



MICHAL CZINEGE



ŠPECIÁLNE POĎAKOVANIE | SPECIAL ACKNOWLEDGMENT
KATALÓG VZNIKOL VĎAKA LÁSKAVEJ PODPORE TLAČIARNE DOLIS, S. R. O.

MUSÍ TAM NIEČO BYŤ
THERE MUST BE SOMETHING THERE

INTRO

IVAN CSUDAI

Na začiatku tretieho tisícročia sa na mape súčasného slovenského umenia javila maľba ako veľmi sporadicky osídlené teritórium. Jednak to vyplynulo z kondície generácie deväťdesiatych rokov ako aj z daného obecného záujmu o toto médium. Michal Czinege patrí ku generačnej skupine, ktorá už počas štúdia, po roku 2000, veľmi intenzívne pracovala na formovaní „obrazu“ slovenskej maľby. K tomu však neoddeliteľne patrí generačný postoj a viera v maľbu – v „obraz s novým obsahom“. Toto označenie, ktoré odkazuje na existenciu digitálnych médií a digitálnej reprodukcie, na reprodukateľnosť ako takú i na nové okolnosti, ktoré začali určovať a stále určujú uchopenie a zaradenie maľby od tých čias. Toto ďalej súvisí s objavovaním nových vizuálnych nástrojov, ktoré ovplyvňujú a určujú pozíciu maľby. Aj napriek veľmi diferencovaným vizuálnym prejavom súčasníkov postoj by mohol byť rozhodujúcim východiskom posúvajúcim maľbu na výtvarnej scéne stále bližšie do centra záujmu. Postupným odkrývaním možností sa objavujú mnohé varianty a tendencie, ktoré predstavujú niekedy aj šikovný „návrat ku klasike“, no toto pripisujem skôr netrpezlivosti niektorých neskôr zobudených a ich vôle stáť vždy vpred a najradšej hore... Akceptujúc vytvorenú situáciu u nás však radím Michala Czinegeho, ktorý sa vynikajúcim spôsobom vysporiadal s touto generačnou úlohou, medzi pionierov novej maľby po roku 2000.

V maliarskej tvorbe Michala Czinegeho nie je štartovacím mechanizmom len fascinácia, ale aj konzistentná dedukcia – smerom k používaniu média. Toto predpokladá spojenie istej existujúcej emotívnej stopy s veľmi jasným racionálnym odkazom na stav média v danom časovom období, na znalosť a orientáciu v ňom

INTRO

IVAN CSUDAI

Painting appeared to be a very sparsely populated territory on the map of contemporary Slovak art at the beginning of the third millennium. It was the result of the condition of the 90s generation, as well as of the state of general interest in this medium. Michal Czinege belongs to a generational group that already during their studies, after 2000, started working very intensively on shaping the “picture” of Slovak painting. This inherently includes the generational attitude and belief in painting – in “painting with new content.” This phrase refers to the existence of digital media and digital reproduction, reproducibility as such and new circumstances that have continuously determined the grip and classification of painting since those times. It also relates to the discovery of new visual tools that influence and determine the position of painting. Despite highly differentiated current visual expressions of contemporary artists, the attitude could be a crucial starting point for shifting painting ever closer to the centre of the art scene’s interest. By gradually revealing the options many variations and tendencies appear that sometimes present a clever “return to the classics,” but in my opinion this tendency can be attributed to the impatience of some of the late awakened who always want to stand in the front and preferably above... Taking into account the situation here, I consider Michal Czinege, who excellently deals with this generational task, to be one of the pioneers of new painting after 2000.

There is not only fascination with, but also consequential reasoning towards the use of media that act as the starting mechanism in Michal Czinege’s art. This presumes a connection between an existing emotional trail and a very clear rational reference to the

a na význam čitateľnosti v dobom kontexte. Prostredie, v ktorom vytvára svoje maľby, je niekde medzi inšpiráciou fotografickým záznamom a digitálnym generovaním obrazu, no aj keď sa väčšinou viaže k realite, táto väzba nie je nikdy úplne relevantná. Niekoľko známená „falošnú stopu“. Podľa stavu a miery používania reálnych zobrazovacích prvkov mi vychádza, že ho z reality najviac zaujíma „čas“. Ešte úplne na začiatku jeho práce sa v jednej sérii obrazov dotkol možnosti používania *video stills* ako vyprádznených schránok fiktívneho dej... Tento príklad dokazuje jeho dištanc od dejového rozprávania v prospech momentky, *snapshotu*. Napriek jeho veľkému záujmu o médium fotografia ani ono nefiguruje v popredí jeho vizií. Predpokladám, že pre Michala je dôležitejšia skôr možnosť vytvárania klúča či šifry pomocou fotografie. Hlásia, že obraz je potrebné dešifrovať a že takto získaná informácia naberá na príťažlivosti pri čítaní. Avšak dešifrovaná informácia má v maľbe autora skôr obecný charakter, odkazujúci na súčasný stav média, na jeho možnosti a rezervy ale najmä na subjektívnu variabilitu videnia pomocou poskladaného obrazu z fragmentov rôzneho pôvodu. Informácie o svojich tématoch pripája rafinovanejším spôsobom, v určitom zdanlivom dramaturgickom pláne. Rád pracuje v cykloch. Umožňuje mu to posúvať jeho záber dopredu a využívať účinok gradácie. Šifry sa ale časom menia a mení sa tak aj obraz – pribúdajú nové riešenia, kvalitatívne i žánrovo. Najistejšie sa pohybuje na poli veľkého formátu no i kresbe v autorskej knihe dokáže dať monumentálny charakter. Czinegeho vedomé narábanie s kompozíciou a dramaturgiou obrazu sa spája so sebaistým používaním nástrojov maliarskeho média. Tuší, že v tomto zložení a variabilnom médiu už neplatí vertikálna hierarchia – pravidlá tu cez seba prerastajú a obraz tak neustále súperí s obsahom.

state of the medium in a given period of time, to the knowledge of and orientation in it and to the importance of legibility in the contemporary context. The environment, in which he creates his paintings is somewhere between inspiration by the digital photographic record and a digital generation of an image, but although it mostly relates to reality, this relationship is never entirely relevant. Sometimes it is a “false clue.” Based on the state and extent of the use of elements of representation, I suppose that “time” is the element of reality that strikes him the most. Even at the very beginning of his work he touched on the possibility of using video stills as empty shells for a fictional plot in one series of paintings... This example shows his distance from narration in favour of snapshots. Despite his great interest in photography, it does not feature in the forefront of his vision. I assume that for Michal, the possibility of creating a key or code by the means of photography is more important. He proclaims that it is necessary to decrypt the image, and the information thus obtained becomes more attractive by reading. However, the decrypted information is of a rather general nature in his work; referring to the current state of the medium, its possibilities and reserves, but mainly to the subjective variability of seeing through a visual image constructed from fragments of different origins. He has a cunning way of attaching information to his themes in a presumably dramaturgical plan. He likes working in cycles. This approach allows him to move his scope forward and enjoy the effect of gradation. The codes, however, change over time and so do the images – new solutions emerge, in quality and genre. He is the surest in the field of large format, but he is just as well capable of giving monumental character to a drawing in an artist’s book. Czinege’s conscious handling of the composition and dramaturgy of the image is associated with his confident use of the tools of painting. He senses that vertical hierarchy no longer applies in this complex and variable medium – the rules overlap and thus the image constantly competes with the content.

POZNÁMKY K MANIPULOVANEJ PRÍTOMNOSTI,
ZNOVUZRODENEJ MINULOSTI
A NEPREDVÍDATEĽNEJ BUDÚCNOSTI

PETER MICHALOVIČ

NOTES ON THE MANIPULATED PRESENT,
REBORN PAST,
AND UNFORSEEABLE FUTURE

PETER MICHALOVIČ

Na úvod malý exkurz do dejín umenia, presnejšie do obdobia, ked' sa objavila fotografia. Tento technický vynález nielenže umožnil vznik nového druhu umenia, ale vo výtvarnom umení, a predovšetkým v maľbe, vyvolal veľké zmeny. Výtvarných realistov fotografia najprv šokovala, videli v nej takmer „vraha“ maľby. Tento podozrievavý postoj vyplynul z toho, že napríklad krajinu, ktorú nejaký maliar maľoval niekoľko dní v plenéri, dokázal nejaký amatérsky fotograf zachytiť na fotografiu v okamihu, a navyše tak verne, že jej nemožol nijaký variant realizmu konkurovať. Po prvotnom šoku realisti predsa len začali viest dialóg s fotografiou a postupne si uvedomili, že fotografia nemusí byť pre maliara iba čertovým tovarišom, ale môže sa stať aj jeho dobrým pomocníkom. Fotografický aparát môže vynikajúco slúžiť ako skicár, fotografia dokáže zachytiť stav krajiny v tom momente, ked' ju začal maliar maľovať. Snímka ako taká totiž eliduje dôsledky vpádu nepredvídateľných udalostí, ako napríklad zmeny počasia či intenzity svetla, čo sú pre realistického maliara hotové katastrofy, lebo ked' tieto zmeny nastanú, musí sa odvrátiť od videnej skutočnosti a zapojiť do hry svoju pamäť, čo nesie v sebe veľkú dávku rizika.

Pre iných, povedzme ne-realistickej orientovaných maliarov, fotografia znamenala predovšetkým veľkú výzvu. Nepovažovali ju za nejakého „vraha“ maľby, ale skôr ako podnecovateľa hľadania nových foriem maľovania. Fotografia umožnila, presnejšie povedané donútiť maliarov prehodnotiť od základu vzťah k maľbe a následne

As an introduction, let's take a small excursion into art history, precisely to the period when photography was first invented. This technical invention not only allowed a new art form to appear, it also provoked major changes in the visual arts, especially in painting. At first, realists were shocked by photography, regarding it almost as the "murderer" of painting. This suspicious attitude resulted from the fact that any amateur photographer could, in an instant, capture an image it would take a landscape painter several days to paint out in the open, and what is more, he could capture it so faithfully that no variant of realism could compete with it. After the initial shock, realists nonetheless started a dialogue with photography and gradually realized that photography does not necessarily have to be only the Devil's but also the painter's friend as well. The photographic apparatus may serve as a great sketchpad, a photograph captures the state of a landscape at the very moment the painter begins painting it. The photograph as such eludes the consequences of unforeseeable events, such as changing weather and light that present a true disaster for a realistic painter. When such changes occur, he must turn away from the visible reality and get his memory involved in the game, thus undertaking a major risk.

For others, let's say not realistically oriented painters, photography presented most importantly a great challenge. They did not see it as a "murderer" of painting, but rather as an in-

vzťah maľby k skutočnosti. Nástupom fotografie bolo totiž jasné, že už nemá veľký zmysel pokračovať v programe čo najvernejšieho zobrazovania sveta, že je neudržateľné nútiť farby a čiary otrocky slúžiť všemocnej reprezentácii a že jednoducho prišiel čas opustiť princípy a pravidlá estetiky krásneho. Jazyk alebo, ak chcete, písmo maľby sa vďaka fotografiu osloboдило od tyranie napodobňovania, čo znamená, že maliari prestali tvoriť obrazy – kopie, zobrazujúce skutočnosť pod prísnym dozorom Modelu alebo Skutočnosti. Táto zásadná zmena sa prejavila v orientácii na maliarsky výskum predpokladov a preverovania hraníc samotného maľovania, a tým vlastne aj odkrývania hraníc možností ľudskej obrazotvornosti. Podstatu tejto zmeny výstižne sformuloval filozof Jean-François Lyotard. Maliari sa podľa neho pokúšali tvoriť obrazy, ktoré dokázali atakovať brány mysliteľného. Jazykom maľby a vôbec výtvarného umenia sa pokúšali výjadriť to, čo sa dá myslieť, ale k čomu sa nedá priradiť konkrétna predstava, a preto to možno výjadriť len nepriamo, prostredníctvom narázok. Tým sa vlastne začali zaujímavé hry maľby na základe iných princípov a pravidiel, hry, ktorých patronom už bola nová estetika vznešeného.

Nástup digitálnych technológií znamenal ďalší posun, ktorý je svojím spôsobom tak trochu paradoxný. Na jednej strane digitálnu fotografiu spája s klasickou analógovou to, že obidve vznikli pôsobením objektov. Lenže pokiaľ v prvej prípade dochádzka k priamemu pôsobeniu objektov na svetlocitlivú vrstvu filmu, tak v druhom prípade je pôsobenie objektov sprostredkovane, obraz veci je transformovaný numerickým kódom na pixely, ktoré sú základnými stavebnými prvkami digitálnej fotografie. A práve pixelizácia obrazu robí digitálnu fotografiu príťažlivou aj pre mnohých súčasných výtvarných umelcov venujúcich sa maľbe.

Podobne ako realistickým maliarom, aj skupine maliarov digitálneho veku slúži fotografický aparát ako skicár. Lenže kým v prípade realistických maliarov išlo o to, aby fotografia verne zachytia určitý výsek skutočnosti v tommomente, ked' ho maliar

stigator of the search for new forms in painting. Photography allowed, or rather forced painters to completely review their relationship to painting and subsequently the relationship between painting and reality. With the coming of photography it became clear that there is little meaning in continuing the search for the most truthful depiction of the world and that it is further unsustainable to force the colours and lines to slavishly serve the omnipotent representation and that quite simply the time has come to abandon the principles and rules of the aesthetics of beauty. The language or, if you will, the writing of painting became freed from the tyranny of imitation through photography, which means that artists no longer created images – copies, depicting reality under the strict supervision of the Model or Reality. This fundamental change was reflected in the orientation towards painters' research of assumptions and verification of boundaries of painting itself, indeed revealing the limits of possibilities of human imagination. The essence of this change was succinctly formulated by the philosopher Jean-François Lyotard. Based on his work, painters tried to create images that could attack the gates of the conceivable. Through the language of painting and of the visual arts in general, they were trying to express what one can think, but what one cannot directly imagine, and what can therefore only be expressed indirectly, through allusions. This actually started interesting games on the basis of other principles and rules, games the patron of which was the new aesthetic of the sublime.

The arrival of digital technology marked a further shift, which is somehow a bit paradoxical. On the one hand, digital photography is connected with classical analogue photography as they are both affected by the object. While in the latter case, however, there is a direct impact of objects on photosensitive film layer, in the first case the effect of objects is mediated, the image of an object is transformed by numerical code to pixels, the basic

začal zobrazovať na plátnе, v digitálnom veku je digitálny obraz určitého výseku skutočnosti často len medzistupňom, len jednou fázou procesu, ktorý obvykle pokračuje v počítači. Pomocou vybraného grafického programu môže maliar tento digitálny obraz čistiť, meniť jeho farebnú škálu, môže ho dokonca jemne alebo radikálne deformovať či reformovať a spájať s inými obrazmi. Možnosti následného spracovania sú obrovské, čo mnohí maliari v súčasnosti intenzívne využívajú.

Do tejto veľkej skupiny patrí aj Michal Czinege. Už počas vysokoškolského štúdia ho zaujali možnosti koexistencie digitálneho obrazu a maľby. Rád fotografuje ľudí alebo rôzne prostredia, jednotlivé zábery z už vlastného archívu potom ďalej graficky spracováva v počítači. Ked' to takto povieme, je to súčasť pravdy – holý fakt, ktorý sa nedá poprieť. Lenže rubom tejto pravdy je banalita. Áno, banalita, pretože vyslovením tejto pravdy sa vôbec nevyjasňuje zmysel manipulácie fotografií konkrétnych ľudí alebo záberov krajiny, pričom táto manipulácia svoj zmysel má. Dokonca má prísnym zmysel, ale ten sa môže vyjaviť až pripojením krátkeho verbálneho komentára.

Czinege nemanipuluje digitálne obrazy z dôvodu nejakej samoučelnej estetizácie, nepokúša sa obraz v digitálnej podobe „vylepšiť“, kým ho manipulovaný prenesie na plochu plátna, aby lepšie vyzeral a ľahšie sa zapäčil divákovi. Dovolím si tvrdiť, že taký prístup je mu cudzí, pretože s obrazmi manipuluje z celkom iného dôvodu. Všimnime si, že z nich „odoberá“ všetko, čo by sa mohlo stať priamym alebo hoci aj nepriamym indexom určitého historického času a konkrétnej geografickej lokality. Všetko príznakové transformuje na bezpríznakové, vďaka čomu sa singulárne mení na univerzálné.

Ide mu o to, aby z obrazu konkrétnego človeka vydestiloval obraz človeka ako takého, alebo z obrazu konkrétnej krajiny obraz krajiny ako takej. Ked' sa skončí etapa destilácie, začína sa nová etapa, ktorú Czinege nazýva klonovaním. Napriek nepochybne výstížnému vyjadreniu zámeru, špecifického tvorivého procesu, ostanem pri

building blocks of digital photography. And it is the pixelization of the image that makes digital photography attractive for many contemporary painters.

Similarly to realistic painters, a group of painters of the digital age also use the photographic apparatus as a sketchpad. But while in the case of realistic painters the photograph was supposed to accurately capture a certain section of reality at the precise moment when the artist began to depict it on canvas, in the digital age, the digital image of a certain section of reality often provides just an intermediate stage, only one phase of a process that usually continues on the computer. The painter can clean the digital image with selected graphic software, change its colour range, he can even slightly or radically deform or reform it and combine it with other images. Possibilities of subsequent processing are enormous, and many painters today use it intensively.

Michal Czinege also belongs to this large group. While still at university, he was struck by the possibilities of the coexistence of digital images and painting. He likes photographing people or different environments, and then further digitally processing the individual images from his own archive on the computer. If we put it this way, it is certainly true – it is an unquestionable fact. However, the flip side of it is banality. Yes, banality, because admitting this truth does not at all clarify the specific meaning of the manipulation of the photographs of people or landscapes, even though this manipulation is not meaningless. It has quite a specific meaning which, however, calls for a short verbal commentary.

Czinege does not manipulate the digital images for an aesthetic end in itself. He does not attempt to “improve” the image in the digital form before transferring the image onto the canvas in order to make it look better and more appealing to its observer. I dare say that such an approach is far from him, because he manipulates the images for a completely different reason. Note that he “eliminates” everything that could become a direct or even indirect index of

pôvodnom označení manipulácia. Jedným z dôvodov, prečo konzervatívne zotrvávam pri tomto označení, je, že Czinege s figúrou človeka narába podobne ako bábkoherc s bábkou. Podobne ako bábky aj jeho figúry majú pevné tvary a dané proporcie. Tie nemôže svojvoľne porušiť, pretože by tým prestali byť čitateľné a nepodobali by sa na figúru človeka. Pevné tvary však môžu meniť polohu svojich častí a zásluhou tvorca to aj robia, pričom každá zmena má svoj dôvod a význam. V prípade bábkovej hry bábkoherc mení polohu jednotlivých častí v scénickom priestore preto, aby dokázali vyjadriť nejakú činnosť alebo emocionálny stav postavy, ktorú stelesňujú. Na Czinegeho obrazoch sa zmeny dejú preto, aby figúry ľudí mohli vyjadriť jeho vlastné spomienky na určité situácie alebo deje z minulosti. To, čo bolo povedané na adresu figúr človeka, v princípe platí aj pre tvary, pripomínajúce napríklad hory.

Akt manipulácie je v Czinegeho tvorbe obrazov vlastne simulačiou procesu spomínania – výsledkom sú pritom obrazy-sponienky. Čo sa týka spomienok, nikdy nie sú jednoduchým oživením minulosti v jej pôvodnej plnosti a prítomnosti. Nie sú, hoci by sme to niekedy veľmi chceli, živou prítomnosťou odloženou do minulosti. Naopak, ako sa ľudovo hovorí, spomienky blednú – z vlastnej skúsenosti vieme, že si často pamätáme len malý detail z toho, čo sme prezili. Czinegeho obrazy preto možno interpretovať aj tak, že figúry ľudí a tvary vecí či prírodných útvarov sa nepokúša použiť na priblíženie svojich spomienok divákovi, nepatrí medzi tých umelcov, čo tvrdia, že vyjadrujú svoje vnútro. Prostredníctvom svojich obrazov len názorne približuje samotný proces spomínania. Spomienky sú vlastne vnemy a myšlienky, ktoré sú spracované zá búdaním. To sa prejavuje ako erózia a korózia vnemov a myšlienok. Dôsledky erózie a korózie Czinege naznačuje napríklad zámerným využívaním monochromatickosti, niekedy redukuje farebnosť na polaritu bielej a čiernej. Iným osvedčeným postupom je odstránenie postáv z určitého prostredia, napríklad z horskej krajiny. Divák sa pozera na obraz divokej a majestátnej prírody, nezriedka stvárnenej

a particular historical time or geographical location. He transforms all that is thematic into athematic, turning singular into universal. He searches to distil an image of man as such from the image of a particular person, or an image of a landscape as a whole from a particular landscape. After the stage of distillation, a new phase, which Czinege calls cloning, begins. Despite the undoubtedly concise statement of intent in this specific creative process, I will stick to my original term of manipulation. One of the reasons why I conservatively stick to this term is that Czinege treats his figures similarly to how a puppeteer treats his puppets. Like the puppets, his figures have solid shapes and given proportions, which cannot be deliberately changed, since they would no longer be readable and they would not resemble the human figure. The positions of the parts of the solid form may change and thanks to their creator they also do, each change having its cause and significance. In a puppet theatre, the puppeteer changes the positions of different parts on the stage in order to be able to express an activity or an emotional state of the characters that the puppets represent. In Czinege's paintings, the changes occur in order for the human figures to express his own memories of certain situations or events from the past. What was discussed above regarding the human figures applies in principle also to shapes, reminiscent of mountains for example.

The act of manipulation in the creation of Czinege's paintings is actually a simulation of the process of reminiscing, resulting in paintings/memories. As for memories, they are never simply reviving the past in its original fullness and presence. They are not, though we might sometimes really want them to be, a lively presence placed in the past. On the contrary, as they say, memories fade – we all have the experience of remembering only a small detail of what we lived through. Czinege's paintings can therefore be interpreted with regard to the fact that he does not use the figures of people and shapes of objects in an attempt to bring his memories closer to the viewer; he is not one of those artists who claim

ako znak – diagram, a čo je zaujímavé, v týchto obrazoch nie sú identifikovateľné nijaké stopy človeka. Ale v inom obraze môže byť použitý obraz prírody ako pozadie vyzdvihujúce figúru človeka v popredí. Vzťah medzi pozadím a figúrou v popredí je evidentne neproporčný, pričom táto disproporcia má svoj významový korelát: figúra človeka preto dominantne zaujíma celý priestor v popredí, lebo len tak môže obrazne vyjadriť postavenie človeka v prírode ako „koruny tvorstva“. Na inom obraze divák zase vidí figúru človeka zobrazenú tak, že pripomína človeka, na ktorého niekto náhodne zamieril svetlo baterky. Vidíme jeho obrisy vystupovať z tmy, poznávame v ňom človeka, ale to je všetko.

Už bolo povedané, že Czinege rád manipuluje a rád sa hrá s digitálnymi obrazmi ľudí alebo krajiny, zámerne ich využíva na vyjadrenie niečoho, čo im bolo úplne cudzie. Bola reč o spomienkach, treba však zdôrazniť, že spomienky v tomto prípade nemožno dávať do súvisu s nevedomými procesmi ľudskej psychiky, netreba ani len skúšať ich čítanie kódom freudovskej psychoanalýzy. Dôvod, prečo treba zavrhnuť psychoanalytické „čítanie“ obsahov myšlienok, je jednoduchý. Oveľa dôležitejšie než obsah či matéria je forma zrodenej trpezlivým procesom stupňovitej manipulácie pôvodných obrazov Skutočnosti. Ide vlastne o to, ako uvoľniť obrazy zo zajatia reality a urobiť z nich súbor ikonických znakov, určených na modelovanie, napríklad, sveta pamäti.

Jednotlivé príklady zastupujú širokú variabilitu spracovania digitálneho obrazu. Zaiste je dôležité uviesť konkrétné príklady, avšak oveľa dôležitejšie je si uvedomiť, čo reprezentuje táto variabilita. Či sa za ňou v konečnom dôsledku neskrýva niečo, čo transverzálnie prechádza všetkými obrazmi a čo vytvára osobitný štýl Czinegeho maľby. Som presvedčený, že áno, a tým spoločným základom by mohla byť intelektualizácia maľby. Czinegeho obrazy v prvom pláne nikdy neponúkali kvantá estetickej slasti, ale vždy nútili diváka premýšlať. Nútia ho spájať jednotlivé znaky, hľadať význam farebných plôch a to všetko skladáť do zmysluplného celku. Nútili ho pýtať

to express their inner world. In his paintings, he merely enlightens the process of reminiscing. Memories are actually perceptions and ideas processed by forgetting. This fact manifests itself as an erosion and corrosion of perceptions and ideas. Czinege indicates the consequences of this erosion and corrosion through intentional use of monochromatic colours, sometimes reducing the colour scheme to the polarity of black and white. Another proven procedure is to remove characters from a particular environment, such as a mountain landscape. The viewer looks at the picture of a wild and majestic landscape, often depicted as a symbol – a diagram; an interesting element is that no trace of human action is identifiable in the pictures. However, in a different painting the image of nature can be used as a background highlighting the figure in the foreground. The relationship between the background and the figure in the foreground is clearly disproportionate, this disproportion having its semantic correlate: a figure dominantly occupies the entire foreground, because only thus it can metaphorically express the position of man in nature as the “crown of creation.” In another painting, the viewer sees a figure depicted so that it reminds us of someone on whom a flashlight has been accidentally pointed. We see the outlines coming out of the darkness, we recognize that it is a person, but that's all.

It has been said that Czinege likes to manipulate and play with the digital images of people or landscapes, using them deliberately to express something that was originally completely alien to them. We have discussed memories. However, it should be noted that memories in this case do not relate to the unconscious processes of the human psyche, we should not even try to read their code through Freudian psychoanalysis. The reason why we should reject the psychoanalytic “reading” of these ideas is simple. Far more important than the content or the matter is the form created by the patient process of gradual manipulation of the original picture of Reality. It is about the possibility of releasing the paintings

sa, aký význam má ono rozostrovanie, prečo tvorca znejasnil figúry, prečo sa uchýlil ku kombinácii ostrých a jasne čitateľných figúr s tvarmi, čo sa dajú len ľahko a niekedy za cenu sprivedného pochybovania pomenovať. Jednoducho povedané, Michal Czinege svojimi obrazmi obhajuje intuitívne myšlenie, alebo – slovami Miroslava Petříčka – *myšlenie obrazom*. To myšlenie, ktoré stojí k svetu najbližšie, a preto nikdy nemôže byť marginalizované či dokonca úplne substituované diskurzívnym myšlením. Okrem iného aj preto, lebo ešte stále veríme tomu, čo vidíme a videnie nám dáva na známost, že tento svet sa nám mení doslova pred očami, že všetko, čo naše vedomie naznamenalo medzi jedným a druhým okamihom, je len dočasný, sakramentsky dočasný stav sveta. A túto dočasnosť nám pripomínajú malíari tým, že sa ju pokúsili uchovať pre budúcnosť. Pochopiteľne k tomu prispievajú aj obrazy – spomienky Michala Czinegeho, tie obrazy, ktoré bolí z prítomnosti schopné vybrať to, čo mohlo poslužiť na zvečnenie minulého, a tým vlastne poskytol obrazové svedectvo budúcim divákom o tom, ako sa súčasný výtvarný umelec vyroval s nezadržateľným plynutím času a neustálou premenou vizuálnej kultúry.

from the captivity of reality and turning them into a set of iconic signs, designed for modelling the world of memory for example. Individual examples represent the wide variability of digital image processing. Certainly it is important to give some concrete examples, but it is more important to understand what is represented by this variability. It could be that it conceals something that transversally passes through all the paintings, creating the unique style of Czinege's painting. I believe that there is such an element and that the common basis of his work is the intellectualization of painting. Czinege's paintings have never offered oodles of aesthetic pleasure in the first plan, but they have always forced the viewer to think. They force the viewer to combine various characters, to search for meaning of the coloured areas and compose all the elements into a meaningful whole. He is forced to question the significance of the blur, wonder why the creator obscured the figures, why he decided to use a combination of sharp and clearly visible figures with shapes, which are difficult to make out, sometimes leaving the viewer in doubt. Simply put, Michal Czinege defends intuitive thinking in his paintings, or – in the words of Miroslav Petříček – *thinking through image*. That kind of thinking, which stands closest to the world, and therefore can never be marginalized or even totally substituted by discursive thinking. Inter alia, because we still believe in what we see and our sight shows us that this world is literally changing in front of our eyes, and that everything that we consciously note between one moment and the next is only temporary, a damn temporary condition of the world. And painters remind us of this temporality by trying to preserve it for the future. Obviously the paintings contribute to it too – Michal Czinege's memories, those images, capable of extracting from the present all that could serve the immortalization of the past, and thus actually providing future viewers with visual evidence of how a contemporary visual artist coped with the relentless passage of time and the unceasing transformation of the visual culture.

ROZHOVOR

VLADIMÍRA BESKIDA A MICHALA CZINEGEHO

INTERVIEW

VLADIMÍR BESKID AND MICHAL CZINEGE

Michal, si absolventom ateliéru maľby profesora Csudaia na bratislavskej VŠVU, ktorý prirodene spája maľbu s digitálnymi technológiami. Čo teba osobne láka na tomto spojení maľby a technických obrazov?

Najviac ma láka spájanie vizuálnych prvkov digitálnych technológií v podobe digitálneho rastru – šumu s maliarskymi prvkami ako je napríklad ďáh štetca, alebo vlastnosti maliarskych materiálov. Vnímam to ako prirodzené reagovanie na súčasný svet okolo nás. Bolo by to zvláštne, keby by sa vývoj nových technológií neprejavil i v súčasnej maľbe, ked' sú tak silne zastúpené v našom živote. V neposlednom rade tu hrá rolu i skutočnosť, že patrím ku generácii odchovanej televíznou obrazovkou a cyberpunkovými filmami.

Do akej miery je pre teba zaujímavé aj tzv. iné videnie? Videnie cez technický prístroj, cez aparát. Jednoducho iná „ostrosť“ pohládnu, nemožnosť dosiahnutia dokonalého obrazu? Povedzme deformácia, nečitateľnosť alebo rozostrenie.

Videnie cez technické prístroje vnímam ako odkrývanie rôznych vrstiev a dimenzií toho, čo vidíme vlastnými očami, ako formu mapovania sveta, ktorý nás obklopuje. Veľa ľudí mi hovorí, že moje maľby im priponínajú obrazy z termovíznych kamier. Zvláštne, nikdy to neboli môj zámer a vzniklo to skôr podvedome a samo-

Michal, you graduated from the Studio of Painting, in the class of Professor Ivan Csudai at the Bratislava Academy of Fine Arts and Design, and you naturally combine painting with digital technologies. What attracts you personally to this combination of painting and technical images?

I am especially attracted to combining visual elements of digital technology in the form of digital raster – visual noise with elements of painting such as brush strokes, or with the qualities of painting materials. I see this as a natural response to the contemporary world around us. It would be strange if the development of new technologies was not reflected in contemporary painting, since it is so strongly represented in our lives. The fact that I belong to a generation that was brought up with the TV screen and cyberpunk movies definitely plays a role in it too.

To what extent are you interested in the so-called different vision? Seeing through a technical device, through an apparatus? Is it simply a different “sharpness” of vision, the impossibility of making a perfect picture? Let us say a deformation, illegibility or blur.

For me, looking through technical devices means uncovering various layers and dimensions of what we see with our own eyes, as

zrejme použitím počítača, digitalizovaného obrazu ako predlohy k maľbám. Rozostrenosť, nečitateľnosť či nemožnosť dokonalého obrazu je mi blízka – keď odložím svoje okuliare tiež vidím všetko rozostrené, príde mi to teda prirodzené.

Ale v istom momente, používaš fotografie skôr ako istú formu pamäte alebo archívu, z ktorých vyberáš prvky do svojich obrazov. Sú to fotografie zo starých rodinných albumov a čo je zvláštne, zameriavaš sa na náhodné figúry v pozadí obrazu a nie na tie, ktoré sú v popredí, prípadne pôzujú. Ide tu viac o obrátenú optiku, privátny výskum, či vyšetrovanie, istý druh takej až detektívnej práce? Priponíma to Antonionho Zväčšeniu, myslím napr. na sériu obrazov *Miesto činu*.

Predmetom skúmania fotografie sa pre mňa stali fotografie ako zanechané stopy. Najprv som ich skúmal formou zväčšovania pomocou fotokópií. V roku 2002 som urobil maľby podľa fotografií televíznej obrazovky, presnejšie priestoru, ktorý je za hercami (akoby cez ich rameno). V roku 2003 som urobil sériu kresieb chumáča prachu cez mikroskop. Ten mi pomohol pohybovať sa po jeho povrchu, ako po nejakej planéte. Podobný pohyb po povrchu, ale fotografie mi umožnil počítač, najprv pomocou naskenovania (digitalizácie) analógových fotografií – to bolo predtým ako som mal digitálny fotoaparát. Takému skúmaniu som podrobil i svoje kresby, časopisy, všetko čo som mohol dať do digitálnej formy. Preto ma vždy zaujímalo skôr to, čo je na pozadí fotografií, aby som odkrýval tajomstvá. Táto detektívna práca je vlastne hľaním podkladov, predlôh a prvkov k mojim maľbám.

Od obsahu diel by sme mohli prejsť aj k formálnej stránke tvojej práce. Často experimentuješ s formou aj prevedením, mám na mysli použitie iných materiálov, či skôr transparentných podkladov: jednak stavbárskej sietoviny – spomeniem priestorovú rea-

a form of mapping the world that surrounds us. A lot of people tell me that my paintings remind them of images from thermovision cameras. Curiously, it was never my intention and it came rather instinctively through the use of the computer and digitalized images as models for my paintings. I am fond of defocusing, illegibility or impossibility of a perfect image – when I take off my glasses I also see everything blurred, so it seems natural to me.

But at some point, you use photographs rather as a form of memory or archive, from which you select elements for your paintings. These are photos from old family albums and what is unusual is that you focus on random figures in the background and not on those in the foreground, or on those posing. Is it more about the reversed optics, private research, or investigation, or some kind of detective work to a certain extent? It reminds me of Antonioni's *Blow-up*. What comes to my mind, for example, is your *Crime Scene* series of paintings.

The photographs as traces that were left behind became the subject of my interest in photography. I first explored them by enlarging them through photocopying. In 2002, I made paintings based on photographs of the TV screen, or more precisely on the space, which is behind the actors (as if over their shoulders). In 2003, I made a series of drawings of a clump of dust under a microscope. It helped me to move over its surface like over a planet. My computer helped me to make a similar movement over the surface of a photograph, first through scanning (digitization) of analogue photographs – this was before I had a digital camera. I also subjected my drawings, magazines and everything I could convert into digital form, to such scrutiny. Therefore, I was always more interested in what is in the background of the photos, in revealing secrets. This detective work actually represents a search for the foundations, models, and elements of my paintings.

lizáciu *Double Scapes* v trnavskej synagóge – alebo priesvitných šifónov. Čo ťa zaujíma na tom inom podkladovom materiale, čím ťa tak príťahuje?

Stavbársku sieťovinu som prvýkrát použil v roku 2005 na výstave *Večne hladný* v bratislavskom Tranzite. V obidvoch prípadoch som namaľoval krajinu, pričom predlohami boli fotografie krajiny. V počítači som menil obraz dennej krajiny na nočnú pomocou invertovania farieb. V prípade realizácie v Trnave vznikla ešte jedna vrstva, maľba ako prekrytie nočného a denného obrazu tej istej krajiny. K sieťovine som sa dostał jednoducho, keďže otec robil v stavebnej firme. Často som za ním chodil na stavby, a všimol som si vlastnosti tej siete – strácanie a objavovanie sa vecí za ňou, podľa toho ako sa človek pohybuje. To mi vzdialene pripomenulo i pohybovanie sa po nočnej krajine s baterkou, kedy vidíme vždy len určitú osvetlenú časť pred nami. Šifóny som začal používať z potreby preniesť skúsenosť z kresieb na pauzák do maľby. Hľadal som materiál, ktorý by mal príbuzné vlastnosti pauzáku, ale mohol by som naň použiť akrylové farby. Šifóny mi umožnili dosiahnuť typ vrstvenia obrazu, ktorý na klasickom plátnе nie je možný.

Ked' hovoríme o experimentovaní alebo o použití inej neklasickej formy závesného obrazu, vytváraš aj iné, napríklad lichobežníkové formy obrazov alebo vyrézávaš figúry takmer v mierke jedna k jednej, kedy im pozadie tvorí v podstate celá stena. Pripomína to vystrihnutie alebo vybratie niektoréj figúry priamo z obrazu. Prečo tento spôsob práce?

Nad vyrézávanými figúrami som začal uvažovať v momente, ked' vznikali obrazy zo série *Amnézia*. Figúra sa z malieb úplne vyratila a bolo mi ľúto zbaviť sa ich. Figurálne predlohy si archivujem ich ukladaním na plochy vedľa seba, sú vyrézané zo svojich pôvodných zdrojov, len v tvaru svojej siluety. Spôsobom ich ukladania na jed-

We could move from the content of your paintings to the formal aspect of your work. You often experiment with form and realization, I mean the use of other materials, and transparent surfaces in particular: construction mesh – I will mention the spatial installation *Double Scapes* at the Trnava synagogue – or translucent chiffons. What interests you about the different background material, why do you find it so attractive?

I first used building mesh in 2005 at the *Forever Hungry* exhibition at the Tranzit gallery in Bratislava. In both cases I painted landscapes based on photographs of the landscape. I changed the image of a daytime landscape into a night landscape in the computer by inverting colours. In the case of the piece in Trnava one more layer was created, a painting as an overlapping of the night and daytime image of the same landscape. The idea to use mesh came to me because my father worked for a construction company. I often visited him at the construction sites and I noticed the characteristics of the mesh – the appearing and disappearing of objects behind it, depending on how one moves. It reminded me remotely of movement in a nighttime landscape with a flashlight, when you only see the area, which is illuminated in front of you. I started using chiffons out of need to transfer the experience of drawing on tracing-paper into painting. I was looking for a material that would have characteristics similar to tracing-paper, on which I could use acrylic paint. Chiffons enabled me to achieve a type of layering of an image impossible on classic canvas.

When we speak about experimenting or the use of other non-classic forms of hanging pictures, you also make trapezoidal shapes of paintings or you cut figures close to life size, when the background is basically formed by the whole wall. It reminds me of cut-outs or taking a figure directly out of the painting. Why this manner of work?

notlivé plochy vedľa seba mi vždy pripomínali samolepky z detstva. Chcel som aby, tak ako samolepky, ktoré môžeme kdekoľvek nalepiť, mohli i tvarované maľby figúr osídlíť priestor, do ktorého ich zavesím. Reálny priestor by nahradil ten maľovaný.

Ešte sa vrátim k šifónom a podkladom. Je tam jeden z dôležitých momentov, ktorý môžeme vidieť v tvojej poslednej tvorbe – vrstvenie. Vznikajú veľké krajiny v niekol'kych plánoch, povedal by som, že sú to také mlčanlivé vrstvené krajinomaľby. Čo je u teba hlavným dôvodom preferovania krajín v poslednom období?

Ako som už spomenul, v určitých intervaloch sa figúra z mojich obrazov stráca a znova objavuje. Sú obdobia, kedy sa zaoberám skôr priestorom, do ktorého ich umiestňujem. Je pravda, že v niektorých sériach obrazov sa zaoberám otázkou: Akú podobu by mala mať krajinomaľba ako klasický žánor v súčasnej maľbe? Určite to ovplyvnili aj letá strávené vo Fínsku v posledných rokoch, kde je krajina oveľa bližšie k ľudom a v inej mierke ako u nás. V spomínaných krajinách aplikujem hlavne moment improvizácie, ktorý je úzko spojený s kresbou. Zaujímam sa o moment spomienky, rýchlo prenesenej formou kresby, maľby na plochu plátna. Túto sériu krajin som pomenoval ako *Amnézia*. V momente, ked' stojím pred prázdnou plochou plátna, snažím sa rozpamätať na určitý detail, situáciu. Zámerne hovorím detail, pretože v tej chvíli nemyslím na celok, ale na fragmenty, ktoré ukladám k sebe. Maľovanie sa pre mná stalo formou rozpamätávania na určitý priestor, krajinu, ale nemusí to byť vždy iba spomienka na reálnu krajinu, reálny zážitok, môže to byť spomienka na inú maľbu krajinu, alebo digitálny obraz z internetu. Chápem to ako skladanie mozaiky priestoru na základe vizuálnych stôp takýchto obrazov v mojej pamäti. Samozrejme pred začatím obrazu je určitá predstava kompozície, ktorá je neskôr upravovaná.

I started thinking about the cut-out figures at the time of creating the paintings from the *Amnesia* series. The figures completely disappeared from the paintings and I was sorry to get rid of them completely. I archive the figural templates and store them on surfaces beside each other. They are cut out from their original sources, in the shape of their silhouettes. They have always reminded me of stickers from my childhood due to the manner of storing them on individual surfaces next to each other. I wanted the shaped paintings of figures to colonize the space in which I hang them; similarly to the stickers you can stick anywhere. Real space would replace the painted one.

I will return to the chiffons and the background surfaces. There is one important moment, which can be seen in your recent works – the layering. Large landscapes are created in a number of planes; I would say silent layered landscapes. What is the main reason you prefer landscapes lately?

As I mentioned earlier, the figure disappears and reappears in my paintings at certain intervals. There are periods when I work more with the space in which I place them. It is true that in some series of paintings, I deal with the question: What form should landscape painting as a classical genre have in contemporary painting? I was certainly influenced by the summers spent in Finland in recent years. The country there is much closer to the people and on a different scale than here. In the mentioned landscapes I use mainly the moment of improvisation, which is closely connected with drawing. I am interested in the moment when the memory is quickly being transferred onto a surface of a painting. I entitled this series of landscapes *Amnesia*. The moment I'm standing in front of an empty canvas surface, I try to recall a certain detail or situation. I deliberately speak about detail, because at that moment, I do not think of the whole, but of the fragments I will place next to

Mnohí mladí autori, aj slovenskí, pracujú v maľbe s digitálnymi technológiami. Nakoniec spomeniem len našu poslednú spoluprácu: výstavu *Iná krajina / Land(e)scape*, ktorú sme pripravili v Galérii Sýpka vo Valašskom Meziříčí spolu s Erikom Šillem. Myslím, že práve vy dvaja môžete predstavovať dva krajné póly v tomto procese. Kým Erika zaujíma plnofarebné mestské prostredie s prepálenou farebnosťou a istá kritickosť ku globálnemu a komerčnému svetu, ty naopak preferuješ introvertnejšie krajinárské polohy, stíšené vo výraze aj vo farebnosti dokonca až na hranicu čierno-bielych obrazov. Prijal by si označenie za introverta a zobrazovateľa psychických podôb krajiny, alebo dokonca za „lapača svetla“ (ked' použijem názov tvojho obrazu)?

Zaoberám sa skôr otázkami spájania rôznych spôsobov vnímania nášho sveta a komentáre v mojich obrazoch sú skôr univerzálnejšie, než konkrétnie postoje ku komerčnému či urbánnemu svetu. V obrazoch spájam svoju predstavivosť, pamäť a syntetický priestor, akým je virtuálna realita ponúkaná digitálnymi technológiami. Obrazy by mali byť oknami do môjho sveta a úlohou namaľovaných postáv na obrazoch je sprevádzanie. Zároveň osídľujú namaľovanú krajinu, ale hlavne sa stávajú mojimi prieskumníkmi, ochrancami – cez nich sa do tejto krajiny dostávam i ja. Niekoľko je ľahšie rozoznať, či znázorňujú muža, ženu, či vôbec ľudskú figúru ako takú. Samozrejme v každom obraze majú inú výpovednú schopnosť. Je pre mňa veľmi dôležité, že postavy nie sú vymyslené, ale vznikajú na základe technického obrazu určitého priestoru a že majú nejaký vzdialenosť vztah k realite. Pod stopou technického obrazu myslím napríklad digitálny raster, šum. Vnímam ho ako DNA mojich hrdinov na obraze.

Trochu laická otázka: prečo potom tá neustála potreba pracovať s digitálnymi technológiami, ale v záverečnej podobe ich prenášať do maliarskeho jazyka?

each other. Painting has become a form of reminiscing of a space, landscape, but it does not necessarily have to be just the memory of a real landscape, real experience. It can be the memory of another landscape painting, or of a digital image from the Internet. I understand it as putting together a spatial mosaic, based on visual traces of such images in my mind. Before starting the painting, there is of course a certain idea of composition, which is later edited.

Many young painters, Slovaks as well, work with digital technologies in painting. I will mention only our latest collaboration: the exhibition *Iná krajina / Land(e)scape*, which we prepared at the Sýpka Gallery in Valašské Meziříčí (Czech Republic) together with Erik Šille. I think that the two of you possibly represent the two extreme poles in this process. While Erik is interested in the colorful urban environment with its burnt colour range and in certain criticism of the global and commercial world, you, on the other hand, prefer more introvert landscape positions, toned down in expression and color range to nearly black and white pictures. Would you accept the notion of being an introvert and depicter of the psychological aspects of the landscape, or eventually "a light catcher" (using the title of your painting)?

I focus more on the issues of joining diverse modes of perception of our world. The messages in my paintings are universal rather than showing specific attitudes towards the commercial and urban world. In my paintings, I combine my imagination, memory and synthetic space, such as virtual reality offered by digital technologies. The paintings are like windows into my world and the role of the painted figures in the pictures is to be the guides. They inhabit the painted country, but most importantly they are becoming explorers, guardians – I reach this country through them as well. It is sometimes difficult to recognize if they depict a man or a woman, or a universal human figure. Obviously, they play a different narrative

Treba zdôrazniť, že použitie digitálnych technológií tvorí len časť práce pri vytváraní obrazu, rozhodne tú menšiu časť. To hlavné sa odohráva na ploche plátna. Hlavne v poslednom období sa improvizácia stala dôležitou zložkou výslednej maľby. Improvizáciu spájam s použitím *tool boxu*, pričom pod skrinkou s náradím si predstavujem premiešanie maliarskeho náradia s tým, ktoré pochádza zo skúseností s digitálnymi technológiami – ním upravujem, prekrývam, resp. vymazávam jednotlivé detaily obrazu. Maľovaný obraz získava nové kvality v spojení s vizuálom digitálnych technológií a digitálnej koláže, zároveň médium maľby dáva obrazom vlastnosti, ktoré sú možné len v tomto spojení. Tým vzniká unikátné spojenie, ktoré sa nedá ničim iným nahradit.

Je pre teba dôležitý samotný proces vzniku maľby, práca s maliarskou hmotou?

Proces vzniku maľby je pre mňa veľmi dôležitý, lebo určuje jej výslednú podobu. Počas maľovania objavujem veľa vzťahov a vecí na ploche plátna, o ktorých by som inak neuvažoval. Môžem povedať, že obrazy vytváram postupným generovaním. Používam viacero typov povrchov ako pastu, lesklý povrch, rozostené plochy v kombinácii s ostrou hranou. To mi pomáha rozširovať a obohatovať vzťahy prvkov na obraze a tak neustále vyvíjať – generovať obraz dopredu.

Výstavu ktorú pripravuješ u nás v Trnave predstavuje záver tvorej doktorandskej práce. Bude mať názov *Musí tam niečo byť*. Mohol by si v krátkosti charakterizovať tento výstavný projekt?

Musí tam niečo byť je názov pripravovanej výstavy, praktickej časti dizertačnej práce, ale i série obrazov, ktorá uzatvára doktorandský výskum. V tejto sérii obrazov sa spája spôsob tvorenia obrazu zo sérii Amnézia s figuráciou predošlých období. Názov *Musí tam niečo*

role in each painting. It is very important to me that the characters are not fictional, but that they arise from the technical image of a certain space and have a distant relationship to reality. By the trail of a technical image I mean, for example, digital raster or noise. I see it as the DNA of my heroes in the paintings.

This is sort of a lay question: Why this unceasing need to work with the digital technologies, when in the final form, they are transferred into the language of painting?

It should be stressed that using digital technologies represents only one part in the process of creating an image, definitely the smaller one. The main story happens on the canvas. Especially recently, improvisation has become an important feature of the final painting. Improvisation accompanied by the use of a tool box, and I imagine the toolbox as mixing painting tools with the tools derived from the experience with digital technologies – which I use to modify, layer, or erase individual painting details. The painted picture in conjunction with the visual digital technologies and digital collage thus acquires new qualities, while the medium of painting provides the image with features that are solely achieved by this connection. This is how a unique fusion is created, one that cannot be substituted by other means.

Is the process of creating a painting as such, the work with painting matter important to you?

The process of creating a painting is really important to me, as it determines the final form. During painting, I discover many relationships and things on the canvas that I would not think about otherwise. I can say I generate my paintings step by step. I use several types of surfaces such as paste, glossy surface and blurred areas, in combi-

byť by mal odzrkadľovať môj proces skúmania vzťahu tradičného média maľby a digitálnych technológií. Zároveň pripomína spôsob, akým hľadám svojich hrdinov pomocou počítača. Odráža aj spôsob rozepamätávania sa na priestory a krajinu formou maľovania. Mal by naznačovať, že súčasná maľba stále absorbuje nové podnety prichádzajúce v čase a tým je stále relevantným médiom vnímania a zaznamenávania sveta okolo nás.

TRNAVA, DECEMBER 2010



nation with sharp edges. That helps me to expand and enrich the relationships between the individual elements on the picture and thus constantly develop – generate the image further.

The exhibition you are preparing in our gallery in Trnava is the final step of your doctoral thesis. It will be entitled *There Must Be Something There*. Could you briefly characterize this exhibition project?

There Must Be Something There is the title of the exhibition, which represents the practical part of my dissertation thesis and also a series of paintings which closes my doctoral research. This series combines the method of creating an image used in the *Amnesia* series with the figuration from previous periods of my work. The title *There Must Be Something There* should reflect on the process of examining the relationship between traditional painting and digital technologies. It also refers to the way I look for my heroes on the computer. It reflects the way of recalling the spaces and landscapes through painting. It should indicate that contemporary painting is continuously absorbing new ideas coming in time and therefore it remains a relevant medium of recording and perceiving the world around us.

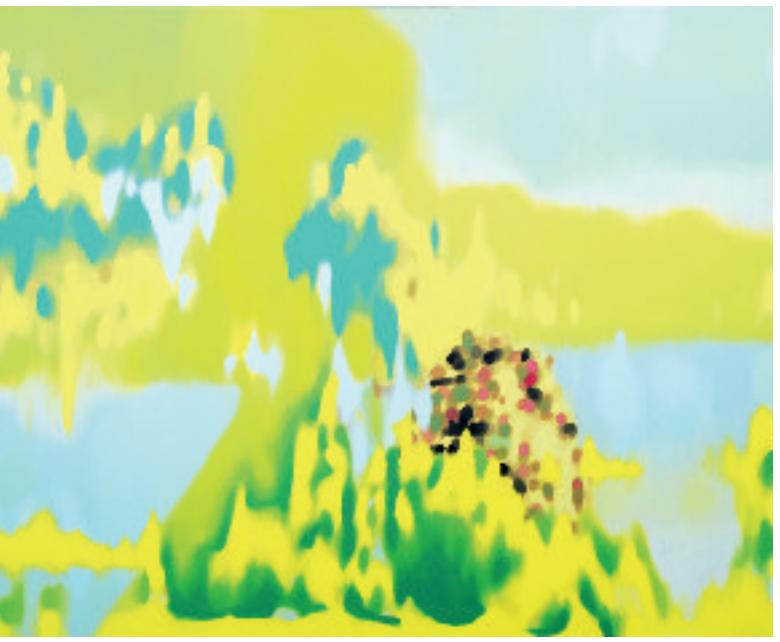
TRNAVA, DECEMBER 2010

MIESTO ČINU
CRIME SCENE





MUSÍ TAM NIEČO BYŤ
AKRYL NA PLÁTNE
THERE MUST BE
SOMETHING THERE
ACRYLIC ON CANVAS
180X200 CM ∞ 2007



MIESTO ČINU 1
AKRYL NA PLÁTNE
CRIME SCENE 1
ACRYLIC ON CANVAS
140X160 CM ∞ 2007



ZA KRÍKOM
AKRYL NA PLÁTNE
BEHIND THE BUSH
ACRYLIC ON CANVAS
190X240 CM ∞ 2007

MIESTO ČINU 1
AKRYL NA PLÁTNE
CRIME SCENE 1
ACRYLIC ON CANVAS
140X160 CM ∞ 2007



MICHAL CZINEGE 22

DOUBLESCAPES





BREH DUNAJA
DANUBE RIVERSIDE

→ / →
DOUBLESCAPES
(POHĽAD NA INŠTALÁCIU)
SYNAGÓGA — CENTRUM
SÚČASNÉHO UMENIA
V TRNAVE, SLOVENSKO
AKRYL NA SIETI
DOUBLESCAPES
(INSTALLATION VIEW)
SYNAGOGUE — CENTRE
OF CONTEMPORARY ART
IN TRNAVA, SLOVAKIA
ACRYLIC ON NET
4x13 & 3,2x21 m ∞ 2007





BEZ NÁZVU
SIETOTLAČ A SPREJ
NA ŠIFÓNE
UNTITLED
SILK-SCREEN AND SPRAY
ON CHIFFON
50X50 CM ∞ 2010



28

29 MUSÍ TAM NIEČO BYŤ | THERE MUST BE SOMETHING THERE



MEDZI
AKRYL NA ŠIFÓNE
BETWEEN
ACRYLIC ON CHIFFON
130X170 CM ∞ 2006



KOPEC
AKRYL NA ŠIFÓNE
HILL
ACRYLIC ON CHIFFON
120X140 CM ∞ 2008

28



IBA ZLATO
AKRYL A SPREJ NA ŠIFÓNE
JUST GOLD
ACRYLIC AND SPRAY ON CHIFFON
20X20 CM ∞ 2010



THE CLOUD
AKRYL NA ŠIFÓNE
THE CLOUD
ACRYLIC ON CHIFFON
140X170 CM ∞ 2008



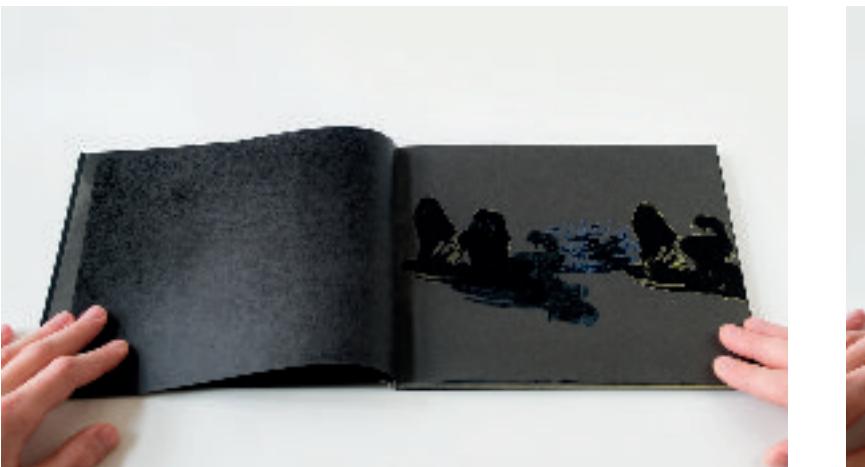
ŤAŽKÉ OBLAKY
AKRYL NA ŠIFÓNE
HEAVY CLOUDS
ACRYLIC ON CHIFFON
120X140 CM ∞ 2010

AUTORSKÉ KNIŽKY A KRESBY
ARTIST'S BOOKS & DRAWINGS





THERE MUST BE SOMETHING THERE
AUTORSKÁ KNIHA
ARTIST'S BOOK
21X25 CM ∞ 2009



DEEPER IN GRASS
AUTORSKÁ KNIHA
ARTIST'S BOOK
21X24,5 CM ∞ 2009

KILIMANJARO
AUTORSKÁ KNIHA
KILIMANJARO
ARTIST'S BOOK
25X25 CM ∞ 2010

→
KILIMANJARO
(POHĽAD NA INŠTALÁCIU)
KRESBA NA STENU, KRESBA
NA PAPIERI, KRESBA NA PAPIERI
KAŠÍROVANOM NA PLÁTNE,
AUTORSKÉ KNIHY A SKICÁRE,
POLICKA ∞ 2010
KILIMANJARO
(INSTALLATION VIEW)
DRAWING ON WALL, DRAWING
ON PAPER, DRAWING ON PAPER
MOUNTED ON CANVAS, ARTIST'S
BOOKS AND SKETCHBOOKS,
SHELF ∞ 2010





SUOMI 1
AUTORSKÁ KNIHA
ARTIST'S BOOK
10,5X14 CM ∞ 2010



SUOMI 2
AUTORSKÁ KNIHA
ARTIST'S BOOK
10,5X12,5 CM ∞ 2010

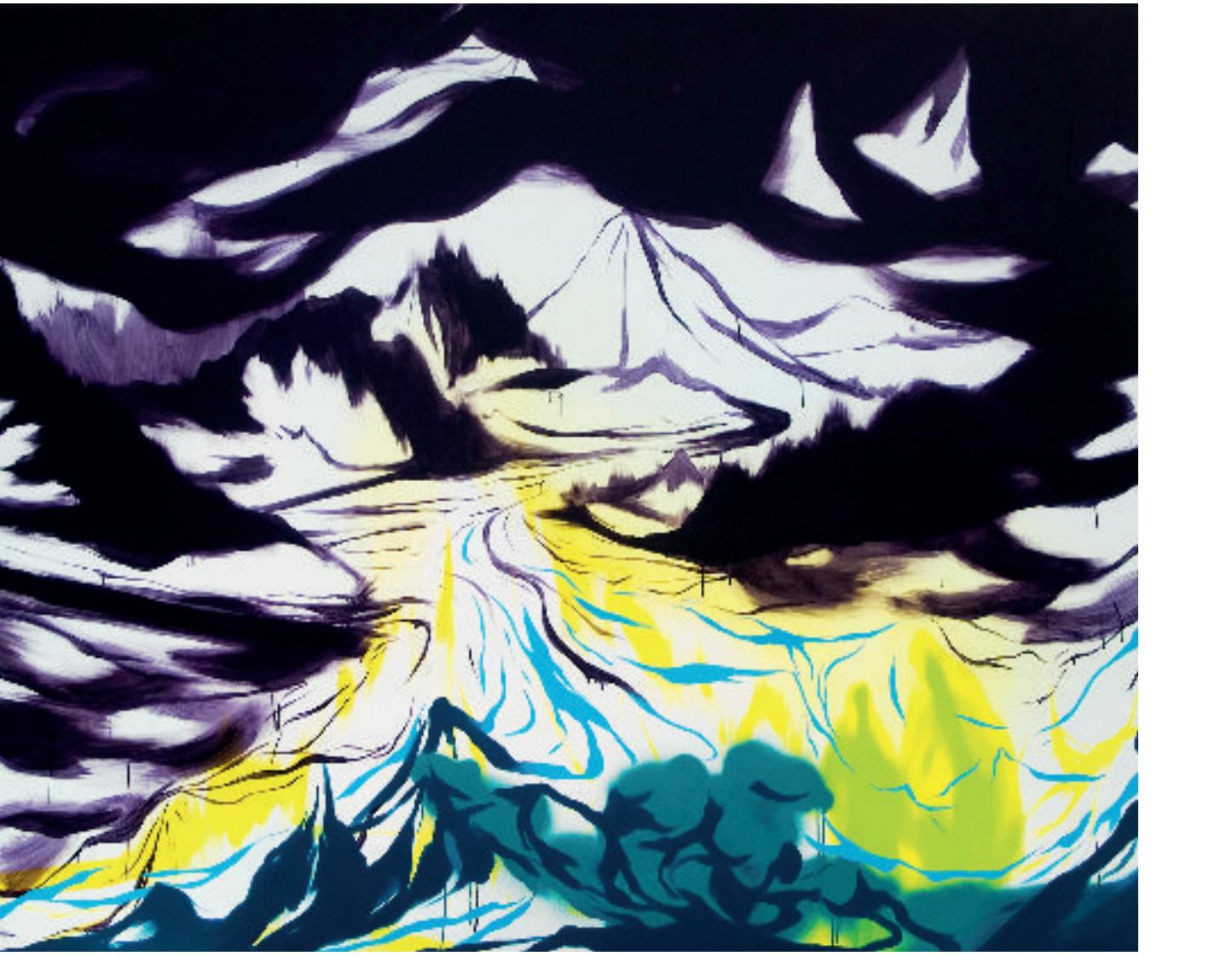


BEZ NÁZVU
AUTORSKÁ KNIHA
UNTITLED
ARTIST'S BOOK
20,5X20,5 CM ∞ 2010

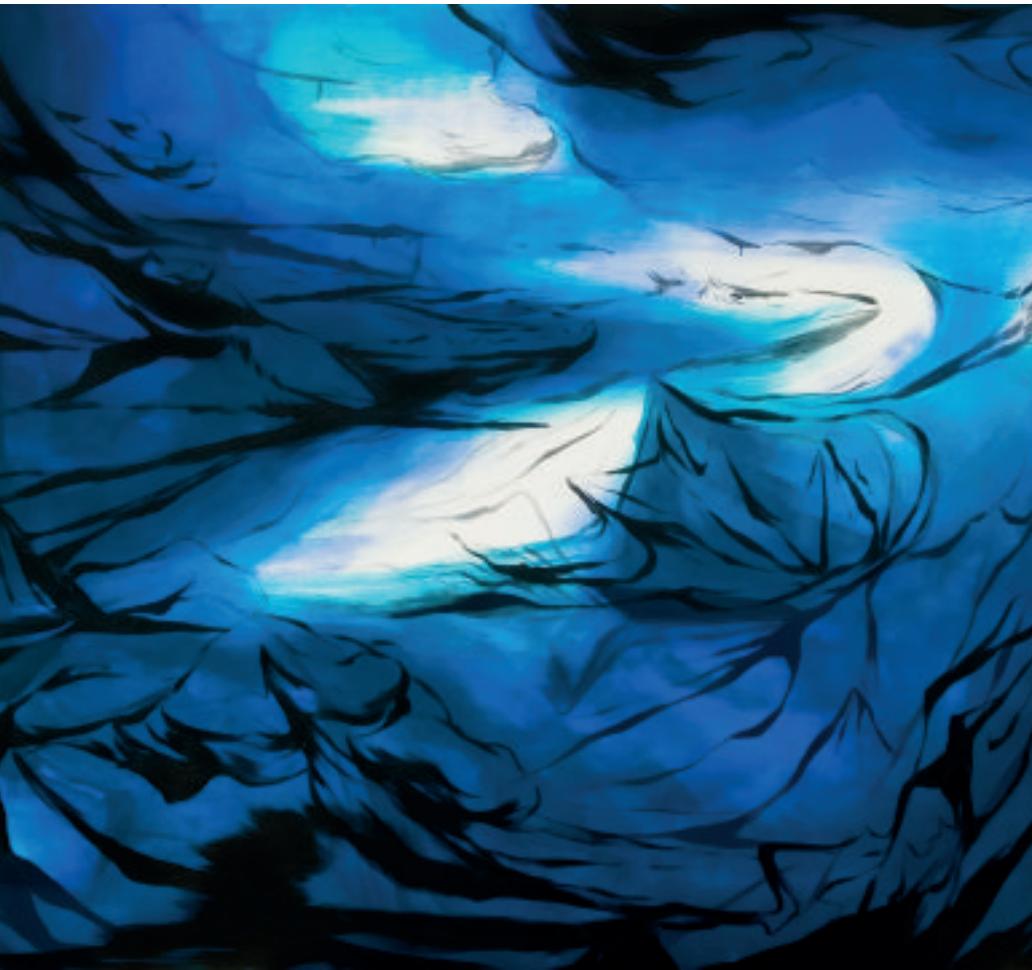
AMNÉZIA
AMNESIA



MUSÍME UTIEČŤ
AKRYL NA PLÁTNE
WE MUST RUN
ACRYLIC ON CANVAS
190X230 CM ∞ 2009



MICHAL CZINEGE 40



41 MUSÍ TAM NIEČO BYŤ | THERE MUST BE SOMETHING THERE

ROKLINA
AKRYL NA PLÁTNE
RAVINE
ACRYLIC ON CANVAS
190X230 CM ∞ 2009



BEZ NÁZVU
AKRYL A SPREJ NA PAPIERI
KAŠÍROVANÝ NA PLÁTNE
UNTITLED
ACRYLIC AND SPRAY ON
PAPER MOUNTED ON CANVAS
40X40 CM ∞ 2009



→
OD SÚMRAKU DO ÚSVITU
AKRYL NA STENE
FROM DUSK TILL DAWN
ACRYLIC ON WALL
3X5 M ∞ 2010

BEZ NÁZVU
AKRYL NA PLÁTNE
UNTITLED
ACRYLIC ON CANVAS
50X50 CM ∞ 2009



TRIP 2
AKRYL A SPREJ NA PLÁTNE
TRIP 2
ACRYLIC AND SPRAY ON CANVAS
50X50 CM ∞ 2009



43 MUSÍ TAM NIEČO BYŤ | THERE MUST BE SOMETHING THERE

CEZ HORU 3
AKRYL NA PLÁTNE
ACROSS THE MOUNTAINS 3
ACRYLIC ON CANVAS
190X230 CM ∞ 2010



TOTO NIE JE KONIEC
AKRYL NA PLÁTNE
THIS IS NOT THE END
ACRYLIC ON CANVAS
190X230 CM ∞ 2009





EMILIE

AKRYL NA TVAROVANOM PLÁTNÈ

EMILIE

ACRYLIC ON SHAPED CANVAS

2008

MUSÍ TAM NIEČO BYŤ
THERE MUST BE SOMETHING THERE



ZA KRÍKOM 2
AKRYL NA PLÁTNE
BEHIND THE BUSH 2
ACRYLIC ON CANVAS
240X280 CM ∞ 2010

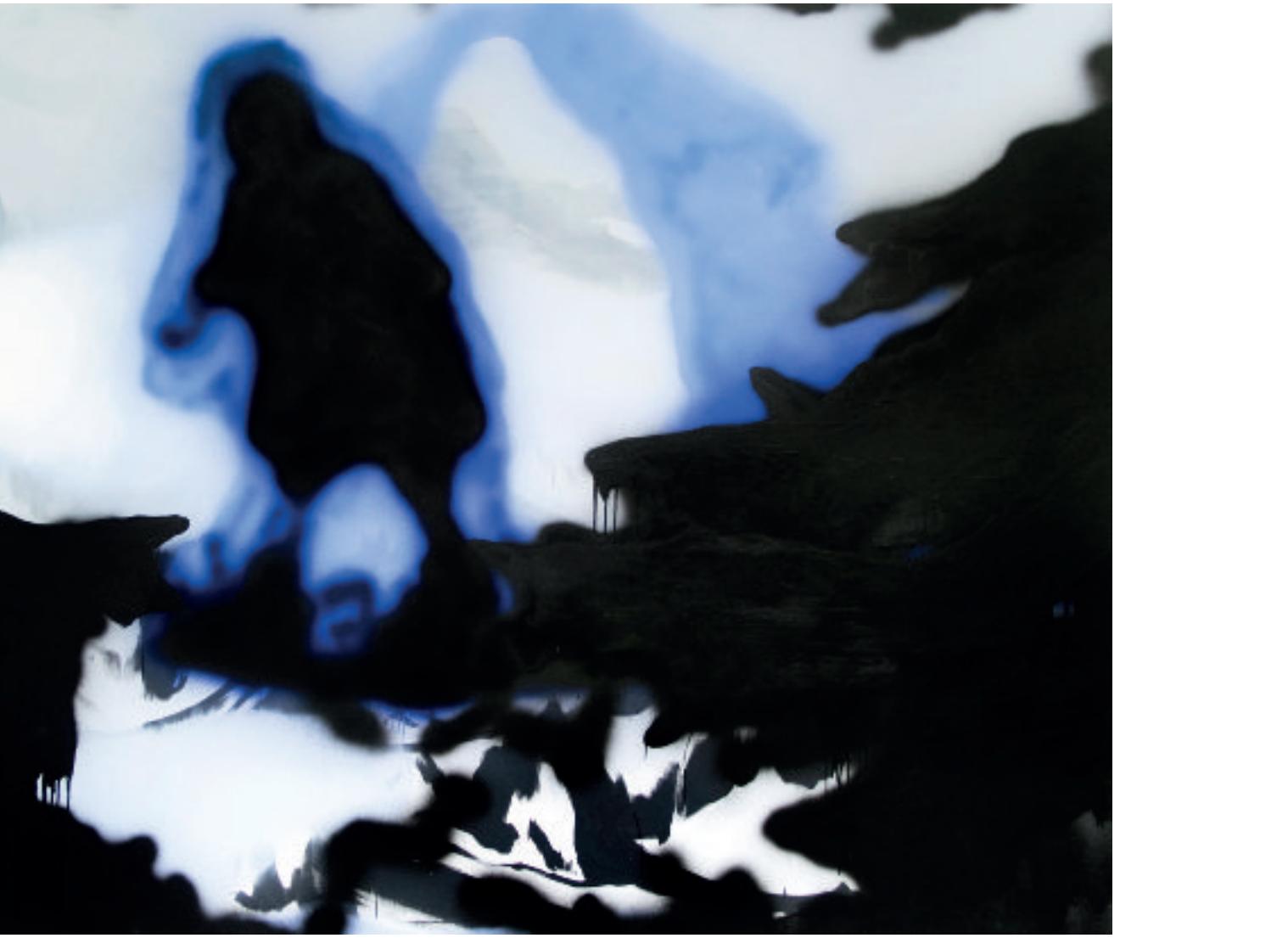


MICHAL CZINEGE 48



49 MUSÍ TAM NIEČO BYŤ | THERE MUST BE SOMETHING THERE

OCHRANCA
AKRYL NA PLÁTNE
GUARD
ACRYLIC ON CANVAS
230X190 CM ∞ 2009



MICHAL CZINEGE 50



51 MUSÍ TAM NIEČO BYŤ | THERE MUST BE SOMETHING THERE

WHATEVER IT WAS,
IT'S GONE
AKRYL NA PLÁTNE
ACRYLIC ON CANVAS
280X240 CM ∞ 2011

←
V JASKYNI 2
AKRYL NA PLÁTNE
IN THE CAVE 2
ACRYLIC ON CANVAS
240X280 CM ∞ 2009



CEZ HORU 2
AKRYL NA PLÁTNE
ACROSS THE MOUNTAINS 2
ACRYLIC ON CANVAS
240X280 CM ∞ 2009



TRIP 1
AKRYL NA PLÁTNE
TRIP 1
ACRYLIC ON CANVAS
50X50 CM ∞ 2009



ŽLTÝ
SIEŤOTLAČ A SPREJ NA PAPIERI
YELLOW
SILK-SCREEN AND SPRAY ON
PAPER MOUNTED ON CANVAS
30X30 CM ∞ 2009/10



EMILIE A PRIATEĽIA 6
SIEŤOTLAČ A SPREJ NA PAPIERI
EMILIE AND FRIENDS 6
SILK-SCREEN AND SPRAY ON
PAPER MOUNTED ON CANVAS
20X20 CM ∞ 2010

LAPAČ SVETLA
AKRYL NA PLÁTNE
LIGHT CATCHER
ACRYLIC ON CANVAS
120X140 CM ∞ 2010



POĎAKOVANIE | ACKNOWLEDGMENT

VLADIMÍR BESKID, MAROŠ BRÁZDA, IVAN CSUDAI,
ZUZANA DUDÁŠOVÁ, JAROSLAV A KATARÍNA HASÁKOVCI,
MARTIN KAŇUCH, BORIS KOLLÁR, MAIJA LAURINEN,
ZUZANA MOŽIŠOVÁ, BEN PASCOE, KATARÍNA SELECKÁ,
PAVOL WEISS, A MOJIM RODIČOM | AND MY PARENTS

MUSÍ TAM NIEČO BYŤ

THERE MUST BE SOMETHING THERE

TEXT

© VLADIMÍR BESKID, IVAN CSUDAI, PETER MICHALOVIČ

PREKLAD | TRANSLATION

KATARÍNA PÁNIKOVÁ, BEN PASCOE

REDAKCIÁ TEXTOV | TEXT EDITING

MARTIN KAŇUCH

FOTO | PHOTO

© MAIJA LAURINEN, ARCHÍV AUTORA

GRAFICKÁ ÚPRAVA | GRAPHIC DESIGN

© MAREK KIANIČKA ∞ KAMEO

TLAČ | PRINT

DOLIS, S. R. O.

VYDAVATEĽ | PUBLISHED BY

TRNAVSKÝ SAMOSPRÁVNY KRAJ

A GALÉRIA JÁNA KONIARKA V TRNAVE

ZELENÝ KRÍČEK 3, 917 01 TRNAVA (SK)

WWW.GJK.SK



KATALÓG VZNIKOL PRI PRÍLEŽITOSTI ZÁVEREČNÉHO

VÝSTAVNÉHO PROJEKTU DOKTORANDSKÉHO ŠTÚDIA

V GALÉRII JÁNA KONIARKA V TRNAVE, 2011

THE CATALOGUE WAS PUBLISHED ON THE OCCASION

OF THE FINAL EXHIBITION OF DOCTORAL STUDIES;

JÁN KONIAREK GALLERY, TRNAVA, SLOVAKIA, 2011