



Dorota Sadovská Anjeli a svätí Angels and Saints

Anjeli a svätí [Angels and Saints](#)  
Dorota Sadovská

Katarína Bajcurová, Jarmila Bencová, Lucia Miklošková,  
Peter Repka, Zora Rusinová, Ivan Štrpka

## Obsah [Contents](#)

Anjeli [Angels](#) [Obrazy](#) [Paintings](#) 5  
Anjeli?!... [Angels?!...](#) Katarína Bajcurová 22  
Dorotin anjel, ktorý práve ochutnáva [Dorota's Angel, Who's Just Tasting](#) Ivan Štrpka 24  
Anjel povedal [The Angel Said](#) Peter Repka 26  
Anjel na ceste [Angel on the Road](#) Peter Repka 27  
Anjeli [Angels](#) [Priestorové inštalácie](#) [Spatial Installations](#) 28

Svätí [Saints](#) [Obrazy](#) [Paintings](#) 39  
Pár slov k cyklu svätcov [A Few Words on the Saints cycle](#) Zora Rusinová 78  
Svätí [Saints](#) Lucia Miklošková 84  
Svätci tohto sveta [Saints in Our World](#) Jarmila Bencová 90  
Svätí [Saints](#) [Priestorové inštalácie](#) [Spatial Installations](#) 96

Zoznam obrazov [List of Paintings](#) 124

Anjeli Angels



Nafahujúci sa anjel, Angel Reaching Out, 2012, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100 × 100 cm



Ochutnávajúci anjel, Tasting Angel, 2012, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100 × 100 cm





Anjeli porozumenia, Understanding Angels, 2008, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100×100 cm



Pomáhajúci si anjeli, Angels Helping One Another, 2013, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100×100 cm



Prezradený anjel, Revealed Angel, 2013, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Sklamany anjel, Disappointed Angel, 2015, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Váhajúci anjel, Hesitating Angel, 2008, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Ukrývajúci sa anjel, Hiding Angel, 2008, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm





Driemajúci anjel, Dozing Angel, 2008, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Počúvajúci anjel, Listening Angel, 2012, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100 × 100 cm



Zviazaní anjeli, Knotted Angels, 2015, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Potešení anjeli, Pleased Angels, 2015, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm

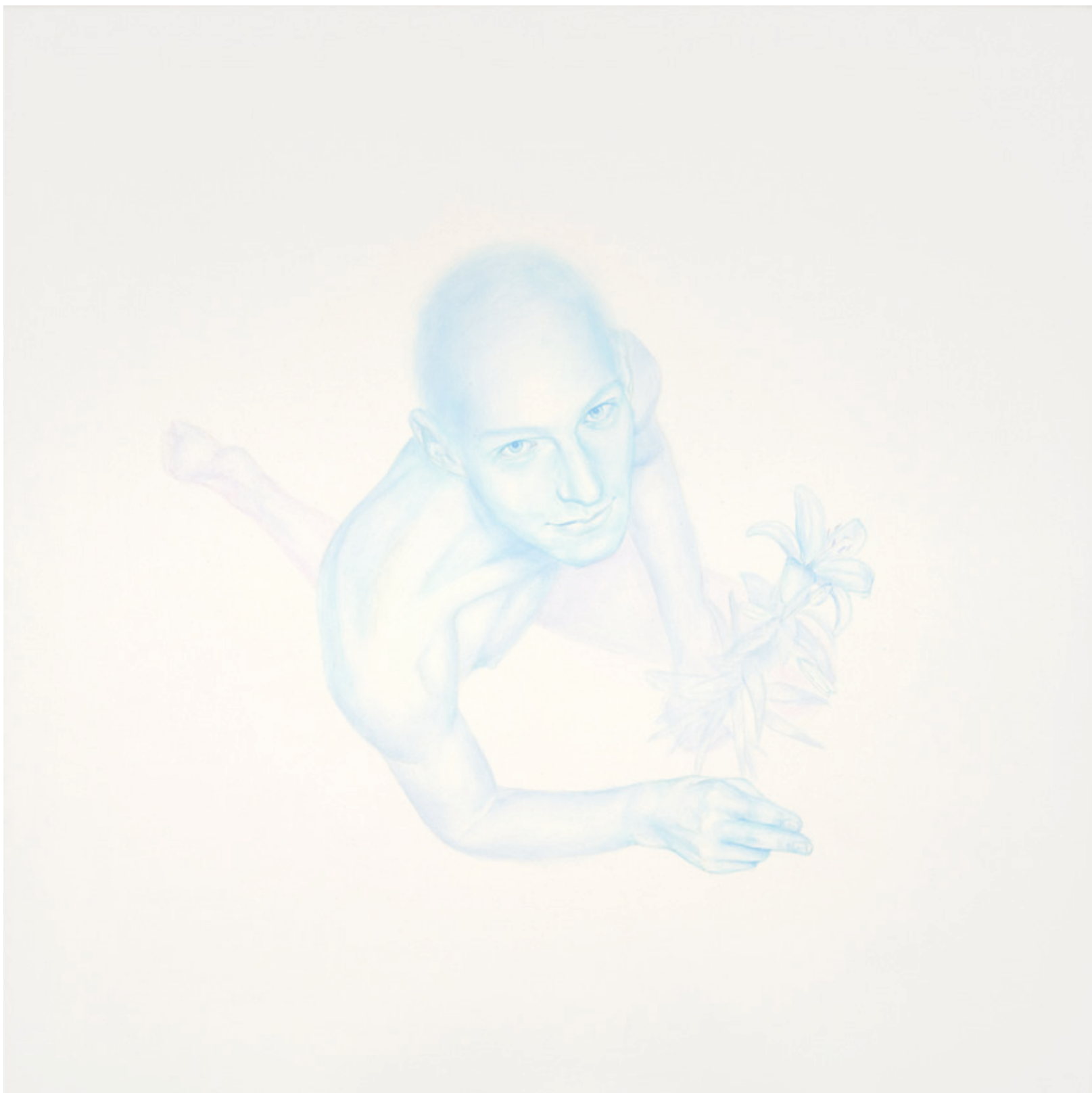


Strapec anjelov, Bunch of Angels, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Anjel posielajúci správu, Angel Sending A Message, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm





Gabriel, 2008, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100 × 100 cm



Gabriel, 2008, akryl na plátne, acrylic on canvas, 90 × 90 cm



### Anjeli?!... Katarína Bajcurová

Telo a jeho zobrazovanie tvorí ústredný bod, úbežník programu Doroty Sadovskej (1973), ktorá sa už dlhšie pohybuje na inšpiratívnom rozhraní klasickej maľby a fotografie. Krátko po svojom debute upútala netradičným zobrazením figúry vo väzbe na inovatívne a odvážne využitie ikonografie svätých. Základným kompozičným prvkom jej obrazov sa stala obnažená ľudská figúra, stvárnená v prudkom perspektívnom nadhľade alebo v netradičnej pohybovej akcii a skratke, pričom autorka začala dômyselne využívať symboliku farieb, najmä žltej a bielej, a pracovať s motívmi kresťanských atribútov (cyklus *Svätí*, od roku 1995; *Krátky telesný slovník svätých*, 1996—2000).

Hrdinami jedného z jej posledných maliarskych cyklov (2008—2016) — „malých príbehov o veľkej láske“ — sa stali anjelské bytosti, ktoré stihla predstaviť na viacerých výstavách<sup>1</sup> a v rôznych priestorových konšteláciách. Stratégie, ktoré v najnovšej sérii diel využila, sú síce v hlavných rysoch známe z jej skoršej tvorby, ale prešli znateľným vývojom. Základným kompozičným prvkom obrazu ostáva ľudská figúra stvárnená v perspektívnom nadhľade, tentoraz s využitím symboliky belasej farebnosti a umiestnená na monochrómnom (často takmer bezfarebnom alebo jemne tónovanom) pozadí; postavy levitujú v nadpozemskom (?) priestore, vznášajú sa akoby v beztiažovom stave. Nie sú to však nebeské, duchovné a netelesné bytosti, prostredníci medzi Bohom a človekom, tak ako o nich hovoria legendy a náboženstvá (apropo, rozmanitými podobami našich vyprosených ochrancov sme dnes marketingovo atakovaní od suvenírov až po televíziu). Ich vonkajšie stvárnenie — reprezentácia je iná, nemajú krídla a ak sa im prizrieme bližšie, zistíme, že sú to vlastne nahí muži. Hoci autorka ich „mužstvo“ na obdiv nevystavuje, niektoré vyšportované telá môžu pôsobiť aj latentne eroticky. Môžu nás uhranúť prenikavým pohľadom či výrazným gestom. Maliarka ich poľudštuje aj názvami: sú tu anjeli porozumenia, veľmi veselí anjeli, zviazaní anjeli, anjel chápvavý i diskutujúci, driemajúci, váhajúci, počúvajúci, ochutnávajúci, žobrajúci, načahujúci sa atď., pričom svojou nebadanou činnosťou poukazujú skôr na okamihy nášho ľudského — pozemského bytia.

Dorota Sadovská však opäť nezaprie provokatívnu črtu svojej povahy, zmysel pre ironiu či — slovami Jany Geržovej<sup>2</sup> — „aspekt podvratnosti“. Každý anjel má totiž svoj reálny predobraz medzi smrteľníkmi, zvyčajne jej priateľmi. Najlepšie to vystihla Lucie Šiklová, keď napísala: „*Lidské postavy fungujú jako figuranti, obrazy*

### Angels?!... Katarína Bajcurová

The focal point of the artistic programme of Dorota Sadovská (1973), who has been balancing on the inspiring borderline of classical painting and photography, is the body and its representation. Shortly after her debut exhibition she captured attention by untraditional representation of the figure in connection with innovative and bold use of iconography of the saints. The basic element of her compositions became a naked human figure shown from above in a steep foreshortening or in untraditional motion. The artist also cleverly started to use the symbolism of colours, in particular yellow and white, and to employ motifs of Christian attributes (The Saints Cycle, since 1995; Concise Corporal Dictionary of the Saints, 1996—2000).

In one of her latest cycle of paintings (2008—2016) — “small stories about great love,” which she has presented, in different spatial constellations, in a number of exhibitions,<sup>1</sup> the artist focuses on angels. She applies strategies well-known from her previous works; however, they have undergone a noticeable development. The basic composition element of the paintings is still a human figure shown in a steep foreshortening, placed against a monochromatic (often almost colourless or slightly tinted) background. As the artist uses the symbolism of sky blue colour, the figures seem to levitate in celestial (?) space. Yet they are not celestial spiritual beings, intermediaries between God and humans, as described in legends and religions (apropos, today we are flooded by various marketed forms of our protectors, from souvenirs to television). They are represented in a different way: without wings, on closer inspection they turn out to be naked men. Although the artist does not put their “masculinity” on show, some well-built bodies may be latently erotic. They can captivate viewers with their eyes or with expressive gestures. The painter gives them a human character also through the titles: there are the angels of understanding, very cheerful angels, knotted angels, debating, snoozing, hesitating, listening, tasting, begging, reaching out, etc. With their inconspicuous activity they point rather to the moments of our human, earthly existence.

Yet, Dorota Sadovská does not deny her provocativeness, sense of irony, or, in the words of Jana Geržová,<sup>2</sup> the “aspect of subversiveness“. Every angel has a real model among the mortals, usually the artist’s friends. Lucie Šiklová put it best when she wrote: “Human figures function as models, pictures

*fungují jako symboly pro intimní postoje, situace či vztahy, a nabízejí možnost dosazení konkrétních identit.*“<sup>3</sup> Hoci maliarke nejde primárne o portréty, práve toto je jeden z dráždivých momentov jej tvorivého programu postaveného na istej ambivalentnosti, napätí medzi myšlienkou a formou. Metóda jeho vzniku je špecifická, využíva oko fotoaparátu a predchádza mu množstvo skúšok a variantov. Album fotografií jej „modelov“ je akýmsi autorským skicárom. Práve paradoxy prenosu obrazu videného cez fotoaparát do rýdzo maliarskych prostriedkov, na čo Sadovská využíva predovšetkým hyperrealistický spôsob maľby, prácu s farbou, svetlom a tieňom, splývavým rukopisom, perspektívou či deformáciou proporcií v mene dosiahnutia iluzívnosti výjavu, otvára ďalšiu znepokojujúcu dimenziu obrazovosti jej diel. Ľudské sa pokúša konfrontovať s telesným, konkrétne s ireálnym a ideálnym, uchopiteľné s neuchopiteľným, aby sa aspoň priblížila k postihnutiu odvekej otázky o vzťahu tela a ducha.

O Dorote Sadovskej je známe, že — ako sama povedala — ju „zaujíma nielen maľba, ale aj obraz“. A dodajme, že rovnako aj jeho priestorový kontext, inštalácia (teda nie inštalovanie). Pracuje s ním ako s fyzickým objektom: je to plátno natiahnuté na podráme, čo zvyčajne nemá ani rám. Ako samonosná štruktúra dodržiavajúca formu tradičného závesného obrazu sa otvára do priestoru, cez rub aj líce sa tak niečo odkrýva a skrýva zároveň. Každá výstava (od výstavy v Galérii Priestor v roku 1999) je preto koncipovaná ako „site specific“ v závislosti nielen od miesta, ale aj od zámeru autorky, ktorej rozhodne nie je cudzia hravosť. Raz obrazy zavesí pod strop, vytapetuje nimi výstavnú miestnosť, vymedzí priestor v priestore, vytvorí z nich kubus, hranol alebo „rotundu“, koridor či naklonenú rovinu, inokedy zas vznikne labyrint s rôznymi vopred danými i náhodnými trajektóriami pohybu pre diváka. Narába tak súčasne so závesným obrazom, s telom na (v) obraze, ale tiež s divákmi, ktorých vťahuje do nie celkom zvyčajnej telesnej akcie — podobne ako postavy na jej maľbách sa musia neraz nakláňať, vykrúcať a vytáčať hlavy. Dôležitým prvkom priestorového uvažovania je často svetlo, nielen vnútorné, vyžarujúce z jej malieb, ale aj vonkajšie, fyzické, umelé osvetlenie, ktoré sa stáva spolutvorcom atmosféry a významotvorným prvkom „čítania“ výstavy.

A keďže každý nový projekt a jeho podoba sa najprv zrodia v hlave autorky, nechajme sa i tentoraz prekvapiť, ako sa preniesie do reálu výstavného priestoru bratislavskej Galérie Nedbalka, aký život v ňom budú žiť jej *Anjeli a svätí*...

function like symbols to express intimate perspectives, situations or relations, and make it possible to substitute the figures with concrete identities.”<sup>3</sup> Though the artist does not focus primarily on portraits, this is one of the tantalising moments of her creative programme based on a certain ambivalence, a tension between the idea and the form. Her working method is very specific, she employs a camera lens and every painting is preceded by a number of tests and variants. The photo albums of her “models” can be regarded as artist’s sketchbook. Sadovská is transmitting the image seen through the lens into purely painterly means using hyper-realistic painting. To reach the illusory character of the scene, she works with colour, light, shadow, smooth brushwork, perspective or deformation of proportions. And it is the paradox of this transmission that opens another disturbing dimension of her works. She tries to confront the corporeal human body with the unreal and the ideal, the tangible with the intangible, to approach the encompassing of the age-old question about the relation between body and soul.

Dorota Sadovska is known to have been “interested in both painting and picture.” It should be added that her attention has also been attracted by its spatial context, spatial installation. She is working with the picture like with a physical object: it is a canvas stretched over the sub-frame, which usually does not have any frame. Like a self-supporting structure respecting the form of a traditional picture, it opens to the space, revealing and concealing something through both the front and the back. Every exhibition (since the 1999 exhibition in the SPACE Gallery) is therefore composed as a “site-specific,” depending on not only the particular venue but also the intention of the artist who does not lack playfulness. The paintings are hanging under the ceiling, delineating the space in space, creating a cube, prism, or “rotunda”, corridor or inclined plane, sometimes even a labyrinth with various given and chance trajectories of movement. The artist is employing the classical picture, the body in the picture as well as the viewers who must engage their bodies to see the pictures. Like figures in the paintings they must lean forward/backward/to the side or turn their heads. An important component of spatial thinking is often the light, and not only the inner one radiating from the paintings, but also the external, artificial lightning, which becomes a co-creator of the atmosphere and significant element of “reading” the exhibition.

Every new project is born in the artist’s head, so let’s allow ourselves the surprise of seeing it turned into reality in the exhibition premises of the Nedbalka Gallery in Bratislava, and what kind of life her Angels and Saints will live there...

<sup>1</sup> Veľká láska, malý príbeh, Roman Fecik Gallery, Bratislava (2013), a Slovenský inštitút, Praha (2014); retrospektívna výstava Nahotou tela aj mysle, Nitrianska galéria, Nitra (2014); Galéria Chobot, Viedeň (2015), a pripravovaná výstava Šumění andělských křídel, Muzeum umění Olomouc (2016—2017).

<sup>2</sup> GERŽOVÁ, Jana: *Rozhovory o maľbe*. Bratislava: Slovart, 2009, s. 343.

<sup>1</sup> “Veľká láska, malý príbeh/Great Love, Small Story,” Roman Fecik Gallery, Bratislava (2013) and Slovak Institute, Prague (2014); retrospective exhibition “Nahotou tela aj mysle/The Naked Body and Mind,” Nitra Gallery, Nitra (2014); Chobot Gallery, Vienna (2015), the exhibition under preparation “Šumění andělských křídel/Rustle of Angel Wings,” Museum of Art, Olomouc (2016—2017).

<sup>2</sup> GERŽOVÁ, Jana: *Rozhovory o maľbe* [Interviews on Painting]. Bratislava: Slovart, 2009, p. 343.

<sup>3</sup> ŠIKLOVÁ, Lucie: *Núdzový vchod*. Bratislava: Fotofo, 2009, s. 8.

<sup>3</sup> ŠIKLOVÁ, Lucie: *Núdzový vchod*/Emergency Entrance. Bratislava: Fotofo, 2009, p. 8.

**Dorotín anjel, ktorý práve ochutnáva** Ivan Štrpka

„Účastník rozhovoru dýcha do tváre:  
čo je tu vlastne pokrm?“  
(Ivan Laučík)

Čo mi odpovieš, z videnia takmer povedomý fejs,  
na ktorý práve tak zarazene hľadím pred sebou aj pred tebou?  
Rozmýšľa, váha šírou myslou, ktorá je mimo nás dvoch?  
Má v sebe čosi ako zárodok neviditeľného  
pohlavia alebo ním samým nepoznanej  
spomienky? Má tvár a ústa a nemá jazyk  
ani reč? A dýcha? Je to teraz? Kam mieri svojim pohybom  
a čím je práve zasiahnutý tento neuchopiteľný vzdušný element?  
Čo vlastne zachytáva (registruje (čo chce (rozlúštiť (rozložiť — zložiť, rozpoznať a chladnokrvne odhaliť?  
Čo to tak pozorne a takmer zarazene nesúc a prikladajúc  
k svojim zovretým a nepoznaným ústam, lahučko ako po prvýkrát  
ochutnáva na koncoch vlastných prstov, na ktorých nevidíme nič?

A na koho z nás, na koho z našich priateľov či nepriateľov -  
s tou hladkou tvárou, bez veku aj bez vlasov a bez pohľadu,  
len s úzkou škárou medzi privretými viečkami, s inému tichu  
nastaveným uchom — sa svojim sebazrkadlením tak nenápadne  
podobá : zamyslený po náhlom prebudení predbiehajúc čas  
nad neviditeľnou horúcou šálkou v rannom pokluse?  
Je medzi mnou a všetkým ale jeho sa nič nedotkne?  
Čo ochutnáva? Aké precitnutie? Neurčitú chuť prebúdajúceho sa  
dotyku? To nepoznané? Chuť sveta? Závan objavu?  
Chuť chuti — vlastnú chuť? Svätý jed pochybnosti  
svojich prstov?  
Váhanie? Lahkú drogu dna? Predpocit? Možno chuť sebou ešte  
nikdy neprežitej blízkosti samej viditeľnosti? Aj svoju  
náhle obnaženú blízkosť k nej? Možnosť  
vkročenia do priepasti medzi zjavením a bezprostrednou  
skúsenosťou?

Holí blízkosť — nepokoj prázdnej ruky a všetko možné  
čo je v nej? Na dotyk úst od nožnej skutočnosti, ktorou môže byť  
jeho vlastná, v obraze viditeľná prítomnosť, do ktorej sa vynára  
pred nami takmer z ničoho?  
Vynára sa či mizne? Značí? Zjavuje čosi, plný inej reči  
mimo nášho mlčania aj snov?  
A ochutnáva len to, čo tak závatne delí  
chuť ľahkej túžby od ľahkej chuti skazy  
a ľahkú chuť skazy od ľahkej spásy prázdnych slov?

Celé dni s napätím len hľadím na ten výjav

**Dorota’s Angel, Who’s Just Tasting** Ivan Štrpka

“The partner in dialogue breathes in one’s face:  
what’s here that’s food?”  
(Ivan Laučík)

How will you answer me, face almost familiar from seeing,  
which I’m looking at, nonplussed, before me and before you?  
Is he cogitating, weighing with a broad mind beyond us two?  
Does he have in him  
some germ of invisible sex or a memory unknown  
to himself? Does he have face and mouth and not have a tongue  
or speech? And does he breathe? Is that him now? Where is he  
moving towards  
and what impacts on this element so ungraspable and airy?  
What is he catching (registering (what is he wishing (to solve (to  
take apart — put together, distinguish and  
coldbloodedly expose?  
What is it, so carefully, almost bashfully, carried and proffered  
to his pursed and unknown mouth, that oh-so-softly as if for  
the very first time  
he tastes at the ends of his fingers, on which we see  
nothing at all?

And who among us, who of our friends or foes —  
with that smooth face, ageless and hairless and gazeless,  
with just a tight fissure between narrowed eyelids,  
with ear attuned  
to another silence — who does he, self-mirroring,  
thus inconspicuously  
resemble: in reverie after sudden waking, anticipating time  
over an invisible scalding cup in the morning’s hurry?  
He is between me and everything but will nothing touch him?  
What is he tasting? Which sensation? The indefinite taste of  
an awakening  
touch? The unknown? World’s flavour? Whiff of discovery?  
Taste of taste — his own taste? Holy poison of doubting his  
fingers?  
Hesitation? Mild drug from deep-down? Maybe the taste  
he has still  
never known of the closeness of visibility? And his own  
suddenly bared closeness to her? The possibility of stepping  
into the abyss between apparition and experiencing?  
Naked closeness — the empty hand’s disquiet and all of  
the possible  
that is in her? To a mouth’s touch from a possible reality,  
which may be

plný môjho očakávania. Len o jeden dych  
z druhej strany načrtávajúcej sa hranice  
nezúčastneného skúmania, bez puta  
spánku aj večnej nespavosti zmyslov, bez vzťahov,  
je tento modrý závan, tento jasne snímateľný  
odtlačok vzduchu, tento anjel možný takmer na dotyk  
bezodné silné číre zrkadlo, stíchnutý jasot, v ktorom  
sa môžeme náhle celkom prepadnúť dovnútra nášho spoločného  
sveta, doprostred každodennej hrôzy radosti.

Iné ústa, iná chuť. A letmo ponorený  
do trvajúcej pasce zrkadlenia, ktorou sme pre neho  
my sami, len mimovoľne, bez odporu aj uhýbania  
ochutnáva neznámu zvodnú možnosť seba samého,  
ktorou je pre nás vlastná telesnosť na konci prstov  
čo sa ticho približujú k ústam.

„Účastník rozhovoru dýcha do tváre“ v zrkadle  
každej otázky. A kto sa pýta  
„čo je tu vlastne pokrm?“

his own, in the picture a visible presence, into which he surfaces  
before us almost from nothing?  
Surfaces or disappears? Inscribes? Reveals something, full  
of another language  
beyond our silence and dreams?  
And tastes only that which so dizzyingly divides  
the taste of mild desire from the mild taste of ruin  
and the mild taste of ruin from the mild salvation  
of empty words?  
Whole days in tension I simply gaze at that scene  
full of my expectation. Only one breath away  
from the other side of the outlining boundary  
of non-participant enquiry, unbound  
by sleep and the ever-insomniac senses, relationless,  
is this blue draught, this distinctly copyable  
imprint of air, this angel possible almost to the touch,  
plumbless powerful pure mirror, hushed jubilation, where  
we can suddenly fall entirely within our common  
world, amidst the everyday terror of joy.

Another mouth, another taste. And fleetingly plunged  
into the permanent trap of mirroring, which we are  
for him, quite involuntarily, not resisting nor evading,  
he is tasting the unknown seductive chance of himself,  
which is for us corporality at the end of the fingers  
that silently approach the mouth.

“The partner in dialogue breathes in one’s face” in the mirror  
of every question. And who is asking  
“what’s here that’s food?”

**Anjel povedal** Peter Repka

Tých  
posledných  
pár krokov  
zvládneš i bosý

— — —

V zime  
mrzko  
len anjeli  
potichu  
snežia

— — —

I tým  
ktorým je  
na posmech  
Anjel  
zmierňuje  
pád

**News of angels** Peter Repka

These  
last  
few steps  
you'll manage even barefoot

— — —

In winter  
dismally  
only the angels  
noiselessly  
snow

— — —

Even for those  
who think he's  
a joke  
the Angel  
breaks  
the fall

**Anjel na ceste** Peter Repka

Cesta bola zdĺhavá, sedemsto kilometrov, vnukovi už nudná  
a otupná.

Akoby to nestačilo, zácpa.

Rozhodli sme sa pre obchádzku a ocitli sme sa v krajine bez  
domov, bez vtákov, bez ľudí, s búrkou na dosah.

Odstaviť auto na krajnici, mapu predsa máme. Ale ako nám  
pomôže, keď nevieme kde sme?

V bezkrajine zastavil mladý motocyklista.

„Potrebujete pomoc? K diaľnici?“

V prvej obci doľava, v druhej doprava, tam uvidíte smerovky.

„Bol to anjel?“ spýtal sa šesťročný.

Bol.

**Angel on the Road** Peter Repka

The journey was lengthy, seven hundred kilometres, the grandson  
was finding it numbingly tedious.

As if that wasn't enough, a traffic jam.

We opted for a detour and found ourselves in a landscape without  
houses, without birds, without people, with a storm within reach.

Out with the car to the hard shoulder: we had a map, after all. But  
how would it help us when we didn't know where we were?

In the nonlandscape a young motorcyclist pulled up.

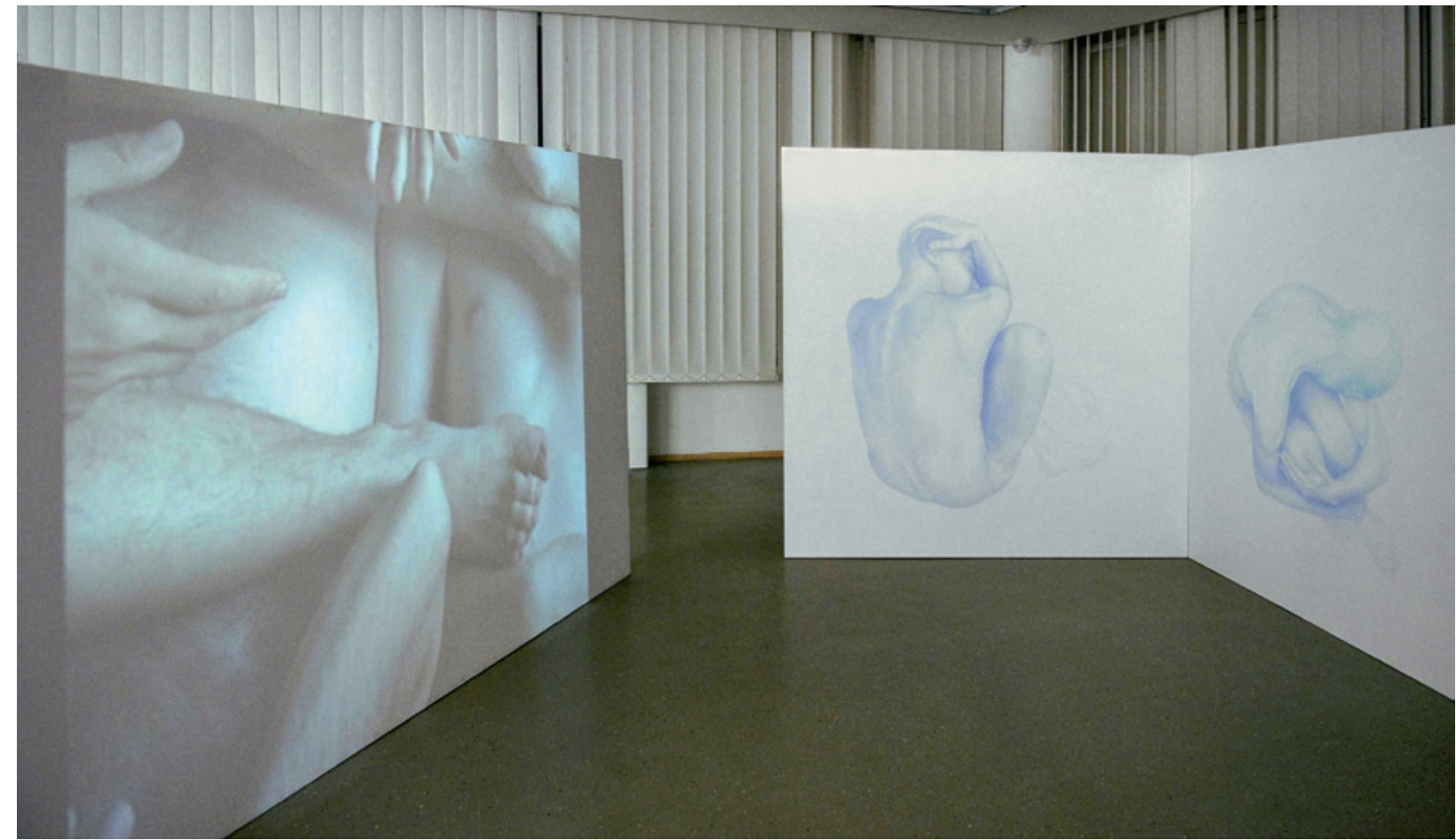
“Do you need help? To the highway?”

Left at the first village, right at the second, you'll see roadsigns there.

“Was that an angel?” the six-year-old asked.

It was.





Anjeli a Zvliekanie, Angels and Slough, 2011, inštalácia malieb a video, installation of paintings and video, Nulté roky, Dom umenia, Zero Years, House of Art, Bratislava (SK)

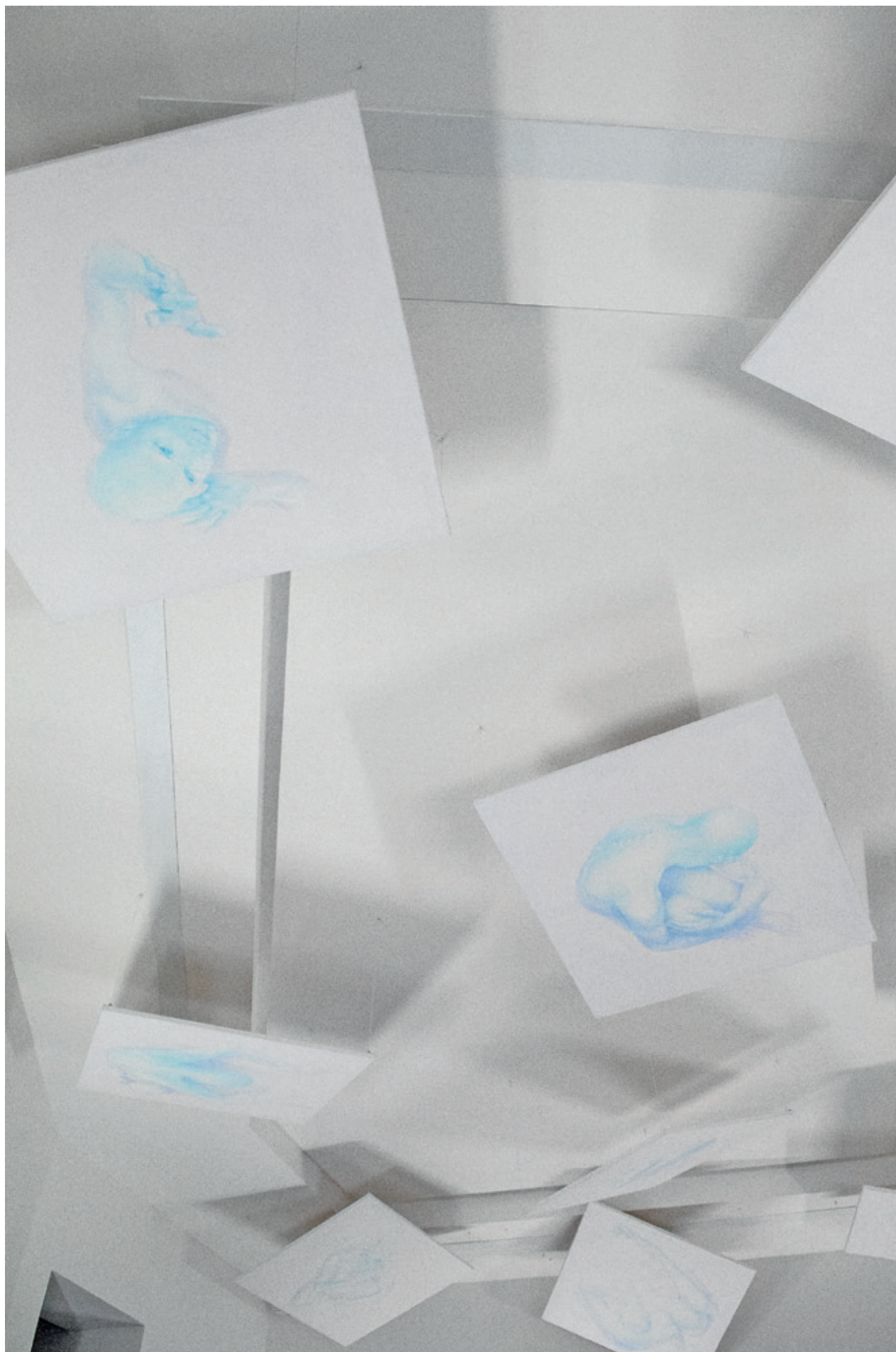


Bledomodrá cesta,  
Pale Blue Path, 2008,  
inštalácia malieb,  
installation of paintings,  
Galéria M. A. Bazovského,  
M. A. Bazovský Gallery,  
Trenčín (SK)



Anjeli, Angels,  
2013, priestorová  
inštalácia (3 obrázky),  
spatial installation  
(3 paintings),  
Nullerjahre, Das Freie  
Museum Berlin (DE),  
foto, photo: archive  
of aica.sk





Veľká láska, malý príbeh, Great Love, Small Story, 2013, priestorová inštalácia (10 obrazov),  
spatial installation (10 paintings), Roman Fecik Gallery, Bratislava (SK)



Veľká láska, malý príbeh, Great Love, Small Story, 2013, priestorová inštalácia (10 obrazov), spatial installation (10 paintings),  
Galéria Slovenského inštitútu v Prahe, Slovak Institute Gallery, Prague (CZ)





Veľká láska, malý príbeh, Great Love, Small Story, 2014, priestorová inštalácia (10 obrazov), spatial installation (10 paintings), Nitrianska galéria, Municipal Gallery of Nitra, Nitra (SK)



Veľká láska, malý príbeh, Great Love, Small Story, 2015, priestorová inštalácia (4 obrázky), spatial installation (4 paintings), Galéria Chobot, Viedeň, Chobot Gallery, Vienna (AT)





Anjeli, Angels,  
2016, priestorová  
inštalácia (8 obrazov),  
spatial installation  
(8 paintings), Galéria  
Nedbalka, Nedbalka  
Gallery, Bratislava (SK)







Svāti Saints



Svätá Agáta, Saint Agatha, 2006, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Svätá Agáta, Saint Agatha, 2009—2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Svätá Anna Samotretia, Saint Anne with Two Others, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Svätý Anton, Saint Anthony, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 160 × 140 cm





Svätá Apolónia, Saint Apollonia, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 160 × 140 cm



Svätá Apolónia, Saint Apollonia, 2009—2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Svätá Barbora, Saint Barbara, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100 × 100 cm



Svätá Cecília, Saint Cecilia, 2009—2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm





Svätý Dionýz, Saint Denis, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Svätý Dionýz, Saint Denis, 2002, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100 × 100 cm





Svätý František z Assisi, Saint Francis of Assisi, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm



Svätý Gregor, Saint Gregory, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm



Svätý Hieroným, Saint Jerome, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 160 × 140 cm

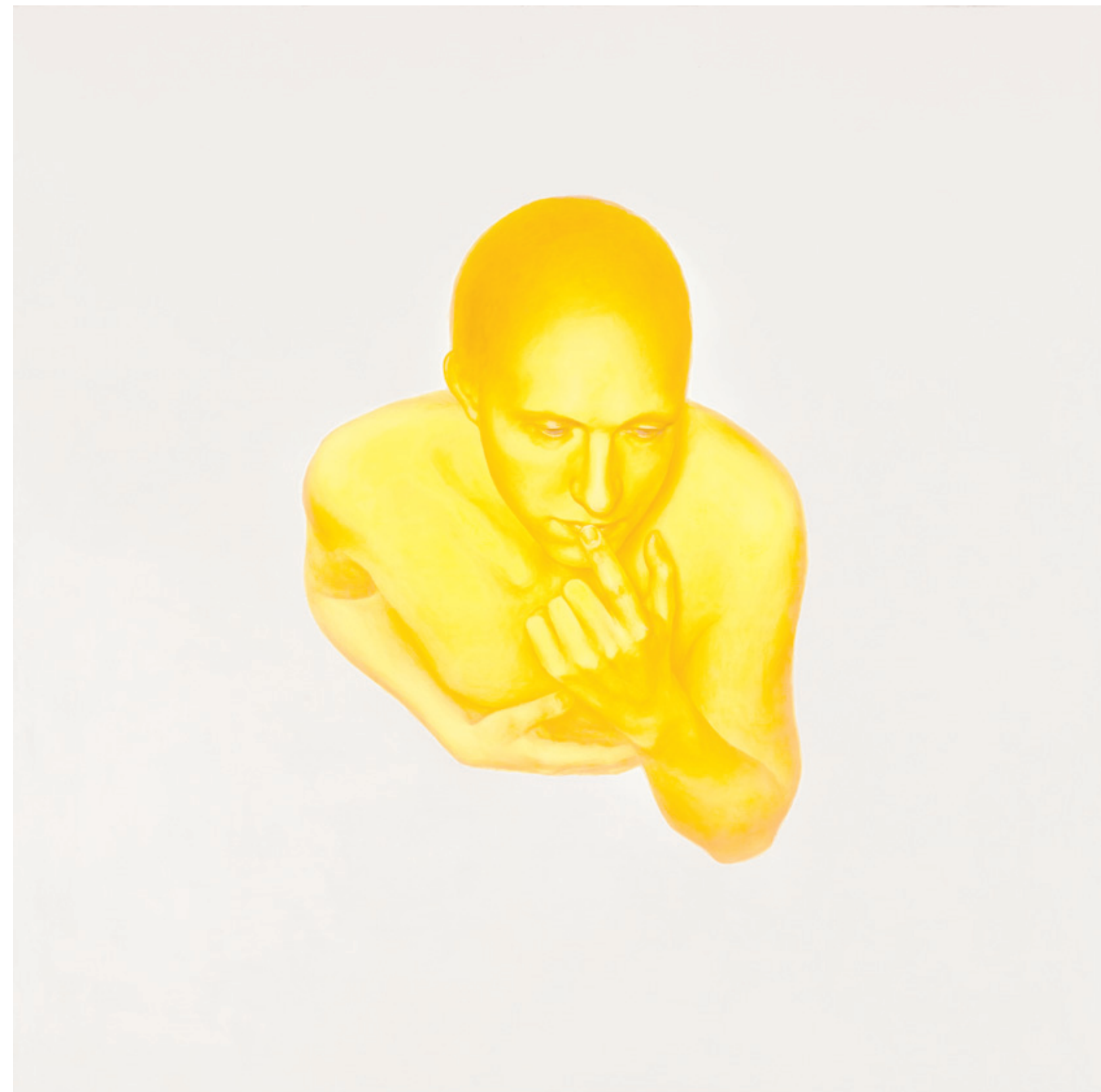


Svätý Ján Krstiteľ, Saint John the Baptist, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 160 × 140 cm





Svätý Ján Krstiteľ, Saint John the Baptist, 2009—2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Svätý Ján Nepomucký, Saint John of Nepomuk, 2002, akryl na plátne, acrylic on canvas, 200 × 200 cm



Svätá Jana z Arku, Saint Joan of Arc, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Svätý Juraj, Saint George, 2009—2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm





Svätá Katarína Sienská, Saint Catherine of Siena, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Svätá Klára z Assisi, Saint Clare of Assisi, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Svätý Krištof, Saint Christopher, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Svätá Lucia, Saint Lucy, 2004, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm





Svätá Lucia, Saint Lucy, 2006, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm



Svätá Lucia, Saint Lucy, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 160×140 cm





Svätá Lucia, Saint Lucy, 2009—2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Svätá Margaréta, Saint Margaret, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Madona, Madonna, 2000, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100×100 cm



Madona, Madonna, 2010, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100×100 cm





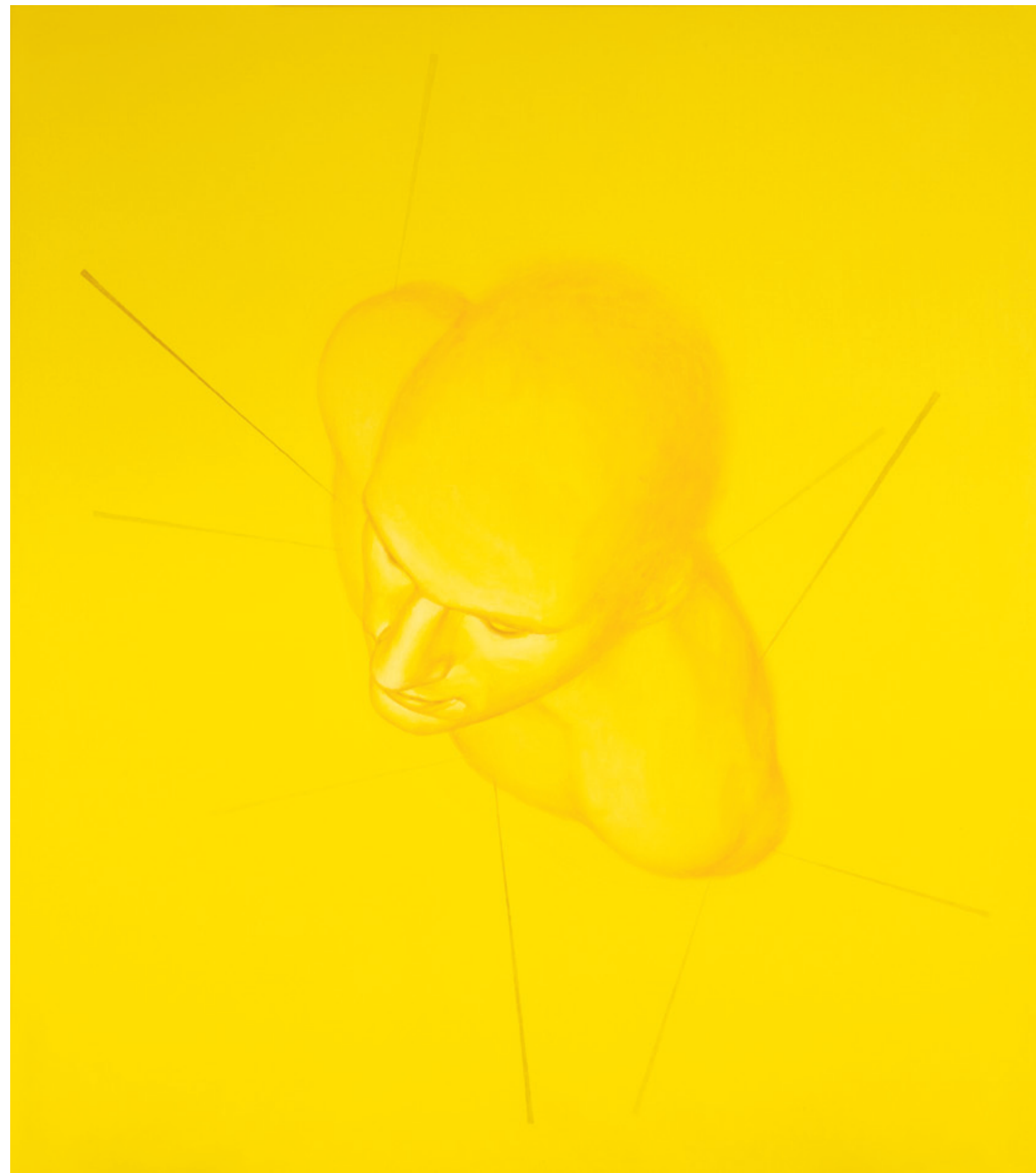
Svätá Mária Magdaléna, Saint Mary Magdalene, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Svätá Monika, Saint Monica, 2009—2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Svätý Peter, Saint Peter, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 160 × 140 cm



Svätý Sebastián, Saint Sebastian, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 160 × 140 cm





Svätý Sebašián, Saint Sebastian, 2000, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100×100 cm



Svätý Sebašián, Saint Sebastian, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 170×150 cm



Svätý Štefan, Saint Stephen, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Svätá Terézia z Avily, Saint Teresa of Avila, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm





Svätý Tomáš Akvinský, Saint Thomas, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm



Svätá Veronika, Saint Veronica, 2006, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100 × 100 cm





**Svätá Cecília** \* okolo 200—† 230

Tradičným atribútom Cecílie sú hudobné nástroje, najmä organ. Na Sadovskej obraze Cecília ako patrónka hudby a sluchu sedí a sústredene načúva, a zároveň akoby si rukami chránila uši pred neželanými zvukmi.

**Svätý Dionýz** 2.—3. storočie

Stálym atribútom tohto svätca bola odťatá hlava, ktorú držal v rukách, alebo ju mal spolu s mitrou položený na knihe. Sadovská jeho postavu zosvetšila a priblížila ju súčasnému životu. Jeho bezhlavé telo, zobrazené opäť v strmej priestorovej skratke zhora, stvárnila vecne a bez pátosu, dokonca s určitou iróniou — hlavu si pridrža na hrudi, prípadne ju nesie pod pazuchou ako loptu.

**Svätý František z Assisi** \* 1181/82—† 1226

Vo výtvarnom umení ho spodobovali, ako sa modlí, často so stigmami. Sadovská oprostila jeho príbeh od stigiem a dôraz položila na preduchovnenú podstatu svätca, ktorý sa teší zo svojej čistej existencie. V oboch variantoch zvýraznila svätcovu tvár s pohľadom upretým v úzase a očakávaní dohora a s rukami vystretými v geste prijímania a radosti.

**Svätý Gregor** \* 1181/82—† 1226

Sadovská tentoraz obišla svätcov atribút a uprednostnila tú časť legendy, ktorá sa týka autorstva gregoriánskeho chorálu. Tomu prispôsobila aj gesto, ktorým akoby naznačovala na jednej strane načúvanie tónom spevu a na druhej strane aj dirigovanie.

**Svätý Hieroným** \* okolo 347—† 419/420

Svätca často maľovali ako učenca, ktorý v cele číta knihy. K jeho základným atribútom patríl aj lev, lebo podľa legendy mu vytiahol trň z laby, lev skrotol a z vďačnosti s ním ostal žiť v kláštore ako domáce zviera. Sadovská vo svojom zobrazení sv. Hieronýma tento raz uprednostnila scénické zobrazenie sediacej figúry s knihou v ruke, ktorá akoby divákov vyzývala, aby poznávali a vzdeľávali sa.

**Svätý Ján Krstiteľ** 1. storočie

Vo výtvarnom umení ho najčastejšie stvárnňovali ako mladého muža s baránkom na rukách. V tomto prípade sa autorka neinšpirovala samotnou legendou, ale slávnym obrazom Leonarda da Vinci, zachytávajúcím sv. Jána Krstiteľa s tajomným úsmevom Mony Lisy a ukazovákom pravej ruky smerujúcim k nebu. Toto výrazné gesto symbolicky naznačujúce jeho úlohu proroka a zvestovateľa Kristovho príchodu Sadovská uchopila ako univerzálne adresné gesto. Svätec jednou rukou ukazuje na seba, druhou mieri priamo na diváka, čím pripomína ideologické gesto aktivistickej propagandy alebo reklamy.

**Svätý Ján Nepomucký** \* okolo 1345—† 1393

Vo výtvarnom umení patríl k jeho atribútom najmä prst na ústach ako znak mlčanlivosti a povinnosti zachovať spovedné tajomstvo. Aj Dorota Sadovská vo svojom stvárnení používa tento jednoznačný ikonografický atribút.

**Saint Cecilia** \* ca 200—† 230

Traditional attributes of Saint Cecilia include musical instruments, especially the organ. In Sadovska’s painting, Saint Cecilia as a patron saint of music is sitting and listening carefully, while covering her ears with her hands to protect them against unwanted sounds.

**Saint Denis** 2<sup>nd</sup>—3<sup>rd</sup> century

The constant attribute of Saint Denis is a decapitated head; he is holding it in his hands or it is put on a book together with a mitre. Sadovská secularised his figure and brought it closer to current life. His headless body, shown from above in a steep foreshortening, is depicted objectively, without any pathos, even with a hint of irony: the saint is holding his head on his chest, or carrying it under his arm like a ball.

**Saint Francis of Assisi** \* 1181/82—† 1226

In fine art he is represented praying, often with stigmata. Sadovská left out the stigmata, putting emphasis on the spiritual substance of the saint enjoying his mere existence. In both variants she highlighted saint’s eyes staring upward in astonishment and expectation and the hands stretched in a gesture of acceptance and joy.

**Saint Gregory** \* 1181/82—† 1226

In this case, Sadovská left out the saint’s distinguishing attribute and gave preference to the part of the legend concerning the authorship of Gregorian chant. The saint’s gesture can be interpreted as both concentrated listening to the singing and conducting.

**Saint Jerome** \* ca 347—† 419/420

The saint is often represented in his cell, writing and reading. His distinguishing attribute is a lion. A legend runs that one day, as he sat within the gates of his monastery, a lion came limping in. He took a thorn out of his wounded foot, and the lion stayed with him. In her representation of Saint Jerome the artist preferred the depiction of a sitting figure with a book in his hand, which seems to invite viewers to learn new things and educate themselves.

**Saint John the Baptist** 1<sup>st</sup> century

In art he is mostly represented as a young man holding a lamb. Instead of drawing inspiration from the legend, Sadovská was inspired by a famous painting by Leonardo da Vinci in which Saint John the Baptist is smiling in an enigmatic manner reminiscent of Mona Lisa, holding a cross in his left hand while his right hand points up toward heaven. Sadovská conveyed this expressive gesture, referring to his role as a prophet and messenger proclaiming the arrival of the Messiah, Jesus Christ, as a universal gesture. With one hand the saint is pointing at himself and with the other directly at the viewer, resembling an ideological gesture known from activist propaganda or advertisement.

**Saint John Nepomuck** \* ca 1345—† 1393

In fine art he is often represented holding a finger to his lips as the sign of silence and protection of the secret of the confessional. In her interpretation, Dorota Sadovská too uses this unambiguous iconographic attribute.

**Svätá Jana z Arku** \* 1412—† 1431

Spodobovali ju ako mladú dievčinu, nezriedka v zbroji, k jej atribútom patríl najmä meč. Sadovská sa obmedzuje len na redukované zobrazenie mladej ženy, ktorá veľavravným gestom vystretej paže naznačuje, čo je potrebné urobiť.

**Svätý Juraj** 3. storočie (?)

Vo výtvarnom umení ho zobrazovali ako bojovníka, k jeho atribútom patrila zlomená kopija, často ležiaca pri jeho nohách, alebo meč. V Sadovskej úspornom, atribútov zbavenom obrazovom prerozprávaní legendy sa sv. Juraj stáva symbolickou postavou univerzálneho bojovníka, ktorý do päsťe zaťatou rukou a priamym pohľadom vyzýva k aktívnemu odporu.

**Svätá Katarína Sienská** \* 1347—† 1380 (1378?)

Sadovská sväticu na rozdiel od svojich starších obrazov opäť zobrazila bez atribútov — lalie a knihy — a obmedzila sa len na výrazné symbolické gesto na zemi sediacej, píšucej a čítajúcej mladej dievčiny.

**Svätá Klára z Assisi** \* 1194—† 1253

Sadovská túto sväticu na rozdiel od príbehu zo Zlatej legendy (*Legenda aurea*) časovo zaktualizovala prostredníctvom výrazného gesta. Vychádza z jej novšieho patrocínia, keďže pápež Pius XII. ju v roku 1958 vyhlásil za patrónku televízie. Jej oko, ktoré na nás hľadí z prstami vytvoreného štvorcového okienka naznačujúceho obrazový rámik, z nej robí niekoho, kto pozná význam vizuálnej informácie a výberu pohľadu.

**Svätý Krištof** 2.—3. storočie (?)

Býva znázorňovaný s dieťaťom na ramene a niektorí si jeho medailón ako patróna motoristov umiestňujú do auta. Na Sadovskej obraze je nesené dieťa v hravej pozícii, jednou rukou drží svätca za ucho a druhou rukou sa našahuje dopredu.

**Svätá Lucia** \* 283 —† 304

Spodobovali ju s miskou, častým atribútom boli oči. Sadovská ju zobrazila viackrát, a to ako patrónku svetla a vnútorného osvietenia, vedomostí. V jej výtvarnom stvárnení však prešla viacerými premenami, od frontálnej symetrickej postavy s úplne zakrytými očami cez ich postupné odkrývanie až po asymetrické expresívne vychýlenie na stranu.

**Svätá Margaréta** \* 289—† 304

Zobrazovali ju s drakom a krížom, ktorým sa pred ním ubránila. Sadovská nás vo svojom zobrazení umiestňuje pred obraz tak, aby sme zaujali miesto draka, s ktorým sv. Margaréta práve bojuje. Aktualizácia témy sa premieta do gesta známeho z kurzov sebaobransy, ktoré znamená „STOP“.

**Tehotná Madona** 1. storočie

Tehotenstvo Panny Márie sa v klasickej ikonografii vyskytovalo výnimočne — len v stredoveku — a malo symbolický ráz: na odeve Panny Márie bol v oblasti hrude či brucha namaľovaný ovál, v ktorom umelec zachytil drobnú postavičku ešte nenarodeného Krista. Sadovská zachytila Madonu ako obyčajnú ženu, ktorej

**Saint Joan of Arc** \* 1412—† 1431

In art she is represented as a young girl, often in armour. Her distinguishable attribute is a sword. Sadovská depicted her as a young woman with an outstretched arm pointing towards the things that need to be done.

**Saint George** 3<sup>rd</sup> century (?)

In fine art he is often represented as a knight. His distinguishable attributes include a lance, often broken and lying by his feet, or a sword. In Sadovská’s minimalistic interpretation of the legend, free from any attributes, Saint George with a clenched fist, looking directly at the viewer, becomes a symbolic figure of a universal warrior calling for an active resistance.

**Saint Catherine of Siena** \* 1347—† 1380 (1378?)

In contrast to her older paintings, Sadovská depicted the female saint without her attributes (a lily and a book), focusing only on an expressive symbolical gesture of a young girl sitting on the floor, reading and writing.

**Saint Clara of Assisi** \* 1194—† 1253

Compared to the story in the Golden Legend, Sadovská brought this saint up to date with a striking gesture. The artist was inspired by the fact that in 1958, Pope Pius XII designated Saint Clara as the patron saint of television. Her eye, looking at us through a frame made of fingers, turns her into someone who is fully aware of the importance of visual information and selection of perspective.

**Saint Christopher** 2<sup>nd</sup>—3<sup>rd</sup> centuries (?)

He is represented carrying a child on his shoulders. Being a patron saint of safe travel, people often place his locket in their cars. In Sadovská’s painting he is carrying a playful child who is holding on his ear with one hand, whilst reaching up the other.

**Saint Lucy** \* 283—† 304

Her distinguishing attribute is the eyes on a salver. Sadovská depicted her several times as a patron saint of light and inner enlightenment, knowledge. In her representation, however, the female saint has undergone several transformations, from a frontal symmetric figure with covered eyes, to an asymmetric expressive turning away to the side.

**Saint Margaret** \* 289—† 304

She is represented treading on a dragon, with the cross in her hand. Sadovská places the viewer in front of the scene, in the place of the dragon, which Saint Margaret is just fighting. The updated theme has also been reflected in a gesture known from self-defence courses, meaning “STOP”.

**Pregnant Virgin Mary** 1<sup>st</sup> century

In classical iconography, the pregnancy of the Virgin Mary occurs rather exceptionally and only in the medieval period. The depiction is purely symbolical: on the Virgin’s dress, over the chest and stomach, one can see an oval in which the artist depicted a tiny figure of the unborn Jesus. Sadovská shows the





**Svätí** Lucia Miklošková

Cyklus „svätých“ môžeme v rámci tvorby Doroty Sadovskej (1973) považovať za emblematické dielo. Nie preto, že by svojimi kvalitami výrazne prevyšovalo ostatné, neskôr vytvorené práce, napríklad *Parazity* (od roku 1998), *Korporality* (od roku 1998), *Portréty* (od roku 2000) a pod., ale preto, že ho pokojne môžeme označiť ako zástupné dielo v debata o maľbe, jej „návrate“ a „znovuoživení“, rezonujúcej na domácej scéne v polovici deväťdesiatych rokov minulého storočia.

Sadovská sa témou martýrií začala<sup>1</sup> zaoberať už počas štúdia na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave, ktoré absolvovala v rokoch 1991—1997 (končila v ateliéri prof. R. Sikoru). Záverečnou prácou jej bakalárskeho štúdia bola realizácia stropnej maliarskej kompozície *Nebo* v kaplnke kláštora jezuitov v Bratislave. Už v tejto figurálnej kompozícii je zrejme viac než nekonvenčné poňatie religiózneho námetu situovaného priamo v sakrálnom priestore. Je prirodzené (aj očakávané), že študenti a študentky sa počas štúdia ubierajú rôznymi kľukatými cestami, na základe ktorých potom sledujeme ich autorský vývoj, hľadanie osobného rukopisu a smer uvažovania v danom médiu. Preto prekvapuje nasadenie mladej autorky, ľahkosť (alebo skôr „tempo“) a sevrénnosť jej snaženia, ktoré (priam až priamočiari) vyústilo do natoľko koncepčného — formálne a obsahovo koherentného — a vo svojom výraze pôsobivého výsledku. Vyzerá to dokonca, akoby mala vopred premyslený maliarsky experiment, pre ktorý už len hľadala adekvátne uchopenie v téme.

Dorota Sadovská vstúpila na umeleckú scénu s autorským programom, ktorý bol v tom čase nanajvýš odvážny. Už len záujem o klasické médium maľby vyvolával u mnohých teoretikov a teoretičiek umenia isté vzrušenie (či vyrušenie?). Ako uvádza Jana Geržová v katalógu štvrtej výročnej výstavy SCCA: „Dorota sa cielene, s plným vedomím možných rizík rozhodla pre klasickú maľbu a tento zdanlivý konzervativizmus akoby ešte umocnila preferenciou tradičného závesného obrazu, a predovšetkým koncentráciou na figurálnu maľbu.“<sup>2</sup> Pre maľbu sa rozhodla v čase, keď jej mnohí teoretici skladali epilógy a považovali ju za neaktuálne médium, ktoré nie je schopné obstáť v konkurencii novej obraznosti digitálnych médií. Z dnešného pohľadu už vieme povedať, že koncom deväťdesiatych rokov dochádza k zvláštnemu obratu v rámci maľby a jej postavenia na vizuálnej scéne. Za jeden z faktorov jeho naštartovania môžeme označiť aj nástup novej generácie mladých umelcov, ktorá sa od predošlej odlišovala tým, že svoje vysokoškolské štúdium absolvovala v prostredí slobodnej kreativity s možnosťou priamej konfrontácie s aktuálnym dianím na zahraničných umeleckých scénach (nová až ohromná dostupnosť informácií — skrz literatúru, neskôr internet, absolvovaním zahraničných stáží alebo prihlasovaním sa do medzinárodných súťaží).<sup>3</sup> Za úvod k rehabilitácii debaty o obraze súčasnej maľby teda môžeme považovať usporiadanie niekoľkých výstav so zameraním na maliarske médium, ktoré boli predzvesťou obnoveného záujmu o maľbu, akcelerujúceho v takzvaných nulťoch rokoch.<sup>4</sup> Dôležité je pre nás zmieniť, že Sadovská bola súčasťou tohto diania, dokonca sa dá povedať, že stála priamo v jeho centre.<sup>5</sup>

**The Saints** Lucia Miklošková

Within the body of work of Dorota Sadovská (1973), the cycle of “the saints” can be called an emblematic work. While its quality may not be significantly higher than that of the works from a later period, such as *Parasites* 1998, *Corporeality* 1998, *Portraits* 2000, etc., but because it can be easily considered representative in the discussion about painting, its “comeback” and “revival”, which resonating on the Slovak art scene in the mid-1990s.

Sadovská started dealing with the subject of martyrdom<sup>1</sup> during her studies at the Academy of Fine Arts in Bratislava (1991—1997). She graduated from the studio of Prof. R. Sikora. For her bachelor's thesis she executed a ceiling painting *Heaven* in a chapel of the Jesuit monastery in Bratislava. In this figural composition there is, to put it mildly, an unconventional interpretation of the religious subject, situated directly in the sacral space. It is natural (and expected) that during their studies students examine various fields and areas, based on which it is later possible to trace their artistic development, search for an individual style and the way of thinking in the particular medium. For this reason the enthusiasm of a young artist, the easiness (or rather “pace”) and assurance of her efforts, which (almost straightforwardly) lead to such a conceptual, coherent (in terms of form and content) and impressive result, is very surprising. It almost seems as if she had preconceived a painterly experiment and subsequently only searched for its adequate interpretation.

Dorota Sadovská entered the art scene with a very daring artistic programme. Her interest in the classical medium of painting provoked certain level of excitement, even disturbance among the art theorists. As Jana Geržová put it in the catalogue to the Fourth Annual Exhibition of SCCA Slovakia: “Dorota has purposefully, with full awareness of possible risks, opted for a classical painting. She even enhanced this seeming conservatism by choosing the traditional picture and concentrating on figural painting.”<sup>2</sup> She chose this art form at a time when many art theorists were writing its epiloues, regarding it as an obsolete medium unable to rival the new imagery of digital media. With the benefit of hindsight one can say that towards the end of the 1990s the status of painting on the art scene saw a strange turnaround. Among the crucial factors was the emergence of a new generation of artists who, unlike their predecessors, studied in the environment of free creativity with the possibility of direct confrontation with the international art scene (various sources of information, studies abroad, international competitions).<sup>3</sup> The introduction to the restoration of debate about the picture can be identified in a few exhibitions focused on the medium of painting, which heralded the renewed interest in painting, accelerating in the so-called zero years.<sup>4</sup> Dorota Sadovská not only took an active part in these events, but she even stood in the very centre.<sup>5</sup>

Vyššie uvedený citát známej slovenskej teoretičky umenia uvádza paradox, keď hovorí o konzervativizme maľby, ktorý je prítomný, ale len naoko. Uvažovaniu Doroty Sadovskej je vlastná smelosť, či skôr provokatívnosť, ktorá jej dovoľuje (alebo skôr ju núti) stavať sa proti zaužívaným konvenciám, proti všetkému, čo sa práve „nosí“, čo sa smie, čo je dovolené. Ako sama hovorí: „Programovo nemám rada, keď niekto tvrdí, že v umení je všetko možné. Nasilu a niekedy až samovražedne skúšam, čo možné nie je. (...) Pri obhajobe pedagógovia pochopili, že je to provokácia.“<sup>6</sup> Táto črta sa do autorkinej tvorby pretavuje ako vzbura, subverzívna činnosť gradujúca veci až na hranicu únosnosti. V maľbe sa prejavuje v podobe prekračovania jej vlastných (tradičiou stanovených) hraníc a vymedzovania nových možností. Výber média maľby (ako tradičné médium, ktorého dejiny sa datujú od počiatkov dejín umenia vôbec), ako aj témy a figurálneho námetu môžeme označiť za konzervatívnu voľbu. Čo však provokuje je (nové) uvažovanie o maľbe, téme a jej zobrazení, teda výstavba obraznosti. Je to (iné) myslenie v (alebo o) obraze.

I keď sa môže zdať, že Sadovská sa voľbou klasického média situovala do opozície voči inštalácii, videu či iným takzvaným neokonceptuálnym médiám, nie je to celkom tak. Cyklus svätcov, ktorý je vyústením jej snaženia, je zostavený z malieb, no zároveň prestupuje ich tradičný rám(ec). Už študentské práce mladej autorky naznačili inklináciu k takej maľbe, ktorej fyzické kontúry sú znejasnené, kontaminované, respektíve KONFRONTOVANÉ vstupom (do) iných „realít“.<sup>7</sup> Prvé maliarske experimenty — založené na spájaní maľby a fotografie, keď je realita (maľba) formou fotografického obrazu dokumentovaná aj inscenovaná (do nového obrazového celku) zároveň — sú úsilím o POSUN, v ktorom maľba prestáva byť „len“ maľbou.<sup>8</sup> Mediálna inklúzia (inými slovami hybridizácia) je charakteristickou črtou tvorby Doroty Sadovskej. Maľba je tu definovaná cez permanentné stávanie sa niečím iným<sup>9</sup> a nadobúda performatívny charakter.

Sadovská je intermediálna umelkyňa a aj s maľbou pracuje ako postmoderný *bricoleur*. Siahne po nej vtedy, keď sa jej „hodí“ ako najvhodnejší nástroj na formulovanie myšlienky. Maľba je pre ňu „len“ jedným z možných jazykov výtvarného vyjadrenia. Napriec touto (inter)mediálnou slobodu autorka územia jedného média naruša vstupom jemu (pôvodne) nie vlastných prvkov.<sup>10</sup> Takto aj maľby svätcov posúva na ďalšiu úroveň v momente, keď im odníma klasickú formu závesného obrazu, oslobodzuje ich od povrchu steny a skladá z nich priestorové inštalácie. Zoskupením malieb do rôznych celkov rozširuje ich pôvodný priestorový rámec takpovediac do fyzického priestoru diváka, ktorý sa stáva integrálnou súčasťou diela. Predel medzi „vonkajškom“ a „vnútrajškom“ maľby zaniká, stráca sa v okolitom priestore.

Sadovská pracuje s priestorom významotvorne aj vo vnútornej obrazovej ploche. Figúry svätcov, ktoré sú umiestnené v bezpríznakovom abstraktnom priestore, interpretuje z netypickej vtáčej perspektívy. Obraznosťou malieb odkazuje k virtualite počítačo-

As mentioned above, in the artist's painting conservatism is present only pro forma. Dorota Sadovská's thinking is characterised by courage or provocativeness, which allows (or rather urges) her to kick against the conventions, against everything that is “IN”, that is allowed. As she put it: “I really do not like the assertion that in art everything is possible. Sometimes it is like a art suicide, but I force myself to try what is impossible. (...) During my thesis defence, my pedagogues understood that it was a provocation.”<sup>6</sup> This trait is manifested in the artist's work as a revolt, subversive activity escalating things up to breaking point. In painting it is evident in the form of transcending the limits (set by the traditions) and defining new possibilities. The selection of painting (as a traditional medium whose history dates back to the beginning of art history itself), the theme and the figural subject can be called conservative choices. What is provoking is the (new) thinking about painting, theme, and its representation, i.e. the construction of imagery. It is a (different) thinking in (or about) the image.

Although it may seem that by choosing the classical medium Sadovská opposed the installation, video, or so-called neo-conceptual media, this is not quite true. The cycle of the saints, which is the final result of her efforts, comprises paintings and at the same time goes beyond its traditional framework. Already the student works of the young artist indicated an inclination towards painting with physical contours, which are blurred, contaminated, or CONFRONTED by entering other “realities.”<sup>7</sup> The first artistic experiments based on connecting painting and photography, when the reality (painting) is documented and staged (into a new picture) in the form of a photographic image, represent an effort at a SHIFT, where the painting stops being a “mere” painting.<sup>8</sup> Media inclusion (in other words, hybridisation) is a key trait of Sadovská's oeuvre. Here the painting is defined by permanently becoming something else<sup>9</sup> and receives the character of performance.

Sadovská is an intermedia artist. She is working with painting in the manner of a postmodern “bricoleur”. She chooses painting when it is most suitable to formulate her idea. For her, painting is “only” one of many possible languages of art. The artist violates the (inter)media freedom of the single medium by introducing foreign elements.<sup>10</sup> She frees the paintings of the saints from wall surfaces, combines them into spatial installations, and thus moves them to another level. By creating different groups of paintings she extends their original spatial framework to, so to speak, the physical space of the viewer, who becomes an integral part of the work. The dividing line between “exterior” and “interior” of the painting vanishes, disappears in the surrounding space.

Sadovská employs space as a significant element also in the inner picture surface. Placed in unmarked abstract space, the figures of saints are depicted from an atypical bird's eye view. The imagery of paintings refers to the virtual space of PC video games and



vých videohier a digitálnych médií. Ako východisko jej vždy slúži fotografia. Tá tu (už) nie je identifikovateľná vo svojej materialite,<sup>11</sup> ale je vpísaná priamo vo vnútri maľby, ako optika zaostrenia na skutočnosť. Zora Rusinová o Sadovskej stratégii hovorí: „*Fotografia jej slúži nielen ako samostatné médium vyjadrenia, ale optika kinematografického zameriavania — výber uhla, rámovanie výseku, fokus — predstavuje zvyčajne východisko aj pre maľbu. Umožňuje jej riešiť výtvarné problémy sui generis, napríklad sústredenie sa na určitý výsek priestoru, perspektívne skratky, nasvietenie, intenzitu tieňov a farebných poltónov.*“<sup>12</sup>

Interpretácia figúry zo strmého nadhľadu deformuje jej telo do zvláštnej perspektívnej skratky. Sadovská tento „záber“ využíva tak, že telesné zobrazenie svätca redukuje na akýsi telesný ornament.<sup>13</sup> Rokmi autorka dospieva k čoraz väčšiemu uvoľneniu sa od ikonografického programu vyzdvihujúceho obeť na ceste k svätosti a postavy začína oduševňovať životnosťou, psychologizovať ich, a tým poľudšťovať. Protagonisti neskorších obrazov už nevyopovedajú o tom, ako sa stali svätými, ale naopak, ako boli pozemskými (teda hriechnymi aj váhajúcimi) bytosťami. Túto tendenciu v autorskom vývoji naplno rozvíja v cykle *Anjeli*<sup>14</sup>, ktorý výtvarným riešením vychádza z cyklu svätcov.

Figurálne prevedenie realizované v monochromatickej farebnej škále vizuálne dematerializuje fyzickú podstatu bytia svätca a posúva ju do metafyzických rovín. Postavy na jednotlivých obrazoch sú vždy nahé, vyzlečené až na kožu. Ich nahota naplňa dielo nevinne intímny vyznením. Claudia Bentien sa zmieňuje, že *nezakrytá koža nie je len erotickým povrchom, ale tiež bezbranným stavom bytia v najzákladnejšej forme, a len láska je v pozícii, ktorá dovoľuje odhaliť sa.*<sup>15</sup> Obnaženosť postáv vypovedá o tele ako o ľudskej podmienke, v ktorej je triumf ducha nad telom (dočasným a zraniteľným) odmenený svätosťou. Zároveň nám asociuje miesto, kde je prirodzené byť nahým.

Na maximum redukované výtvarne riešenie okolitého priestorového poľa, v ktorom je postava umiestnená, posilňuje ilúziu hĺbky. Ak tu na jednej strane stojí „pozemské“ a „telesné“ stvárnené postavou martýra, na druhej strane je tu súčasne prítomný výraz „nadpozemského“ a „duchovného“ budovaný posunom (vo forme abstrahovania) reality.<sup>16</sup> Celkové mystické vyznenie podporuje forma inštalovania malieb, geometricky zhromaždených, visiach zo stropu, akoby levitujúcich v priestore. Ilúzia vnútorného obrazového poľa je tak dopovedaná vonkajším fyzickým okolím, ktoré jej pridáva ešte plastickejší výraz a posilňuje jej virtuálny rozmer. Divák sa ako súčasť okolitého priestoru stáva centrálnym elementom inštalácie. Narušením klasickej inštaláčnej schémy dielo diváka priamo vyzýva k dialógu, k určitej aktivite, v ktorej je nútený sa mu fyzicky prispôbiť (napríklad zakloniť hlavu). Vnímanie netradične inštalovaných malieb na chvíľu narúša recipientov vonkajší svet, vytvárajúc psychologickú ilúziu nadobudnutia odlišnej pozície v priestore. Sadovská zmieňuje: „*Pri obrazových inštaláciách ma zaujímajú hranice možností samotného obrazu: keď obraz prestáva byť súčasťou steny a vychádza do priestoru, spoluvytvára ho nielen namaľovanou priestorovou ilúziou, ale aj svojou samotnou hmotou. Byť odrazu doslovne v obraze,*

digital media. But her starting point is always a photograph. Here it is not identifiable in its materiality<sup>11</sup> but is inscribed directly inside painting. Zora Rusinová characterises Sadovská’s strategy as follows: “Photography for her is not only a separate medium of expression. Rather, the optic of cinematoscopic targeting — selection of the angle, framing of the section, focus — represents her usual point of departure even in painting. It enables her to solve artistic problems sui generis, for example concentration on a certain section of space, foreshortening, lighting, intensity of shadows, and colour halftones.”<sup>12</sup>

The depiction of a figure from a radical bird’s eye view deforms the body into a strange foreshortening. Sadovská uses this “shot” to reduce the depiction of the saint into a kind of a bodily ornament.<sup>13</sup> Over the years, the artist has gradually relaxed the iconographic programme putting emphasis on the victim heading towards sainthood, and started to psychologise and humanise the figures. The protagonists of her later works do not represent their journey towards sainthood, rather on the contrary, they give evidence of their earthly (sinful and hesitating) existence. This tendency in the artist’s development has been fully developed in the cycle *Angels*<sup>14</sup>, which was based on the cycle of the saints.

Figural compositions in monochrome colours dematerialise the physical substance of the saint’s existence, moving it to metaphysical levels. The figures are always naked, their nakedness imbue the work with innocent intimacy. Claudia Bentien writes that uncovered skin is not only an erotic surface but also a defenceless state of being in its most elemental form, and only love is in the position to let itself be exposed.<sup>15</sup> The bareness of figures refers to the body as a human condition in which the triumph of spirit over the body (temporary and vulnerable) is rewarded by holiness. It also evokes the place where it is natural to be naked.

The figure is placed in the surrounding space reduced to the maximum possible extent, which enhances the illusion of depth. If on one hand there is the “earthly” and the “corporeal” represented by the figure of a martyr, on the other hand there is also the expression of the “unearthly” and the “spiritual” constructed by the shift (in the form of generalisation) of reality.<sup>16</sup> The form of the installation is also supported by the general mystical impression — paintings are hanging from the ceiling, as if levitating in space. The illusion of inner picture place is completed with the external physical environment, which increases the impression of three-dimensionality and enhances the virtual dimension. A viewer as a part of the surrounding space becomes a central element of the installation. By violating the classical schema of installation, the work directly invites the viewer to a dialogue, to certain activity within which he/she is forced to adjust physically (for instance, to lean backward). For a brief moment, the perception of untraditionally installed paintings disturbs the recipient’s external world by creating an illusion of changed position in space. As the artist put it: “In picture installations I am interested in the limits of possibilities of the picture itself: when a picture stops being a part of the wall, and enters the space, it is co-created by not only a painted spatial illusion but also by its own actual substance. Suddenly it

obrazoch. *Obraz v priestore sa stáva zraniteľnejším, krehkejším. Stačí prejsť okolo a obrazy na nitiach sa začnú ľahko chvieť, dýchať.*“<sup>17</sup> Dielo nie je priamo založené na fyzickej participácii diváka, no isté interaktívne kvality, vlastné predovšetkým novým médiám, v ňom predsa len nachádzame. Sadovská dokonca uvažuje o tom, že divák sa v maľbe inštalovanej priamo nad jeho hlavou môže akoby „zrkadliť“.

Cyklus svätých môžeme považovať za autorkin nanajvýš razantný vstup na domácu, ako aj medzinárodnú umeleckú scénu. Prvýkrát ním predostrela svoj umelecký program založený na otázkach tela a rôznych aspektoch telesnosti, ktorý rozvíja dodnes.

### Poznámky

- Prvýkrát už v roku 1992 prostredníctvom performance *Martyrium alebo Žltý valec*. Pozri SADO VSKA 1, 2005, s. 2, s. 78—79.
- GERŽOVÁ, Jana: *60/90. IV. výročná výstava SCCA Slovensko*. Katalóg výstavy. Bratislava: SCCA, 1997, s. 50.
- Dorota Sadovská v roku 1993 absolvovala stáž na Štátnej akadémii výtvarných umení v Stuttgarte a na Gerrit Rietvald Academie v Amsterdame, v nasledujúcom roku na Univerzite pre cudzincov v Perugii. V rokoch 1997—1999 študovala na École Nationale des Beaux Arts v Dijone, kde získala diplom DNSEP. Počas doktorandského štúdia (2001) na Vysoké škole výtvarných umení v Bratislave absolvovala študijný pobyt na Kráľovskej akadémii výtvarných umení v Bruseli. Ako uviedla v rozhovore s Janou Geržovou: „*V deväťdesiatych rokoch, ešte počas školy som bola na štipendijnom pobyte v nemeckom Stuttgarte a myslím si, že tento pobyt bol dosť určujúci. (...) Vybojovali sme si niekoľkoťhodňové štipendijné cesty do Karlsruhe, Mníchova a Berlína a spolu sme sa zameriavali len na súčasné umenie. Sledovala som galerijný život a zdalo sa mi, že v tom čase bolo nemecké umenie presýtené abstrakciou. To bol jeden z impulzov. Uvedomila som si, že tadiaľ cesta nevedie, že je to slepá ulička.*“ Bližšie pozri GERŽOVÁ, Jana: *Rozhovory o maľbe. Pohľad na slovenskú maľbu prostredníctvom orálnej histórie*. Bratislava: Slovart, Vysoká škola výtvarných umení, 2009, s. 344.
- Výstava *Šesť súčasných slovenských maliarov* (kurátor V. Beskid), Múzeum Vojtecha Löfflera, Košice, 1998 (zastúpení autori: M. Balážová, I. Csudai, B. Hostiňák, D. Sadovská, A. Szentpétery, R. Urbásek); Každý o niečom inom (kurátorka Z. Rusinová), Slovenská národná galéria, Bratislava, 2000 (zastúpení autori: B. Hostiňák, D. Meluzín, D. Sadovská). Bližšie pozri GERŽOVÁ, Jana: *Maľba v kontextoch, kontexty maľby* (úvod do problematiky). In GERŽOVÁ, Jana (ed.): *Maľba v kontextoch/Kontexty maľby. Zborník z česko-slovenského sympózia venovaného problémom súčasnej maľby*. Bratislava: Slovart, Vysoká škola výtvarných umení, 2013, s. 8—24.
- Význam vstupu mladej autorky na umeleckú scénu správne predpokladala Zora Rusinová, keď sa rozhodla zaradiť na veľkú výstavu *Dejiny slovenského výtvarného umenia — 20. storočie aj jej priestorová inštaláciu V žltej krabici* (1999) zostavenú z piatich malieb. Z pôvodne zamýšľanej podoby inštalovania (ktorá je uvedená aj v sprievodnej publikácii k výstave) však nakoniec zišlo a na výstave bol prítomný len obraz *Svätá Lucia*. Zaujímavosťou je aj to, že o desať rokov neskôr bolo takmer identické dielo — priestorová obrazová inštalácia *Žltý*

is literally in the picture, pictures. The picture in space becomes more vulnerable, more fragile. One passes by and the pictures hanging on threads start trembling, breathing.”<sup>17</sup> The work is not directly based on the viewer’s participation, yet one can find there some interactive qualities, mainly associated with the new media. Sadovská even considers the possibility that the viewer may be “reflected” in the painting hung above his head.

The cycle of the saints can be considered the artist’s resolute entrance to the local and international art scene. That was when she first presented her artistic programme based on the issues of the body and various aspects of corporality, which she has developed ever since.

### References

- For the first time in 1992 in the performance *Martyrdom or Yellow Cylinder*. See SADO VSKA 1, 2005, p. 2, pp. 78—79.
- GERŽOVÁ, Jana: *60/90. IV. výročná výstava SCCA Slovensko* [The Fourth Annual Exhibition of SCCA Slovakia]. Exhibition catalogue. Bratislava: SCCA, 1997, p. 50.
- In 1993, Dorota Sadovská studied at the State Academy of Fine Arts in Stuttgart and at the Gerrit Rietvald Academie in Amsterdam, and the following year she continued her studies at the University for Foreigner in Perugia. In the period of 1997—1999 she studied at the École Nationale des Beaux Arts in Dijon, where she received National Postgraduate Diploma in Visual Arts (DNSEP). During her PhD studies (2001) at the Academy of Fine Arts in Bratislava she studied at the Royal Academy of Fine Arts in Brussels. As she stated in an interview provided to Jana Geržová: “*In the 1990s, during my studies, I received a scholarship and stayed in Stuttgart; I think this study stay was very decisive. (...) We managed to get study trips to Karlsruhe, Munich and Berlin, during which we focused on contemporary art. I visited the galleries and it seemed to me that Germany at that time was replete with abstract painting. This was one of the impulses that made me realise that this is a dead end.*” For more details see GERŽOVÁ, Jana: *Rozhovory o maľbe. Pohľad na slovenskú maľbu prostredníctvom orálnej histórie* [Conversations on Painting. View of Slovak Painting Through Oral History]. Bratislava: Slovart, Vysoká škola výtvarných umení, 2009, p. 344.
- The exhibition “Six contemporary Slovak painters” (curator: V. Beskid), Vojtech Löffler Museum, Košice, 1998 (participating artists: M. Balážová, I. Csudai, B. Hostiňák, D. Sadovská, A. Szentpétery, R. Urbásek); “Everyone About Something Else” (curator: Z. Rusinová), Slovak National Gallery, Bratislava, 2000 (participating artists: B. Hostiňák, D. Meluzín, D. Sadovská). For more details see GERŽOVÁ, Jana: *Maľba v kontextoch, kontexty maľby* (úvod do problematiky) [Painting in Contexts/Contexts of Painting (Introduction)]. In GERŽOVÁ, Jana (ed.): *Maľba v kontextoch/Kontexty maľby*. Zborník z česko-slovenského sympózia venovaného problémom súčasnej maľby [Painting in Contexts/Contexts of Paintings. Proceedings of Czech-Slovak symposium focused on the problems of contemporary painting]. Bratislava: Slovart, Vysoká škola výtvarných umení, 2013, pp. 8—24.
- Zora Rusinová rightly sensed the importance of the young artist’s work and decided to include her spatial installation *In Yellow Box*

- priestor — súčasťou výstavy Nulté roky — od Priestoru po Beskida, Slovenské výtvarné umenie 1999—2011 v štyroch kurátorských pohľadoch (konceptia Juraj Čarný, Gabriela Garlatyová, Richard Gregor, Míra Sikorová-Putišová), ktorá reflektovala vizuálne dianie v prvom desaťročí dvadsiateho prvého storočia.
- GERŽOVÁ, Jana: *Rozhovory o maľbe. Pohľad na slovenskú maľbu prostredníctvom orálnej histórie*. Bratislava: Slovart, Vysoká škola výtvarných umení, 2009, s. 346.
  - Verejnosti menej známe práce ako *Štvorlístok* (1994), *Panna* (1994), *Tri mužské nohy* (1994). Bližšie pozri *Žlté nebo a iné / Yellow Heaven and Others*. Katalóg výstavy. Texty: Mária Hlavajová, Ivan Jančár, Petra Hanáková, Alena Vrbanová, Jiří Olič. Bratislava 1995. Autorka v nich skúma jazyk maľby a fotografie vo vzťahu ku skutočnosti, pričom priesečník medzi nimi buduje na výraze ILÚZIE. Konfrontáciou maľby a fotografie, dvoch odlišných zápisov skutočnosti, otvára otázku povahy videnia. Zároveň poukazuje na jedinečnosť koexistencie oboch zápisov, pri ktorých je zbytočné uvažovať o konkurencii v zobrazení reality. Každá takáto snaha vždy poukazuje na čosi „navyš“, čo je „nepreložiteľné“ a definuje podstatu daného jazyka. Dodajme ešte, že keď hovoríme o maľbe, „ktorá je konfrontovaná“ iným médiom, znamená to, že je zároveň rovnako konfrontovaná aj sama so sebou. Spomínané subverzívne uvažovanie autorky sa tak prejavuje aj ako hľadanie odpovede na otázku „čo je to maľba?“.
  - Fotografie zobrazujú postavu, ktorá drží v rukách maľbu istého telesného fragmentu. Telo na maľbe je za hranicami jej rámu plynulo dopovedané telom fyzickej postavy.
  - Stáť na hranici znamená byť na prahu, na mieste, kde sa stretávajú dva regióny a platia (nové) „zmiešané“ pravidlá. Sadovská uvažuje takto: „*Medzi' je ako ťažký predmet balansujúci na svojom ťažisku. Ani tak, ani tak. Vzrušujúce. Medzi' dokáže byť iritujúce, a zároveň prehlíadané práve pre svoju cieľenú nezaradenosť a nezaraditeľnosť. (...) To, čo ma fascinuje, je čisté napätie vychádzajúce práve z toho ,medzi'. Balans medzi možnosťami. Obraz, ktorý sa stáva priestorovým objektom, maľba, ktorá sa približuje k fotografii, fotografia, ktorá putuje po miestnosti ako inštalácia.*“ Pozri SEIDL, Walter: 5 otázok pre Dorotu Sadovskú. In *Flash Art. Czech & Slovak Edition*, roč. I, č. 3—4, december 2006—február 2007, s. 57.
  - V tejto súvislosti sa cituje Rosalind Krauss, ktorá hovorí „o vymiznutí tradičných foriem umenia viazaných na špecifické médium a o vynorení sa expandovaného poľa, ktoré indikovalo moment prechodu v dejinách ume-

- (1999), consisting of five paintings, in the exhibition “History of Slovak Fine Art — 20<sup>th</sup> Century”. Finally, however, the exhibition only presented the painting Saint Lucy. It is interesting that ten years later an almost identical work — spatial installation Yellow Space — was part of the exhibition “Zero Years — from Space to Beskid, Slovak Fine Art 1999 — 2011 as Seen by Four Curators” (concept: Juraj Čarný, Gabriela Garlatyová, Richard Gregor, Míra Sikorová-Putišová), which reflected visual art in the first decade of the twenty-first century.
- GERŽOVÁ, Jana: *Rozhovory o maľbe. Pohľad na slovenskú maľbu prostredníctvom orálnej histórie* [Interviews on Painting. View of Slovak Painting Through Oral History]. Bratislava: Slovart, Vysoká škola výtvarných umení, 2009, p. 346.
  - Lesser-known works like *Quatrefoil* (1994), *The Virgin* (1994), *Three Men Legs* (1994). For more details see *Žlté nebo a iné / Yellow Heaven and Others*. Exhibition catalogue. Texts by Mária Hlavajová, Ivan Jančár, Petra Hanáková, Alena Vrbanová, Jiří Olič. Bratislava 1995. Here the artist examines the language of painting and photography in relation to reality, with the intersection being built on the term “ILLUSIONS”. Confronting painting and photography, two different recordings of reality, she raises the question concerning the character of perception. She also points out the unique coexistence of the two recordings of reality, in which context it is useless to think about competition in representing reality. Every such effort always points out something “extra,” which is impossible to translate and which defines the essence of the given language. When speaking about painting, “which is confronted” by another medium, it means that at the same time it is confronted by itself. The artist’s subversive thinking is manifesting itself as searching the answer to the question “what is painting.”
  - The photographs show a figure holding in his/her hands painting of a body fragment. Outside the frame, the body in the painting is fluently completed with the body of the real person.
  - Standing on the borderline means standing on the threshold, at the meeting place of the two regions, where (new) “mixed” rules are in force. Sadovská thinks: “‘Between’ is like a heavy object balancing on its centre of gravity. Neither this way nor that way. Exciting. ‘Between’ can be irritating and overlooked at the same time, due to its desired unintegration or impossibility of being integrated. (...) What truly fascinates me is the pure tension coming out of that ‘between’.

- nia, posun k ,postmediálnej situácii’.“ Bližšie pozri RUSINOVÁ, Zora: *Maľba a mágia slov*. In GERŽOVÁ, Jana (ed.): *Maľba v postmediálnom veku. Zborník medzinárodného sympózia*. Bratislava: Slovart, Vysoká škola výtvarných umení, 2012, s. 27.
- V raných prácach sú hranice medzi médiami ešte jasne rozpoznateľné. Vieme, kde končí maľba a kde začína fotografia.
  - RUSINOVÁ, Zora: *Medzi maľbou a fotografiou*. In SADO VSKA, 2005, s. 59.
  - Táto ornamentálna črta sa ďalej rozvíja prostredníctvom diel, kde sú figúry svätcov interpretované už len v podobe akýchsi „negatívnych odtlačkov“ — prázdnych, farebne odlišených plôch (*Krátky slovník svätých*, 2002), osamostatnených telesných fragmentov, ktoré sa spájajú s mučením a smrťou svätca (*Krátky telesný slovník svätých*, 1996—2000), alebo za pomoci lineárnej kresby kopírujúcej vonkajšie obrysy tela svätca (Obrazová inštalácia s UV svetlom, 2000, Galerie Václava Špály, Praha).
  - Prvé, takmer neviditeľné obrazy z cyklu *Anjeli* boli verejnosti prvýkrát predstavené v roku 2002 vo forme priestorovej inštalácie 4 anjeli v Nitrianskej galérii. Pozri SADO VSKA, 2005, s. 57.
  - BENTHIEN, Claudia: *Skin. On the cultural border between elf and world*. New York: Columbia University Press, 2004, s. 99. Nahotu dáva do súvislosti s uvedomením si pocitu hanby. Telesnú hanbu vníma ako kultúrny akt, v ktorom sa stávame ľuďmi (odkaz na prvotný hriech).
  - Sadovskej posun môžeme doslova nazvať výtvarnou redukciou, keď okolité konkrétne prostredie eliminuje a telo svätca vyplnía monochrómnu farebnou škálou.
  - SEIDL, Walter: 5 otázok pre Dorotu Sadovskú. In *Flash Art. Czech & Slovak Edition*, roč. I, č. 3—4, december 2006—február 2007, s. 57.

- The balance between options. A picture becoming a space object, a painting approaching a photograph, a photograph wandering through a room as an installation.” See SEIDL, Walter: 5 otázok pre Dorotu Sadovskú [Five Questions for Dorota Sadovska]. In *Flash Art. Czech & Slovak Edition*, Vol. I, No. 3—4, December 2006—February 2007, p. 57.
- In this connection Rosalind Krauss is being cited who speaks about “the disappearance of the traditional arts as medium-specific and the emergence of an expanded field that indicated a transitional period in the history of art. It is at this moment that the ‘post-medium condition’ emerges.” For more details see RUSINOVÁ, Zora: *Maľba a mágia slov* [Painting and Magic of Words]. In GERŽOVÁ, Jana (ed.): *Maľba v postmediálnom veku. Zborník medzinárodného symposia* [Painting in the PostMedia Age. Proceedings of International Symposium]. Bratislava: Slovart, Vysoká škola výtvarných umení, 2012, p. 27.
  - In early works the borders between the media are clearly distinguishable. It is evident where the painting ends and photography starts.
  - RUSINOVÁ, Zora: *Medzi maľbou a fotografiou* [Between Painting and Photography]. In SADO VSKA, 2005, p. 59.
  - The ornamental feature has been further developed through works in which the figures of the saints are interpreted only in the form of a kind of “negative imprints” — empty surfaces distinguished by colour (Concise Dictionary of the Saints, 2002) or independent body fragments relating to the saint’s martyrdom and death (Concise Corporal Dictionary of the Saints, 1996—2000).
  - The first, almost invisible paintings from The Angels cycle were first presented to the public in 2002 in the form of spatial installation “4 Angles” at the Nitra Gallery. See SADO VSKA, 2005, s. 57.
  - BENTHIEN, Claudia: *Skin. On the cultural border between self and world*. New York: Columbia University Press, 2004, p. 99. She connects nakedness with the feeling of shame. For her, body shame is a cultural act in which we become people (reference to the Original Sin).
  - The artist’s shift can be literally called to as the painterly reduction, the surrounding is eliminated and the saint’s body is filled with monochrome colour range.
  - SEIDL, Walter: 5 otázok pre Dorotu Sadovskú [Five Questions for Dorota Sadovska]. In *Flash Art. Czech & Slovak Edition*, Vol. I, No. 3—4, December 2006 — February 2007, p. 57.



**Svätci tohto sveta** — Jarmila Bencová

<span></span>
<i>Je duše lidská</i>
<i>Tak jako voda:</i>
<i>Z nebe se snáší</i>
<i>K nebi se zvedá</i>
<i>A znovu dolů</i>
<i>Zas musí k zemi</i>
<i>Věčnou změnou.</i>
<span></span>
J. W. Goethe

Moderný človek pociťuje istú nevôľu k prejavom posvätného a ťažko sa zmieruje so skutočnosťou, že môžu jestvovať ľudia, pre ktorých sa posvätné prejavuje napríklad v kameňoch alebo stromoch. Táto hierofania ukazuje nahrádzanie predmetnosti konceptuálnym posvätnom.<sup>1</sup> Posvätné v súčasnosti získalo najrôznejšie konotácie — v zmysle popierania alebo hľadania alternatívnej viery či jej náhradky, čo sa prejavuje aj v obraznosti. Ako to môže byť s obrazom, ktorý ukazuje posvätné a chce poukázať na svet, ktorý duchovnosť stráca, alebo ju už úplne stratil? Ak v minulosti teologicko-praktický obraz biblických dejov či svätca mal najmä náučno-poznávaciú a názornú funkciu, teologicko-ontologické<sup>2</sup> aspekty obrazov oddávna spočívali v úlohe vizuálnej reprezentácie pozitívnej sakrality ako fenoménu, a nie jej predmetnosti. Sakralita sa oddávna mohla vnímať v zmysle zjavenia ako Božia prítomnosť na tomto svete a jej podstata sa nemenila ani v dlhých dejinách vzťahov k obrazom vrátane obrazov moderného umenia.

Je teda možné v podobných intenciách uvažovať aj o spodobení svätcov a svätíc v rozsiahlom cykle Doroty Sadovskej? Jej predstavy svätých odmietajú takmer vždy názornú konkretizáciu vecí — atribútov, nepotrebujú ani zobrazenie ich ucelenej telesnosti, nechcú čimkoľvek rušiť koncentrované premýšľanie o ich ľudskosti, príkladnom poslaní, duchovných nábojoch, mučeníctve a smrti. Tieto obrazy abstrahujú, zovšeobecňujú a sémantizujú sakrálnosť ako nejaký princíp či jav, ktorý torzá tiel svätcov ako nejaké živé busty sprostredkovávajú. Tak hotový obraz svätcovho tela, ako aj samotný maliarsky akt jeho stvorenia by však asi mohli ašpirovať na posvätnosť ako v čase stredoveku a baroka, pretože Sadovskej úsilie o takmer teozofické skúmanie svätosti na tomto svete a svetskosti v živote svätých je aktivita, ktorá vtedy i dnes prislúchala zasväteným. Nie je preto divu, že jej práce získali privilégium prezentácie v sakrálnych priestoroch a že početné expozície jej anjelov a svätcov na Slovensku i v zahraničí upútali pozornosť svojou mystickou expresivitou.

Viaceré výklady<sup>3</sup> autorkinho premýšľania o svätoch, ktoré prešlo názorovým a od roku 1995 aj maliarskym vývojom, ukazujú, ako brilantne prekonáva ikonografické nástrahy, ktoré vlastne obchádza absenciou zaužívaných atribútov, a nejasné historické časové horizonty spodobovania svätých sa usiluje spojiť akousi subtlílnou aktualizáčnou „slučkou“ cez konceptualizovanie sym-

**Saints in this World** — Jarmila Bencová

<span></span>
<i>The soul of man</i>
<i>Resembles water:</i>
<i>From heaven it comes,</i>
<i>To heaven it soars.</i>
<i>And then again</i>
<i>To earth descends,</i>
<i>Changing ever.</i>
<span></span>
J. W. Goethe

A modern human experiences certain uneasiness before many manifestations of the sacred. He finds it difficult to accept the fact that, for many human beings, the sacred can be manifested in stones or trees, for example. This hierophany shows the substitution of materiality for conceptual sacredness.<sup>1</sup> Today, the sacred has obtained various connotations — in the sense of denial or search for an alternative belief, or the substitute for belief, which is also visible in imagery. How is it with the picture that shows the sacred and wants to point to a world which is losing spirituality, or has already lost it completely? In the past, the aim of visual representation of Biblical scenes or the saints was to educate and illustrate, while the theological and ontological<sup>2</sup> aspects of paintings have consisted in its role of visual representation of positive sacredness as a phenomenon. From time immemorial, the sacred could have been perceived as the Divine presence in this world, and its essence has not changed even in a long history of relating to images, including modern art paintings.

Is it therefore possible to think in similar intentions about the representation of saints in the extensive cycle of Dorota Sadovská? Herideasofthesaintsalmostalwaysrefuseillustrativespecification of things — attributes; they do not require the depiction of the entire body; they do not want to interrupt concentrated thinking about their humanity, exemplary mission, martyrdom and death. Her paintings generalise and semanticise the sacred like a principle or a phenomenon. It is conveyed through the torsos of saints’ bodies that look like living busts. Yet, the final painting as well as the very process of creation might aspire to the sacred as in the times of Middle Ages or Baroque, because the artist’s effort at almost theosophical examination of holiness in this world and earthliness in the life of the saints is an activity which has always belonged to the initiated. It is no surprise, therefore, that her works were privileged to be presented in sacral premises and many expositions of her angels and saints in Slovakia and abroad attracted attention by their mystical expressiveness.

Many interpretations<sup>3</sup> of the artist’s reflections on saints, which have undergone a considerable development since 1995, show how brilliantly she overcomes the iconographic pitfalls. She actually avoid classical attributes, trying to interconnect the unclear historical time horizons of the representation of saints through a subtle updating “loop”, using conceptualised symbolic

bolických prvkov (napr. farby) a ich prepojenie s realistickými prvkami (perspektíva, gestika, portrét).

Stredoveké sakrálné dielo, akým bol obraz svätca, plnilo funkciu predmetu, ktorý slúžil ako súčasť schránky na relikvie, prípadne aj ako samotná schránka. Na rozdiel od novovekých obrazov síce jestvoval v priestore, a teda bol prirodzenou súčasťou tohto sveta, ale priestor sveta nenapodobňoval zobrazovaním. Z hľadiska času sa vyznačoval tým, že nezobrazoval konkrétny okamih života, a tak jeho existencia v čase nebola iba pripomienkou minulosti, ale opakovane aktuálnou prítomnosťou.<sup>4</sup> Originálny postoj k zobrazovaniu svätcov v dejinách umenia priniesol barok, ktorý sprostredkovával zjavenie, a teda mal reálny vzťah ku skutočnosti: zázrak a zjavenie boli bežnou súčasťou sveta, keďže ľudské bytie splyvalo s pomyselným zdaním. Samotné zjavenie a zázrak má špecifický vzťah ku skutočnosti, ktorá je človeku vlastná. Ako hovorí Romano Guardini: *„Prichádza zo slobody Božej, ale vtáhuje do svojich súvislostí ľudské skutočnosti a dáva tak vzniknúť kresťanským životným štruktúram…“*<sup>5</sup> Barokový obraz je koncipovaný na reálnom spodobení priestoru i figurácií, je plný vitálnych pohybových gest, hier so svetlom, exaltovaných tiel a tvárí s citovým zaujatím, spôsobujúcich tak nadzmyslovú transcendentalitu, ako aj zmyslovú zážitkovosť. Barok pritom nezvýrazňuje sakrálnu vertikalitu ako v gotike, ale umiestňuje ľudskú existenciu a zážitkovosť „akoby“ na túto os, na ktorej božské sa stáva zároveň ľudským a ľudské je zbožštené. Odtiaľ viera v posmrtný život, tematizácia askézy, relikvií, večnosti a príkladnosť svätcov a svätíc. Možno v obidvoch historických rovinách by bolo možné nájsť aj zdroje podobizní svätcov a anjelov Doroty Sadovskej, či už v kompozícii prázdnych abstrahujúcich plôch pozadí, ktoré vždy skrývajú tajomstvá a ďalšie skryté obraznosti, alebo vložením vertikálneho, reálneho centrického tela s pohybom hlavy a rúk do voľného priestoru, ktorý definitívne obsadzuje. Gestiku tela a rúk čítame ako hluchonemí posunkovú reč a tajuplné záznaky spodobených svätcov sa preto ešte umocňujú zvukom ticha, ale aj naším hendikepom v dorozumievaní. Prázdno a v ňom priestorové ikonografické gesto v Sadovskej obrazoch tak nesie oveľa hlbšie významy ako len tie viditeľné, ktoré jej sprostredkovala história!

<span></span>
Svetské formy a posvätné obsahy
<span></span>

Na poslednej výstave futuristickej skupiny 0,10 v Petrohrade zavesil Kazimír Malevič svoj obraz *Čierny štvorec* (1915) do rohu miestnosti ako ikonu — pre veriacich je to najvýznamnejšie miesto. U maliara avantgardy to vypovedá o sile významových tradícií, ktoré uctieval a ktoré takto začlenil do súčasnosti. Aj Dorota Sadovská sa rozhodla umiestniť obrazy neklasickým zdynamizovaným spôsobom. Predpokladala, že prinajmenšom od počiatkov moderny prestal mať vesmír či nebo a zem svoje hore a dole a nejaké nadpozemské či pozemné alebo podzemné vrstvenie patrí výlučne osobnému názoru a uhlu pohľadu. To sa týka aj dlhoročného nezáujmu o moderné výtvarné špecifikovanie vrstiev a štruktúr vzťahu profanity a sakrality. Jej obrazy svätcov preto akoby „spadli z neba“ i so svojím úsilím zmieriť a napra-

elements (e.g. colours) and their connection with the realistic ones (perspective, gestures, portraits).

The medieval sacral work, like the picture of the saint, fulfilled the function of an object serving as a part of a reliquary, or as the reliquary itself. Unlike modern paintings, it existed in space, which made it a natural part of this world; however, it did not represent the space of this world. In terms of time it was characterised by the fact that it did not depict specific moments from life, and thus its existence in time was not only a reminder of the past but also its repeated contemporary presence.<sup>4</sup> The Baroque brought about an original approach towards the depiction of saints in the history of art. Depicting the revelations, Baroque works of art had a real relation to fact: miracle and revelation were an ordinary part of the world, as the human existence blended in with illusions. The revelations and miracles have a specific relation to reality. As Romano Guardini put it: “Coming from the Divine freedom, it draws human realities into its context, bringing Christian structures of life into being…”<sup>5</sup> The Baroque painting is characterised by realistic representation of space and figures, it is filled with vital gestures, and plays with light, exalted bodies and faces causing both supersensible transcendence and sensual experience. In contrast to Gothic art, Baroque does not put emphasis on sacral verticality, but seemingly places the human existence and experience on the axis on which the sacred becomes human and the human is sacralised. Hence the belief in life after death, and the focus on subjects such as asceticism, relics, eternity, and exemplarity of the saints. Perhaps on both historic levels it would be possible to find sources of Sadovská’s portraits of the saints and angels, whether in the composition of empty surfaces of the background, which always hide some secrets and other hidden imagery, or in the insertion of the vertical, realistic body into an empty space, which is fully occupied by figure’s head and gestures. The viewers read the gestures in the same way as the deaf-mute people read sign language. As a result, the mysterious miracles of the saints are enhanced by the sound of silence as well as by our handicap in communication. The emptiness and spatial iconographic gesture in Sadovská’s paintings carry much deeper meanings than the visible images she got from history!

<span></span>
Profane forms and sacred contents
<span></span>

In the Last exhibition of Futurist Painting 0.10 in Sankt Petersburg, Kazimir Malevich placed his Black Square (1915) high up on the wall across the corner of the room, like an icon — for believers this is the most important place. With an avant-garde painter it is indicative of the strength of tradition, which he respected and transferred to the present. Dorota Sadovská too decided to place her pictures in an untraditional, dynamic manner. She assumed that at least with the emergence of modern art the universe, or the heaven and earth, has lost its up and down, and any unearthly, earthly or underground layering pertained solely to personal opinion and the angle of view. This is also true of a long-standing lack of interest in modern artistic specification of layers and structures of the relation between the profane and the sacred. Her

viť zabudnuté hodnotové kvality reálneho a duchovného života (i smrti).

Jej originálnym postojom k problému je architektonizácia hotoých obrazov, výstavba nových (aj edukačných: *Slovníky svätcov*), a zároveň až laboratórne skúmových „obrazných i obrazových“ priestorov. Priestorové usporiadanie totiž koncipuje v konštruktívnom zmysle — vymedzuje plátnami steny a stropy, hierarchizuje plátna, rieši „stavbu v stavbe“ ako kaplnku Porciunkula neďaleko Assisi alebo Svätý dom Panny Márie (Casa santa) v Lorete a buduje ju sklápaním či nakláňaním nezarámovaných plátien.<sup>6</sup> Efemérna stavba „stanu“ či „baldachýnu“ z nich vytvára sakrálny interiér ako príbytok svätcov v duchu „Domu Božieho na Zemi“. Evokuje steny a klenbové systémy ako v historickej architektúre, čím s každou ďalšou expozíciou netvorí len nový „spaciálny obraz“, ale aj nový „sakrálny priestor“ ako samostatné aktuálne dielo. Inštalácie pritom získavajú pohybový, časopriestorový aspekt ako pri liturgii, keďže nútia percipienta, aby sa otočil, predklonil, zaklonil, kľakol si. V barokovom mystickom duchu tak možno dedukovať, že pohyby a úžas percipienta sú priamo úmerné hybnosti a gestike postáv svätých na obrazoch, čím je dielo komplexné. Pritom programové zapojenie zadných strán plátien do inštalácií i zachovanie presvitajúcich štrbín medzi nimi katapultuje z celej priestorovej hry späť do obrazov ďalšiu silu, pretože v potemnenom priestore z nich nevyžaruje len svietivá bielo-žltá farebnosť, ale aj duchovný obsah témy ľudských príbehov svätcov.

Sadovská nazerá na telá svätcov zhora nadol (alebo naopak) v prudkej perspektívnej skratke. Telo však stúpa alebo klesá v samotnom strede prázdna a táto mystická udalosť je akoby odobratá zo symbolizácie obrazu nášho sveta, ktorý leží vždy v strede. Človek tradičných spoločností mohol žiť iba v priestore, ktorý bol „otvorený“ smerom nahor, kde bolo možné symbolické spojenie s transcendentným svetom.<sup>7</sup> Toto „otvorenie nahor“ jasne artikuluje figúra svätca, ale významne tomu pomáha aj neohraničený biely priestor pozadia. Poukazuje na ničotu a prázdno, z ktorého sa svätec vynára. Jozef Kroutvor v jednej eseji píše: *„Těla se náhle objevila v plné plastičnosti, fyzičnosti, pohyby se maximálně zvýraznily: nejsou omezovány dekorací, t.j. zbytečnými věcmi, a hlavně nejsou omezovány sice neviditelnou, ale v naší konvenci železnou sítí klasických souřadnic. Vybílená místnost — prázdno — je otevřená teď volné imaginaci pohybu a výrazu. Pociťujeme podivnou závrať svobody. Zdá se, že skutečnost je vytvářena v jiném čase... Člověk byl prázdňem omezen, člověk byl prázdňem ohrožován, člověk měl z prázdna strach. Jediné nadpřirozené síly, bůh, zaplňují toto prázdno, tuto věčnost, toto nekonečno. Náboženství a pokora tvorby je antineurózou na neurózu prázdna.“*<sup>8</sup> Tu je nutné pripomenúť aj paralelu literárneho prázdna (Italo Calvino a medzery v texte, príbehy prázdna vyvolávajúce úzkosť a pod.), ktoré rovnako ako obraz potrebuje nejaké znaky, bez ktorých vlastne nejestvuje (Kazimír Malevič). Michal Ajvaz argumentuje nedielne súručerstvo takéhoto prázdna a znakov ich spoločným príbehom.<sup>9</sup> Vzniká asociácia ikonograficky identifikovateľných Sadovskej svätcov<sup>10</sup> s ich problémovou religiozitou a životnými osudmi, vynárajúcimi sa ako príznaky z prázdna a ničoty.

paintings of the saints therefore seem to “fall from the heaven” together with their effort to reform the forgotten values of the material and spiritual life (and death).

The artist’s original approach towards the problem can be considered the architectonisation of complete paintings, the composition of new ones (including the educational ones: Dictionary of the Saints), and the creation of “imaginary and visual” spaces. She delineates the walls and ceilings with paintings, hierarchises the canvases, creates a “building in a building” like the Porziuncola chapel near Assisi or Casa Santa in Loreto by tilting or reclining unframed canvases.<sup>6</sup> The ephemeral construction of a “tent” or a “baldachin” turns them into a sacral interior, as the house of the saints, in the manner of the “House of God on Earth”. Evoking walls and vaulting systems of historical buildings, every new exposition crates not only a new “spatial picture” but also a new “sacral space” as a separate work. The installations receive a time-spatial aspect as in the liturgy, as they force the percipient to turn round, lean forward, lean backwards, or kneel down. In the manner of Baroque mysticism one can deduce that the percipient’s movements and astonishment are directly proportional to the dynamics and gestures of figures of the saints. The systematic incorporation of rear sides of canvases into installations brings an added force back into the paintings. In the dark room they radiate not only bright white and yellow colour but also the spiritual content of the subject of the saint’s human stories.

Sadovská shows the bodies of the saints from above (or from below) in a steep foreshortening. But the body ascends or descends in the very centre of the emptiness, and this mystic event seems to be taken from the symbolisation of the picture of our world, which is always situated at the centre. The man of traditional societies could only live in a space opening upward, where the communication with the other world, the transcendental world, was ritually possible.<sup>7</sup> The opening upward is clearly articulated by the figure of the saint, however, it is also supported by the unlimited white space of the background, which points out the nothingness and emptiness from which the saint emerges. As Jozef Kroutvor wrote in one of his essays: „The bodies suddenly appeared in full tree-dimensionality, the moves were accentuated to the maximum possible extent: they are limited neither by decoration, i.e. by useless things, nor by the invisible, yet strong network of classical coordinates. The white room — emptiness is open to a free imagination of move and expression. One feels a strange dizziness of freedom. As it seems the reality is created in a different time... Man was limited by the emptiness, man was threatened by emptiness, man was afraid of emptiness. This void, this infinity can only be filled with supernatural forces, with the God. Religion and humility of creation are the only antidotes to the neurosis of emptiness.”<sup>8</sup> Here the parallel with literary emptiness should be mentioned (Italo Calvino and gaps in texts, the stories about the emptiness provoking anxiety, etc.), which, just like painting, needs some signs to exist (Kasimir Malevich). There is also evident the association between Sadovská’s saints<sup>9</sup> emerging like ghosts from the emptiness and nothingness and their lives and destinies.<sup>10</sup>

„Svätec sa vynára z prázdna“ — v logike obrazov je úbežník figurácií niekde v neurčitom mieste (alebo nikde?). Obrazné videnie sa tu premenilo na priestorové vzťahové vnímanie. Pritom z hľadiska výrazu a formy nie je ani tak udivujúca prudká perspektíva obrazu, ale štruktúra jeho priestoru, keď na Zem a pozemskosť upomína iba realizmus figúr a azda náš (neopodstatnený) logický úsudok. Svätci však na zemskú gravitáciu nereflektujú, takže napríklad vertikálne postavený obraz nazeraný z pozície stojaceho človeka dáva predstavu horizontálne levitujúcej bytosti; zavesený horizontálne a nazeraný z podhľadu zobrazuje figúru letiacu zhora nadol — z nadzemských výšin. Inštalácia porušuje jednoznačnosť perspektívy obrazov, zvlášť keď je možné s nimi manipulovať, ale umožňuje pritom záväzné prepojenia medzi obrazom a percipientom (je donútený sa pozerat!). Labilita kompozícií obrazov aj provizórnosť inštalácií môžu aj stresovať či miast’, podobne ako labyrint. K neurčitosti a labilite samotných tiel svätcov v prázdne, rovnako ako k ich auratickosti výrazne prispieva žltá farba a jej odtiene. Už viackrát sa práve farba Sadovskej obrazov stala hlavným zdrojom interpretácií celého cyklu.<sup>11</sup>

Dorota Sadovská

Aj spôsob zavesenia obrazu napovie, ako nazerat’ na pohyby tiel svätcov — či levitujú, plávajú, vystupujú smerom k nám, alebo od nás zostupujú. Ak je autorkiným zámerom kompozičná vertikalita tiel, ktorá odkazuje na známu archetypálnu symboliku kola či piliera (rebríka) spájajúceho Zem a kozmos — nebo — a podopierajúceho svet, dimenziu, z ktorej vzišla symbolika „axis mundi“, sa musí strážiť, lebo keby sa zlomila, nastane katastrofa a koniec sveta. Vnímanie obrazu tiel po horizontále tiež mieri ku konečnosti, keď asociuje pozemskosť, hmotnosť a smrteľnosť. Ak sa Dorota Sadovská rozhodla meniť pozície obrazov vo svojich variabilných inštaláciách, potom skutočne vytvára dve interpretačné roviny svojho diela. Na jednej strane obrazne „ponúka“ spojiť svetskosť s posvätnosťou a profánne s posvätným a upozorniť na metafyziku a význam tohto vzťahu (napríklad, že „zmysel sveta leží mimo neho“<sup>12</sup>), na druhej strane cez možnú nejednoznačnosť pozícií svätcov ukazuje na pomýlenie a chaotickosť pozemského sveta(?), z ktorého predsa len existuje únik. A že pri tejto konverzii zároveň ilustruje kľúčové etymologické zázemie pojmov „svet, svetský“ verzus „svätosť, svätý“ a ich vzájomnú jazykovú, no najmä významovú odvodenosť<sup>13</sup>, len dokladá neobyčajnosť naratívnej imaginácie maliarky. V tomto zmysle pre Dorotu Sadovskú, ale aj pre tento text platí, že „co lze ukázat, o tom nelze vypovídat“<sup>14</sup>.

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

#### Poznámky

- ELIADE, Mircea: *Posvätné a profánní*. Praha: Česká křesťanská akademie, 1994, s. 11n.
- Pozri napríklad *O posvátnu. Sborník příspěvků z kolokvia pořádaného Českou křesťanskou akademií a oddělením religionistiky FFUK*. Praha: Česká křesťanská akademie, 1993; *Posvátný obraz a zobrazení posvátného: Sborník z kolokvia pořádaného Českou křesťanskou akademií a Ústavem filozofie a religionistiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy*

“The saint emerges from the emptiness” — in the logic of pictures, the vanishing point of figuration is situated somewhere in indefinite space (or nowhere?). Here visual perception has turned into spatial perception of relations. In terms of expression and form, it is not the steep perspective that is so surprising. It is the structure of the space, where the Earth and earthliness is suggested only by the realism of figures and perhaps our (groundless) logical judgement. The saints, however, do not reflect gravity, so the vertically placed painting seen from a position of a standing man looks like a horizontally levitating creature; the horizontally hung picture seen from below shows a figure flying from above, from the heights. The installation violates the clarity of perspective of the paintings, while allowing for binding connections between the picture and the percipient (he/she is forced to look!). The instability of compositions and the temporariness of installations may be confusing and stressing, just like the labyrinth. The uncertainty and instability of saints’ bodies in the void, and their auraticity, is significantly increased by yellow and its shades. Not for the first time, it is the colour of artist’s paintings that has become the main source for interpretations of the entire cycle.<sup>10</sup>

Dorota Sadovská

The way of hanging the picture, too, indicates how to look upon the movements of saints’ bodies; whether they are levitating, swimming, ascending, or descending. If the artist’s aim is to create a compositional verticality of bodies referring to the well-known archetypal symbolism of the pillar (ladder) connecting the Heaven and Earth and supporting the world, the dimension from which the symbolism of “axis mundi”has emerged must be guarded, as if it breaks down the end of the world will come. The perception of the painting along the horizontal leads to finitude, with the associations mundaness, materiality, and mortality. If Dorota Sadovská decides to change the positions of paintings in her variable installations, she actually creates two levels of interpretation of her works. On one hand, she, figuratively speaking, “offers” to connect the earthliness and the sacredness, the profane and the sacred, and point out the metaphysics and the meaning of this relation (for instance, “the meaning of the world does not lie in it but outside it”<sup>11</sup>), on the other hand, through a possible ambiguity of positions of saints she points out the confusion of the earthly world (?) from which there is, nevertheless, escape. The fact that this conversion also illustrates the key etymological background of the terms “world, worldly” versus “sacredness, sacred” and their derivatives<sup>12</sup>, only proves the exceptionality of the artist’s narrative imagination. In this respect, one can say about Dorota Sadovská and this text: “What can be shown cannot be said.”<sup>13</sup>

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská

Dorota Sadovská



16. dubna 1994. Praha: Česká křesťanská akademie, 1995.
- Pozri Bohdan Hostiňák. *Dan Meluzin*. Dorota Sadovská. *Každý o niečom inom*. Katalóg výstavy. Text: Zora Rusinová. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2000, nepag.; GERŽOVÁ, Jana: Reformované obrazy Doroty Sadovskej. In *60/90. IV. výročná výstava SCCA Slovensko*. Katalóg výstavy. Bratislava: SCCA Slovensko, 1997, s. 50—51; RUSINOVÁ, Zora: Od zlyhania utópie k veku simulakra. In RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia*. 20. storočie. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2000, s. 39—60; JABLONSKÁ, Beata: Maľba v postmodernej situácii. In RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia*. 20. storočie. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2000, s. 104.
  - HLAVÁČKOVÁ, Hana: Zobrazení posvátného. Dva aspekty středověkého obrazu. In *Posvátný obraz a zobrazení posvátného: Sborník z kolokvia pořádaného Českou křesťanskou akademií a Ústavem filozofie a religionistiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy 16. dubna 1994*. Praha: Česká křesťanská akademie, 1995, s. 86, 88—89.
  - GUARDINI, Romano: *Konec novověku. Pokus o orientaci*. Praha: Vyšehrad, 1992, s. 80n.
  - Jednotlivé nezarámované štvorcové obrazy z cyklu svätcov sa držia rozmerov 190 × 190 cm alebo 100 × 100 cm a iba výnimočne sú použité v priestorových inštaláciách iné rozmery.
  - ELIADE, Mircea: *Posvátné a profánní*. Praha: Česká křesťanská akademie, 1994, s. 32.
  - Identifikuje prázdno, ktoré nepozná nebezpečné rohy... (podľa filmu Knack). KROUTVOR, Josef: Nulová zkušenost. In *Výtvarné umění, 1970, č. 2, s. 75—76*.
  - AJVAZ, Michal: *Příběh znaků a prázdna*. Brno: Druhé město, 2006, s. 158—160. Pozri: 9. kap. Anděl z Duina. Mízení skutečnosti a obnovená přítomnost.
  - Dorota Sadovská cyklus obrazov svätcov konfrontuje s literárnymi predlohami a interpretáciami, ktoré nachádza, okrem iného, v klasických religiózných, teologických či lexikálnych publikáciách a ikonografických korpusoch, napríklad VORAGINE, Jakub de: *Legenda aurea*. Praha: Vyšehrad, 1998; FRAZER, James George: *Zlatá ratolesť*. Praha: Mladá fronta, 1994; RUSINA, Ivan — ZERVAN, Marian: *Životy svätých. Ikonografía*. Bratislava: Pallas, 1992; RUSINA, Ivan (ed.): *Svätci v strednej Európe. Die Heilige in Zentraleuropa*. Katalóg výstavy. Bratislava: Slovenská národná galéria a Ministerstvo kultúry SR, 1993.
  - Farba tela redukovaná na žltý monochróm má mnohé asociácie, počnúc chorobnosťou (v antike sa napríklad spája so žĺčou, podľa

- akademie, 1993; *Posvátný obraz a zobrazení posvátného: Sborník z kolokvia pořádaného Českou křesťanskou akademií a Ústavem filozofie a religionistiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy 16. dubna 1994* [The Sacred Image and the Representation of the Sacred : proceedings of the colloquium organised on 16 April 1994 by the Czech Christian Academy and the Institute for Philosophy and Religious Studies, Faculty of Arts, Charles University]. Praha: Česká křesťanská akademie, 1995.
- See Bohdan Hostiňák. *Dan Meluzin*. Dorota Sadovská. *Každý o niečom inom*. Exhibition catalogue. Texts by Zora Rusinová. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2000, unpagged; GERŽOVÁ, Jana: “Reformované obrazy Doroty Sadovskej” [Reformed Paintings of Dorota Sadovská]. In *60/90. IV. výročná výstava SCCA Slovensko* [60/90. IV Annual Exhibition of SCCA Slovakia]. Exhibition catalogue. Bratislava: SCCA Slovensko, 1997, pp. 50—51; RUSINOVÁ, Zora: “Od zlyhania utópie k veku simulacra” [From the Failure of Utopia to the Age of Simulacrum]. In RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia*. 20. storočie [History of Slovak Fine Art: 20<sup>th</sup> Century]. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2000, pp. 39—60; JABLONSKÁ, Beata: “Maľba v postmodernej situácii” [Painting in Postmodern Situation]. In RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia*. 20. storočie [History of Slovak Fine Art: 20<sup>th</sup> Century]. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2000, p. 104.
  - HLAVÁČKOVÁ, Hana: “Zobrazení posvátného. Dva aspekty středověkého obrazu” [Representation of the Sacred. Two Aspects of Medieval Image]. In *Posvátný obraz a zobrazení posvátného: Sborník z kolokvia pořádaného Českou křesťanskou akademií a Ústavem filozofie a religionistiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy 16. dubna 1994* [The Sacred Image and the Representation of the Sacred: proceedings of the colloquium organised on 16 April 1994 by the Czech Christian Academy and the Institute for Philosophy and Religious Studies, Faculty of Arts, Charles University]. Praha: Česká křesťanská akademie, 1995, pp. 86, 88—89.
  - GUARDINI, Romano: *Konec novověku. Pokus o orientaci* [The End of the Modern World]. Praha: Vyšehrad, 1992, p. 80n.
  - The individual unframed square paintings from the Saints cycle keep to the dimensions 190 × 190 cm or 100 × 100 cm; different dimensions are used only exceptionally, in spatial installations.
  - ELIADE, Mircea: *Posvátné a profánní* [The Sacred and the Profane]. Praha: Česká křesťanská akademie, 1994, p. 32.
  - KROUTVOR, Josef: “Nulová zkušenost” [Zero Experience]. In *Výtvarné umění, 1970, no. 2, pp. 75—76*.

- učenia o štyroch základných ľudských typoch charakterizuje cholera). Ako metaforická farba môže predstavovať „ľahko iritabilnú intuíciu, tušenie, predvídanie, v ktorom tkvie zvláštna, prenikavá a osvetľujúca slnečná sila“. Nereálna farba tela podporuje jeho mystiku a možnú transcendentnosť, fluidóznosť, má blízko k fluoescenčnej (výstražnej) farbe upozorňujúcej na nebezpečenstvo. V jasných odtieňoch je dávnou historickou simuláciou svetla (slnečného, hviezdneho) a zlata (ako ušľachtitého kovu, ktorého farebnosť nepatrí do farebného registra a má historicky výlučne symbolickú hodnotu, napríklad u starých Aztékov ako „výkal bohov“, „výlučok boha Slnka“). V ortodoxnom kresťanstve je žltá symbolom nebeského svetla a dokonalosti. J. W. Goethe vo svojom spise *Smyslově morální účinek barev* (Hranice: Fabula, 2004, s. 37—39) hovorí o čistej žltej ako o chúlостivej farbe najvyššej čistoty, jasú, príjemnosti a útechy, plnej sily, ušľachtilosti, cti a slasti, ale akákoľvek prímes spôsobuje jej degradáciu na farbu hanby, škaredosti a nevoľnosti.
- WUCHTERL, Kurt — HÜBNER, Adolf: *Wittgenstein*. Praha: Votobia, 1995, s. 63.
  - Ako o tom hovoria vzájomné jazykové modifikácie pojmov. Pojem „svätý“ s jazykovými ekvivalentmi svätosti, svätenia, vysvetľovania, slávenia, slávnosti, sviatku atď. konotuje s pojmom „svet“ s ekvivalentmi svetákosť, zosvetštenie, zrodzenie, osvetlenie, osvietenie a pod. Obidva pojmy majú v jazykovom a významovom základe spoločné „svetlo“, „jas“, svätený — svetelný, svieca a pod. Porovnaj REJZEK, Jiří: *Český etymologický slovník*. Český Těšín: Leda, 2001, s. 617—618.
  - WUCHTERL, Kurt — HÜBNER, Adolf: *Wittgenstein*. Praha: Votobia, 1995, s. 57n.

- Dorota Sadovská confronts the cycle of saints with texts in classical religious and theological books, dictionaries and iconographic corpuses, such as VORAGINE, Jakub de: *Legenda aurea*. Praha: Vyšehrad, 1998; FRAZER, James George: *Zlatá ratolesť* [The Golden Bough]. Praha: Mladá fronta, 1994; RUSINA, Ivan — ZERVAN, Marian: *Životy svätých. Ikonografía* [Lives of the Saints. Iconography]. Bratislava: Pallas, 1992; RUSINA, Ivan (ed.): *Svätci v strednej Európe. Die Heilige in Zentraleuropa* [The Saints in Central Europe]. Exhibition catalogue. Bratislava: Slovenská národná galéria a Ministerstvo kultúry SR, 1993.
- AJVAZ, Michal: *Příběh znaků a prázdna*. Brno: Druhé město, 2006, p. 158—160.
- The colour of the body reduced to yellow monochrome has many associations, including sickness (in ancient Greece and Rome, for instance, yellow was associated with gall, which, in accordance with the teaching on four temperaments, is typical of a choleric temperament). As a metaphorical colour, yellow can represent “easily irritable intuition, gut feeling, foresight in which lies a special, penetrating and illuminating solar power.” The unrealistic colour of the body supports its mysticism and potential transcendence, it is close to a fluorescent (warning) colour indicating danger. In bright shades, yellow is an ancient historical simulation of light (solar, stellar) and gold (as a noble metal whose colour is not included in the colour range, having solely a symbolic value; Aztecs, for instance, called gold “the excrement of the Gods”, or “the excrement of sun”). In the Orthodox Church yellow symbolises heavenly light and perfection. In his essay *The Moral Effect of Colours* (Hranice: Fabula, 2004, pp. 37—39), Goethe describes yellow in its highest purity as the colour always carrying with it the nature of brightness and having a serene, gay, mildly exciting character. If mixed with other colours, however, it is degraded to the colour of shame, ugliness and sickness.
- WUCHTERL, Kurt — HÜBNER, Adolf: *Wittgenstein*. Praha: Votobia, 1995, p. 63.
- As indicated by linguistic modifications of terms. The term “sacred” with the equivalents sacredness, sanctification, explanation, celebration, feast, etc. is associated with the tern “world” and its equivalents worldliness, secularisation, birth, lighting, enlightening, etc. Compare REJZEK, Jiří: *Český etymologický slovník* [Czech Etymological Dictionary]. Český Těšín: Leda, 2001, pp. 617—618.
- WUCHTERL, Kurt — HÜBNER, Adolf: *Wittgenstein*. Praha: Votobia, 1995, p. 57n.





6 svätých, 6 saints, 1999,  
nástropná inštalácia  
(6 obrazov), ceiling  
installation (6 paintings),  
Galéria J. Koniarka,  
J. Koniarik Gallery,  
Trnava (SK)



Deus ex machina, 1999, nástropná inštalácia (6 obrazov), ceiling  
installation (6 paintings), Consortium/l'Usine, Dijon (FR)





Svätá Lucia, Svätý Sebaštían, Saint Lucy, Saint Sebastian, 1999, tetovanie, tattoo, Slovak Art For Free, Pavilón Slovenskej a Českej republiky, 48. Bienále v Benátkach, Pavilion of Slovak and Czech Republic, 48th Venice Biennale (IT)







V žltej krabici, In a Yellow Box, 1999,  
inštalácia (49 obrazov), installation  
(49 paintings), Galéria Priestor, Space  
Gallery, Bratislava (SK)





Bez krídel, Wingless, 1999, priestorová inštalácia (49 obrazov), spatial installation (49 paintings), Považská galéria umenia, Museum of Art, Žilina (SK)





Dimenzia S, Dimension S, 2000, priestorová inštalácia obrazov, spatial installation of paintings, Múzeum Vojtecha Löfflera, V. Löffler Museum, Košice (SK)

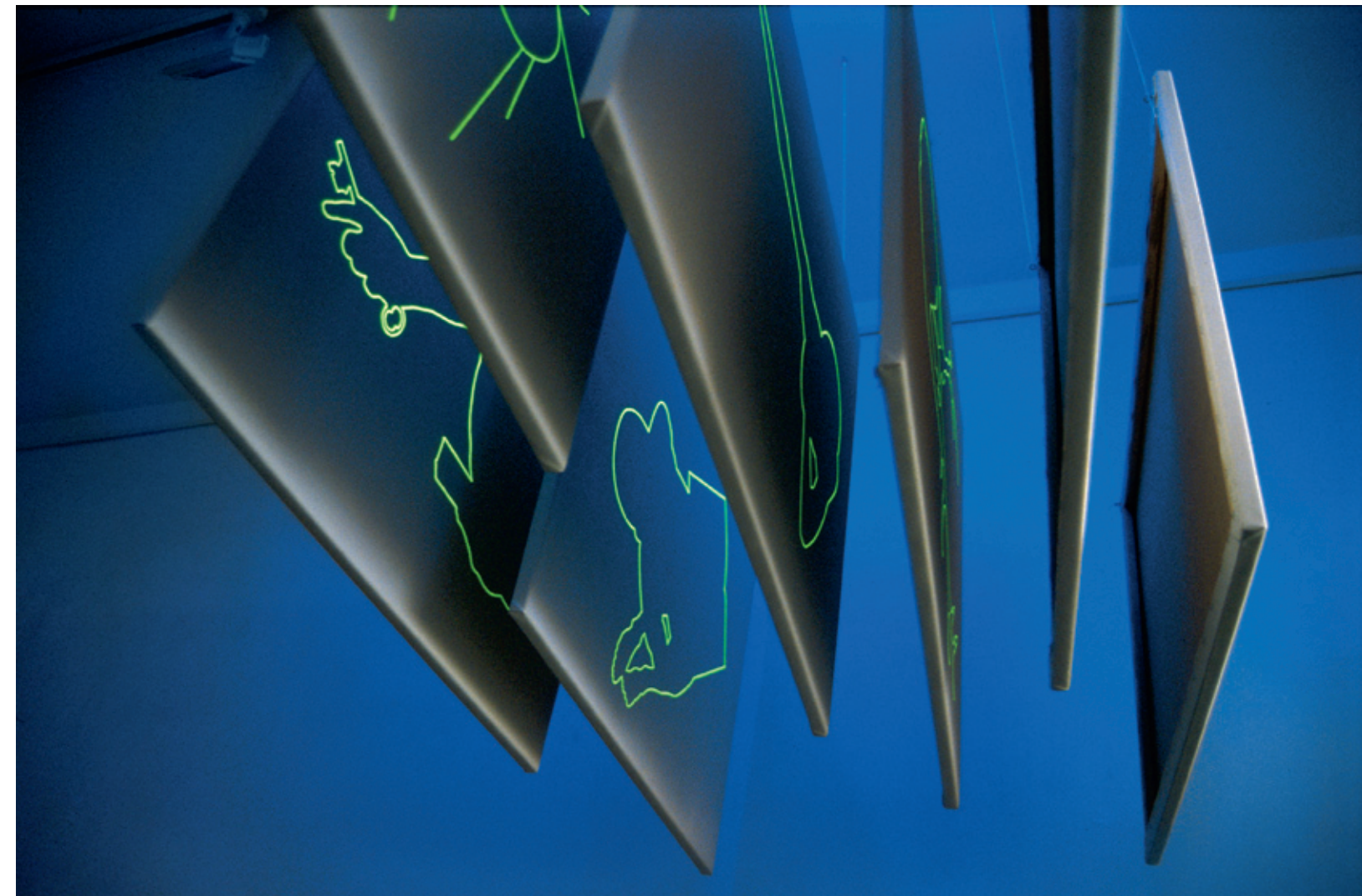


Svätí natvrdo, Hard-Boiled Saints, 2000, priestorová inštalácia (21 obrazov), spatial installation (21 paintings), Moravská galerie, Moravian Gallery, Brno (CZ)





Krátky telesný slovník svätých, Concise Corporal Dictionary of the Saints, 2000, priestorová inštalácia (20 obrazov), spatial installation (20 paintings), Galéria Václava Špála, Praha, Václav Špála Gallery, Prague (CZ)



Peter, Hubert, Jozef, Jana, Sebastián, Ján, Tereza, Peter, Hubert, Joseph, Joan, Sebastian, John, Teresa, 2000, inštalácia 7 obrazov, UV svetlo, installation of 7 paintings, UV light, Galéria Václava Špála, Praha, Václav Špála Gallery, Prague (CZ)



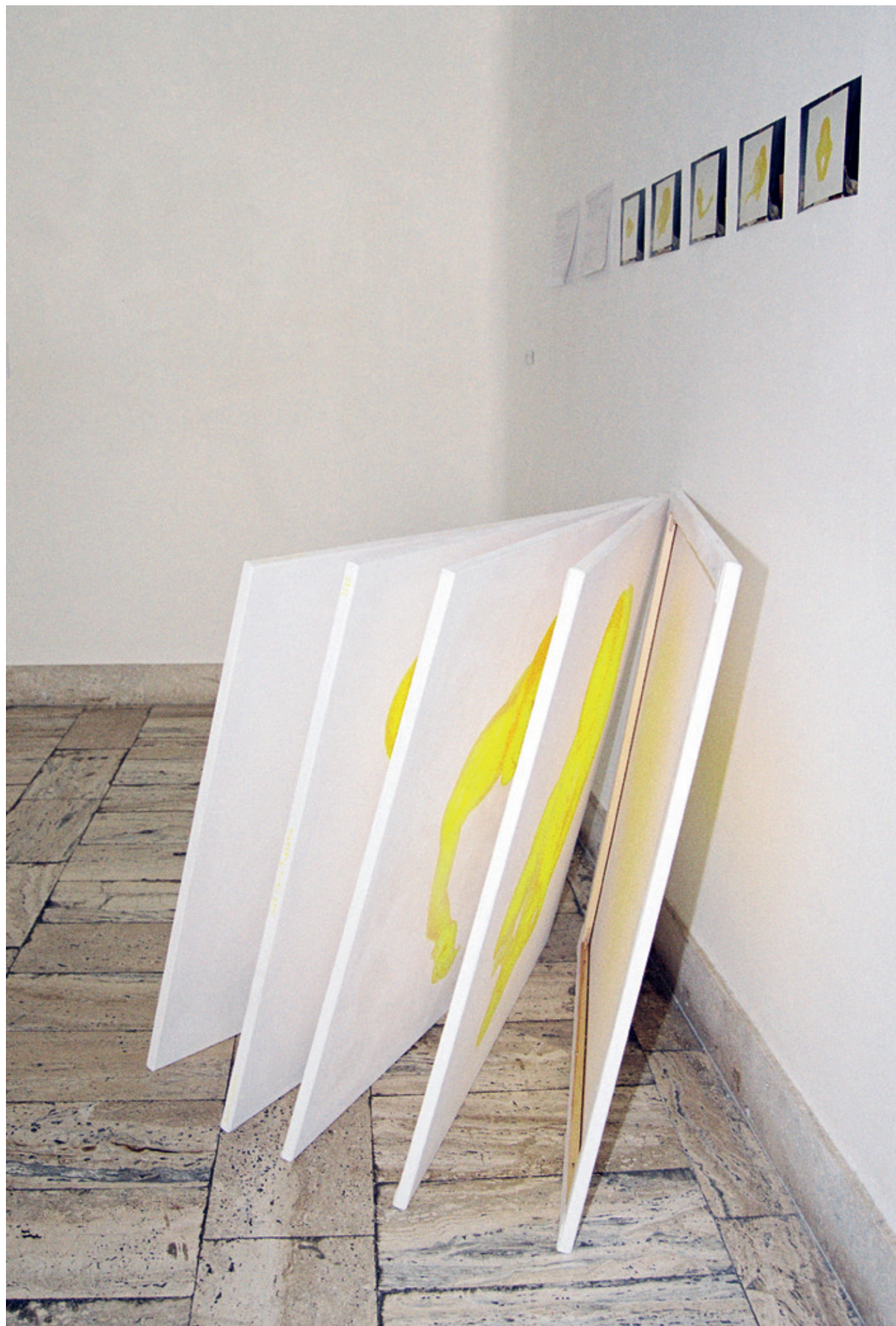


Na prechádzke,  
Going for a Stroll,  
2000, inštalácia  
120 obrazov,  
UV svetlo,  
installation of  
120 paintings,  
UV light,  
Východoslovenská  
galéria, Eastslovak  
Gallery,  
Košice (SK)



Ako piesku, ako  
hviezd, As the sand,  
as the stars, 2000,  
inštalácia 120 obrazov,  
UV svetlo, installation  
of 120 paintings,  
UV light, Moravská  
galerie, Moravian  
Gallery, Brno (CZ)





Svätí, Saints,  
2001, priestorová  
inštalácia (5 obrazov,  
5 fotografií,  
2 papiere A4),  
spatial installation  
(5 paintings,  
5 photographs,  
2 papers A4),  
výstava, exhibition  
New Connection,  
Galéria mesta  
Bratislavy,  
The Bratislava City  
Gallery (SK)



Svätí, Saints, 2001, New  
Connection, Courtyard  
Gallery, WTC, New York  
(USA)



Svätí, Saints, 2001, 28. salón  
mladých, 28<sup>th</sup> Youth Salon,  
Zagreb Fair Building, (HR)

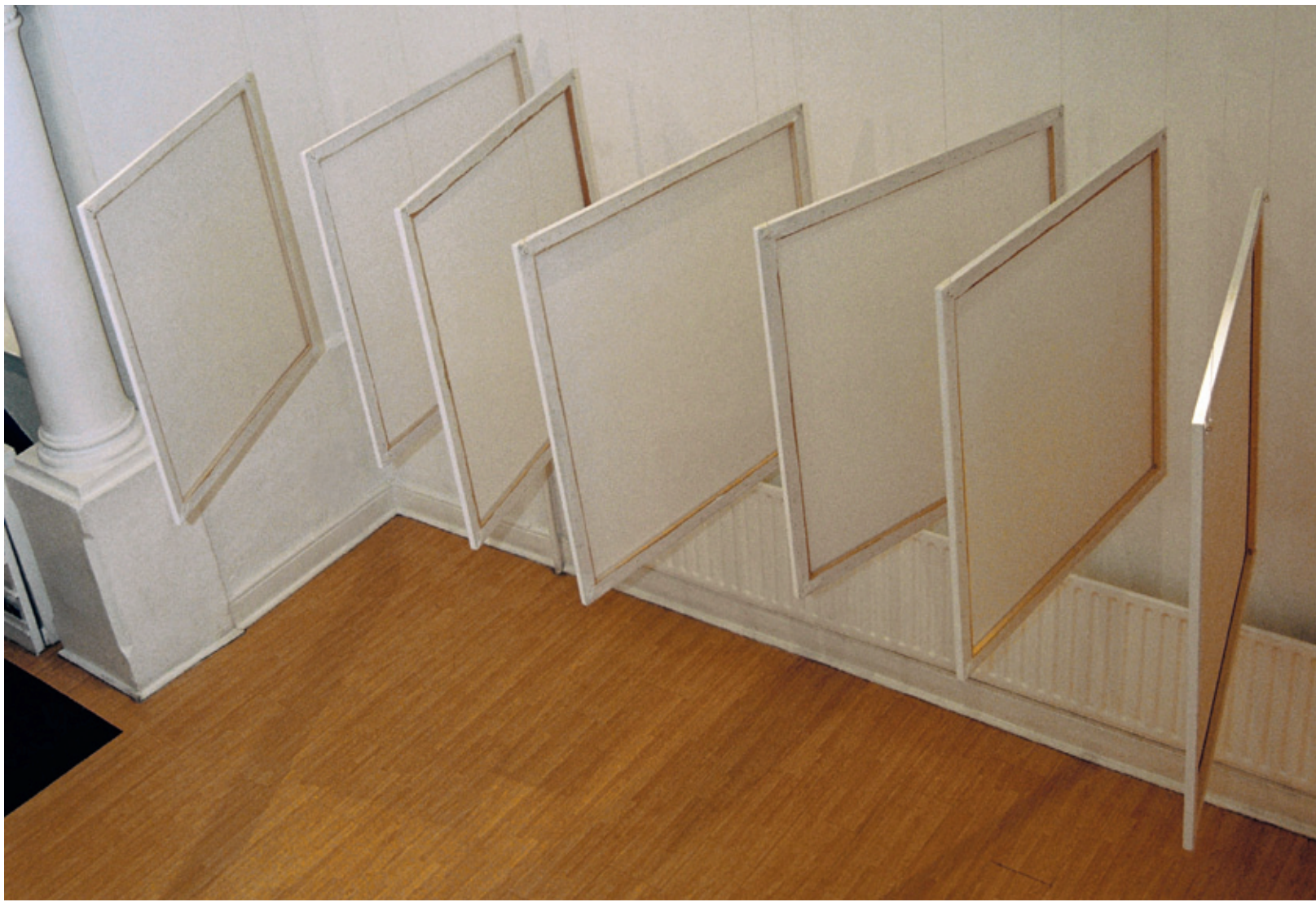




Žltá duša I., Yellow Soul I., 2002, priestorová inštalácia obrazov, spatial installation of paintings, South Tipperary Arts Centre, Clonmel (IE)







Žltá duša II., Yellow Soul II.,  
2002, priestorová inštalácia  
obrazov, spatial installation of  
paintings, Belltable Arts Centre,  
Limerick (IE)





Žltý priestor, Yellow Space, 2011,  
priestorová inštalácia (7 obrazov),  
spatial installation (7 paintings),  
cca 220 × 220 × 430 cm, Považská galéria  
umenia, Museum of Art, Žilina (SK)





Puto, Bond, 2012, priestorová inštalácia (10 obrazov), spatial installation (10 paintings), Turčianska galéria, Turiec Gallery, Martin (SK)





Rotunda, 2016, priestorová inštalácia (12 obrazov), spatial installation (12 paintings), Galéria Nedbalka, Nedbalka Gallery, Bratislava (SK)

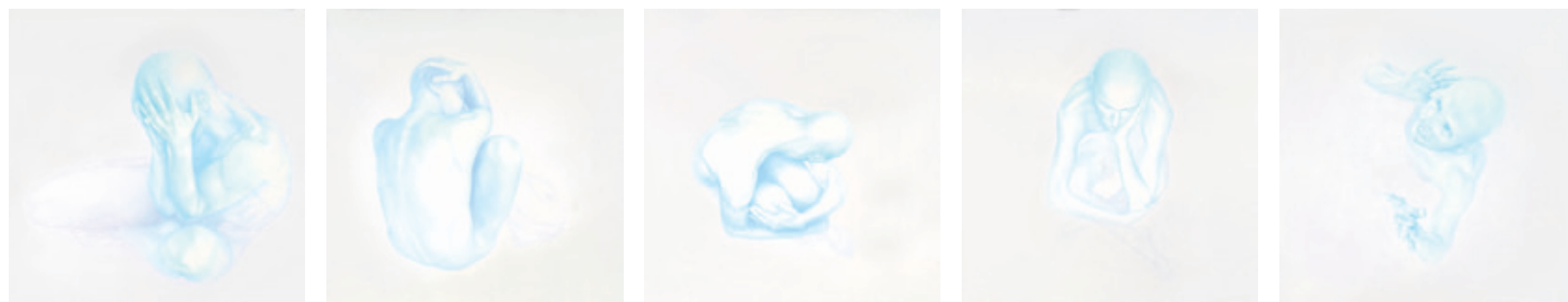








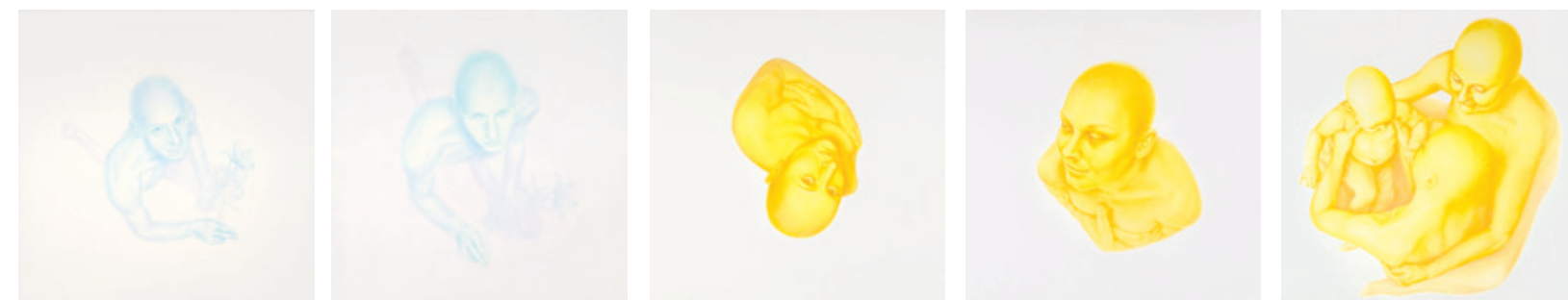
1 2 3 4 5



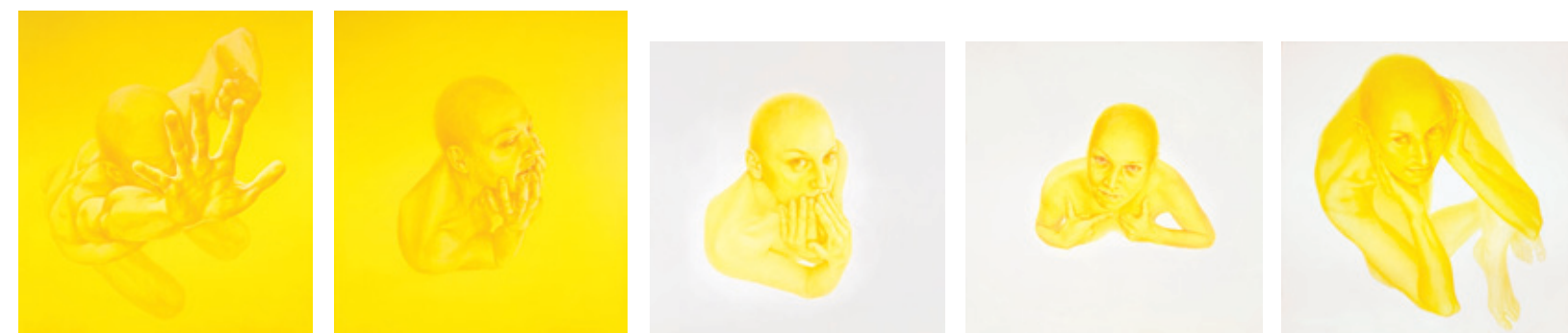
6 7 8 9 10



11 12 13 14



15 16 17 18 19



20 21 22 23 24



25 26 27 28

- 1 Načahujúci sa anjel, Angel Reaching Out, 2012, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100×100 cm
- 2 Ochutnávajúci anjel, Tasting Angel, 2012, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100×100 cm
- 3 Anjeli porozumenia, Understanding Angels, 2008, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100×100 cm
- 4 Pomáhajúci si anjeli, Angels Helping One Another, 2013, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100×100 cm
- 5 Prezradený anjel, Revealed Angel, 2013, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm
- 6 Sklamnaný anjel, Disappointed Angel, 2015, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm
- 7 Váhajúci anjel, Hesitating Angel, 2008, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm

- 8 Ukrývajúci sa anjel, Hiding Angel, 2008, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm
- 9 Driemajúci anjel, Dozing Angel, 2008, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm
- 10 Počúvajúci anjel, Listening Angel, 2012, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100×100 cm
- 11 Zviazaní anjeli, Knotted Angels, 2015, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm
- 12 Potešení anjeli, Pleased Angels, 2015, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm
- 13 Strapec anjelov, Bunch of Angels, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm
- 14 Anjel posielajúci správu, Angel Sending A Message, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm

- 15 Gabriel, 2008, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100×100 cm
- 16 Gabriel, 2008, akryl na plátne, acrylic on canvas, 90×90 cm
- 17 Svätá Agáta, Saint Agatha, 2006, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm
- 18 Svätá Agáta, Saint Agatha, 2009—2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm
- 19 Svätá Anna Samotretia, Saint Anne with Two Others, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm
- 20 Svätý Anton, Saint Anthony, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 160×140 cm
- 21 Svätá Apolónia, Saint Apollonia, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 160×140 cm
- 22 Svätá Apolónia, Saint Apollonia, 2009—2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm

- 23 Svätá Barbora, Saint Barbara, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100×100 cm
- 24 Svätá Cecília, Saint Cecilia, 2009—2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm
- 25 Svätý Dionýz, Saint Denis, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm
- 26 Svätý Dionýz, Saint Denis, 2002, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100×100 cm
- 27 Svätý František z Assisi, Saint Francis of Assisi, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm
- 28 Svätý Gregor, Saint Gregory, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190×190 cm

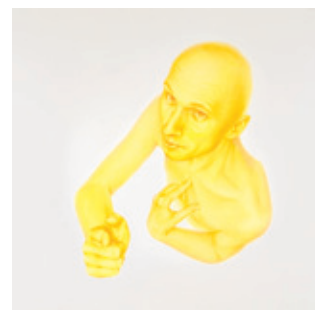




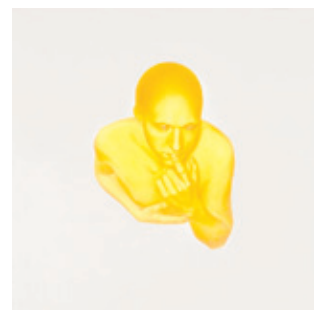
29



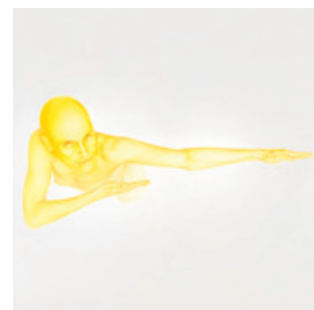
30



31



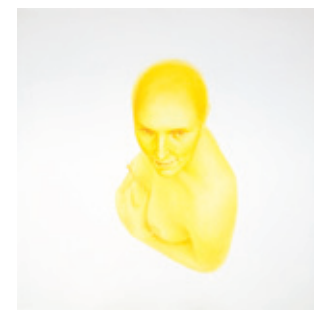
32



33



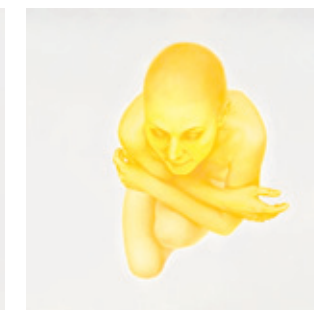
43



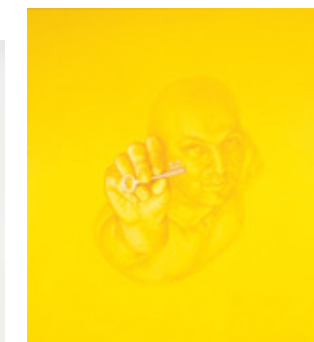
44



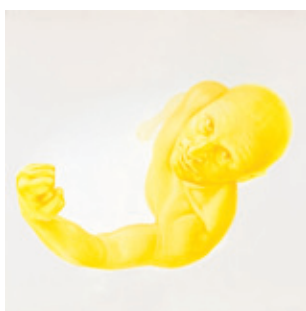
45



46



47



34



35



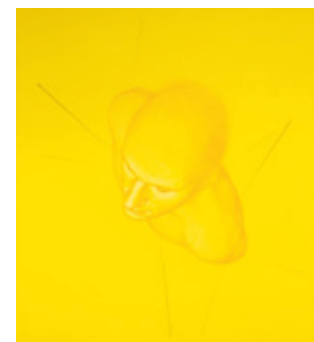
36



37



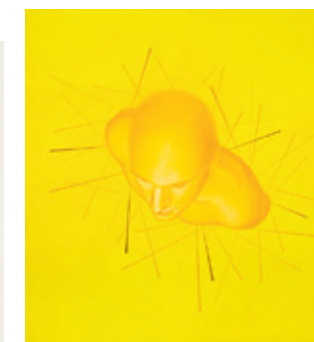
38



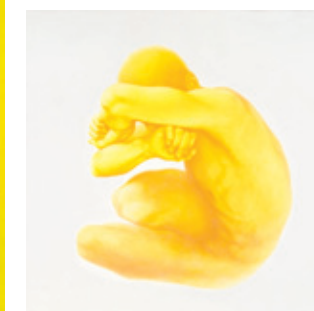
48



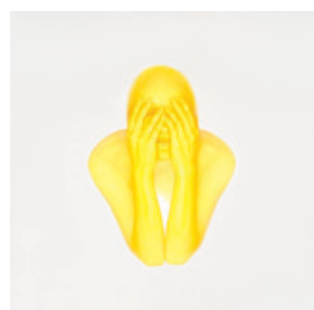
49



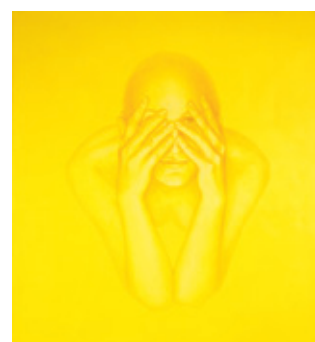
50



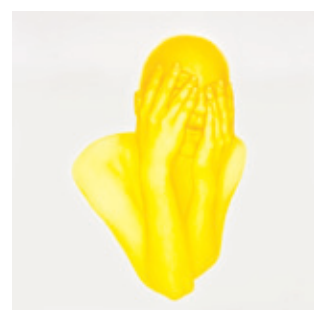
51



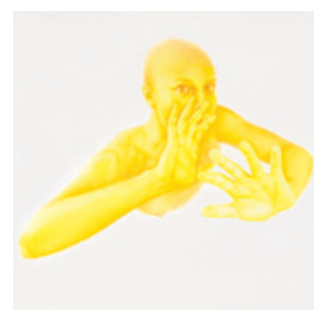
39



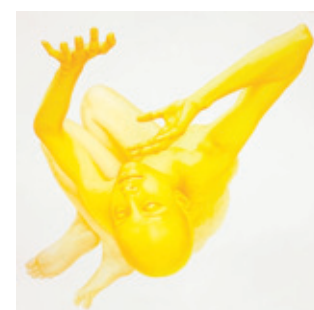
40



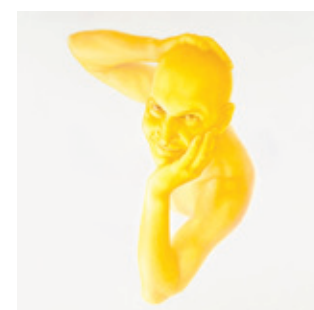
41



42



52



53



54

- 29 Svätý Hieroným, Saint Jerome, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 160 × 140 cm
- 30 Svätý Ján Krstiteľ, Saint John the Baptist, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 160 × 140 cm
- 31 Svätý Ján Krstiteľ, Saint John the Baptist, 2009—2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm
- 32 Svätý Ján Nepomucký, Saint John of Nepomuk, 2002, akryl na plátne, acrylic on canvas, 200 × 200 cm
- 33 Svätá Jana z Arcu, Saint Joan of Arc, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm
- 34 Svätý Juraj, Saint George, 2009—2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm
- 35 Svätá Katarína Sienská, Saint Catherine of Siena, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm

- 36 Svätá Klára z Assisi, Saint Clare of Assisi, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm
- 37 Svätý Krištof, Saint Christopher, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm
- 38 Svätá Lucia, Saint Lucy, 2004, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm
- 39 Svätá Lucia, Saint Lucy, 2006, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm
- 40 Svätá Lucia, Saint Lucy, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 160 × 140 cm
- 41 Svätá Lucia, Saint Lucy, 2009—2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm
- 42 Svätá Margaréta, Saint Margaret, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm

- 43 Madona, Madonna, 2000, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100 × 100 cm
- 44 Madona, Madonna, 2010, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100 × 100 cm
- 45 Svätá Mária Magdaléna, Saint Mary Magdalene, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm
- 46 Svätá Monika, Saint Monica, 2009—2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm
- 47 Svätý Peter, Saint Peter, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 160 × 140 cm
- 48 Svätý Sebaštian, Saint Sebastian, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 160 × 140 cm
- 49 Svätý Sebaštian, Saint Sebastian, 2000, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100 × 100 cm

- 50 Svätý Sebaštian, Saint Sebastian, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 170 × 150 cm
- 51 Svätý Štefan, Saint Stephen, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm
- 52 Svätá Terézia z Avily, Saint Teresa of Avila, 2016, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm
- 53 Svätý Tomáš Akvinský, Saint Thomas, 2014, akryl na plátne, acrylic on canvas, 190 × 190 cm
- 54 Svätá Veronika, Saint Veronica, 2006, akryl na plátne, acrylic on canvas, 100 × 100 cm



Anjeli a svätí    Angels and Saints

© 2016 Galéria Nedbalka, [www.nedbalka.sk](http://www.nedbalka.sk)

© 2016 Dorota Sadovská, [www.sadovska.sk](http://www.sadovska.sk)

Koncepcia publikácie    Editor and concept    Dorota Sadovská

Autori textov    Authors of texts    Katarína Bajcurová, Jarmila Bencová,

Lucia Miklošková, Peter Repka, Zora Rusinová, Ivan Štrpka

Slovenská jazyková úprava    Slovak proofreading    Janka Jurečková, Zuzana Mojžišová

Anglický preklad    English translation    John Minahane, Janka Jurečková

Grafická úprava    Graphic design    Julo Nagy, Calder design community

Zalomenie a úprava fotografií    Layout & Lito    Pavel Kordoš, Goodwind, s. r. o.

Fotografie diel    Photographs of paintings    © Galéria Nedbalka

Fotografie inštalácií    Photographs of installations    © Dorota Sadovská

Tlač    Print    GRASPO CZ, a. s.

Vydavateľ    Publisher    Galéria Nedbalka, Bratislava 2016

1. slovenské vydanie    1<sup>st</sup> Slovak edition

Autorka ďakuje Galérii Nedbalka a všetkým, ktorí sa podieľali na vzniku tejto publikácie, riaditeľke Oravskej galérie Eve Luptákovej za zapožičanie dvoch obrazov, rodine a všetkým tým, ktorí boli modelmi k maľbám.

The author is grateful to the Nedbalka Gallery and all those involved in producing this publication; to Eva Luptáková, director of the Orava Gallery, for lending two paintings; to her family; and to all who were models for the paintings.

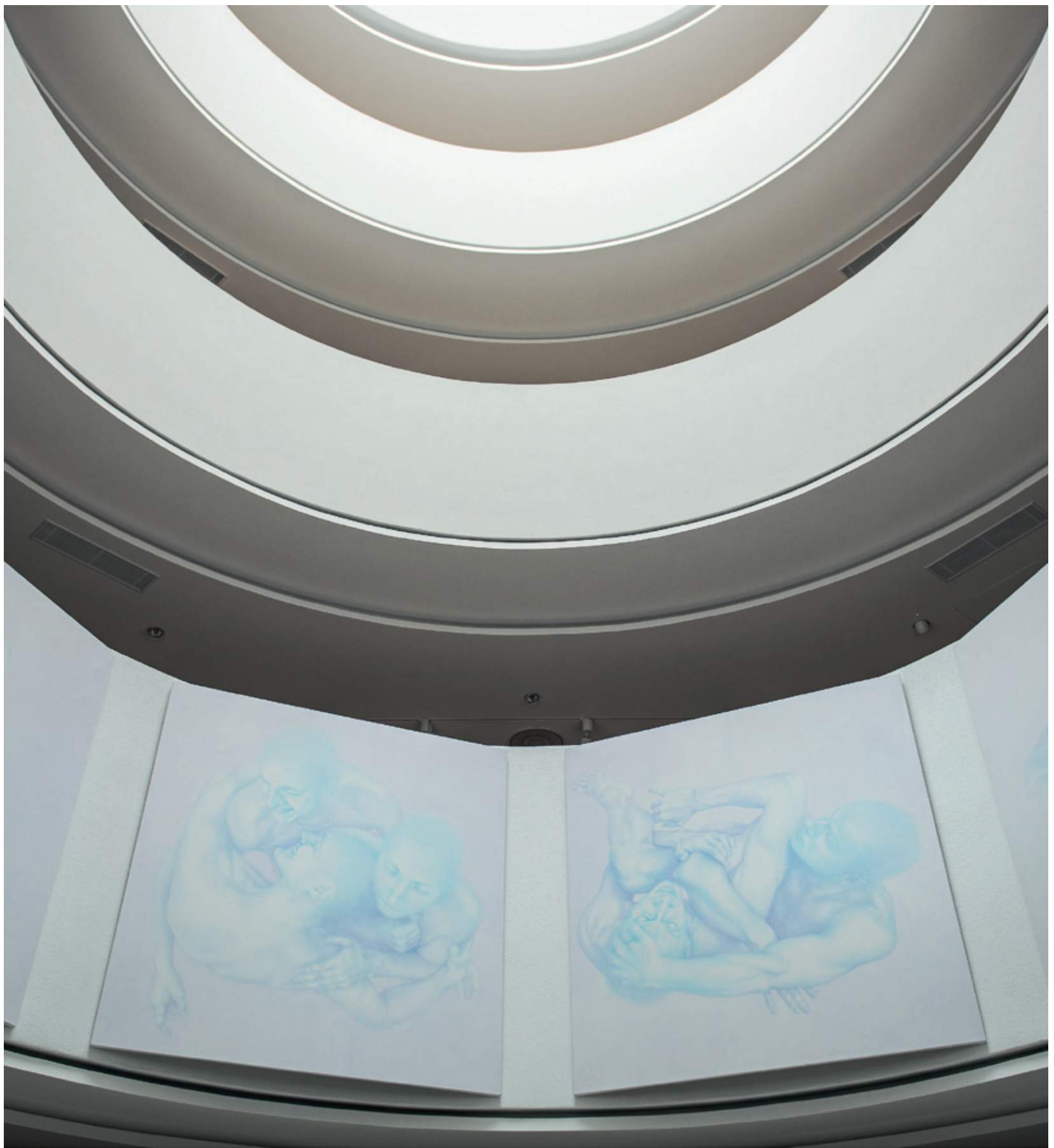
Všetky práva vyhradené. Žiadna časť tejto publikácie nesmie byť použitá, uchovávaná pre neskoršie rešerše, šírená žiadnou formou, elektronickým, mechanickým, fotografickým či iným spôsobom bez predošlého súhlasu majiteľa autorských práv.

All rights reserved. No part of this book may be used, stored for later retrieval or distributed by any means, electronic, mechanical, photocopying or otherwise, without the prior consent of the copyright owner.

[www.nedbalka.sk](http://www.nedbalka.sk)

ISBN 978-80-89784-05-9





Galéria Nedbalka, n. o. | Nedbalova ulica 17 | 811 01 Bratislava | [www.nedbalka.sk](http://www.nedbalka.sk)

