

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1999)

**Heft:** 56: Collaborations Ellsworth Kelly, Vanessa Beecroft, Jorge Pardo

**Artikel:** Cumulus aus Europa : Prag 2000 = Prague 2000

**Autor:** Nedoma, Petr / Parker, W. / Sustr, D.

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-681176>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# CUMULUS

*Aus Europa*

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG.

IN DIESEM HEFT ÄUSSERN SICH PETR NEDOMA, DIREKTOR DER GALERIE RUDOLFINUM IN PRAG, UND ADRIAN DANNATT, EIN KRITIKER UND JOURNALIST, DER IN PARIS UND NEW YORK ZUHAUSE IST.

## Prag 2000

PETR NEDOMA

Prag, von seinen Bewohnern gern als Herz Europas bezeichnet, wurde – zusammen mit acht weiteren europäischen Städten – vom Europarat zur «Europäischen Kulturhauptstadt» ernannt; dies soll wohl seine Zugehörigkeit zum Westen und zur euro-amerikanischen Zivilisation und Kultur bestätigen. Am 17. November 1999 sind genau zehn Jahre seit der sogenannten Wende vergangen. Damals brach der brüchig gewordene, heruntergekommene kommunistische Machtapparat unglaublich leicht und beinahe schmerzlos zusammen. Seine Über-

reste sind jedoch nach wie vor tief verwurzelt und lassen sich nicht durch den Wechsel der politischen Ordnung allein beseitigen. Die tschechische Kultur, aber selbstverständlich nicht nur sie, leidet in diesem Jahrhundert an dem äusserst destruktiv wirkenden Syndrom der unterbrochenen Kontinuität. Frischen wir unser Gedächtnis auf und erinnern wir uns daran, dass schon der aufkommende Nationalismus im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts den Keim zum Konflikt zwischen den tschechischen und deutschen Bevölkerungsteilen in sich trug, was mit

einer Verschärfung der Beziehungen zu Österreich-Ungarn einherging. Die auf dieser nationalistischen Basis neu erblühte tschechische Kultur begann sich von ihrem Umfeld abzugrenzen und war gleichzeitig auf der Suche nach ihrer Identität und möglichen Vorbildern. Nach dem Untergang der österreichisch-ungarischen Monarchie entstand das künstliche Gebilde der Tschechoslowakischen Republik, eine goldene Zeit für die tschechische Kultur in diesem Jahrhundert, die leider nur zwanzig Jahre dauerte. Aber auch wenn wir es nur ungern zugeben: Die



FRANTISEK DRTIKOL, SALOME, ca. 1927/28, photograph, 8¾ x 11¼",  
Museum of Decorative Arts, Prague / Photographie, 22,2 x 28,5 cm.

eigentliche Grundlage der heutigen Situation bilden der Zweite Weltkrieg und die darauf folgenden vierzig Jahre. Einen typischen, wenn auch unfreiwilligen Beweis dieser Tatsache lieferte mir vor kurzem eine brasilianische Kunsthistorikerin. Ihre Fragen führten sie ständig mindestens bis in die 80er Jahre zurück und die Antwort auf ihre Fragen zur tschechischen Gegenwartskunst suchte sie in künstlerischen Positionen aus der Zeit des sogenannten realexistierenden Sozialismus.

Wie ist denn die heutige Situation in Prag, zehn Jahre nach der Wende,

die von den Tschechen sarkastisch «Plüschrevolution» genannt wird (statt «Samtrevolution» wie die Wende auf Tschechisch heisst)? Inwiefern hat sich die Situation der heute offenen und von Touristen so bewunderten Stadt geändert, die nach Ansicht ihrer Bewohner zum Westen gehört, aber bestenfalls an dessen äusserstem Rand, und bei näherem Hinsehen eher in einem ungewissen Übergangsraum zwischen westlicher Zivilisation, Balkan und dem Russischen Osten anzudehnen ist? Aus den Zeiten des Sozialismus ist ein relativ dichtes und gut

organisiertes Netz staatlicher und städtischer Museen und Galerien erhalten geblieben, und nach der Wende ist eine fast unglaubliche Menge an Privatgalerien und Ausstellungsorten dazugekommen – allein im Zentrum Prags gibt es ungefähr neunzig solche Galerien.

Um diese rasante Entwicklung zu verstehen, muss man die Situation, Produktion und Ausstellungspraxis tschechischer Kunst in den letzten zehn Jahren auf heimatlichem Boden betrachten. Die vor kurzem in Böhmen zu Ende gegangene Ausstellung der bekannten Gruppe «Tvrdohlav'» (Die Hartnäckigen) in den Räumen des Senats der Tschechischen Republik geht auf die Privatinitiative ihres Managers zurück. Auch die Gewinner des jährlich verliehenen Chaluppecky-Preises – des bedeutendsten unter der Ägide des Präsidenten Václav Havel zuerkannten Preises für bildende Kunst (für Bewerber unter 35) – können ihre Arbeiten in einem von einem Privatgaleristen zur Verfügung gestellten Raum ausstellen. Der Messepalast, der im Besitz der Nationalgalerie ist und eine Art tschechisches Centre Georges Pompidou sein wollte, ist seit über einem Jahr ohne Direktor und Chefkurator. Seine sinnlos überdimensionierten Ausstellungsräume stehen entweder gähnend leer oder werden konzeptlos für Ausstellungen mit unverhohlbar kommerziellem Charakter vermietet. Allein die Betriebskosten des Gebäudes verschlucken jährlich mindestens fünfzigtausend Millionen Kronen aus dem Staatsbudget (ca. zweieinhalb Millionen Schweizer Franken). Der Messepalast verfügt über tausend Quadratmeter Ausstellungsfläche, die mit ihrer ungenügenden Auslastung eine Atmosphäre zwischen

Krankenhaus, Bahnhof, Luxusgarage und Lagerhalle verströmen. Ausgerechnet in diesen Räumen ist die einzige wirklich europäische Kunstsammlung des zwanzigsten Jahrhunderts auf tschechischem Boden, die sogenannte Kramar-Sammlung, untergebracht. Deren Verlorenheit wird noch verstärkt durch das völlige Fehlen von Werken des europäischen Kunstschaffens nach dem Kubismus. Die ständige Ausstellung von Werken aus der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts im Messepalast wiederum ist in der Tat national, in dem Sinn, dass sie nur tschechische Kunst zeigt. Dies bestätigt nur, wie schwierig es ist, sich aus den Fängen des nationalistischen Gedankenguts zu befreien. Fairerweise muss man sagen, dass sich andere Galerien und Museen in der Tschechischen Republik in einem ähnlichen Zustand befinden. Bis heute wirken sich die langen Jahrzehnte der Isolation und des latenten Nationalismus und Chauvinismus aus und schlagen sich im Falle der Nationalgalerie wenigstens in hohen Besucherzahlen bei Ausstellungen tschechischer Klassiker um die Jahrhundertwende nieder. Es bedeutet aber auch, dass nicht einmal eine echte Diskussion der Position wenigstens dieser Künstler im europäischen Kontext stattfindet. Und damit treten die zeitgenössischen tschechischen Künstler im europäischen Kontext auch kaum in Erscheinung.

Das erwähnte Syndrom der Diskontinuität kultureller Identität führte in der Zeit der Zwangsherrschaft und Isolation zu einer Überbetonung jener Werte, die unmittelbar zugänglich waren. Beide den Tschechen in den letzten fünfzig Jahren aufgezwungenen Ideologien – die nazistische und die kommunistische – wurden vor allem

auch aus nationalistischen Gründen und wegen ihrer Fremdartigkeit abgelehnt. Eine Flucht in unkritisch betrachtete eigene, nationale Werte war die Folge. Der Totalitarismus der beiden Regimes führte zu Abwehrreaktionen, die im Grund nicht wirklich kritisch waren. Die vierzig Jahre dauernde Isolation der tschechischen Gesellschaft durch den Eisernen Vorhang hatte fatale Folgen. Die einheimische Kunst erfuhr eine masslose Überschätzung. Die Abgeschlossenheit, in der wir lebten, führte paradoxerweise aber auch zu einer gegensätzlichen Erscheinung, nämlich zu einer unkritischen Überbewertung alles Westlichen. Beidem lag ein Mangel an Information und kritischem Denkvermögen zugrunde. Die unkritische Bewunderung des Westens wurde beinahe zu einer Art Volkssport. Nun gilt es, trotz der noch ungelösten ökonomischen Schwierigkeiten, die seit zehn Jahren frei fließenden Informationen aufzunehmen, zu verarbeiten und realistische Wertmassstäbe zu errichten. Das heisst aber auch, dass eine kritische Umwertung unserer eigenen Denk- und Urteilsweisen stattfinden muss. Die im Westen geführte Diskussion über Zentrum und Peripherie gewinnt bei uns eine etwas andere Bedeutung und wird anders betrachtet werden müssen. Tschechische Minderwertigkeitsgefühle in Kombination mit der tschechischen Megalomanie sind wahrscheinlich das schlimmstmögliche Ausgangsmoment, wenn wir uns dieser Diskussion anschliessen wollen. Aus dieser Sicht muss unsere Idee der Zugehörigkeit zum Westen als eine reine Illusion erscheinen. Das tschechische kritische Denken kam in den letzten fünfzig Jahren vorwiegend im schwarzen Humor und Sarkasmus über die eigene klägliche

Lage und Unfreiheit zum Ausdruck. Ich fürchte, die Tschechen sind sogar stolz darauf, von Goebbels als «lachende Bestien» bezeichnet worden zu sein.

Die Euphorie nach der Wende, verursacht durch das grosse Interesse des Westens für die tschechische Kunst Anfang der 90er Jahre, fiel in dem Moment in sich zusammen, als wir erkannten, dass die Werke, die im westlichen Kontext bestanden, vor allem Werke russischer Künstler aus der Zeit des Sozialismus waren. Unsere Bitterkeit war umso grösser, als es sich ausgerechnet um Künstler aus der viel geschmähten Sowjetunion handelte, deren sozialistische Kultur wir zutiefst verachteten. Es waren wirklich nur sehr wenige tschechische Kuratoren und Kunsthistoriker, die zur Zeit des Sozialismus Gelegenheit zum Ausreisen hatten, sich relativ frei bewegen durften und Bekanntschaft mit den damals fortschrittlichen Werten und Entwicklungen machen konnten. Unser Egozentrismus hinderte uns daran, die verborgenen Werte einer wirklich grossen Kultur zu erkennen. Auch jetzt, in den 90er Jahren, verbauen wir uns in ähnlicher Weise, durch tief verwurzelte Vorurteile und irrationale Ängste, den Zugang zur deutschen Nachkriegskunst, trotz der geistigen Verwandtschaft und offensichtlichen formalen wie inhaltlichen Parallelen zur Entwicklung der tschechischen Kunst derselben Zeit. Schlimmer noch, die radikale Abkehr von Big Brother im Osten hin zu Amerika im Westen läuft auf eine oberflächliche und völlig unkritische Vergötterung der Konsumgesellschaft hinaus, was am deutlichsten auf dem Gebiet der Film- und Fernsehproduktionen zu sehen ist. Wenn wir im Laufe von vierzig Jahren Sozialismus,

trotz der unbestreitbaren Qualitäten der russischen Kultur, nicht imstande waren, auch nur etwas davon anzuerkennen, und wenn wir in den vergangenen zehn Jahren nicht fähig waren die nächstliegenden Ressourcen anzuzapfen, so dürfen wir kaum erwarten ausgerechnet jetzt etwas hervorzu bringen, was als vollwertiger Beitrag zur zeitgenössischen europäischen Kunst gelten könnte.

Im Übrigen zeigt die Äusserung unseres Ministers für Kultur am 27. Juni 1999, am Folklorefestival in Strážnice, Mähren, welche Denkrichtung die höchsten Repräsentanten dieses Staates eingeschlagen haben: «Wenn wir uns in Europa durch etwas auszeichnen, so ist das unsere nationale Kultur.» Wenn die Programmkommission von «Prag 2000» die Bezeichnung «Europäische Kulturhauptstadt» im

Untertitel aufnimmt, macht sie damit die Tradition tschechischer Kunst zu einem ihrer Hauptthemen, mit denen sie uns ins dritte Jahrtausend geleiten will. Dagegen ist nichts einzuwenden, solange diese Tradition auch im Rahmen eines Europa, zu dem wir nach wie vor gehören wollen, von Bedeutung ist.

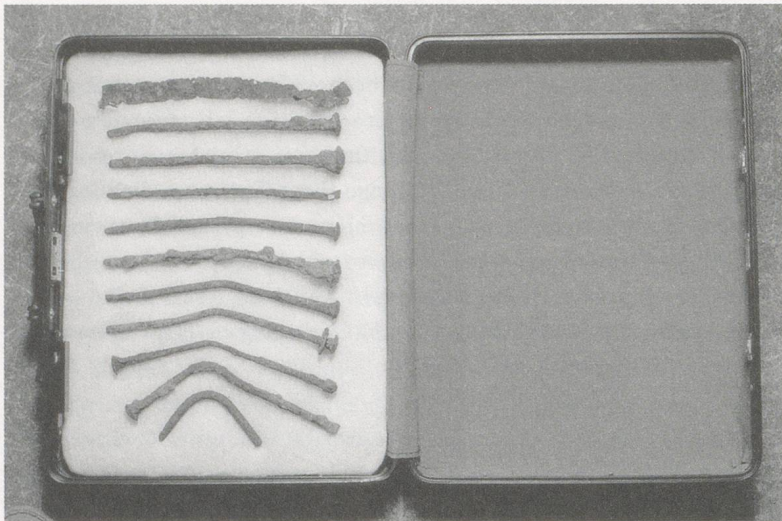
(Übersetzung aus dem Tschechischen:  
D. Sustr/W. Parker)



NAN GOLDIN, CHRISTMAS AT THE OTHER SIDE,  
BOSTON, 1972, exhibition "I'll Be Your Mirror,"  
gelatin silver print, 16 x 16" / WEIHNACHTEN AUF  
DER ANDEREN SEITE, BOSTON, 40,6 x 40,6 cm.

Die Galerie Rudolfinum nahm ihre Tätigkeit am 1. Januar 1994 auf. Sie ist eine vom Staat finanzierte Institution und integraler Bestandteil der Tschechischen Philharmonie. Die Galerie hat keine eigene Sammlung und konzentriert sich auf die Veranstaltung von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst sowie auf die Publikation und Organisation von Vorlesungen und Lernprogrammen, produziert u. a. aber auch Videos über Ausstellungen für das tschechische Fernsehen.

Mit der Gründung der Galerie Rudolfinum kam ein wichtiges, bisher im System der Galerien und Museen der Tschechischen Republik fehlendes Glied hinzu. Ihr Ziel ist es, den im Westen üblichen Standard ähnlicher Institutionen zu erreichen. Dies in zweierlei Hinsicht: Einerseits wird das Rudolfinum zunehmend zu einem anerkannten Partner für die Übernahme ausländischer Ausstellungen. So konnten Retrospektiven von Louise Bourgeois, Cindy Sherman und Nan Goldin stattfinden oder Ausstellungen von Kiki Smith («Na hranici/An der Grenze» – mit Ann Hamilton, Bruce Nauman, Bill Viola und Francesco Torres), von Cathy de Monchaux («Andil – andil/Engel – Engel») oder jetzt gerade: «Crossings/Kreuzungen». Andererseits konnten auch eigene Ausstellungen ins Ausland vermittelt werden. So Jirí Dokoupil (nach Dänemark und Österreich), «Gesichter und Körper aus dem Reich der Mitte: Zeitgenössische chinesische Kunst der 90er Jahre» (nach Finnland), Viktor Pivovarov (nach Deutschland und Frankreich), Jirí David (nach New York und Polen) oder Frantisek Drtikol (nach Belgien).



ROMAN BUXBAUM, *AUSCHWITZKOFFER 2*,  
1996, *gefundene Objekte aus Birkenau 2b*,  
40 x 15 x 65 cm /  
*AUSCHWITZ SUITCASE 2, found objects*  
from Birkenau 2b, 15 $\frac{3}{4}$  x 5 $\frac{7}{8}$  x 25 $\frac{7}{8}$ ".

# Prague 2000

PETR NEDOMA

The capital of the Czech Republic, cherished by its inhabitants as the heart of Europe, is one of eight European cities chosen to represent the year 2000 by the European Council, thus confirming that it does indeed belong to the civilized Western world and can act as a cultural model. November 17 this year will mark a decade since the beginning of The Velvet Revolution. At the time the rather weak and decrepit communist regime collapsed almost painlessly, but the system had tough roots and, as it turns out, vestiges remain that are not as easily eradicated by a mere change of leadership. Czech culture, like other aspects of Czech life, is suffering from

the destructive consequences of discontinuity which has characterized this century. To refresh our memories: The national revival of the late nineteenth century polarized relations between the German and Czech ethnic populations, aggravating deteriorating relations with Austria and Hungary; an emerging Czech culture, based on nationalism, attempted to set itself off against neighboring countries in the search for an identity and models of its own. After the fall of the Austro-Hungarian monarchy, an artificial state, the Czechoslovakian Republic, was constituted, ushering in a golden age of Czech culture, which lasted just twenty years. World War II and the forty years

of communism that followed it have left their mark on contemporary culture, however reluctant we are to admit it. Significant, although perhaps unwelcome, proof of this reality was revealed in questions recently posed to me by a Brazilian art historian who kept looking back to Czech art in the age of so-called "genuine socialism" in an effort to explain the positions advanced by artists today.

What, then, is the present situation in Prague, ten years after the Velvet Revolution, which the Czechs have sarcastically nicknamed the "Plush Revolution"? From the point of view of its inhabitants, Prague belongs to the West, although it is at best situated on

the fringe and, on closer inspection, hovers in the vague transitional space between Western civilization, the Balkans, and eastern Russia. What has changed in this newly cosmopolitan city that now attracts great numbers of admiring tourists? A relatively dense and tolerably well-organized network of public museums and galleries, established under socialism, has been complemented since the Revolution by rampantly mushrooming private galleries and exhibition spaces: some ninety of them in the downtown area of Prague alone.

To understand this dramatic growth, let us look at the situation, output, and presentation of Czech art on domestic ground over the past ten years. Through the private initiative of its manager, the famous group *Tvrdohlav'* (The Obstinate Ones) recently presented an exhibition in the Senate chambers of the Czech Republic. The Chalupecky Award, the country's most prestigious prize for visual artists under the age of thirty-five, is granted directly through President Václav Havel. The winners have the opportunity to exhibit their work in an exhibition venue that is organized by a private art dealer.

The Trade Fair Palace owned by the National Gallery, which envisioned becoming the Czech Centre Georges Pompidou, has once again been without a director or chief curator for more than a year, and its absurdly oversized exhibition halls are either empty or host exhibitions with no concept and thinly veiled commercial objectives. However, the operational costs of the building alone swallow at least 50 million Czech crowns in state funds a year (almost two million dollar). The Trade Fair Palace has a thousand square meters of exhibition space which are

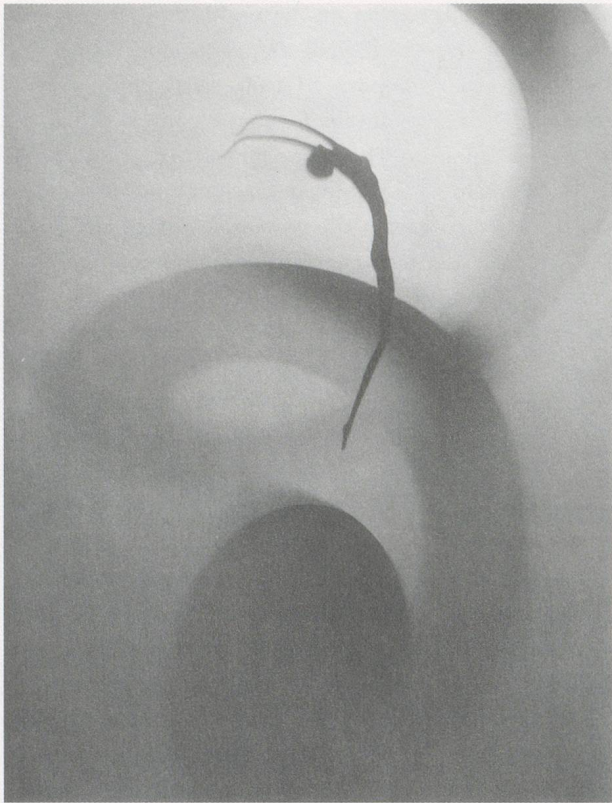
hardly used to capacity; the atmosphere evokes something between a hospital, railroad station, luxury garages, and a depleted warehouse. These premises house the Kramar Collection, the only truly European collection of twentieth-century art in the Czech Republic. Its sad loneliness is accentuated by an absence of any other works of European art after Cubism. The permanent exhibition in the Trade Fair Palace, which includes the second half of the twentieth century, is truly national in that it shows only the Czech art from its collections—telling proof of how difficult it is, for whatever reason, to overcome the intentions and ideas of national revival. In all fairness, it must be said that these circumstances generally apply to galleries and museums in the Czech Republic. If nothing else, the long years of isolation and latent nationalism and chauvinism have the advantage of attracting large numbers of visitors to the National Gallery's exhibitions of Czech classics from the turn of the century, but there is a conspicuous dearth of qualified

studies on the position of these artists within the European context. And contemporary Czech artists rarely appear within the European context at all.

The above-mentioned cultural discontinuity and lack of cultural identity led in the years of bondage and isolation to a strong emphasis on values that were closer to home. Both the Nazi and communist ideologies imposed on the Czechs over the past fifty years did not exert a broad appeal largely because they were alien to the nationalist position. The two equally totalitarian systems of government led, in self-defense, to the uncritical acceptance and, indeed, embrace of traditional values and the inability to take a critical stand. A natural consequence of the hermetic isolation of the past forty years behind the so-called Iron Curtain has been to overrate Czech art, on one hand, while, paradoxically, also grossly overvaluing everything that came from the West. The absence of critical thinking, compounded by a lack of information, was so extreme that uncritical admiration of the West was even per-

VIKTOR PIVOVAROV, from the cycle *FLAT NO. 22*, 1992-94, oil on cardboard, wooden frame, 18 $\frac{7}{8}$  x 22" / aus dem Zyklus *WOHNUNG NR. 22*, Öl auf Karton, Holzrahmen, 48 x 56 cm.





FRANTISEK DRTIKOL, UNTITLED, 20.08.1931, pastel on paper, 11 $\frac{3}{8}$  x 8 $\frac{3}{8}$ " /  
OHNE TITEL, Pastell auf Papier, 29 x 22 cm.

ceived as a form of diversion. The most important task which we now face, despite all economic difficulties and inflexible intellectual barriers, is to redefine the hierarchy of values. The first step is to acquire and absorb the vast quantities of information which have been flowing across our borders now for almost ten years. Simultaneously we must reevaluate our own thoughts, assumptions, and points of departure. The debate conducted in the West on centers and margins acquires a slightly different coloring and is viewed through a different prism in our context. The combination of an inferiority complex and megalomania is perhaps the worst point of departure if we want to join this discussion. From this perspective, our notion of belonging to the West must be viewed as a

delusion. During the past fifty years Czech critical thought has focused almost exclusively on black humor and sarcastic witticisms about the misery and bondage of our own position. I fear that the Czechs could even take pride in having been called "laughing beasts" by Goebbels.

The post-revolutionary euphoria occasioned by the West's intense interest in Czech art in the early nineties soon turned into bitter despair on realizing that most of the work embraced by the West had been produced by Russian artists within the socialist culture we so greatly disdained. Only a very few Czech curators and art historians had the rare opportunity of traveling (to the East) and enjoying a relative freedom of movement, which enabled them to become acquainted with other values

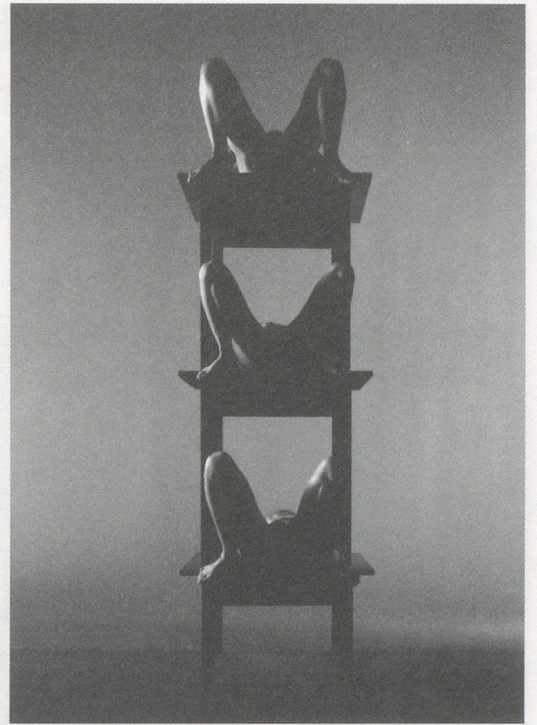
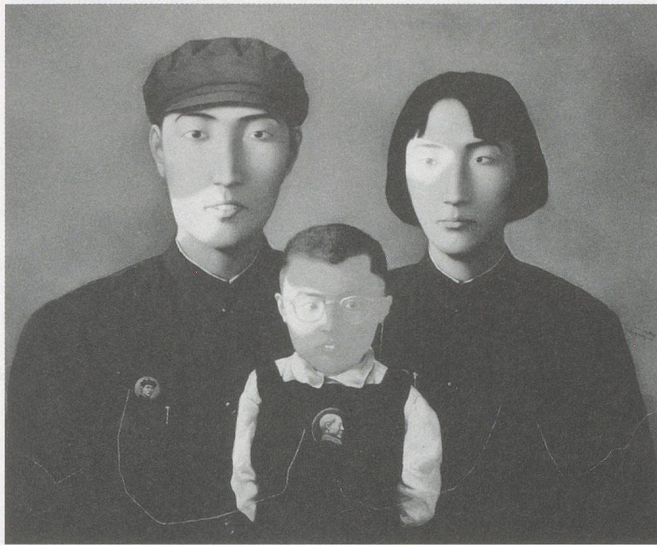
and developments in progress at the time. Our self-centeredness prevented us from recognizing the subtle but unmistakable values of a great culture. Today, in the 1990s, deeply rooted prejudices and irrational misgivings exert a similar effect, for example, on our attitude to postwar German art, despite its substantial affinities and parallels in form and content with the development of Czech art of the same period. Moreover, the radical about-face from Big Brother in the East to America in the West has merely resulted in a superficial, indiscriminately sweeping embrace of consumer culture, most evident in the spheres of film and TV production. If during forty years of socialism we were incapable of appreciating anything Russian, despite undeniably important cultural contributions at that time, if during the past ten years of freedom we have not been able to tap resources close at hand, we can hardly expect to produce anything now that is worth presenting as our contribution to contemporary European culture.

The statement made by our Minister of Culture on June 27, 1999 at a folkloric festival in Strážnice in Moravia, "If we are to be identified by something in Europe, it will be our national culture," indicates the direction currently pursued by the highest representatives of the Czech state. So by designating Prague a "European City of Culture" in the year 2000, the program's organizers have established the historical traditions of Czech art as one of the main objectives, which are to accompany us into the third millennium. I have nothing against this, as long as these traditions have some relevance in the Europe that we still want to join.

(Translation from the Czech:

V. Záková/C. Schelbert)

ZANG XIAOGANG, *BLOODLINE: FAMILY PORTRAIT II*, 1994,  
oil on canvas, exhibition "Faces and Bodies of the Middle Kingdom,"  
59 x 70 $\frac{7}{8}$ " / *BLUTSBANDE: FAMILIENPORTRÄT II*, Öl auf Lein-  
wand, 150 x 180 cm.



JÜRGEN KLAUKE, from the cycle *DISASTROUS EGO*,  
1996, photo work, 94 $\frac{1}{2}$  x 70 $\frac{7}{8}$ ", exhibition "Side  
Effect" / aus dem Zyklus *DESASTRÖSES ICH*,  
Photoarbeit, 240 x 180 cm.

The Galerie Rudolfinum opened on January 1, 1994, as a state-funded institution which is an integral part of the Czech Philharmonic Orchestra. The gallery has no collections of its own. Its activity focuses primarily on organizing exhibitions of contemporary art, publishing, organizing lectures and educational programs for all school levels, and producing videos on the exhibitions for Czech television. The founding of the Galerie Rudolfinum has filled a major gap in the network of galleries and museums in the Czech Republic.

The Rudolfinum also seeks to keep abreast of international developments and to participate actively in the exchange and dissemination of contemporary art. On one hand, this entails the still uncommon and difficult task of showing the work of artists from abroad. Successful exhibitions so far include retrospectives by Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Nan Goldin, and exhibitions by Kiki Smith, "Along the Frontier" (with Ann Hamilton, Bruce Nauman, Bill Viola, and Francesco Torres), Cathy de Monchaux, "Angel—Angel," and currently "Crossings." The Rudolfinum has also succeeded in sending its own exhibitions abroad, such as Jirí Dokoupil (Denmark, Austria), "Faces and Bodies of the Middle Kingdom: Chinese Painting of the 1990s" (Finland), Viktor Pivovarov (Germany, France), Jirí David (New York, Poland), and Frantisek Drtikol (Belgium).