

Eva Kapsová

Images Projected in Galleries and Art Museums in Contemporary Theory and History

Katarína Rusnáková: *Premietané obrazy v digitálnom veku. Súčasnú videoumenie v múzeu umenia a galérii / Projected Images in the Digital Age. Contemporary Video Art in Art Museums and Galleries. Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2018, p. 127 + pictorial supplement*

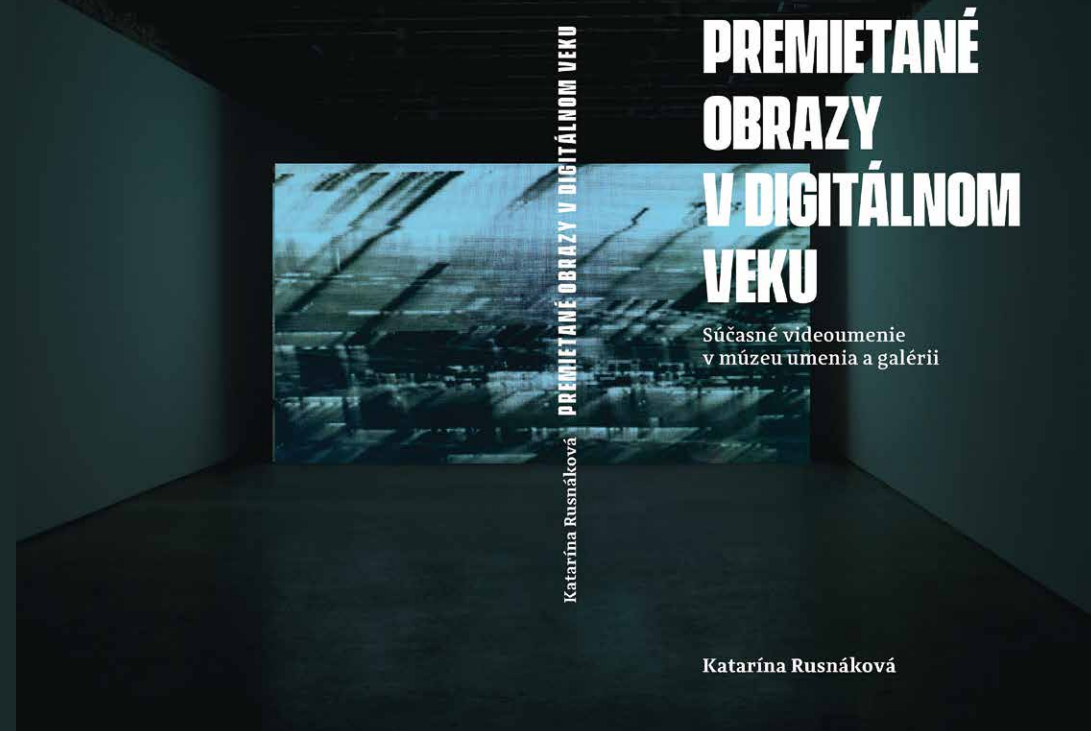
Abstract

The newest publication by Katarína Rusnáková maps thirty years of the existence of digital images projected in galleries and museums. Its premise, which she further analyzes, is that the dispositif of film in the cinema and the gallery differs fundamentally. Video art, initially presented in small-format media (on television screens and the like), currently demands large-format projection; meanwhile the artist's imagination is guided by prospects of multiple channels and, in gallery space, of variously-placed projection surfaces. This type of structuring of artistic expression, bound to new media's technical and technological possibilities, makes new demands of the spectator's reception. The author's interest in this question, i.e. when the gallery perceived in the modern context as a *white box* becomes a *black box*, both grew out of what is occurring on the art scene and reflects her long-term research as represented by a series of monographs (*V toku pohyblivých obrazov. Antológia textov o elektronickom a digitálnom umení*, 2005; *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*, 2006; *Rozšírené spôsoby diváckej recepcie digitálneho umenia*, 2011). In the publication's introduction, she gives the reason for limiting the number of artists selected, whose work she presents the reader after an extensive theoretical background. Besides the inspirer Andy Warhol, whose stimuli come from the 1960s, she addresses Jane and Luis Wilson, Eija-Liisa Ahtila, Kutlug Ataman, Shirin Neshat, Steve McQueen, Pavel Braila, Douglas Gordon, Chris Marclay, Jeff Desom and Candice Breitz; the dominant Slovak artists are Jana Želibská, Ilona Németh, Ladislav Čarný, Pavlína Fichta Čierna, Anton Čierny, Miroslav Nicz and the younger Tomáš Rafa and Filip Jurkovič. The reason for this selection, and the proof of integrity in Rusnáková's interpretation, was not just the significance of these artists' oeuvres, but also her experience and the exploration based on it – for video art installations in galleries cannot be observed after the fact via reproduction media (recorded in photographs or on film) with any precision and without losing something. The author experienced the pieces mentioned "in her own skin", as a "event in the field". This is the root source of her captivating and compelling analytical interpretation, in the course of which she relies on a network of intertextual and contextual meanings, from the spheres of both life experience (a problem expressed in art works) and the humanities (philosophy, aesthetics, social psychology, anthropology et al). Though the choice of artists and works was selective, the publication is pioneering in that Slovakia's art historiography has never yet elaborated this theme. She presents it as a present, unfinished, living film art creation and reception process in galleries and art museums. Moreover, the book brings in important mentions of relevant theories from abroad, which have yet to be translated into Slovak (including the authors Erika Balsom, 2013; Catherine Elwes, 2015; Kate Mondloch 2010; Tania Leighton, 2008 and others).

Key words: Katarína Rusnáková – film theory – digital image – white cube vs. black box – spectator
prof. PhDr. Eva Kapsová, PhD. Scientific researcher and teaching fellow at the Institute of Literature and Art Communication of the PF UCF in Nitra. She lectures on aesthetics, history and art philosophy at the Philosophical Faculty in Nitra and Academy of Arts in Banská Bystrica. She publishes in professional journals, and has published several monographs on pragmatic aesthetics and contemporary art. As a curator she focuses on artists from the Nitra region and young art.

ekapsova@ukf.sk

Obálka knihy Kataríny Rusnákovej: Premietané obrazy v digitálnom veku, 2018



Katarína Rusnáková

Eva Kapsová

Obrazy premietané v galériách a múzeách umenia z pohľadu súčasnej teórie a histórie

Katarína Rusnáková: *Premietané obrazy v digitálnom veku. Súčasnú videoumenie v múzeu umenia a galérii. Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2018, 127 s. + obr. príloha*

Anotácia

Najnovšia publikácia Kataríny Rusnákovej mapuje tridsať rokov existencie digitálnych obrazov premietaných v galériách a múzeách, pričom vychádza z premisy, ktorú ďalej analyzuje, že dispozitív filmu v kine a v galérii je zásadne iný. Videoumenie prezentované spočiatku na maloformátových nosičoch (televízna obrazovka a pod.) kladie v súčasnosti požiadavky na veľkoformátovú projekciu a zároveň umelcova imaginácia je usmerňovaná možnosťami viacnaložových a v priestore galérie rozmanito rozmiestnených projekčných plôch. Tento typ štruktúrovania umeleckej výpovede, viazaný na technologické a technické možnosti nových médií, kladie nové nároky na divácku recepciu. Záujem autorky o túto problematiku, keď sa galéria modernisticky ponímaná ako *biela kocka* mení na *black box*, vyplynul nielen z aktuálneho diania na umeleckej scéne, ale je aj odrazom jej dlhodobého výskumu reprezentovaného celým radom vedeckých monografií (*V toku pohyblivých obrazov. Antológia textov o elektronickom a digitálnom umení*, 2005; *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*, 2006; *Rozšírené spôsoby diváckej recepcie digitálneho umenia*, 2011). V úvode publikácie zdôvodňuje užší výber autorov, ktorých diela po rozsiahlej teoretickej časti približuje čitateľovi. Popri inšpirátorovi Andym Warholovi, ktorého podnety vychádzajú ešte zo šesťdesiatych rokov 20. storočia, tu figurujú Jane a Louise Wilson, Eija-Liisa Ahtila,

Kutluğ Ataman, Shirin Neshat, Steve McQueen, Pavel Braila, Douglas Gordon, Christian Marclay, Jeff Desom a Candice Breitz, zo slovenských dominujú Jana Želibská, Ilona Németh, Ladislav Čarný, Pavlína Fichta Čierna, Anton Čierny, Miroslav Níz a najmladší Tomáš Rafa a Filip Jurkovič. Dôvodom výberu a dokladom poctivosti v Rusnákovvej interpretácii bol nielen význam diela vybraných autoriek a autorov, ale aj jej empiria a skúmanie na základe vlastnej skúsenosti, keďže inštalácie videoumenia v galériách nie je možné bezo zvyšku a bez straty informácie dodatočne sledovať v reprodukčnom médiu (fotografia, filmový záznam). Autorka uvádzané diela „prežila na vlastnej koži“, ako živú „udalosť v teréne“. To tvorí podhubie jej sugestívneho a presvedčivého analytického interpretačného výkonu, v rámci ktorého sa opiera o celú sieť intertextových a kontextuálnych významov zo sféry jednajúcej životnej praxe (dielom tematizovaný problém), a jednak humanitných vied (filozofia, estetika, sociológia, psychológia, antropológia a i.). Napriek výberovosti autorov a diel je publikácia priekopníckou prácou, keďže slovenská historiografia umenia túto tému dosiaľ nespracovala. Predstavuje ju ako aktuálny, neukončený, živý proces tvorby a recepcie filmového umenia v galériách a múzeách umenia. Kniha navyše prináša dôležité poznatky zo zahraničnej, do slovenčiny zatiaľ nepreloženej teórie z danej oblasti (autorky ako napr. Erika Balsom, 2013; Catherine Elwes, 2015; Kate Mondloch, 2010; Tania Leighton, 2008 a i.).

Kľúčové slová: Katarína Rusnáková – filmová teória – digitálny obraz – white cube vs. black box – divák

Katarína Rusnáková **PREMIETANÉ OBRAZY V DIGITÁLNO M VEKU**

Keď chcel Peter Rónai v Nitrianskej galérii koncom deväťdesiatych rokov 20. storočia realizovať veľkoplošnú projekciu videoobrazu – reprodukciu ikonickej šatky svätej Veroniky s odtlačkom Kristovej tváre (ako formu found footage a remaku) – nebola inštalácia v takejto podobe ešte v aktuálnych možnostiach tejto regionálnej inštitúcie. Jeho video referujúce s ľahkým nádychom irónie o novodobej (elektronickú) podobe aury zostalo napokon v menej spektakulárnom formáte na obrazovke klasického „krabicového“ televízora.¹ Technické podmienky premietania obrazov v múzeu umenia a galérii vyzdvihuje Katarína Rusnáková v jej najnovšej publikácii *Premietané obrazy v digitálnom veku. Súčasné videoumenie v múzeu umenia a galérii* ako nezrušiteľnú, obligátnu podmienku naplňovania takzvaného kinematografického obratu v súčasnom vizuálnom umení. K týmto podmienkam patria jednak finančne dostupné editačné programy, a jednak cenovo prístupné dátové projektory.

Tieto parametre umožňujú umelcom a umelkyniam prechádzať z tvorby založenej na videoinštaláciách k „umeleckým postupom spočívajúcim v tvorbe odhmotnených obrazov videofilmov premietaných na stenách alebo plátnach v múzeu umenia a galérii“, čím posúvajú vývin umeleckého prejavu „k progresívnym a netradičným formátom súčasného vizuálneho umenia“.² Túto aktuálnu polohu vo vývine umenia, keď sa galéria modernisticky ponímaná ako *biela kocka* mení na *black box*, sa Katarína Rusnáková rozhodla zmapovať v relevantnom reprezentatívnom výbere zo svetového a domáceho umenia, sústredenom na obdobie posledných tridsiatich rokov.

Záujem autorky o danú problematiku vyplynul z diania v samotnej umeleckej sfére, z pokračujúceho nárastu daných foriem umenia a zároveň je odrazom jej dlhodobého výskumu v oblasti žánrov a foriem nových médií, reprezentovaného celým radom publikácií a vedeckých monografií.³ Autorka prináša do našej teórie a dejín súčasného výtvarného umenia poznatky, ktoré vychádzajú jednak z autopsie, a jednak z teoreticko-historického zhodnotenia relevantných príkladov, ako aj poznatky zo zahraničnej teórie. V prvej časti publikácie spracovala a v podstate i zmapovala významnú literatúru z danej oblasti (Balsom 2013, Elwes 2015, Mondloch 2010, Leighton 2008, Mišíková 2009 a i.). Vyzdvihla kľúčové témy a problémy v oblasti videoobrazov/ videoumenia a všimla si aj zhody a prípadné rozdiely v názoroch uvádzaných autorov a autoriek.

V úvodných partiách publikácie pripomína aj vlastné skúmania, zhodnotené v jej predchádzajúcich monografických textoch. Skúmania autorov a autoriek z oblasti teórie i svoje vlastné výskumy usúvzťažňuje s estetickými a filozofickými, sociologickými a kulturologickými pohľadmi (W. Benjamin, W. Welsh, M. Merleau-Ponty a i.). Opierať sa môže v širšom meradle o detailne spracovanú problematiku teórie filmu Gillesa Deleuza, ktorej sa pred časom venovala.⁴ V tejto súvislosti sa logicky ponúкло porovnanie špecifik klasického filmu zameraného predovšetkým na masové publikum a videofilmu cieleného do výstavných siení, ktoré majú výrazne inú povahu. To sa týka samotnej produkcie zámeru a výsledného vizuálu, ako aj spôsobov diváckej recepcie. Rusnáková upozorňuje na iný dispozitív filmu v kine/kinosále a iný v galérii. V prípade obrazov konfigurovaných, inštalovaných, premietaných v múzeách a galériách by sme mohli hovoriť

1 Videoinštaláciu *Ecce homo* prezentoval Peter Rónai na výstave *Veni lumen* v Nitrianskej galérii v roku 1999. Výstava sa uskutočnila pri príležitosti Roka kresťanskej kultúry a Milénia 2000 (Nitrianska galéria, október – november 1999, kurátorka Eva Kapsová).

2 Bližšie pozri RUSNÁKOVÁ, Katarína. *Premietané obrazy v digitálnom veku. Súčasné videoumenie v múzeu umenia a galérii*. Banská Bystrica: Akadémia umení, 2018, s. 17.

3 Z publikácií Kataríny Rusnákovvej na túto tému pripomeňme *V toku pohyblivých obrazov. Antológia textov o elektronickom a digitálnom umení v kontexte vizuálnej kultúry* (2005), *História a teória mediálneho umenia na Slovensku* (2006) či *Rozšírené spôsoby diváckej recepcie digitálneho umenia* (2011).

4 Pozri RUSNÁKOVÁ, Katarína. *Dve štúdie: Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku. Gilles Deleuze a myslenie o filmovom obraze*. Banská Bystrica: Fakulta výtvarných umení, Akadémia výtvarných umení, 2009.

akoby o expandovanom poli filmu, podobne ako keď Rosalind Krausová hovorila o sochárskych inštaláciách ako o expandovanom poli sochy. Rusnáková sa usiluje o čo najširšie zosumarizovanie rôznych typov štruktúr filmu v galériách a na ne nadväzujúceho celého radu typov diváckej recepcie. Autorka prijíma zistenia významných teoretikov a teoretičiek, ktorí čiastočne načrtávajú danú úlohu, a dopĺňa ich vlastnými zisteniami. K tým patrí okrem žánrového rozvrstvenia (štruktúrny film, expanded cinema, intermediálne environmenty, inštalácie premietaného a pohyblivého obrazu/experimentálne, nenaratívne, naratívne a dokumentárne premietané obrazy) aj dôsledné pomenovanie tematických oblastí, ktorým sa táto nová forma umenia venuje (sociokultúrne otázky, sociálna a spoločenská kritika zaoberajúca sa politikou tela, genderovými problémami a medziľudskými vzťahmi, reagujúca na slabé miesta v spoločnosti vo väzbe na lokálne a globálne kontexty, zameranie na kritiku politiky, problematizujúce konzumné správanie a životný štýl, asymetriu moci a ekonomickú nerovnosť; dôležitými témami sa stávajú aj rôzne koncepty pamäti – individuálna, kolektívna, historická, kultúrna – a prepojenie malých dejín s veľkými dejinami v rámci špecifických ľudských príbehov a pod.).⁵

V hľadani tomu zodpovedajúcej typológie diváckej recepcie vyznieva sympaticky relativizovanie tejto možnosti v myšlienke, že „už totiž neexistuje jednoduchý vzor univerzálneho, ideálneho diváka“. Popri plusoch „rozloženého“ diváctva poukazuje autorka spolu s C. Elwesovou na rozštiepenie, rozptýlenie pozornosti, ktorej sa nedá celkom vyhnúť a ktorá je skôr pravidlom.⁶ Spôsob diváckej recepcie – táto na prvý pohľad výlučne akoby formálna charakteristika – zohráva popri charaktere masovofilmového naratívu a posolstiev experimentálnych, artových videofilmov (filmy z oblasti vizuálneho umenia) kľúčovú úlohu. Tak ako do dispozitívu kina patrí to, že film sa premieta pri dostatočnom zatemnení v pozdĺžnej sále s projekčnou plochou vpredu a divák celú projekciu sleduje na jednom mieste, dispozitív videoprojekcie v múzeu umenia a v galérii spočíva v osobitosti umiestnenia projekcie. Filmová výpoveď sa pritom napája na osobitosť a architektúru miestnosti/miestností. Tieto dve zložky sú prepojené a vzájomne sa podmieňujúce; inak ako v kine je organizovaná recepcia pohyblivých obrazov a zvukov, divák sa môže pohybovať, sledovať zvyčajne krátkominutážny film upravený na nepretržité premietanie v slučke, pričom inštalácia videoobrazov je neraz prepájaná na ďalšie súčasti prezentácie – readymade, fotografie a pod. Videoumenie prezentované spočiatku na maloformátových nosičoch (televízna obrazovka a pod.) kladie v súčasnosti požiadavky na veľkoformátovú projekciu a zároveň je umelcova imaginácia usmerňovaná možnosťami viackanálových a v priestore galérie rozmanito rozmiestnených projekčných plôch. Tento typ štruktúrovania umeleckej výpovede, viazaný na technologické a technické možnosti nových médií, kladie nové podmienky na divácku recepciu. Diváci – návštevníci galérií a múzeí – sú usmerňovaní v pohybe po priestore, ktorý má niekedy pokojovú povahu, keď súčasťou inštalácie je rad sedadiel, alebo keď sú, najmä v prípade viackanálovej produkcie, vyzvaní pohybovať sa v priestore. Pozícia diváka je individuálna a spolu s ňou sa mení i fragmentarizuje obraz projektovaný do jeho mysle a významová komplexnosť výpovede podlieha iným procesom ako pri lineárnom premietaní. Čas, pohyb a obraz v diele a myslí dostávajú iné dimenzie

⁵ RUSNÁKOVÁ, ref. 2, s. 15.

⁶ Ibidem, s. 34.

Shirin Neshat: Turbulentný, 1998. Záber z inštalácie vo Fundacio La CAIXA Collection, Barcelona

Shirin Neshat: Turbulentný, 1998, dvojkanálová videoinštalácia, videoprojekcia, 16 mm film, čiernobiele, zvuk, 9:07 min., slučka. Copyright Shirin Neshat, Courtesy the artist and Gladstone Gallery, New York and Brussels





Kutluğ Ataman: Ženy, ktoré nosia parochne, 1999, štvorkanálová videoprojekcia, farba, zvuk. V zbierke Tate Modern, Londýn

a podoby. Rozpätie autorských stratégií a prístupov smeruje od pozerania na jednu plochu plátna v pokojovej, nepohybujúcej sa polohe až po v istom tempe (to je na voľbe diváka) fragmentárne sledovaný obraz prichádzajúci z rôznych strán. Tieto parametre nie sú len formálnou záležitosťou alebo ťahom na zatriktívnenie obrazu, ktorý by sám o sebe nemusel možno zaujať. Nová forma, ako dokladajú viacerí Rusnákovi uvádzaní teoretici a teoretičky i ona sama, dokáže upovedomiť o nepoznaných aspektoch skutočnosti. V tom spočíva značný potenciál umenia nových médií. V tomto kontexte môžeme trochu z iného okraja doplniť, že spektakulárnosť sa tu nejaví ako jazyková hra, ktorá by bola pragmatickým prostriedkom zaujatia diváka často hraničiacim s vyprázdnenosťou, ako o tomto riziku hovoril pred časom český teoretik umenia Ladislav Kesner. Vo svojej publikácii *Museum umění v digitální době*⁷ sa prihovára za vážnu meditatívno-kontemplatívnu formu recepcie obrazu v galériách. Všimol si, že múzeá a galérie majú v záujme získania väčšej pozornosti divákov tendenciu vrstviť tichú recepciu diela, dopĺňať, predinterpretovať, zatriktívňovať jeho prezentáciu a robiť zo statického obrazu spektakulárnu show. Podľa neho by zmyslom umenia malo byť „duchovné povznesenie, poznávanie, potešenie“.⁸ Kesner sa vyslovuje takpovediac v modernistickom duchu, keď hovorí, že význam diela v múzeu spočíva „v jeho

7 Pozri KESNER, Ladislav ml. *Museum umění v digitální době. Vnímání obrazu a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: Argo a Národní galerie v Praze, 2000. Ladislav Kesner venuje časť publikácie analýze diferencie vnímania statických a pohyblivých obrazov v galérii a múzeu.

8 Ladislav Kesner pri tejto príležitosti cituje prejav riaditeľa newyorského Metropolitan Museum of Art Phillipa de Montebello z roku 1997. Bližšie pozri KESNER, ref. 7, s. 49.



Jana Želibská: „2014“, 2014, site-specific videoinštalácia, trojkanálová videoprojekcia, farba, zvuk, zemina, readymady, svetelný maják, 3:00 min., slučka. Foto: Jana Želibská

aure originality, t. j. evokuje silu fetišu, relikviu nadprirodzenosti, je výnimočný tým, že unikol sústavnému a zrýchľujúcemu sa kolobehu konzumácie, privlastneniu, spotrebe, odvrhnutiu“⁹. Marketingovo nasvietené praktiky múzeí umenia a galérií, manipulujúce s významami statických obrazov, sú však niečím iným ako spektakulárnosť digitálneho umenia a umenia pohyblivých obrazov. Tu je špecifická inštalácia, ako dokazuje Katarína Rusnáková, priamym, imanentným štruktúralno-obsahovým prvkom umeleckej výpovede, určujúcim jej estetiku (výraz) a umelecké poslanstvo. Nová forma má vplyv na recepcný efekt porovnateľných tém, ktoré by mohli byť komunikované tradičnejšími médiami či klasickou formou fotografie alebo videofilmu. I v prípade obrazov premietaných v múzeu umenia a v galérii sa potvrdzuje platnosť McLuhanovej myšlienky, že „médiom je poslanstvo“.

K teoretickým východiskám uvažovania o špecifickosti premietaných obrazov v umeleckých inštitúciách patrí už spomínaná otázka *aury* týchto na reprodukovateľnosti založených obrazov. Tu sa Rusnáková prikláňa k myšlienke oponujúcej stanovisku Waltera Benjamina o strate aury (desakralizácii) v umení založenom na reprodukcii.¹⁰ Podľa Benjamina tieto diela strácajú auru, keďže ich atribútom nie je jedinečnosť (jedinosť – originalita) a sú ľahko dostupné. Podľa Rusnákovej aury jedinečnosti nahrádza elektronická svietivosť (vyžarovanie) filmového obrazu,

9 Ibidem, s. 42.

10 BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.



Jeff Desom: Okno do dvora ako slučka, 2012, footage z filmu Okno do dvora (1954), réžia Alfred Hitchcock, trojkanálová videoprojekcia, farba, hudba: Johannes Brahms – Uhorský tanec č. 5, aranžmán Hugo Winterhalter, skrátaná verzia 3:00 min., slučka, plná verzia 20:00 min, slučka, projekčná plocha 20 x 2 m

ale aj významová hĺbka. „... typickou črtou týchto diel je ich vlastný zdroj elektrického svetla... Premietané obrazy svetlo vyžarujú, čím sú nositeľom zvláštnej aury.“¹¹ Takto chápaná aura sa z hľadiska dnešných foriem umenia ukazuje ako archaická. Vzťahovať auru na svietivosť obrazovky – plátna sa môže javiť ako problematické a do budúcnosti bude dobré tieto súvislosti (aura a elektronické, digitálne diela a pod.) filozofiou umenia preveriť. Zdá sa totiž, že funkcia, sila a presvedčivosť umeleckej výpovede nespočíva v technike, ale významovej hĺbke. Silu by sme si mohli vyložiť ako silu (power) pôsobenia (estetickú kvalitu *сила výrazу* – pôsobivosť, t. j. vyžarovanie).¹² Ako pripomína filozof František Novosád, citujúc Martina Heideggera: „Sila, pravda umeleckého diela nemá s jeho technológiou nič spoločného. Umelecké dielo presahuje svoju vytvorenosť.“¹³ Tohto problému sa dotkol Peter Rónai dielom *Ecce homo* (1999), pričom odpoveď na otázku, ako pôsobí ikona Krista prenesená do výstavnej situácie (sály) prostredníctvom niekoľkonásobnej postprodukcii, sprítomnená a prípadne zväčšená a monumentalizovaná na svietivý obraz, nechal na diváka. Problém aury a jej možného vyprázdnenia realizoval Peter Rónai na funkčne zvolenom prípade/príklade v galérii inštalovaného a elektronicky (digitálne) reprodukovanej sakrálneho diela. Pravda, nešlo o veľkoplšnú projekciu a videotvorba Petra Rónaia ako taká sa tentoraz ani nedostala do výskumného hľadáča Kataríny Rusnákovej.

V úvode publikácie autorka zdôvodňuje užší výber autorov, ktorých diela po rozsiahlej

11 RUSNÁKOVÁ, ref. 2, s. 26.

12 Bližšie pozri PLESNÍK, Ľubomír a kol. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie UKF, 2008, s. 215 – 217. Heslo a kategóriu *сила výrazу* spracoval Peter Zlatoš.

13 NOVOSÁD, František. Aura a pravda umeleckého diela v dobe neurčitosti. In *Kritika a kontext*, č. 44, s. 77.



Ladislav Čarný: Metropolis, 2006, cyklus Ready Movies, videoinštalácia, štvorkanálová videoprojekcia na rozličné nábytkové objekty, found footage: Fritz Lang – Metropolis (1925 – 1926), čiernobiely, bez zvuku, 5:41 min.

teoretickej časti približuje čitateľovi buď stručne, alebo ich hlbšie interpretuje v prípadových štúdiách. Napriek výberovosti autorov a diel je publikácia priekopníckou prácou a záslužným počínom, keďže slovenská historiografia umenia túto tému dosiaľ nespracovala. Predstavuje ju ako aktuálny, neukončený, živý proces tvorby a recepcie filmového umenia v galériách a múzeách umenia. Podstatným v posudzovaní (interpretácii) premietaných obrazov v múzeu a galériách, popri hermeneutickom čítaní pohyblivého vizuálu prezentovaného na projekčnej ploche, sa javí tiež celková koncepcia, rozloženie obrazov v priestore, celostné vnímanie rôzne konfigurovaných projekčných plôch. Tieto parametre boli pre autorku rozhodujúce pre typologizáciu, ktorá určovala rámcové zaradenie diel jednotlivých autorov do príslušných kapitol. Rozvrhla ich podľa technicko-formálneho hľadiska premietaných obrazov na viacnásobné videoprojekcie, jednonálové videoprojekcie a videofilmy s mikropříbehom, dokumentárne filmy a napokon found footage videofilmy, videoprojekcie a stratégie remaku. V rámci týchto tém a žánrov charakterizovaných v jednotlivých kapitolách sa Rusnáková detailne venuje dielam autoriek a autorov rovnako zo svetovej i z našej scény. Rozhodujúci je teda „podžáner“ kategórie premietaných obrazov, pričom niektorí autori sa objavujú i viackrát. Popri inšpirátorovi Andym Warholovi, ktorého podnety vychádzajú ešte zo šesťdesiatych rokov 20. storočia,¹⁴ tu figurujú Jane a Louise Wilson, Eija-Liisa Ahtila, Kutluğ Ataman, Shirin Neshat, Steve McQueen, Pavel Braila, Douglas Gordon,

14 Katarína Rusnáková zdôrazňuje málo známu skutočnosť, na ktorú upozornila Callie Angel – prvým v dejinách videoumenia bol Andy Warhol so svojim hybridným dielom *Vonkajší a vnútorný kňaz*, ktoré vzniklo už v auguste 1965, a nie Nam June Paik, ktorý natočil videofilm z návštevy pápeža v USA až v októbri 1965.



Tomáš Rafa: Euro Maidan Kyjev, Ukrajina, 2014, video, farba, zvuk, 7:56 min., slučka



Tomáš Rafa: Antifa vs. pochod nacionalistov a za pravicové hnutia proti utečencom a islamu v Bratislave, 25. 06. 2016, videoreportáž, farba, zvuk, 16:32 min., slučka

Christian Marclay, Jeff Desom a Candice Breitz, z našich dominujú Jana Želibská, Ilona Németh, Ladislav Čarný, Pavlína Fichta Čierna, Anton Čierny, Miroslav Nicz, Tomáš Rafa a Filip Jurkovič.

Dôvodom výberu a dokladom poctivosti Rusnákovej interpretácií bol nielen význam diela uvedených autorov, ale aj autorkina empiria a skúmanie na základe autopsie, keďže inštalácie videoumenia v galériách nie je možné bezo zvyšku a bez straty informácie dodatočne sledovať v reprodukčnom médiu (fotografia, filmový záznam). Tieto médiá nie sú plne prenositeľné prostredníctvom písomného či obrazového záznamu, dokumentu alebo vernej reprodukcie, ako je to pri jednonábových videách či dokumentárnych filmoch klasického typu. Skúsenosť viazaná na priestor nie je plne prenositeľná (dodajme, že virtuálna prehliadka inštalácie ju síce môže úspešne simulovať, ale zároveň aj schematizovať a unifikovať). Toto môže byť problémom pre uchovávanie informácií o významných, najmä viackanálových videoinštaláciách. Písomná forma interpretácie sa preto javí ako dôležitá pre súčasné a budúce dejiny umenia a ich archíváciu.

Autorka publikácie jednotlivé diela „zažila na vlastnej koži“, t. j. vzhľadla ich ako živú „udalosť v teréne“, na podujatiach v priestore svetovej a domácej výtvarnej scény. To tvorí aj podhubie jej sugestívneho a presvedčivého analytického interpretačného výkonu, v rámci ktorého sa opiera o celú sieť intertextových a kontextuálnych významov zo sféry životnej praxe (dielom tematizovaný problém) a humanitných vied (filozofia, estetika, sociológia, psychológia, antropológia a i.). Výskum obrazov premietaných v múzeu a galérii má interdisciplinárnu povahu. Obsiahle či stručnejšie interpretačné sondy venované dielam vybraných autorov nie sú realizované ako ich autorské profily, ale sledujú špecifický významový, obsahový a typologický záber, sumárne

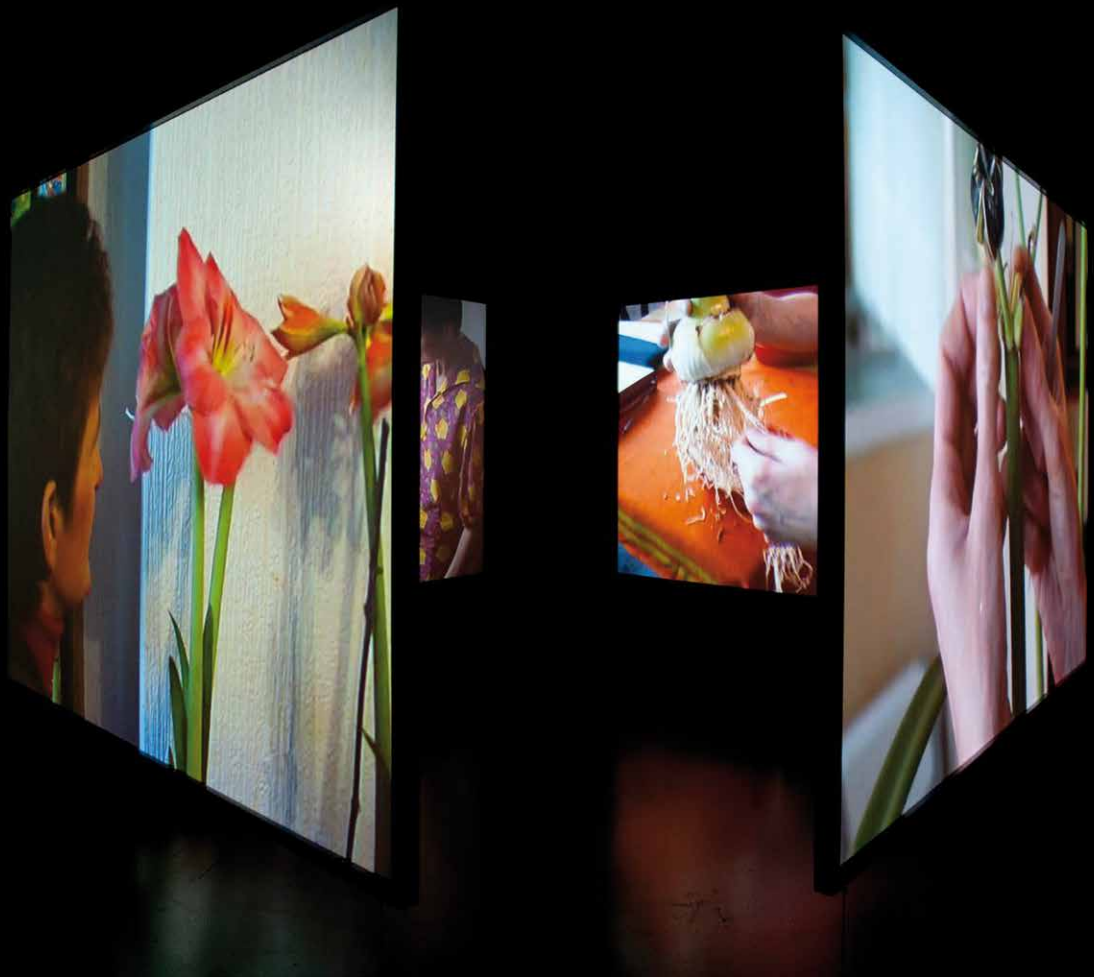
vystihnutý a zaštitený hlavičkou kapitoly. Takto napr. môžeme u Pavlíny Fichta Čiernej sledovať skúmanie identity, problém pamäti (pamäťovej stopy), presahy videodokumentu do umenia participácie, u mladších autorov, ako je napr. Tomáš Rafa, zasa presah videa do občianskeho aktivizmu. Škoda, že niektoré podkapitolky sú vskutku prísuščné, aj keď je pravda, že samotná významová skratka, ktorou artikuluje tému autor/autorka, je evidentná a poskytuje na prvý pohľad rýchle čítanie (napr. dielu Jany Želibskej s lakonickým názvom 2014 v kapitole Jana Želibskej: vojna, psychické traumy a brutalizácia sociálneho tela je venovaná jedna strana). Celkovo poukazuje analýza diel na tematický záber súčasného videoumenia inštalovaného v galériách, ktoré reflektuje aktuálne problémy súčasného sveta, ako sú „individuálna a kolektívna identita, genderové otázky, feminizmus, telo a telesnosť, intimita, manipulácia médií, asymetria moci, individuálna, kolektívna, historická a kultúrna pamäť, postpamäť, čas, existenciálne otázky, staroba, chudoba, inakosť, kritika politiky a nedemokratických praktík, sociálne problémy, kritika intolerancie, násillia, nacionalizmu, xenofóbie, rasizmu a pod.“¹⁵ Tieto obsahy sa prenášajú prostredníctvom premietaného/pohyblivého obrazu, ale referuje sa o nich špecifickou priestorovou formou podieľajúcou sa na celkovej atmosfére a afekcii. Tá nemusí byť vyčlenená len pre prípady tematizujúce psychológiou evidovaný repertoár základných (nižších) emócií a pocitov (radosť, vzrušenie, prekvapenie, zdesenie, strach, stres, hnev, zlosť, hanba a pod.), ako to ponímajú Rusnákovou citovaní autori Henri Bergson, David Bordwell a Kristin Thompson,¹⁶ ale mala byť chápaná širšie. Pojem afektu – výrazu – expresie možno rozšíriť na celý, priam nevyčísľiteľný repertoár recepcnej pôsobnosti. A práve tieto „afekty“ v prípade obrazov premietaných v múzeu

¹⁵ RUSNÁKOVÁ, ref. 2, s. 10.

¹⁶ Ibidem, s. 113.



Tomáš Rafa: Utečenci na stanici Keleti v Budapešti, 2015, videoreportáž, farba, zvuk, 8:22 min, slúčka



Pavlína Fichta Čierna: Home Identity, 2010, videofilm, farba, zvuk, 10:00 min., slučka

umenia a v galérii by mohli byť predmetom teoretickej analýzy a výkladu, kritickej interpretácie. Aj keď je Rusnákovej recepcia sústredená predovšetkým na filmové obrazy, keďže tieto sú sugestívne, vtiahnu do aktu divania sa a nesú kľúčovú informáciu, tak ani ich rámec, t. j. ich rozpriestranie sa v priestore, i keď by pôsobilo len podvedome, z boku a akoby periférne, nie je vo vyhodnocovaní efektu recepcie autorkou opomínaný.

Dá sa predpokladať, že vývin umenia premietaných obrazov v blízkej budúcnosti neustane, skôr sa bude obohacovať nielen vďaka novým formám technologickej podpory, ale aj príchodom mladších autorov i aktuálnych tém. Nakoniec, aj samotný pohľad na zhruba tridsať rokov video-umenia v galériách sa môže v budúcnosti ešte dopĺňať.

Prof. PhDr. Eva Kapsová, PhD., vedeckovýskumná a pedagogická pracovníčka Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Prednáša estetiku, dejiny a filozofiu výtvarného umenia na Filozofickej fakulte v Nitre a na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Publikuje v odborných časopisoch, vydala niekoľko monografií venovaných problematike pragmatickej estetiky a súčasného umenia. Kurátorsky je zameraná na okruh výtvarníkov nitrianskeho regiónu a na mladé umenie.

ekapsova@ukf.sk

Kutluğ Ataman: Štyri ročné obdobia Veroniky Read, 2002, štvorkanálová videoprojekcia, farba, zvuk, 4 DVD, každé cca 60:00 min., slučka



Filip Jurkovič: Somewhere, 2012, experimentálny videofilm/videoperformancia, farba, zvuk, 8:07 min., slučka

Jana Želibská: Na diéte, 1997, dvojkanálová videoinštalácia, videoprojekcia, farba, zvuk, 5:40 min., slučka (hlavná časť videoinštalácie)