

Maja & Reuben Fowkes

Sidelined, Under-represented and Snubbed: The New Unofficial in East European Art

Abstract

The divide in the communist era between an official art supported by the Party and afforded resources, opportunities and publicity and the precarious world of an unofficial culture that flourished below the radar of the political authorities is a familiar pattern in East European art history that in theory came to an end in 1989. However, in the post-communist era numerous exclusions have remained and new communities of artists have found themselves sidelined based on ethnic, national, gender and even political criteria. This paper looks at the 'unofficials' of today, considering the underrepresentation of 'old minorities', such as the Roma, whose absence from the new national canons of Eastern Europe necessitated the establishment of a transnational Roma Pavilion at the Venice Biennial, as well as the fate of 'new minorities', such as the many non-native artists, recent immigrants living in the region, who have found it hard to gain acceptance within nationally-oriented art scenes. Exclusions based on sexual orientation can also be seen operating in reactions to rare curatorial attempts to explore queer artistic identity in Eastern Europe. A further question to be considered is whether the revival of nationalist cultural ideology in the wake of austerity threatens to push a whole generation of globally-oriented contemporary artists into the unofficial art category.

[This text is a revised version of a lecture held by the author in Bratislava on September 27, 2013 in the context of the 46th International Conference of AICA (September 24 – 27, 2013, Kosice and Bratislava, Slovakia: White Places – Black Holes).]

Maja & Reuben Fowkes are curators, critics and art historians whose work focuses on the theory and aesthetics of East European art from the art production of the socialist era to contemporary artistic responses to the transformations brought by globalisation. They are curators of the exhibition series *Revolution Trilogy*, the transnational SocialEast Seminars on the Art and Visual Culture of Eastern Europe and the interdisciplinary Symposium on Sustainability and Contemporary Art at Central European University Budapest. Their most recent exhibition *Loophole to Happiness* deals with the possibility for freedom and creativity on the margins of social systems and was shown at venues in Budapest, Lodz, Prague and Bratislava in 2010-11. Maja has a PhD from University College London with a thesis on Central European Neo-avantgarde Art and Ecology under Socialism (2012), while Reuben's thesis at Essex University was on Public Monuments in Post-War Eastern Europe (2002). They are art editors of *Time Out Budapest* and publish regularly in *Art Monthly*, *Third Text* and *IDEA*. In 2010 their contribution to the field of East European art history was recognised with a grant from the Igor Zabel Award for Culture and Theory. They work out of London and Budapest as Translocal.

fowkes@translocal.org

Maja & Reuben Fowkes

Mimo hlavného prúdu, nedostatočne reprezentovaní a obchádzaní: noví neoficiálni vo východoeurópskom umení



V posledných rokoch bol pozoruhodný počet vedeckých prác zameraný na štúdium neoficiálneho umenia vznikajúceho v období komunizmu, najmä na neo-avantgardu 70. rokov, ale rastúcu pozornosť získalo aj prehodnocovanie umenia 80. rokov. Nový výskum sa podrobnejšie venoval umeniu vznikajúcemu počas socializmu, často demystifikujúc hrdinské naratívy doby, prezentujúc obraz vzťahu medzi oficiálnym a neoficiálnym umením v jemnejších odtieňoch, pričom výskum sa zameriaval aj na zahmlené či sivé zóny a presahy týchto dvoch (až troch) umeleckých svetov koexistujúcich v onej dobe.

Tanja Ostojic a Marina Grzinic: Politika queer kurátorských pozícií: Podľa Rosy von Praunheim, *Fassbinde- ra* a Bridge Marklanda, 2003. Zo sekcie Lesbická imaginácia výstavy *Ars Homo Erotica*, Varšava, Národné múzeum, 2010.



Maja & Reuben Fowkes pri prednáške v Bratislave.

Po šesťdesiatom ôsmom roku mala neoavantgardná umelecká scéna existujúca v celej východnej Európe vo vzťahu k oficiálnemu umeniu určité spoločné znaky a používala príbuzné stratégie, ktorými si vytvárala svoj vlastný priestor vplyvu. Pohybujúc sa na veľmi obmedzenom sociálnom, politickom a umeleckom území, umelci si v ére socializmu vytvorili rôzne stratégie – od obrátenia sa do seba prostredníctvom body artu a performancií vytváraných pre uzavretý spriaznený okruh podporovateľov, až po obrátenie sa smerom von, skúmajúc kozmologické dimenzie umenia podobne, ako to robili mnohí umelci v tomto období, ktoré slovenský umelec Rudolf Sikora výstižne označil za dobu „neslobodnej slobody“.¹ Maďarskí neoavantgardní umelci našli priestor na umelecké experimentovanie a útočisko pred politickou kontrolou Budapešti v opustenej kaplnke pri Balatone. Hnaní túžbou po inovácii skomplikovali vzťah medzi oficiálnym a neoficiálnym umením tým, že vytvorili tri kategórie umenia známe ako tri „T“, odvodené od počítačových písmen maďarských výrazov pre podporované, tolerované a zakázané. Zakázané predstavovalo neoficiálne umenie a umelci reagovali vyhlásením: Buď zakázaný! v zmysle slov Miklósa Harasztiho: „Ak sme zakázaní, budeme si robiť, čo chceme.“² Presne v tomto duchu sa niesli stretnutia na Balatonboglári, ktoré prilákali aj veľký počet tzv. oficiálnych účastníkov, i keď prišli v službe a v utajení.

V bývalej Juhoslávii, kde bol umiernený modernizmus dlhodobo akceptovaný oficiálnym umeleckým kánonom, sa objavilo napätie až v okamihu, keď domáca neoavantgarda odmietla doktrínu neskorého modernizmu a kritizovala takto nastolený umelecký systém. Slovinská skupina OHO, ktorej jediný americký člen (David Nez, poz. red.) bol príčinou nespočetných špekulácií o infiltrácii CIA do domácich štruktúr, získala podporu a ocenenie zo strany progresívneho umenia, ale následne všetkých prekvapila, keď sa rozhodla opustiť obmedzenia konvenčnej spoločnosti a stala sa neoficiálnou v zmysle založenia vidieckej komunity žijúcej v izolácii.

I keď je lákavé idealizovať si situáciu východoeurópskej neoavantgardy a jej utopické snaženie dosiahnuť slobodu prejavu a konania, jej neregulovaná kreativita sa zrodila skôr z potreby než z vlastnej voľby. Východoeurópski neoavantgardní

umelci boli nútení vytvárať si priestory, v ktorých mohli žiť podľa svojho presvedčenia a svetonázoru. Slovanmi teoretika Felixa Guattariho, neisté a vratké podmienky nútia subjekty „získať pre seba elementárne minimum existenciálnych území“.³ V tomto zmysle by sa slobodné zóny, ktoré si vytvorili východoeurópski umelci v čase komunizmu, dali chápať práve ako spomínané existenciálne územia.

Na rozdiel od neoficiálnej scény v období komunizmu, ktorá bola zadefinovaná ako opozícia k ideologickému systému socialistického štátu, neoficiálny umelecký svet dnešnej východnej Európy existuje vo vzťahu k dominantnej národnej paradigme. V dôsledku tejto zmeny sa neoficiálna scéna diverzifikovala a okrem tradičných a nových menších zahŕňa aj skupinu kozmopolitných „neželaných“ umelcov, ktorí sú považovaní za príliš medzinárodných na to, aby vyhovovali predstavám o charaktere národného umenia. Podobne ako v ére komunizmu, keď cestovné obmedzenia spôsobili, že neoficiálna umelecká scéna bola pevne držaná v uzavretých hraniciach, ani dnešná sloboda pohybu nie je po vôli strážcom národnej kultúry.

Súčasní neoficiálni umelci sú tí, ktorých prítomnosť na umeleckej scéne je na hrane tolerovaného, čo odzrkadľuje ich krehkú existenciu v inštitucionálnom živote umeleckého systému, ako aj ich prchavú prítomnosť v historickom a kritickom diskurze o umení. Ich neistý a efemérny status sa odvíja od ich odporu voči dominantnej paradigme založenej na jednotnej etnocentrickej vízii národa. Ich pozícia je preto zredukovaná na pozíciu menšinového. Je to koncept, ktorý skúmali Deleuze a Guattari v štúdiu o Kafkovi,⁴ s ktorým sa spája tento stredo-európsky kultúrny fenomén.

Záujem Deleuzeho a Guattariho o menšinovú literatúru vychádza z ich presvedčenia, že menšinová literatúra nie je literatúrou menšinového jazyka, ale je takou literatúrou, ktorú „konštruje menšina v rámci väčšinového jazyka“, privlastňovaním a deteritorializáciou jeho foriem „pre svoje vlastné využitie“. Ukazuje sa, že v menšinách je všetko nevyhnutne politické, pretože špecifické podmienky a „oklieštený priestor“ ich existencie si vyžadujú okamžité prepojenie na politiku, aj keď zdanlivo ide o individuálne obavy. Deleuze a Guattari identifikujú tiež transformatívny a afirmatívny potenciál menšinovej literatúry v tom zmysle, že všetko v nich „nadobúda kolektívnu hodnotu“. Kolektívna asambláž výrokov má totiž potenciál vytvárať „aktívnu solidaritu“ a ponúkať „možnosť vyjadriť inú, potenciálnu komunitu a vytvoriť možnosť pre vnímanie iného vedomia a senzibility“. Práve tieto minoritné pozície by sme chceli preskúmať v kontexte neoficiálneho východoeurópskeho umenia súčasnosti.

V centre záujmu slovenského umelca a filmára Tomáša Rafu a jeho práce *Nový nacionalizmus v srdci Európy* je príznak znovu oživeného nacionalizmu a rasizmu. Dokumentárne zábery z demonštrácií a antidemonštrácií naprieč Východnou Európou zaznamenávajú, ako sa v ostatnom období rozmáha netolerancia. Symbolickým testom hraníc aktuálneho stavu spoločenskej tolerancie by mohli byť príklady dýchových pochodov za práva homosexuálov. Rafa ich pravidelne filmársky dokumentuje, zobrazujúc napäté krajné situácie medzi zástancami práv homosexuálov a extrémistami pokúšajúcimi sa prekaziť tieto pochody urážkami a násilím, zatiaľ čo ochrancovia zákona a poriadku nečinne postávajú medzi obojmi skupinami.



Tomáš Rafa: Dúhový pochod, Bratislava, 2011, video, z cyklu Nový nacionalizmus v srdci Európy. Archív NewNationalism.eu

Tomáš Rafa: Nazifrei Dresden, 2013, Drážďany, 13. 2. 2013, video, z cyklu Nový nacionalizmus v srdci Európy. Archív NewNationalism.eu

V podobnom sociálnom kontexte zorganizovalo Národné múzeum v Poľsku v lete roku 2010 výstavu s názvom *ArsHomoErotica*. Uskutočnila sa v dobe, keď bol krátky čas riaditeľom Piotr Piotrowsky, ktorého vízia demokratickej národnej inštitúcie sa ukázala byť príliš veľkým sústom pre do vnútra zahľadených strážcov národnej kultúry. Aj keď bola výstava kritizovaná pre zaujatý postoj v prospech mužskej homosexuality, išlo o zriedkavý kurátorský čin uskutočnený na úrovni národnej inštitúcie, ktorý zviditeľnil nedostatky zastúpenú a prehliadanú menšinu a oslovil nekonvenčných návštevníkov múzeí. Zúrivosť, s ktorou konzervatívny stredný prúd zareagoval na túto výstavu, len ilustruje skutočnosť, že čo je minoritné, je vždy politické.

Rómski umelci, ktorí sú dlhodobo nedostatočne reprezentovaní ako v národnom, tak i v medzinárodnom kontexte umenia, sa na jednej strane stretávajú so sociálnym znevýhodnením a obvyklými kultúrnymi stereotypmi, ale na strane druhej sa často sami identifikujú so svojou domovskou krajinou, ako aj so širšou transnárodnou komunitou. V úsilí upozorniť na túto situáciu bol na Bienále v Benátkach v roku 2007 otvorený transnárodný Rómsky pavilón s pamätnou prvou výstavou s názvom *Stratený raj*. Kurátorka Timea Junghauová poznamenala: „V ideálnom svete by rómski umelci mohli vystavovať v ktoromkoľvek z európskych pavilónov. Faktom však je, že počas stodvanásťročnej histórie Bienále neboli na ňom ešte nikdy prezentovaní umelci rómskeho pôvodu.“⁵ Okrem spochybňovania homogénnych modelov národnej identity pätnásť umelcov v Rómskom pavilóne demonštrovalo nielen implicitnú prítomnosť politického v reprezentácii menšín, ale poukázalo aj na afirmatívnu, súhlasnú moc kolektívneho pri artikulovaní toho, čo je menšinové.

Zatiaľ čo nedostatočné zastúpenie Rómov v kultúre sa dá chápať ako vec nevyriešeného postavenia historických minorít, nové menšiny, ktoré sa objavili v dôsledku zmien po páde socializmu, sú prítomné v nových migračných vzorcoch vo východoeurópskych hlavných mestách. V pozícií menšín sa nedobrovoľne ocitli tí umelci, ktorí prišli do bývalých východoeurópskych krajín zo zahraničia. Po tom, ako sa usadili na miestach, ktoré boli desaťročia pevne obohrané hranicami a neutralizované komunistickým odporom voči akejkolvek odlišnosti, boli následne vystavení korozívnej sile globalizácie, voči ktorej sa protilátka hľadala v štruktúrach národnej paradigmy. Situáciu týchto umelcov skomplikovalo aj sústredenie sa umeleckého sveta 90. rokov na hľadanie akejkoľvek esenciálnej východoeurópskej identity, pričom sa automaticky predpokladalo, že títo umelci – cudzinci – nie sú schopní ju poskytnúť. Hoci mnohí z týchto zahraničných výtvarníkov zostali žiť, alebo venovali značnú časť svojho aktívneho umeleckého života tvorbe v adoptívnych východoeurópskych krajinách, len zriedka sú zastúpení v inštitucionálnych štruktúrach, vrátane tých, ktoré nereflektujú národnostne homogénne umelecké svety.

Pri príležitosti 20. výročia pádu komunizmu sme v roku 2009 usporiadali výstavu v múzeu Kiscell, ktoré vlastní stálu umeleckú zbierku mesta Budapešť. Výstava bola jedným z mála pokusov prehodnotiť politické zmeny v krajine vo svetle prínosu zahraničných umelcov pre domácu umeleckú scénu. Výskum realizovaný pre *Revolutionary Decadence*,⁶ ktorý je prezentovaný v katalógu výstavy, odhaľuje spletitý itinerár umelcov usadených v Budapešti,⁷ ako aj signifikantné medzery v oficiálnych kanáloch umeleckej výmeny v prvej postkomunistickej dekáde.



Pohľad do priestorov výstavy ROMAISM – vytváranie rómskej kultúrnej histórie, Gallery 8, Budapešť, 2013.



Výstava tiež ukázala nápadité stratégie zahraničných umelcov vytvorené v snahe prekonať inštitucionálny terén miestneho umeleckého sveta, ktorý je zahľadený sám do seba. I keď títo umelci neboli v Maďarsku vedome nútení do priamych odkazov na svoj status cudzincov, politický rozmer ich menšinového postavenia bol prítomný implicitne. Minimálne v tom, akým spôsobom museli bojovať proti tomu, aby neboli zredukovaní na esenciálnu identitu cudzinctva a vystavení monoetnickému pohľadu, inými slovami, aby sa ich odlišnosť nevnímala ako exotično, ale aby boli považovaní za svojbytných a svojprávnych umelcov.

Stojí za povšimnutie, že nedôveru voči predstaviteľnom týchto nových transnárodných migrujúcich komunit neprejavujú len tí, u ktorých by sa to dalo očakávať, teda strážcovia národného umenia, ale objavuje sa aj medzi postkoloniálnymi teoretikmi zvyknutými hovoriť opovržlivo o „direktívnej elite“ alebo o „intelektuálnom transnacionalizme“, naznačujúc tým nedostatok autenticity. Títo umelci, najmä ak prišli zo Západu, boli navyše považovaní za kozmopolitov bez koreňov, bez akéhokoľvek trvalého vzťahu k novému miestu, ktoré si zvolili pre svoj život. Budúcnosť umenia sa však spája práve s novou generáciou „zakorenených kozmopolitov“, ako ich označil Ulrich Beck.⁸ Sú to tí umelci, ktorí ponúkajú alternatívu k všadeprítomnej národnej paradigme a stávajú sa zdrojom odporu voči nej. Zaujímavosťou je, že status menšiny je možné spájať aj s tými umelcami, ktorí napriek svojej príslušnosti k majorite, žijúc a pracujúc nielen v krajine svojho pôvodu, ale aj mimo nej, sú vzhľadom na intenzitu svojej medzinárodnej kariéry považovaní za umelcov bez koreňov. V kontexte národnej paradigmy, ktorá obhajuje národné záujmy, sa považujú za vykorienených preto, lebo nie sú v súlade s mocenskými vzťahmi existujúcimi v rámci národných umeleckých štruktúr, a tým, že sa zúčastňujú na podujatiach globálneho umeleckého sveta, tieto lokálne hierarchie obchádzajú. Táto pozícia sa nevyhýba ani medzinárodným umeleckým celebritám, pretože stačí sa usadiť v Berlíne alebo participovať na medzinárodnej spolupráci a v očiach národa ste označený za nezakoreneneho. Navyše, umelci pôsobiaci na medzinárodnej úrovni získaním statusu menšiny prispievajú k destabilizácii nadvlády väčšiny.

Umelci aktívni na medzinárodnej scéne sa preto nepretržite zúčastňujú na diskusiách o vzťahu medzi národným a nadnárodným, zaraďujúc sa do kategórie minority alebo majority menšinového alebo väčšinového rovnako v lokálnom, ako i globálnom kontexte. Byť akceptovaný na medzinárodnej scéne v kategórii „majority“ sa obvykle spája s predstavou vzdania sa časti svojej jedinečnosti a úplným prispôbením sa hodnotám umeleckého trhu. Najproduktívnejší a najkritickejší prístup však môže zostať minoritný, a to rovnako vo vzťahu k obojom dominantným paradigmám – národnej i medzinárodnej. Takúto pozíciu charakterizovali Deleuze a Guattari, podľa ktorých sa menšinové „ocitá pozitívne nabitú úlohou a funkciou kolektívneho, dokonca revolučného vyjadrenia“.⁹

Čo sa stane, keď sa v rámci toho istého národného systému bude menšinové identifikovať s majoritou? Taká je súčasná situácia v Maďarsku, kde národná paradigma neimplikuje mechanizmy národného štátu, ale je spájaná s nanútením

Eike: Time Trap, 2009, videoprojekcia, Revolutionary Decadence, Kiscelli Museum, Budapešť, 2009.

Pohľad do výstavy Revolutionary Decadence, Kiscelli Museum, Budapešť, 2009. V popredí práca Davida Wilkina.



Protes Slobodných umelcov na póde Maďarskej akadémie umení (MMA), 2012.

ultrakonzervatívnej a nacionalistickej ideológie, ktorá sa aplikuje na kultúrnu scénu. Vidno tu zjavnú tendenciu zlikvidovať autonómiu umenia tým, že sa vytvorí ústavne zakotvená nadištitúcia, ktorá bude zodpovedná za národnú kultúru a finančné toky, a profesionálna etika sa odloží nabok. Táto skutočnosť spôsobila v Maďarsku ostrý rozkol medzi rodiacou sa novou konzervatívnou oficiálnou kultúrou a umeleckou scénou kriticky sa stavajúcou k tejto maďarskej realite. Napriek tomu, že umelci svojou tvorbou neúnavne komentovali politický vývoj v Maďarsku, poukazujúc na nacionalistické tendencie, podkopávajú národné stereotypy a dekonštruujú oficiálnu propagandu, pre niektorých sa kultúrna politika a každodenný politický život zhoršili natoľko, že si uvedomili, že už nestačí neustále sa meniaci stav vecí iba reflektovať prostredníctvom svojej tvorby. Preto opustili plátna a ateliéry a vyzbrojení kamerami, snažiac sa nezanedbať dokumentárny význam svojho činu, sa rozhodli konať. Najvýraznejšou akciou bola kampaň *Slobodných umelcov*. Chcela upozorniť na hrozbu, ktorú pre umeleckú autonómiu predstavovala novozriadená ultrakonzervatívna Maďarská akadémia umení (MMA) podporovaná vládou. Jednou z prvých akcií bolo prerušenie verejného zasadnutia MMA, kde deklarujú slogany, mávajú transparentmi a distribuujú letáky protestovali proti charakteru inštitúcie postavenej na princípe exklúzie – vylúčovania – a proti jej budúcej úlohe v kultúrnom živote. Iniciatíva, ktorá sa stala symbolom vznikajúceho nového neoficiálneho hnutia v Maďarsku, prijala bezprecedentné rozhodnutie skupiny profesionálnych umelcov a kritikov



Protest Slobodných umelcov, Budapešť, december 2012. Foto: Gabriella Csoszo.

okupovať Ludwigovo múzeum. Toto hnutie odohrávajúce sa na schodisku budapeštianskeho múzea spojilo umelcov, kurátorov, kritikov, galeristov a zberateľov súčasného umenia, aby v máji roku 2013 na dvanásť dní obsadili vchod do múzea a žiadali umeleckú autonómiu, transparentnosť a zodpovednosť. Prostredníctvom nehierarchickej štruktúry svojho protestu a použitím okupačných stratégií, ako aj kreatívnym obsahom, ktorý dodali tejto udalosti – prostredníctvom diskusií, prednášok, seminárov a koncertov –, títo novodobí aktivisti prezentovali taký model fungovania umenia a kultúry, ktorý bol radikálne odlišný od modelu navrhnutého oficiálnou štátnou kultúrnou politikou. Potvrdením ich menšinového postavenia však bolo smutné uvedomenie si faktu, že maximálny počet umelcov a kritikov, ktorí sa zmobilizovali na obranu autonómie súčasného umenia v Maďarsku, dosiahol počet šesťdesiat.

Uznanie existencie neoficiálneho v rámci súčasného východoeurópskeho umenia odzrkadľuje nárast kritiky, ktorá je namierená rovnako na spoločnosť, ako aj na fungovanie umeleckého sveta v ére pokračujúcej transformácie. Neisté pozície oboch umeleckých menšín, starej aj novej, v rámci inštitucionálneho poriadku národnej paradigmy a ich efemérna prítomnosť v kultúre, ktorej dominuje súboj medzi vylučujúcou nacionalistickou ideológiou a zdeformovaným internacionalizmom globálneho trhu, sú obecnými charakteristikami postavenia menšiny. Urobiac z núdze cnosť, neoficiálni umelci dneška, ktorí znovu objavili afirmatívnu silu menšinového, si podobne ako neoavantgardisti socialistickej éry začali



vytvárať svoje existenciálne územia, odkiaľ destabilizujú dominantné kultúrne a politické systémy.

[Text je revidovanou verziou prednášky, ktorú autori prezentovali v Bratislave 27. septembra 2013 v rámci 46. Medzinárodného kongresu AICA.]

Z angličtiny preložila Tatiana Hičárová.

Maja & Reuben Fowkes sú kurátori, kritici a historici umenia, ktorých práca je zameraná na teóriu a estetiku východoeurópskeho umenia, pričom sa sústreďujú na štúdium celého spektra fenoménov počnúc produkciou vznikajúcou v ére socializmu až po diela súčasných umelcov, ktoré sú reakciou na proces transformácie a globalizácie. Sú kurátormi cyklu výstav *Revolution Trilogy*, projektu SocialEast Seminars a interdisciplinárneho sympózia *Sustainability and Contemporary Art*, ktoré sa uskutočnilo na Stredoeurópskej univerzite v Budapešti. Ich výstava *Loophole to Happiness* prezentovaná v rokoch 2010 – 2011 v Budapešti, Lodži, Prahe a Bratislave sa venovala skúmaniu možnosti slobody a kreativity v okrajových sociálnych systémoch. Maja získala doktorát na University College v Londýne za prácu *Neo-avantgarde Art and Ecology under Socialism* (2012), Reuben na Essex University za prácu *Public Monuments in Post-War Eastern Europe* (2002). Sú vedeckými redaktormi časopisu *Time Out Budapest* a pravidelne publikujú v *Art Monthly*, *Third Text* a *IDEA*. V roku 2010 získali Igor Zabel Award for Culture and Theory za ich podiel na výskume dejín východoeurópskeho umenia. Sú zakladateľmi Translocal Institut, ktorý má pobočky v Budapešti a Londýne (<http://www.translocal.org>).

fowkes@translocal.org

- 1 Citát je prevzatý od Janeil Engelstad, kurátorky výstavy *Unfree Freedom: An Exploration of Identity in Central Europe*, ktorú pripravila v Center for Book and Paper Arts na Columbia College v roku 2011. Dostupné na <http://three-walls.org/calendar/2011/10/unfree-freedom-an-exploration-of-identity-in-central-europe-opening.php>
- 2 Miklós Haraszti and Tamás St.Auby in Conversation. In: Maja and Reuben Fowkes (eds.): *Loophole to Happiness*. Budapest and London: Translocal.org, 2011, s. 43.
- 3 Felix Guattari: *The Three Ecologies*. London: Continuum, 2000, s. 33.
- 4 Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1986, s. 16 – 17. Český preklad pozri Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Kafka*. Za menšinou literatúru. Prel. Josef Hrdlička. Praha: Herrmann & Synové, 2001 (poz. red.).
- 5 Pozri Tímea Junghaus – Katalin Székely (eds.): *Paradise Lost: The First Roma Pavilion Venice Biennial 2007*. Open Society Institute, 2007, s. 21.
- 6 Maja and Reuben Fowkes (eds.): *Revolutionary Decadence: Foreign Artists in Budapest since 1989*. Budapest: Kiscell Museum, 2009.
- 7 Na výstave boli prezentovaní: Catherine Bürki, Eike, Yusuke Fukui, Sanna Härkönen, Rodolf Hervé, Dominic Hislop, Diana Kingsley, Claudia Martins, Alexander Schikowski, Katerina Sevič, Allan Siegel, Alexander Tinei, Ninni Wager a David Wilkinson.
- 8 Ulrich Beck, Natan Sznajder, Rainer Winter (eds.): *Global America? The Cultural Consequences of Globalisation*. Liverpool: Liverpool University Press, 2003, s. 15.
- 9 Deleuze and Guattari, *Kafka: Towards a Minor Literature*, s. 17.

Okupácia Ludwigovho múzea, Budapešť, máj 2013. Foto: Gabriella Csoszo.

Protestujúci umelci a kurátori na schodoch Ludwigovho múzea, Budapešť, máj 2013. Foto: Laszlo Dombovari.