



Lucia Štrbáková

A Temporary Aspect of a Ruin: Two Case Studies from the Field of Moving Image Art

Abstract

The presented paper discusses the temporary aspect of the motif of a ruin in contemporary Slovak and Czech visual art. The issue is being examined on the background of the mixing of media within the conditions of the post-medial situation. The paper initially indicates the scope and diversity of the theme of a ruin as such, but without attempting to cover all its positions and a complete "iconography". The study focuses on processuality as an inherent property of the selected motif,



Lucia Štrbáková

Temporálny aspekt ruiny: dve prípadové štúdie z oblasti umenia pohyblivého obrazu

Abstrakt

Predkladaný text sa zaoberá temporálnym aspektom motívu ruiny v súčasnom slovenskom a českom výtvarnom umení. Problém je sledovaný na pozadí miešania médií v podmienkach postmediálnej situácie. Text v úvode naznačuje šírku a diverzitu témy ruiny ako takej, ale bez nároku na pokrytie všetkých jej polôh

Adéla Babanová: Už šedesát let je mi třicet, 2010, trojkanálová videoinštalácia (1.časť: Dům Evy Weber, 2010, video, 5:37 min.; 2. časť: Eva Weber: 2012 - ?, čiernobiely fotografie, animácia, 6:21 min.; 3.časť: Dům Evy Weber: 1930 - 2140, 3D animácia, 3:32 min.), pohľad do inštalácie v Jitři Švestka Gallery, Praha



BABANOVÁ, Adéla: Už šedesát let je mi třicet, 2010, černobíla fotografie z animácie (2. část: Eva Weber: 2012 - ?, černobíle fotografie, animácia, 6:21 min.)

which leads us to the understanding of a ruin as the result of layering times. The semantic planes of the ruin are demonstrated using two examples chosen from the field of moving image art, which was, from its very beginning, a carrier of the mixing of art forms. The strategies that have already been applied in the works *I have been 30 for 60 years / Už 60 let je mi 30* (Adéla Babanová, 2010) and *Assemblage / Montáž* (Katarína Hládeková and Jiří Kovanda, 2015) are associated with the method of the historical research of Walter Benjamin. In both cases, the central role is played by assemblage as the method and form of knowledge. By the process of destruction and subsequent construction taking place at the level of selecting the fragments of time, as well as of the mixing of medial forms, seemingly unrelated temporal areas merge in the artworks. The form and the semantic plane of the artworks refer to the present understood as a common occurrence of heterochronic areas of time. While, the nature of the artworks besseems to the nature of the ruin, in which, through the conflicting modes of signification, all time-levels evenly sediment. Thus, the motif of the ruin in the representations of contemporary art functions as a metaphor of the heterochronic present, but also as a metaphorical expression of the conditions of the post-medial situation. The presented paper does not have the ambition to arrive at the procession of the topic in its entirety, it is rather a fragment abstracted form the given issue. The applied method thus corresponds to the nature of the examined theme.

Key words: contemporary art – ruin – post-medial situation – turn to a movie – remediation – postproduction – moving image art – assemblage – time – temporality – heterochrony

Lucia Štrbáková is a PhD student in the Seminar on Art hHistory at the Philosophical Faculty of the Masaryk University in Brno.

lucia.strbakova@gmail.com



Adéla Babanová: Už šedesát let je mi třicet, 2010, černobíla fotografie z animácie (2. část: Eva Weber: 2012 - ?, černobíle fotografie, animácia, 6:21 min.)

a kompletnej „ikonografie“. Ťažiskom štúdie je procesuálnosť ako inherentná vlastnosť vybraného motívu, ktorá nás vedie k chápaniu ruiny ako výsledku vrstvenia časov. Významové roviny ruiny sú demonštrované na dvoch príkladoch vybraných z oblasti umenia pohyblivého obrazu, ktoré bolo od svojich počiatkov nositeľom miešania umeleckých druhov. Stratégie použité v dielach *Už 60 let je mi 30* (Adéla Babanová, 2010) a *Montáž* (Katarína Hládeková a Jiří Kovanda, 2015) sú spojené s metódou historického výskumu Waltera Benjamina. V obidvoch prípadoch zohráva hlavnú úlohu montáž ako metóda a forma poznania. Cez proces deštrukcie a následnej konštrukcie, prebiehajúcej v rovine selekcie fragmentov času, rovnako ako miešania mediálnych foriem, sa v dielach spájajú zdánlivo nesúvislé temporálne oblasti. Forma i významová rovina diel odkazujú na súčasnosť chápanú ako spoločný výskyt heterochrónnych oblastí času. Povaha diel pritom konvenuje charakteru ruiny, v ktorej cez konfliktné módy signifikácie rovnako sedimentujú všetky časové úrovne. Motív ruiny v reprezentáciách súčasného umenia tak funguje ako metafora heterochrónnej súčasnosti, ale aj obrazné vyjadrenie podmienok postmediálnej situácie. Predkladaný text nemá ambíciu dospieť k spracovaniu témy v jej totalite, je skôr fragmentom vyňatým z danej problematiky. Uplatnená metóda tak zodpovedá povahe sledovanej témy.

Klíčové slová: súčasné umenie – ruina – postmediálna situácia – obrat k filmu – remediácia – postprodukcia – umenie pohyblivého obrazu – montáž – čas – temporalita – heterochronia



Adéla Babanová: Už šedesát let je mi třicet, 2010, černobiela fotografia z animácie (2. časť: Eva Weber: 2012 - ?, černobiele fotografie, animácia, 6:21 min.)

Predstava ruiny sa málokedy spája so súčasnosťou. Pojem asociujeme s pozostatkami staroveku alebo rozvalinami stredovekých fortifikácií. Možno si predstavíme niektoré Piranesiho rytiny alebo malby Caspara Davida Friedricha ako ikonické doklady „ruinofílie“ 18. a 19. storočia. Prírodné sa zameriame na niektorú z predchádzajúcich foriem vizuálneho archívu dejín umenia, aj keď až do dnešnej doby neexistovalo toľko zanedbaných urbanistických celkov, nefunkčných industriálnych lokalít a chátrajúcich architekúr. Industrializácia, modernizácia, masová výstavba a bujnajúca produkcia, ale aj prírodné a ekologické katastrofy vyprodukovali do dnešných dní enormné množstvo redundantných miest a moderných zrúcanín. „Ruinózný“ charakter súčasnosti je dnes už charakteristickou črtou kultúry, pretavený do apokalyptických kulís sci-fi a fantasy filmov, počítačových hier či cyberpunkových románov. Dal vzniknúť aj novému spôsobu flâneurizmu – fenoménu urban exploration.¹ Záujem o entropiu sveta je na jednej strane

¹ Urban exploration, skrátene URBEX, je anglické označenie pre výskum mestskej krajiny, ktoré sa zaužívalo v deväťdesiatych rokoch minulého storočia a v súčasnosti zaznamenáva veľkú popularitu aj v našom geografickom rámci. Ide o amatérsky prieskum a fotografickú dokumentáciu opustených lokalít a zničených architekúr. Vyznávači URBEXU sa riadia nasledujúcimi pravidlami: ne devastovať objekt, neodnášať vybavenie a nezverejňovať lokácie. FAIGLOVÁ, Barbora – HAVLÍKOVÁ, Katka: *URBEX. Opuštěná místa v Čechách*. Praha: Grada Publishing, 2015, s. 9 – 11.



Adéla Babanová: Už šedesát let je mi třicet, 2010, černobiela fotografia z animácie (2. časť: Eva Weber: 2012 - ?, černobiele fotografie, animácia, 6:21 min.)

spojený s kultúrou rýchleho zabúdania, na druhej strane s „mnémickou horúčkou“² a posadnutosťou uchovávaním. Ani v rámci súčasného výtvarného umenia nemohol tento jav zostať bez ohlasu.

Pochopenie enormného zaujatia rôznymi aspektmi témy v rámci kultúrnej produkcie tkvie v uvedomení si diverzity jej signifikácie. V rukách výtvarných umelcov metamorfuje do najrozličnejších polôh, jej šírka siaha od zviditeľňovania postindustriálnej krajiny so znakmi úpadku ekonomickej prosperity, poukazovania na hmotné architektonické relikty minulých režimov, upomienok na devastáciu spôsobenú ozbrojenými konfliktami a lokality masového exodu až k reflektovaniu fenoménu nemiast. Ruina však nemusí označovať len deštrukciu a ničenie, ale i pozostatok obdobia progresu a tvorivého vzopätia. Nie je iba znakom prerušenia a ruptúry, ale i nadviazania na hodnoty minulosti, a symbolom kontinuity v čase. Zrkadlenie stavu sveta cez jeho upadajúcu architektonickú kulisu je pritom spojené so snahami o čítanie a rekonštruovanie histórie, s reflexiou minulých utópií, ale takisto s fantáziami o budúcnosti. Vďaka tejto pestrej významovej palete je aj dnes obrazotvornosť ruín v centre pozornosti, pričom

² HUYSEN, Andreas: *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York, London: Routledge, 1995, s. 6.

sa stáva ťažiskom početných kurátorských, knižných či umeleckých projektov. Výstavy *Irresistible decay: ruins reclaimed* (Getty Research Institute, Los Angeles, 1997), *Visions of Ruin, architectural fantasies and designs for garden follies* (Sir John Soane's Museum, Londýn, 1999), *Ruins of Detroit* (Wilmotte Gallery, Londýn, 2012), *Evolution of Neglect: Scenes of Ruin and Ruins* (Contemporary Arts Museum, Houston, 2014), *Ruin Lust* (Tate Britain, Londýn, 2014) alebo *Dead Spaces and Ruins* ako časť projektu s názvom *Power and Architecture* (Calvert 22 Foundation, Londýn, 2016) sú len malou vzorkou z množstva počínov, ktoré dokladajú mohutný prúd reflektovania témy v súčasnosti, rovnako ako diferencované pole tejto problematiky.

Situácia v našom geografickom rámci nie je veľmi odlišná. Záujem o tému ruiny má podobne široký rozsah i početné zastúpenie. Z nedávno realizovaných kurátorských koncepcií môžem spomenúť *Kruhové zříceniny* Jeana-Marca Avrillu, ktorý smeroval k snahe o revíziu dejín a kritický pohľad na súčasný svet (MeetFactory, Galerie 35, Praha, 2014). Témy sa čiastočne dotkla aj výstava *Slepá skvrna* Milana Mikuláščíka, sledujúca fenomén nemiast (Galerie NTK, Praha, 2013), alebo jeho starší projekt *Stíny minulých utopií*, reflektujúci vzťahy architektúry a ideológie (Galerie NTK, Praha, 2010). Zaujímavú polohu predstavuje projekt *Opustená (re)kreácia* Andrey Kalinovej a Martina Zaička, reagujúci na prostredie kúpeľného mesta známeho kvalitnou, no napriek tomu zdevastovanou architektúrou 20. storočia (*Abandoned (re)creation*, Trenčianske Teplice, od roku 2011), alebo projekt *The Art of Urban Intervention*, kde platformu pre umelecké intervencie vytvorilo suburbánne geto severočeských Předlic (Galerie Emila Filly, Ústí nad Labem, 2011, kurátori: Michal Koleček a Zdena Kolečková, Margarethe Makovec a Anton Lederer, Vesna Vuković). Z uvedeného je možné vysledovať, ako sa motív ruiny a úpadku infiltroval do celého spektra súčasnej umeleckej tvorby. Nájdeme ho v intermedialných polohách maľby,³ v sériách fotografií dokumentárneho i konceptuálneho razenia,⁴ rovnako ako v oblasti performancie a pohyblivého obrazu.⁵ Často sa objavuje v dialógu s entropiou mestskej krajiny, kde sa do fokusu umelcov dostávajú konkrétne dysfunkčné verejné priestory, spustené stavby i celé mestské štvrte.⁶ Táto reflexia stavu súčasného mesta prirodzene súvisí s realizáciami vo verejnom priestore, podobami participatívneho umenia a umeleckým aktivizmom, ktorý smeruje k podnecovaniu celospoločenskej debaty o problémoch mestského prostredia a s ním spojenej kolektívnej pamäti. Iná poloha záujmu o ruinu sa prejavuje cez výpožičky materiálu už obiehajúceho na kultúrnom trhu.⁷ Posúvanie existujúcich diel do nových významových rovín je pritom výrazom široko sa uplatňujúcej umeleckej stratégie postprodukcie.⁸

3 Napr. Daniel Pitín: *Skok* (2011), *Tugendhat II.* (2013); Josef Bolf: *Východ* (2012), *Bazén* (2013); Dominik Hlinka: *Utečenci* (2014), *Telematická metóda* (2014); David Demjanovič a Jarmila Mitříková: *Tatranský satyr* (2013), *V ruinách* (2014).

4 Napr. Václav Jirásek: *Industria* (2006), série *Auta*, *Domy* (2015 – 2016); Hynek Glos: *Waltrůfka* (2014), *Mezičas prostoru* (2015); Monika a Ľubo Stacho: *Dva domy jedného pána* (2012).

5 Napr. Barbora Klímová: *Personal events* (2008); Veronika Hlíničianová: *Voidance* (2010); Jana Kapelová: *Situace se mění aniž nastala* (2016).

6 Napr. Magdaléna Kuchtová: *Bod 0, Verejný podstavec* (2012), *Lokálny kontext* (2010).

7 Napr. Matěj Smetana: *Pád Louvru* (2014); Katarína Hládeková a Jiří Kovanda: *Montáž* (2015).

8 BOURRIAUD, Nicolas: Postprodukcje. In ŠEVČÍK, Jiří – MORGANOVÁ, Pavlína – NEKVINDOVÁ, Terezie – SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.): *České umění 1980 – 2010*. Praha: VVP AVU, 2011, s. 729.

Každá zo zmiených polôh by si istotne zaslúžila viac pozornosti, ale posilniť komplexnosť témy v celej jej rôznorodosti a šírke nie je mojím cieľom ani zámerom. Príklady uplatnenia ruiny v umení však vykazujú spoločnú črtu, ktorá sa pre moje uvažovanie stáva ťažiskovou. Je ňou procesualnosť ako inherentná vlastnosť vybranej témy, časová rovina, ktorá si získava pozornosť pri recepcii motívu ruiny v rámci každej zo spomínaných polôh súčasného umenia.

Ako fragment môžeme ruinu popísať v podmienkach prezencie i absencie.⁹ Pochopená ako znak funguje v dvoch režimoch, pričom k svojmu referentovi odkazuje na základe podobnosti (ikon) i na základe kauzality (index). Tým sa simultánne odvoláva na svoj súčasný stav, rovnako ako na minulú integritu. Zohľadnením oboch konfliktných módov signifikácie sa na povrch dostáva temporálny aspekt ruiny. Každá zničená architektonická štruktúra je tak pripomienkou prechodu časom, vytvára akýsi portál do minulosti. Zároveň upriamuje predstavy smerom dopredu, k budúcnosti, kde sa aj naša prítomnosť rozpadá v procese nevyhnutného úpadku. Ruina je teda výsledkom vrstvenia časov, stretnutím minulého s prítomným, palimpsestom historických období a s nimi spojených kultúrnych nánosov. Práve táto časová rovina, prítomná v každej reprezentácii ruiny, sa stáva hlavným predmetom mojich úvah. O jej uchopenie sa pokúsim prostredníctvom dvoch prípadových štúdií vybraných z oblasti umenia pohyblivého obrazu.

Masívnu migráciu filmu a videa do priestorov galérií môžeme sledovať od začiatku deväťdesiatych rokov minulého storočia. Konvergenciu pohyblivého obrazu s výtvarným umením pritom ohlásila už v roku 1991 výstava *Passages de l'image*.¹⁰ Tento masívny obrat k filmu, znásobený a urýchlenný procesom digitalizácie, je jedným z nosných prúdov výtvarného umenia dodnes. Film a neskôr video boli pritom od samotných počiatkov nositeľmi procesu miešania umeleckých druhov. V rukách súčasných umelcov sa ich technologické, formálne, štylistické i naratívne možnosti redefinujú v nových súvislostiach a za účelom hľadania umeleckého vyjadrenia nadobúdajú výsostne hybridnú podobu. Video, expandované smerom k filmu a počítačom spracovanému obrazu, vyhlásilo koniec mediálnej špecifickosti, čím nás postavilo do „situácie po médiu“.¹¹ Úspechom nových technických médií pritom nie je len iniciovanie nových hnutí či vytvorenie nových foriem výrazu, ale aj podnietenie zásadných zmien v rámci médií starých.¹² Pochybnosť, ako správne označovať filmy či videá hybridnej povahy, prekonáva Carrollov pojem *pohyblivého obrazu*. Ten je namierený voči mediálnemu esencializmu a pokrýva pole prestupujúceho sa filmu, videa, televízie a možností počítačového zobrazovania.¹³ Z tohto heterogénneho zázemia vyrastajú oba príklady, prostredníctvom ktorých sa chcem priblížiť

9 LICHTENSTEIN, Jacqueline: The Fragment: Elements of a Definition. In TRONZO, William (ed.): *The Fragment: An Incomplete History*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2009, s. 120.

10 *Passages de l'image*, Centre Georges Pompidou, Paríž, 19. september 1990 – 13. január 1991, kurátori: Catherine van Assche, Catherine David, Raymond Bellour.

11 Rosalind Kraussová popísala prax videa ako diskurzívny chaos alebo heterogénnu činnosť, ktorej chýba koherencia či vlastné jednotiace jadro. KRAUSS, Rosalind: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames and Hudson, 1999, s. 31.

12 WEIBEL, Peter: Postmediální situace. In ŠEVČÍK, Jiří – MORGANOVÁ, Pavlína – NEKVINDOVÁ, Terezie – SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.): *České umění 1980 – 2010*. Praha: VVP AVU, 2011, s. 437.

13 CAROLL, Noël: Definování pohyblivého obrazu. In *Illuminace*, 2001, vol. 13, č. 2, s. 5 – 12, 22 – 24.



Adéla Babanová: Už šedesát let je mi třicet, 2010, černobiela fotografia z animácie (2. část: Eva Weber: 2012 - ?, černobiele fotografie, animácia, 6:21 min.)

k možným významovým rovinám motívu ruiny v súčasnom umení. U oboch je nemožné presné vymedzenie ich mediálnej príslušnosti, v dôsledku čoho aktivujú široké referenčné pole a rôzne režimy percepcie. Príklady z tejto sféry vyberám aj vďaka presakovaniu temporálnej roviny v téme ruiny, ktorej zodpovedá procesualnosť na čase založených médií.

„Historizujúci“ námet spolu s reflexiou osobnej a kolektívnej pamäti sú charakteristickými zložkami výtvarného jazyka Adély Babanovej (1980). Vo svojej práci kombinuje prostriedky videa, krátkého filmu, fotografie a priestorovej inštalácie. V rámci intertextuálnej a intervizuálnej umeleckej hry kombinuje fragmenty reality a fikcie, pričom sa často uchyluje k rozkladaniu privlastnených filmových a televíznych žánrov. S obľubou využíva found footage materiál stiahnutý z kultúrneho obehu, začlenený do nových kontextov cez procesy postprodukcie. Dielo *Už šedesát let je mi třicet* (2010) je černobiela videoprojekcia parazitujúca na schéme dokumentárneho filmu. Príbeh je vystavaný na základe interview s nestárnúcou umelkyňou Evou Weberovou¹⁴ a jej oveľa starším manželom. Kulisu rozhovoru tvoria zábery na chátrajúcu funkcionalistickú vilu a jej spustnuté okolie,¹⁵ ktoré vo videu zohrávajú rovnako dôležitú úlohu ako výpovede postáv.

14 Fiktívna postava je inšpirovaná umelkyňou nemecko-židovského pôvodu Evou Hesseovou. V diele A. Babanovej sa objavila už v trilógii o umení, vo videách *Zurich* (2008), *Za umělce roku jsem zvolila sebe* (2009) a *Poloboží* (2008). Osobný rozhovor s A. Babanovou 21. októbra 2016.

15 Ide o vilu architekta Ladislava Žáka, postavenú v kolónii Baba v roku 1931. Osobný rozhovor

Autorka svoj pseudodokument koncipovala ako trojkanálovú videoprojekciu s obrazom prenášaným na tri steny s nerovnakými rozmermi premietacieho plátna. Tri časti projekcie majú rozličnú minúť, všetky bežia v slučke, pričom zakaždým vytvárajú nové obrazové kombinácie. Ich simultánne premietanie spôsobuje neschopnosť vnímať celok a nutnosť selektovať vlastnú trajektóriu vnímania (a čítania) diela. Inštalácia tak vytvára analógiu situácie z bežného života, kedy sme zahltení nadmierou textových a obrazových informácií šírených médiami a nútení vytvárať v nich vlastné hierarchie.

Prvá časť videa prepája osobné príbehy postáv s osudom ich rodinného domu. Časové údaje v replikách hercov pritom rozbíjajú logiku lineárne plynúceho času. Cez nelogické výpovede sa dostávame do surreálneho sveta, kde sa trvanie odvíja mimo chronologického poriadku. Partneri v rozhovore popisujú, ako sa hmota ich domu postupne prepadá pod úroveň terénu, a ich bizarný príbeh posilňuje zvuková stopa videa. Tento svet paranormálnych javov je však v kontraste s charakterom použitého filmárskeho jazyka. Prostriedky ako práca s ručnou reportážnou kamerou a snímanie obrazu v prirodzenom osvetlení a bez štylizácie sa snažia dosiahnuť „váhu svedectva, ktoré nebolo poškvrnené snahou o umeleckú kvalitu“.¹⁶

Na budovaní rozporu medzi dokumentárnym a fiktívnym sa podieľajú aj ďalšie dve projekcie. V nich sa životný príbeh Evy Weberovej a osud jej rodinného domu rozchádzajú. Prvá sa prostredníctvom montáže fotografií z rodinného albumu zaoberá súkromím hlavnej protagonistky. Klasické černobiele fotografie, ktorých vierohodnosť podporujú rukou písané komentáre a datovania, demonštrujú svoj remediovaný charakter cez viditeľné postprodukčné zásahy. Druhá projekcia ilustruje miznutie domu prostredníctvom 3D animácie, pričom obrazovú zložku exaktne dopĺňajú popisy situácie a datovania. Náznosť ukážky usiluje o istý druh vedeckej presnosti, blízky hypotetickým rekonštrukciám dokumentárnych filmov. Efekt sa však rozpadá v absurdnom domýšľaní osudov stavby, kde sa proces úpadku dáva opakovane do vzťahu k potrebám majiteľky. Tá je po 90 rokoch nútená sťahovať sa na vyššie podlažie a po 130 dokonca na strešnú terasu.

Babanovej dielo je vystavané ako hypertext, vytvárajúci celú sieť významov. Nájdeme v ňom náznak kritiky modernistickej architektúry,¹⁷ reflexiu večnej ľudskej túžby po mladosti a krásy, rovnako ako proces rozkladu jazyka dokumentárneho filmu, s cieľom odhaliť skrytú politiku pohyblivého obrazu. Okázalá fikcia podaná jazykom dokumentu demaskuje subjektívne ciele réžie, vtláčajúcej filmu formálnu i ideovú koncepciu. Babanovej dielo ponúka skvelú pôdu pre hľadanie stále nových šífrových odkazov. V konečnom dôsledku však poukáže hlavne na silu média, ktoré núti diváka chýbajúce reálie domýšľať, a tým postupne stierať hranicu medzi realitou a fikciou.

Komprimovaním nesúrodých časových fragmentov však dielo predovšetkým ničí logiku lineárne chápaného času. Podľa výpovede Evy Weberovej by sme mohli byť v roku 1942, podľa veku jej partnera skôr v oblasti blízkej budú-

16 SONTAG, Susan: *S bolestí druhých před očima*. Praha: Paseka, 2001, s. 28.

17 Jedným z inšpiračných zdrojov autorky bola i legendárna Le Corbusierova vila Savoy, ktorá už niekoľko rokov po dostavaní komplikovala obyvateľom život vďaka svojim stavebno-technickým nedostatkom. Osobný rozhovor s A. Babanovou 21. októbra 2016.

nosti. Iba údaje ohľadom rodinného domu nás vracajú do prítomného času. Autorka vytvára situáciu temporálneho paradoxu, kde sa „...zrážajú a rozpadávajú všetky časy, z ktorých sú dejiny zložené.“¹⁸ Babanovej stratégia rozkladá kontinuitu dejín a vytrháva z nej fragmenty, aby ich zasadila do podmienok súčasnosti. Dielo predovšetkým upozorňuje na tekutý čas pohyblivého obrazu, ktorý nás uvoľňuje nielen z väzieb materiálneho priestoru, ale cez retrospektívny, perspektívny, eliptický a diskontinuálny strih i z väzieb času.¹⁹ V druhom rade môže viesť k pochopeniu charakteru súčasnosti, v ktorej sa rôzne oblasti minulosti môžu stať znova aktuálnymi.

V práci Kataríny Hládekovej (1984) sa využitie objektu a nových médií často kríži v priestorových vzťahoch inštalácie. Celou jej tvorbou sa tiahne záujem o model ako prípravnú fázu pri tvorbe určitého objektu, ale i ako celkom autonómny produkt. Táto ťažisková téma je prítomná aj v diele *Montáž* (2015), ktoré vzniklo v rámci jej spolupráce s Jiřím Kovandom (1953).²⁰ Toto spojenie autorských prístupov prinieslo produktívne pnutie, kde sa racionalita a premyslenosť Hládekovej postupu vyvážila Kovandovou spontaneitou a intuitívnym spôsobom práce.

Východiskom diela je aproprácia maľby J. L. Mandého Daguerra *The Ruins of Holyrood Chapel* (1824) a jej remediácia spojená s performanciou. Na základe reprodukcie obrazu, maľovaného podľa jednej z Daguerrových diorám,²⁰ vytvára Hládeková trojdimenzionálny model romantickej ruiny. Ten inscenuje a fotografuje, snímku následne rozstrihá na 24 častí a vzniknuté „puzzle“ ponecháva ľubovoľným zásahom svojho kolegu.²¹ Počet častí obrazu je pritom odvodený z obrazového kmitočtu – množstva snímok za sekundu záväzného pre klasický film. Ďalšiu etapu tvorby diela predstavuje Kovandova performatívna hra s rozstrihanou fotografiou. Autor opakovane rozkladá a skladá fragmenty ruiny, čím sa podieľa na ďalších etapách jej deštrukcie. Videozáznam týchto operácií je v galerijnom priestore prezentovaný vo forme spektakulárneho obrazu, pričom veľkosť projekcie a náznakov organizovania hľadiska v temnej miestnosti evokuje atmosféru kina. Obraz je však projektovaný na stenu s Kovandovým trojdimenzionálnym dreveným objektom, ktorý demaskuje hranicu medzi nehmotným svetom pohyblivého obrazu a reálnym diváckym priestorom. Do kolízie sa tak dostávajú dva rozličné režimy percepcie.

Na základe komplikovaných operácií s prisvojenou predlohou sa autorom do diela podarilo dostať celú škálu významov. Z pôvodného kontextu si dielo ponecháva známky kontemplovania vznešeného,²² popri ktorých sa demonštrujú rôzne stupne vývoja virtuality. Ozvena romantickej fascinácie ruinou, chápanou

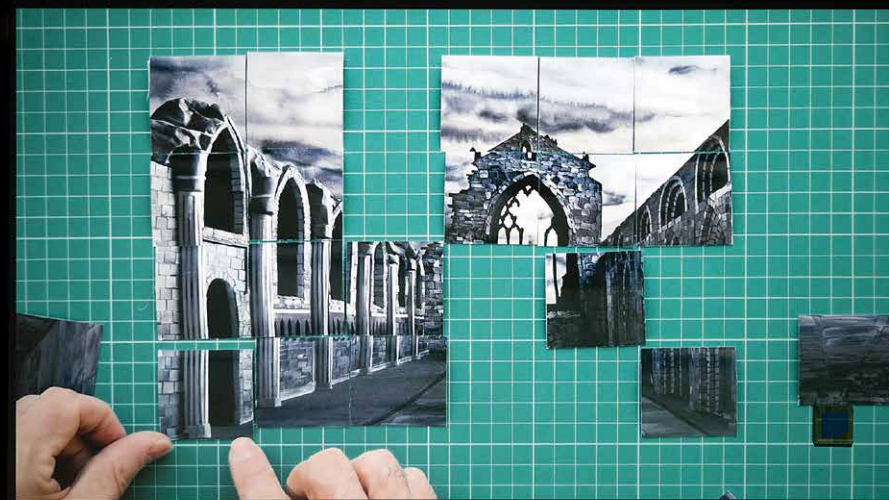
18 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Pred časom*. Bratislava: Kalligram, 2006, s. 129.

19 FRIEDBERG, Anne: *The virtual window. From Alberti to Microsoft*. Cambridge: The MIT Press, 2009, s. 6.

20 Daguerre, vynálezca diorám, začal tieto zariadenia konštruovať v Paríži roku 1822. Pracoval pritom s podsvietenými priesvitnými maľbami, ktoré pred divákmi v tme vytvárali ilúziu trojdimenzionálnej scény. Po niekoľkých minútach bola platforma auditória rotovaná a divákom prezentovaná iná dioramatická scéna. FRIEDBERG, Anne: *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1993, s. 25 – 26.

21 Jedinou jej podmienkou bolo, aby sa vo výslednom videu aspoň raz objavil celistvý obraz ruiny. Osobný rozhovor s K. Hládekovou 3. januára 2016.

22 Oblúba námetu ruín v umení 18. a 19. storočia sa rozvíjala paralelne s etablovaním estetické kategórie vznešeného v diele E. Burkeho (*Filozofické skúmanie vznešeného a krásna*, 1756), I. Kanta (*Kritika súdnosti*, 1790) a F. Schillera (*O vznešene*, 1801).



Katarína Hládeková – Jiří Kovanda: *Montáž*, 2015, video, 8:40 min.

ako zápas prírodného s arteficiálnym,²³ sa v diele mieša s mediálnym vírením obrazu, poplatným dnešnému spôsobu vnímania a vytvárania reality. V diele sa usádzajú časové roviny a vytvárajú komplikovaný palimpsest. Sedimenty rôznych oblastí času pritom naznačujú prepojenia. Vytvorenie fotografického obrazu podľa trojdimenzionálneho papierového modelu u Hládekovej korešponduje s vytvorením maľby podľa iluzívnej scény diorámy u Daguerra. V oboch prípadoch je nabúraná predstava reálnej mierky, stráca sa dokonca akékoľvek ukotvenie v realite. Hládeková svoj model zostrojila podľa reprodukcie dostupnej na internete, pričom s originálom obrazu sa nestretla, rovnako ako Daguerre, ktorý reálnu ruinu Holyrood Chapel pravdepodobne nikdy nenavštívil.²⁴ Aj napriek absencii ukotvenia v reálnom objekte fotografia i maľba sprostredkujú divákovi geograficky vzdialenú lokalitu, čím umožňujú pohyb priestorom a časom bez potreby opustiť konkrétne miesto. Pre dobové publikum sprostredkovali diorámy extrémne realistické obrazy vytvárajúce „arteficiálne inde“²⁵, čo nie je vzdialené priestorovej a časovej dislokácii dnešného elektronického sveta. V oboch prípadoch

23 Nemecký sociológ Georg Simmel opísal v esejí *Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch* (1911) estetiku ruiny predchádzajúcich dvoch storočí ako zápas prírody a kultúry, v ktorom sa arteficiálny objekt posúva smerom k organickému stavu. SIMMEL, George: *The Ruin*. In DILLON, Brian (ed.): *Ruins. Documents of Contemporary Art*. London: The MIT Press, 2011, s. 24.

24 Táto legenda o vzniku Daguerrovho diela bola jednou z hlavných inšpirácií autorky. Osobný rozhovor s K. Hládekovou 23. októbra 2016.

25 FRIEDBERG, Anne: *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1993, s. 21.



Katarína Hládeková: Holyrood Abbey, 2015, neinscenovaný model

doch to bol „mobilizovaný virtuálny pohľad“²⁶ ktorý sa stal predpokladom vzniku diela. Kým však Daguerrove diorámy sledovali snahu o zjednotenie vizuálneho priestoru v rámci imediácie, vyzdvihnutie zacyklených mediálnych vzťahov v diele *Montáž* je naopak prejavom hypermediácie.²⁷

Deštrukcia architektonickej formy v diele korešponduje s procesom rozkladu špecificity využitých médií. Fragmenty mediálnych foriem pritom vytvárajú akúsi reťaz, kde sa možnosti digitálneho obrazu cez klasický film a fotografiu spájajú s iluzívnou silou diorám. Súčasnosť tak vidíme spojenú s úlohami jej minulých prefigurácií. Interpretovanie diela iným dielom opäť zasadzuje fragment minulosti do súčasných podmienok. Tento spôsob práce je akýmsi „česaním dejín proti srsti“²⁸ kde v minulých podmienkach zachytávame zárodky budúcich možností. Viac ako o rekonštrukcie minulosti však ide o spoznávanie charakteru dneška, chápaného ako úbežník minulých dejov.²⁹

Prostredníctvom zoskupenia vybraných fragmentov z minulosti spájajú obe autorky zdanlivo nesúvislé časy. V ich dielach sa stáva aktuálnym to, čo je

²⁶ Ibidem, s. 4.

²⁷ BOLTER, Jay David – GRUSIN, Richard: Imediace, hypermediace, remediace. In *Teorie vědy*, 2005, vol. XIV, č. 2, s. 6 – 21.

²⁸ BENJAMIN, Walter: O pojme dejín. In BENJAMIN, Walter: *Iluminácie*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 229.

²⁹ BUCK-MORSS, Susan: *The Dialectics of Seeing*. Cambridge: The MIT Press, 1991, s. 339.

z hľadiska dejín minulé. Rozkladajú tým logiku časovej linearity. Pre vytvorenie jazyka zodpovedajúceho svojim potrebám využívajú všetky prostriedky dostupnej techniky. Viac ako výpoveď diela – vrstevnatá a mnohovýznamová – sa pritom stáva relevantný spôsob, akým dielo vypovedá. Dôležitý je tu proces deštrukcie a následnej konštrukcie, ktorá sa deje prostredníctvom montáže. Tá sa uplatňuje nielen v rovine výberu a zoskupenia vhodných úlohmok času, ale aj v rámci technického spracovania obrazu – prostredníctvom strihu a ďalších postprodukčných zásahov.

Tieto umelecké postupy nie sú nepodobné Benjaminovej predstave historika ako „učenca nečistôt a smetí histórie“, dieťaťa hrajúceho sa so „zdrapmi času“.³⁰ Aj tu hrá ústrednú úlohu montáž ako metóda a forma poznania. Historik „...nanovo skladá (montuje) «odpady», pretože tieto majú dvojakú schopnosť, a to jednak demontovať (rozkladať) históriu, a jednak zmontovať dokopy heterogénne časy.“³¹ Zmieňované umelecké postupy majú spoločné črty s Benjaminovou metódou výskumu, kde je deštrukcia predpokladom vzniku novej konštrukcie.³² Minulosť pritom nemizne niekde za nami, v oblasti neexistujúceho času. Historik svoj materiál získava tu a teraz, pričom minulé aktualizuje v súčasných podmienkach. „Dejiny sú predmetom konštrukcie, ktorej miesto netvorí homogénny a prázdny čas, ale čas naplnený terajškom.“³² Obe autorky postupujú podobným spôsobom. Nejde im o nostalgické prebývanie v minulosti, reflektujú skôr podmienky nášho tu a teraz. Vedľa prítomnosti zrkadlia ich diela pojem *aktuality*³³ a vedľa lineárneho času dejín i čas „stávania sa“, ktorý predstavuje „teraz nášho diania“.³⁴ V ňom sa odlišné temporálne oblasti prevrstvujú a vzájomne koexistujú. V konečnom dôsledku tak diela ukazujú na charakter súčasnosti chápanej ako „spoločný výskyt heterochrónnych oblastí času, v ktorých vždy znova treba vyzdvihnúť to, čo je v tej či onej prítomnosti skutočne aktuálne“³⁵

Prínos umelca ako historika spočíva najmä v tom, ako prenášaním minulosti do aktuálnej tvorby otvára nové spôsoby uvažovania o podmienkach súčasnosti. Výsledky, ktoré dosahuje na „montážnych linkách“ svojich aparátov, pritom konvenujú charakteru ruiny. Cez konfliktné módy signifikácie v nej rovnako koexistujú všetky úrovne času. Ruina v umeleckých reprezentáciách funguje ako metafora heterochrónnej súčasnosti, rovnako ako obrazné vyjadrenie podmienok postmediálnej situácie. Kedže cez ňu môžeme uchopiť symptomatické črty doby, stáva sa v umení čoraz používanjšou alegóriou.

Lucia Štrbáková je doktorandkou v Seminári dejín umenia Filozofickej fakulty Masarykovej univerzity v Brne.
lucia.strbakova@gmail.com

³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges: *Před časom*. Bratislava: Kalligram, 2006, s. 122.

³¹ Ibidem, s. 133.

³² BENJAMIN, Walter: O pojme dejín. In BENJAMIN, Walter: *Iluminácie*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 233.

³³ M. Foucault a rovnako aj G. Deleuze rozlišujú okrem momentu prítomnosti aj moment aktuality (*aktuality*). Prítomnosť je tu chápaná ako to, čo sme a čím už prestávame byť, na rozdiel od aktuality, ktorá predstavuje to, čím sa len stávame. DELEUZE, Gilles: *Co je filosofie?* Praha: OIKOYMENH, 2001, s. 100.

³⁴ DELEUZE, Gilles: *Co je filosofie?* Praha: OIKOYMENH, 2001, s. 100.

³⁵ ČÍSAŘ, Karel: *Abeceda věcí. Poznámky k modernímu a současnému umění*. Praha: UMPRUM, 2014, s. 223.