the video / Utajené miesta | Concealed Places [Anton Čierny]

2001
aktérka vo videu | actor in the video / Už ani neviem po koľkýkrát | I Do Not Know How Many Times [Anton Čierny]

2000
Album Dalajlámovi / dar slovenských umelcov pri príležitosti návštevy XIV. Dalajlámu na Slovensku | Album for the Dalai Láma / present of Slovak artists on the occasion of a visit by the 14th Dalai Lama to Slovakia. At Home Gallery, Šamorín, SK [kurátor | curator Ladislav Snopko]

3 x 3 ženy / spolupráca s ľuďmi so zdravotným postihnutím |

3 x 3 women / collaboration with people with disabilities.

Divadlo z pasáže, Banská Bystrica, SK [réžisérka | director Viera Dubačová, org. AAC Bratislava – Ľubomíra Slušná]

architektonické diela a spolupráca architectural works and collaboration

2015 – 2016
OKO | EYE / grafika na podhlade bazénovej haly | graphics on the pool ceiling (1.300 m2).
Gothal, Liptovská Osada, SK

2015 – 2016
interiér hlavných priestorov | interior of main space / Gothal, Liptovská Osada, SK [spolupráca | cooperation Peter Bohuš]

verejné vystúpenia a akcie vo verejnom priestore public appearances and actions in public space

2014
Pavína Fichta Čierna + Matej Vakula: Transitioners / performance. Gallery Ro2 Art Downtown, Dallas, USA [org. Janeil Engelstadt / Make Art With Purpose, Jordan Roth / Ro2 Art]

2010
Jana Juráňová – Lásky nebeské / verejné čítanie a autorská videoprezentácia | public reading and author's video presentation. Sprievodný event k výstave Holé baby | event accompanying event to the exhibition Naked Girls. Slovenská národná galéria, Bratislava, SK

Škrtnúť Fica, kolektívne verejné vystúpenie | collective public performance [org. Stanica Záriečie, Žilina, SK + časopis | magazine Týždeň]

prednášky a prezentácie lectures and presentations

2017
Pecha Kucha Night Žilina, Vol. 37 – Open Air / predstavenie projektu | project presentation / Ciachovňa Centrum Arzenal (+ Anton Čierny) [org. KACHUNA + Stanica Záriečie, Žilina]

2016
Adriena Šimotová a jej miesto v kontexte výtvarného umenia a kultúry XX. storočia a súčasnosti | Adriena Šimotová in the Context of Visual Art and Culture from the 20th Century Onwards /hostka diskusie | guest of the discussion. Vlastenecký sál, Karlín, Praha [org. Nadační fond Adrieny Šimotové a Jiřího Johna + Fakulta humanitních studií UK + Katedra teorie a dějin umění VŠUP]

2016
Pecha Kucha Night Čepan Edition, Múzeum SNP, Banská Bystrica, prezentácia tvorby laureátov a finalistov Ceny Oskára Čepana | presentation of laureates and finalists of The Oskár Čepan Award [org. Nadácia – CSU Bratislava]

2014
Merateľné efemérne hodnoty / príspevok a prezentácia | Measurable ephemeral values / lecture and presentation. Odovzdaní zmene – umenie ako sociálna práca | Committed To Change – art as a social work / sprievodné podujatie k rovnomennej výstave | event accompanying the exhibition of the same name. Dom umenia / Kunsthalle, Bratislava, SK [kurátor | curator Daniel Grúň]

Artist talk with Pavlína Fichta Čierna / author's presentation. DE-CONSTRUKT [projekts], Red Hook, Brooklyn, New York, USA [org. CLAKULA]

2013
Change of Stranger's Image / lecture and presentation. Workshop of the project Changer d'image. mumok cinema, Musem of Modern Art Ludwig Foundation Vienna, AT [org. tranzit]

Pohyb v sociálnom priestore / autorská prednáška a komentovaná prehliadka | Movement in the social space / author's lecture and commentary. Rožňavské radiály, Galéria banického múzea, Rožňava, SK [org. Silvia L. Čúzyová, Noro Lacko]

(Tí) Medziostrovania / autorská prednáška | Struggling between the islands / author's lecture. Považská galéria umenia, Žilina.

Sila a bezmocnosť slova III. / Umelecké a kultúrne dianie rokov 1991 – 2011 + 2 / cyklus medziodborových seminárov | Strength and Helplessness of the Word III. / Arts and Cultural Events 1991–2011 + 2 / interdisciplinary seminar cycle. Galéria Médium, Bratislava, SK [org. Silvia L. Čúzyová]

Artdispečing.sk / výber 24 slovenských autorov na portáli | selection of 24 Slovak authors on the portal artdispecing.sk [profilový text | profile text Vladimíra Büngerová]

on-line výstava | on-line exhibition: Pavlína Fichta Čierna. http://www.hentak.sk [http://hentak.sk/2013/06/on-line-vystava-pavlina-fichta-cierna/] (18. 6. 2013) [kurátorka | curator Alexandra Tamášová]

História a súčasnosť Ceny Oskára Čepana / multižánrový festival Artyčoky | History and present of The Oskar Čepan Award / multi-genre festival Artyčoky. SK (+ Tomáš Rafa, Anton Čierny) [Stanica Záriečie, Žilina]

2012
Výskum, gesto, pozorovanie / prednáška | Research, gesture, observation / lecture. Medzicentrum III. / Festival umenia pre verejný priestor, Banská St a nica contemporary, Banská Štiavnica, SK [org. Nina Šošková]

(Môj) empatický pohyb v sociálnom priestore / autorská prednáška. Interdisciplinárne sympóziu Rodové aspekty súčasného umeleckého diskurzu. | (My) empathic movement in the social

space / author's lecture. Interdisciplinary symposium Gender aspects of contemporary art discourse. Nitrianska galéria, Nitra [org. Sekcia vizuálnych a kultúrnych štúdií, Centrum výskumu VŠVU Bratislava], SK

2010
Mikroskop 1.2. / autorská prezentácia | author's presentation / v spolupráci | in cooperation with Viera Levitt (predtým | formerly Viera Jančeková). Galéria Médium, Bratislava, SK [org. Združenie 13 kubíkov]

EU and me, somewhere in there / public lecture and presentation. Ciclo de videoarte de Europa del Este: Videografias del Este. Centro Cultural de España, Centro Histórico, México D.F., MX

2009
Release notes / public lecture and presentation in cooperation with Lucia Gregorová Stach. Raum D, MuseumsQuartier 21, Vienna, AT [org. Asifakeil – Renate Kordon, Stefan Stratil]

2008
Pecha Kucha Night Žilina, Volume 2. Stanica Záriečie, Žilina, SK [org. Združenie KACHUNA]

Pecha Kucha Night Bratislava, Volume 4. Hotel Kyjev, Bratislava, SK [org. Združenie Soyart]

2007
Filmový večer Hladné oko / autorská videoprezentácia | Film evening Hungry Eye / author's video presentation. Stredeurópsky dom fotografie, Bratislava, SK [org. Zita Hosszúová]

FICHTAFILMY / prezentácia tvorby | FICHTAFILMS / presentation of work. Divadlo Pôtoň, Levice, SK [org. Michal Somoš]

2006
Foreword – Brief look at the Slovak art scene after 1989 and My 15 year old child, its sister and other relatives / public lecture. MOT – Museum of Contemporary Art, Tokyo, JP [org. Keiko Okamura / MOT, preklad a spolupráca | translation and cooperation Prof. Hideaki Kimura]

kurátorská činnosť curatorial activities

2017
Aleš Čermák – [0] AiS&SiA (asymmetry is strategy & strategy is asymmetry). Ciachovňa Centrum Arzenal, Žilina, SK

Jan Pfeiffer – Očakávanie, Hypotéza, Postulát | Expectation, Hypothesis, Postulate. [kurátori | curators Pavlína Fichta Čierna, Anton Čierny]

Videokocka 4, Ciachovňa Centrum Arzenal, Žilina, SK [kurátori | curators Pavlína Fichta Čierna, Anton Čierny, Katharina Jesberger, Ivan Jurica]

2016
Strecha z hmly / videokolekcia | Roof of fog / videocollection. Videokocka 3, Banská St a nica Contemporary, Banská Štiavnica, SK **2001**
Trialóg – Martin Kellenberger, Ivan Kříž, Vladimír Popovič. PGU, Žilina, SK [kurátori | curators Pavlína Fichta Čierna, Tomáš Mazáč, Milan Mazúr]

poroty, redakčná rada jury, editorial board

2015
Cena Exit 2015, Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem, CZ

od | since 2014
členka redakčnej rady časopisu | member of the editorial board of the magazine Kultúrny kyslík | Cultural Oxygen, Via Cultura / Inštitút pre kultúrnu politiku | Institute for Cultural Politics

2010
Early Melons 2010, 3rd International Student Film Festival, Videofizz jury, Bratislava, SK

pedagogická činnosť educational activities

1995 – 2000
Vysoká škola výtvarných umení Bratislava. Katedra úžitkového umenia II. Ružomberok | Academy of Fine Arts and Design Bratislava, Department of Applied Art II. Ružomberok

1997 – 2000
Pedagogický inštitút Sv. Ondreja v Ružomberku | The Pedagogical Institute of St. Andrew in Ružomberok

2000 – 2002
Považská galéria umenia v Žiline | Považská Gallery of Art Žilina

2010 – 2013
Žilinská univerzita (externé pôsobenie) | University of Žilina (externally)

2010 – 2013
Katedra intermédií a multimédií, Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení Banská Bystrica | Intermedia and Multimedia Department, Faculty of Fine Arts, Academy of Arts Banská Bystrica / doktorandské štúdium ukončené dizertačnou prácou na tému Ľudská podmienka v situácii zlomu. Empatický pohyb v sociálnom priestore. | doctoral studies were completed with the dissertation Human condition at a breaking point moment. Empathetic move in the social space.

od | since 2013
Katedra mediamatiky a kultúrneho dedičstva, Fakulta humanitných vied, Žilinská univerzita | Department of Mediamatics and Cultural Heritage, Faculty of Humanities, University of Žilina

prednášky a prezentácie v akademickom prostredí lectures and presentations in the academic enviroment

2014

Project Transitioners / presentation. Gallery Central Trak, University of Texas at Dallas USA (+ Matej Vakula)

Site as a Point of Creative Practice Project / Transitioners and other author's works / presentation and lecture. University of Dallas – UNT, USA (+ Matej Vakula) [org. Janeil Engelstadt / MAP – Make Art With Purpose]

2010

Fichtaart a Fichtafilmy / autorská prezentácia | Fichtaart and Fichtafilms / author's presentation. Katedra intermédií a digitálnych médií, FVU AU Banská Bystrica

workshopy, spolupráca, organizačná činnosť workshops, collaboration, organizational activity

2017

Kultúrne centrum Nová Žilina / štúdia realizovateľnosti | feasibility study / vedúca tematickej skupiny Hudba, scénické a vizuálne umenie | leader of working group Music, scenic and visual arts [org. Michal Janovčík, Žilinská univerzita, Žilina]

2016

lektorka | lecturer / Ako sa zbaviť strachu z neznámeho / workshop Pavlíny Fichta Čiernej. | How to overcome fear of the unknown / workshop of Pavlína Fichta Čierna. Kunsthalle, Bartislava, SK [spolupráca | cooperation Barbara Láštiová, Ústav výskumu sociálnej komunikácie SAV + Andrej Findor, Fakulta sociálnych a ekonomických vied UK, Bratislava]

lektorka | lecturer / PLENÉR | PLEIN-AIR / Ateliér grafického dizajnu a multimédií, Masarykova univerzita, Brno. Skautský dom, Banská Štiavnica, SK [org. Helena Lukášová] *Autorský strih a koncept videa | Author's cut and concept of the video.*

2015

lektorka | lecturer / Workshop II., ASP Krakow, PL. Projekt Kultura v dialógu + Malopolska Fundacja Muzeum Sztuki Współczesnej [org. Jan Trzupek, Grzegorz Sztwiertnia]

organizátorka + lektorka | organizer + lecturer / Obraz od slova | Image from the word / video workshop, MKD, FHV, Žilinská univerzita, Žilina

Typo+grafické spolu_práce / výstava študentských prác | Typo+ghraphical team_work / the exhibition of student's works (MKD, FHV, Žilinská univerzita). Kníhkupectvo Artfórum, Žilinský literárny festival, Žilina

SOLAR team Slovakia / Žilinská univerzita, Žilina [koordinátorka pre stratégie obrazovej dokumentácie | coordinator for strategies of image's documentation; org. Juraj Makarovič]

Projekt rekonštrukcie budovy „A“ Žilinskej univerzity | Project for the reconstruction of building "A" of the University of Žilina [koordinátorka a vedúca skupiny Medialaby | coordinator and leader of team Medialabs; org. Prof. Jozef Jandačka]

2014

lektorka | lecturer / Strach a pamäť žánru, filmový workshop so študentami | Fear and memory of the genre, film workshop with students. Kováčová, SK [org. Ján Adamove, Katedra intermédií a digitálnych médií, FVU, AU Banská Bystrica + Pavlína Fichta Čierna, Katedra mediamatiky a kultúrneho dedičstva, FHV, Žilinská univerzita, Žilina] prednáška | lecture Modely strachu podľa P. F. Čiernej | Models of fear by P. F. Čierna

Koloman Kertész Bagala + Ivan Štrpka / prezentácia tvorby | presentation of work. Žilinská univerzita, Žilina [príprava a organizácia | preparation and organizing]

od | since 2014

členka redakčnej rady časopisu | member of the editorial board of the magazine Kultúrny kyslík | Cultural Oxygen, Via Cultura / Inštitút pre kultúrnu politiku | Institute for Cultural Politics

od | since 2013

Typografické spolupráce | Typographical collaborations / Koloman Kertész Bagala, Monika Kompaniková, Víto Staviarsky, Peter Šulaj, Michal Habaj, Vlado Janček, Lucia Droppová, Anna Kiliánová, Juliana Sokolová, Arnold Kojnok. Katedra mediamatiky a kultúrneho dedičstva, FHV, Žilinská univerzita, Žilina [príprava a organizácia | preparation and organizing]

2012

lektorka | lecturer / Jesenný workshop | Autumn workshop. Liptovský Peter [org. Katedra intermédií a digitálnych médií, FVU, AU Banská Bystrica]

2011

Ondrej Jób + Jan Filípek / Písmo | The Type. Katedra mediamatiky a kultúrneho dedičstva, FHV, Žilinská univerzita, Žilina [príprava a organizácia | preparation and organizing]

Peter Píkna / Demýtizácia euroamerického priestoru vo vybraných filmových, hudobných a dokumentárnych dielach | The demythification of the Euro-American area in selected film, music and documentary works. Katedra intermédií a digitálnych médií, FVU AU Banská Bystrica [príprava a organizácia | preparation and organizing]

lektorka | lecturer / Konzultácie študentských video-storyboardov pre European video competition ELIA | Consultation of students' video-storyboards for The European video competition ELIA. Katedra intermédií, VŠVU, Bratislava, [org. Ilona Németh, Anton Čierny]



bibliography (selection)

bibliografia (výber)

katalógy catalogues

Gregorová Stach, Lucia: *Kozmikomiks*. Bratislava: Tranzit, 2017, nepag, repro.

PGU 40 +. Výber z akvizícií Považskej galérie umenia. Žilina: PGU, 2017, nepag., repro. ISBN: 978-80-88730-89-7.

Kukurová, Lenka (ed.): *Strach z neznámeho*. Bratislava: Goethe-Institut, 2016, s. 8 – 16, repro s. 94 – 99, s. 188 – 190 dokumentácia workshopu Pavlíny Fichta Čiernej *Ako sa zbaviť strachu z neznámeho*.

Janečková, Zuzana – Kupková, Marika: Externalizovaným okom. In: *Pavlína Fichta Čierna / Přesáhnout vše osobní*. Brno: Galerie u Dobrého pastýře – Galerie TIC, 2016, nepag., repro.

Judy, Peter – Gregor, Richard: Between Democracies 1989 – 2014: Commemoration and Memory. On-line catalogue. Johannesburg: University of Johannesburg, South Africa, 2015. ISBN I 978-606-547-266-2.

Trzupek, Jan: Blured Map Contour. In: Lisok, Marta – Trzupek, Jan (eds.): *On generation and Corruption*. Katowice: Galeria BWA, 2014, p. 31 – 39, repro p. 110 – 119. ISBN 978-83-88254-76-5.

Čičo, Martin (ed.) a kol.: *Dve krajiny / Obraz Slovenska: 19. storočie X súčasnosť*. Bratislava: SNG, 2014, s. 84, repro, text L. Gregorová Stach. ISBN 978-80-8059-180-9.

Vrbanová, Alena: *Zo zbierky Galérie Cypriána Majerníka*. Bratislava: GCM, 2014, s. 4 – 19, repro s. 52. ISBN 978-80-89648-05-4.

Jesberger, Katharina – Mognini, Claudia: *At least 25 moments per second*. Vienna: Künstlerhaus, 2014, p. 30 – 37, repro. ISBN 978-3-900354-52-7.

Jablonská, Beata: K výstave Alternatívna grafika. In: Čarný, Juraj – Gregor, Richard (eds.): *Paradoxa 90. Kurátorské koncepcie v období mečiarizmu (1993 – 1998)*. Bratislava: Slovenské centrum vizuálnych umení, 2014, s. 38 – 44, repro s. 48 – 49. ISBN 978-80-971709-6-7.

Rusnáková, Katarína: *Zoči-voči: Práce na papieri zo Slovenska*. Banská Bystrica: FVU, Akadémia umení, 2014, s. 63, repro s. 64 – 65. ISBN 978-80-89555-43-7.

Tamásová, Alexandra: Umenie ako terapia. In: Tamásová, Alexandra: *Hranice tela*. Bratislava: GCM, 2013, s. 69 – 89, repro 68, 82, 85, 87. ISBN 978-80-89648-04-7.

Rusnáková, Katarína: Videoumenie, digitálne umenie a intermédiá: aktuálnosť výpovede o romanitých ľudských situáciách. In: Rusnáková, Katarína (ed.): *re_VÍZIA*. Banská Bystrica: FVU, Akadémia umení, 2013, s. 39 – 62, repro s. 102. ISBN 978-80-89555-24-6.

Čarná, Daniela: *Zostane to v rodine*. Bratislava: GMB, 2013, s. 2 –17, 24, repro s. 24. ISBN 978-80-89340-53-8.

Hanáková, Petra: *Umenie a vymazávanie*. Bratislava: SNG, 2012, s. 69, 70, repro. ISBN 978-80-8059-164-9.

Gregor, Richard: Autenticita, tradícia a post-národná situácia. In: *Nulté roky. Od Priestoru po Beskida. Slovenské výtvarné umenie 1999 – 2011 v štyroch kurátorských koncepciách*. Žilina: PGU, 2011, s. 112, 123, repro s. 160. ISBN 978-80-88730-77-4.

Šestý Nový zlínský salon 2011. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění, 2011, s. 121, repro s. 18. ISBN 978-80-85052-87-9.

Koleček, Michal – Kolečková, Zdena (eds.): *The Art of Urban Intervention*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu UJEP, 2011, repro p. 124 – 125. ISBN 978-80-7414-359-5.

Pribišová, Lýdia – Slaninová, Katarína: Whatever we do we cannot connect with you. In: *Prague Biennale 5*. Milan: Giancarlo Politi Editore, 2010, p. 131 – 145, repro p. 135. ISBN 978-88-7816-161-0.

Geržová, Barbora: *Inter-view*. Nitra: Nitrianska galéria, 2010, s. 4 – 18, repro s. 83. ISBN 978-80-85746-51-8.

Nix, Nelleke: *Making Marks. T(I)MBOOK TOBOOKAR(ES)T, TRI-FOLD – new perspectives on book arts*. New York: WAH Center, 2010, non-pag., repro.

Habrmanová, Zuzana: Babské řeči aneb Výhled z kuchyně. In: AFO45. *Academia Film Olomouc 2010*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 164 – 165, repro. ISBN 978-80-244-2516-0.

Pachmanová, Martina: Za sametovou oponou: jazyky, těla, instituce. In: *Formáty transformace 89 – 09. Sedm pohledů na novou českou a slovenskou identitu*. Dům umění města Brna, 2009, s. 118 – 121, 212, repro 138 – 139. ISBN 978-80-7009-157-6.

Rusinová, Zora: *Autoportrét v slovenskom výtvarnom umení 20. storočia*. Bratislava: Veda, SAV, 2009, s. 301 – 303, repro. ISBN 978-80-224-1075-5.

Hellwig-Schmid, Regina (ed.): *Donumenta. 2009 – Slovakia*. Regensburg: donumenta Regensburg, e.V., 2009, p. 133, repro. ISBN 978-3-9809125-6-3.

Turan, Ceren: *Magic Words*. Žilina: Stanica Záriečie, 2009, nepag., repro.

Putišová, Mira: *Petites Histoires / Malé príbehy. Regards projetés – Slovaquie / Premietnuté pohľady – Slovensko*. Žilina: Považská galéria umenia, 2008, nestr., repro. ISBN 978-80-88730-68-2.

Bartošová, Zuzana (ed.): Slovenské výtvarné umenie druhej polovice 20. storočia. In: *Súčasně slovenské výtvarné umenie 1960 – 2000 zo zbierky PSIS*. Bratislava: Orman, 2008, s. 13 – 25. ISBN 978-/80-969675-4-4. Tamtiež: Bungerová, Vladimíra: Pavlína Fichta Čierna, s. 70 – 71, repro.

Barak, Ami: *Re:construction / The Young Artists´ Biennial*.

Bucharest: META Cultural Foundation, 2008, pp. 92 – 93, repro. Geržová, Barbora: *Ja a tí druhí*. Nitrianska galéria, 2008, s. 7 – 8, repro s. 31. ISBN 978-80-85746-39-6.

V. Nový zlínský salon 2008. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění, 2008, repro s. 48.

Passages – passagen – pasáže. Bratislava: gandy gallery, 2007, non-pag., repro.

Bartošová, Zuzana: *Contemporary Slovak Fine Art 1960 – 2000. From the First Slovak Investment Group’s Collection*. Bratislava: Petrus, 2007, s. 70 – 71, repro. ISBN 978-80-89233-25-0.

Spišiaková, Zuzana: *(ne)MOC(sub)DOMINANCIA*. Banská Bystrica: SSG, 2007, nepag., repro. ISBN 978-80-88681-58-8.

Nix, Nelleke: *Adam’s Rib, Eve’s Air in her Hair. Documentation*. New York: SOHO20 Gallery Chelsea, 2007, nepag., repro.

Rusinová, Zora: Osudová blízkosť a konečnosť tela. In: *Autopoesis*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2006, s. 25, 102 – 103, repro. ISBN 80-8085-116-4.

Koleček, Michal: Pavlína Fichta Čierna – Vertraute Orte. Intervention in den Strassen des Volkert- und Alliertenviertel. In: *Geschichte(n) von Ort. Eine Ausstellung in öffentlichen Raum rund um den Volkerplatz*. Wien: Kunst der öffentlichen Raum, 2006, non-pag., repro.

De Palma, Grazia (ed): *Collezionami – Biennale d’Arti Contemporanee*. Bari: Associazione Lorenzo de’ Medici, 2006, p. 150 – 151, repro + text.

Clouding Europe. Bratislava: gandy gallery, 2006, non-pag., repro.

Rusnáková, Katarína: Contemporary Art in Slovakia. In: *Positioning. In the New Reality of Europe: Art from Poland, the Czech Republic, Slovakia and Hungary. Catalogue I. Texts*. Osaka: The National Museum of Art – Hiroshima: City Museum of Contemporary Art – Tokyo: Museum of Contemporary Art – The Japan Foundation, 2005, pp. 114 – 123.

Okamura, Keiko: Aspects of Body – Self-positioning. In: *Positioning. In the New Reality of Europe: Art from Poland, the Czech Republic, Slovakia and Hungary. Catalogue I. Texts*. Osaka: The National Museum of Art – Hiroshima: City Museum of Contemporary Art – Tokyo: Museum of Contemporary Art – The Japan Foundation, 2005, pp. 062 – 063.

Positioning. In the New Reality of Europe: Art from Poland, the Czech Republic, Slovakia and Hungary. Catalogue II. Works. Osaka: The National Museum of Art – Hiroshima: City Museum of Contemporary Art – Tokyo: Museum of Contemporary Art – The Japan Foundation, 2005, repro pp. 034 – 039.

Surůvka, Jiří: The Artists unto Themselves. In: *International Biennale of Contemporary Art /A Second Sight*. Prague: National Gallery, 2005, pp. 617, repro + text pp. 622 – 623. ISBN 80-7035-0301-5.

Ševeček, Ludvík (ed.) a kol.: *IV. Nový zlínský salon 2005*. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění, 2005, repro s. 53. ISBN 80-85052-59-8.

Jančeková, Viera: An insight into contemporary art in Slovakia. In: *Check Slovakia!* Berlin – Trnava: Neuer Berliner Kunstverein – Galéria Jána Koniarka, 2004, non-pag, repro. ISBN 80-85132-43-5.

Makovec, Margarethe – Lederer, Anton: *Whe are what we are / Aspects of Roma Life in Contemporary Art*. Graz: < rotor > association for contemporary art, 2004, pp. 10 – 11, repro.

Eintritt frei / Bratislava, Budapest, Ljubljana, Prag und Wien. Vienna: BAWAG Foundation, 2004, non-pag., repro.

Rusnáková, Katarína: Osobné poznámky na telo. In: *Pavlína Fichta Čierna – Osobné poznámky na telo*. Bratislava: Nadácia – Centrum súčasného umenia, 2002, nestr., repro.

Jančeková, Viera: Expectations / Pavlína Fichta Čierna and her vision of Open House. In: *Open House*. Luxembourg: Casino Luxembourg, Forum d’art contemporain, 2002, pp. 06 – 09, repro. ISBN 2-919893-37-8.

Jančeková, Viera: Bifúzia zo strany Pavlíny Fichty Čiernej. In: *Pavlína Fichta Čierna – Zdena Kolečková – Bi:fúzia*. Ústí nad Labem: Galerie Emila Filly, 2002, nestr., repro.

Vrbanová, Alena: *Súčasná slovenská grafika 15*. Banská Bystrica: Štátna galéria, 2002, nestr., repro. ISBN 80-88681-47-2.

Vrbanová, Alena: Pavlína Fichta Čierna – Ani vefa, ani málo. In: *Public Subject*. Bratislava: Pro Helvetia, 2002, nestr., repro. ISBN 80-968668-1-8.

Gregor, Richard: „*Neue“ Slowakische Kunst 1936 – 2001*. Wien: Kunsthalle Exnerstrasse, 2002, S. 4, 42, repro.

Malá, Olga – Srp, Karel: Hrdinky. In: *Heroines*. Praha: Slovenský inštitút, 2002, nestr., repro.

Cena Oskára Čepana 02. Bratislava: Nadácia – Centrum súčasného umenia + Foundation for a Civil Society, 2002, nestr., repro.

Beskid, Vladimír: Elektronický a digitálny kód. In: *Koniec minulého storočia. Artotéka umenia 90. rokov 20. storočia*. Banská Bystrica: Štátna galéria, 2001, s. 7, repro 14. ISBN 80-88681-49-9.

Jančeková, Viera: Potrebujete našu starostlivosť? In: *Training*. Trnava: Errata, 2000, nestr., repro.

3 x 3 ženy. Bratislava: C.ART.A – international, 2000, s. 29 – 31, repro. ISBN 80-968203-5-4.

Čierny, Anton (ed.): *Trvalý pobyt / Pobyt stały*. Žilina: 1999, nestr., repro. ISBN 80-968373-2-X.

Slušná, Lubomíra (ed.): *Invisible exhibition*. Bratislava: CAA – international, 1999, s. 13 – 14, repro + text. ISBN 80-968203-2-X.

Vrbanová, Alena: Dimensions of New Graphic Art – Alternative Printing – Neo-conceptual Techniques of Expressions. In: Škrjanec, Breda (ed.): *23. International Biennale of Graphic Art*. Ljubljana: Modern Gallery, 1999, pp. 159 – 160.

Hanáková, Petra – Kusá, Alexandra: *Slovak Art for Free. XIVIII. Biennale di Venezia*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 1999, s. 044 – 045, repro. ISBN 80-89011-04-7.

Vrbanová, Alena: Súčasná grafika – polemika medzi tradíciou, aktuálnosťou a otvorenosťou? In: *Súčasná slovenská grafika 14*. Banská Bystrica: Štátna galéria, 1997, nestr., repro. ISBN 80-88681-38-3.

Vrbanová, Alena: *Alternatívna slovenská grafika*. Banská Bystrica: Štátna galéria, 1997, nestr., repro. ISBN 80-88681-30-8.

Zmena pozícií. Žilina: Považská galéria umenia, 1997, nestr., repro. ISBN 80-88730-28-7.

Geržová, Jana: *Pavlína Čierna / Na čo nemyslíš, nie je*. Košice: Múzeum Vojtecha Löfflera, 1997, nestr.

Ľubomíra, Slušná (ed.): *Common Space*. Bratislava: CAA – international, 1997, s. 17. ISBN 80-967537-1-1.

Vrbanová, Alena: *Súčasná slovenská grafika 13*. Banská Bystrica: Štátna galéria, 1997, s. 3, s. 17., repro. ISBN 80-88681-25-1.

Čarný, Juraj: *BillboART*. Bratislava: SCCA – Slovakia, 1995, nestr., repro. ISBN 80-88675-24-3.

Slovak Graphic Art of the Nineties. Traditions, experiments, alternatives. Banská Bystrica: MK SR + ŠG Banská Bystrica, 1996, s. 28, repro s. 29. ISBN 80-967370-3-1.

Matuščík, Radislav: *Pavlína Čierna / Denník*. Žilina: Považská galéria umenia, 1994, nestr., repro. ISBN 80-88730-09-0.

Kol. autorov: *Valdštejnská zahrada '94*. Praha: Terra Mia, 1994, nepag., repro

knihy, zborníky books, anthologies

Kol. autorov: *Mladosť*. Zborník k 18. ročníku Letného filmového seminára 4 živly. Banská Šiavnica: 4 živly, 2016, s. 61. (k projektu Videokocka, kurátorský projekt Strecha z hmly).

Kukurová, Lenka: *Angažovanosť v súčasnom umení: aktualita či prežitok?* In: Zborník prednášok o súčasnom výtvarnom umení II. so zameraním na politické a angažované umenie. Nitra: Nitrianska galéria, 2015, s 41 – 56.ISBN 978-80-85746-69-3.

Murín, Michal (ed.): *IDM + 15/ ENTER*. Banská Bystrica: FVU Akadémia umení & Dive Bukí, 2015, s. 15, 78, repro 28 – 29. ISBN: 978-80-89555-46-8.

Geržová, Barbora: Pavlína Fichta Čierna. In: Niczová, Renáta (ed.): *50 rokov Nitrianskej galérie (1965 – 2015)*. Nitra: 2015, s. 51, repro s. 50. ISBN 978-80-85746-68-6.

Geržová, Barbora: Pavlína Fichta Čierna. In: Kol. autorov: *50 súčasných umelcov na Slovensku*. Bratislava: Art Academy + Slovart, 2014, s. 56, repro s. 57 – 59. ISBN 978-80-556-0970-6.

Rusnáková, Katarína: Rozšírené spôsoby diváckej recepcie digitálneho umenia. In: *Zborník prednášok o súčasnom výtvarnom umení so zameraním na mediálne umenie*. Nitrianska galéria, 2014, s. 53 – 70, repro s. 178. ISBN 978-80-85746-66-2.

Anton Čierny. Monografia. PGU, 2012, repro s. 76, 105 – 111, 121, 123, 124 – 125, 156, 157. ISBN 978-80-88730-76-7.

Rusnáková, Katarína: *Rozšírené spôsoby diváckej recepcie digitálneho umenia*. Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2011, s. 94 – 95, 134 – 136, 166 – 167, repro s. 95, 136. ISBN 978-80-89078-92-9.

Lederer, Anton – Makovec, Margarethe: Unerwartete Wendungen. In: *Tiroler Künstlerschaft 2009 – 10*. Innsbruck: Tiroler Künstlerschaft, 2011, p. 23, 33, 35, repro p. 33. ISBN 978-3-902002-15-0.

Oravcová, Jana: *Ekonomie tela*. Bratislava : Slovart + VŠVU, 2011, s. 175 – 177, repro s. 176 – 177. ISBN 978-80-556-0439-8. Juráňová, Jana: *Lásky nebeské*. Bratislava: Aspekt, 2010. Obálka a ilustrácie (Bird’s eye-view). ISBN 978-80-85549-89-8.

100 Artists-in.Residence / quartier21 / MQ / 2006 – 2009. Wien: MuseumQuartier Errichtungs- und BetriebsgesmbH, 2009, repro p. 78. ISBN 978-3-200-01625-5.

Rusnáková, Katarína. Psychologické, medicínske a sociálne telo. In: Rusnáková, Katarína: *Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku*. Banská Bystrica: FVU, Akadémia umení, 2009, s. 10 – 46, repro s. 42, 45. ISBN 978-80-89078-55-4.

Putišová, Mira: Petites histoires. In: *Regards Projetés*. Strassburg: apollonia european art exchanges, 2009, p. 33 – 35, 67 – 70, repro detail p. 31. ISBN 978-2-9527497-7-0.

Bartošová, Zuzana: K výtvarníckam edície. In: Bútorová, Zora (ed.): *Ona a on na Slovensku / zaostrené na rod a vek*. Bratislava: Inštitút pre verejné otázky, 2008, s. 363 – 364. ISBN 978-80-89345-10-6.

Bartošová, Zuzana: About the artists of the edition. In: Bútorová, Zora (ed.) at al.: *She and He in Slovakia. Gender and Age in the Period of Transition*. Bratislava: Inštitút pre verejné otázky, 2008, p. 339 – 342. ISBN 978-80-89345-14-4.

Bútorová, Zora (ed.): *Tu a teraz: sondy do života žien 45+*. Bratislava: IVO, 2007. Ilustrácia obálky. Tamtiež: Bartošová, Zuzana: Pavlína Fichta Čierna (profil autorky), s. 10, 117. ISBN 978-80-88935-95-7.

Garlatyová, Gabriela: *10. rokov Mestskej galérie v Rimavskej Sobote*. Rimavská Sobota: MGRS, 2007, s. 20, 28. ISBN 978-80-969645-8-1.

Kapsová, Eva: Internet v umení – umenie na internete.

In: Marta Žilková (ed.): *Vplyv globalizácie na mediálnu kultúru.*

Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, FFUK – Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2006, s. 336 – 339. (Kapsová, Eva: Internet in Art – Art on the internet. In: *Globalisation Trends in the media.* Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2006, pp. 205 – 208.) ISBN 80-8050-942-5.

Rusnáková, Katarína: *História a teória mediálneho umenia na Slovensku.* Bratislava: VŠVU, Afad Press, 2006, s. 84, 119, 160 – 170, 245 – 247, 267, 270 – 272, 276, 281, 284 – 286, repro 162, 165 – 170, 246, 247, 272. ISBN 80-89259-04-9.

Putišová, Mira: Pavlína Fichta Čierna. In: Mazúr, Milan (ed.): *Považská galéria umenia Žilina 1996 – 2006.* Žilina: PGU, 2006, s. 040 – 041. ISBN 80-88730-59-7.

Gregorová, Lucia: Nežné pripomienky. Pavlína Fichta Čierna / Lenka Klodová. In: *Považská galéria umenia v Žiline 2005 – 2006.* Žilina: PGU, 2006, s. 12.

Rusnáková, Katarína: V toku pohyblivých obrazov. *Antológia textov o elektronickom a digitálnom umení v kontexte vizuálnej kultúry.* Bratislava: VŠVU – Afad Press, 2005, s. 45, 64. ISBN 80-88675-97-9.

Rusnáková, Katarína: The Visual Representation of Gender and Sexual Identities in the New Media in Slovakia. In: *90´ s +. Reflection of the Visual Art at the Turn of the 20th and 21st Century. Publication of the international symposium.* Bratislava: The Slovak section of AICA + the Union of Theorists of Contemporary Fine Art, 2003, p. 70 – 81, repro p. 80. ISBN 80-968902-1-2.

Gregorová, Lucia: (In)time. In: *Považská galéria umenia v Žiline 2001.* Žilina: PGU, 2001, nestr., repro. ISBN 80-88730-44-9.

Hushegyi, Gábor – Kiss, Suzanne: *At Home Gallery 1995 – 2000.* Šamorín: At Home Gallery, 2001, s. 23, 75. ISBN 80-968529-0-6.

Vrbanová, Alena: 90. roky – neokonceptuálne, alternatívne a intermediálne formy grafiky. In: Zora Rusinová a kolektív (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. storočia.* Bratislava: Slovenská národná galéria, 2000, s. 119.

Gregor, Richard: Manipulujúce umenie. In: *Považská galéria umenia v Žiline 2000.* Žilina: PGU, 2000, s. 11 – 14, repro. ISBN 80-88730-31-7.

Geržová, Jana a kol. (ed.): *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia.* Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil, 1999, s. 26, 220, 228 – 229, 242 – 243, 272, repro. ISBN 80-968283-0-4.

Múzeum Vojtecha Löfflera. (Zborník činnosti 1997 – 1998). Košice, 1999, nepag., repro. ISBN 80-88760-34-8.

Rusinová, Zora: Ad Laudem Artificis In: *Kresťanstvo a kultúra II.* Bratislava: SNG, 1999, s. 49 – 52, repro 56. ISBN 80-8059-030-3.

rozhovory, autorské texty, vyjadrenia interviews, author's texts, statements

Rozhovor. In: Janečková, Zuzana – Kupková, Marika: Pavlína Fichta Čierna / Přesáhnout vše osobní. Brno: Galerie u Dobrého pastýře – Galerie TIC, 2016, nepag., repro.

Audioportrét. 50 súčasných slovenských výtvarníkov predstaví bratislavská Kunsthalle, 2014. *http://devin.rtvs.sk*

Baraníková, Katarína – Fichta Čierna, Pavlína, rozhovor. In: Rónaiová, Veronika: *Vnímať svoje limity.* Banská Bystrica: SSG, 2014, s. 104 – 105, repro. ISBN 978-80-88681-74-8.

Fichta Čierna, Pavlína: Môj empatický pohyb v sociálnom priestore. In: Geržová, Jana (ed.): *Rodové aspekty súčasného umeleckého diskurzu. Zborník z interdisciplinárneho sympózia.* Bratislava: Slovart+VŠVU, 2012, s. 121 – 133, repro s. 123 – 126, 128 – 133. ISBN 978-80-89259-68-7.

Rusinová, Zora: Partner / Rozhovor s Pavlínou Fichta Čiernou a Antonom Čiernym. In: *Anton Čierny* (monografia). Žilina: PGU, 2012, s. 105 – 111. ISBN 978-80-88730-76-7.

Geržová, Barbora – Fichta Čierna, Pavlína: Práca s pamäťou rodiny (rozhovor). In: Geržová, Barbora: *Inter-view.* Nitra: Nitrianska galéria, 2010, s. 78 – 82, repro s. 83. ISBN 978-80-85746-51-8.

Videoart je rýchlejšie médium ako film. Rozšírený rozhovor Lucie Kučerковой s Pavlínou Fichta Čiernou, porotkyňou VIDEOSEKTU. [http://www.earlymelons.com/festivalovy-dennik] 22. 3. 2010. Rusinová, Zora: Vysoká miera nepochopenia diela môže byť problémom. Rozhovor Zory Rusinovej s Pavlínou Fichta Čiernou a Antonom Čiernym. In: *Profil,* 3/2010, roč. 17, s. 56 – 67, repro s. 60, 66.

Fichta Čierna, Pavlína: Three Men for Life and Me. In: *Umělec,* vol. 9, 2005, č. 1, s. 43 – 45, repro.

Fichta Čierna, Pavlína: Projektória Vladimíra Popoviča In: *Považská galéria umenia 2001.* Žilina: PGU 2002, nepag.

Zrkadlenie. Publicistický kultúrny magazín o profesionálnom umení a umelcoch. Slovenský rozhlas, redaktorka Tatiana Sedláková. 4. 10. 2000

Čierna, Pavlína: Denník. In: *Výtvarný život,* roč. XXXIX., 1994, č. 1, s. 82 – 83, repro.

periodiká periodicals

Tamásová, Alexandra: Kozmikomiks. In: *Jazdec,* 27/2017, roč. VIII., s. 5 – 7.

Kukurová, Lenka: Problémy Európy v kocke: podujatie VideoKocka/VideCube 3. In: *Jazdec,* 24/2016, roč. VII., s. 3 – 5 + citácia.

Filová, Eva: Autenticita a dokumentarizmus v slovenskom vizuálnom umení po roku 1990. In: *Slovenské divadlo. Revue dramatických umení.* Bratislava: Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, roč. 64, 2016, č. 4, s. 396 – 411, repro s. 406.

Sikorová-Putišová, Mira: Dve výstavy, ktoré neboli iba výstavami. In: *Jazdec,* 22/2016, roč. VII., s. 6 – 9, repro obálka + s. 3.

Valová, Miroslava K.: Potenciál každodennosti. In: *FlashArt CZ/ SK,* Vol. 10., No. 42, 2016, s. 63, repro.

Wohlmut, Radek: Spoluúčasť nutná. In: *Art+Antiques,* 2016, č.05, s. 89 – 99.

Majdáková, Diana: Strach z neznámeho. In: *FlashArt CZ/ SK,* Vol. IX, No. 39, 2016, s. 59.

Kralovič, Jan: Strach bez účelu. In: *Profil,* 2/2016, roč. 23, s. 69 – 87.

Slaninová, Katarína: Odovzdaní zmena. In: *FlashArt CZ/SK,* Vol. VI, No. 31, 2014, s. 58.

Kukurová, Lenka: Ako sa tvorilo v časoch mečiarizmu. In: *Pravda,* 18. 10. 2014, s. 22 – 23, citácia.

Kisová, Gabriela: X Apartments v Košiciach. Pustiť umenie do bytu. In: *FlashArt CZ/SK,* Vol. 7, 2014, No. 30, s. 50 – 51, repro s. 51.

Rusnáková, Katarína: Digitálne umenie na Slovensku v prvej dekáde 21. storočia: perspektívy a frustrácie. In: *Profil,* 4/2012, roč.19, s. 10 – 11, repro s. 12 – 13.

Rusnáková, Katarína: O odvahe súčasného vizuálneho umenia na Slovensku zbaviť sa estetickej autonómie. In: *Jazdec,* 1/2012, roč. IV., s. 5.

Valoch, Jiří: Pár poznámek k výstavě Alternatívna slovenská grafika v Galérii Cypriána Majerníka. In: *Jazdec,* 4/2011, roč. III., s. 24.

Vrbanová, Alena: Synkretická povaha umenia nultých rokov. In: *Jazdec,* 4/2011, roč. III, s. 3.

Rusnáková, Katarína: Vizuálne umenie na Slovensku 1990 – 2004: v komprimovanom čase. In: *Jazdec,* 4/2011, roč. III, s. 7.

Vrbanová, Nina: 3 generácie – 3 x koncept. Slovenské výtvarné umenie na prahu druhého decénia 21. storočia. In: *Jazdec,* 4/2011, roč. III., s. 10, repro s. 9.

Geržová, Barbora: Inter-view. In: *Profil,* 1/2011, roč 18, s. 40 – 42.

Kukurová, Lenka: Štyri verzie nultých rokov. In: *SME,* č. 243, roč. 19, 20. 10. 2011, repro s. 14.

Pribišová, Lýdia: Pavlína Fichta Čierna, Mark Ther. In: *FlashArt CZ / SK,* Vol. 6, No. 21, 2011, s. 59, repro s. 59.

Tamásová, Alexandra: O odhalených a skrytých príbehoch. In: *Jazdec,* roč. III., č. 3, 2011, s. 8, repro.

Agudio, Elena: Twist – Tuica/Tusovka, Berlín. In: *FlashArt CZ / SK,* Vol. 6., No. 19 – 20, 2011, s. 60.

Briggs, Peter S.: Terapia. Art Dispečing. In: *Jazdec,* 2/2011, roč. III., s. 6, repro s. 6.

Slaninová, Katarína: Pavlína Fichta Čierna (profil). In: *FlashArt CZ/ SK,* Vol. 1, No. 1, 2011, s. 59, repro s. 59.

Gregor, Richard: Prvá spoločná výstava: Pavlína Fichta Čierna / Anton Čierny. In: *Jazdec,* 4/2010, roč. II., s. 3, repro s. 1 – 3.

Moncolová, Ivana: Pavlína Fichta Čierny & Anton Čierny. In: *FlashArt CZ/SK,* Vol. 5, No. 17, 2010, s. 58, repro s. 58.

Rusnáková, Katarína: Politika tela v súčasnom videoumení na Slovensku. In: *ARS. Časopis Slovenskej akadémie vied,* 2/2008, roč. 41, s. 142 – 144.

Hogan, Stefan M: The human stories of Central European art. In: *The Slovak Spectator,* 2008, February 18 – 24, p. 11.

Norris, Doug: Shining a light on common humanity. In: *Arts & Living. South County Independent,* January 31, 2008, p. C1, C2.

Norris, Doug: Curators builds a bridge between two cultures. In: *Arts & Living. South County Independent,* 2008, January 24, p. C2.

Rusnáková, Katarína: Korelácie obrazu a textu v súčasnom mediálnom umení. In: *Profil,* 1-2/2008, roč. 15., s. 141 – 142.

Kapsová, Eva: Umenie médií na Slovensku v historickej sumarizácii. In: *Profil,* 1 – 2/2008, roč. 15, s. 133.

Marčeková, Katarína: Namýšľam si o sebe, že sa viem na ľudí naladiť. In: *Žilinský večerník,* roč. XVI., č. 15, 10. 4. 2007, s. 6.

Rusnáková, Katarína: The Correlation of Image and Text in Contemporary Media Art. In: *Human Affairs. A Postdisciplinary Journal for Humanities & Social Sciences.* Bratislava: Slovak Academy of Sciences, Vol. 15, June 2005, No. 1, p. 40.

Štefková, Zuzana: Nežné pripomienky. In: *Týždeň,* roč. 2, č. 16, 18. 4. 2005, s. 53.

Ryvolová, Karolína: Postmoderní vzkazy z riše bídý. In: *Respekt,* roč. XVI., 2005, č. 23 (6. – 12. 6. 2005).

Jones, Jonathan: The case for communism / What happened to central Europe's artists when they no longer had to fight the state? In: *The Guardian*, May 1, 2004.

Rusnáková, Katarína: Zaostrené na mužský subjekt: Videodiela Pavlíny Fichta Čiernej. In: *Profil*, roč. 11, 2004, č. 1, 2004, s. 70 – 83.

Geržová, Jana: Ako nás vidí Európa? In: *Profil*, roč. 11, 2004, č. 1, s. 7, 9, 23, 31, 35 – 37.

Grúň, Daniel: Čo znamená cestovať v Bratislave metrom. In: *Umělec*, 2004, č. 2, s. 60 – 61.

Buehler, Jeffrey A.: Nikdy se nepotkáme. In: *Umělec*, 2004, č. 1, s. 20.

Ruthe, Ingeborg: Hauptsache Druck auf der Leitung. Junge slowakische Kunst im Neuen Berliner Kunstverein. In: *Berliner Zeitung*, Nummer 140 (18. 6. 2004).

Beskid, Vladimír: Metro na jednu sezónu. In: *Profil*, roč. 11, 2004, č. 2, s. 110 – 111.

Kintisch, Christine: Under Construction. In: *Diskurs. Magazin für Wirtschaft und Kultur*, 2/ 2004. Wien: BAWAG Foundation, s. 11, 16 – 18, repro.

Horny, Henriette: Von Karriere und Konsumzwang, Die BAWAG zeit 12 künstler aus Wien, Prag, Budapest, Laibach und Pressburg. In: *Kurier*, Nr. 76 (16. Marz 2004), s. 29.

Probst, Ursula Maria: Eintritt frei / Bratislava, Budapest, Ljubljana, Prag und Wien. In: *Kunstforum International*, Bd. 170, Mai – Juni 2004, pp. 332, 334, repro.

Vaškovičová, Hana: Dve víťazky. In: *dart*, roč. 5, 2003, č. 2, s. 3, repro.

Grúň, Daniel: Možnosť príbehu. In: *Domino fórum*, roč. XII., 2003, č. 40, s. 21.

Pachmanová, Martina: Ceteris Paribus. In: *Praesens (Central European Contemporary Art Review)*, 2003, No 2, pp. 41 – 43.

Rusnáková, Katarína: Osobné poznámky na telo. In: *Ateliér*, roč. 15, 2002, č. 25 - 26, s. 4.

Hushegyi, Gábor: Váltás – mellékhatások nélkül. In: *Műértő*, 2002, November, s. 21.

Moncoľová, Ivana: Slovenskou cenu získala Čierna. In: *Umělec*, roč. 6, 2002, č. 2, s. 23.

Rusnáková, Katarína: Dve trnavské výstavy o problémových zónach v spoločnosti. In: *Profil*, roč. 9, 2002, č. 2, s. 116 – 121.

Koklesová, Bohunka: Dom (utajené miesto). In: *Profil*, roč. 9, č. 2 / 2002, Bratislava, 2002, s. 126.

Moncoľová, Ivana: Rozhovory v pohybe. In: *Profil*, roč. 9, 2002, č. 2, s. 95 – 100, 102 – 103.

Gregor, Richard: Cena Oskára Čepana. In: *dart*, roč. 4, 2002, č. 10, s. 8 – 9.

Olič, Jiří: Vedľajšie účinky. In: *Domino fórum*, roč. XI., 2002, č. 27, str. 18.

Geržová, Jana: O ľahkom pere Jiřího Oliča alebo Nebezpečná animozita. In: *Domino fórum*, roč. XI., 2002, č. 29, str. 15.

Gregor, Richard: Subjektívny a neodborný. In: *Domino fórum*, roč. XI., 2002, č. 29, str. 15.

Gregor, Richard: Cena Oskára Čepana. In: *dart*, roč. 3, 2001, č. 10, s. 8- 11, repro.

Geržová, Jana: Art and the question of gender in Slovak art. In: *n.paradoxa. International feminist art journal*, Vol. 8, 2001, p. 79.

Garlatyová, Gabriela: Ďalekohľadanie. In: *Profil*, roč. 11, 2001, č. 1 - 2, s. 140, 142.

Moravčík, Michal: Herstory. In: *dart*, roč. 3, 2001, č. 3 - 4, s. 61- 63.

Jančeková, Viera: Komunikácia Pavlíny Fichta Čiernej. In: *dart*, roč. 2, č. 4/2000 + 1-2/2001, s. 5 – 8, repro.

Gregor, Richard: Vec verejná / realita súkromná. In: *dart*, roč. 2, 2000, č. 2 – 3, s. 4 – 7, repro.

Vrbanová, Alena: Slovenská grafika posledných dvoch dekád (a jej absencia) na výstave 20. storočie. In: *dart*, roč. 2, 2000, č. 2 – 3, s. 17 – 18, repro.

Büngerová, Vladimíra: Manipulujúce umenie. In: *dart*, roč. 2, 2000, č. 2 – 3, s. 37- 40.

Kuracinová, Viera: Pavlína Fichta Čierna. In: *Dilema*, 2000, č. 8, s. 76 – 77, repro.

Geržová, Jana: Nové mená? In: *Profil*, roč. 7, 2000, č. 1, s. 94, 96 – 97.

Garlatyová, Gabriela: Training. In: *Profil*, roč. 7, 2000, č. 2 – 3, s. 86 – 87.

Kuracinová, Viera: Vec verejná? In: *Profil*, roč. 7, 2000, č. 2 – 3, s. 102 – 103, 104, 107, 110.

Gregor, Richard: Intermediálnosť v službách kontrastu. In: *SME*, roč. 8, 2000, č. 226 (2. 10. 2000), s. 8.

Vrbanová, Alena: Pavlína Čierna – medzi postkonceptom a postfeminizmom. In: *Romboid*, roč. XXXIII, 1998, č. 4, s. 62 – 65, repro.

Doležal, Jiří X.: Hamo Guruve! In: *Výtvarný život*, 1994, roč. XXXIX., 1994, č. 1, 84 – 85, repro.



list of selected works 1992 – 2017

zoznam vybraných diel 1992 – 2017

Príbeh | Story
1992 účtovná kniha 33 x 24 x 4 cm, náboj, plátno, serigrafia | accounts book 33 x 24 x 4 cm, bullet, canvas, serigraph

Denník | Diary
1993 inštalácia, oceľový plech, závesná konštrukcia, obeh vody, mosadzná rúrka, gumená hadica, 200 x 500 x 3 cm; autorský text – denník | installation, steel sheet metal, hanging construction, brass tube, rubber hose, circulating water, 200 x 500 x 3 cm; artist's text – diary

Kriesenie morfických rezonancií | Resurrection of morphic fields
1996 inkjetová tlač na netkanom textile, 420 x 300 cm | ink jet print on nonwoven textile, 420 x 300 cm (majetok | property of SSG Banská Bystrica, SK)

Boh? | God?
1995 Bratislava Podhradie billboard, digitálna tlač (243 kusov), 360 x 510 cm | billboard, digital print (243 pc), 360 x 510 cm

Straší nám vo veži | Bats in the belfry
1995 Bojnický zámok inštalácia | installation
A pohľad do veže s priemerom 8 m, UV svetlo, plátno, fluorescentná farba; návštevník mohol z ochodze do veže pozerat malými otvormi v zatemnených výklenkoch
B pohľad do ochodze veže, kde návštevník prechádzal dookola (koridor má šírku 1 m), plátno, terový papier, camera obscura efekt na stenách (pohyb a zvuk)
A a view inside the 8 m-diameter tower with a UV light, black canvas, and fluorescent colour; a visitor was able to look inside the tower through small holes in the darkened niches
B a view into the tower walkway, around which the visitor walked (1 m-wide corridor), canvas, tar paper, camera obscura effect on the wall (real movement and sound)

Spoločný priestor alebo Tadiaľto áno? | Common Space or This way yes?
1997 Zámocký park Pezinok inštalácia | installation
20 parkových lavičiek, zamatová plotrová fólia (obsiahnutý celý priestor parku) | 20 park benches, velvet plotter foil (included the whole space of the park)

„3 715 200“
1997 Sýpka Klenová, Klatovy Klenová sa nachádza v blízkosti veľkého vojenského útvaru, ktorý v minulosti zohrával strategickú geopolitickú úlohu na hraniciach so Západom | Klenová is close to a large military base, which in the past played a strategic geo-political role on the borders with the West akcia, inštalácia; predimenzované zamínovanie sýpky na Klenovej počas trvania výstavy, bomby prepojené na jeden časový spínač so spätným odpočítavaním | action-installation; exaggerated mining of granary during exhibit bombs attached to a single countdown

timer, v spolupráci s vojenským útvarom Janovice nad Úhlavou | in cooperation with the military base at Janovice nad Úhlavou

Na čo nemyslíš, nie je | Things that you do not think about do not exist
1997 Múzeum Vojtecha Löfflera, Košice priestorová videoinštalácia, veľkoplošná projekcia, zvuk (autentické dýchanie aktérky), lupa, fotografia, video, diaprojekcia, drevený rám | spatial videoinstallation, large-size projection, sound (authentic breathing of the actor), magnifying glass, photography, video, slide projection, wood frame

Objímanie | Embracing
1997 inštalácia, 6 dvojíc plexisklových svetlíkov 96 x 96 cm, digitálna tlač, modré žiarivky | installation, 6 pairs of plexiglass skylights 96 x 96 cm, digital print, light bulbs

A-l-t-a-m-i-r-a within me
1998 Grad Tivoli, Ljubljana, SI inštalácia, dva diaľkovo ovládané mobility s epoxydovými skeletami na akčných podvozkoch (dve frekvencie), piesok, sadra, pigment (sypaný obrazec s priemerom 6 m – symbolický rez ľudskou bunkou) ... *detail inštalácie v neskoršom štádiu* installation, two remote controlled cars with epoxide shells on chassis (two-frequency), sand, plaster, pigment (sand painting with a diameter 6 m – abstract cross section of human cell) ... *detail of the installation at a later stage*

Schránky | Mail-boxes
1999 Zámocký park v Pezinku inštalácia, 10 lavičiek, 10 poštových schránok (obsiahnutý celý priestor parku) | installation, 10 park benches, 10 mail boxes (included the whole space of the park)

Two Fold Vision
1999 inkjetová tlač, transparentná fólia, 6 dielov, celkový rozmer inštalovaného diela 300 x 300 x 10 cm | ink jet print, transparent foil, 6 parts of 300 x 100 cm, total dimension of installed work 300 x 300 x 10 cm

Dýchanie | Breathing
1999 Czerwony Spichlerz, Galerię Sztuki Nowoczesnej Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz, PL priestorová inštalácia, pivničná miestnosť zaplnená nafúknutou fóliou, diaprojekcia s diaľkovým ovládaním, zvuk | spatial installation, cellar room filled with inflated foil, slide projection with remote control, sound

Nepomenovaná I. | Unnamed I.
1999 inštalácia, laserovo-optické zariadenie, zvuk aktivovaný prerušením laserových lúčov, video | installation, laser-optic device, sound activated by interrupting laser beams, video

Nepomenovaná II. | **Unnamed II.**

1999
inštalácia, laserovo-optické zariadenie, zvuk aktivovaný prerušením laserových lúčov, hologram, ruža | installation, laser-optical device, sound activated by iterrupting laser beams, hologram, rose

Project Replica. tor/ Replica of viable life 1999
videoinštalácia, video, 2 televízory, videoprehrávače, mobilná klietka 120 x 750 x 170 cm | videoinstallation, video, two televisions, video players, mobile cage 120 x 750 x 170 cm

Project Replica. tor / Replica of love 1999
ready-made objekty, nerezové nože s priemyselným gravírovaním (LASKA MA500), zabudované do steny, osvetlenie | ready-made objects, steel knives with industrial engraving (LOVE MA500) built into the wall, light

Project Replica. tor / Replica of dream 1999
inkjetová tlač, transparentná fólia, 600 x 600 x 200 cm | ink jet print, transparent foil, 600 x 600 cm x 200 cm

Project Replica. tor / Replica of replicas 1999
videoinštalácia, dva diaľkovo ovládané mobily s lisovanými skeletami, piesok, veľkoplošná projekcia | videoinstallation, two remote controlled cars with pressed shells, sand, large-scale projection

Tattoo 1999
projekt Slovenské umenie zadarmo, návrhy na tetovanie | Slovak Art For Free project, designs for tattoo

Manipula. tor 1999
At Home Gallery, Synagóga Šamorín
interaktívna site specific inštalácia, špeciálna aplikácia s výberovým menu, komprimované reálne videá s vloženými animáciami, dotykový monitor, počítač prepojený s paralelnou veľkoplošnou projekciou | interactive site-specific installation, special application with selective menu, compressed real videos with embedded animations, touch screen, computer connected to a parallel large-scale projection
technická spolupráca | technical cooperation Miroslav Fedor, Juraj Horák

Nežiaduce účinky | Undesirable Effects 2000
19 kópií príbelových letákov z liekov, zvyrazňovač | 19 copies of original medication instructions, highlighter (majetok | property of PGU Žilina, SK)

Potrebujete našu starostlivosť? | Do you need our care? 2000
projekt Training
akcia vo vlaku | action on the train between Bratislava – Košice
umelecká spolupráca | artistic collaboration Viera Levitt (predtým | formerly Jančeková)

Ako Ty | Like You 2000
projekt Training
inštalácia vo vlaku Košice – Bratislava; zatemnené kupé, efekt camery obscurey, plátno | installation on the train between Košice – Bratislava; darkened compartment, camera obscurea effect, canvas

Bez názvu_Communica. tor | Untitled_Communica. tor 2000
site specific inštalácia; počítač s príslušenstvom, zvuk (vábenie návštevníkov), svetlo; špeciálna aplikácia umožňujúca permanentnú vzájomnú textovú komunikáciu autorky s návštevníkmi prostredníctvom služieb SMS a internetu, trvanie výstavy 6 týždňov / 8 hod. denne (vzájomná manipulácia), výsledkom je rozsiahly archív | site specific installation, computer with accessories, sound (voice to attract visitors), light; special application enabling constant mutual text communication between the artist and visitors via text messages and the Internet; the exhibition continued for 6 weeks / 8 hours daily (mutual entries); the result was a large archive
technická spolupráca | technical cooperation Juraj Horák

Ceteris paribus alebo Všetko ostatné je rovnaké | Ceteris paribus or All else being equal 2000
diaprojekcia na otáčavom zariadení (72 diapozitívov) – pohľady do anonymných domácností, zvuk – výpovede ľudí so zdravotnými problémami; otázky smerované k individuálnym pozitívam a negatívam účinkov liekov a zmenej kvalite života | rotating slide projection (72 slides) - views of anonymous households, sound – stories of people with health problems; questions from the artist pointed to their individual experience with various medications' effects and changed quality of life

Ani veľa ani málo | Neither Much Nor Little 2000
Františkánske námestie, Bratislava
interaktívna site-specific inštalácia; zabudovaný reálne funkčný bankomat, upravený softvér, špeciálna aplikácia s výberovým menu, video (20 x cca 120 s.), zvuk, možnosť tlače potvrdenky; spúšťanie aplikácie prostredníctvom bankovej karty | interactive site-specific installation, video, built-in real functioning ATM machine, adapted software, special application with selective menu, video (20 x cca 120 s.), sound, option of printing a receipt; activation of application via bank card
technická spolupráca | technical cooperation Juraj Horák

Aranžmá | Arrangement 2001
video, 8 min. (majetok | property of PGU Žilina, SK)

Bez názvu | Untitled 2001
počítač s príslušenstvom, autorkin 24 hodinový záznam EKG Holterov monitoring – vyhodnocovací program, digitálna tlač (životná veľkosť), umelá hmota | computer with accesories, 24 hours of the artist's EKG Holter Monitoring - evaluation program, digital print (life-size), plastic
foto autorky | photo of the artist by Richard Köhler
technická spolupráca | technical cooperation Dagmar Hogová (majetok | property of GMB Bratislava, SK)

Išla som na prechádzku | I went for a walk 2001
inštalácia, fotografia autorky z detstva, lupa, ďalekohľad, zvuk (ruch z ulice) | installation, photograph of the artist from childhood, magnifying glass, telescope, sound (background from the town square)

Osvietenie | Enlightenment 2001
digitálna tlač 100 x 200 cm (životná veľkosť) | digital print 100 x 200 cm (life-size)
foto autorky | photo of the artist by Richard Köhler

Prevoz | Transport 2002
video, 12 min. (majetok | property of MF MSW, Kraków, PL) (majetok | property of PSIS, Bratislava, SK)

Janka Saxonová 2002
video, 13 min.

Rušené súkromie | Disturbed Privacy 2002
Casino Luxembourg – Forum D'Art Contemporain, Luxembourg
interaktívna site specific inštalácia; zabudované dvoj e reálne funkčné výťahové dvere, upravený software, špeciálna aplikácia s výberovým menu, komprimované reálne video (24 x 20 s.), spúšťanie aplikácie prostredníctvom simulovaného výťahového ovládača | interactive site-specific installation; two built-in real functioning elevator doors, adapted software, special application with selective menu, compressed real video (24 x 20 s.); activation of the application via simulation elevator's control
technická spolupráca | technical cooperation Juraj Horák

Vtelenie | Incarnation 2002
digitálna tlač | digital print 200 x 100 cm
foto autorky | photo of the artist by Richard Köhler

Brušný tanec | Belly-dance 2002
digitálna tlač (životná veľkosť), umelá hmota, ultrazvukový záznam (vrodená srdcová vada ešte nenarodeného dieťaťa), počítač s príslušenstvom | digital print (life-size), plastic, ultrasonic record (congenital heart-defect of unborn child), computer with accessories
foto autorky | photo of the artist by Richard Köhler

Od Vlada | From Vlado 2003
video, 3 min. (majetok | property of MOT, Tokyo, JP)

S Marošom | With Maroš 2003
video, 20 min. (majetok | property of MOT, Tokyo, JP)

Bez Kamila | Without Kamil 2003
diaprojekcia | slide projection
foto | photo Martin Marenčín (majetok | property of MOT, Tokyo, JP)

O Jozefovi | About Jozef 2003
video 10 min. (majetok | property of MOT, Tokyo, JP)

Infoterminal 2004
interaktívna site specific inštalácia; reálne funkčný Infotermínál, prispôsobený softvér, špeciálna aplikácia s výberovým menu (12 videí), aktivácia prostredníctvom dotykovej obrazovky | interactive site-specific installation; real functioning Infoterminal, adapted software, special application with selective menu (12 videos), activation via touch screen
technická spolupráca | technical cooperation Juraj Horák

Image transmission 2004
e-mailová komunikácia, digitálna tlač | e-mail communication, digital print

Ošetroniec | Treatment 2004
séria, digitálna tlač, variabilné rozmery | series, digital print, variable size

Jarka uprostred | Jarka in between 2004
video, 7.40 min.

Mladistvý David R. | Juvenile David R. 2004
video, 3.30 min. (majetok | property of MACBA, Barcelona, ES) (majetok | property of MOT, Tokyo, JP)

Správa o reáliách Evy Č. | Report about Eva Č.'s real 2005
video, 14 min. (majetok | property of PGU Žilina, SK)

Pošta pre Teba | Mail for you 2005
video, 2 min. (majetok | property of PGU Žilina, SK)

Dáma v modrom | Lady in blue 2005
video, 14 min. (majetok | property of SSG Banská Bystrica, SK)

Zbierka / Doktor Medovarský vysvetľuje | Collection / Dr. Medovarsky explanation 2005

séria (3), list zo zápisníka, kresba | series (3), notebook paper, drawing

amputácia krčka (maternice) / uterus collar amputation

hysteroktómia / hysterectomy

konizácia / conization

Zbierka | Collection 2005

objekt, epoxid, entomologická krabica, 30 x 40 cm | object, epoxide, entomological box, 30 x 40 cm (v súkromnej zbierke | in a private collection)

Rekonštrukcia | Reconstruction 2005

video, 3 min.

Solution

2006 Cimitero Monumentale, Milano

otvorený projekt | open project

Tombstones

digitálna tlač na hliníku, 90 x 67 cm | digital prints on aluminium, 90 x 67 cm

Vtáčia perspektíva | Bird's-eye view 2006

séria (9), digitálna tlač na hliníku, 90 x 65 cm | series (9), digital print on aluminium, 90 x 65 cm (majetok | property of gandy gallery)

Babské reči alebo Výhľad z kuchyne | Women talk or Kitchen view 2006

video, 14 min

INTIMATE TOPOGRAPHY according to Pavlína Fichta Čierna 2006

Volkert- and Alliiertenviertel, Vienna

intervencia vo verejnom priestore | an intervention in public space

Difúzny portrét | Diffusion portrait 2007

video, 30 min.

Zo scenára Jaroslavy Vislockej | From Jaroslava Vislocká's script 2007

video, 12.40 min.

digitálna tlač na baneri, 110 x 200 cm | digital print on banner, 110 x 200 cm

Znaky rovnosti | Attributes of Equality 2007

digitálna tlač na banneri, 110 x 200 cm | digital print on banner, 110 x 200 cm

Tesne na konci, skoro tam / Flashback | Close to the end, nearly there / Flashback 2007

video, 3 min.

Sentiment na pozadí | Sentiment on the background 2009

digitálna tlač, variabilné rozmery | digital print, variable size

Release Notes 2009

video, 7.30 min.

Náruč | Armful 2009

Detského krízové centrum Náruč, Žilina – Zádubnie

videodokument, farba, zvuk, 43 min | video documentary, colour, sound, 43 min.

Zbierka IV. / Roses Oriflame | Collection IV. / Roses Oriflame 2009

epoxid, entomologická kazeta 23 x 30 cm | epoxide, entomological box 23 x 30 cm

[v súkromnej zbierke | in a private collection]

Zbierka III. / Slavia Sfinx | Collection III. / Slavia Sfinx 2009

epoxid, entomologická kazeta 23 x 30 cm | epoxide, entomological box 23 x 30 cm

Sestra otca mojej mamy a rodinno-politické súvislosti | My mother's father's sister and family and political contexts 2009

video, 3.40 min.

Casi como un beso | Almost like a kiss 2009

video, 3.29 min.

Presádzanie | Repositioning 2010

video, 13 min.

(majetok | property of NG Nitra, SK)

Skladanie | Assembling 2010

video, 7.30 min

Terapia | Therapy 2010

video, 8.45 min

(majetok | property of SNG Bratislava, SK)

Návody na vytváranie potrebných vecí a dojmov | Directions to create necessary things and impressions 2010 (+ Anton Čierny)

výstava | exhibition

Space Gallery, Bratislava

News on the Hafelekarspitze 2010

digitálna tlač na hliníku, 90 x 67 cm | digital print on aluminium, 90 x 67 cm

U... | Bei dem... 2011 (+ Mark Ther)

video, 18.23 min.

Almost beautiful life 2011

digitálna tlač na hliníku, 60 x 40 cm | digital print on aluminium, 60 x 40 cm

(majetok | property of gandy gallery, SK)

Home Identity 2011

video, 9.59 min.

Škola základná | Primary school 2011

video, 21.25 min.

Pondelok Utorok | Monday Tuesday 2011 (+ Anton Čierny)

časť Obrus | part Table-cloth

video, 11 min.

Nedelné popoludnie | Sunday Afternoon 2011 (+ Anton Čierny)

video, 8 min.

A zotrvať v pocite | And keep the feeling 2012 (+ Anton Čierny)

video, 7 min.

Miesta v premene / Indexy metamorfovaných zón | Place in transition / Indexes of Metamorphic Zones 2013

happening

TRANSITIONERS

kolaboratívny tím umelcov | collaborative team of artists

Pavlína Fichta Čierna – Matej Vakula

miesta | locations: Strážov, Višňové

Miesta v premene / Echo udalostí vzdialených vzdušnou čiarou 196,07 km | Places in transition / Echo of events 196,07 km from each other 2013

priestorová videoinštalácia | spatial videoinstallation

TRANSITIONERS

kolaboratívny tím umelcov | collaborative team of artists

Pavlína Fichta Čierna – Matej Vakula

miesto | location: Hala umenia, Košice

Jemnoduchý tréning | Training to soften the spirit 2013

Training for a gentle spirit / Spirit-softening training / Training for a tender spirit

video, 7.44 min.

Reportáže / Správy zo Zemplína | Reports / News from Zemplín 2013

video, 21 min.

spolupráca | cooperation

TV Zemplín

Všetko čo vám na očiach uvidia | Everything they think you want 2013

X Apartments, Košice – Šaca

performance + video, 13 min.

Ivana 2013

video, 7.50 min

Martu 2013

video, 13.30 min.

(v súkromnej zbierke | in a private collection)

Medziostrovie | Between Islands 2014

video, 3 min.

Ostrovan na pevnine | Islander on dry land 2014

video, 5 min.

Praktické úsilie byť niekde inde, nejako inak, niekedy inokedy | Practical effort at being in someplace, some other way, some other time 2014

video, 4 min.

Project Red Hook 2015

priestorová inštalácia a video

TRANSITIONERS

kolaboratívny tím umelcov | collaborative team of artists

Pavlína Fichta Čierna – Matej Vakula

miesto | location: De-CONSTRUCT [projekts], Brooklyn, New York

Praktické úsilie byť medzi myšlienkami | Practical effort at being in between thoughts 2015

video, 8.45 min

Praktický pokus opustiť svoj dom | Practical attempt to leave your house 2016

dokumentovaná privátna akcia, digitálna tlač | documented private action, digital print

Predstavte si, že vaša interakcia je pozitívna, uvoľnená a príjemná | Imagine that your interaction is positive, relaxed and comfortable 2016

priestorová a zvuková inštalácia, 3 audioreflektory, lavice, digitálna tlač | spatial and sound installation, 3 audioreflectors, benches, digital print

Moje nanostroje alebo tajné pravidlá o povahe súkromných úvah | My nanorobots, or secret rules on the nature of private thoughts 2017

video, 7.43 min.

zostavila autorka | compiled by artist

© **Pavína Fichta Čierna**

2017

teoretické texty | theoretical texts

© Katarína Rusnáková, Lucia Gregorová Stach,

Mira Sikorová-Putišová, Lenka Kukurová

2014

umelecké texty | literary texts

© Jana Bodnárová, Jana Juráňová, Juliana Sokolová

2014

jazyková redakcia | language editing

Zuzana Mojžišová

preklad | translation

Michael Frontczak

© fotografie | photographs

© credits

Rajmund Müller

Richard Köhler

Martin Marenčin

Martin Polák

Juraj Bartoš

Christian Mosar

Thomas Falch

Joerg Auzinger

Mária Eliášová

Vladimír Šimíček

David Hanko

Natália Zajačiková

Tomáš Greňo

Soňa Northy Amešná

Tomáš Halász

Peter Snadík

Vladimír Novotný

archív autorky

konceptia a dizajn | concept and design

Pavína Fichta Čierna, Eva Kašáková, Palo Snoha

písmo | typeface

Photina + Suisse

tlač | printed by

Time Print Žilina

náklad | number of copies

300

editorka a vydavateľka | editor and publisher

Pavína Fichta Čierna 2017

2. doplnené vydanie | 2nd supplementary edition

e-dokument PDF | e-document PDF

Žilina 2017

Všetky práva vyhradené | All rights reserved


Nijaká časť tejto publikácie nesmie byť reprodukováaná, uchovávaná v rešeršných systémoch alebo prenášaná akýmkoľvek spôsobom, vrátane elektronického, mechanického, fotografického či iného záznamu bez predchádzajúceho písomného súhlasu autora. |

This publication may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise without the prior permission of the copyright owner.

realizáciu 2. vydania podporil | 2nd edition was supported

racional

1. vydanie publikácie podporili | 1st edition was supported

 Považská
galéria
umenia
v Žiline

