

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Kateřina Rathouská Štroblová

**Reflexe socialistické minulosti
v umění zemí Střední Evropy**

Disertační práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Rakušanová, Ph.D.
Praha 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou disertační práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 26. 5. 2021

Kateřina Rathouská Štroblová

Bibliografická citace

Reflexe socialistické minulosti v umění zemí Střední Evropy [rukopis]: disertační práce / Kateřina Rathouská Štroblová; vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Rakušanová, Ph.D., Praha 2021, 250 s.

Anotace

Disertační práce se soustřeďuje na segment současných vizuálních umělců z Polska, České republiky, Maďarska a Slovenské republiky, kteří ve svém díle reflektují nedávnou minulost. Práce mapuje a interpretuje umělecké reflexe minulosti s důrazem na éru socialismu v regionu Střední Evropy a vymezuje specifika generace umělců narozených v 70. letech a jejich pozici v postsocialistické situaci. Tyto umělecké přístupy jsou kategorizovány a ukotveny v širokém trendu tzv. historiografického obratu v umění a následně zařazeny do širšího kulturního a uměleckohistorického kontextu.

Klíčová slova

současné umění, Střední Evropa, historiografický obrat, archiv, socialistický modernismus, nostalgie

Abstract

The dissertation thesis is focused on specific segment of contemporary visual artists from Poland, the Czech Republic, Hungary and the Slovak Republic, whose work reflects the recent past. The thesis maps and interprets artistic reflections of the past with emphasis on the era of socialism in the region of Central Europe, and defines the characteristic features of the generation of artists born in the 70s and their position in the post-socialist situation. These artistic approaches are categorized and anchored in the broad current of the so-called historiographical turn in contemporary art and put in a broader cultural and art historical context.

Keywords

contemporary art, Central Europe, historiographic turn, archive, socialist modernism, nostalgia

Počet znaků (včetně mezer): 382 452

OBSAH

1.	Úvod	6
	Metodika a dosavadní stav bádání	12
2.	Region Střední Evropy	15
	2.1 Současná Střední Evropa jako ideová kategorie..	15
	2.2 Země Visegrádské čtyřky.....	18
3.	Paměť a historie v současném umění:	
	Historiografický obrat	21
	3.1 Umělecké přístupy historiografického obratu	28
4.	(N)ostalgie	32
	Nostalgie v postsocialistických zemích.....	36
	Ostalgie.....	39
5.	Současné umění a postsocialistická situace:	
	generace 70. let	46
6.	Modernismus jako východisko	49
	Paulina Ołowska.....	51
	Julita Wójcik.....	60
7.	Krajina socmodernismu	71
	Výtvarné umění a architektura.....	71
	Krajina socialistické moderny v současném umění....	73
	Little Warsaw.....	75
	7.1 Architektura jako médium paměti a identity	87
	Maciej Kurak.....	91
	Tomáš Džadoň.....	99
	Jaroslav Varga.....	105
	David Možný.....	118
	7.2 Architektura socialistické moderny:	
	ruina jako symbol	124
	Ruiny modernismu v současném umění.....	127
	Monika Sosnowska.....	129
	7.3 Socmoderna a fotografie	137
	Nicolas Groszpierre.....	139
	Tamás Dezsö.....	146
8.	Archivní impuls	149
	Zbyněk Baladrán.....	152
	Svätopluk Míkyta.....	161
	8.1 Dokumentarismus v současné umělecké praxi	168
	Dokumentární strategie postsocialistické Evropy:	
	autoetnografie.....	173
	Lucia Nimcová.....	176
	Zsolt Keserue.....	187
9.	Další středoevropští umělci a vybraná díla	199
10.	Závěr	206
11.	Seznam použité literatury a zdrojů	214
12.	Seznam vyobrazení	234
13.	Obrazová příloha	237

1. ÚVOD

Tato disertační práce je zaměřena na relativně úzký segment současných středoevropských umělců, kteří ve svém díle reflektují nedávnou minulost, tedy období socialismu v jednotlivých zemích - v Maďarsku, Slovenské republice, Polsku a České republice.

K tématu práce mě vedla nejen zkušenost z vlastní kurátorské praxe, ale také osobní zaujetí uměním, zabývajícím se minulostí, jehož vzestup se kryje s počátky mého působení v současném uměleckém „provozu“. V neposlední řadě nemohu skrývat pocit spřízněnosti s touto generací autorů, kteří v období pozdního socialismu hledají kořeny své identity.

V současné době, více než třicet let od pádu komunismu, se nejen v historiografii začínají přehodnocovat určité postoje k minulé epoše. Spory se vedou rovněž o materiální, zejména architektonické dědictví předchozích období, které pomalu chátrá nebo dochází k jeho demolici. Zároveň však přetrvává obecná popularita retro trendů a nostalgická obliba artefaktů z doby socialismu.

Různé pohledy na minulost a možnosti jejího čtení nabízí přirozeně i umělecká tvorba, která vždy odráží stav společnosti. Umělecká díla, jimž se věnuje tato práce, reflektovala minulost pohledem doby svého vzniku, tedy nultých let, nicméně díky své otevřenosti umožňují neustálou aktualizaci.

Od počátku projektu práce uplynula dlouhá doba, vyplněná přerušením studia z osobních důvodů. Paradoxně mi však tato prodleva přinesla pozitivní možnost většího odstupu od tématu a další náhled na tuto problematiku a její vývoj v čase.

Výzkumný projekt má několik vstupních tezí a předpokladů. Prvním je, že se v globálním proudu současného umění, v němž lze od druhé poloviny 90. let vysledovat silný příklon k tématům zabývajícím se minulostí, projevil tento trend i zemích bývalého východního bloku, kde nabyl charakteristickou podobu v závislosti na zkušenosti se socialismem. Tato podoba se pak v lokálním prostředí vyznačuje nejen prací s vizuálními elementy typickými pro socialistickou kulturu (např. panelové domy, lokální tradice, móda), ale také s odrazy společenských jevů typických pro danou éru (cenzura, propaganda, represe atd.), což ji odlišuje od „globálního umění“ ve vizuálních i ideových aspektech.

Další předpoklad, vyvozený z pozorování dobové výtvarné scény, je ten, že tuto historickou epochu a její různorodé aspekty pak ve své tvorbě kontinuálně reflektovala především generace umělců, která strávila v socialismu dětství a dospívání. Svůj tvůrčí pohled na tuto dobu a její elementy tak propojují s vlastními vzpomínkami, které se k ní váží určitým nostalgickým poutem, jež jejich ohledávání minulosti ovlivňuje.

K tomuto pohledu pak využívají různorodou škálu strategií, v nichž je možné identifikovat některé společné postupy, témata či fenomény, které lze charakterizovat a kategorizovat.

Tendence uměleckých návratů do socialismu se v době zadání projektu, tedy v roce 2010, jevily jako vysoce aktuální a z hlediska výstavní praxe téměř všudypřítomné. V průběhu následujících let však četnost takových uměleckých projevů začala klesat, a v současnosti se jeví již jen jako sporadický úkaz. Další tezí, jež vytanula v průběhu bádání, je tedy to, že vrchol tohoto uměleckého proudu můžeme datovat do první dekády 21. století, analogicky obdobným trendům ve světovém umění.

Práce si klade několik cílů, které by tyto hypotézy měly ověřit. Prvním je zmapování a interpretace umělecké reflexe minulosti s důrazem na éru socialismu v regionu Střední Evropy a vymezení specifika generace umělců narozených v 70. letech a jejich pozice v postsocialistické situaci. Dalším cílem je pak uměleckohistorické ukotvení tohoto proudu v širokém dobovém trendu tzv. historiografického obratu v současném umění.

Práce se dále pokusí nastítnit několik základních uměleckých přístupů k socialistické minulosti a východisek těchto strategií. Následně je pak zařadí do širšího kulturního a uměleckohistorického kontextu.

Úvodní kapitola je věnována vymezení regionu Střední Evropy, zejména jejímu vytyčení jako ideového konstruktů, označujícího země v centru kontinentu, které byly součástí sféry sovětského vlivu. Zvláštní pozornost je věnována zemím tzv. Visegrádské čtyřky, jejichž geografickým územím je vymezena tato práce.

Druhá kapitola se zabývá širokým globálním proudem historiografického obratu v umění, uměleckých tendencí vrcholících na přelomu milénia, jejichž charakteristickým rysem je umělecký příklon k minulosti jako hlavnímu tématu tvorby. Sleduje příčiny jeho vzniku, hlavní tendence a umělecké přístupy.

Návraty a ohlížení se do minulosti jsou úzce propojeny s fenoménem nostalgie, univerzální emoci, která se projevuje při vzpomínání a reflexi uplynulého času. Kapitola čtvrtá se tak zaměřuje na nostalgii jako klíčovou emoci pro reflexi minulosti. Charakteristickou podobu pak nostalgie nabývá v bývalých socialistických zemích. Mnohdy bývá tato regionální forma nostalgie zaměňována s fenoménem tzv. ostalgie, jehož analýze se věnuje samostatná podkapitola.

Kapitola pátá se pak pokouší vymezit specifika současného umění regionu a generace umělců narozených v 70. letech, na jejichž tvorbu je práce zaměřena.

Další kapitoly se zabývají jednotlivými uměleckými přístupy k socialistické minulosti, jejich kategorizací a ideovým i umělecko-historickým ukotvením.

Široká škála uměleckých revizí tvarosloví modernismu je předmětem kapitoly šesté.

Typickou představitelkou těchto tendencí je Paulina Olowska, jež se hojně inspiruje dobovou vizuální kulturou Polské lidové republiky. Rovněž Julita Wójcik ve své tvorbě reflektuje nejen architektonické odkazy moderny 60. a 70. let, ale také lokální tradici a umění polské moderny.

Oddíl sedmý, nazvaný Krajina socmodernismu, je rozsáhlou studií tvůrčích strategií, vycházejících z hmotného dědictví socialismu, zejména z architektury socialistické moderny.

Zájem o veřejný prostor a možnosti jeho čtení v různých kontextech lze vysledovat v dílech maďarské skupiny Little Warsaw, v nichž analyzují také společenské vyrovnávání se s minulostí.

Podkapitola Architektura jako médium paměti a identity zkoumá kulturní krajinu socialismu z hlediska reliktní historie a toho, jak tyto relikty formují kolektivní i individuální paměť. Zabývá se autory, kteří ve své tvorbě zpracovávají lokální architekturu jako životní rámeček. Polský umělec Maciej Kurak vytváří zejména site - specific instalace, intervence do architektury a objekty, v nichž využívá veřejného i soukromého architektonického prostoru.

Slovenský autor Tomáš Džadoň se pak zabývá interpretací historické architektury, zejména socialistické sídlištní zástavby. I v jeho tvorbě rezonují témata identity, domova, vztahu minulosti a současnosti, lidovosti a modernity.

Hlavním tématem Jaroslava Vargy je město a jeho proměna, deformace či elementy zániku. Pracuje s historií, ale vždy

ji propojuje, konfrontuje a reflektuje se současností, kterou zasazuje do širšího dějinného rámce. Zkoumá současné vnímání města a život v něm, vytváří urbánní mapy míst zanikajících, existujících i nově vytvářených.

Ne-místa - heterotopie jsou pak tématem videoinstalací Davida Možného, v nichž využívá fragmenty vizuální estetiky socialistických interiérů.

Architektuře socialistické moderny ve stadiu úpadku se věnuje další podkapitola. Stavby z toho období jsou často spojovány s negativními aspekty minulého režimu a jejich rozpad je dáván do souvislosti také se zhroucením společnosti a jejích hodnot. Zájem umělců o ruiny v současném umění je možné zaznamenat již od 60. let - paralelně se rozvíjel s úpadkem kolektivní víry v modernismus. Ruiny se tak stávají symbolem úpadku a prázdnoty. Polská autorka Monika Sosnowska vytváří monumentální objekty a instalace na pomezí skulptury a architektury a koncept ruiny užívá jako vizualizaci zhroucených utopií. Přímou inspirací je jí modernistická a brutalistní polská architektura ze 60. a 70. let a její konstrukční elementy.

Zvláštní podkapitolu tohoto oddílu tvoří analýza konceptuální fotografie, jejíž autoři se zaměřují na architekturu socialistické moderny. Umělci jako Nicolas Gropierre či Tamás Dezsö užívají architekturu jako subjekt ke komentáři jejích společenských a politických důsledků, historie a vztahu k estetice prostoru a jeho vnímání. Jejich dílo otevírá nové možnosti prostorového čtení, mnohdy založeného na napětí mezi intencí původní architektury a reality daného místa a jeho proměny v čase.

Kapitola osmá cílí na tzv. archivní impuls, neboli rozsáhlý proud umělecké tvorby pracující s nalezeným či archivním materiálem. Právě archiv a jeho užití v umělecké praxi je jedním ze silných proudů široké tendence historiografického obratu. Zahrnuje umělce, kteří se ve svém díle snaží

zpřítomnit historické informace, často ztracené nebo odstraněné, přičemž ve formátu instalace pracují s nalezenými obrazy, objekty nebo texty. Signifikantním je v tomto ohledu dílo českého autora Zbyňka Baladrána, jehož klíčovým tématem je paměť - individuální i kolektivní a způsoby jejího uchovávání a předávání. Zabývá se historií a možnostmi jejího čtení a interpretace. Rovněž pro Svätopluka Mikytu je charakteristická práce s nalezeným archivním obrazem a jeho úprava či manipulace. Původní fotografie upravuje, retušuje či doplňuje o barevné či kresebné prvky, s jejichž pomocí posouvá kontext původního obrazu.

Specifickou pozici v tomto oddílu mají dokumentární strategie, jejichž velký vzestup v umění nastal zejména v první polovině 90. let, kdy důležitou roli v jeho vývoji sehrály koncepty jako kontext, archiv a produkce vědění. Dokumentární obrat v rámci umělecké práce s historií a archivem se silně projevil i v zemích bývalé Východní Evropy. Lucia Nimcová pracuje převážně s archivními fotografiemi z rodného Humenného. Město slouží autorce jako jakýsi případový mikrokosmos, v jehož vizuální archeologii se jedinečným a zároveň typickým způsobem odkrývá socialistická paměť regionu i její aktuální „druhý“ život. Zsolt Keserue vytváří experimentální videodokumenty, v nichž zaznamenává současnou maďarskou společnost a její proměny, k nimž je klíčem lokální minulost.

Poslední kapitola se pak stručně zabývá dalšími umělci, kteří se dotkli tématu socialistické minulosti v tomto regionu, nicméně jejich tvorba v tomto přístupu není kontinuální a tato část tak slouží k celkovému dotvoření kontextu.

Metodika a dosavadní stav bádání

Vzhledem k faktu, že se práce zabývá současnými tendencemi, bádání bylo založeno především na heuristice, tedy na vlastním průzkumu, deskripci, shrnutí a vyhodnocení zjištěných informací a jejich následné komparaci.

Cílem použití těchto metod bylo především ohledání regionálních uměleckých scén a tvorby jednotlivých autorů.

V aktivním osobním bádání mi byly přínosem nejen nutné cesty do zahraničí (v rámci studia proběhl mimo jiné i pobyt v Polsku v rámci programu Erasmus a odborná stáž v Budapešti podpořená Fondem mobility UK), ale rovněž konzultace s odborníky na problematiku v daném regionu – teoretiky, kurátory i aktivními umělci¹.

Práce je zaměřena na dosud málo reflektované fenomény, čemuž odpovídá i množství odborné literatury. Komplexní tematická studie zcela absentuje. V práci jsem se tedy opírala o dílčí mezioborové práce, jež se z různých metodologických náhledů zabývají jednotlivými problémy, na něž bylo nutné zaměřit se interdisciplinárně.

Tématu reflexe nedávné minulosti v postsocialistických zemích bylo dosud věnováno několik výstavních projektů. Pouze však dva poskytly ucelenější koncepci umělecké percepce odkazu doby socialismu: *Betonowe dziedzictwo. Od Corbusiera do blokiersów* (kurátoři Eva Gorzadek a Stach Szabłowski, CSW Zamek Ujazdowski ve Varšavě, 2007), zaměřené na architekturu modernismu, a *Vzpomínky na budoucnost II* (kurátor Jan Zálešák, Dům umění města Brna–Dům pánů z Kunštátu, 2013–2014), k nimž vyšel i teoretický text *Minulá budoucnost* (ZÁLEŠÁK 2013). I tyto výstavy však byly

¹ cenné rady a informace mi poskytli například Zoltán Kekési, Eszter Szakács, Dora Hegyi, Andrzej Szczerski, Piotr Piotrowski, Zsolt Keserue, Svätopluk Mikyta ad.

omezeny jen na úzký segment autorů a jejich zařazení do širšího kontextu obdobných strategií zde neproběhlo.

Je nutno zde rovněž zmínit rozsáhlý projekt *Monument transformace* (kurátoři Vít Havránek a Zbyněk Baladrán, GHMP Praha, 2009), jenž komplexně představil širokou škálu uměleckých přístupů k tématu společenské přeměny, a k němuž byl vydána obsáhlá publikace *Atlas transformace* (BALADRÁN/HAVRÁNEK/KREJČOVÁ 2009), obsahující několik tematických statí užitých v této práci (KIOSSEV 2009, KRAŠOVEC 2003).

Téma Střední Evropy, jejího vymezení z různých hledisek a časových období, je poměrně obsáhle zpracováno, a jednotlivé studie (HAVEKKA/CABADA 2000, TRÁVNÍČEK 2009, JOHNSON 2001, ERJAVEC 2014, LUKÁŠEK 2010 ad.) dopomohly utvořit geografický rámeček této práce.

Stat' zabývající se historiografickým obratem v současném umění odráží především dobové teoretické texty, které jej definovaly (ROELSTRAETE 2009, FOSTER 2004, LEWIS 2007) či kategorizovaly (GODFREY 2007) a studie, jež se je pokouší uchopit dobové souvislosti (HUYSSEN 1995, ERLI 2011, ADAMI 2013). Úvahy o anachronismech, migracích historických forem a jejich „současnosti“ pak pracují s klíčovými metodologickými texty (FORSTER/WARBURG 1999, MEYER 2013 ad.).

Pro pasáž zaměřenou na nostalgii je zásadní především práce Svetlany Boym (BOYM 2002) a další dílčí pojednání zabývající se tímto společenským fenoménem (TANNOCK 1995, PICKERING/KEIGHTLEY 2006). Na nostalgii v zemích bývalého východního bloku zacílilo několik studií (SCRIBNER 2003, VELIKONJA 2008b, TODOROVA 2010, nově OUSHAKINE 2020). Specificky vymezenému tématu ostalgie se věnovali především badatelé zkoumající východoněmeckou oblast (BACH 2015), nicméně bylo reflektováno i z hlediska dalších regionů a

jejich kulturní produkce (MULLER 2007, FRANC 2009, PINKAS 2013).

Kapitola pokoušející se vymezit generaci umělců 70. let, která se svou tvorbou zaměřuje na nedávnou historii se opřela zejména o úvahu Andrzeje Szczerskiho (SZCZERSKI 2009) a koncepty různých forem paměti (BOWEN 2006, STIEGLER 2002). Úvodní stať o ozvěnách modernismu v současném umění využívá původní eseje (BUERGHEL 2007, LEWIS 2006) a přehledové statě (VERWOERT 2004, BUERGEL 2007, CÍSAŘ 2011, BISHOP 2013), které se pokusily naznačit počátky a různorodost těchto přístupů. Na téma interdisciplinárních přesahů výtvarného umění a architektury vyšlo v nedávné době několik nosných antologií (RENDELL 2006, LEACH/MACARTHUR 2009, WENDL/WALLACE 2013). Problematikou proměny urbánní krajiny postsocialismu se zabývá zejména CZEPCZYŃSKI 2008. Formující vztah architektonického prostředí a kolektivní i osobní identity je pak předmětem několika studií (HOWARD 2008, ABEL/FOSTER 2012, CZUMALO 2014 ad.). Ruiny jako symbol zániku a rozkladu zkoumá např. BUCK-MORSS 2002, HUYSEN 2006 či LEWIS 2007. Umělecká práce s archivy je předmětem vícero tematických statí (BUCHLOH 1999, SIMON 2002, FOSTER 2004, GUASCH 2011, GRŮŇ 2001) a rovněž dokumentární strategiím se věnuje několik klíčových publikací (zejména LIND/STEYERL 2008, STEYERL 2011, WEEKS 2010).

Podstatnou složku práce tvoří analýza děl jednotlivých autorů. Kromě vlastní interpretace se důležitými podpůrnými materiály staly eseje, recenze, rozhovory a texty k výstavám či v katalozích, dostupných převážně na internetových stránkách.

2. Region Střední Evropy

Samotný pojem „střední Evropa“ není jednoznačný a užívá se převážně v závislosti na kontextu.

Podle nejrozšířenějšího internetového zdroje zahrnuje Střední Evropa Německo, Polsko, Českou a Slovenskou republiku, Rakousko, Maďarsko, Švýcarsko a Lichtenštejnsko.² Geoschéma Spojených národů regionální kategorii střední Evropy neregistruje, a střeoevropské státy jsou rozděleny do Evropy východní (Česko, Slovensko, Maďarsko, Polsko) a západní (Rakousko, Německo).³

Geografické, kulturní, politické, historické či ekonomické hledisko však poskytuje velmi odlišnou střeoevropskou mapu. Určení prostorové identity jednotlivých zemí je tak společenským a kulturním konstruktem.⁴

2.1 Současná Střední Evropa jako ideová kategorie

Tato historicky proměnlivá oblast byla a je důležitým spojovacím článkem mezi východem a západem kontinentu, a to rovněž z politického a mocenského hlediska, kdy jeho ovládnutí znamenalo šíření ideologie do druhé části regionu. V průběhu 20. století vykazoval pojem Střední Evropa výrazně proměnlivé konotace a jeho vymezení se lišilo v čase i podle optiky toho, jenž jej vymezoval.⁵

Poválečné uspořádání Evropy bylo výsledkem spojeneckých jednání, jež vyvrcholila podepsáním dohody na Jaltské konferenci v roce 1945. Za její výsledek bývá považováno

² složení Střední Evropy podle serveru Wikipedia v této podobě uvádí Encyclopaedia Britannica, The World Factbook (2009) a Brockhaus Enzyklopädie (1998), [https://en.wikipedia.org/wiki/Central_Europe#/media/File:Central_Europe_\(Brockhaus\).svg](https://en.wikipedia.org/wiki/Central_Europe#/media/File:Central_Europe_(Brockhaus).svg), vyhledáno 1.5. 2020.

³ Geographic regions, metodologie organizace Spojených národů, <https://unstats.un.org/unsd/methodology/m49/>, vyhledáno 1.5. 2020.

⁴ srv. např. JORDAN 2005, 162-173.

⁵ srv. MILLER 1999, 85-89.

rozhodnutí tří vítězných mocností, tedy Sovětského svazu, Velké Británie a Spojených států amerických o vytvoření tzv. „sfér vlivu“, a tedy předurčení budoucnosti jednotlivých zemí na následující dekády.⁶

Evropa byla následně rozdělena tzv. železnou oponou na dvě ideologické části – Východ a Západ, a o Střední Evropě jako teritoriu se tak prakticky přestalo hovořit.⁷ Ve specifické situaci se nacházelo Německo, jež bylo rozděleno na Východní a Západní, a z jednoho státu tak vznikly dva odlišné subjekty.

Koncept Východní Evropy⁸ jako ideového celku je však historicky staršího původu. V devatenáctém století byl význam tohoto pojmu spojován především se zaostáváním a neexistencí národních států na tomto území.⁹

Východní Evropa je široce pojímanou představou o relativně homogenním regionu, propojeném etnicko-jazykovým hlediskem, zaostávající hospodářskou dynamikou, dlouholetou historickou přítomností velkých mnohonárodnostních dynastických států a v neposlední řadě bývalou nadvládou komunistických režimů.¹⁰ V období studené války dominoval obraz Východní Evropy jako

⁶ Interpretace závěrů samotné konference je však stále předmětem historické debaty. Neexistují žádné dobové dokumenty, které by takové rozdělení stanovovaly: v závěrech z konference např. není zmínka o Československu, řešily se pouze územní nároky Polska atd. více viz např. rozhovor s historikem Vítem Smetanou z AV ČR, https://plus.rozhlas.cz/zaradila-jaltska-konference-ceskoslovensko-dosfery-sovetskeho-vlivu-na-tom-neni-8249679?fbclid=IwAR3DyFTArs_aCJOUneq8AaVbHTpwwM1Ej5KNJJY0IF6lq2AkzkYy9Yl7kFo, vyhledáno 5.3.2020

⁷ „V důsledku toho vznikly po válce v Evropě tři základní situace: západoevropská, východoevropská, a jako nejsložitější z nich situace zemí ležících zeměpisně uprostřed-v kulturním smyslu na Západě a v politickém na Východě,“ napsal Milan Kundera ve své eseji *Únos Západu aneb tragédie střední Evropy*. Podle Kundery se právě sem soustředilo „evropské drama posledních pětatřiceti let“, revolty, které nelze srovnat se Západem či Východem jak z hlediska dramatického obsahu, tak historických důsledků. srv. KUNDERA 1986.

⁸ v geopolitickém chápání pojmů zde užívám velká písmena u označení Východní, Západní, Střední atp. (pozn. aut.)

⁹ WOLFF 2000, 85.

¹⁰ srv. např. KAPPELER 1998, 1200.

jednotného regionu, prostoupeného ideologií; dobře ohraničené, ale málo známé uzavřené části Evropy.¹¹

Toto pojetí je však velmi zjednodušující a vypovídá spíše o snahách region vymezit ideově. Pojem „Východní Evropa“ odkazuje na společnou totalitní historii a jeho aplikace na kulturu či umění je problematický.¹²

Po rozpadu komunistických režimů v roce 1989 se kategorie Střední Evropa začíná opět dostávat do popředí. Bylo to především kvůli ideologickým konotacím označení Východní Evropa, jež bylo dáváno do souvislosti s minulým režimem; objevily se tudíž snahy o nové rozdělení Evropy na základě geografie. Přiřazení ke Střední Evropě znamenalo pro postkomunistické státy znovunabytí suverenity a jasnou orientaci k prozápadní politice. Koncem 80. let tedy vznikla „středoevropská vlna“, která se zrodila ze společné historie a zkušenosti jednotlivých zemí v období socialismu.¹³

S ohledem na tuto sdílenou zkušenost se začal objevovat termín Středovýchodní Evropa, chápaná jako region „mezi“ – jako přechodná zóna mezi Západem a Východem, mezi dvěma kulturami¹⁴, patřící k oběma, ale zároveň k žádné z nich, neustále absorbující a reflektující vlivy zpoza geografických hranic.¹⁵

Idea Středovýchodní Evropy tak byla na jednu stranu chápána jako kritická reakce na ruský komunistický imperialismus a na straně druhé jako pokus o vzdálení se starší myšlenky pangermánské „Mitteleuropy“¹⁶. Východní část střední Evropy – tedy historické Země koruny české, historické Velké Maďarsko a Polsko – byla nahlížena jako oblast, v níž se navzájem

¹¹ srv. ERJAVEC 2014, 56.

¹² srv. FILIPOVIC/JANEVSKI/MACEL/PETREŠIN-BACHELEZ/POSPISZYL/VERWOERT 2010, 22-25.

¹³ BUSEK 2009, 42.

¹⁴ srv. např. FELLERER/PYRAH/TURDA 2019.

¹⁵ SZÁNTÓ 2016.

¹⁶ Mitteleuropa byla propagována zejména německými mysliteli (např. ve stejnojmenné knize Friedricha Naumanna z roku 1915) a tento koncept zahrnoval sjednocení států střední Evropy a Balkánu pod nadvládou Německa. více viz např. DAVIES 2009, 100-113 či JOHNSON 2001 ad.

pronikají nejen státy, ale také národy a etnické skupiny. Je vnímána rovněž jako specificky umělecký region či dokonce jako teritorium propojené homogenní uměleckou kulturou, pro což byla předpokladem existence obecně sdílených uměleckých forem a rysů.¹⁷

Tato práce tedy s rámcem Středovýchodní Evropy pracuje jako s regionem střeoevropských států, jež mají historickou zkušenost s komunistickým režimem a příslušností k bývalému východnímu bloku. Pro uchopení této oblasti jako soudržného celku se zaměří na země, které se zformovaly do celku tzv. Visegrádské skupiny.

2.2 Země Visegrádské čtyřky

Tzv. Visegrádskou skupinu (Visegrádskou čtyřku, V4) tvoří Česká republika, Slovenská republika, Polská republika a Maďarská republika. Tato aliance slouží jako platforma pro součinnost členských zemí.

Skupina vznikla jako spojení tří zemí (Česká a Slovenská republika byly ještě spojeny v Československo) podepsáním deklarace v maďarské obci Visegrád¹⁸ dne 15. 2. 1991 v přímé reakci na rozpad socialistických režimů a následné potřeby kooperace. Prioritami této spolupráce se stalo stažení sovětských vojsk z území všech tří států, rozpuštění Varšavské smlouvy a Rady vzájemné hospodářské pomoci, vytvoření rovnoprávných vztahů se Sovětským svazem a snížení ekonomické závislosti na něm.¹⁹ Předpokladem pro vznik úzké spolupráce jednotlivých zemí byly také osobní kontakty a kooperace disidentů 80. let, kteří se následně dostali do

¹⁷ BAKOŠ 2002, 10–18.

¹⁸ Město Visegrád bylo zvoleno symbolicky v návaznosti na historické setkání českého, polského a uherského krále tamtéž v roce 1335. Zde se panovníci dohodli na vzájemné spolupráci a krocích proti Habsburkům. více srv. GAWLAS 2006.

¹⁹ LUKÁŠEK 2010, 12.

vysokých politických struktur (Václav Havel, Jiří Dienstbier, Lech Wałęsa ad.).²⁰

Dalším stěžejním cílem aliance, vedoucí ke zrušení bariér vytvořených za socialismu, byla snaha o vstup do Evropské unie, plné zapojení se do evropského politického, hospodářského, právního a bezpečnostního systému, nastolení parlamentní demokracie a dodržování základních lidských práv a svobod.²¹ Mezi lety 1993 a 1998 visegrádská spolupráce stagnovala, což bylo způsobeno i rozpadem Československa a následnou neaktivitou v rámci skupiny. Po přizvání Česka, Polska a Maďarska do NATO²² se však spolupráce obnovila, když tyto tři země silně podpořily Slovensko, které se stalo členem NATO o pět let později, v roce 2004.²³

Všechny státy Visegrádské čtyřky se staly členy Evropské unie 1. 5. 2004.

Po splnění strategických cílů podepsaly státy Visegrádské čtyřky novou deklaraci, v níž se mimo jiné zavázaly k další spolupráci v regionu a v rámci EU. Projevila se rovněž snaha o pomoc zemím aspirujícím na členství v unii.²⁴

Významnost a síla sjednoceného postupu zemí Visegrádu se v Evropské unii projevila již několikrát. Bylo to zejména v období hospodářské krize v roce 2008 a následně v tzv. migrační krizi v roce 2015. Některé kroky V4 se staly předmětem konfliktů s ostatními státy Unie.²⁵

Země V4 spolupracují rovněž v dalších odvětvích, a to zejména v oblasti obrany, energetiky, kultury a vědy. V roce 2000

²⁰ ibidem, 20.

²¹ Deklarace o spolupráci České a Slovenské Federativní republiky, Polské republiky a Maďarské republiky na cestě evropské integrace, 15.2.1991, dostupné online na: <http://www.visegradgroup.eu/documents/visegrad-declarations/deklacz-110412>.

²² členy se tyto země staly 12. 3. 1999 (pozn. aut.).

²³ srv. KŘEN 2019, 153.

²⁴ Visegrad Declaration 2004, <https://www.visegradgroup.eu/documents/visegrad-declarations/visegrad-declaration-110412-1>, vyhledáno 1.5. 2020.

²⁵ byly to např. spory o kvóty o přerozdělování migrantů do jednotlivých zemí. Země V4 se jednotně postavily proti těmto kvótám. (pozn. aut.)

byl založen Mezinárodní visegrádský fond, do nějž přispívají rovnoměrně všechny členské státy, a jenž finančně podporuje projekty z oblasti výzkumu, vzdělávání a kultury roční podporou ve výši 8 milionů Eur.²⁶

Země Visegrádské čtyřky však spojují i společensko politické problémy, kterým musejí čelit- například vzestup krajně pravicových stran a autoritářských lídrů ve vysoké politice, klesající nedůvěra občanů v demokracii i Evropskou unii, slabá občanská společnost ad.²⁷

²⁶ viz www.visegradfund.org

²⁷ více viz BUDEN 2013.

3. Paměť a historie v současném umění: historiografický obrat

V současném umění lze již od konce devadesátých let vysledovat silnou tendenci příklonu k práci s historií a historickými materiály.

Vrchol tohoto „historiografického obratu v umění“, jak jej definoval teoretik Dieter Roelstraete v roce 2009²⁸ pak lze datovat do prvního desetiletí nového milénia.

Charakteristickým rysem této tendence je obsese archivováním, pamětí, pomníky, nostalgií, vzpomínkami, reminiscencemi, retrospekci - zkrátka minulostí.²⁹ Umělci zpřístupňují historické informace, pracují s nalezenými obrazy a texty. Reflektují jak historii samotného umění, tak minulost obecně.

Paměť a vzpomínání jsou samozřejmě silnými impulsy, jejichž reflexi se umělecké strategie věnují od nepaměti. Proud historiografických tendencí v současném umění je však specifický, jasně definovatelný trend daného období.

Příčin této globální fascinace pamětí, „archivní horečky“³⁰, která stále přetrvává, lze definovat několik.

Předně to byla řada historických zvrátů, které se udály v poslední dekádě dvacátého století: pád komunistických režimů ve Východní Evropě, následný rozpad Sovětského svazu, válka v Jugoslávii, konec apartheidu v Jihoafrické republice a dalších událostí, jež vedly k prudkým změnám a transformaci společnosti. Posun od autoritářských režimů k demokratizaci vedl v mnoha společnostech k tomu, že se požadavek na vyjevení pravdy a „smíření“ s nedávnou historií stal významnou formou v práci s kolektivní pamětí.³¹ Jako důsledek

²⁸ ROELSTRAETE 2009a.

²⁹ ibidem.

³⁰ DERRIDA/PRENOWITZ 1995.

³¹ Astrid Erll tento posun rovněž klade do souvislosti s proměnou formy společenské paměti: společně s vymizením generace těch, kteří přímo zažili druhou světovou válku a holocaust došlo k posunu od orálně

dekolonizace a migrace se do popředí dostávaly rovněž multikulturní, a tedy multi-paměťové modely moderních společností, která měla a mají svůj specifický pohled na historii³²: tyto pluralitní výklady dějin postupně vedly k radikálnímu zpochybňování historického vnímání času³³, a aktuální postkolonialistický diskurz je tak s proudem historiografického obratu velice úzce propojen.

Hluboký dopad na společenskou paměť měly také události 11. září 2001. Do přímé souvislosti s globálními událostmi po teroristických útocích v USA postavil společenskou deziluzi z přítomnosti Dieter Roelstraete³⁴. Západní společnost následně upadla do rezignace a „vnitřního exilu“ únikem do intro- a retrospekce pomocí depolitizace a hedonistické apatie. To je pozadí, na němž je podle Roelstraete nutno číst definující rysy umění první dekády, k nimž bylo, kromě historiografického obratu, nutné na umělecké scéně připočíst rovněž bezprecedentní boom uměleckého trhu, rozkvět galerií a veletrhů a zároveň přepisování nedávné historie umění v rámci nových paradigmat (jako byl například tzv. romantický konceptualismus³⁵). Krizí podle Roelstraete zároveň procházela také samotná historiografie – jako intelektuální disciplína i akademické pole výzkumu.³⁶

podávané historie, tedy toho, co Jan Assmann nazval „komunikativní paměť“. Bez očitých svědků historie je společnost závislá na formách připomínání za pomoci médií (historiografie, monumenty, umělecká díla...), tedy na „kulturní paměť“. viz ERLI 2011, 4. a srv. ASSMANN 2011.

³² ERLI 2011, 4.

³³ srv. CHAKRABARTHY 2000, 16.

³⁴ „Během posledních let tu nebylo příliš mnoho dobrých důvodů k tomu, abychom se naplno a optimisticky zabývali ať už naší přítomností, nebo budoucností. [...] V jistém smyslu jej [historiografický obrat] odstartovaly události 11. září 2001 a následná „válka proti teroru“, která tak výraznou měrou přispěla k tomu, že se první dekáda tohoto století stala tak temnou, depresivní záležitostí. Tento „nový historismus“ [...] není ve skutečnosti nic jiného než – ať už se nám to líbí nebo ne – umění Bushovy éry.“ ROELSTRAETE 2009a.

³⁵ romantický konceptualismus je pojem, jenž se objevil v roce 2006 jako titul stejnojmenné výstavy kurátora Jörga Heisera. Označuje konceptuální díla různých médií, která propojují konceptuální metody a autobiografické, poetické a emocionální prvky typické pro romantizující tendence (pozn. aut.).

³⁶ ROELSTRAETE 2009a.

Rostoucí zájem o minulost v kulturní produkci tak lze dát do přímé souvislosti s charakterem politického a společenského prostředí přelomu tisíciletí, depresí a skepsí, spočívající z velké části v neschopnosti představit si uspokojivou budoucnost. Na obsesi minulostí tak lze nahlížet jako na jakousi únikovou strategii. Pohled do minulosti a její idealizace je také základním atributem nostalgie, výrazným rysem charakterizujícím náladu v současné společnosti.

Dalším výrazným činitelem obratu k minulosti byl rozpad utopických horizontů. Andreas Huyssen³⁷ přirovnává náladu doby konce 90. let k atmosféře nostalgie a dekadence „fin de siècle“ století předchozích, oproti nimž však společnost pozbyla futuristickou projekci idejí.

Zhroucení komunismu s sebou zároveň přineslo i zhroucení své anti-ideje - a kapitalismus tak ztratil vizi budoucnosti. V post-ideologické době byla ztracena idea nekonečné historické perspektivy, tedy představa o projektu, který může lidstvo dovést k lepší budoucí společnosti. Plány orientované na budoucnost, vlastní komunistické ideologii a modernistické utopii, se rozpadly a byly opuštěny v dále nenaplněném prázdnu.³⁸ Huyssen označuje náš věk jako post-historický nebo post-utopický, a těžiště jeho pozornosti je tak obráceno do minulosti.³⁹

Závažným impulsem k obsesi minulostí byl také prudký rozvoj mediálních technologií, především nárůst možností ukládání dat a jejich sdílení.⁴⁰ Huyssen⁴¹ spatřuje v ohlížení se do minulosti pokus o obnovení vnitřní kontemplace, mimo univerzum simulace a rychlých informací; snahu získat pevný bod ve světě zmatené a často děsivé heterogenity, asynchronicity a informační přesycenosti. Minulost se tak

³⁷ HUYSSSEN 1995, 86.

³⁸ ADAMI 2016.

³⁹ HUYSSSEN, 88.

⁴⁰ ERLI 2011, 4-5.

⁴¹ HUYSSSEN 1995.

stává novým „přístavem“ v době nejistoty a digitálního přenosu.

Protireakcí a odporem proti nové technologické dočasnosti, která se zdá být zbavena jakékoli historické váhy, je podle Huyssena rovněž módní fascinace⁴² a téměř fetišistická oddanost materiálním a analogovým objektům.⁴³ Podobně uvažuje i Mark Godfrey⁴⁴: blížící se kompletní digitalizace všech fotografických médií činí podle něj umělce citlivé ke způsobu, jakým se tato média užívají jako záznamy minulosti – a tato citlivost pak vybízí umělce k vytváření děl právě o minulosti.

V neposlední řadě pak diskurz paměti ovlivnil konec dvou velkých narativů, založených na myšlence konstruované povahy minulosti: poststrukturalismu a postmodernismu⁴⁵, jenž byl bezpochyby přímo spojen se vzrůstajícím zájmem o archivy.⁴⁶

Historiografický obrat s sebou přinesl také proměnu role umělce. V posledních desetiletích se tato role modifikovala již několikrát. V devadesátých letech minulého století definoval Hal Foster⁴⁷ umělce jako etnografa: ten je novým paradigmatem, které se v současném umění objevilo v osmdesátých letech a podobá se tomu, jež popsal Walter Benjamin ve svém textu *Autor jako producent* (1934). Předmět uměleckých asociací se ale podle Fostera proměnil: je jím kulturní a/či etnický Druhý, jehož jménem angažovaný umělec nejčastěji bojuje. Současné umění tíhne k sociologii a antropologii do té míry, že se etnografické mapování instituce nebo komunity stalo základní formou site – specific děl.

⁴² Problematice retra jako módního fenoménu se věnuje následující kapitola (pozn.aut.).

⁴³ HUYSSSEN, 7, srv. ADAMI 2016.

⁴⁴ GODFREY 2007, 145.

⁴⁵ ERLI 2011, 5, srv. McLEAN.

⁴⁶ EICHHORN 2013, 255.

⁴⁷ FOSTER 1996, 302–309.

Po tomto „etnografickém obratu“ následovala proměna do role umělce - kurátora (u nás velmi patrný zejména na přelomu milénia, kdy vzniklo mnoho nezávislých galerií, jejichž výstavní dramaturgii i program zajišťovali v drtivé většině aktivní umělci). Umělec následně přijímá další nové role: historika, archeologa či archiváře: právě archiv a jeho užití v umělecké praxi je jedním ze silných proudů široké tendence historiografického obratu.⁴⁸

Výsledky těchto bádání jsou pak často prezentovány jako muzeální expozice - instalace jsou vystaveny ve vitrínách, atlasech, působí jako sbírky či kabinet kuriozit.

Metoda odkrývání vrstev, interpretace historických faktů a odhalování souvislostí podobně jako v archeologickém průzkumu je silnou metaforou v humanitní sféře obecně - nejznámějším příkladem je patrně psychoanalýza (hlubinná psychologie), v níž je objektem archeologického zkoumání lidská mysl. Umělci často odkazují ke svému dílu jako k „odkrývání“, odhalování. Umělecká díla jsou konstruována jako střepy, fragmenty, stopy zachované v sedimentech fosilizovaných významů.⁴⁹

Historiografické tendence v umění se staly v průběhu druhého desetiletí 21. století klasickými, až akademizovanými.⁵⁰

Někteří teoretici v nich dokonce spatřují dobový styl, podobně jako byl kubismus či impresionismus.⁵¹ „Dobou“ je v tomto případě myšleno současné umění, které je považováno za nové období, které lze, jako epochy předchozí, stylově charakterizovat.⁵² Počátek současného umění („the

⁴⁸ archivu jako umělecké strategii se věnuje kapitola 8 (pozn.aut.).

⁴⁹ ROELSTRAETE 2009b.

⁵⁰ srv. ČECH, 2015, 59.

⁵¹ např. McLEAN 2019.

⁵² ibidem, srv. MEYER 2013, 14.

contemporary") je pak nejčastěji⁵³ situován do období po roce 1989, kdy se po převratných politických změnách a nástupu éry globalizace plně integrovala digitální kultura a ekonomický liberalismus.⁵⁴

„Současné“ umělecké dílo však v aktuálním diskurzu nutně nemusí znamenat dílo vzniklé v posledních letech a vytvořené žijícím umělcem.⁵⁵ Postmoderna 90. let otevřela téma heterogenní časovosti: přelom tisíciletí pak otevřeně přinesl pochybnosti o předpokladu času a prostoru jako homogenních a stálých veličin.⁵⁶ Ustupování od kauzálního řetězce historie vedlo v metodologii dějin umění k prohlubování anachronických přístupů.

Díky své schopnosti oživovat události, materiály, vzpomínky a vizuální kódy minulosti umělecké artefakty ne vždy konvenují tradičním časovým linkám a často naopak narušují chronologické posloupnosti.⁵⁷ Mohou převzít aktivní roli při vytváření umělecko-historiografických modelů a propojování zdánlivě nespojitých časových rovin.⁵⁸ Anachronické dějiny umění proto mohou propojovat umělecká díla napříč prostorem i časem. Tento „anachronický obrat“ s sebou kromě obnoveného zájmu o Foucaultovu archeologii a Derridovo pojetí archivu přinesl i zásadní znovuobjevení díla Abyho Warburga⁵⁹. Klíčovým se stal jeho koncept „migrujících“ forem a námětů prostupujících prostorem a časem⁶⁰.

⁵³ Hovoří se o vymezení tří možných okamžiků vzniku současného umění: nástup amerického umění po druhé světové válce, proměna uměleckého díla v souvislosti s novými formami v 60. letech a globalizace 90. let, kdy se systém umění stává univerzálně sdílený bez ohledu na geografický či politický kontext. více viz OSBORNE 2013.

⁵⁴ ALBERRO 2009, srv. SMITH 2009.

⁵⁵ srv. MEYER 2013, 21.

⁵⁶ Zásadní změnu pohledu na kategorii prostoru přinesla publikace Davida Summarse *Real Spaces* (SUMMERS 2003).

⁵⁷ KERNBAUER 2017.

⁵⁸ NAGEL/WOOD 2010.

⁵⁹ Aby Warburg (1866–1929) byl významným německým historikem umění a kulturním teoretikem (pozn.aut.).

⁶⁰ Dvěma zásadními Warburgovy pojmy jsou „formule patosu“ a „přežívání“. „Formule patosu“ jsou dynamické formy, reprezentující fyziognomii vypjatých emocionálních stavů. Tyto formy jsou univerzální, přenosné, které „přežívají“ skrze obrazy napříč různými časovými obdobími – určité

Úvahy o elementech v umění, nezávislých na čase, otevřely otázky o současnosti díla a možnostech jeho čtení v různých časových obdobích.

Kategorie „současného umění“ tudíž může v těchto souvislostech zahrnovat i díla z jiných časových období či historických kontextů. Svým přenosem v čase narušují distinkci mezi současným a historickým uměním pomocí vykreslování minulosti – minulosti nově zpřítomnělé⁶¹, jejíž hodnoty jsou přetvářeny a transformovány skrze zájmy přítomnosti.⁶²

Umělecká díla, která lze zařadit do proudu historiografického obratu, jsou zároveň současná i anachronická: nahlízejí minulosti prizmatem jiného období – prizmatem současnosti.

Současné umělecké strategie užívající historiografické metody mohou být rovněž považovány za nástroje nových forem historiografie.⁶³

V dnešní době jsou historiografické tendence v umění plně integrovány a nezdá se, že by zaujetí minulostí, archivy a reflexí „alternativních“ historií bylo na ústupu. Vcházejí rovněž do interakcí s různými současnými trendy jako zmíněný postkolonialismus, feminismus⁶⁴ či akcelerationismus⁶⁵.

formy vystupují do popředí v různých epochách, v dalších jsou upozaděny a prostor dostávají jiné. více viz FORSTER/WARBURG 1999, 555-559, KESNER 2017, 8, SKOPALOVÁ/JANOŠČÍK 2019, 19 ad.

Specifické pojetí anachronismu v dějinách umění, vycházející z Warburgových idejí, pak vybudoval Georges Didi-Huberman a další (pozn. aut.).

⁶¹ MEYER 21.

⁶² BARR srv. MEYER 31. Podobnou úvahu můžeme nalézt rovněž u Waltera Benjamina (BENJAMIN 1968), který uvažuje, že obrazy minulosti existují pouze v přítomné perspektivě, která je schopna je rozpoznat (a interpretovat).

⁶³ KERNBAUER 2017.

⁶⁴ k problematice archivního impulsu a feminismu viz např. EICHHORN 2013 či CIFOR/WOOD 2017.

⁶⁵ Akcelerationismus pramení podle některých teoretiků z deziluze z globálního ekonomického systému. Jeho cílem je znovuvynalézat možnosti budoucnosti, a to především pomocí inovativního přístupu k technologiím a životnímu prostředí. Tím se nově vztahuje k moderně a jejímu emancipačnímu programu. Více viz JANOŠČÍK 2016.

3.1 Umělecké přístupy historiografického obratu

V široké škále uměleckých děl proudu historiografického obratu lze vysledovat několik hlavních přístupů.⁶⁶

Jako první můžeme označit skupinu asociativních (převážně filmových) děl, zobrazujících místa dotčená minulými událostmi, zejména tragickými. Takovými jsou například *Carib's Leap* Steva McQueena (2002), připomínající masovou sebevraždu Karibů v Grenadě v 17. století, či *Out of Blue* Zariny Bhimji (2002), ohledávající budovy a hřbitovy spojené s exilem asijské populace v Ugandě za diktátora Amina v roce 1972. Díla Tacity Dean jsou rovněž často spojena s válkou (*Sound Mirrors*, 1999) či zmizením a smrtí (*Teignmouth Electron*, 1999). Slovenská autorka Lucia Nimcová se v díle *Rusíni* (2006) zabývá osudy místní vysídlené rusínské komunity, která byla nucena opustit své domovy kvůli stavbě vodního díla Starina.

Další skupinou jsou projekty zahrnující fotografie a filmy objevené přímo v archivech. Někteří autoři zkoumají tento materiál do detailu, naznačující možné omyly a nevyzpytatelnost těchto archivních obrazů. *The Black Photo Album/Look At Me* (1991-2000) Santu Mofokenga je archivem znovu pořízených rodinných snímků vyfotografovaných černými Jihoafričany mezi léty 1890 a 1950, proložených texty naznačujícími rodinné osudy a důvody nechat se zvěčnit ve fotografickém studiu. *Facing Forward* Fiony Tan (1998-99) vrství filmy natočené antropology, turisty a kolonialisty na počátku 20. století. S nalezenými archivními materiály z dob komunismu pracuje ve svých dílech Zbyněk Baladrán.⁶⁷

Jinou důležitou skupinou děl jsou ta, v nichž se umělci odkazují k minulosti skrze svou biografii a vlastní narativ. Ikonickým dílem je v tomto ohledu *Intervista* umělce Anriho

⁶⁶ GODFREY 2007, 143-146.

⁶⁷ Lucii Nimcové a Zbyňkovi Baladránovi se věnuje kapitola 8 (pozn. aut.).

Saly (1998), v němž konfrontuje svou matku s její vlastní minulostí. Tato disertační práce představuje maďarského autora Zsolta Keserua⁶⁸, jenž se ve videodokumentu *Nagyólvasztó* (2008) snaží postihnout, na primárním základě rozhovorů s pamětníky a aktéry, počátek a vývoj kulturního života v umělcově rodném Dunaújvárosi.

Godfrey si všímá, že v americkém umění se pak v kontrastu k „východní“ historické citlivosti často objevuje kritika romantického, „hollywoodského“ pohledu na minulost. Například *Spielberg's List Omera Fasta* (2003) kriticky zkoumá rozmach turistického průmyslu v Krakově v místech natáčení filmu *Schindlerův seznam*.

Další autoři se pak obracejí k fikci, s jejíž pomocí zobrazují minulost - ne však proto, aby obešli historickou reprezentaci, ale aby lépe zprostředkovali historickou zkušenost. Tuto tendenci dobře ilustrují fotografické projekty a filmy skupiny Atlas. Zdánlivě pravé dokumenty z libanonské občanské války ve skutečnosti nově vytvořil její člen Walid Raad. Atlas naznačují, že adekvátní obraz o libanonské válce lze dosáhnout pouze pomocí fikce.

Historické události mohou být rovněž rekonstruovány, například pomocí performance. Takovým dílem je například *The Battle of Orgreave* Jeremyho Deller (2001), kdy zorganizoval inscenaci střetu policie a stávkujících horníků z roku 1984. Zapojením skutečných protagonistů zacílil také na osobní konfrontaci s minulostí.

Široké spektrum umělců se ve své tvorbě zabývá reflexí moderny, z hlediska materiálního (např. architektonického dědictví) či ideového.⁶⁹

Naznačené přístupy samozřejmě cele nevyčerpávají šíři ani tematický záběr tohoto širokého proudu. Umělecké strategie variují jak generačně, tak lokálně.

⁶⁸ viz kapitola 8.

⁶⁹ Moderně jako konceptu je věnována kapitola 6 (pozn. aut.).

O tematickou kategorizaci ohledů do minulosti v postkomunistických zemích se pokouší tato práce v následujících kapitolách.

V závěru této části je nutné zmínit několik důležitých přehlídek, jež historický obrat v současném umění reflektovaly.

Za jednu z prvních manifestací historiografických tendencí v současném umění je považována přehlídka *Documenta 12* (2007). Její umělecký ředitel Roger M. Buergel ji tematicky vymezil trojicí širokých otázek: „Je modernita naší antikou?“, „Co je holý život?“ a „Co dělat?“. Právě první otázka - zda lze vnímat období modernismu jako náš starověk, tedy epochu, z níž naše současná kultura vychází, reflektovala tehdejší vzestup zájmu o minulé formy, zejména o odkaz modernismu.

Výstava *Archive Fever: Uses of The Document In Contemporary Art* v newyorském International Center of Photography (2008, kurátor Okwui Enwezor) představila řadu umělců, užívajících archivních materiálů k přehodnocení významu identity, dějin, paměti a ztráty.⁷⁰

Také *Documenta 13* (2012, kurátorka Carolyn Christov-Bakargiev) představila řadu strategií práce s archivem.

Významnou kurátorskou osobností těchto tendencí je také původem italský kritik Massimiliano Gioni. Jeho koncept *10,000 Lives (10 000 životů)* na Bienále v jihokorejském Gwangju (2008) byl zaměřen na fotografickou „obsesi obrazy“⁷¹. V této linii pokračovala i hlavní expozice 55. Bienále v Benátkách (2013), Gionim nazvaná *Palazzo Enciclopedico (Encyklopedický palác)*, vycházející z konceptu univerzálního muzea zastřešujícího veškeré lidské vědění a

⁷⁰ více viz <http://www.icp.org/exhibitions/archive-fever-uses-of-the-document-in-contemporary-art>, vyhledáno 6.3. 2016.

⁷¹ LANGE 2011, 56.

umění. Kombinace současných uměleckých děl, historických artefaktů a nalezených předmětů zaujímala antropologický přístup ke studiu vzájemných obrazových vztahů.⁷²

Koncept výstavy *Collect The WWWorld: The Artist As Archivist In The Internet Age* (Brooklyn 2012, kurátor Domenico Guaranta) se zaměřil na internet jako archiv současnosti.

Výstavní projekt *Reenactment* (2018, BRIC House Gallery, Brooklyn, kurátorka Jenny Gerow) zacílil na autory, kteří vedou dialog s minulostí pomocí opakování jejích forem.

Mezi nedávné velké výstavy patří *An Impulse to Turn* (Beijing Inside-Out Art Museum, 2020, kurátoři Huang Wenlong, Quian Mengni, Sun Gaorui) či *The Invented History* v berlínském KINDL-Centre for Contemporary Art (2020-2021, kurátorka Kathrin Becker), věnovaná kritickému pohledu na historické narativy.

V Čechách se tímto tématem zabývaly například výstavy *Monument transformace* (2009), *Vzpomínky na budoucnost* (Galerie Václava Špály Praha, 2009, kurátor Karel Císař), navazující *Vzpomínky na budoucnost II* (Dům umění města Brna, 2012-13, kurátor Jan Zálešák) či *Tektonika paměti* (Galerie Emila Filly v Ústí nad Labem a Dům umění města Brna, 2014 a 2015, kurátorky Lucie Machová a Anna Vartecká).

Z novějších projektů jmenujme například cyklus výstav *Podmínky nemožnosti* (Galerie Kurzor, 2017, kurátor Václav Magid), z nichž jedna část byla přímo věnována tematice času, či přehlídku *Ikony a mytologie: touha po změně* (Galerie AMU Praha, 2019, kurátorka Fabienne Bideaud), která tematizovala vzpomínání, paměť a historii skrze dané fenomény.

⁷² GIONI 2013.

4. (N)ostalgie

Návraty a ohlížení se do minulosti jsou úzce propojeny s fenoménem nostalgie, univerzální emoci, která se projevuje při vzpomínání a reflexi uplynulého času.

Samotný termín nostalgie je složen ze dvou řeckých slov: „nostos“ (domov) a „algia“ (stesk) – doslova tedy označuje „stesk po domově“. Tak jej také na konci 17. století poprvé použil švýcarský lékař Johannes Hofer⁷³ k popsání stavů, které pozoroval u vojáků či studentů, odloučených od domova. Mezi symptomy nemoci zařadil melancholii, úzkost, anorexii, dušnost, srdeční slabost či náměsíčnost.⁷⁴ Až do počátku 19. století byla nostalgie nahlížena jako vážná choroba, o jejíchž příčinách se vytvářely rozmanité teorie.⁷⁵ V roce 1835 se heslo nostalgie objevilo ve francouzském *Dictionnaire de l'Académie* a nemoc původně lokálního významu dosáhla univerzálního uznání. Pojem nostalgie se postupně osvobodil od původního kontextu. Namísto lékařské diagnózy se na ni začalo nahlížet jako na individuální emoci spojenou s určitým druhem úzkosti-podobně jako třeba na melancholii.⁷⁶ Symptomy začaly být považovány za znaky citlivosti nebo vyjádření vlasteneckého cítění. Jako historická emoce dosáhla nostalgie jednoho ze svých vrcholů v období romantismu. V něm se nostalgie projevila jak v oblasti filosofické a umělecké, kdy se stala metaforou pro oddělení člověka od ideálů, které zůstaly uzavřeny v minulosti, tak v politické, kdy byla tato individuální emoce začleněna do

⁷³ Práce *Dissertatio medica de nostalgia* byla publikována v Basileji v roce 1688. cit. např. v STAROBINSKI 1966 či DAVIS 1979.

⁷⁴ WILSON 2014.

⁷⁵ Někteří lékaři například považovali za spouštěč nostalgie hudbu či specifické zvuky jako alpské flétny či kravské zvonce (srv. např. STAROBINSKI 1966 či BOYM 2002, 4.). Hudba je i současnými badateli považována za důležitý zdroj vzpomínek, a tedy i nostalgických pocitů, viz např. BARRETT/GRIMM/ROBINS/WILDSHUT/SEDIKIES 2010, 390-403 (pozn.aut.).

⁷⁶ srov. DAVIS 1979, 4.

nacionalistických ideologií, založených na identifikaci jedince s národem na základě citového pouta upevněného svazkem s minulostí.

Melancholický pocit ztráty se změnil ve styl, v módu pozdního devatenáctého století.⁷⁷ Nostalgie postupně přestala být zcela vnímána v lékařském kontextu a stala se vyjádřením emoce moderní společnosti a reakci jedince na život v ní. Touha po návratu v prostoru se transformovala do přání vrátit se v čase. Vyšší mobilita a konstantní pohyb v sociogeografickém prostoru, který přinesl moderní způsob života, uvolnil člověka z jeho psychologické náklonnosti k určité lokalitě, a původní nostalgická orientace k místu se proměnila v orientaci k časové epoše.^{78 79}

Nostalgie v současném pojetí je nejednoznačný a komplikovaný jev, jehož definice není přesně stanovena. Různé koncepce a pojetí však shrnují některé společné rysy.

Základem nostalgické touhy je pohled do minulosti a k jejím jistotám. Je zároveň úzce propojen s vnímáním a prožíváním přítomnosti. Velmi širokou definicí je nostalgie jako soubor komplexních, proměnlivých, emočních, osobních či kolektivních (ne)instrumentalizovaných příběhů, které glorifikují a romantizují ztracený čas, osoby, objekty, pocit, události, místa, hodnoty či společenské systémy.⁸⁰

Je nutné zdůraznit, že nostalgická percepce minulosti je její idealizovanou verzí, a může se od reality podstatně lišit. Nostalgie je touhou po utopii; je to stesk po „domově“, který již neexistuje či nikdy neexistoval. Je

⁷⁷ srv. STAROBINSKI 1966 a BOYM 2002, 15-16.

⁷⁸ srv. DAVIS 1979, 6.

⁷⁹ Tato odlišná pojetí nostalgie naznačila Svetlana Boym (BOYM 2002, 41-43 a 49) v rozlišení nostalgie na restaurativní a reflexivní. Restaurativní nostalgie zdůrazňuje ztracený nostos - domov a pokouší se o jeho rekonstrukci. Klade vážný důraz na pravdivost a tradici a je v jádru nacionalistických a náboženských hnutí. Reflexivní se soustředí na álgos - na pocit stesku jako takový. Setrvává v touze a snění; může být ironická a humorná a týká se více individuální a kulturní paměti.

⁸⁰ VELIKONJA 2008a.

sentimentem po zmizelých světech a vykořenění, ale je také romancí s vlastní fantazií.⁸¹

Jako specificky moderní koncept je nostalgie užívána ve smyslu osobní touhy po idealizované minulosti a jako zkreslená veřejná verze určitého historického období nebo určitého sociálního uskupení v minulosti.⁸² Její narativ zároveň stojí v prudkém kontrastu se současností, která je vnímána jako horší.⁸³

Podstata nostalgie tkví právě v dichotomii ve vnímání vztahu současnosti a minulosti. Její jádro spočívá v pozitivní vzpomínce na minulost; klíčem k jejímu pochopení je však přítomnost. Obvyklý repertoár nostalgických obrazů uplynulé doby zahrnuje bezpečnou společnost, klidné časy, prosperitu, solidaritu mezi lidmi⁸⁴ – tedy konstruuje minulost jako ideál, jakýsi „zlatý věk“.

Můžeme tak naznačit určitou periodizaci nostalgické zkušenosti do tří období: na stadium „ideálního“ času, tedy minulosti, na zlom, jež toto období přerušil, a současnost, tedy nedokonalý a nedostatečný svět.⁸⁵ Nostalgickým paradigmatem silně prostupuje element ztráty⁸⁶, který má několik dimenzí. Je to jak pocit historického úpadku (tedy ztráta „zlatého věku“ či ideálu), tak pocit absence referencí, hodnot a morální jistoty. Třetí dimenzí je pak pozbytí osobní svobody a autonomie, na níž navazuje myšlenka ztráty osobní autenticity a emocionální spontaneity v kultuře masového konzumerismu.⁸⁷ Tento centrální koncept lze chápat ve dvou významech: jako zkušenost, která je v modernitě všudypřítomná a jež pramení z pocitu mizení

⁸¹ BOYM 2002, 11.

⁸² PICKERING/KEIGHTLEY 2006, 922.

⁸³ VELIKONJA 2008b, 171-84.

⁸⁴ VELIKONJA 2009, 538.

⁸⁵ srv. TANNOCK 1995, 456-7. Tannock tato stadia označuje pojmy pre-lapsus, lapsus a post-lapsus, kdy lapsus znamená fatální společenskou změnu (pozn. aut.)

⁸⁶ srv. PICKERING/KEIGHTLEY, 924.

⁸⁷ TURNER 1987, 147-156.

jistot během převratných změn a je zdrojem touhy po ztraceném a nedosažitelném čase a jako amnézii v rámci nostalgické rekonstrukce minulosti, jejíž reprezentace se tak může významně lišit od reality.⁸⁸

Právě vytvářením obrazů dokonalé-a tedy nereálné-minulosti se nostalgie přímo vztahuje k přítomnosti: „*homo nostalgicus*“ považuje minulý svět za lepší, čímž implicitně kritizuje stav současný. Míra nostalgie ve společnosti je tak jakýmsi lakmusovým papírkem společensko-ekonomické situace: čím je situace nestabilnější, tím je nostalgie dané společnosti silnější.⁸⁹

Přesto však nostalgické pocity a nálady neznamení, že by lidé danou dobu či systém chtěli reálně zpět. Nostalgie odráží vzpomínky na minulé touhy, na sny o lepší budoucnosti, které se nenaplnily; nostalgie má striktně utopickou tvář⁹⁰ - tvář obrácenou k „minulé budoucnosti“, k minulosti, která se v podstatě nikdy neodehrála. Skrze prizma touhy po utopii v obecnějším smyslu lze (nejen) post-socialistickou nostalgii interpretovat ve vztahu k moderně a jejím utopickým ideálům.

Důležité je také hledisko osobní zkušenosti s obdobím, k němuž se nostalgie vztahuje. Nostalgii v nás totiž mohou vzbuzovat i skutečnosti, které jsme nezažili. Mitja Velikonja⁹¹ tyto dvě hlediska nazývá nostalgie z „první“ (*firsthand*) a „druhé“ ruky (*secondhand*). Nostalgie z první ruky, tedy k věcem, které jsme osobně zažili a zakládá se na personálních vzpomínkách a zážitcích, je vážná, imitativní a obsesivní realistickou rekonstrukcí. Second-hand nostalgie je pak založená na narativu „vypůjčeném“ od druhých, a je tedy nutně eklektická, ale i hravá a satirická.

⁸⁸ PICKERING/KEIGHTLEY, 920-923.

⁸⁹ VELIKONJA 2009, 546.

⁹⁰ STEWART 1993, 23.

⁹¹ VELIKONJA 2009, 538. srv. OUSHAKINE 2020, 39.

Nostalgie ve společnosti se projevuje nejčastěji v dobách změn, revolucí a převratů a je jedním z několika způsobů, jak se společnost vyrovnává s traumatickou minulostí.⁹²

Nostalgie v postsocialistických zemích

Nostalgie po socialistické éře (nazývaná rovněž „ostalgie“ – tomuto fenoménu se věnuje část kapitoly, která následuje níže) je signifikantním druhem nostalgie, pozorovatelná v zemích tzv. bývalého východního bloku⁹³ a vnímána jako regionální fenomén⁹⁴.

První výrazná vlna nostalgie se ve střední a východní Evropě objevila již ve druhé polovině devadesátých let. Téměř bezprostřední nasměrování zemí bývalého východního bloku k systému liberální demokracie a tržního hospodářství znamenalo velmi rychlé vzdalování se od „nežádoucí“ minulosti spojené s určitou formou historické amnézie.⁹⁵ Vlna nostalgie, která ji následovala, byla interpretována především jako vyrovnávací mechanismus, jako obranná formace, která měla vytvořit alternativu agresivnímu rozvoji neoliberalismu, či alespoň formu jakéhosi imaginárního útěku.⁹⁶ Nostalгии po socialismu je nutné vnímat v širším rámci post-socialistického přechodu.⁹⁷

⁹² Mitja Velikonja (VELIKONJA 2009) například rozlišuje čtyři stadia vyrovnávání se s minulostí: zřeknutí se minulosti, historická amnézie, historický revizionismus a nostalgie.

⁹³ v některých postsocialistických zemích má tato nostalgie i zvláštní název, např. „jugonostalgie“ či „titostalgie“ v zemích bývalé Jugoslávie (pozn. aut.)

⁹⁴ srv. BOYER 2010, 17. Přestože se nostalgie projevila či projevuje ve všech post-socialistických zemích, má svá lokální specifika. Specifickou podobu má v bývalém Východním Německu, v Ruské federaci je součástí cílené státní propagandy apod. více viz DOLOTINA 2011, 79–80.

⁹⁵ ZÁLEŠÁK 2013, 70.

⁹⁶ OUSHAKINE 2020, 38.

⁹⁷ Ve skutečnosti se jednalo o řadu různých přechodů: od státem řízené ekonomiky k produkci a tržní ekonomice západního stylu, od marxisticko-leninské ideologie k neoliberální, od kolektivního vlastnictví k reprivatizaci, od systému řízeného stranou k pluralitní demokracii atd. V případě multinárodních státních celků došlo k jejich rozpadu do nezávislých národních států, v případě Německa ke sjednocení dvou částí země. srv. VELIKONJA 2009, 536.

Po počáteční euforii z nově nabyté svobody, možností a přílivu západního zboží začali obyvatelé postsocialistických zemí zažívat zklamání a frustraci z nesplněných očekávání. Tento politický pesimismus, spojený s hospodářskou recesí, rostoucí nezaměstnaností a sociální úzkostí, inspiroval novou nostalgii po stabilitě a solidaritě starých časů a potřebu vybudování emocionálních mostů s minulostí.⁹⁸

Nostalgické vzpomínání na doby minulé je v těchto zemích zapříčiněno rovněž zhroucením „oficiálních“ historických struktur a kolektivní paměti: po rozpadu oficiálního narativu socialistických režimů musely být vzpomínky konstruovány v neoficiální a individualizované formě.⁹⁹ Na počátku devadesátých let vymazaly postsocialistické vládnoucí třídy spolu s nově vzniklými kulturními elitami socialistickou politiku z paměti. V této době dominující politická ideologie realismu počala historii přepisovat tak, aby rozsáhlé změny v představách o politice i v její praxi reflektovala. Byla vytvořena nová oficiální historie – historie totalitarismu, diktátorství, potlačovaných vlasteneckých citů a hrdinného utrpení disidentů, jež odpovídala nové nejvlivnější politické ideologii i potřebám nových vládnoucích tříd.¹⁰⁰ ¹⁰¹ Přes čtyřicet let historie bylo v podstatě zjednodušeno na dobu „temna“, či alespoň šedivé období nesvobody, a tato charakteristika se týká i lidí, kteří v něm prožili větší část života. Mnoho, zejména starších lidí, tak získalo pocit, že jejich „obyčejné“ životy

⁹⁸ BETTS 2000, 744. srv. také BOYER 2010, 18.

⁹⁹ srv. OUTHWAITE/RAY 2005, 178.

¹⁰⁰ KRAŠOVEC 2008.

¹⁰¹ Tyto historiografické narativy jsou v recentní době podrobovány zásadním přehodnocováním. V mnoha oborech dochází k revizi nejen pohledu na pozici regionu v rámci globálních procesů (např. z hlediska postkolonialismu, viz např. BARŠA 2020), ale zejména různých aspektů období socialismu. V Čechách je takovým příkladem „revizionistický“ přístup historika Michala Pulmanna, jenž dlouhodobě kritizuje právě „totalitní model“ historie, vytvořený v 90. letech a umožňující popření společenské odpovědnosti za režim. srv. např. PULLMANN 2011, PULMANN 2017 (pozn. aut.).

neměly smysl či byly nicotné, a pro svůj pozitivní pohled na dobu socialismu bývají diskriminováni a opovrhováni.¹⁰² Revoluce a transformace nepřinesla kýžená očekávání a pro určité skupiny obyvatel znamenal přechod ke kapitalismu obrat ke zhoršení životních podmínek¹⁰³. Staré „zlé“ časy útlaku a strachu se tak změnilly na staré „dobré“ časy, kdy bylo možné spoléhat se na jistoty a stabilitu.¹⁰⁴

Nekritičnost a selektivnost nostalgických nálad bývá vnímána jako problematický aspekt nostalgie.

Všechny formy nostalgie jsou svým způsobem selektivní, neboť pozornost zaměřují jen na určité segmenty minulosti, navíc ještě zidealizované. Postkomunistická nostalgie si rovněž vybírá pouze některé aspekty života za komunismu, například bezpečný a jednoduchý život, nízké ceny zboží či společenskou soudržnost. Některé významné rysy komunistického státu – represe, insolventní centralizovaně plánovaná ekonomie a ideologická kontrola umění, restriktce cestování i uvnitř hranic a podobně – zůstává odsunuta či dokonce zapomenuta.¹⁰⁵ Obdobně jako obecně nostalgické pocity však ani post-socialistická nostalgie nenaznačuje touhu po návratu komunismu, ale je chápána jako touha po životě, jaký byl dříve (či jaký je idealizován, že byl), jako emocionální

¹⁰² srv. ESCHE/MOSSIAH/TOPALSKA 2010.

¹⁰³ „Blahobyt nezávisí jen na materiálních faktorech, ale také na subjektivním pocitu nespravedlnosti,“ píše slovenský politolog Juraj Marušiak. Dokládá také, že například mzdy na Slovensku dosáhly předrevoluční úrovně až po téměř dvou dekadách transformace, a jmenuje i další ukazatele životní úrovně a spokojenosti občanů s demokratickým režimem. viz MARUŠIAK 2016.

Mitja Velikonja hovoří v tomto smyslu o „ex-lidech“ („eks-ljudi“), obyvatelích bývalé Jugoslávie, kteří po změně režimu přišli o všechno a jejich současný život je ve všech směrech horší než za minulé éry. viz VELIKONJA 2009, 535-536.

¹⁰⁴ mezi nejčastější elementy života za socialismu, na něž lidé nejčastěji vzpomínají jako na pozitivní, patří zejména garantované a stabilní zaměstnání, bezplatná zdravotní péče, bezpečnost ve městech, ale také například silné přátelské vazby v pracovních kolektivech atd. viz KUTOR 2008.

¹⁰⁵ PANCHEVA KIRKOVA 2013.

podpora, jež pomáhá překonat dramatický životní zlom a jeho následky.

Ostalgie

Termín ostalgie se původně vztahoval k oblasti bývalého Východního Německa, časem byl však adoptován i v dalších zemích východního bloku, kde je užíván k označení pozitivního vztahu k některým specifickým aspektům éry socialismu, především z oblasti životního stylu¹⁰⁶. Přesně definovat ostalgiu a její charakteristické prvky je poměrně komplikované, neboť se liší v různých prostředích, společnostech i věkových skupinách. Projevuje se různě v mnoha rovinách – v politické, společenské, edukační, kulturní a komerční.¹⁰⁷ Specifický je však důraz na objekty, zejména předměty denní potřeby.¹⁰⁸

Právě vztah hraničící s fetišizací materiálních artefaktů z dob socialismu je pro „ostalgiismus“ signifikantní a v této práci jej vnímám jako kontrapunkt k nostalgii jako emoci. Pojmy nostalgie a ostalgie jsou často zaměňovány a užívají se jako označení pro specificky post-socialistický způsob vztahování se k minulosti založený nejen na sentimentálním vztahu k věcem, ale i na specifickém vymezení vůči minulosti, které programově vytěsňuje neurotizující vzpomínky.¹⁰⁹ Je to rovněž jakási opozice vůči rozšířenému obecně zápornému

¹⁰⁶ srv. FRANC 2009, 7.

¹⁰⁷ VÁGNEROVÁ 2012.

¹⁰⁸ Charity Scribner analyzuje zájem o tyto artefakty na základě koncepce kolektivní paměti Maurice Halbwachse. Místo a společenství se podle něj utvářejí ve vzájemných vztazích: kolektivní porozumění vlastní minulosti i přítomnosti se materializuje v místech, které toto společenství obývá. Prostorová dimenze kolektivní paměti se neomezuje jen na velké struktury městského prostředí, ale pokračuje i k opačné straně spektra, tedy k menším předmětům, jako jsou právě každodenní spotřební objekty. viz SCRIBNER 2003, 26.

¹⁰⁹ PINKAS 2011, 67-70.

hodnocení socialistického období, jež je prezentováno jako jasně negativní.¹¹⁰

Oproti nostalgii má označení ostalgie častěji negativní konotace, zejména v oblasti Východního Německa, kde je tento přístup kritizován zejména pro jednostranný pohled na minulost a vylepšování obrazu minulých poměrů.¹¹¹

Kořeny ostalgie i jejího označení sahají do Východního Německa počátku devadesátých let, tedy již záhy po pádu Berlínské zdi a následného sjednocení země. Termín samotný, hravá kombinace slov „algia“ a „Ost“ – východ, je připisován herci a kabaretnímu umělci Uwe Steimlemu, jenž jej použil v jednom ze svých vystoupení již v roce 1992.¹¹² S jeho pomocí charakterizoval vzrůstající emoci, prostupující společností v bývalé východní části země. Zde vznikla specifická situace, kdy se spojily dvě části jedné země s diametrálně odlišným vývojem. Pád berlínské zdi byl následován oboustrannou euforií, na východě pak nadměrným konzumem západního zboží a zavrhováním všeho, co patřilo „starému režimu“. Připojení východní části Německa k západní však automaticky neznamenalo spojení národa. Došlo ke střetu dvou různých mentalit a životních stylů, a tedy i ke konfliktům a vytváření stereotypů. Východní Němci byli vrženi do „nového světa“, který jejich dosavadní existenci znehodnocoval. Začali tedy přehodnocovat vzpomínky na život v socialismu, což byl spouštěč první masové vlny ostalgie¹¹³. V této době se začala objevovat také muzea¹¹⁴, zaměřená na předměty denní spotřeby, zejména na ty, které byly masově vytlačeny z trhu přílivem nových západních produktů. Jedním

¹¹⁰ srv. BANCHELLI 2008, 57-68.

¹¹¹ viz FRANC 2009. Již v 90. letech začaly v Německu vznikat anti-ostalgiecká hnutí, pořádající petice a opoziční akce proti masovému šíření provýchodních nálad, například iniciativa Ostalgie-nein danke! a další. více viz MAREŠOVÁ 2011, 57.

¹¹² COOKE 2004, 134.

¹¹³ viz VÁGNEROVÁ 2011.

¹¹⁴ více viz BACH 2015, 135-145.

z prvních byla sbírka muzea kultury všedního dne DDR¹¹⁵, založená v roce 1993 ve východoněmeckém městečku Eisenhüttenstadt.

Tyto předměty mají pro uchování kolektivní paměti zásadní význam, a fungují jako sdílené orientační body v každodenním životě, překlenující individuální vzpomínky a začleňující je do sdílené sociální sítě.¹¹⁶ Fascinace předměty zaniklého světa je rovněž výsledkem specifické postkomunistické ztráty paměti. Ostalgická produkce je však paradoxně apolitická, neboť zakrývá ideologický rámec, z něhož si selektivně vybírá elementy (převážně fyzického charakteru), které vystavuje na odiv kolektivnímu sentimentu. Toto oslabení politického rozměru vzpomínání je klíčovým atributem post-socialistické estetiky, která se záměrně vyhýbá jakékoli reflexi etických postojů. Etické otázky související s participací a spoluzodpovědností za socialistický režim jsou vnímány jako moralizující politikum, a tudíž jsou nevhodné. Proto se vzpomínky zaměřují na neideologické aspekty minulosti jako rodina, práce, volný čas, studium, bydlení atd.¹¹⁷ Obrazy minulosti, které jsou pro několik generací především obrazy mládí, tak plní ve spojitosti s kulturním průmyslem funkci izolujícího a depolitizujícího spektaklu.¹¹⁸

Další silnou vlnu ostalgie přinesl přelom devadesátých a nultých let, kdy se začala definitivně drobit (či zcela rozpadat) transformační teleologie a deziluze z prvních porevolučních let dosáhla vrcholu¹¹⁹. Tato ostalgická vlna byla silně patrná zejména v oblasti populární kultury,

¹¹⁵ plný název instituce je Dokumentační centrum kultury všedního dne NDR (Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR), pozn. aut.

¹¹⁶ BOYM 2002, 53, srv. ZÁLEŠÁK 2013, 74.

¹¹⁷ PINKAS 2011.

¹¹⁸ ZÁLEŠÁK 2013, 78.

¹¹⁹ ibidem.

do níž skutečný ostalgický „boom“ přinesl film režiséra Wolfganga Beckera *Good Bye, Lenin!* z roku 2003¹²⁰.

Televizní stanice začaly překotně prohledávat archivy a vysílat již téměř pozapomenuté seriály, které ale znovu získaly obrovskou sledovanost.¹²¹ Díky tomu a také díky médiu internetu se ostalgie začala šířit mezi mladší generaci. Po roce 2000 tak můžeme pozorovat kvantitativní nárůst děl¹²² zejména v oblasti literární a filmové tvorby s tematikou života v komunistickém režimu. Časový odstup od totalitní minulosti, překlenutí a uzavření „dravých“ porevolučních let a generační obměna tvůrců vyvolaly a následně podpořily retrovlnu, která se projevila i v jiných uměleckých odvětvích.¹²³

Ostalgie a retro móda

Jak již bylo řečeno, nostalgická touha po předmětech, reprezentujících a často oslavujících minulost a dětství je

¹²⁰ Děj filmu se odehrává na přelomu let 1989 a 1990. Matka hlavního hrdiny, oddaná komunistka, upadá do kómatu, v němž prožije pád berlínské zdi a konec socialismu v NDR. Aby předešel případnému šoku z těchto událostí, její syn předstírá, že režim stále přetrvává a pomocí „rekvizit“ z minulosti a falešných zpráv udržuje matku v nevědomosti a iluzi (pozn.aut.).

¹²¹ Velké diskuze vyvolalo uvedení seriálu *30 Případů Majora Zemana* (1974-78, r. Jiří Sequens) – k obdobné kontroverzi došlo v Polsku se seriálem *Kapitán Kloss* (1968-69, r. Andrzej Konic, Janusz Morgenstern), který se veřejnoprávní televize rozhodla podobně jako ČT u *30 Případů* uvést před každým dílem speciální edukační relací (pozn. aut.). více viz např. KRÓLAK 2011, 76-77 či PINKAS 2011, 69.

¹²² Vznikl nespočet děl reflektujících toto téma. Z literatury jmenujme např. populární prózy Němce Thomase Brussiga *Hrdinové jako my* (*Helden wie wir*, 1995) a *Na kratším konci ulice* (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, 1999), z českých autorů romány Petra Šabacha (*Hovno hoří*, 2005) či Ireny Douskové (*Hrdý Budžes*, 1998). Některé z knih dostaly i filmovou podobu (*Pelíšky*, r. Jan Hřebejk, 1999, *Sonnenallee*, r. Leander Haußman, 1999). Z dalších filmů připomeňme např. *Báječná léta pod psa* (r. Petr Nikolaev, 1997), maďarský snímek *Nikdy nezemřeme* (*Sose halunk meg*, r. Róbert Koltai, 1993), *Malá cesta* (*A kis utazás*, r. Mihály Búzás, 2000) či *Moszkva Tér* (r. Ferenc Török, 2001), polský *Kolik váží trojský kůň?* (*Ile waży koń trojanski?* r. Juliusz Machulski, 2008) ad. Seriálovou tvorbu zastupuje např. německý *Meine schönsten Jahre* (2004, r. Edzard Onneken) či populární český seriál *Vyprávěj* (2009-2013, r. Biser Arichtev) aj. (pozn. aut.) více k tématu např. GIZA 2017, 87-106 či DABERT 2012, 139-156.

¹²³ FIALOVÁ 2009, 44.

populární v celé společnosti, a zvláště u mladší generace, která danou éru téměř či zcela nezažila.

Vedle nejčastějších elementů, jako jsou předměty denní spotřeby a konzumní kultury, se ostalgie projevuje i v dalších společenských fenoménech, jako jsou populární společenské akce typu večírků v převlecích, bleší trhy a specializované obchody¹²⁴, nostalgicky koncipované zájezdy a rekreace (cílicí zejména na pamětníky)¹²⁵, včetně dobově vybavených hotelů. Populární (zejména v Polsku) jsou také kluby, bary a bistra s autenticky zařízenými interiéry¹²⁶.

Aktuální ostalgický retro trend je klasickým příkladem kolektivní či „secondhand“ nostalgie: obrazy ve veřejné sféře mohou u členů společnosti vyvolat nostalgii po dobách, s nimiž nemají osobní zkušenost.¹²⁷ U generace dnešních třicátníků a čtyřicátníků se navíc období socialismu kryje s obdobím jejich (šťastného) raného dětství, což je dalším silným nostalgickým spouštěčem. To se jeví jako jeden z důvodů, proč jsou v takové oblibě artefakty spojené právě s dětstvím, jako jsou cukrovinky, nealkoholické nápoje, mléčné výrobky, v oblasti průmyslového zboží pak zejména hračky, dětské oblečení apod.¹²⁸

Je velmi pravděpodobné, že pozitivní pohled na minulé doby získala mladší generace rovněž od svých (nostalgicky vzpomínajících) rodičů či prarodičů a k socialistickému období tak nemá primárně negativní vztah.¹²⁹

¹²⁴ např. bleší trh Ecseri Market a obchod Nosztalgia v Budapešti, ZOO Market či Koło Bazar ve Varšavě ad. (pozn. aut.)

¹²⁵ Téměř každá středo- a východoevropská metropole nabízí tematické okruhy městem, zaměřené na určitý segment socialistické minulosti. Mezi populární patří např. vyjížďky trabanty či okružní výlety po monumentech socialismu. Mnoho cestovních agentur pořádá „vzpomínkové“ zájezdy pro seniory, např. cestovní agentura Matylda, nabízející „retro pobyt rekreaci ROH“ s mottem Jako Anděl na horách (pozn. aut.).

¹²⁶ V Polsku je to např. varšavský Czerwony Wieprz, PRL Pub v Poznani, PRL Klubo ve Vroclavi, No To CYK v Gdańsku; v Maďarsku budapeštské Jaffa Café, bistro Kádár či kavárna Bambi (pozn. aut.)

¹²⁷ MULLER 2007.

¹²⁸ srv. FRANC 2009, 12.

¹²⁹ Jak dokládá Fruzsina Muller, přestože mládež ví, že je dnes nepřiliš populární o socialismu hovořit pozitivně, mnozí k němu mají ambivalentní

Důležitým faktorem popularity artefaktů z minulosti je, zejména u mládeže, také móda a aktuální trendy, které oblíbě retri maximálně přejí. Ostalgie tak v určitém ohledu splynula s celosvětovým trendem retro vlny a stala se rovněž důležitou komerční komoditou.

Jedním z nejviditelnějších odvětví tohoto trendu je oblékání, ale lze jej sledovat i například v komerčním či produktovém designu. V oděvním průmyslu, podobně jako u produktů denní potřeby, slaví velký návrat některé populární socialistické značky¹³⁰. Mezi potravinářskými výrobky se u mládeže těší velké popularitě hlavně retro nápoje.¹³¹

Důležitým faktorem současné „retrománie“ mezi mládeží je podle Muller hledání identity: v časech vzrůstajícího sociálního napětí lidé hledají statusové symboly (mezi něž patří i například oblečení), které je mohou odlišit od široké masy. Jedna možnost je si neustále kupovat nové věci, další je jít proti proudu současné moderní módy. To je důvod, proč mladí považují za „cool“ nosit stejné věci jako jejich rodiče.¹³² Opadla také tendence považovat věci ze Západu za automaticky lepší či kvalitnější; lokální produkty už nejsou považovány za druhořadé. Určité značky či produkty se staly soudržným faktorem pro sociální skupiny. Regionální výrobky – a zvláště ty prověřené historií – se staly kontrapunktem k západním značkám.¹³³

vztah a tuto dobu nehodnotí příliš příkře. V jednom z rozhovorů například vyjadřuje svůj názor na „gulášový socialismus“ tehdy osmadvacetiletý muž: „Byl to klaunský svět, který dělal z lidí hlupáky. Ale byl tam pořádek, který dnes už neexistuje.“ více viz MULLER 2007.

¹³⁰ Jedná se zejména o obuv: nejnovější – a patrně nejúspěšnější – příklad je znovu uvedení na trh bot Tisza, maďarské značky vzniklé ve 40. letech, která se nyní mezi mládeží stává kultovní, obdobně jako u nás zažila toto znovuzrození sportovní obuv Botas.

¹³¹ např. česko-slovenská Kofola či Traubi, maďarský nápoj s příchutí hroznového vína (pozn. aut.).

¹³² MULLER 2007.

¹³³ to potvrzuje například i Robert Parnica z Open Society Archives v Budapešti: „Po roce 1989 se otevřel trh a lidé chtěli vyzkoušet vše ze Západu. Nyní říkají ‘Proč bych měl nosit uniformu nadnárodních společností? Kde jsou věci, co byly naše?’ “ viz WOODARD 2008.

V globalizovaném módním světě vzniká potřeba se odlišit, a tato potřeba se zároveň kryje s dalším trendem - příklonem k lokálnímu zboží (nejvíce patrném v odvětví stravování, kde vzrůstá obliba místních farmářů, sezónních surovin, pěstování vlastních plodin, zakládání komunitních zahrad apod.; více se také začíná věnovat pozornost například podpoře lokálních módních tvůrců atd.).

Širším pozadím postmoderního fenoménu kulturní recyklace, opakování a retro módy může být rovněž pocit zklamání přítomností, v níž není prostor pro modernistické sny o novém, krásném světě; praktiky a fascinace retro kulturou nebudují spojení postmodernity s nedávnou modernistickou minulostí - je to druh obranného mechanismu, jenž nás chrání před nejistotou a pesimistickými vyhlídkami, které nám poskytuje dnešní svět. Navzdory technologickému pokroku žijeme ve světě plném hrozeb a současné vize budoucnosti - oproti těm modernistickým - nejsou jasně formulovány. Návraty k modernistickým vizím stále odoláváme pocitu, že se naše realita neseťkává s nadějemi, které do ní byly vloženy.¹³⁴ Opět se tak potvrzuje teze, že ohlížení se do minulosti vypovídá zejména o charakteru přítomnosti.

¹³⁴ GUFFEY 2006.

5. Současné umění a post-socialistická situace: generace 70.let

V rámci široké tendence historiografického obratu v umění se v zemích bývalého bloku zformoval specifický okruh autorů, zaměřujících se na reflexi socialistické éry.

Kolem roku 2000 byly umělecké pozice formovány obnoveným zájmem o nikdy nenaplněnou utopii modernismu či vnímanou potřebu identifikovat její alternativy.¹³⁵ Začal stoupat zájem o nedávnou historii a její reprezentaci, signalizující vznik nového narativu, jenž začal zkoumat vztahy mezi jednotlivcem a jeho bezprostředním okolím, definované jak v prostorovém, tak v kulturním smyslu.¹³⁶ Tento posun se objevil ve velké míře v dílech umělců narozených na počátku 70. let. Tito autoři představili nejen nová témata a subjekty, ale také nový, expresivní jazyk založený na kritické analýze uměleckého média.¹³⁷

Byli první generací, která dokončila akademická studia ve svobodném, demokratickém režimu. Zároveň měla přímou zkušenost s érou socialismu a jejími reáliemi, která však byla víceméně pasivní, neboť jejich věk jim neumožňoval aktivně participovat na boji se systémem či na jeho udržování. Nebyli tak nuceni vypořádat se s vlastní morální či ideologickou zátěží z minulé doby.¹³⁸ Zůstali jakýmsi pozorovateli uvnitř¹³⁹, obývajícím prostor mezi dvěma světy, dvěma režimy, mezi minulostí a přítomností.

Oscilují rovněž mezi několika formami paměti: především těmi, co Edmund Husserl¹⁴⁰ nazývá první a druhou pamětí. Zatímco první paměť je vědomím přítomného okamžiku, který je zároveň již minulostí (tedy vjemem), druhá paměť je

¹³⁵ srv. MACEL/PETREŠIN 2010, 19.

¹³⁶ srv. BORKOWSKI/MAZUR/BRANICKA 2008.

¹³⁷ SZCZERSKI 2009, 87.

¹³⁸ srv. KORYČÁNEK 2009 a CROWLEY/MACHNICKA/SZCZERSKI 2011.

¹³⁹ SZCZERSKI 2009, 87.

¹⁴⁰ cit. z BOWEN 2006, 547.

vzpomínkou na minulou událost jako na minulost (tedy imaginací); obě mají svůj zdroj ve svém vztahu k minulé události. Bernard Stiegler¹⁴¹ přidává ještě další, tzv. terciální paměť, která je mediována (převážně digitální) technologií, a umožňuje uchovávat a opakovaně vyvolávat objekty paměti.

Tato kombinace umožňuje generaci umělců 70. let určitý kritický odstup. Na jedné straně pracují s vlastními vzpomínkami na éru socialismu, zejména s těmi, spojující systém v jeho finální fázi rozkladu; na straně druhé konfrontují vzpomínky ve vztahu k těm kapitolám historie, které primárně nezažili, a staví tedy na mediaci z různých zdrojů.¹⁴²

Práce s vizuálními odkazy minulé doby tedy lze považovat za formu re-mediace: tyto elementy vstupují do současnosti skrze umělecké prostředky, a získávají tak nový význam a kontext. Jejich možné významy jsou transformovány skrze každého příjemce díla, jeho vzpomínky a vědomosti; umělecké dílo pak slouží jako prostředek neustále se měnící stopy paměti.¹⁴³ Právě proměna a neustálé možnosti nového čtení jsou podstatnou složkou těchto děl: minulost nahlížíjí mnohovrstevně, otevřeně; nevymezují se primárně negativně či naopak nekriticky pozitivně.

Umělecká díla reflektující dobu minulou bývají často čtena jako primárně nostalgická. Přestože je určitá míra nostalgie v některých pracích latentně přítomna (zejména nostalgie po dětství), umělecká praxe spadající do paradigmatu historiografického obratu se od ostalgické kulturní produkce liší v tom ohledu, že od svého zájmu udržuje kritický odstup. Mohli bychom ji kategorizovat jako „reflektovanou nostalgii“, spojenou se zkoumáním a reinterpetováním

¹⁴¹ STIEGLER 2002, 152.

¹⁴² SZCZERSKI 2009.

¹⁴³ srv. PRŮCHOVÁ 2015, 86-102.

socialistické minulosti, respektive socialistické verze modernity.¹⁴⁴ Zájem o socialistickou modernitu reprezentuje touhu po tom mít nějaké dědictví a snad i budoucnost, která by nebyla nalinkována konzumní společností.¹⁴⁵

Nostalgie u mladší generace autorů se zjevně liší od nekritické touhy po jednoduchosti života v systému reálného socialismu. Jak si všímá Jan Zálešák, formální záliba v „retru“ může nést rovněž jakýsi politický program.¹⁴⁶

Z hlediska uměleckohistorického diskurzu je produkce těchto autorů zcela v „proudu“ umění dekády nultých let: ať v trendu archivního impulsu, historiografického obratu či sofistikovaného tematizování kulturní identity¹⁴⁷ v globalizovaném světě.

¹⁴⁴ ZÁLEŠÁK 2013.

¹⁴⁵ CROWLEY/MACHNICKA/SZCZERSKI 2011.

¹⁴⁶ ZÁLEŠÁK 2013, 80.

¹⁴⁷ ibidem, 84.

6. Modernismus jako východisko

Návrat k určitým aspektům modernismu – designu, architektuře a vizuální kultuře – je přetrvávající tendencí současného evropského umění od devadesátých let.

Proměna umění přelomu tisíciletí je srovnávána s proměnou samotného pojmu současnost. Začátek nového milénia přinesl současnost jako heterochtonii, v kontrastu s devadesátými lety, pro něž byla charakteristická koncepce současnosti jako holé přítomnosti posthistorického stadia dějin. Nastalo jakési politické i ekonomické vystřízlivění, které obnovilo zájem o projekt modernity.¹⁴⁸ Tento „obloukový“ vztah k naší přítomnosti naznačil Michel Foucault: „Jaká je moje přítomnost? Jaký je smysl této přítomnosti? A co vlastně dělám, mluvím-li o této přítomnosti? Zdá se mi, že v tom spočívá toto nové zkoumání modernity.“¹⁴⁹ Podobnou otázku o původu naší přítomnosti položil již zmíněný umělecký ředitel document 12 Roger M. Buergel, jenž s její pomocí definoval modernitu jako náš starověk, naši „antiku“.

Buergel se v úvodní stati katalogu přehlídky vrací k první výstavě document s názvem *Evropské umění 20. století* z roku 1955, kurátorsky pojatou Arnoldem Bodem a Wernerem Haftmannem jako manifestace modernistického projektu. Namísto shromáždění velkého počtu uměleckých děl vytvořených v různých oblastech světa v první polovině dvacátého století si přehlídka vytkla za cíl poskytnout informace o tom, která díla a umělecké postoje formovaly výchozí bod toho, co dnes nazýváme současným uměním. Pozornost se tedy podle Buergela nesoustředila na současný stav umění, ale na kořeny a východiska – na genealogii samotné současnosti.¹⁵⁰

Formulací *Je modernita naší antikou?* vyzývá nejen k revizi moderní epochy, ale vnímá ji jako cosi, na co stále

¹⁴⁸ srv. CÍSAŘ 2011, 49.

¹⁴⁹ FOUCAULT 2003, 230.

¹⁵⁰ srv. BUERGEL 2007, 16-17.

navazujeme a co je podstatou naší kultury. Modernitu chápe jako archeologickou periodu, jako fázi, již lze reflektovat skrze její materialitu i časovost-a předpokládá její ukončenost. Vrcholně modernistické formy se staly historickými: patří do jiné doby, jinému stavu poznání a rovněž jiným cílům¹⁵¹. Modernismus je definitivně uzavřenou kapitolou-neboť se odvozoval od určité potenciality modernity, od představy budoucnosti, která však nenastala - a proto se k němu můžeme vracet tak, jako se například klasicismus vracel právě k antice.¹⁵²

Návraty k modernistickým formám jsou spjaty rovněž s postkoloniálně kritickým diskurzem, jenž vynesl do povědomí různé lokální variace modernismu, vniklé za odlišných politických i společenských podmínek. Modernismus se tak stal reprezentací specifického charakteru a žité zkušenosti a historie daného místa.¹⁵³ Tato široká škála modernistického tvarosloví i chronologických variací začala na počátku devadesátých let oslovovat mladou generaci umělců, která revidovala klasické prvky architektury a designu jako objekt fascinace, ale rovněž kritiky.¹⁵⁴ Ve svých dílech se k modernismu vztahovali z různých pohnutek - pro jeho formální přitažlivost, za účelem pocty či reprezentace, nostalgie (například díky jeho postoji k sociální problematice) či jako příznaku represivních ideologií. Snad proto je význam modernismu snadněji identifikovatelný ve východoevropském umění, neboť je spjat s konkrétní érou státního socialismu, s estetickými a ideologickými variacemi závislými na vztazích mezi Moskvou a jejími satelity.¹⁵⁵

¹⁵¹ srv. LEWIS 2007, 29.

¹⁵² CLARK 1999, srv. ZÁLEŠÁK 2013, 18.

¹⁵³ VERWOERT 2004, 90.

¹⁵⁴ mezi první autory, kteří se modernismem začali zabývat, patřili například Christian Philipp Müller, Tobias Rehberger, Dominique Gonzalez-Foerster či Dorit Margreiter, srv. BISHOP 2013, 146.

¹⁵⁵ ibidem.

Jan Verwoert¹⁵⁶ naznačuje tři možné umělecké přístupy k odkazu modernismu. První zahrnuje jeho výzkum a mapování, které můžeme najít v umělecké praxi Floriana Pumhösla, Seana Snydera, Dominique Gonzalez-Foerster či Marka Lulice. Tito autoři ožívují specifické prvky lokálního modernismu v opozici globální scéně, s typicky kritickým, humorným či poetickým obratem. Druhý přístup je odlišný v tom, že se umělci soustředí méně na určité geopolitické a architektonické formy, ale spíše na obnovu individuálních potřeb ve zdánlivě anti-subjektivním formalismu geometrické abstrakce (Isa Genzken, Katja Strunz, Tom Burr ad.). Navzdory určitým rozdílům si tyto dva přístupy udržují odstup od jednoho z klíčových principů raného modernismu, tedy univerzálnosti platnosti vizí umění a společnosti. Zatímco první skupina umělců objektivizuje a zkoumá tyto myšlenky jako historické ideologie, druhá skupina hledá přemostění tématu univerzální platnosti přemístěním moderny v rámci oblasti osobní zkušenosti. Třetí reintepretace avantgardy se pak objevila v podobě spolupráce Lucy McKenzie a Pauliny Ołowské.

Pro dílo **Pauliny Ołowské** (*1976) je typická syntéza médií: kombinuje malbu, koláž, instalace, performance, módu i hudbu. Umění vnímá jako cestu k utopii a je přesvědčena, že s jeho pomocí lze změnit svět. Ve svém díle reflektuje období 60. a 70. let, modernu a principy raného Bauhausu, ruského konstruktivismu a evropských avantgard počátku minulého století.

Ołowska studovala na School of the Art Institute of Chicago (1995–96) a na Akademii výtvarných umění v Gdaňsku (1997–2000).

Se skotskou umělkyní Lucy McKenzie, jejíž díla rovněž vycházejí z modernistických směrů, spolupracovala Ołowska

¹⁵⁶ VERWOERT 2004.

poprvé roku 2003. Čtyřtýdenní projekt *Nova Popularna* sestával z otevření kavárny ve vybydleném sklepním prostoru jednoho z varšavských domů. V kavárně – salonu se konaly kulturní akce, performance a diskuze. Interiér byl navržen z citací různých stylů, od barů zpodobněných na plátnech francouzských malířů z konce 19. století až po vorticistické dekory na stěnách. Obě autorky, působící zde jako barmanky, nosily uniformy připomínající avantgardu 20. let. McKenzie a Ołowska užily utopickou existenci *Nove Popularne* jako prostředek k oživení historické utopie avantgardistického salonu, propojeného se souborem modernistických odkazů.¹⁵⁷ Oživení minulosti v podobě fyzické akce provedla Paulina Ołowska také v roce 2006, kdy byla Centrem pro současné umění na zámku Ujazdowski oslovena k rekonstrukci plesu z roku 1968, známého jako *Sbohem, jaro (Pożegnanie wiosny)*. Tento ples byl neoficiální iniciativou tehdejších kritiků a umělců spojených s varšavskou galerií Foksal. Konal se v soukromém domě a přilehlých zahradách v obci Zalesie u Varšavy, a jeho výzdobu navrhli umělci Edward Krasinski a Zbigniew Gostomski. Název plesu byl zároveň i výrazem odporu proti společenské rezignaci a smutku: akce byla reakcí intelektuálů na nálady v tehdejší společnosti po studentských demonstracích v březnu téhož roku.¹⁵⁸ Shromažďování bylo nelegální, a společnost v Zalesie zvolila zábavu jako druh opozice, kterou vládnoucí garnitura podcenila a neuměla ovládnout. Dekorace plesu se odvolávala na obrazy Pietera Brueghela – pod honosným stolem s hliněnými džbány ležely naaranžované figuríny, byla zde prostorová zátiší ze zeleniny a několikametrový velký „bar pro obry“ s lahvemi vodky, na které se dosahovalo ze stoliček. V trávě

¹⁵⁷ VERWOERT 2004.

¹⁵⁸ V březnu 1968 byly brutálně potlačeny studentské protesty proti tuhé cenzuře režimu Władysława Gomułky. Vůdci studentského hnutí byli označeni za agenty mezinárodního sionismu a spustila se tak největší protižidovské tažení v poválečných dějinách země. Více viz: KLÍPA 2018.

se rozvalovaly breughelovské loutky s tlustými břichy, vycpanými senem. Jako reakce na populární rétoriku vládnoucí moci (koncepce Poláků jako národa „milujícího uzeniny“) byly na větvích stromů v zahradě rozvěšeny klobásy. Na voze, zapůjčeném z vedlejší vesnice, se kupila zelenina, a stará vana na nožičkách byla plná nápojů.¹⁵⁹ Paulina Ołowska zrekonstruovala projekt v podobě společenského pikniku paralelně s probíhající výstavou, připomínající *Sbohem, jaro* z roku 1968.

Ołowska se hojně inspiroje vizuální kulturou, kterou čerpá z dobových a archivních materiálů, převážně časopisů a reklamních letáků.

Svůj zájem zaměřuje na styl, módu a subkultury pozdně socialistického Polska – a zejména ty, které odolávaly sovětskému diktátu, často pomocí imitace západních vzorů.

Jednou z raných prací je série obrazů podle módních fotografií z časopisu *Ty i Ja*. Kultovní časopis pro mladé polské intelektuály vycházel v letech 1960–1973. Pravidelnými rubrikami měsíčníku byla nejen móda, přebíraná ze západních časopisů, ale také rubriky o kultuře bydlení, hudbě a současném umění, včetně článků o avantgardě.¹⁶⁰ Tento časopis podle Pauliny Ołowské podporoval optimistickou vizi budoucnosti, jež v naší době chybí. Módní fotografie z *Ty i Ja* tak pro ni byly vizuálně velmi atraktivní.¹⁶¹ Všechny reklamní slogany a texty eliminovala, a zůstal tak pouze idealizovaný svět reklamy proměněný ve svět přemýšlivé introspekce (např. v obraze *Colorado Dream*, 1999).¹⁶²

Ołowska ve svých dílech často propojuje postupy západní avantgardy-zejména dada a pop artu-s populární ikonografií předrevolučního Polska. Ve výstavním projektu *Nowa scena* (2007) v newyorské galerii Metro pictures využila styl a

¹⁵⁹ POLIT 2006.

¹⁶⁰ více viz FILONIK 2017.

¹⁶¹ GORZADEK 2004.

¹⁶² BISHOP 2013, 151.

estetiku propagandy USA a sovětského bloku ze šedesátých let. Malby, kresby a velkoformátové koláže pracují s obrazností publikace *USSR/Soviet Life*, určené k distribuci v USA, a časopisu *Amerika*, periodika tištěného pro sovětské země. K této tematice pak připojila estetické prvky z prostředí polského punkového hnutí z 80. let.¹⁶³

Kolážovou techniku využila i v cyklu *Covers from Morze 1958-80* (*Obálky Morze 1958-80*, 2009). V něm shromáždila titulní strany již nevycházejícího polského časopisu *Morze* (Moře). Tento měsíčník, vydávaný od roku 1924 do roku 2000, se věnoval různorodým tématům spojeným s mořem a námořnictvím - plachtění, yachtingu, historii námořnictví, technologii a průmyslu stavění lodí a podobně. Ołowska shromáždila archivní obálky *Morze* z let 1958-1980 a po dvojicích je nainstalovala do nostalgických koláží, naznačujících drobné příběhy či události. Na jedné z dvojic je například dělník v přilbě, zapalující si cigaretu od svářečky. Plamen svářečcí soupravy jako by vířil vodu atraktivní blondýně v červených plavkách na druhé obálce, která na sebe s potěšením stříká zpěněnou vodu. Jak podotkla kritička Joanna Szupinska, tyto situace jsou obrazem jakýchsi „ztracených fantazií proletariátu“. Ołowska v nich odhaluje kuriózní vztahy práce, kultury a státem kontrolovaného průmyslu a zároveň lehké pornografie a industriální mašinerie, konvenující náladě i praktikám v komunistickém Polsku. To vše v oparu ztracené nostalgie po minulosti.¹⁶⁴ Časový úsek, z nějž Ołowska vybrala obálky, není zvolen náhodně: rok 1958 je polovinou období vlády Władysława Gomułky¹⁶⁵ a do roku 1980 se datuje počátek hnutí Solidarity (jež bylo ustaveno dělníky z gdaňských loděnic). Gdaňsk je zároveň autorčiným rodným

¹⁶³ Z doprovodných materiálů k výstavě.

¹⁶⁴ SZUPINSKA 2009.

¹⁶⁵ Władysław Gomułka (1905-1982) byl Prvním tajemníkem polské komunistické strany a faktický vládce Polska v letech 1956-70. Zahájil reformy a snažil se najít novou polskou cestu k socialismu. Toto období se nazývá „Gomułkovo tání“. (pozn. aut.)

městem, obálky tedy dokumentují mimo celospolečenské události i její dětství v atmosféře konce sedmdesátých let. Módou a jejími vzory z osmdesátých let se Ołowska inspirovala také v cyklu *Applied Fantastic* (2010) - souboru obrazů, koláží a artefaktů v podobě ručně pletených vlněných svetrů. Termín „applied fantastic“ užil v roce 1954 polský spisovatel Leopold Tyrmand, aby jím opsal invenční napodobování západních stylů, zejména módy, v socialistických zemích¹⁶⁶. Cyklus Pauliny Ołowske byl inspirován dobovými socialistickými pohlednicemi. Na jejich přední straně byla vyobrazena modelka v pleteném svetru či jiném kusu oblečení, k němuž byl vzadu pro amatérské pletařky návod k výrobě. Tyto instrukce měly dopomoci polským ženám vytvořit si vlastní verzi nedostupné západní módy, čemuž odpovídala i nápodoba reklamního jazyka v pózách modelek na vyobrazeních. Ołowska tyto modely a modelky, oděné do barevných pulovrů, zobrazila na plátně před nenápadným, prostým pozadím (*Cardigan Jedrek, Jacket Oktawia*) či v zimní krajině (*Cardigan Smrek, Wool mark*). Sedm maleb modelek ve svetrech opatřila Ołowska hravými původními názvy přímo do obrazu: jako *Dort (Torcik)* byl pojmenován model svetru s barevnými čtvercovými plochami, připomínajícími narovnané zákusky, *Včelu (Pszczola)* [1] pak evokovala divoká černo-žlutá kombinace dalšího modelu atd. Instalace v galerii byla doplněna i o reálné svetry, upletené podle daných vzorů a vystavené vedle svých modelů, jež získala autorka od starších pletařek, pocházejících z okolí jejího bydliště, Raby Nižne na jihu Polska.

Applied fantastic je cyklem, z něhož nostalgické děl Pauliny Ołowské číší asi nejzřetelněji. Tato nostalgické se zde projevuje ambivalentně. Jednak je to jakási fascinace dobovou estetikou a optimistická amnézie po dobách PLR, na

¹⁶⁶ TYRMAND 2004, 42-43.

druhou stranu ale zobrazení touhy po západním stylu života a kritika současného konzumerismu. Autorka ve svých dílech vyjádřila jak dobu deprivace a nuceně improvizované elegance tak zároveň kontrast k masové produkci, která éru socialismu následovala.¹⁶⁷ Jan Verwoert¹⁶⁸ interpretuje práci Pauliny Ołowské právě z pohledu jejího dlouhodobého zájmu o ty elementy vizuální kultury PLR, které různými způsoby stimulovaly nebo implikovaly spotřební akty.

Reprodukce v dobových časopisech jsou, stejně jako neony, které byly pouhou imitací reklam kapitalistického trhu, podle Verwoerta produkty lokální kultury spotřeby. Kultury, kde vizualita konzumu není determinována komerčními zájmy, a která tak má možnost dát mnohem větší prostor imaginaci, prodchnuté čistým optimismem. Dnešní konzumní kultura však tento optimismus postrádá. Verwoertova interpretace hledá v tvorbě Ołowské kritickou reflexi zejména dnešní konzumně orientované „společnosti bez naděje“. Jiní teoretici však v jejím díle spatřují strategie velmi blízké ostalgické sentimentalitě.¹⁶⁹ Je jistě pravdou, že malby Pauliny Ołowské využívají značnou dávku sentimentu, avšak klíčem k jejich čtení není ostalgická „nasládlost“, ale právě optimismus a (víceméně) utopický společenský ideál, ukrytý v PLR-ovské estetice vizuální kultury, imitující západní konzum. Ołowskou zajímá zejména uchování odkazu osobitých elementů doby minulé, která až příliš rychle zmizela z veřejného prostoru a byla nahrazena unifikovanou globální vizualitou.

Retrospektivní výstavu v roce 2014 ve varšavské Zachętě nazvala Ołowska příznačně *Kouzlo Varšavy (Czar Warszawy)*. Komplexní instalace se zabývala minulostí, sny, představami o ideálním životě a odkazovala na proměny a nové situace v kontextu transformace metropole. Titul pochází od názvu

¹⁶⁷ WILLIAMS 2011, 99.

¹⁶⁸ VERWOERT 2009, 118-127.

¹⁶⁹ ZÁLEŠÁK 2013, 74.

někdejší parfumerie na rohu varšavských ulic Krucza a Żurawia, existující od šedesátých let. Jako reklama zde byl neon s nápisem a tvarem připomínajícím lahvičku parfému. V osmdesátých letech byl neon odstraněn a v devadesátých letech se místo něj objevila dívka na billboardu, typická reklama té doby. Dnes jsou bývalé výkladní skříně pokryty pouze vrstvami plakátů.¹⁷⁰ Kouzlo „staré“ Varšavy minulo – po revoluci rychle zmizely kavárny a obchody, polská móda byla vytlačena západními značkami. Ołowska pracuje s nostalgií, ale vyhýbá se přílišnému sentimentu a pokouší se o konfrontaci s realitou. Klade důraz na blednoucí vzpomínky na všední život, polskou vizuální kulturu doby minulé, která postupně vymizela.

Podle Ołowske symbolizuje Varšavu žena. Právě ženy jsou v drtivé většině hrdinkami jejích děl – jsou to obyčejné ženy z PLR, spotřebitelky, ale také oběti konzumu a reklamy. V *Kouzlu Varšavy* je autorka zobrazila jako siluety žen známých z populárních médií, pin up girls či prostitutky na pozadí velkých, ale prázdných, nevyplněných křížovek.¹⁷¹ Významné ženské osobnosti umění 20. století, především ty „pozapomenuté“ jsou středobodem mnoha projektů, jimž se Paulina Ołowska věnovala. Často tuto tematiku spojuje s odkazy na modernu počátku století. Byla to například instalace *Attention Painting* (2006) k počtě slavné italské módní návrhářky 30. let Elsy Schiaparelli (1890–1973), či projekt inspirovaný dílem Zofie Stryjeńskiej (1891–1976), jedné z nejvýznamnějších polských meziválečných umělkyně, zabývající se především dekorativním uměním, na 5. Berlínském bienále v roce 2008. Zatím posledním projektem věnovaným ženským uměleckým osobnostem byla taneční performance *Slavic Goddesses (Slovanské bohyně, 2017)*, jejíž kostýmy byly navrženy podle stejnojmenného cyklu litografií

¹⁷⁰ KARDASZ 2014.

¹⁷¹ srv. RÓŻYC 2014.

Zofie Stryjeňské, v němž refletovala slovanský folklor a mytologii.

Od roku 2016 se v díle Pauliny Ołowske často objevuje Bělorusko a jeho hlavní město Minsk, kam autorka často zajíždí a dokumentuje jej. Jako zmrazené v čase, připomíná stále socialistickou utopii. Díla inspirovaná prostředím Minsku, evokujícím autorčino dětství v socialismu, byla souborně prezentována na výstavě *Belavia* v neworské galerii Metro Pictures v roce 2018. Jedním z děl byl i čtyřepizodní dokumentární film *Univermag* (2018), jehož velká část byla natočena v minském obchodním domě GUM¹⁷². Ołowska zde tajně natáčela zákazníky i prodavače a zachytila tak místo jako časovou kapsli, v níž lze zakoupit pouze běloruské zboží, beze stopy jinde všudypřítomných globálních značek.

Hlubší průzkum témat konzumerismu a feminismu mimo kapitalistické prostředí pak autorka prezentovala v malbách, zachycujících běloruské ženy v městských panoramatech Minsku. Mladé ženy různých typů v zářivých retro šatech, v pozadí s typickými budovami z období socialistické moderny, v neurčitém čase. Malba *Stanice Vitebsk (Vitebsk Station, 2018)* zobrazuje ženu v luxusním kožichu v čekárně prostého nádraží. Její pěstěný vzhled kontrastuje s prostotou okolního prostoru, ještě umocněnou spícími postavami na lavicích za ní. V *Třídě Nezavislosti (Prospekt Niezależności, 2018)* [2] Ołowska navazuje na kompoziční schéma socialistického realismu: matka s dítětem, oděni v podobně barevný oděv, hledí kamsi do dále. Pozadí obrazu je téměř prázdné, až na vysokou budovu v zadním plánu, s nezaměnitelným vzhledem panelové architektury i typickou ornamentální malbou na boční fasádě.

¹⁷² GUM, státní obchodní dům (Glosudarstevnyj univerzalnyj magazin) byla síť obchodních center v různých městech Sovětského svazu a následně Ruské federace. Nejznámější je GUM v Moskvě, tvořící jednu z dominant Rudého náměstí (pozn. aut.).

Již několik let se Ołowska zajímá o historické neonové reklamy, jejich estetiku a poetiku – a zejména o jejich záchranu. Neony byly a stále jsou jedním z poznávacích znaků Varšavy. První zde byl nainstalován v roce 1926 a v meziválečném období zde bylo již téměř 70 světelných instalací, ovšem válku jich přečkalo pouze pár. V poválečném Polsku státní systém zabraňoval soukromým iniciativám a na reklamy nahlížel jako na nadbytečné a odporující komunistickému systému. Do poloviny padesátých let mohly být neony instalovány pouze pokud měly informační či dekorativní hodnotu (označení nádraží, kin). Po Stalinově smrti se do města světelné reklamy začaly pomalu vracet. Ke konci padesátých let vypukla „neonizace“ a válkou zničená Varšava se měla stát evropským městem neonů.¹⁷³ Agresivní reklama kapitalismu po roce 1989 však většinu z těchto starých světelných reklam odstranila. Jedním z mála, který se, ač nefunkční, dochoval, byla „Volejbalistka“ (*Siatkarka*) na náměstí Konstytucji, inzerující tehdejší obchod se sportovním zbožím. Pochází ze „zlatého období“ neonů, z roku 1960, a je dílem designéra Jana Mucharského. Její design je velmi dynamický: dívčí postava v pohybu jako by odrážela míč – tento světelný kruh pak „padá“ fázově dolů podél budovy. Právě na toto dílo zaměřila svou pozornost Paulina Ołowska – aby zabránila jeho odstranění, použila výtěžek z prodeje svých děl a finance věnovala na jeho restaurování. *Volejbalistka* byla obnovena 19. května 2006.¹⁷⁴ Před několika lety Ołowska společně s Robertem Jaroszem a Łukaszem Gorzycou z galerie Raster založila neformální sdružení nazvané „*Piękne neony*“ (Pěkné neony). Shromáždili archivní materiály, staré fotografie a pohlednice a tyto informace

¹⁷³ SURAL 2014.

¹⁷⁴ GORZADEK 2004.

začali publikovat na blogu.¹⁷⁵ O neony a jejich odkaz nyní pečuje Muzeum neonu ve Varšavě, otevřené roku 2005.

Roku 2010 provedla Ołowska performanci a instalaci v rakouském Grazu. Na střeše bývalé čerpací stanice instalovala tři zrenovované varšavské neony. *Kráva* (Krowa) kdysi označovala vstup do populárního mléčného baru; *Kytice* květinářství na rohu ulice Krucza a tři ruské matrjošky propagovaly řetězec *Natasza*, obchody s dárkovým zbožím. Ve své performanci Ołowska připomněla i firmu *Reklama*, která v šedesátých letech instalovala všechny dobové varšavské neony (celkem 1617 kusů). Jeden z jejích bývalých zaměstnanců rovněž na vernisáži četl ze střechy názvy všech těchto světelných děl.¹⁷⁶

Dalším zrestaurovaným neonem, na němž má Ołowska podíl, je *Gazda* – patnáctimetrový název obchodního domu v městečku Rabka Zdrój, který byl slavnostně rozsvícen v únoru 2013.

S prostředím (socialistické) moderny se úzce pojí rovněž tvorba performerky, autorky objektů a akcí **Julity Wójcik** (*1971, Gdaňsk). V díle Wójcik se však snoubí několik přístupů a témat¹⁷⁷, které by se daly rozdělit do dvou hlavních oblastí. Tou první je reflexe všedního života za socialismu, běžné existence a tradic obyčejných lidí, ale i vlastních vzpomínek. Wójcik se zaměřuje především na náměty spojené s rolí ženy a jejími typickými aktivitami. To je

¹⁷⁵ <https://warszawskieneony.wordpress.com/>

¹⁷⁶ z tiskové zprávy k akci (v rámci festivalu Steirischer Herbst), více viz

<http://www.steirischerherbst.at/2010/english/calendar/calendar.php?eid=109>, vyhledáno 5.9.2014.

¹⁷⁷ Dílo Julity Wójcik se poněkud vymyká kategoriím, vymezeným v této práci, či se spíše prolíná vícero oddíly. V její tvorbě se objevuje socialistická architektura jako formující faktor identity, lidové tradice, kultivace postsocialistického veřejného prostoru atd. Z důvodu jejího blízkého vztahu k Paulině Ołowské a některým jejím přístupům (např. uvažování o výtvarném umění modernismu) její tvorbu přibližují v tomto oddílu (pozn.aut.).

organicky propojeno s dalším výrazným znakem její práce, kterým je snaha provázat umění a každodenní realitu: její akce a performance jsou svázány s běžnými činnostmi, jež vykonává každý z nás. Přestože některá díla nezapřou kritickou platformu, ambice většiny z nich je mnohem prostší – vzdát hold obyčejné lidské práci, obyčejnému životu a věcem, které mnohdy unikají naší pozornosti, přestože tvoří mozaiku naší všední existence. Wójcik ve svých pracích často spojuje každodennost, historickou zkušenost a jejich vzájemnou provázanost.

Druhou pozici v tvorbě Julity Wójcik pak zauímají díla, která odkazují na moderní umění v Polsku.

Její díla vycházejí z lokálního kontextu, přestože jejich symbolický dosah je rozšířen do globálního prostředí.

Důležitou úlohu hrají u Wójcik tradice: ať již v ohledu stereotypního vnímání „tradičních“ rolí a vzorců chování, či v podobě materiální: zejména zpočátku tvorby často využívala klasické techniky ručních prací jako pletení, háčkování a vyšívání. Svá první pletená díla představila Julita Wójcik již na první výstavě, kterou uspořádala společně s Paulinou Ołowskou a Lucy McKenzie v soukromém bytě v Sopotech pod názvem *Snění provinční dívky (Marzenie prowincjonalnej dziewczyny)* v roce 2010. Tato výstava byla jednou z prvních manifestací tzv. „neobanalismu“, směru, který převládl u generace autorů narozených v 70. letech, a jenž se zaměřoval na banální, obyčejné každodenní skutečnosti.¹⁷⁸ Wójcik pro výstavu vytvořila *Medvědy (Misie)* – šedesát čtyři pletených hraček v podobě medvědů, které rozvěsila po stěně. Medvědi-aluze na vzpomínky z dětství-byli upleteni z teplé vlny a umělkyni jejich zhotovení zabralo dva měsíce. „Pletení je typické zaměstnání provinční dívky,“ říká Wójcik. „Vyžaduje trpělivost. Zároveň je měkká a příjemná, nenáročná. Dospělé dívky se rády schovávají za plyšové

¹⁷⁸ UJMA 2007, srv. také UJMA 2004, 49.

medvídky. Schovávají se do dětství. Pletení medvědi jsou předmětem, na nějž každý rád sahá. Je spojen s teplem a pocitem bezpečí.“¹⁷⁹ Rozvěšení hraček po stěně bylo ale zároveň popřením jejich původního účelu. Staly se artefaktem určeným pouze k pasivní činnosti, k pouhému dívání se – jakýmiisi relikty dětských let, jichž se nehodláme vzdát, ale zároveň nevíme, co s nimi. Čas od času jsou přesunuty na méně viditelné místo, až zmizí na dně krabice ve sklepě nebo na půdě, aby se jednoho dne vynořily společně s ostrým hrotem vzpomínek, zasunutých hluboko mimo realitu všedního dne.

Na výstavu *Komplety* v Galerii Arsenał v Białymstoku (2005) přizvala Wójcik dvě postarší ženy, které se léta zabývají pletením a háčkováním, a které svými rukodělnými artefakty zaplnily výstavní prostor, jenž tak působil jako folklorní muzeum. Podtextem akce byl paradoxní fakt, že v lidových muzeích jsou rukodělné artefakty hodnoceny jako umělecká díla, kdežto v domácnosti jen jako dekorativní výtvar vzniklý z kratochvíle hospodyně.¹⁸⁰ Sama Julita Wójcik na výstavě představila vlastnoručně háčkované ubrousky (*Kávový servis – bílá nebo černá?/Serwis kawowy – biała czy czarna?*) a především pletený model budovy galerie, v níž výstava probíhala. Tento model s názvem *Korunka. Portrét Galerie Arsenał v Białymstoku* (*Korunka. Portret Galerii Arsenał v Białymstoku*) navazuje na předchozí autorčinu pletenou repliku lodžské galerijní budovy, *100%Bavlna. Portrét Poznaňského paláce v Lodži* (*100% bawelny. Portret Pałacu Poznańskiego v Łodzi, 2004*). Pletené modely výstavních institucí jsou hravou metodou Wójcik, jak k těmto budovám nalézt osobní vztah. Převedením klasické architektury do objektu z teplé vlny, s měkkými konturami, vystaveném na

¹⁷⁹ LISIEWICZ 2001.

¹⁸⁰ „Šlo mi o to, najít osoby, které to dělají z čistě dekorativních pohnutek... Paní Maria Grygoruk a Janina Tołysz vytváří opravdové domácí umění, a jejich sbírky háčkovaných polštářů, ubrusů a záclon, to jsou přece svébytné kolekce, díky nimž se bydlení stává soukromou galerií jejich majitelů,“ vyjádřila se k akci autorka.

obyčejném domácím sušáku na prádlo nebo na žehlicím prkně, se tyto nepersonalizované rigidní instituce stávají jakýmsi domácím předmětem, příjemným na pohled i na dotek, nevtíravým doplňkem interiéru.

Nejmonumentálnějším pleteným dílem Julity Wójcik je pak *Falowiec* (2005–2006) [4]. Jedná se opět o repliku známé polské stavby, v tomto případě panelového domu na gdaňském předměstí Przymorze, přezdívaného podle své zvlněné fasády.¹⁸¹ Tento obytný blok byl vybudován v období Polské lidové republiky, v letech 1970–1973, přičemž projekty na jeho výstavbu se datují už do padesátých let. Je nejdelším bytovým blokem v Gdaňsku, a pravděpodobně v celém bývalém východním bloku – bydlí v něm více než 6000 lidí.

Julita Wójcik se tímto dílem opět nostalgicky vrací do období svého dětství v Gdaňsku a prostředkem se jí stala opět technika pletení. Věrnost předloze zachovala i v barevném provedení – *Falowiec* je upleten z několika kilogramů bílé a růžové vlny v podobných odstínech, jaké získala fasáda domu po rekonstrukci. Vlnu Wójcik zakoupila v obchodě, nacházejícím se rovněž v této v budově.¹⁸² Monumentální pletenina ještě podtrhovala mohutnost samotného domu. Wójcik akcentuje jeho absurdní, nepatřičnou přítomnost, ztělesněný bizarní ideál architektury komunistické Polské lidové republiky. Jak napsala publicistka Dorota Jarecka, Wójcik jej přeměnila v jakéhosi maskota, v dekorativní element, a díky tomu si jej osvojila – „neboť lidé musí své vzpomínky na to hezké i na starosti každodennosti v PLR nějak uspořádat“.¹⁸³ Podobně jako samotná budova je i její pletený model nečekaně vizuálně působivý. Na první pohled neidentifikovatelný objekt, velký, ale přesto jemně

¹⁸¹ v polštině fala = vlna, pozn. aut.

¹⁸² KARDASZ 2006.

¹⁸³ JARECKA 2006.

strukturovaný, působí stejně nereálně stejně jako jeho skutečný protějšek, ohromující jednolitou masou hmoty. Dalším pleteným dílem-modelem autorky je model bloku v ulici *Mściwoja 4/6 A* w Gdyni. Dům má tvar kvádrů a je podobný tisícům jiných budov na většině míst v Polsku. To, co jej činí odlišným, je fakt, že je rodným blokem umělkyně – v bytě číslo 9 strávila dětství a váže ji k němu určitý sentiment. Výstava v Galerii Korkegarda (2006), kde byly tyto objekty vystaveny, byla jakousi „svatyní panelových domů“: Wójcik sem navíc nainstalovala do oken galerie svoje autorské závěsy – tkaniny se sítotiskovým potiskem půdorysu výše zmíněného Falowce společně s kompozicemi fragmentů projektů bloku umístěných v dřevěných rámech na stěnách, doplněné květinou v konvičce. Tyto zásahy, přisvojující si prostor galerie, odkazují na každodenní námahu obyvatel sídlišť – osobitého boje individuálního vkusu (ať už měšťanského či lidového) se surovostí modernistické architektury. Tendence k přiřazování individuálních znaků unifikačním blokům je možné rozeznat také v současných úpravách těchto budov – například právě v infantilní růžové fasádě Falowce.¹⁸⁴

Autorka tak opět čerpá náměty z nejbližšího okolí. Název výstavy *S nadzieją a netrpěliwé (Z nadzieją i niecierpieliwością)* poněkud ironicky popisuje pocity lidí čekajících na vlastní bydlení v tehdy nově budovaném největším obytném bloku v Polsku a zároveň ambice architekta, autora projektu, jež musel na jeho realizaci čekat téměř deset let.¹⁸⁵ Podobně jako musel vyčkávat architekt, bylo pro „obyčejné“ občany běžné čekat v poradnících na byty. Ona netrpělivost tak v sobě obsahuje touhu po vlastním bydlení, po možnosti budovat svůj životní prostor a také tento prostor zkrášlovat a zosobňovat.

¹⁸⁴ KARDASZ 2006.

¹⁸⁵ <http://independent.pl/w/13650>, vyhledáno 10.12.2012.

Na problematiku estetizace gigantomanie socialistického modernismu navázala Julita Wójcik také videem *Vedutistka* (*Wedutystka*, 2004) [3], jež bylo záznamem akce, kterou provedla opět v Gdaňsku. Oblečená v tradiční zástěře a s šátkem na hlavě fiktivně „malovala“ staré fasády blokových domů. Její ruku vedl hlas neviditelného poradce, který dbal o to, aby imaginární barva pokryla rovnoměrně vyznačená pole. Vyznívá zde tak opět snaha o interiorizaci objektu, podobně jako u *Falowce*, a o jeho estetizaci. Podobnou atmosféru má i videozáznam *Idyla* (*Sielanka*, 2004). Video zachycuje autorku, opět oděnou v zástěře a šátku, ležící v trávě a pozorující oblohu, přičemž v ruce třímá stéblo trávy. V pozadí však vidíme prostředí zcela neidylické – staré tovární věže a komíny, jakýsi pohrobek bývalé průmyslové éry.

Největší mediální ohlas a diskuzi vzbudila performance *Loupání brambor* (*Obieranie ziemniaków*), kterou Julita Wójcik provedla ve varšavské galerii Zachęta v roce 2001 jako doprovodnou akci k výstavě. Umělkyně, sedící na stoličce oblečená v domácí zástěře, během akce oloupala padesát kilogramů brambor, přičemž hovořila s diváky a novináři. Tato performance měla několik interpretačních hledisek. Prvním bylo loupání brambor jako – vedle ručních prací – další typicky ženská činnost. Činnost, ke které byla žena téměř po celou historii lidstva považována za předurčenou: každodenní příprava jídla a péče o domácnost. Loupání brambor je práce nudná a nezajímavá; nekonečná rutina. Stejně tak akce v Zachętě „měla trvat a být nudná. Loupání padesáti kilogramů brambor přece nemůže být zajímavé. Zato mě baví fakt, že se může loupání brambor stát marketingovým nástrojem. Udělat z toho produkt, který zasáhne mnoho lidí,“ podotkla Wójcik.¹⁸⁶

¹⁸⁶ LISIEWICZ 2001.

S tím souvisel i další kontext, který autorka akcí vytvořila, a to kontext sociální. Tím, že se dobrovolně do akce zapojili diváci a pomáhali umělkyni loupat brambory – někteří si na vernisáž přinesli i vlastní škrabky – vznikla sociální skulptura, spontánní nearanžovaná situace společné aktivity v nestandardním prostředí. Z akce *Loupání brambor* je také zřejmé pozadí osobně historické. Jak podotkl Karol Sienkiewicz¹⁸⁷, brambory jsou základní součástí polské kuchyně, takže jejich loupání byl vždy téměř každodenní úkol. Autorka se tak ztotožňuje nejen s ženami-hospodyněmi obecně, ale také v lokálně historickém kontextu s generacemi žen, které ji předcházely. Performance vyvolala velký skandál z hlediska otázky, co je vlastně umění a co může být prezentováno v galerijním prostoru, potažmo v instituci takového významu jako je národní galerie. Tehdejší ředitelka Zachęty, Anda Rottenberg, se k problému umělecké podstaty akce vyjádřila ve smyslu, že po dlouhou dobu nebyly akce Julity Wójcik přijímány jako umění, a vyřkla pochybnost, zda to není proto, že se nesluší povyšovat obyčejné, každodenní úkoly prováděné miliony žen na celém světě na umění.¹⁸⁸ To, že se sama Rottenberg k loupání brambor přidala, vyvolalo ještě další vlnu nevole. Sama Wójcik přiznává, že *Loupání brambor* byl také příspěvek k aktuálnímu dění v Zachętě a tedy aktem jisté institucionální kritiky: chtěla zjistit, zda média sledují to, co se v galerii děje, jaké umění a proč se tam vystavuje. Odpůrci akce také poukazovali na fakt, že brambory patří domů, do kuchyňského dřezu a do odpadkového koše. Galerie je považována za chrám, obdařený jedinečnou posvěcovací mocí, propůjčující objektům status „uměleckého díla“. Brambory a umění (obyčejné versus posvátné a národní) nejdou příliš dohromady. Národní galerie je místo, kde lidé

¹⁸⁷ SIENKIEWICZ 2011.

¹⁸⁸ ibidem.

očekávají vystavení „pěkných“ věci, k čemuž se Wójcik vztáhla představením vlastní estetiky ženy v domácnosti.¹⁸⁹ Zajímavým aspektem této akce byl zejména fakt, že největší kontroverze vzbudil akt každodennosti, činnost, jež provádí každý z nás. Během dvacátého století prošlo umění tolika změnami, že dnes už návštěvníka galerii překvapí jen máloco. Julita Wójcik však šokovala obyčejným loupáním brambor. Většina lidí se od současného umění distancuje s premisou, že mu nelze porozumět. Julita Wójcik však tím, že představila akci, jíž mohli rozumět všichni, vzbudila pohoršení, neboť srozumitelné umění náhle v galerii vypadalo nepatřičně. Podobný ráz jako *Loupání brambor*, ovšem se silně politickým podtextem, měla další akce s názvem *Zamést po tkadlenách* (*Pozamiatać po włókniarkach*), kterou Wójcik provedla v roce 2003 ve zrušené textilní továrně Ludwiga Geyera v Łodzi. Autorka zde, znovu v dělnické zástěře a šátku, zametala obyčejným koštětem ve vyprázdněné továrně podlahu. Název akce odhaluje jak minulost továrny, tak poukazuje na skutečnost, že se dnes již zapomíná na pracovnice, jejichž přítomnost byla všude ve městě silně patrná. Łódź bývala národním centrem textilní produkce, ovšem po revoluci se proměnila v post-industriální nákupní středisko.¹⁹⁰ Tkadleny jako by továrnu náhle opustily uprostřed práce, kterou je potřeba dokončit, přestože je to již zbytečné. Je potřeba provést tak jednoduchý úkol, jako je zamést podlahu, a tím zamést všechny stopy, včetně vlastní minulosti a vzpomínek. Zametání je primitivní činnost, ovšem může nabývat silných symbolických významů. Dalším drobným podtextem akce byl fakt, že video se následně stalo majetkem Muzea umění v Łodzi, které bylo postaveno právě na místě bývalé textilní továrny, jež byla zbořena.¹⁹¹ Podle publicisty Lukasse

¹⁸⁹ LISIEWICZ 2001.

¹⁹⁰ <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=171&e=a>, vyhledáno 2.1. 2013.

¹⁹¹ *ibidem*.

Biskupského se v kontextu postprůmyslového prostoru Muzea umění objevuje ještě jeden aspekt - totiž osud samotných budov: (nejen) v Łodzi jsme svědky dalšího kroku „zametání“ - svědky smetání z povrchu zemského nejen stop po lidské přítomnosti, ale i smetání samotných míst, kde lidé pracovali a žili.¹⁹² Akce Julity Wójcik tak zároveň nabízí širší interpretaci v kontextu posttransformační historie středovýchodní Evropy. Jedním z markantních fenoménů raného kapitalismu se stala privatizace státních podniků, které byly posléze „vytunelovány“, zkrachovaly a zanikly. Často unikátní historické objekty továren byly strženy a nahrazeny bizarními plechovými krychlemi bez jakékoli přidané hodnoty. Nově se staví pouze další supermarkety, uspokojující potřeby náročné konzumní společnosti.

Videoperformance *Pust' wsiegda budiet sołnce* (*Jen at' nám slunce hřeje*, 2004) zobrazuje autorku pouštějící draka ve tvaru slunce. Titul akce si vypůjčila z populární ruské pionýrské písně *Пусть всегда будет солнце*, jejíž melodii si ve videu tiše pobrukuje. Wójcik se tak znovu vrací do vzpomínek na dětství prožité v socialistickém Polsku. Na dětství plné optimismu, povinné ruštiny, zpěvu pionýrských písní, soudružek učitelek a prvomájových průvodů. Jak píše Jaroslaw Suchan v katalogu výstavy *Far West, Near East*, která proběhla v německém Essenu, na níž bylo dílo vystaveno, stav mysli reflektovaný ve filmu je stav mysli lidí narozených dostatečně brzy na to, aby si pamatovali dobu PRL, a dostatečně pozdě na to, aby dospělost prožívali v době, kdy se Polsko stává opět součástí Západu. Otisk reality komunistické éry, společně s přítomností západních vlivů jako přirozených elementů, je pak těmito jedinci vnímán různě; společná je jim však hybridní povaha jejich existenciální zkušenosti. Je to to, co činí z obrazu sovětského pionýra jak známou, tak zároveň exotickou

¹⁹² BISKUPSKI 2009, 2.

skutečnost, a to, co evokuje sovětská píseň, je zároveň nostalgie po trudné, ale vlastní minulosti, a také fascinace zvláštními věcmi.¹⁹³ V souvislosti s vystavením díla v bývalém západoněmeckém městě na výstavě s tematikou východu a západu se objevily spekulace o politickém podtextu akce.¹⁹⁴ Julita Wójcik však ve svých dílech nevyjadřuje primárně politický názor. Podobně jako v *Zametání po tkadlenách* se tento tón objevuje až v několikátém plánu, a u *Jen at' nám slunce hřeje* je tento podtext ještě méně znatelný. Wójcik nám opět nabízí spíše hravý pohled na svět na pozadí sentimentu vzpomínek; vzpomínek, jež se vždy zdají idylické navzdory skutečnosti prostředí i událostí. Bezprostředně spojena se snahou přiblížit umění každodennosti je skupina projektů Julity Wójcik, jimiž umělkyně zkrášluje či zlepšuje své okolí. V městském prostředí i ve volné přírodě provádí drobné akce, jejichž jednotlivým prvkem je vytvoření harmonie - harmonie člověka, jeho okolí, představy o krásnu a snů o lepším životě. Mezi jízdami pruhy rušné ulice tak například založila zahrádku (*Mój ogród*, 2000) - několikametrový pás květin, který denně pečlivě opatrovala a ošetřovala. Malý pruh zeleně uprostřed hlučné silnice se stal oázou, v níž se autorka mohla realizovat a potěšit tak i své okolí. *Zahrádku* chodili udržovat i cizí lidé, což jí dodalo nový, společensko-funkční rozměr. Kontextem mnoha děl Julity Wójcik je také historie umění, a to zejména zájem o otázky vztahu mezi uměním a realitou. Vypůjčuje si díla či myšlenky, a aktualizuje je do současnosti a zároveň do každodenního života. V několika realizacích odkazuje na abstraktní umění, přičemž poukazuje na kontrast abstrakce a každodenního života a využívá ironickou a hravou formu. Častým předmětem její reflexe je polská moderna, především tzv. unismus, jehož zakladatelem

¹⁹³ <http://www.openvideoprojects.org/Wojcik.html>, vyhledáno 4.2. 2013.

¹⁹⁴ *ibidem*.

byl malíř Władysław Strzemiński.¹⁹⁵ Práce Julity Wójcik jsou, oproti jiným uměleckým projektům, které se zabývají diskuzí s modernismem nebo uměním obecně, skromné, a především zábavné. Wójcik neřeší problémy spojené se současnou civilizací, politikou či společenským životem, ale obrací se k přírodě, k prostému venkovskému životu.¹⁹⁶ Hledání umění v obyčejném životě, na němž se může podílet každý, se tak projevilo například v akci *Unistická krajina (Pejzaż unistyczny, 2007)*. Autorka při ní seděla na louce a předčítala vedle se pasoucím kravám pasáže ze Strzemińského spisů. Jako by propojila krajinářský výjev s unistickými teoriemi: skvrny na kraví srsti skutečně připomínaly některé unistické kompozice a Wójcik byla navíc při akci oblečena v zástěře s podobným vzorem.

Dílo Julity Wójcik můžeme chápat v celistvosti jako symbolickou filosofii ukotvení v životě. Melancholie a sentiment dětství, důležitá potřeba uvědomění si vlastních kořenů a kontextu vlastní kultury a historie. Dětství, na nějž je lepší vzpomínat skrz růžové brýle, přestože realita růžová vůbec nebyla. Julita Wójcik naznačuje cestu, jak spojit každodenní existenci a umění. Umění uvědomovat si a domýšlet příčiny a důsledky našeho jednání; pochopit své místo a poslání. V životě se role umělce a běžného člena společnosti prolínají. Umění žít, žít obyčejný život, znamená být otevřen umění.

¹⁹⁵ Władysław Strzemiński (1893 – 1952) byl malíř, designér a teoretik ruského původu. Za studií v Moskvě se seznámil s předními představiteli ruské avantgardy (Kazimir Malevič, Vladimir Tatlin). Od roku 1931 působil v Łodzi, kde byl aktivním členem polského svazu výtvarných umělců a podílel se na založení první mezinárodní sbírky umění. Stal se také členem skupiny Abstraction-Création. Koncepci unismu vyložil zejména v publikaci *Unizm w malarstwie* z roku 1928. Jako základní princip unismu formuloval Strzemiński jednotu uměleckého díla a místa jeho vzniku. (pozn. aut.; srv. také STRZEMIŃSKI 1958, SMO CZYK 2005 ad.)

¹⁹⁶ GULDA 2008.

7. Krajina socmodernismu

Tato kapitola se zabývá uměleckými tendencemi, jež různými způsoby reflektují kulturní krajinu a zejména architekturu doby socialismu.

Výtvarné umění a architektura

Trendem v posledních desetiletích je přibližování umění a architektury: architekti se často obrací k otázce uměleckého vyznění díla, bez ohledu na jeho konstrukční vlastnosti, a naopak - umělci vytváří architektonické instalace ke zdůraznění specifických prostorových či společenských vlastností daného místa, krajiny či budovy.¹⁹⁷ Stírání hranic mezi těmito disciplínami není přímý proces, je to spíše důkazem diskuse mezi etickými a estetickými principy umění i architektury.

Pro tato díla, překonávající limity umění a architektury, se ujal termín „kritická prostorová praxe“, spojující zároveň společenské a estetické, veřejné a soukromé. Definuje způsoby sebereflektivní umělecké a architektonické praxe, jež klade otázky a transformuje společenské podmínky míst, kde intervenuje.¹⁹⁸ Začlenění architektury jako subjektu do uměleckých strategií se datuje od šedesátých let, tedy mnohem dříve než zájem architektů o umělecké zkoumání. Umění v této době začíná přímo cílit na architekturu v kontextu institucionální a kulturní kritiky. Vedle těchto politizujících tendencí se paralelně odvíjí proud minimalismu, jehož díla jsou cíleně dynamická, aktivní a prostorová.¹⁹⁹

Nejčastějším médiem pro interpretaci architektury je skulptura, plastika, objekt či instalace. Rosalind Krauss²⁰⁰

¹⁹⁷ POLYÁK 2013, 208.

¹⁹⁸ Srv. RENDELL 2003, 221-33 a RENDELL 2006.

¹⁹⁹ WENDL/WALLACE 2013.

²⁰⁰ KRAUSS 1979.

nazvala tyto nové umělecké aktivity v reálném prostoru architektury a krajiny „rozšířeným polem“ („expanded field“). Skulptura se podle Krauss stává negativní kategorií, vzniklou spojením s ne-architekturou a ne-krajinou. Ne-architektura je tak pouze jiným vyjádřením pojmu krajina a ne-krajina je jednoduše architekturou. Od konce 60. let lze toto rozšířené pole nalézt v dílech Roberta Morrise, Roberta Smithsona, Richarda Serry, Bruce Naumana, Christa a mnoha dalších.

Architektura se začala výrazně projevat také v konceptuální fotografii, v Evropě zejména v okruhu tzv. düsseldorfské školy, jejímiž představiteli byli Bernd a Hilla Becherovi. Jejich žáci a následovníci (Thomas Struth, Andreas Gursky, Thomas Ruff ad.) rovněž pojali architekturu jako své hlavní fotografické téma.²⁰¹

Interdisciplinární vztah mezi uměním a architekturou se stal ještě složitějším od nástupu postmodernismu, kdy se i samotní architekti začali obracet k architektuře jako tématu, a umělci k ní přistoupili jako k médiu.²⁰² Umění instalace vrcholí v dekadě let devadesátých. Během následujících desetiletí se architektura stala jedním z ústředních témat a objektů umělecké praxe. V dílech Gordona Matta-Clarka, Rachel Whiteread, Andrey Zittel či Liama Gillicka se „prostorové umění posunulo od paradigmatu instalace k explicitní konfrontaci architektury jako disciplíny a praxe.“²⁰³ Současné umění tedy stále častěji využívá architekturu jako téma a metodu kulturního výzkumu.

Vztah architektury a sociopolitických hodnot je nyní ve středu zájmu umělců také v postsocialistické Evropě. Autoři se potýkají s faktem, že jejich upřednostňované téma – společenský, politický a ekonomický odkaz socialismu –

²⁰¹ více viz např. STIMSON 2004.

²⁰² POLYÁK 2013, 209.

²⁰³ LEACH/MACARTHUR 2009, 9.

nalezl své vyjádření primárně v architektonických strukturách. Využívají různé strategie, pomocí nichž reflektují, jak je historie mnohoznačně a výrazně zapsána do urbánního prostoru, všímají si, jak je v ní zakotvena kolektivní paměť i kolektivní touhy budoucnosti. Komunikují dvojznačnost kolektivní paměti a opakovaně se obrací k architektonickým strukturám, v nichž skrze různé strategie hledají odkazy na politické, společenské a ekonomické konflikty.²⁰⁴

Krajina socialistického modernismu v současném umění

Na architekturu tedy můžeme nazírat jako na prostředky paměti, „vehicles of memory“²⁰⁵. Architektura socialistického modernismu, „socmodernismu“²⁰⁶ není výjimkou, a má své specifické místo.

Ideologický otisk režimu v městské i venkovské krajině střední a východní Evropy je mimořádně silný. Současná umělecká praxe si k reflexi vybírá specifické elementy kulturní krajiny socialistické moderny. Tyto urbánní artefakty lze označit jako patologické²⁰⁷: jsou to historické monumenty, které ztratily funkční hodnotu a vybočují či jsou izolovány z dynamické evoluce města. Tento fenomén může být popsán také termínem „de-architekturizace“ Roberta Smithsona²⁰⁸, označujícím ztrátu původní funkce budovy. Ta – již neužívána – je v určitém smyslu vyloučena z přítomnosti a je vnímána jako relikv minulosti, či se naopak obrací ve

²⁰⁴ POLYÁK 2013, 209-210.

²⁰⁵ ibidem.

²⁰⁶ pojem socmodernismus užil polský historik architektury Adam Miłobędzki v publikaci *Architektura Ziemi Polski* z roku 1994 a označil tak stavitelství období let 1950-1980 (pozn.aut.).

²⁰⁷ Koncept italského architekta Alda Rossiho, dělicí urbánní artefakty na „patologické“ (*pathological*) a „poháněcí“ (*propelling*), které neustále přispívají k vitalitě města, neboť udržují ekonomické či společenské funkce, jež se mohou lišit od funkce původní. Více viz HEYNEN 1999, 372.

²⁰⁸ SMITHSON 2009, 165.

zhmotnění vize budoucnosti. Tvoří však zásadní spojení s minulostí, a tím jsou v jistém smyslu konstitutivní. Právě tuto dichotomii autoři často reflektují.

Neméně často si vybírají určité architektonické prostředí z důvodu, že v nich strávili své dětství: panelové domy, proměňující se panoráma měst.

Zájem současných umělců o architekturu socialistické moderny je patrný především od konce první dekády tohoto století.²⁰⁹

Výzkum a manipulace s architektonickými strukturami spojenými se socialistickými režimy jednotlivých zemí odhalují vážný regionální zájem o architektonické dědictví doby minulé. Konfrontace politického, společenského a architektonického odkazu jakožto otisku ideologie v urbánii i venkovské krajině je silně rezonující téma.

Umělci odkazující k dvojznačnosti kolektivní paměti se opakovaně obrací k budovám ve snaze poukázat na politické, společenské a ekonomické konflikty skrze různé umělecké strategie, kombinující myšlenky o umění, architektuře, urbáním designu na jedné straně, a na druhé s teoriemi o městě, společenském a veřejném prostoru.²¹⁰ Pracují se symbolickou rolí, kterou architektura hraje v politických transformacích; podněcují veřejné vnímání politických přeměn strategickými intervencemi v důležitých budovách a místech, tážší se po jejich pozici jako kanonické architektury a tím kritizují režimy, které je vybudovaly, rekonstruovaly či zničily.²¹¹ Využívají architekturu jako základní médium ke čtení změn, tendencí a napětí v tranzitních východoevropských společnostech.

²⁰⁹ Například na bienále v Benátkách v roce 2007 se v národních pavilonech představily hned čtyři umělecké projekty ze střední a východní Evropy, reflektující toto téma. Instalace rakouského umělce Andream Fogarasiho získala pro Maďarsko ocenění Zlatého lva za nejlepší národní pavilon (pozn.aut.).

²¹⁰ Srv. DEUTSCHE 1996, xi.

²¹¹ POLYÁK 2013.

Tyto umělecké reflexe hrají klíčovou roli v ožívování potlačených vzpomínek a v otázkách vzpomínání.²¹²

Sdílená urbánní krajina, veřejný prostor, je v centru tvůrčích strategií maďarské umělecké dvojice **Little Warsaw**. Soustřeďují se na téma hledání a možností nalezení nové identity. Zkoumají historii a její interpretace, odhalují vrstvy kolektivního vědomí. Ve svých dílech analyzují společenské vyrovnání se s minulostí. K této reflexi jim slouží objekty či situace, odrážející daný kontext.

Aktivita Little Warsaw lze zařadit do rámce tzv. new genre public art²¹³ - veřejný prostor je pro ně platforma komunikace, překračující tabuizované geopolitické hranice - prostorové i časové.²¹⁴ V rámci institucionální kritiky reagují na umělecký provoz tím, že narušují zvyklosti umělecké praxe a vnímání tradičních forem a postojů.

Jejich nejčastější strategií je re-kontextualizace, metoda přemístění: fyzický transfer monumentů a artefaktů následuje posun jejich ustálených výkladů. Soustředí se na vlastnosti veřejného prostoru, napětí mezi památníkem a pamětí, starým a novým.

Kolektiv Little Warsaw tvoří András Gálik (*1970) a Bálint Havás (*1971). Oba se narodili, žijí a společně tvoří v Budapešti. Jejich spolupráce začala krátce po jejich studiu na budapeštské Akademii. Název Little Warsaw (užívají i maďarskou verzi Kis Varsó) vznikl při jejich studijním pobytu v polském hlavním městě v polovině 90. let. Varšava se jim podle vlastních slov jevila jako emblematické místo pro postkomunistickou střední Evropu - byla dokonale nemódní a v mnoha ohledech výraznější než jejich rodná Budapešť.

²¹² ibidem.

²¹³ New genre public art je termín definovaný americkou umělkyní Suzanne Lacy. Označuje nový způsob umělecké práce s veřejným prostorem, zejména od devadesátých let 20. století. Často aktivistické pojetí vně institucí se zaměřuje na přímou interakci s divákem. více viz LACY 1995.

²¹⁴ ANDRÁS 2006, 162-177.

Tehdy se rozhodli užívat označení Malá Varšava - vytvořili si z Varšavy cosi jako svou totožnost, metaforickou definici sebe samých. Název zároveň určoval i jejich vztah k rodné Budapešti. Malá Varšava zní podobně jako třeba „Malá Itálie“, označení pro společenství emigrantů, cizinců v cizině. Vytvořili tak jakousi dvoučlennou menšinu se snahou vyjádřit distanc vůči situaci, která je obklopovala. První léta existence tvořili zcela nezávisle, sami vytvářeli díla, vybírali si místa, kde budou vystavena, byli sami sobě kurátory. Vyznačili si tak vlastní pozice, podobně jako cizinec vymezující se vůči lokálnímu kontextu.²¹⁵ Právě lokální kontext je pro tvorbu dvojice zásadní. Je neoddelitelná od politické a společenské situace v Maďarsku, která vyplývá z historie země.

V raných pracech začali Little Warsaw dekonstruovat ideologické symboly a referenční systémy. Po návratu z Varšavy se v Budapešti konala v roce 1999 jejich první společná výstava s názvem *Little Warsaw* - symbolicky v tamním Polském institutu. Vystavili zde první kolektivní práci, zmenšený sádrový model Varšavy, jehož středem byl Palác kultury a věd. Tento kdysi výstavní štít architektury socialistického realismu je stále nepřehlédnutelnou varšavskou dominantou.²¹⁶ I v plastice Little Warsaw pak sloužil jako monument, kolem nějž kroužily nové i staré budovy v divokém víru.²¹⁷ Byl to zároveň odkaz na specifickou urbánní strukturu, vybudovanou po válce ve zničeném městě; jako by historie začínala znovu.

Instalace *Qualities (Vlastnosti, 2001)* [5] se skládala ze dvanácti sádrových soch v životní velikosti. Dvanáct mladých

²¹⁵ SZABŁOWSKI 2013, 76-77.

²¹⁶ Palác kultury a vědy (Pałac Kultury i Nauki) je dílem sovětského architekta Lva Rudneva, jenž jej vyprojektoval v roce 1952 ve stylu socialistického realismu s prvky tradiční polské architektury. Původně měl palác nést jméno J. Stalina. Stavba „darů sovětského lidu Polákům“ byla dokončena roku 1955. (pozn. aut.). Více viz oficiální webové stránky Paláce: www.pkin.pl.

²¹⁷ SZABŁOWSKI 2013, 76-77.

chlapců, stojících v řadě podle velikosti, je oblečeno ve stejnokroj trenýrek, bílého tílka, sportovních bot a podkolének. Oproti unifikovanému úboru se v různých tělesných typech, postojích a rysech obličeje projevuje individualita jednotlivých postav. Specifickým oblečením odrážejí plastiky nostalgii sedmdesátých a osmdesátých let a dobový vzdělávací systém. Toto dílo tak můžeme chápat jako skupinový portrét jedné generace, již je individualita vštěpována podobně jako nový stejnokroj, nový systém.²¹⁸

Pokouší se zodpovědět otázku, jak individualita funguje v hierarchické společnosti. Povšimnout si „vlastností“ jednotlivých mladíků se navíc stává nemožné, neboť jejich oči jsou zavřené.²¹⁹ Název díla odkazuje na román *Muž bez vlastností* Roberta Musila, oblíbeného příběhu členů Little Warsaw, podle nichž tato kniha výstižně popisuje ducha střední Evropy.²²⁰

Mezi nejvýznamnější díla Little Warsaw patří *Instauratio* (2004), určené pro výstavu *Time and Again* v amsterodamském Stedelijk Museu²²¹. Little Warsaw sem do výstavního sálu přemístili historický pomník - sochu z veřejného prostoru: bronzovou plastiku charismatického vůdce agrárního hnutí počátku 20. století Jánose Szántó Kovácse. Ta se původně nacházela v jihomaďarském Hódmezővásárhely, Kovácsově rodišti, kde ji v roce 1965 vytvořil uznávaný maďarský umělec József Somogyi (1916-1993).

Instalaci Little Warsaw je nutné číst prizmatem sakrálnosti, její dekonstrukce a obnovení. Podtitul díla *Instauratio* zněl *Monument Contra Cathedral* - a právě katedrála jako monument byla jeho prvotním podnětem. Autoři si jako výchozí bod

²¹⁸ SZABŁOWSKI 2013, 76-77.

²¹⁹ tisková zpráva k výstavě Little Warsaw Later On, Kunsthalle Múnster, 10.7. - 5.9. 2010.

²²⁰ SZABŁOWSKI 2013, 76-77.

²²¹ Výstava byla uspořádána při příležitosti rozšíření Evropské unie v roce 2004. Pozvání byli umělci, v jejichž tvorbě hraje klíčovou úlohu proces přehodnocování historických otázek nedávné minulosti (pozn. aut.).

inspirace zvolili moskevský Chrám Krista Spasitele z 19. století. Tato katedrála byla zdemolována za komunistické éry, kdy měla ustoupit gigantické stavbě Paláce Sovětů (který však nebyl nikdy postaven). V devadesátých letech byl chrám opět vybudován. Ideové kořeny projektu Little Warsaw tkví v konceptu re-sakralizace - procesu, kdy sakrální objekt, který ztratil svůj význam, znovu nabývá sakrálního obsahu. Podobně i socha Jánose Szántó Kovácse zobrazuje jakéhosi „světce“ (v lokálním kontextu) - zde můžeme spatřit onen sakrální motiv. Romantická, symbolická figura agrárního politika, která stojí na hraně dělicí anarchistické ideje od socialistických, zhmotňuje ideu práva na demokratické vzdělání, práva na vzdor. Soše nechyběly momenty jako skromné bosé nohy a pevné držení těla.²²² Přenesením této veřejné skulptury do muzea se tak Little Warsaw dopustili jakési desakralizace, znesvěcení. Tato dislokace vzbudila v Maďarsku velké kontroverze, kritiku a bouřlivou debatu, především na umělecké scéně. József Somogyi, významný a vážený umělec 70. a 80. let, byl profesorem akademie a také jejím děkanem. Umělecké duo bylo obviňováno ze zesměšňování sochy a potažmo i jejího autora Somogyiho. Gesto však nebylo mířeno proti objektu samotnému (socha byla navrácena nepoškozená na původní místo)²²³, ani proti jeho autorovi. Velkou kritiku rozpoutala hlavně prezentace sochy. Little Warsaw sochu v Amsterdamu neumístili na původní piedestal, ale nechali ji stát přímo na podlaze. Stojíc pouze na vlastních chodidlech se stala křehkou, zranitelnou lidskou figurou, v protikladu k věčnému veřejnému monumentu, kterým měla být.²²⁴ Došlo k jejímu přenosu z říše ideologie do sféry obyčejného člověka.

²²² MOLNÁR 2009, 168.

²²³ ANDRÁS 2006.

²²⁴ ibidem.

Největší debata se však rozproudila kolem otázky copyrightu a dědických práv, která umělci obešli.²²⁵ Kritici ve využití cizího díla spatřovali nedůstojné gesto – vznikla i petice proti akci. Kritickým hlasům neušli ani kurátoři expozice – bylo jim vytýkáno zejména „západní stereotypní pojetí interpretace“, když Kovácse označili za „komunistického“ dělníka a sochu pak pojali jako ukázkou střetu díla z „Nové“ (rozuměj nově objevené střední Evropy a jejích dějin umění) Evropy s dominantním hlasem uměleckého diskurzu diktovaného starým rozdělením na Západ a Východ.²²⁶

Cíle Little Warsaw však byly od počátku zcela jiné. Jejich terčem byla institucionální kritika, v tomto případě umělecká praxe vně muzeí, ve veřejném prostoru, a zároveň průzkum, jak by mohl fungovat tento specifický postsocialistický kontext v mezinárodním rámci. Rozšířili debatu o veřejném umění v lokálním kontextu i mimo něj. Poukázali také na současnou praxi v postoji k hodnocení minulosti v současném uměleckém světě (nejen v Maďarsku). Znovu odhalili sochu, jejíž příběh upadl v zapomnění, a spolu s ní rány a jizvy minulosti, které nebyly zcela zhojeny. Kdo má právo vykopávat minulost, rozdělovat konzervované ideje socialismu a dobovou uměleckou praxi? A – což je možná nejdůležitější – kdo má právo zpracovávat a rekontextualizovat objekty a ideje minulosti nyní? Touto apropriací zacílili Little Warsaw také na problematiku odkazu socialismu v umělecké sféře. Odhalili skryté mechanismy uvnitř (v tomto případě uměleckého) společenství, jehož cílem je zachovat status quo: projekt ukázal, jak změněná porevoluční sociopolitická situace posunula představitele někdejší rebelující avantgardy do pozice obhájců norem. Úsilí Little Warsaw o oprášení minulosti, v tomto případě pomocí socialistického monumentu, nebylo

²²⁵ PIOTROWSKI 2012, 171.

²²⁶ ANDRÁS 2006.

oceněno, ale naopak postihováno - tentokrát však ne státní byrokracií, ale uměleckou komunitou samotnou. Za kolektivním útokem proti Little Warsaw lze tušit jistý strach z anti-establishmentového postoje; snahu o zachování věci - nesetrvávat v minulosti, ale zároveň ji nechat tak, jak je.²²⁷ Prolomením těchto tabu upoutali Little Warsaw pozornost na následky kolektivní amnézie co se týče odkazu socialistické minulosti: zde umělecká komunita selhala v konfrontaci a vyrovnání se s ní. Postavit se minulosti a klást otázky je však podle Little Warsaw nezbytné pro obnovu a posunutí se někam dál.²²⁸

S podobným kontextem pracovali Little Warsaw i v akci *Deserted Memorial* (2004) [6], kdy přemístili starou pamětní desku z Budapešti do Haagu. Skrze veřejnou skulpturu zkoumali problematiku neviditelnosti a nostalgie v návaznosti na zapomenuté monumenty. Volba objektu měla zvláštní význam, neboť deska byla skryta v hmotě budovy na rohu ulice, kolem níž procházeli chodci bez povšimnutí téměř půl století. Byla kompletně poškozena a její původní význam vymizel jako důsledek ideologických změn po roce 1940. Vyjmutím plakety z jejího architektonického rámce byl vytvořen nový prostor obdařený novým významem. Svou nepřítomností se stal monument opět viditelný, a prázdné místo začalo fungovat jako prostor pro plakáty a nahodilé pouliční přehlídky. Plaketa samotná, na níž zůstal jen nezřetelný obrys čísi tváře, ztratila vazbu na určité historické místo a byla zbavena všech ideologických nábojů. Podle Little Warsaw se tato deska stala „památníkem všech památníků“. Po vyjmutí ze své architektonické schránky se deska jeví jako náhrobní kámen a nabírá konotace konce ideologie, úvahy o paměti a o „smrti autora“. Tento koncept je zde obzvláště relevantní, jelikož deska byla instalována

²²⁷ ANDRÁS 2006.

²²⁸ ibidem.

společně s dřevěnou lavičkou, dílem polského umělce Pawła Althamera. Toto umělecké dílo, jež bylo zároveň funkčním objektem, přidalo v kombinaci s deskou další významy a zkomplikovalo autorství instalace či situace jako celku.²²⁹ S rekontextualizací určitého symbolu pracovali Little Warsaw rovněž v objektu s názvem *Good soil (Dobrá půda, 2003)*. Ten představuje obilný klas pozlacený čtyřiadvacetikarátovým zlatem, položený na bílém podstavci. Klas byl odedávna symbolem úrody, plodnosti, blahobytu; v mnoha kulturách představovalo mladé obilí život a znovuzrození. V socialismu bylo zemědělství společně s průmyslem základem hospodářství. V uplynulých dvaceti letech urazilo Maďarsko dlouhou cestu od socialistické průmyslově - zemědělské země s plánovaným hospodářstvím k evropsky orientovanému, postindustriálnímu hospodářství tržnímu. Pozlacený klas se stal křehkým symbolem společenského rozvoje a staví historii a přítomnost do dvojznačného vztahu²³⁰, stejně jako naznačuje různé využití tohoto symbolu v rámci náboženství a ideologie. Užítí cenného kovu klas pozvedá na úroveň posvátného předmětu, symbolu hodného úcty a obdivu. Evokuje pohanské uctívání přírody i - v dnešní době již absurdně působící - adoraci zemědělských produktů za socialismu.

Výstupem zájmu Little Warsaw o pamětní skulptury ve veřejném prostoru je i instalace *Battle of Inner Truth (Bitva o vnitřní pravdu, 2011)*. Duo se vrací se ke své praxi založené na re-kontextualizaci skulptur: zkoumají, jak umělecké symboly napomáhají konstrukci historické identity a jak skulptury reflektují společenské funkce. Instalace *Battle of Inner Truth* zobrazuje fiktivní bitevní pole, složené z desítek miniatur a maket dosud existujících, nikdy nezrealizovaných či zničených pomníků, vypůjčených z kolekcí

²²⁹ FOWKES/FOWKES, 2005, 3.

²³⁰ tisková zpráva k výstavě Little Warsaw *Later On*, Kunsthalle Múnster, 10.7. - 5.9. 2010.

několika maďarských muzeí (Historické muzeum a Vojenské muzeum v Budapešti, Ottó Herman muzeum v Miskolci ad.). Tyto pomníky, pocházející z různých historických období (19. století, po první a druhé světové válce, pomníky ve stylu socialistického realismu) zobrazují podobné náměty (vojáci, partyzáni, osobnosti jako František Josef I. či symbolická svoboda). Všechny tyto miniatury spojuje téma boje, války a agrese; ve skupinkách mezi sebou pak vedou nekonečné šarvátky, často v nevšedních a historicky nereálných vztazích (kdy například Napoleon útočí na vojáky Rudé armády)²³¹. Prvotní zájem Little Warsaw byl průzkum reprezentace násilí pomocí zobrazení různých vzorců agrese a její přítomnosti ve veřejném prostoru. Instalace fiktivní bitvy jim poskytla prostor pro konstrukci dialogických situací mezi autonomními díly, které odhalily jejich sekundární významy. Ty pak hovoří o skrytých motivech kolektivního nevědomí a utváření maďarské kulturní paměti. Kladou zároveň otázku po tom, jak tyto objekty proměňují myšlení o narrativech historie.²³² Je třeba přemýšlet i v kontextu současné politické situace v Maďarsku – například pravice strana Fidesz předložila plány na přeměnu Kossuthova náměstí v Budapešti a navrácení jeho vzhledu do doby před druhou světovou válkou. Bylo tak plánováno přesunutí několika „nevhodných“ pomníků na jiné místo.²³³

Na intimnější, osobní pojetí historie se Little Warsaw zaměřili ve videoinstalaci *Game of changes* (2009). Video se skládá ze dvou částí, v nichž vypráví jejich profesor Zsigmond Karolyi o svém životě. První, archivní, část, *My dear Professor, the way he was when I was born - 1971 (Jaký byl můj drahý profesor, když jsem se narodil - 1971)*, zobrazuje Karolyiho jako mladého, osmnáctiletého muže, který

²³¹ CHINOWSKA 2013.

²³² tisková zpráva z výstavy *Little Warsaw: The Battle of Inner Truth* v galerii Trafó v Budapešti, 10.11. – 30.12. 2011

²³³ CHINOWSKA 2013.

rozpráví o svém vztahu ke světu. Hovoří o procesu učení jako prostředku k poznání světa. Druhá část zachycuje téhož muže o 38 let později, kdy v interview s umělci zodpovídá stejné otázky. Tento videoexperiment se stal filosofickým esejem reflektujícím témata učení, času a vnímání historického vývoje. Little Warsaw zde kladou hlavní otázku po podstatě dějin: jak lze vnímat, verifikovat či ustanovit historické procesy? Jak se člověk dívá na změny, vlastní a těch ostatních? Co se stane, když si tentýž člověk po dlouhé době znovu položí otázku, zda se lze poučit z dějin?²³⁴ Dvě části dokumentu zde působí jako zrcadlo: protagonista hovoří o okolním světě a jeho vlivu, pro pozorovatele je ale okolním světem on, a zpětně jej tak ovlivňuje. Pro samotné umělce je tento efekt znásoben ještě osobní zkušeností, neboť jako profesor Karolyi ovlivnil způsob jejich nazírání nejen uměleckého světa.²³⁵ V drobném portrétu profesora Karolyiho lze sledovat nejen proměnu jeho samotného, ale také komplikované změny, které se udály ve společnosti. Právě tato přirozená interakce člověka a jeho okolí vytváří panorama životů lidí, do nichž se hluboce otisklo narušení jejich do té doby známého světa.

Na výstavě *Naming You* ve vídeňské Secession (2014) představili Little Warsaw opět instalace ohledávající historii i současné problémy Maďarska. Znovu neokontextualizují politické dějiny - objevují se zde například odkazy na rostoucí maďarský antisemitismus, ale i na tamní klasickou modernu, zejména maďarské umělce napojené na Bauhaus.²³⁶

Důležitou postavou pro reflexi minulosti se zde stal maďarský sochař András Beck²³⁷. Little Warsaw vystavili jeho sochu

²³⁴ HUSMANN 2009.

²³⁵ ibidem.

²³⁶ BORCHHARDT-BIRBAUMER 2014.

²³⁷ András Beck (1911-1985) je známý především svými expresivními bronzovými sochami a portrétními bustami. Beck studoval na Maďarské akademii výtvarných umění a roku 1947 byl jmenován prezidentem maďarského

Čtoucího dělníka z padesátých let, vypůjčenou z budapeštské Moholy-Nagyho univerzity designu a umění. Beck sochu původně koncipoval jako monument pro Derkovitsovu komunitní akademii, kterou spoluzakládal v roce 1946, a která byla již ke konci 40. let uzavřena. Tato akademie měla vzdělávat děti rolníků a dělníků pro administrativní funkce v komunistickém kádrovém systému. Socha zde byla nakonec usazena v zahradě, kde dlouhé roky stála; omšelá a snadno přehlédnutelná. Little Warsaw ji přenesli z jejího „domáckého“ prostředí a vystavili společně s dobovými dokumenty. Beckova skulptura tak mohla být nahlížena z nových pohledů. Vedle sochy byla v instalaci vystavena série čtrnácti fotografií z roku 1945 z budapeštského archivu. Snímky představovaly Matyáše Rákosiho, generálního sekretáře Maďarské dělnické strany, sedícího Beckovi modelem pro svou bustu²³⁸. Rákosi, který sám sebe popsal jako „Stalinův nejlepší maďarský učedník“, byl zodpovědný za autoritářský režim, který v Maďarsku přetrval do poloviny 50. let. András Beck se však po emigraci ve svém pařížském exilu distancoval od socialistického realismu a své loajality ke komunistickému režimu.²³⁹ Nabízí se tedy srovnání nejen dvou střetnutých se osudů, spojených nejen osobním setkáním a (ne)dobrovolným odchodem z rodné země, ale zejména dvou postojů k ideologii – Rákosiho, jenž se komunistických ideálů (ve spojení s autoritářstvím moci) nevzdal ani v sovětském doživotním vyhnanství, a Beckově, který tyto principy odvrhl po emigraci na Západ.

svazu výtvarných umělců. Následujícího roku, 1948, emigroval do Paříže. Je také autorem pomníku Jana Palacha v Mělníku, který vytvořil ke konci 60. let. více viz NÉMÉTH 1990.

²³⁸ Mátyás Rákosi (1892–1971) byl generálním tajemníkem jednotné Maďarské komunistické strany a krátce ministerským předsedou Maďarské lidové republiky. Z tohoto postu byl však na rozkaz Nikity Chruščova odvolán a premiérem se stal jeho rival Imre Nagy. Rákosi se po Nagyově sesazení nakrátko do vysoké politiky vrátil, ale v červenci 1956 byl zbaven všech funkcí a oficiálně ze zdravotních důvodů poslán do Sovětského svazu, kde v ústraní zemřel. více viz KONTLER 2011.

²³⁹ LITTLE WARSAW 2014.

Postava Andrása Becka figurovala rovněž ve videu *Sculptor Machine*. V něm se propletly dva historické filmy z let 1947 a 1953, dokumentující dvě rozdílné reality maďarské historie. První zachycoval Andrása Becka provázejícího studenty retrospektivou díla svého otce, sochaře Ödöna Fülöpa Becka, v Muzeu krásných umění v Budapešti. Druhý film reflektoval tvrdé prosazování zemědělské produkce v dobové propagandě - zobrazoval inženýra Institutu experimentální mechaniky, představujícího skupině rolníků nový sovětský secí stroj.²⁴⁰

V další skupině děl na výstavě *Naming You* se Little Warsaw odkázali k historii náboženské praxe v socialistickém Maďarsku, jež byla v padesátých letech považována za známku občanské neposlušnosti. Komunistická moc se v Maďarsku (a paralelně i v ostatních zemích, jež spadly do sovětské sféry vlivu) ihned po převzetí moci v roce 1948 - ihned po odstranění politické opozice - obrátila proti církevním strukturám. Rázné kampaně řízené Moskvou byly namířeny proti učitelům i žákům církevních škol a soustředěné útoky byly vedeny proti všem třem hlavním církvím. Vysocí církevní činitelé byli nahrazováni aparátčíky a osobami loajálními komunistům, došlo k sekularizaci škol a církve nakonec jedna po druhé přistoupily na dohodu s komunistickou vládou. Vyznávání náboženství se stalo jediným možným způsobem nekonformnosti a hojně se tak rozšířilo. Vznikaly nové komunity a řady samizdatových publikací. Po roce 1956 a zejména 1958 se dohoda změnila v otevřené nepřátelství režimu vůči církvím. Ty byly deorganizovány a začaly se zvolna obnovovat až po postupném uvolňování politické situace, v 70. letech.²⁴¹ Tři geometrické objekty Little Warsaw kopírovaly architektonické detaily Városmajorského kostela v Budapešti, postaveného ve stylu Bauhausu v letech

²⁴⁰ LITTLE WARSAW 2014.

²⁴¹ TOMKA 2005, 113-114.

1932–1933. Do jeho architektury byly zakomponovány i prvky islámského a hindského stavitelství, jako tzv. jaali – ornamentální vyřezávaná či tesaná mřížka. Little Warsaw v objektech *Jaali – horizontální* a *Jaali – vertikální* nabízejí moderní interpretace elementů církevní architektury i v mezikulturním kontextu.

Problematika monumentů, jejich významů, transformace a historických hodnot se odráží také na dalších dílech Little Warsaw. *Monument of the Last Biennial* (*Památník posledního bienále*, 2003) zrealizovali těsně před tím, než byli vybráni jako reprezentanti Maďarska na bienále v Benátkách. Tento „pomník“ v podobě jakéhosi prázdného globu tvořeného řetězy – byl upevněn na kamenném podstavci z kamenické dílny vytvářející náhrobky. Přestože nese objekt název „Monument“, nelze jej spojit s žádným časovým obdobím či místem; časový odkaz k poslednímu bienále je čistě relativní (ostatně i termín „poslední“ nabízí více výkladů: poslední – uplynulé či poslední ve smyslu definitivního konce?)²⁴². Další významovou rovinu otvírá narážka na umělecký svět v řetězech. Symbolicky se tak „řetězí“ i možné intepretace. Zřejmě nejznámější a nejmedializovanější akcí Little Warsaw byla *The Body of Nefertiti* (2003), instalace na zmíněném benátském bienále. Ústředním bodem performance se stala jedna z nejslavnějších světových soch – tři tisíce let stará busta egyptské královny Nefertiti ze sbírek berlínského Egyptského muzea. Umělecká dvojice vymodelovala k bustě odpovídající (nahé) tělo a pod nejpřísnějšími bezpečnostními opatřeními spojili nakrátko bustu a tělo v muzeu dohromady. Videozáznam akce dokumentuje tento vzácný historický okamžik, kdy se fyzické protějšky, rozdělené po tisíce let, spojily. Little Warsaw tímto projektem naznačili propojení historie a přítomnosti – spojilo se rovněž klasické se současným, velkolepé se všedním. Umělci „odemkli“

²⁴² FOWKES/FOWKES 2005.

zapečetěný artefakt: narušili zavedenou identitu tohoto objektu, osvobodili jej pro další, současné re-interpretace.²⁴³ Opět je zde signifikantní dočasnost a neporušení daného objektu, pouze jeho souvislostí a vztahů. Důležitý je proces, posun, přemístění.

Se strategií rekontextualizace souzní také projekt *Tableau Vivant*, zacílený na nové vnímání starších uměleckých děl. Little Warsaw organizují rekonstrukce akcí a performancí ze šedesátých a sedmdesátých let, které tak jsou situovány v nových souvislostech. Jednalo se například o performanci *Isolation Exercise* Tamáse Szentjóbyho z roku 1972, zopakovanou autorem samotným (2005) či o znovuprovedení genderově konceptuálního díla umělkyně Szilvie Reischl *Mrs. Kovács Istvánné streets* (2005).²⁴⁴

7.1 Architektura jako médium paměti a identity

Krajina jako společenský produkt

Architekturu je nutné vnímat v širším kontextu tzv. kulturní krajiny. Její podoba je formou konceptualizace světa, zastupované společností, jež tuto krajinu vytvořila. Aktuální kulturní geografie je založena na pojmání krajiny jako holistické, komplexní a dynamické struktury, reprezentované nejrůznějšími objekty, vlastnostmi a místy. Každá krajina, kterou člověk mentálně uchopuje, nese větší či menší množství kulturních významů, zakódovaných ve znacích a symbolech. Pojem „krajina“ tedy neoznačuje jen tradiční pojmenování fyzického okolí, ale odkazuje také na soubor hmotných a společenských jevů a jejich symbolickou reprezentaci.²⁴⁵ Stává se tedy společenským produktem.

²⁴³ FOWKES/FOWKES 2005.

²⁴⁴ pdf portfolio skupiny Little Warsaw (nedat.).

²⁴⁵ CZEPCZYŃSKI 2008, 9. Srv. ZUKIN 1993, 16.

Městské prostředí pak není utvářeno pouze budovami, místem a prostorem, ale rovněž kulturními hodnotami, společenským jednáním a individuálními akty na určitém místě a v určitém čase.²⁴⁶

Kulturní krajina a její funkce mohou být interpretovány ve více rovinách. Jednou z nich je krajina jako osobní identita a prostředí, jež je funkcí a součástí osobnosti. Významy a symboly v ní zakódované umožňují člověku ukotvit se v čase a prostoru a identifikovat se s danou kulturou a společenstvím. Další rovinou je krajina jako nástroj symbolické výměny, začleněný do politických a společenských reprezentačních systémů. Je do ní vepsána historie místa, národa, regionu, stejně jako příběhy a vzpomínky jednotlivců.²⁴⁷

Místo, paměť a identita

Klíčovým termínem spojujícím společenské vědy a uměleckou praxi je místo. V tomto kontextu však neoznačuje geografické označení či obydlený prostor, ale vztahuje se k tradičnímu ontologickému smyslu slova, kdy místo existuje, pokud je spojeno se vzpomínkami a emocemi jeho obyvatel.²⁴⁸ Tato „místa paměti“ (*lieux de mémoire*), jak je nazývá Pierre Nora, jsou utvářena interakcí paměti a historie a jejich vzájemným podmiňováním.²⁴⁹

Místo paměti může vzniknout na základě sdílení příběhu, jenž je do něj vložen jednotlivcem či skupinou osob, a nabývá tak pro ně zvláštního významu. Je třeba rozlišovat místo paměti a paměť místa.

Identita je ontologický termín, naznačující, jak člověk vidí svět ve vztahu k sobě samému. Kolektivní identita odkazuje jedince ke společnosti jako celku; je to psychický smysl,

²⁴⁶ MEINIG 1979, 6.

²⁴⁷ CZEPCZYŃSKI 2008, 29.

²⁴⁸ PRŮCHOVÁ 2015.

²⁴⁹ NORA 2011, 40-63.

který umožňuje jedinci vztahovat se k ostatním na transcendentním a vrozeně lidském stupni. Identita je integrální součástí utváření a vývoje společnosti, nehmotný rys, projevující se ve fyzické reprezentaci společnosti, kterou formuje.²⁵⁰ Individuální identita je výsledkem příslušnosti k určitému místu. Ztotožnění jedince s daným místem je v rámci fenomenologické interpretace architektury podmíněno charakterem daného místa, tedy atributy, jež jej odlišují od míst ostatních a propůjčují mu „genius loci“.²⁵¹ Tato esence architektury, ztotožněná s Heideggerovým konceptem „bydlení“ (*Wohnen*), umožňuje člověku aktivní spojení s prostředím. Podobně jako věda či umění je architektura formou bytí a její funkcí je tak definování nás samotných.²⁵² Princip, jakým architektura formuje identitu, definuje na základě lacanovské psychoanalýzy John S. Hendrix: kolektivní identita, či společenské nevědomí, je, uijeme - li Lacanovy pojmy, „nepřítomností v přítomnosti“. Architektura tak podle Hendrixe může působit jako schematický model lidské identity, neboť vytváří most mezi subjektivním a objektivním a mezi formou a funkcí; je schopna odhalovat nevědomí kultury, a tak odhalit její kolektivní identitu. Může tak být vnímána jako fyzická manifestace a ukazatel formace a transformace identity.²⁵³

Identita je úzce spojena s pamětí. Paměť jednotlivce je formována socializací; vzpomínky jsou pak organizovány ve společenském rámci. Do společenské skupiny se dále vzpomínky filtrují skrze komunikaci a interakci.²⁵⁴

Tato kolektivní paměť se formuje tak, aby byla udržena kontinuita dané skupiny, tedy její přítomnost a budoucnost. Kolektivní paměť udržuje takovou formu minulosti, s níž se

²⁵⁰ CÔTÉ 1996, 420-421.

²⁵¹ Srv. ABEL/FOSTER 2012 a NORBERG-SCHULZ 1994.

²⁵² ibidem.

²⁵³ HENDRIX 2006.

²⁵⁴ HALBWACHS 2009.

skupina může identifikovat - dokáže se pak odlišit od ostatních skupin a definovat se jako homogenní celek.²⁵⁵

Podle Jana Assmanna²⁵⁶ je minulost jako společenský konstrukt formována potřebou významu a referenčního rámce pro přítomnost. Věci vstupují do kolektivní paměti, pokud existují jako symboly, ikony či jiné typy reprezentace významů. Ty uchovávají paměť jiným způsobem, neboť odkazují k minulosti explicitně spíše než implicitně, zatímco odhalují identitu toho, kdo je užívá. Assmann rozlišuje mezi komunikativní a kulturní pamětí: zatímco komunikativní paměť uchovává vzpomínky z nedávné minulosti, sdílené mezi současníky, kulturní paměť je orientována na fixní body v minulosti. Neuchovává paměť jako takovou, ale transformuje ji do symbolických figur, které ji podporují. Roli těchto symbolických figur přejímají často architektonické objekty. V nich je založena kulturní paměť, stávají se prostředníkem identifikace a kontakt s nimi je aktem rituální komunikace.²⁵⁷ Dům potažmo budova byly vždy architektonickou reprezentací příslušnosti (k rodině, k sociální skupině atd.). Náležitost k budově a místu bylo vždy zdrojem individuální identity. Příslušnost k dané lokalitě je tak přirozeným spojením mezi individuální a kolektivní identitou určité komunity.²⁵⁸

Architektura a kulturní krajina tedy slouží jako důležitý mnemonický nástroj, zaznamenávající a přenášející vitální aspekty kultury a historie.²⁵⁹ Prostor uchovává paměť a tím udržuje identitu: naše osobní vzpomínky, ty kolektivní i společenské. Urbánní krajina je úložištěm těchto společenských vzpomínek, neboť přirozené útvary jako kopce či přístavy, ulice a budovy rámuji lidské životy často po

²⁵⁵ HALBWACHS 2009.

²⁵⁶ ASSMANN 2001.

²⁵⁷ CZUMALO 2014, 47.

²⁵⁸ CZUMALO 2014, 50.

²⁵⁹ TREIB 2009, XII.

mnoho generací. Architektonické monumenty nejsou jediným místem paměti: je to celá urbánní krajina, která nabízí ukotvující body kolektivní paměti.²⁶⁰

Krajina může být kulturním odrazem, obrazovým způsobem reprezentace, strukturování nebo symbolizace okolí, takže její čtení musí být zaměřeno na vizuální obrazy a symboly, které ji utvářejí. Kulturní krajina je tedy klíčovým zdrojem pro interpretaci a artikulaci dědictví, pro porozumění komplexních vazeb mezi odkazem, pamětí a identitou. Její vizuální prvky jako budovy, monumenty, grafitti či názvy ulic mapují selektivní interpretace minulosti i současnosti a jako takové je lze číst jako ikony identity a „umístování“ historie v prostoru („spatialization of history“).²⁶¹

Tento přístup je patrný v díle polského autora **Macieje Kuraka**, který pracuje s intervencemi do historické architektury a ohledáváním jejích předchozích kontextů.

Kurak (*1972) vystudoval malířství, grafiku a sochařství na Akademii výtvarných umění v Poznani, kde v současnosti působí jako profesor.

V roce 2005 získal hlavní cenu Deutsche Bank Foundation Award pro mladé umělce. O dva roky později se stal laureátem prestižního ocenění *Paszport* polského týdeníku *Polityka* za výtvarné umění.

V site - specific instalacích, intervencích do architektury a objektech využívá Kurak veřejný i soukromý architektonický prostor. V počátcích své tvorby se zaměřil především na vztah člověka a toho, co je mu nejbližší - jeho obydlí.²⁶² Architektura podle něj poskytuje rámec pro lidský život a je médiem historie. Ve svých uměleckých intervencích mísí konceptuální a prostorové aspekty, mění perspektivu a vnímání reality. Kurakovy instalace komentují nejen lokální

²⁶⁰ HAYDEN 1996, 9.

²⁶¹ Srv. COSGROVE/DANIELS 1988; McDOWELL 2008, 40.

²⁶² SARZYŃSKI 2009.

a společenské problémy, ale také globální témata. Jsou kontextuální, zabývají se přímo daným místem, ale zároveň reagují na obecné jevy. Často vytváří napětí mezi obsahem a formou. Důležitým aspektem Kurakových prací je hravost a humor, který dílo přibližuje divákovi, ale má zároveň i důležitou funkci, neboť mění navyklé myšlení. Humor v Kurakových instalacích vychází z konfrontace situací a nesourodosti jednotlivých objektů.

Vybraným místům dává nové kontexty; umělecká intervence je mnohdy nenápadná: jak sám zdůrazňuje, jeho aktivity mohou diváka ovlivnit, aniž je podstatné, zda si je vědom faktu, že se dívá na umělecké dílo či nikoli.²⁶³

Jednou z Kurakových raných realizací byla architektonická intervence s lakonickým názvem *Przestrzeń* (*Prostor*, 2002). Prostor nyníjší Galerie Garbary 48 v Poznani sloužil v období PLR jako samoobsluha se smíšeným zbožím. Kurak se ve své intervenci vrátil do jeho historie - na jeden den zde prodejnu věrně zrekonstruoval a krátkodobě tak vrátil prostoru jeho původní funkci i vzhled. Aby toho dosáhl, pozměnil jak exteriér budovy (obnovil původní bílou barvu fasády i dlaždicové obložení, vývěsní štít, stříšku obchodu, staré číslo popisné), tak interiér (původní dělicí zeď, regály na zboží, podlahu). Galerie se tak proměnila v typický omšelý polský obchod z doby komunismu. Vybavení prodejny i „nabídka“ zboží konvenovala dobové situaci.

Kurak zde vytvořil konfrontační přeměnu intelektuálního prostředí galerie do obyčejné prodejny, změnil „vysoké“ na „nízké“ - tedy provedl transfer, který se před lety udál v opačném směru. Projekt měl částečně sentimentální podtext, ale také evokoval otázky o historii místa a naší schopnosti se s ní propojit. Lze jej chápat v kontextu obecného fenoménu nostalgie, ale také kritiky proměn, které přišly s dravým

²⁶³ více viz <http://www.artboomfestival.pl/en/80/5/11/Kurak-Maciej>, vyhledáno 27.11. 2012.

kapitalismem po roce 1989 a které smetly mnoho drobných každodenních prvků, jako například podobné malé smíšenky. Jemnou kritiku současné konzumní společnosti je možné číst i ve faktu, že návštěvník-pamětník „původního“ prostoru měl možnost srovnání tehdejší nabídky socialistické samoobsluhy a sortimentu moderních supermarketů. Přeneseně tak Kurak komentoval časté názory (zejména starších) občanů, že v minulosti bylo vše lepší.

Navzdory tomu, že se v díle jednalo o imitaci minulosti, vznikaly zde zároveň nové situace. Při zahájení se diváci rozdělili do dvou skupin: lidé, kteří chtěli přijít na vernisáž, galerii nemohli najít, a zároveň se našli náhodní kolemjdoucí, kteří se domnívali, že starý obchod zanikl jen dočasně a byl opět obnoven.²⁶⁴ Instalace tak konfrontovala vnímání daného místa v současnosti a vzpomínky na jeho minulý stav.

Kurakovo dílo *Serenada* (2001) interpretovalo příběh částečně strženého činžovního domu v poznaňské Żydowske ulici²⁶⁵. Na jednu z venkovních stěn domu umístil Kurak několik kusů bytového vybavení v místě, kde býval dříve interiér místnosti přilehlého domu. V bývalém třetím podlaží tak instalace působila jako zbytek původního bytu. Rozestlané lůžko, židle opřená o stolek či obraz visící na stěně tak fungovaly jako artefakty mezi dvěma světy – mezi realitou a vzpomínkou, na hranici soukromé a veřejné zóny. Instalace byla pokusem nalézt stopy soukromých životů, které se zde odehrávaly.²⁶⁶ Kurak architektuře přisuzuje nejen funkci rámce osobního života, ale zároveň úlohu svědka minulosti –

²⁶⁴ „Jedna starší paní radostně prohlásila, že obchod už dlouho hledala a bála se, že je zrušený...a pak si tam také nakoupila. Koupila si slaměný klobouk.“ MAZUR 2009.

²⁶⁵ Żydovská ulice je jedna z nejstarších ulic v centru města. Po požáru v roce 1803 byla rozšířena. Nachází se zde několik památkově chráněných domů. <http://www.poznan-posen.pl/new-page/ulice/z-z/zydowska.html>, vyhledáno 4.4. 2014 (pozn.aut.).

²⁶⁶ Maciej Kurak: *Serenada*, <http://www.maciejkurak.com/pol/index.html>, vyhledáno 1.2. 2014.

jak místní, tak osobní. Opuštěný byt je výspa starých časů, poslední „pevnost“, kde ještě žijí lidé, odolávající okolní destrukci. Osamělé místo osamělého člověka, který zde napůl je a napůl není. Ztracený fragment historie na okamžik navrácený na své místo.²⁶⁷

Serenáda je označení klidné, lyrické hudební skladby či milostné písně zpívávané dívkám pod oknem. Kurak si tak symbolicky vypůjčil jak obsah (melancholii a tichý klid instalace), tak formu – jako bychom z našeho stanoviště pod oknem nahlíželi nahoru do něčího pokoje. Piotr Kowalik²⁶⁸ viděl v instalaci *Serenada* také autorovo poukázání na pokles významu veřejného prostoru, což je ve věku nových technologií, kdy komunikujeme pomocí telefonů a internetu, stále patrnější. Lidé mají tendenci se uzavírat před svými obrazovkami. Rezignace na účast ve veřejném životě a pasivní přístup k životu jsou tak nezvratné.

Kurakova instalace *Fifty-fifty* (Galeria Arsenał, Poznań, 2006) byla složena ze dvou předmětů – osobního auta a šicího stroje, za nímž seděla švadlena. Přední kolo na střechu otočeného auta bylo propojeno se šicím strojem tak, že se celá sestava dávala do pohybu. Složitý mechanismus automobilu byl nicméně jen pohonným zařízením pro mnohem menší stroj – hierarchie důležitosti a funkčnosti předmětů byla provokativně obrácena. Automobil byl navíc prezentován jako typický muzeální artefakt, obehnaný bezpečnostní páskou zamezující bližší přístup návštěvníků.²⁶⁹ Tato „muzealizace“ obyčejného spotřebního zboží a jeho vystavení v galerijní instituci pokládala otázky o tom, jakou přidanou hodnotu dává předmětu jeho historie. Je něco hodnotné jen proto, že je to staré? „Východní“ předměty denní spotřeby získaly svá místa v mnoha muzeích a staly se relevantním historickým

²⁶⁷ ibidem.

²⁶⁸ Maciej Kurak: *Serenada*, <http://www.maciejkurak.com/pol/index.html>, vyhledáno 1.2. 2014.

²⁶⁹ více viz maciejkurak.pl.

artefaktem. Tomuto nostalgickému vyznění nahrává také fakt, že vystaveným vozem byl malý Fiat 126p, nejpopulárnější osobní vůz vyráběný v Polsku od roku 1973 až do počátku nového milénia. Fiat 126 se původně vyráběl v Itálii, o licenci pak projevila zájem Varšava s cílem pozvednout průmyslovou produkci země a zvýšit životní standard obyvatel. Gierekovi komunisté měli s tímto malým vozem velké plány, o čemž svědčí skutečnost, že výstavba továrny ve městě Tychy byly v sedmdesátých letech jednou z největších investic v Polsku.²⁷⁰ Na vozítko, lidově přezdívané „małuch“, vzpomíná řada Poláků dodnes se sentimentem. Ač rozměry malý, automobil sloužil často jako prostředek, jímž se celá polská rodina i se zavazadly přepravovala na dovolenou.

Celá Kurakova instalace byla také metaforou současného uměleckého díla a jeho funkce. Fiat byl prezentován ve funkci čistě uměleckého artefaktu, který ale, veskrze prakticky, pohání šicí stroj, reprezentující užitnou hodnotu.²⁷¹ Oba světy, umění a reálný život jsou si tak rovni, jsou „fifty-fifty“. Kde je tedy ona demarkační linie mezi uměleckým dílem a jeho okolím?

S architektonickým odkazem minulosti se Kurak vyrovnává také v díle *Puszczyka 20b* [7], prezentovaným na výstavě *Betonowe dziedzictwo* ve Varšavě roku 2007. V parku před panelovým domem na ulici Puszczyka vytvořil umělec jeho přesnou maketu v poměru 1:6. Objekt rovněž přebral veškeré přidáné detaily původního bloku, jako například graffiti na fasádě. Rozměr celé budovy se blížil ploše typické garsonky - uvnitř se také ukrývalo veškeré vybavení bytu v odpovídající velikosti a do „budovy“ bylo možné vstoupit.²⁷² *Puszczyka 20b* připomíná estetiku typizovaných sídlišť a ideály, s jakými vznikala.

²⁷⁰ více viz <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/domaci/doprava/102112-maluch-z-polska-az-na-konec-sveta/>, vyhledáno 5.6. 2017.

²⁷¹ BORKOWSKI 2006.

²⁷² <http://culture.pl/pl/wydarzenie/maciej-kurak-puszczyka-20b>, vyhledáno 5.5. 2015.

Sídliště ve varšavské čtvrti Ursynów, v němž se ulice Puszczyka nachází, se začalo budovat na počátku sedmdesátých let jako výkladní skříň režimu, moderní zástavba koncipovaná coby město - zahrada, s městskou rychlodráhou spojující čtvrt s centrem města. První byty v Ursynówě, určené pro dělníky, byly na tehdejší dobu luxusně vybaveny - jejich součástí byly pračky a televize, o což se postaral sám tajemník polské komunistické strany Edward Gierek.²⁷³

Maciej Kurak ve své instalaci rozvinul úvahy o tom, jak obdobné životní prostředí působí na své obyvatele. Mají tato rozsáhlá panelová sídliště vliv na život a estetické cítění svých obyvatel? Má tento „stroj na bydlení“ vliv i na chování lidí? A do jaké míry? Co znamená „kultura života“ na sídlišti? Dílo se zabývá také problémem, kterak se přizpůsobujeme okolí a nakolik se nám přitom daří zachovat identitu v zalidněném prostředí. Jak si Kurak všiml, sídliště Ursynów je dost uzavřené a funguje jako komunita: obyvatelé zde mají svoji samosprávu a dbají o okolí, vydávají i lokální časopis. Kurakova instalace zde pak působila jako cizorodý prvek, narušující tuto pospolitost: lidé se často ptali, jak dlouho tam ještě bude nebo kdo tam bydlí.²⁷⁴

Autor zde rozehrál také hru s rozměry a jejich významy, které se uplatňují v kultuře bydlení. Srovnal životní prostor, jež poskytují panelákové byty, s bydlením ve vlastním domě, kde je však mnohdy ještě méně místa než v bytě a obytný prostor se mnohdy rovná rozměrům garsoniéry, přesto jej však většina lidí vnímá jako lepší místo pro život.

Jednou z posledních Kurakových prací zabývajících se intimní historií konkrétního místa je *Histo(e)ryzacja* (Poznań, 2009) [8]. Na fasádě jednoho z poznaňských domů na ulici Krysiewicza se nacházela nenápadná stará nástěnná malba -

²⁷³ více viz <http://warszawa.naszemiasto.pl/artykul/dzielnica-ursynow-ma-juz-35-lat,1231117,art,t,id,tm.html>, vyhledáno 25.5. 2014.

²⁷⁴ rozhovor s Olgou Mokrzyckou, <http://www.maciejkurak.pl/>, vyhledáno 2.4.2014.

reklama z dob PLR, z níž zbyly již jen fragmenty. Původní motiv ani nápis již nebyly čitelné. Maciej Kurak se spolu s Pascale Héliot pokusil o její obnovení. Spíše než o rekonstrukci se však vzhledem ke stavu malby jednalo o analýzu a interpretaci. Na první pohled vypadala původní malba jako lupa, poté jako semafor a nakonec jako medaile, kterou také s největší pravděpodobností byla.²⁷⁵ Kurak ji interpretoval a zrenovoval do podoby lupy, zvětšující nápis složený ze dvou výrazů. Napětí mezi nimi vzniklo přidáním jedné samohlásky: byla vytvořena směs dvou pojmů - historizace a hysterizace. Tato slova mají podle autora mnoho společného - hysterie je starým označením neurózy, historizace pak obsesivní vnímání všeho v historické perspektivě. Spojení obou pak vytváří pojem označující novou „chorobu“ - hysterickou historizaci.²⁷⁶ Jak napsala Ilona Świtoń, neustále a dychtivě odhalujeme a uchováváme minulost, ale zároveň ji zastíráme. Staré nápisy necháváme opadat či je překryjeme novými, barevnými reklamami. Kurak vyzývá vydat se na taková místa (obrazně i doslova) s lupou, a spatřit tak méně, co bývá někdy více. Odhalení zdánlivě nepodstatných detailů může zcela změnit význam a stojí za to spatřit i to, co je méně nápadné.²⁷⁷

Dílo *Monument* (2012) je Kurakovým zamyšlením nad kulturou pomníků a monumentů nejen v současné společnosti. Bronzová plastika připomínající obyčejný sokl, bez jakýchkoli identifikačních znaků či údajů, byla jakýmsi „pomníkem pomníku“. Monument jako upomínka na monument. Kurakovým cílem bylo ilustrovat současnou problematiku vytváření nových připomínek historických událostí či osob a zároveň odstraňování těchto mement vytvořených v dobách minulých.

²⁷⁵ BROMBOSZCZ. 2013.

²⁷⁶ Maciej Kurak: *Histo(e)ryzacja*, <http://www.maciejkurak.com/>, vyhledáno 1.2. 2012.

²⁷⁷ ŚWIETOŃ 2009.

Kurak reflektuje současnou tendenci vytvářet nové pomníky v převážně tradičních materiálech jako je bronz. Odkazuje tak k mnoha objektům z tohoto materiálu, vztyčeným v posledních desetiletích na polských veřejných prostranstvích, a naznačuje zkostnatělost, neinvenčnost a nízké požadavky na estetickou stránku děl ve veřejném prostoru. Ten je zaplňován těmito odlitky, které neprodukují žádný společenský diskurz a jsou jen jednoduchým odkazem na subjekt reprezentace.²⁷⁸ Jako součást instalace Kurak vylepil po Poznani plakáty s reprodukcemi fotografií takovýchto nedávno instalovaných objektů, doplněných o ironické tituly.²⁷⁹

Prostor jako hlavní téma je přítomen ve většině dalších Kurakových realizací, v nichž už se ale k historii odkazuje velmi zřídka. Ve svých prostorových zásazích využívá Maciej Kurak často hru s měřítkem či smyslovým vnímáním.

Mnoho děl Macieje Kuraka se zabývá problematikou současného umění, jeho recepci a postavení ve společnosti. Komentuje pozici umělce na trhu a hodnotu autorství.

V Kurakových dílech se také opakuje sociální téma nahrazení člověka strojem (či naopak). V rámci festivalu Evropa-Asie v Poznani například Kurak představil *Automat na kávu* (2007), v jehož útrobách sám seděl a připravoval nápoje návštěvníkům. Komentoval nejen západní konzumní styl života, ale také využívání laciné lidské práce v asijských zemích či úbytek pracovních míst, způsobený automatizací.

V posledních letech se Maciej Kurak věnuje autorské tvorbě v menší míře a soustřeďuje se na pedagogickou praxi. V rámci několika přehlídek umění ve veřejném prostoru však bylo možné zhlédnout jeho drobné objekty a intervence (*Limited Liability Company*, 2020).

²⁷⁸ více viz maciejkurak.pl.

²⁷⁹ BERNATOWICZ 2012.

Interpretací historické architektury, zejména socialistické sídlištní zástavby, se zabývá i slovenský umělec **Tomáš Džadoň** (*1981). Rovněž v jeho tvorbě rezonují témata identity, domova, vztahu minulosti a současnosti, ale také lidovosti a modernity.

Džadoň Studoval na pražské Akademii výtvarných umění a na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě, kde v roce 2009 dokončil doktorské studium. Je laureátem ceny Essl Award (2007), ceny Cyprián (Bienále mladého umění Skútr, 2009), Ceny Tatra Banky pro mladé talenty (2012) a finalistou Ceny Oskára Čepana (2009 a 2012) a Ceny Jindřicha Chalupeckého (2009).

Ke svým architektonickým reinterpetacím využívá osobní zkušenost z dětství stráveného zčásti v panelovém bytě, zčásti u babičky na slovenském venkově. Džadoň zkoumá lokální tradice ve spojitosti s fenomény socialistického života, a jejich formativní účinek na osobní i kolektivní identitu. Porovnává minulost a současnost a vzájemně nesouměřitelné skutečnosti, čímž akcentuje paradoxy individuální i kolektivní paměti, přispívá tak ke kolektivně utvářenému, komplexnímu obrazu dějin.²⁸⁰ Ve svém díle Džadoň propojuje lokální tradici a současnost a konfrontuje je s vlastní životní zkušeností a realitou. Táže se, jak jsme v naší (stále) postkomunistické společnosti schopni se vyrovnat s faktem soustavného ničení tradic bývalým režimem. Vytváří situace, v nichž se snaží zkombinovat „vesnickost“ a minulost s proklamovanou socialistickou pýchou.²⁸¹

S tradicí zachází autor jako s živým elementem, propojeným a ovlivňujícím přítomnost a potažmo i budoucnost. V jeho pojetí je znovuobjevení starých forem důležitým prvkem osobní náležitosti ke světu. „Nové“ tradice jsou součástí

²⁸⁰ PELOUŠKOVÁ 2017.

²⁸¹ TUČKOVÁ 2007b.

místní kultury, která vzniká s odvahou přijmout (slovenskou) minulost a nést její odkaz do budoucnosti.²⁸²

Džadoň vedle sebe klade zdánlivě nesourodé a nepřekonatelně rozdílné prvky z dávnější i blízké minulosti, vytrhává je z jejich kontextů, kombinuje a reinterpretuje je. Sahá do osobního i všeobecně přístupného archivu vizuální kultury posledních desetiletí, z něhož si vypůjčuje obrazy zastupující skutečnosti, které se významně se podílí na utváření (vlastní) identity.²⁸³

Z lokální kultury využívá srozumitelné, jasně čitelné prvky: dřevěnice, slaninu, kozu, kadidelnici. Právě přímota a jednoduchost těchto prvků snadno svádí k interpretaci Džadoňových děl jako primárně nostalgických či humorných, avšak s oběma formami pracuje autor vědomě a promyšleně. Obrazy doby minulé oprašuje z nánosů idealizace a nutí diváky k nim zaujmout kritický postoj: klade mu otázku, jak se vypořádat se svou vlastní minulostí, nebo s minulostí, která mu byla skrze kulturu jeho předků odevzdána.²⁸⁴ Autor si je dobře vědom faktu, že nostalgie dětství poznamenává náš pohled na minulost. Jeho konfrontace pracují s touto vědomou i nevědomou amnézií. Na jejím základě vzniká vnitřní rozpor, jež divák pocítuje u Džadoňových kontrastních instalací. Tradiční prvky zde nefungují jako zrcadlo minulosti, ale jako klíč²⁸⁵ k jejímu čtení. Podle Džadoně si musíme odpovědět na otázku, zda jsme schopni přijmout i tu část naší minulosti, kterou bychom raději odstranili z paměti, nebo ji necháme upadnout v zapomnění.

Dominantním prvkem Džadoňovy tvorby je panelový dům. Jeden ze symbolů minulého režimu, typizovaná, často nekvalitní architektura. „Králíkárny“, jak paneláky označil Václav Havel, obývá čtvrtina populace. Fenomén sídlišť radikálně

²⁸² FABUŠ 2010, 24-27.

²⁸³ PELOUŠKOVÁ 2017.

²⁸⁴ FABUŠ 2010.

²⁸⁵ Srv. FABUŠ 2010.

změnil panoramata mnoha měst, stal se součástí lokální kultury a jejich prostředí se stalo formativním pro několik generací, které v něm vyrostly. Dětství na popradském sídlišti představuje pro Tomáše Džadoň silný tvůrčí impulz, který využil hned v několika dílech s touto tematikou. Často v nich využívá kontrastu paneláku a tradiční lidové architektury, reprezentované typickými dřevěnými roubenkami. Ať je to modelová instalace *Sídlisko Ždiar* (2008), kdy makety prefabrikovaných paneláků opláští tapetou s motivem lidové dřevěnice, či realizace *Pamätníku ľudovej architektúry*, konflikt dvou principů exponuje nevyřešený vztah mezi modernou a tradicí v post-socialistické době. Džadoň tyto rozpory odhaluje vtipnou formou sloučení neslučitelného; a přijetí těchto rozdílů je přijetím celé specifické dobové situace.²⁸⁶ Džadoň propojuje oba fenomény, aniž by vyzdvihoval hodnotu jednoho vůči druhému. Oba se už v podstatě staly tradicí a trvalou součástí kultury: podle Pala Fabuše si tak v kontextu Džadoňova díla nemůžeme nepoložit otázku, oč méněcennější je „odpudivý“ panelák vůči tradiční lidové architektuře. Umělec bez ironie upozorňuje, že dřív nebo později se budeme muset vyrovnat s tím, že status „tradice“ visí i nad panelákem.²⁸⁷

Monumentální projekt *Pamätník ľudovej architektúry* [10] vznikl nejprve jako vizualizace v roce 2007, zrealizován byl o šest let později. Na střechu třináctiposchodového panelového domu na sídlišti Dargovských hrdinů (Furča) v Košicích umístil autor tři tradiční lidové dřevěnice. Instalované dřevěnice – použité jako monumentální ready-made – pocházely ze dvou lokalit: dvě z Párnice nedaleko Žiliny a jedna z obce Liptovská Teplička (okres Poprad). Jednalo se o původní stodoly z roku 1902 respektive 1965. *Pamätník* setrval v Košicích necelé tři roky; poté bylo hlasováním

²⁸⁶ ŠEVČÍK 2008, 70-72.

²⁸⁷ FABUŠ 2010.

nájemníků panelového domu rozhodnuto o neprodloužení pronájmu střechy a v květnu 2016 bylo dílo deinstalováno. Formálně zde byla rozehrána hra s měřítky současné a historické architektury a vztahu mezi protichůdnými způsoby bydlení: venkovským a městským, lidovým a moderním, přírodním a prefabrikovaným.²⁸⁸ Postavením „klasické“ dřevěnice na „klasický“ panelák představuje autor hlubší realitu, z níž vychází a stále žije mnoho obyvatel Slovenska (více než polovina jich bydlí právě v panelových domech): urbanistické projekty socialismu zničily slovenskou krajinu; malé rodinné domky ustoupily třináctipatrovým budovám. Posunul se také kontext osobní - od domů postavených vlastníma rukama k domům vybudovaným režimem. „Sám jsem vyrůstal v tomto utopickém projektu. Ze svého okna jsem mohl pozorovat Tatry. Nakonec ty domy nebyly tak špatné. Změnily se proporce,“ konstatoval autor.²⁸⁹

Projekt *Památník ľudovej architektúry* byl inspirací pro nové vnímání osobních dějin, kde architektura domů tvoří podstatnou část. Byl jedinečným typem monumentu: ne připomínkou na konkrétní osobu či událost, ale symbolicky zahrnoval přítomnost, kterou žijeme.²⁹⁰ Jak si všimla Anežka Bartlová, pojmenováním díla jako „památník“ jej lze interpretovat tak, že autorovým záměrem bylo si roubenky, zastupující rovinu vlastní identity, historie a obecněji též část kultury, *pamatovat* právě v pevném spojení s panelákem, zastupujícím totéž.²⁹¹

Skutečným záměrem každého monumentu není petrifikovat kulturní hodnoty či národní identitu, ale naopak vytvořit národní identitu a kulturu novou; novou kulturu vzpomínání. Pomník by se měl stát místem fixování paměti něčeho minulého. *Pamätník ľudovej architektúry* byl příležitostí realizovat

²⁸⁸ MEGYESI 2013.

²⁸⁹ <http://www.tomasdzadon.com/monument.html>, vyhledáno 15.8. 2012.

²⁹⁰ DŽADOŇ 2013.

²⁹¹ BARTLOVÁ 2016.

pomník národní tradice, národní kultury s vizuálním jazykem současnosti. Spojil zanikající uměleckou a umělecko řemeslnou tradici národní architektury s novodobou lidovou architekturou, kulturou paneláku. Byl symbolickým propojením tradice dvou generací, dvou kultur a dvou světů, které však nemusí být zákonitě fixováním minulosti či něčeho historicky zaniklého.²⁹²

Reverzní princip, tedy postavení repliky dřevěnice za použití moderních materiálů, užil autor v díle *YTONG piece* (2007).

V instalaci *Can't Undo* (2008) [9] pak Džadoň nechal ponořit model typického panelového domu ze 70. let do vodního příkopu před renesančním zámekem v Třebešicích. Autor tak symbolicky (i s trochou humoru) vyjádřil „utopii“ komunistického režimu.²⁹³ Monumentální zámecká architektura kontrastovala s malou maketou paneláku svou symbolickou převahou kvality i historické prověřenosti; jako hodnota, jež pravděpodobně hodnotou zůstane, na rozdíl od panelové zástavby, která na svou dějinnou reflexi teprve čeká.

Název čtyřmetrového objektu *Je to atrakce, nebo to padá?* (2009) implikoval otázku, jak s panelovým dědictvím naložit. Instalace panelového domu z cementotřískových desek, jež se naklání ke straně, byla symbolem zastaveného pohybu. Změna a odchod starého světa je na skutečných panelácích přímo vidět: jejich patina mizí, zateplují se, mění se. Jejich další osud i nadále na nás. Přijmeme tyto „ošklivé“ stavby do budoucnosti, nebo je necháme spadnout? Zapomeneme na paneláky či z nich uděláme atrakci?²⁹⁴

Podobně je v Džadoňově instalaci *Stratil som návod* z téhož roku nutné hledat různé úhly pohledu – již v samotné fyzické podobě díla, které se skládalo ze sedmnácti maket panelů

²⁹² HUSHEGYI 2012.

²⁹³ <http://www.tomasdzadon.com/undo.html>, vyhledáno 20.9. 2012.

²⁹⁴ NEKVINDOVÁ 2009.

z cementotřískových desek v reálném měřítku. Tyto desky tvořily rozloženou bytovou jednotku – ve skutečnosti maketu bytu, v němž autor vyrostl – typického panelového domu, včetně detailů oken a balkonu. Instalaci bylo možné chápat opět jako hru kontrastů: uzavřenost – otevřenost, soukromý – veřejný prostor. Jednotlivé díly jako by čekaly na přemístění a opětovné sestavení v různých kombinacích.

Panelový dům používá Džadoň jako časovou vrstvu a formující element: je pro něj novou vesnicí a novou dřevěnicí²⁹⁵. Relativizováním pohledu na sídlištní zástavbu překonává pocity vlastní vykořeněnosti a klade si otázky spojené s hledáním své identity ve vztahu k tradici, ať již k té starší či nedávno minulé.²⁹⁶ Vyslovuje generační pocit neukotvenosti, stálého balancování mezi dvěma režimy, dvěma odlišnými světy, mezi nimiž však nelze označit ten lepší či horší, neboť jsou oba interiorizovanou součástí osobnosti. Přítomnost ve vztahu k minulosti a budoucnosti chápe Tomáš Džadoň jako tvořivý přechod, bez potřeby oddělit tyto etapy tlustou čarou.²⁹⁷

Strategii přechodu či přenosu užívá autor v řadě děl.

Příznačný pro tento přenos byl objekt *Hyperlink* (2006): minimalistická bílá krychle s otvorem na vrchu, z něž se linula vůně slaniny opékané uvnitř. Divák byl tímto nečekaným smyslovým impulsem přenesen „jinam“, podobně jako kliknutím v počítači na odkaz (hyperlink) v textu.

Symbolem přechodu je pak pro Džadoně vchod: oddělení, zvýraznění určité přestupové zóny. Ideově vychází opět z lidové architektury, v níž byl vchod velmi symbolický – při překračování vysokého prahu se člověk musel „snížit“ – sklonit se, pokořit.²⁹⁸ V sérii vchodů a portálů se autor odkázal ke změnám, jimiž společnost procházela.

²⁹⁵ MOŠPANOVÁ 2013, 50.

²⁹⁶ RAIMANOVÁ 2009.

²⁹⁷ FABUŠ 2012.

²⁹⁸ NEKVINDOVÁ 2009b, 12-16.

Paradigma procesu přechodu bylo fyzicky ztvárněno v díle *Superplocha* (2007). Ta byla složena ze zdi, postavené z imitací dřevěných klád, běžně dostupných v hobby marketech. Když návštěvník prošel otvorem ve zdi, klády se automaticky otočily o 180°, takže dotyčný mohl vždy vidět stále jednu a tutéž stranu této „fasády“. Polarita prostoru – uvnitř a vně – tak byla zrušena. Návštěvník byl zachycen mezi falešnou maketou a prázdným prostorem, mezi reálným obrazem věcí a jejich zdánlivým zevnějškem. *Superplocha* se tak stala metaforou mizení konkrétního místa, procesu přeměny; ztvárněním změny prožívaného času, kterou nevnímáme jako postupný proces přechodu, ale jako okamžitý zvrát.²⁹⁹

Jako psychogeografický označuje svůj urbánní průzkum další slovenský autor, **Jaroslav** (Jaro) **Varga** (*1982), v jehož tvorbě se objevuje a rozvíjí několik základních motivů. Jeho hlavním tématem je město a jeho proměna, deformace či elementy zániku. Pracuje s historií, ale vždy ji propojuje a konfrontuje se současností, kterou zasazuje do širšího dějinného rámce. Zkoumá současné vnímání města a život v něm, vytváří urbánní mapy míst zanikajících, existujících i nově vytvářených.

Psychogeografie je kritický nástroj umožňující studii vlivu konkrétního městského prostředí na emoce, kognitivní reakce a chování člověka. Jako metodu městského průzkumu ji rozvinuli³⁰⁰ členové Situacionistické internacionály, zejména její vůdčí osobnost Guy Debord, v Paříži v 50. a 60. letech.

²⁹⁹ ŠEVČÍK 2008.

³⁰⁰ znaky psychogeografického zkoumání okolí však lze najít i v dřívějších uměleckých dílech jako např. u postavy Robinsona Crusoe Daniela Defoa, v básních Williama Blakea (1757–1827) či prózách Thomase de Quinceyho (1785–1859). Konkrétní postavou, spojenou s *dérive*, se pak stal *flâneur*, tulák moderního města, jak jej popsal např. Charles Baudelaire (1821–1867) či Walter Benjamin (1892–1940). Tento tulák-objevitel byl vnímán jako člověk, snažící se odpoutat od města, jeho řádu a každodennosti. více viz COVERLEY 2006.

Situacionisté tvrdili, že transformace moderních měst v centra kapitalismu redukovala život na pouhou produkci a konzum. Lidé trpí extrémním odcizením a stávají se pouhými diváky života bez jakékoli možnosti zapojení se či vzájemné interakce; život je jistým druhem „spektáklů“: kapitalistická společnost zabraňuje lidem naplno žít a využívat volný čas, místo toho poskytuje jen lživé obrazy skutečnosti.³⁰¹ Jednou ze stěžejních tezí Situacionalistické internacionály byla osvobozující změna života a společnosti pomocí vytvářených *konstruovaných situací* – momentů, které jsou utvořeny záměrnou kolektivní organizací, jednotným prostředím a hrou událostí.³⁰²

Samotný termín psychogeografie definoval Debord jako studii přesných zákonů a zvláštních efektů geografického prostředí, vědomých či nevědomých, na emoce a chování jednotlivce³⁰³. Jako svého druhu akční průzkum byla psychogeografie nejen prostředkem pro výzkum vlivu měst na obyvatele, ale také transformace mentálního a fyzického prostoru. Situacionisté užívali ve svých studiích urbánní geografie zejména metody tzv. *dérive*. *Dérive* je experimentální technika chvatného pohybování se skrze různá prostředí s odlišnými typy psychických vlivů, které na člověka různě působí. Spočívá v bezcílném bloumání městským prostředím, při němž je potřeba hledat „průchody“, vymykající se běžným trasám pohybu. Díky tomu je možné získávat nové emocionální účinky ze všedního a důvěrně známého okolí.³⁰⁴ Odlišné dojmy vytváří fyzické předměty a objekty, geografické i ekonomické faktory, společenské vztahy a aktivity, rozprostřené do mnoha vrstev městského prostředí. Podstatná je nahodilost pohybu a upozadění vnímání hranic jednotlivých prostorových částí. Symbolické a typické atmosféry daných prostředí pak

³⁰¹ více viz McDONOUGH 2002.

³⁰² CHARDRONNET 2003.

³⁰³ DEBORD 1955.

³⁰⁴ MAGID 2008, 32-60.

podle Deborda mohou dát vzniknout i mapám, kde budou tyto vlivy zaznamenány.³⁰⁵

V uplynulých desetiletích vstoupila psychogeografie do diskurzu teorie architektury, urbánních studií, sociologie a dalších oborů. Nová metodologie interdisciplinárních přístupů je založena na přímém pozorování městského prostředí, reakcí jedince a jeho vědomé interpretaci výsledných dat.

Takto lze interpretovat rovněž Vargova díla, týkající se konfrontace historické a současné urbánní struktury.

Jedním z důležitých témat, jimiž se Varga ve své tvorbě zabýval, bylo bratislavské sídliště Petržalka. Výstavba Petržalky jako ambiciózního projektu komunistické strany začala roku 1973, první dům byl pak zkolaudován o čtyři roky později. Cílem výstavby bylo maximální množství bytů na minimální ploše, z původně plánovaných 60 tisíc se kapacita sídliště rozrostla na více než dvojnásobek – 150 tisíc, což z Petržalky činí největší sídliště nejen v bývalém Československu, ale také v celé střední Evropě.³⁰⁶ Jaro Varga Petržalku mapuje z hlediska městské struktury a životního prostoru.

Série oboustranných velkoformátových tisků s názvem *Vertikální labyrint* (2009) vznikla pro Billboard Gallery Europe na výstavu *Fantasies of the Beginning*. Instalace byly umístěny ve veřejném prostoru Petržalky. Autor graficky redukoval městský plán Petržalky na soustavu hrubých bloků. Do tohoto plánu bylo zasazeno orientační schéma mapující a dokumentující stav velkých nástěnných maleb, nacházejících se na bočních fasádách jednotlivých blokových domů. Mapa je výsledkem autorova dlouhodobého výzkumu a dokumentuje sbírku více než 130 nástěnných maleb, z nichž mnohé rychle zcela mizí či jsou nahrazovány moderními reklamami. Vargův plán je

³⁰⁵ DEBORD 1955.

³⁰⁶ více viz MORAVČÍKOVÁ 2011, 211-225.

tak zároveň zachycení určité situace v konkrétním čase, která už je rovněž minulostí.

Tyto nástěnné malby pomáhaly získávat orientaci v monotónní urbánní struktuře typologizovaných ulic a náměstí; sloužily nejen jako dekorace, ale také jako záchytné body, nabízející „cizincům“, tedy kolemjdoucím neznalým prostředí, jakousi orientaci v tomto městském labyrintu. Varga následuje myšlenku srbského urbanisty Bogdana Bogdanoviće, jenž přirovnal socialistickou výstavbu k bludišti - labyrint je pro „outsidery“ metaforou chaosu, zatímco pro „insidery“ je to prostor s vlastním významem.³⁰⁷ Tento význam mu dávají i jednotlivé vizuální vrstvy, které jsou individuálně čitelné a slouží jako osobní klíče k prostředí. Nabízejí jiný pohled na typizovanou zástavbu, napomáhají pohybu v lokalitě, diferencují jednotlivé budovy a dodávají jim „tvář“.

Podle původních kritérií pro architektonickou soutěž na výstavbu Petržalky³⁰⁸ sestavil Varga v projektu *Re: Byt Petržalka* (2010) požadavky na byt v této lokalitě, které rozeslal realitním kancelářím. Kritéria pro architektonickou soutěž se, ač mohou působit poněkud utopicky, v mnohém shodovaly i s dnešními požadavky na bydlení. Patřilo mezi ně například prostředí, které poskytuje z fyziologické i psychologické stránky plné, rovnoměrné a dlouhodobé podmínky pro šťastný život: veřejné prostory a stavby mají lidské měřítko, v blízkosti je dostupný přitažlivý městský bulvár, obchodní pasáže a náměstí, kulturní a sportovní zázemí, park, knihovna, galerie a další.³⁰⁹

³⁰⁷ KERATOVÁ 2009, více viz BOGDANOVIĆ 2002.

³⁰⁸ Architektonické soutěže se zúčastnilo více jak 80 kolektivů z celého světa. Její výsledky však nebyly akceptovány a sídliště se postavilo jiným způsobem. Z pěti vítězných návrhů vypracovala porota doporučení, na jehož základě se měla ze všech využít největší pozitiva. Ta pak zapracovali hlavní architekti do územního plánu Petržalky. JUHÁSZOVÁ 2012.

³⁰⁹ více viz <http://jarovarga.net/index.php?/bratislava/rebyt-petrzalka-2010/>, vyhledáno 16.5. 2015.

Výsledkem projektu *Re: byt Petržalka* byla nejen dokumentace nemovitostí, které byly autorovi realitními agenty na základě těchto požadavků nabídnuty, ale také škála reakcí jednotlivých kancelářů na poněkud nezvyklé parametry poptávky, což projektu propůjčilo charakter konceptuálního výzkumu současného trhu s nemovitostmi s prvky sociologické sondy.

Varga v díle konfrontoval ideály tehdejšího bydlení na novém sídlišti s dnešní měřítky luxusního bydlení, které se v socialistických „králíkárnách“³¹⁰ málokdy hledá.

Lokální historii mapovala také Vargova site specific instalace *Cinema Paradiso* (2009, s Dorotou Kenderovou), která se odehrávala v prostoru opuštěného socialistického kina *Hviezda*, jež bylo v provozu do konce devadesátých let. Prostředí opuštěného a zrušeného kina korespondovalo s krátkým videem – sekvencí z italského filmu *Nuovo Cinema Paradiso* (*Bio ráj*, 1988), v němž je jednou z hlavních postav promítač, jenž musí na pokyn místního kněze vystříhávat z filmů romantické scény, v nichž se dvojice líbají. Na závěr filmu si hlavní hrdina nostalgicky promítá sestřih těchto „zakázaných“ polibků. Právě tuto scénu využil Jaro Varga k projekci ve *Hviezdě*. Kino, ve filmu odsouzené k zániku a demolici, využil jako přímou paralelu osudu kdysi populárního bratislavského biografu. Malá kina zaznamenala v Bratislavě největší rozkvět počátkem šedesátých letech, kdy jich bylo v provozu až třicet. *Hviezda* se svými 745 sedadly byla největším ve městě (po zrušení promítání v *Redutě*). Fungovalo také kino *Hviezda* – zahradní, s 266 dřevěnými sedadly podobnými sedadlům v parku. Obě kina však musela ustoupit stavebním parcelám.³¹¹ Podobný osud potkal po roce většinu malých kamenných kin v (bývalém)

³¹⁰ toto označení použil Václav Havel právě pro sídliště Petržalka (pozn. aut.); více viz např. PEŇÁS 2012.

³¹¹ ULMAN 2011.

Československu. Filmový průmysl prošel radikální reorganizací, změnil se systém výroby, distribuce a provozu, majetkoprávní i vlastnické vztahy. V polovině devadesátých let se objevil také fenomén multikin, která často malé biografy pohltila.³¹² Varga v instalaci akcentuje kromě porevolučních osudů kulturních center také téma cenzury a její role v době minulé i dnešní.

S podobnými principy pracoval Varga v performativní akci *Situace 50* v Galerii Pavilon (2013). Akce sestávala ze dvou souvztažných částí. Jednou z nich bylo krátké video, transformující film *Král Šumavy* (1959). Tento socialistický dramatický film proměnil autorskou manipulací s originální stopáží v tabuizovaný romantický příběh, na homosexuální romanci. Mužské hrdiny filmu ukazuje v různých situacích, podbarvených romantickou hudbou, které lze – poněkud sugestivně – vykládat různými způsoby, přestože scény nejsou nijak explicitní či eroticky laděné. Jako spojení s cenzurovanými scénami z instalace *Cinema Paradiso* sloužila původní hudba Ennia Morriconeho, která byla využita jako podbarvení tohoto manipulovaného videa.

Autor se inspiroval vzpomínkami svého otce, jenž sloužil jako voják na Šumavě. Jedním z příběhů, které od otce slyšel, byl o promítači, vytvářejícím krátké stopáže různých erotických scén jako nedovolené pobavení pro ostatní vojáky. Další částí *Situace 50* byla performance. Autor vytrhával stránky z černobílé knihy o Šumavě, která také patřila jeho otci. Každou stránku sroloval a přiložil do řady k ostatním. Postupně se tak objevovaly části krajiny, překrývané novou scénérií.

³¹² více viz MOHORITOVÁ 2013.

Jako „městský průzkumník“ (urban explorer³¹³) se Jaro Varga zabývá opuštěnými či již neexistujícími lokalitami ve svém rodném městě Trebišově. Tyto urbánní výzkumy opět vycházejí z historie místa a reflektují jeho současný stav a případnou (ne)budoucnost. Zvláštní pozornost věnoval Varga budově bývalé základní školy v Trebišově, kterou sám v letech 1988–1996 navštěvoval. Instituce byla zrušena a postupně chátrající budova byla nakonec v roce 2010 dekonstruována a následně nahrazena novým objektem supermarketu. Autorův dvouletý systematický výzkum zde vyústil v cyklus *Shrinking City Expanding Memory – Urban Exploration I–VI (Mizející město – expandující paměť – urbánní výzkum I–VI, 2010)*.

Soubor digitálních tisků *Urban Explorations I–IV* dokumentuje dočasnost, fragmenty času a prostoru. *Urban Exploration V* je sedmiminutovou videoprojekcí, která byla vytvořena z krátkých sekvencí z nahrávek různých urban explorerů (s přezdívkami baggauwk, morphix007, cybertextmex, Tffanmaiku ad.). Ty zachycují toulky převážně nočním objektem, kde je interiér osvětlen pouze kuželem baterkového světla či průzory v rozbitých oknech. Zdemolované místnosti, opuštěné chodby a drolicí se omítky se divákovi vynořují ze tmy jako mysteriózní fragmenty míst, kam lidská noha nevkročila po dlouhou dobu. Pomocí kamer urban explorerů se divák může průzkumu účastnit online. Matně osvětlené prostory bývalé školy, světelné záblesky vynořující se ze tmy podobně jako se z hlubin paměti vynořují zákmitý vzpomínek, krátké neurčité pohledy slouží jako metafora procesu rozvzpomínání, sledování mentálních map, objevování skrytých struktur a prostorů paměti.

³¹³ Urban exploration (urbex, UE) je oficiální termín pro výzkum městských a industriálních objektů, zejména opuštěných ruin nebo běžně nedostupných lokalit (staveniště, tunely, kanalizace, komíny). První internetové stránky zaměřené na urbex byly spuštěny již v roce 1995. Toto hobby, spočívající v dokumentaci lokalit a umístování fotografií na web a sociální sítě, zahrnuje i často nelegální aktivity jako průchody soukromými pozemky, vstup do zakázaných míst ad. Více viz české webové stránky urbexu: www.urbex.cz (pozn.aut.).

V projektu *Komenského 1* (2010) [11], skládajícím se z 325 snímků, se Varga bývalou základní školou v Trebišově zabývá nejen dokumentárně, ale užívá také fyzický nalezený materiál. Po dekonstrukci objektu školy a odebrání všech recyklovatelných součástí včetně vybavení exteriéru a interiéru byla ponechána pouze kostra budovy. Jediný materiál, který zde autor našel, se nacházel v bývalém kabinetu humanitních věd – byly to staré socialistické krátké filmy, využívané při výuce. Tyto nalezené filmy (*Životní standard*, 1971; *Komunisté VI.*, 1960 – 1971, 1971; *Strojírenský průmysl*, 1979; Slovenské národní povstání, 1964; *Osvobození Bratislavy slavnou Rudou armádou*, 1959 ad.) pak v téže budově promítal na zeď. Za použití analogového fotoaparátu pak tyto projekce znovu snímal na 35 mm film. Vytvořil tak snímky nové, s novou barevností a strukturou. Díky omítce, na niž byly promítány, zároveň získaly jakousi patinu, byly uměle „zestařeny“ a do jejich struktury vstoupila nová vizuální vrstva.

Nalezené diapozitivy – dnes nepotřebná didaktická pomůcka – reprezentují určitou ideologii instituce minulého školství, materializují vědění, které mělo být v rámci myšlenkové soustavy socialismu předáno dalším generacím. Ideály a myšlenky režimu, více či méně ukryté mezi řádky, prostupovaly výukovými filmy jako notová osnova. Nebyly-li vyřčeny explicitně, formovaly smýšlení nejmladších generací pomocí specifického pohledu na dějinné události či životní milieu. Podobně jako byla ideologie převrstvena novým systémem, byla i architektura budovy nahrazena a vzdělávací instituce tak zanikla nejen nehmotně, ale i fyzicky. Projekce slidů v nových prostorech animuje mizející budovu, její mikro historii, čas, prostor, ideologii a instituci. Dnes již neexistující adresa Komenského 1 je tak aktualizována v kontextu nových prostorových souřadnic.

Jakýmsi symbolickým zakončením trebišovské školní série je digitální snímek *Fuck Your School, Fuck You* (2010–2013), zachycující černou tabuli ve vybydlené a zdemolované školní třídě, na níž je na vrstvách smazaných a přepsaných nápisů jasně viditelný vzkaz „Fuck Your School Fuck U“. Vzhledem k tomu, že se jedná o třídu, kam Varga chodil, a o záběr z přibližného místa jeho lavice, z něž se díval na tabuli, přiměl jej tento nápis k reflexi vlastní pozice ve společnosti, vzdělávacím procesu i k intimním vzpomínkám na školní léta.³¹⁴

Vargovo krátké video *From Earth to the Earth (Od Země k Zemi, 2010)* je jedním statickým záběrem na malbu na fasádě bytového domu v Trebišově, zobrazující stylizovanou zeměkouli. Na tuto fasádu, namalovanou za dob totality, hleděl Varga jako dítě z okna svého pokoje. Jak vzpomíná, byl to nejvizuálnější element v centru města. Nedávno byla malba na fasádě překryta bílou tepelnou izolací domu. Video zachycuje malbu těsně před zánikem – přes statickou Zemi přejíždí sem a tam stavební plošina, nesoucí polystyrenové bloky, které ji nahradí. *From Earth to Earth* je dokumentací mizení a zániku drobných historických elementů, hodnot, k nimž se nostalgicky vztahujeme. Je také komentářem současné politiky ochrany památek a kulturního dědictví, v jehož rámci relikty socialismu dosud nejsou obecně přijímány jako relevantní. Podobně osobní charakter má Vargův projekt *Return to the Future 2 (Návrat do budoucnosti 2, 2013)* [12], skládající se ze série kreseb, objektů a performance. Zabývá se poslední Spartakiádou v Československu, která se měla konat v roce 1990, avšak kvůli politickým změnám neproběhla. Jaro Varga, tehdy šestiletý, se jí měl účastnit jako cvičenec v nejmladší skupině. Choreografii nacvičovali při hodinách tělesné výchovy celý školní rok a jako děti pak pocítovali zklamání,

³¹⁴ z osobního rozhovoru s autorem.

když nemohli na akci vystoupit. Z volných asociací na tuto událost vznikl cyklus kreseb, v němž autor využívá estetiku klasického sportovního nářadí - švédské bedny jako modulu k nefigurativním kresbám, blížícím se geometrické abstrakci či minimalismu. Skrze tyto kresby proniká autor k hlubším vrstvám své paměti, fyzické předměty mu slouží jako spouštěč řetězcích se spojení volných asociací a vzpomínek.

Návrat do budoucnosti 2 vznikl na Vargově stáži při National Museum of Contemporary Art v korejském Soulu. Na performanci si při zahájení výstavy najal místního profesionálního herce, jehož úlohou bylo hrát roli Vargova blízkého kamaráda z dětství. Návštěvníkům výstavy pak vyprávěl smyšlené příběhy a historky ze společně strávených chlapeckých let, které se postupem večera proměňovaly v závislosti na dotazech návštěvníků i fantazii vypravěče. Varga tak propojil dvě velmi odlišná kulturní prostředí a nechal vznikat jakousi paralelní osobní historii, bující podobně jako kresby odvozené od jednoho modelu, asociující téměř nezávislé struktury. V dokumentaci performance pak z úst hlavního protagonisty zaznívají důležité otázky: Co je reálné? Co je správná a skutečná vzpomínka?

Další lokalitou, jejíž historií a přítomností se Jaroslav Varga ve své tvorbě intenzivně zabýval, je bývalý vojenský prostor v Milovicích.

Tento rozsáhlý areál s letištěm, kasárnami, civilními byty a dalšími objekty, byl založen roku 1904 a sloužil postupně třem armádám. Již rakouská armáda vysídlila původní obec a v době 1. světové války zde byli drženi italští a ruští zajatci. Za první republiky byl využíván československými vojáky. Od roku 1939 se zde usídlila německá armáda. Po válce zde opět působili Čechoslováci a roku 1968 je nahradila sovětská okupační vojska, která prostor definitivně opustila až v roce 1991. Dnes je bývalý vojenský újezd opuštěným,

chátrajícím místem, obklopujícím malé stejnojmenné městečko, které má v současnosti kolem 10 tisíc obyvatel.³¹⁵ Varga s lokalitou pracoval v reflexi tehdejšího stavu, zrcadlícího jeho historii, která je s ním neodmyslitelně spjata.

V instalaci *Budoucnost historie* (2013) shromáždil, podobně jako při archeologickém průzkumu, fragmenty nástěnné výmalby ze všech tří období vojenské historie prostoru. Tyto kusy starých omítek se následně pokusil zrekonstruovat v galerii. Galerijní zeď sloužila jako rámeček prostoru, kde plynuly evropské dějiny. Odkazuje k prázdnotě a opuštěnosti. Vargův archeologický pokus o rekonstrukci nutně selhal, neboť jednotlivé kousky nelze dát zpět, stejně jako z nich nelze opět vytvořit souvislou vrstvu. Instalaci lze tedy číst jako komentář k nemožnosti přesné rekonstrukce historie.³¹⁶

Součástí autorova díla *Návrat do budoucnosti I* (*Return to the Future I*, 2013) - výzkumu prostoru v Milovicích byla také práce s obyvateli tohoto městečka, které bylo urbanisticky navrženo k plné soběstačnosti, nyní je však obklopeno ruinami. S místními studenty diskutovali o budoucnosti města, možnostech jeho rozvoje, gentrifikaci, mizení historických důkazů. Nejzajímavější část diskuse se týkala vybudování místního muzea.³¹⁷ Byl zorganizován také happening, který byl apropriací akce *Was ist Kunst* slovinské skupiny IRWIN:³¹⁸ Varga a studenti zformovali svými těly písmena tvořící text *Was ist Kunst?*, podobně jako tak učinila skupina IRWIN v Tbilisi za pomoci gruzínské armády v roce 2007. V této akci skupina rozvinula svůj projekt uměleckých intervencí a spolupráce s jednotlivci a skupinami, které

³¹⁵ více viz ŘEHOUNEK 2013.

³¹⁶ MIKULÁŠTÍK 2013.

³¹⁷ záznam diskuse je dostupný na: <http://jarovarga.net/index.php/projects/return-to-the-future-i/>, vyhledáno 11.7. 2016.

³¹⁸ Skupina IRWIN, založená roku 1983 v Lublani, je součástí slovinského kolektivu Neue Slowenische Kunst, zaměřená na vizuální umění. Hlavním principem jejich tvorby je tzv. retroavantgarda, propojení minulosti a budoucí progresu. Užívají symboly, atributy a obrazy minulých ideologií, spjatých s mocí a manipulací. (pozn.aut.)

nejsou zařazeny do instituce umění. IRWIN si tak přivlastnili prostory, místa, struktury a instituce, které jsou považovány ve vztahu k současnému umění za cizí. Z určitého tělesa „zvenčí“ (například armády) se tak stává jeho interní součástí.³¹⁹ Happening Jara Vargy s žáky místní základní školy se konal na opuštěném letišti v Milovicích. Vojáci z původního happeningu IRWINů byli nahrazeni civilisty. Apropracie akce byla návratem k otázkám obecného vnímání umění. Aby se vyhnul manipulativnímu charakteru akce vzhledem k nízkému věku účastníků, předcházela happeningu výuka a rozsáhlé diskuse o současném umění. Varga tak propojil univerzalitu principu práce IRWIN s lokálním kontextem, v němž se diskurz umění spojil s vědomím odpovědnosti za své okolí. Hledal hranici mezi uměním a životem, zkoumal, co společnost očekává od umělce a zda může umělec nabídnout nějaké řešení společnosti. V časovém rámci se Varga táže, zda je nutné dekonstruovat naši minulost, abychom učinili krok do budoucnosti.

Zatím poslední Vargovou instalací, vycházející z prostředí Milovic, je asambláž s názvem *Lost Things* (2014). V ní vystavil nashromážděné části předmětů, jež v areálu našel, a z nich sestavil surrealisticky působící figurativní objekty, připomínající korbety či staré ortopedické pomůcky. Varga v instalaci pracuje s otázkou alternativního pojetí historie a svobody umělce volně nakládat s jejími hmotnými i duchovními pozůstatky. Předmětům přiřazuje nové souvislosti, reliktvům minulých událostí konstruuje novou vizi efemérní budoucnosti, která může být vnímána z pozice síly či sexuálních konotací.³²⁰

Jaroslav Varga se ve své tvorbě zabývá také jedním z aspektů současných sídel - deformací místního historického kontextu a necitlivostí k jeho odkazu. Videoprojekt *FU JA RA* (2011)

³¹⁹ GRŽINIĆ 2012.

³²⁰ PFEIFFER KOTTOVÁ 2014.

reflektuje vědomou devalvací a nadbytečnou popularizací elementů slovenské kultury. Varga se v něm soustřeďuje na interview s hercem, jenž v převleku v centru Bratislavy „předvádí“ slavného zbojníka Jánošíka turistickým skupinám, a hraje při tom na tradiční slovenskou fujaru. Pro přiblížení slovenského prostředí zástupům turistů průvodci často označují Jánošíka absurdními příměry jako „slovenský Robin Hood“ či připodobňují fujaru k didgeridoo, čímž přispívají k tomu, že se z lokálních tradic stává pokroucený, anekdotický narativ.

V souvislosti s lokálním městským prostředím akcentuje Varga nejen jeho propojenost s historií, ale také současný život a jeho aspekty.

V díle *Little Big City* (2008) vytvořil mapu nových developerských projektů v Bratislavě. Ty mají obvykle uměle vytvořené anglické názvy, které se nijak nevztahují k místnímu, historickému ani společenskému kontextu. Součástí Vargova projektu byla videodokumentace dotazníku provedeného v ulicích Bratislavy, kdy se místní obyvatelé pokoušeli přeložit tyto mezinárodní názvy do slovenštiny. Video poodhalilo problematiku „newspeaku“ a nadužívání cizích názvů a anglismů jak v mezilidské komunikaci, tak v prostředí, která nás obklopují.

Projekt *De-architekturalizace I-VI* (2010) dokumentoval, analyzoval a typologizoval architekturu, která se radikálně rozvinula v malých městech v rychlém tempu rozvíjející se porevoluční ekonomiky. Tyto budovy, často nemístné, bizarní až „parazitické“ vizualizoval Varga v sérii dokumentů, kreseb a videí.

V novějších Vargových pracích stále rezonuje motiv paměti a jejího propojení s určitým prostředím.

Dalším tématem, jemuž se Varga dlouhodobě věnuje, je námět knihovny. Knihovna je pro něj symbolický konstrukt -

shromaždiště vědění i direktivní nástroj, který může sloužit ideologii.

Specifickou prací s (nejen) urbánním prostorem lze sledovat u **Davidu Možného** (*1963). Možný pracuje v rozhraní filmového obrazu a instalace: jeho videa zobrazují podivnou realitu, mutující prostory, v nichž se nenacházejí lidé a předměty zde ožívají. Vizualní stránka je tvořena fragmenty, detaily a dekory designu a architektury bývalého východního bloku.

Ve svých videoinstalacích vytváří světy na pomezí virtuální reality a skutečných fragmentů. Než jako videoart je přesněji definovat Možného dílo jako pohyblivé obrazy, které jsou vždy součástí určitého galerijního prostoru, jenž je komplexně instalačně pojat a zcela tak vtahuje diváka do dané situace, mate a dezorientuje jej. Možný zkoumá, do jaké míry jsou kategorie času, prostoru a skutečnosti nezpochybnitelné a nakolik jsou jen naší vlastní, přijatou zvyklostí. Hledá hranici mezi pochybností a sugescí, mezi umělostí skutečnosti a pravdivostí iluze.³²¹

David Možný se začal věnovat práci s pohyblivým obrazem kolem roku 2000. Nejprve vytvářel videoklipy: prvním takovým byl doprovod písně *Virtual Soul Waste* (2002) brněnské hiphopové kapely Naše věc. Možný v něm využil obrazovou část východoněmeckých a rumunských ilustrovaných magazínů a knih ze 70. let, zabývajících se architekturou, bytovou kulturou a dekoracemi interiérů. Jednotlivé ofsetové prvky byly následně digitalizovány, rozpohybovány animací a doplněny virtuálním prostředím. Vznikl tak krátký vizuální příběh, uvádějící diváka do světa každodenního městského prostředí dob minulých. Rychle se měnící kulisy budov a prázdných místností navozují důvěrnou atmosféru balancující kdesi mezi

³²¹ VANČÁT 2019.

pocitem útulnosti a katastrofy.³²² Ke klipové tvorbě se Možný vrátil v roce 2015. Ve videu k *Les Heures Faciles* francouzské skupiny HNN použil opět ilustrace z časopisů, tentokrát z československého magazínu *Urob si sám*, fenoménu místní kutilské scény, v němž si čtenáři navzájem sdíleli rady a nápady, jak vylepšit své bydlení.

Možný tematizuje prostory, které jsou ostrakizovány od struktury standardního organismu města a jeho každodenního fungování, oblasti, které se nějakým způsobem vydělují či odlišují. Sleduje tak tematiku vzájemného vztahu utopie a heterotopie. Zatímco utopie je nereálná, pouhá myšlenka či obraz, reprezentující společnost, heterotopie jsou existující prostory, které jsou nějakým způsobem odlišné. Heterotopické prostory, doslova „jiná místa“³²³, jak je definoval Michel Foucault³²⁴, jsou ve vztahu ke všem ostatním prostorům tak, že zpochybňují, neutralizují nebo převracejí soubor vztahů, které označují, zrcadlí nebo reflektují. Jsou to místa reálná, která však ve skutečnosti odkazují k místům jiným, než samy představují. Foucault jako klasické příklady heterotopií jmenuje hřbitovy, věznice, ale i muzea nebo zahrady. V této realitě se sice odráží okolní svět, ale s odlišnou povahou vztahů mezi věcmi a prostorem.³²⁵ Vizualizací takovéto heterotopie je Možného video *Rahova* (2008) [13], vzniklé z rezidenčního pobytu v Bukurešti. Rahova je bukureštský urbánní komplex, postavený ke konci sedmdesátých let. Rozsáhlé sídliště je typickým příkladem architektury využívající prefabrikované betonové díly. Toto město ve městě, vybudované jako monument socialismu, dnes postupně chátrá. Právě degradace, destrukce a rozklad elementů hraje hlavní roli v Možného videu. Panelové

³²² více viz webová stránka Davida Možného, http://www.davidmozny.cz/vsw_folder/vsw1.html, vyhledáno 2.9. 2017.

³²³ z řec. *héteros* (ἕτερος)-jiný, odlišný a *topos* (τόπος) - místo (pozn. aut.)

³²⁴ FOUCAULT 1996, 71-85.

³²⁵ srv. *ibidem*.

struktury se rozpadají na jednotlivé díly a pomocí počítačové animace se dávají do pohybu: betonové dílce se vznášejí vzduchem, ze zdí se vysunují a zasunují balkony, praskliny ve zdech se otevírají, stěny se překrývají jedna přes druhou. Odhalují však jen prázdná místa, pouhý povrch betonového „stroje na bydlení“, jenž byl vybudován bez ohledu na funkčnost³²⁶. Možného působivá zobrazivost, podpořená sugestivní hudbou Michala Mariánka, evokuje dystopickou vizi rozpadu struktur starého světa. Rozpad je zde akcentován ve více rovinách: prefabrikovaná architektura 70. let, bojující s vlastním rozkladem, čelí zároveň rozkladu digitálnímu. Skrze digitalizaci místa, které má hluboké kořeny ve své vlastní, těžkotonážní racionální realitě, se obrací v křehkou, snovou konstrukci.³²⁷

Sídliště Rahova si autor zvolil jako symbolické místo na konci utopie - ztělesnění nejen selhání určitého způsobu urbanistického myšlení, ale selhání reality samotné. Je to fyzická artikulace prázdnoty, nulová architektura.³²⁸ Toto ne-místo zároveň nese všechny rysy vyprázdněného obrazu, formy bez obsahu - simulakra, a to ve všech jeho řádech.³²⁹ Právě pocit virtuality a nereálnosti viděného kontrastuje s detaily obrazů jako znaků skutečnosti (například satelitní antény a klimatizace na jednotlivých segmentech).³³⁰ Rahova tak reprezentuje rozrušenou realitu, modulovanou virtuálním prostorem.

³²⁶ více viz webová stránka Davida Možného: <http://www.davidmozny.cz/rahova/rahova0.html>, vyhledáno 11.9. 2016.

³²⁷ ibidem.

³²⁸ NEKVINDOVÁ 2009.

³²⁹ Jean Baudrillard rozlišuje tři řády simulakra: v prvním je obraz snadno rozeznatelný jako iluze reality, ve druhém je v důsledku masové produkce kopií znemožněno rozlišení mezi originálem a kopií, ve třetím řádu je již rozdíl mezi originálem a kopií zcela smazán - existuje jen simulakrum, hyperrealita. Více viz BAUDRILLARD 1994.

³³⁰ ZÁLEŠÁK 2008.

Video *Rahova* bylo v instalaci³³¹ doplněno o místnost pokrytou kolem dokola tapetou starých poštovních schránek, takových, jaké lze ještě tu a tam najít v panelových domech. Modul schránky byl užit rovněž jako symbol neosobnosti a zaměnitelnosti: poštovní přihrádka je prvním krokem k soukromí obyvatel domu a zároveň obraz naprosté anonymity vládnoucí v prostoru sídliště. Totožný vzhled schránek je, stejně jako jednotliví obyvatelé obřího komplexu, vzájemně zaměnitelný.³³²

Určité bezčasí, poloha mezi realitou a nereálnem, mezi minulostí a současností – tedy takzvané „limbo“³³³, je rovněž ústředním motivem videa *Sleepless* (2014). Již samotný název („beze spánku“ či také „bezesný“) napovídá jakousi nenormální, hraniční situaci. Možný nepracuje s nespavostí jako diagnózou, ale jako s mezním stavem, kdy u člověka dochází k dezorientaci a rozpojení vědomí. Tříkanálové video vizuálně opět čerpá z bytové kultury 70. let. Odehrává se v typicky zařízeném interiéru, jenž může být bytem i kancelářskou místností. Kamera je zaměřena na detaily: linoleum, tapeta s oranžovo hnědým ornamentem, pokojové rostliny, skříně, křesla. Podobně jako v *Rahově* i zde tyto neživé předměty „ožívají“: z děrované překližky vyjíždějí hřebíky, nohy nábytku se samovolně vysunují, z elektrické zásuvky prýští paprsek podivné tekutiny. Nepředpokládané chování těchto důvěrně známých věcí, společně s neklidným a rychlým posunem kamery, navozuje tísnivou atmosféru a fobické pocity. Dovádí diváka k hraničním stavům, podobně jako v polospánku, kdy je nesnadné odlišit sen a realitu, a

³³¹ poprvé byla instalace vystavena v Domě umění města Brna v roce 2008, pozn. aut.

³³² ZÁLEŠÁK 2008.

³³³ Motiv limba jako určité přechodové fáze zmiňuje v kontextu své tvorby David Možný vícekrát. Několikrát cituje např. výrok umělce Stevea McQueena „I think we are living in limbo. We are not living in the past, we are not living in the future; we are living in between“, jenž se podle Možného vztahuje na médium videa jako takového a rovněž na prázdnotu heterotopních míst. Srv. NEKVINDOVÁ 2009.

i jinak známé prostředí působí odcizeně. Žánrová situace byla navíc instalačně doplněna architektonickým zásahem do prostoru galerie a ready-made instalací v podobě řetězce do sebe vpleteného nábytku, který se zdál procházet stěnami. Instalace tak ve svém celku sugerovala rovněž nedostatky našeho vnímání, nad nimiž nemáme kontrolu. Podivné, podvrtné a nerozpoznatelné narušuje normální vidění světa.³³⁴

Ve videoinstalaci *Blind spot* (2016) [14] je méně animovaného pohybu než v předchozích projektech. Tříkanálová projekce vtahuje diváka do záběru na interiér s několika kanceláři, jimiž se vchází do zadní pracovny. Místnosti jsou obloženy skříněmi, na zemi je položen koberec neurčité zelenohnědé barvy; stěny zdobí tapety s ornamentálním vzorem. Vybavení a dekorace napovídají, že se jedná o vnitřní prostor jakéhosi úředního zařízení z dob socialismu. Ve zvukové stopě lze slyšet rychlé kroky, spěšně přecházející sem a tam. Nelze je přesně lokalizovat – mohou být ve vedlejší místnosti či v horním patře. Přispívají ke zneklidňujícímu pocitu, vyvolanému už samotným nepřívětivým a chladným interiérem. Původce kroků zůstane nepoznán, a stejně tak je divák na pochybách, zda je on sám v roli pozorovatele, nebo zda naopak není virtuálně viděn či pozorován. „Blind spot“, neboli slepá skvrna, je bodem na sítnici bez světlocitlivých buněk. V určité vzdálenosti a bodě je tedy daný předmět neviditelný. Jako kdyby část reality v daný okamžik chyběla. Přítomnost a absence, závislá na úhlu pohledu, byla symbolicky akcentována v celém projektu. Videoprojekce byla doplněna o instalaci ve vedlejší místnosti galerie³³⁵: v temné prostoře byla vysoko u stropu zavěšena pouze jediná žárovka, osvětlující

³³⁴ MÍČOVÁ 2015, 54.

³³⁵ Výstava *Blind Spot* proběhla v pražské galerii Nevan Contempo v roce 2016.

kancelářskou židli a psací stůl, rozdělené přesným řezem na dvě poloviny.

Blind Spot v mnoha aspektech navazuje na předchozí *Sleepless*. Je to zejména podobným prostředím, v němž se odehrávají - ve skutečnosti jde o prostory bývalých kanceláří východoněmecké tajné policie Stasi, dnes sloužících jako muzeum³³⁶. Dále je to doplnění videa instalací z objektů, jež se v něm vyskytují (či spíše účinkují) a zvyšují tak prožitek z děje: ve *Sleepless* to byl nábytek a skříně, v *Blind Spot* se jedná o typově podobnou židli a stůl, které vidíme v zadní kanceláři.

Podobně jako *Sleepless* i *Blind Spot* také využívá v projekci přibližování a oddalování kamery, rychlé střihy sekvencí, neurčitý zvuk či hluk v pozadí sugestivně doprovázející obraz a zaměření na detaily - fobické ornamenty na tapetách či makro vlasu koberce. V obou se také rozvíjí motiv jakéhosi virtuálního voyerismu stavící diváka do různých pohledových perspektiv. Oproti svým předchozím videoinstalacím Možný v *Blind Spot* neužívá manipulaci s realitou; předměty se zde samovolně nepohybují a nevytvářejí tak dojem jakéhosi surreálního prostředí. Narativ animace je založen na silném účinku samotného prostředí a hře s vizuální stránkou objektu.³³⁷

V posledních letech Možný vytváří celé environmenty, které možnosti virtuality vrací zpět do trojrozměrného fyzického prostoru.

³³⁶ Ústředí Stasi se nacházelo na Normannerstraße 22, na území Východního Berlína, více viz: SHELL/KALINKA 2005.

³³⁷ více viz ŠTROBLOVÁ 2016.

7.2 Architektura socialistické moderny: ruina jako symbol

Architektura socialistického modernismu stále nese určité stigma politického klimatu doby svého vzniku. Obecný referenční rámec, jenž je veřejnosti nastavován především médií, soustřeďuje vzpomínky na reálný socialismus, jeho politickou rétoriku a (ne)možnost všedního života uvnitř systému. Příběhy socialistických budov jsou utvářeny a pojímány jako příběhy zamlžené paměti veřejnosti, jež se rozhodla vnímat minulost skrze či zapomnění. Stavby jsou považovány za nevyhovující pro současný městský život v mnoha ohledech: estetických, dispozičních, z hlediska urbánního rozvoje a revitalizace prostoru.

Často jsou spojovány s negativními aspekty minulého režimu, jsou považovány za „závadné“ z morálního i historického hlediska.³³⁸ Jejich rozpad je dáván do souvislosti také se zhroutilím společnosti a jejích hodnot a z tohoto hlediska jsou vnímány jako obecný symbol rozkladu.

Přesto se tato architektura v posledních letech dostává do popředí zájmu historiků, památkářů, uměleckých teoretiků i širší veřejnosti.³³⁹ Odborné studie odhalují překvapivou a přehlíženou diverzitu forem, tvořících rovnocennou paralelu západní i celosvětové architektury. Diskuse se vedou zejména

³³⁸ Srv. CROWLEY 2013.

³³⁹ Z mnoha výstavních projektů, věnovaných socialistické architektuře, jmenujme například výstavy *Betonowe dziedzictwo. Od Corbusiera do Blokera* (CSW Zamek Ujazdowski, Varšava, 2007); *Hungary: Architecture in the Long 1960's* (Ringturm, Vídeň, 2014); *Modernisation. Baltic Art, Architecture, and Design 1960-1970's* (Nacionalinė dailės galerija, Vilnius, 2012), *Kotvy Máje. České obchodní domy 1965-1975* (Oblastní galerie Liberec, 2014), *Paneland* (Moravská galerie, Brno, 2017-2018), *Towards a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia 1948-1980* (MoMA, New York, 2019) ad. Důležitý vliv na popularizaci architektury a umění střední a východní Evropy na Západě pak měla přehlídka *Cold War Modern: Design 1945-1970* (Victoria and Albert Museum, Londýn, 2008). Vznikají také internetové platformy zaměřené na různé aspekty materiální kultury doby minulé, například portál *Vetřelci a volavky*, zaměřený na dokumentaci a typologizaci soch ve veřejném prostoru (www.vetrelciavolavky.cz) či *socialistmodernism.com*, mapující výskyt a stav socialistických architektonických struktur v celém bývalém východním bloku. (pozn.aut.)

okolo staveb, u nichž se uvažuje či se plánuje rekonstrukce nebo demolice.³⁴⁰ Mnoho budov je ve stavu rozpadu či ruiny – a právě tyto ruiny jsou vnímány také v kontextu přeneseném a ideovém, jako ztělesnění selhání a rozkladu ideologie, kterou reprezentovaly. Budovy a prostory sloužily jako prostředek, jak otisknout komunistickou utopii do lidské mysli. Rozklad těchto míst je pak přímo spojen nejen se zhroucením utopie samotné, ale také určité osobní i kolektivní identity a společenského řádu.³⁴¹ Ruina je symbolem materiálního zániku; připomínkou, že nejen architektonické, ale také kulturní a společenské fenomény podléhají zkáze. Představuje pomíjivost, nese na sobě stopy času podobně jako historický palimpsest nebo rukopis; v ruinách se historie fyzicky spojuje.³⁴²

Umělci i architekti znovu objevili koncept ruin v šedesátých letech a od té doby tento trend neustále narůstá.

V dílech autorů jako Robert Smithson či Gordon Matta – Clark se objevují strategie pracující s an-architekturou, respektive de-architekturalizací³⁴³, konfrontující architekturu s přírodními i umělými silami destrukce. Zájem umělců o ruiny se rozvíjel paralelně s úpadkem kolektivní víry v modernismus; ruiny jsou připomínkou toho, že myšlenka pokroku je neustále téměř ve stavu pohromy, a odhalují její křehkost a prázdnotu.³⁴⁴

³⁴⁰ Tento osud potkal v Čechách například hotel Praha, budovu Transgasu, liberecký obchodní dům Ještěd; v Polsku nádraží v Katovicích či obchodní dům Supersam ve Varšavě, Palác republiky v bývalém východním Berlíně a mnoho dalších. U několika staveb však došlo k úspěšné rekonstrukci a revitalizaci, například terminálu Széll Kálmán tér (dříve Moszkva tér) v Budapešti či obchodního domu Kotva v Praze. Drtivá většina architektonických objektů z této doby je však nevyužívána a chátrá, a to na území celého bývalého východního bloku. (pozn. aut.).

³⁴¹ Srv. BUCK-MORSS 2002.

³⁴² BENJAMIN 1977, 177-17.

³⁴³ An-architektura Gordona Matta-Clarka se vyznačovala jednoznačně destruktivními strategiemi v podobě rozřezávání budov či vyhlubování otvorů do architektonických struktur; Smithsonův termín de-architekturalizace označuje ztrátu původně předpokládané funkce budovy, jež, neužívána, je vyřazena z přítomnosti a stává se reliktem minulosti, či naopak určitou vizí budoucnosti (pozn.aut.).

³⁴⁴ srv. HETHERINGTON 2005, 191.

V prvním desetiletí 21. století dochází k výraznému rozmachu obrazů ruin a katastrof v populární kultuře i vizuálním umění. Od doby sugestivních obrazů trosk věží Světového obchodního centra ze září 2001, které se rozšířily po celém světě, se ruiny staly závažným subjektem. V následných válkách v Afghánistánu a Iráku se staly útoky na urbánní a architektonické struktury symbolem geopolitických sporů. Ekonomická krize konce dekády po sobě zanechala řadu výjevů dalších materiálních ruin – nedokončených či opuštěných projektů a konečný rozklad průmyslových oblastí a měst minulého století. V neposlední řadě je zde klimatická krize, směřující k možnému úplnému zániku civilizace, jak ji známe – výjevy ruin a destrukce jsou i dnes všudypřítomné. Okouzlení ruinami, „ruinofilie“, překračující postmodernu, definovalo začátek 21. století.

V eseji katalogu Documenty 12 s názvem *Is Modernity Our Antiquity?* rozvíjí teoretik Mark Lewis úvodní otázku, zda je období moderny ve vztahu k naší současnosti obdobím „starověku“, výchozím historickým bodem. S modernistickými idejemi se však podle něj již nelze identifikovat, neboť patří jiné době a jiným ambicím. Na druhou stranu však formy moderny přispívají současnému kultu minulosti. Je to nutný stav přechodu, uvědomění si rychlosti změn a toho, že přísliby včerejška se již neuskuteční. Moderní ruiny úzce souvisí s nostalgií a potlačují i stimulují naši utopickou představivost zároveň.

Ruiny modernity uchovávají přísliby alternativní budoucnosti, které nikdy nenastaly, a z našich časů zcela vymizely.³⁴⁵ Jejím ztělesněním je tak architektura socialistické moderny a její reflexe. Ruiny socialistických měst patří k těm nejspektakulárnějším – zvláště se zde

³⁴⁵ BOYM 2008; srv. HUYSSSEN 2006, 8.

vyjevují trhliny paměti, vepsané do urbánních prostor a architektonických struktur.³⁴⁶

Ruiny modernismu v současném umění

Modernismus ve svých ruinách je - obzvláště v bývalém Východním bloku - rozšířená metaforická strategie současného umění. Narůstá počet uměleckých děl, která zkoumají ruiny modernistické architektury a zaniklé infrastruktury studené války a proces jejich destrukce. Autoři hledají inspiraci v nepředvídatelných prostorových konfiguracích, zobrazují drolicí se bytové domy, památné budovy či chátrající kulturní centra.

Tyto tendence se začaly objevovat záhy po pádu komunismu, zejména v podobě uměleckého zájmu o pomníky a jejich odstraňování; po začátku milénia se pak zaměřily na architektonické dědictví socialismu v souvislosti s jeho postupným mizením.

Taková díla nabývají různých mediálních forem od videa až po (dokumentární) fotografii; nejčastěji jsou to však architektonické instalace.

Toto prolínání architektonických a vizuálních strategií nazývá Svetlana Boym architekturou „mimo-moderny“ (*off-modern*³⁴⁷). V takových architektonických i uměleckých

³⁴⁶ POLYÁK 2013, 4.

³⁴⁷ Pojem *off-modern* přibližuje Svetlana Boym: „Přítomný okamžik, naše současnost je jaksí absurdní, nevíme ani, jak ji popsat.[...] Rozličné projekty globalizací a „glokalizací“ se vzájemně překrývají, ale nejsou zajedno. V tomto kontextu protichůdných a propletených pluralit je předložka *post pasé*. [...] Být mimomoderní znamená odklonit se k neprozkoumaným možnostem moderního projektu. Vynášet na světlo nepředvídanou minulost a pustit se do bočních uliček moderních dějin na přehlédnutém lemu hlavních filozofických, ekonomických a technologických narativů modernizace a pokroku. Mimomoderní umění má jak časovou, tak prostorovou dimenzi: různé projekty ze vzdálených konců zeměkoule mohou z perspektivy známých center moderní/postmoderní kultury působit jako zastaralé či periferní. [...] Mimomoderna není žádným „ismem“. Je spíše alternativním způsobem, jak vnímat absurdní aspekty přítomnosti a minulosti a jak jim rozumět. Srv.: BOYM 2008, 4 a BOYM 2009.

(popřípadě v kombinacích obého) projektech se tato *mimo-moderna* projevuje ve formě paradoxní ruinofilie. Nové budovy či instalace minulost nedestruují ani znovu nebudují; namísto toho je autoři spoluvytváří s pozůstatky historie, spolupracují s moderními ruinami, redefinují jejich funkce - užitkové i poetické.

Výsledkem je eklektická, přechodná architektura, podněcující prostorové i časové rozšíření do minulosti i budoucnosti, do odlišných existenciálních topografií kulturních forem. Pohled *mimo-moderny* připouští nesoulad a ambivalentní vztah mezi lidským, historickým a přírodním vnímáním času. Perspektiva „odlišné“ moderny nám umožňuje formulovat rámce utopických projektů jako dialektických ruin - ne aby byly zavrženy či zničeny, ale spíše konfrontovány a začleněny do prchavé přítomnosti.³⁴⁸

Příznačným rysem uměleckých děl reflektujících modernistickou architekturu je přítomnost konceptu prázdnoty. Autoři zkoumají aspekt ne-existence, negativní, „přízračný“³⁴⁹ faktor vepsaný do podstaty těchto míst. Tento proces analyzuje antropolog Roch Sulima³⁵⁰ v souvislosti s uměleckými akcemi reflektujícími demolici varšavského Stadionu desetiletí. Umělecké projekty interpretující estetiku prostoru a času v zániku podle něj definují „hraniční“ estetiku (*estetyka pomiędzy*): vytvářejí významy z diskontinuity a nepřítomnosti, estetiku prázdna. Zmnožením absence a prázdnoty se tyto dva jevy vzájemně definují a zesilují, a význam motivu se tak zvyšuje.

Umělecké aktivity mají také nemalý přínos ke změně vnímání architektury socialistické moderny.

Architektura a umění poskytují nástroje a metody odkazující k ambivalenci upomínání na socialistickou éru. V této roli

³⁴⁸ BOYM 2008, 36.

³⁴⁹ srv. SZERSZEŃ 2014, 154.

³⁵⁰ SULIMA 2009, 145.

mohou východoevropští umělci působit jako rozhodující postavy posilující společenskou a politickou relevanci umění.

S konceptem ruiny jako symbolu zhroucení či selhání pracuje ve svých architektonických instalacích umělkyně **Monika Sosnowska**.

Sosnowska (*1972) studovala na soukromé umělecké akademii v Poznani a poté tamtéž na Akademii výtvarných umění v ateliéru malby. V roce 1999 dokončila postgraduální studium v Amsterdamu, na Rijksakademie van Beeldende Kunsten. Roku 2003 Sosnowska získala prestižní uměleckou cenu *Baloise Art Prize* ve švýcarské Basileji, stejně jako ocenění *Paszport*, udělovaný nejvlivnějším týdeníkem v Polsku, *Politykou polskou*.

Monika Sosnowska vytváří monumentální objekty a instalace na pomezí skulptury a architektury. Přímou inspirací je jí modernistická a brutalistní polská architektura ze 60. a 70. let a její prvky. Velkoformátové zdeformované fasády, schodiště, zábradlí, ploty a prvky dětských hřišť ztvárňuje většinou v lakované oceli. K těmto elementům přidává také typické sekundární znaky, především barevnost, typickou pro interiéry doby Polské lidové republiky.

Práce Moniky Sosnowské bývají označovány jako kvazi-architektura či instalace na pomezí sochařství, architektury a malířství.³⁵¹ Je obtížné určit, kde končí architektura a začíná skulptura; kde je hranice oddělující funkčnost jedné od formalismu druhé a zda se jejich charakteristiky navzájem ovlivňují.³⁵² Podle vlastních slov autorka tvoří v jakési opozici k tomu, co znamená architektura; ve zcela jiné disciplíně, přestože se zaměřuje na stejné problémy: utváření prostoru. Architektura organizuje, vnáší řád,

³⁵¹ Srv. ŚWITEK 2013, 475.

³⁵² Srv. BELL 2008.

odráží politické a společenské systémy. Díla Moniky Sosnowské namísto toho představují chaos a nejistotu.³⁵³ Spíše než funkčnost architektury zajímá Sosnowskou její symbolická dimenze a psychologický efekt: namísto budování účelných architektonických struktur vytváří „prostorové obrazy“ bez zjevné funkce, kde architektonický prostor začíná nabývat rysy prostoru mentálního.³⁵⁴ Instalace jsou určeny k fyzickému prožitku, ke znejistění a dezorientaci diváka pomocí zvláštního měřítka, jež zveličuje, ale přitom neparoduje originál.³⁵⁵ Pokud autorka zveličuje některé rysy, pak je to pokus poukázat na fantaskní kvality těchto budov, které byly zároveň domovem a odosobněným prostorem, v němž obyvatelé prožívali „kafkovské situace, v nichž architektura začíná ovládat lidské emoce a stává se nástrojem útlaku“.³⁵⁶

Důležitým prvkem „mentální architektury“ Moniky Sosnowské jsou chodby či průchody. Tyto přechodové prostory mezi jednotlivými body jsou obvykle ne-místy, bez zvláštních významů, určené pro pohyb osob, ale ne k tomu, aby se zde lidé cítili příjemně. Autorčiny průchody jsou podobně neosobní, standardizované a institucionální jako chodba v administrativní budově, bytovém domě či škole. Jsou to alternativní cesty, redefinující prostor. S tématem chodeb vytvořila Sosnowska vytvořila několik instalací. Do některých bylo možné vstoupit, některé vytvořily labyrint z galerijního prostoru, jiné byly koncipovány jako nepřístupné či v nich byl znemožněn pohyb. Takový optický klam využila například na bienále v Benátkách (2003), kde postavila koridor dlouhý přes dvanáct metrů, jehož spodní polovina byla pokryta zelenými panely. Při vstupu do zdánlivě dlouhé chodby si však divák uvědomil, že se prostor rychle stává nižším a nižším a že nelze zůstat ve vzpřímené poloze.

³⁵³ Cit. Moniky Sosnowské. In: CICHOCKI 2007.

³⁵⁴ GORZADEK 2004.

³⁵⁵ Srv. McBRIDE 2009.

³⁵⁶ GORZADEK 2004.

Podobně nejistě působí i struktury labyrintů, kterými se Sosnowska zmocňuje galerijních prostorů. Londýnskou Serpentine Gallery (2004) zaplnila malovanými polygonálními panely, jež měly diváka v konstruovaném prostoru angažovat a zmást.

Bludištní instalace *M10* na prvním mezinárodním Art Fairu v Glasgow (2005) sestávala z identicky vytapetovaných, postupně se zmenšujících místností.

Již v těchto raných architektonických intervencích Sosnowska často využila prvky polských reálií doby minulé. *M10* tak byla komentářem sériově produkovaného umění, mechanického opakování a rovněž polské bytové politiky komunistické éry. Rozměry místností užitých v instalaci odpovídaly standardům, podle nichž byly dříve kalkulovány minimální plochy pro přidělování bydlení jednotlivcům či rodinám – neustále se zmenšující kvůli chronickému nedostatku bytů v polských městech.³⁵⁷ V lesklé malbě panelů ze Serpentine Gallery, odrážející světlo a dodávající tak každému z panelů odlišný odstín, užila autorka odstínu světla hnědé, hojně užívané v polské architektuře.

K citaci fragmentů architektury Polské lidové republiky užívá autorka strategii apropriace. Ta v jejím případě může být chápána jako samotný akt interpretace a rekonstrukce představy minulosti. Sosnowska zkoumá nejen architektonický jazyk doby, ale také možnost porozumění danému prostoru, na nějž je nazíráno jako na atribut totalitního režimu na straně jedné, ale také jako na pokus o „progresivní utopii“ v moderní architektuře na straně druhé.³⁵⁸

Využití jednotlivých architektonických detailů má základ v typické nedokončenosti a určité absurditě konstrukcí skutečných předloh k dílům Moniky Sosnowské, jakými jsou

³⁵⁷ Srv. SEARLE 2005.

³⁵⁸ SZCZERSKI 2009, 88.

společná schodiště natřená tlumenými barvami, chodby často vedoucí do nikam, kuchyně bez oken, bludiště odhalených potrubí v pokojích a neustále se vlnící dřevěné parkety na podlaze.³⁵⁹

V materiálu instalace Sosnowské téměř vždy kopírují originál, mají stejně pevnou konstrukci a technickou formu. Autorka vychází z modelů vytvořených v měřítku 1:1. Hotové artefakty jsou následně transformovány, deformovány, pokrouceny či převráceny; Sosnowska jim odejímá původní funkci. Již nejsou součástí architektury, ale abstraktními skulpturami.³⁶⁰ První takovou monumentální realizací Moniky Sosnowske bylo dílo *1:1 [15]*, kterým reprezentovala Polsko na 52. Bienále v Benátkách v roce 2007. Instalace *1:1* byla ocelovou konstrukcí ve formě zdeformované kostry modernistické budovy, typické pro polské kancelářské či rezidenční budovy ze šedesátých a sedmdesátých let. Tato kostra byla nejprve postavena v jedné z bývalých varšavských továren (ve spolupráci s polskými stavebními inženýry, kteří tyto budovy původně projektovali), následně byla stlačena, zohýbána a vměstnána do polského výstavního pavilonu v Giardini. Budova uprostřed jiné budovy se stala zosobněním zneklidňující, bezvýchodné konfrontace mezi několika verzemi polské identity: předválečnou kulturní ambicí reprezentovanou samotným pavilonem, „Lidovým Polskem“ s nedostatkovým bydlením a typizovanými prefabrikovanými panely a zářivou globalizovanou budoucností eurounijní ekonomiky.³⁶¹ Dva rozličné politické a společenské řády a dvě architektonické éry se zde setkaly v dialogu. Monika Sosnowska se vyhnula nostalgickému odkazu na minulost, a namísto toho poukázala na kompetitivní a exkluzivní charakter těchto dvou odlišných stupňů modernizace dvacátého

³⁵⁹ McBRIDE 2009.

³⁶⁰ Srv. Monika Sosnowska: *Regional Modernities* (tiskový materiál k výstavě), 2013, Australian Centre for Contemporary Art.

³⁶¹ JEFFREY 2007.

století viděné z polské perspektivy.³⁶² Struktura objektu 1:1 byla téměř organická a dokonale naplňovala koncept „parazitické architektury“. Záměrem autorky bylo navození surreálné situace, kdy byly dvě budovy postaveny v jednom prostoru a nuceny existovat v symbióze, či spíše parazitovat jedna na druhé a zápasit spolu.³⁶³

Podobně jako ostatní díla Sosnowske z tohoto období, lze 1:1 vnímat jako odkaz na umělecké praktiky autorů ze 70. let (G. Matta-Clark, R. Smithson ad.) a pokračování reflexe zániku a destrukce, ale také jako kritiku umělecké instituce pomocí radikální intervence do její architektonické tkáně.³⁶⁴ Násilné vměstnání jedné architektury do druhé může sloužit také jako metafora života, nuceného se přizpůsobit sociálním požadavkům asociální architektury doby minulé.³⁶⁵

Podobnou strategii využívá autorka ve *Schodišti* (*Staircase*, 2010). To bylo inspirováno vnějšími schodišti socialistických domů, často spojenými s obytnými bloky. Únikové schodiště v černé oceli s červeným zábradlím bylo zavěšeno přes tři patra ve volném prostoru. Bylo však příliš velké, deformované a zcela nefunkční: nikam nevedlo a nebylo možné po něm vystoupat ani sejít. Tato nefunkčnost a pocit nemožnosti úniku se stává – podobně jako v labyrintech či chodbách – důležitým mentálním aspektem díla.

Na *Schodiště* navázala Sosnowska dalšími díly. *Žebřík*, *Plot*, *Schody*, *Balustráda*, *Spirála* či *Zábradlí* měly společné rysy – jednalo se o deformované kovové předměty, s nimiž se setkáváme v běžném životě. Tyto elementy, zbavené původní funkce, ne však emocionálního zabarvení, opět evokovaly zhroucené utopické ideály, zborcené struktury, zmrzačené vnějším tlakem, nechtěné a nepoužitelné. Ve své nefunkčnosti a nepotřebnosti jsou však nečekaně vizuálně působivé –

³⁶² SZCZERSKI 2009, 91.

³⁶³ SOSNOWSKA 2008, 45.

³⁶⁴ CICHOCKI 2007.

³⁶⁵ BELL 2008.

podobně jako například ruiny, sloužící jako turistická atrakce. Sosnowska tyto struktury instaluje v bílých galerijních prostorech, kde jsou zavěšeny na stěnách či stojí volně. Díky svému ryze sochařskému vyznění jsou již odděleny od své původní architektonické funkce a nabývají veskrze estetických kvalit.

Některým svým ocelovým skulpturám dala Sosnowska, podobně jako u *1:1*, konkrétní historický obsah. V instalaci v glasgowském The Modern Institute vystavila dva objekty – kopie architektonických komponentů bývalé továrny Ursus ve Varšavě. Výrobní traktorů a zemědělské techniky se dostala do povědomí zejména v osmdesátých letech, kdy se její zaměstnanci účastnili několika stávek a podpořili tak hnutí Solidarity.³⁶⁶ Sosnowska vytvořila repliku části ochozové rampy továrny v černě lakované oceli (*The Ramp*, 2012) a rovněž objekt, inspirovaný vstupní branou, vějířovitě se rozbíhající do čtyř stran (*The Gate*, 2011) a navozující dojem spirálového požárního schodiště budov.³⁶⁷

Autorčin zájem o architekturu a stavební prvky vychází z žité zkušenosti neustálé proměny Varšavy, kde žije od roku 2000. V šedesátých letech zde bujela architektura modernismu, prodchnutá utopickou touhou nového socialistického zřízení obnovit poválečnou devastaci města. Po roce 1989 začaly tyto budovy, stopy režimu, jichž se společnost chtěla rychle zbavit, náhle mizet. Na jejich místě vyrostly kancelářské budovy a skleněné výškové domy, developersky vystavěné bez potřebné sociální infrastruktury; město je nyní eklektickou směsí stylů a funkcí. Město vyrůstající na modernistických

³⁶⁶ URZYKOWSKI 2014.

³⁶⁷ <http://moussemagazine.it/sosnowska-lambie-modern-inst/>,
vyhledáno 21.2.2014.

ruinách, či spíše s nimi koexistující v symbióze.³⁶⁸ 369 Sosnowska reflektuje dialektiku procesu výstavby a destrukce, sleduje, jak se pohled na architekturu mění se změnou režimů. Její objekty jsou často založeny na architektonických elementech z konkrétních budov, které brzy podlely zkáze. Takové prvky nachází nejen v Polsku, ale také u moderní architektury ve světě.³⁷⁰

Destruované a stlačené objekty z cyklu *Tržiště* [16] odkazovaly ke známé varšavské tržnici Evropa.³⁷¹ Skulptury vycházely z konstrukcí stánků a pultů a jejich částí. Jejich forma na první pohled nereprezentovala zjevnou skutečnost, a jejich vyznění bylo tedy spíše abstraktní a křehké. Součástí tvůrčího procesu bylo opět – jako u *1:1* – zapojení polských dělníků do stavby konstrukcí. Křehké skulptury ze zeleně lakované oceli působily jako pozůstatky staré doby, poničené a zapomenuté. Memento časů, které jsou již nenávratně pryč, nahrazené úspěchanou moderní dobou.

V monumentálním díle *Fasáda* (*Façade*, 2013) Sosnowska opět využila modernistické architektonické formy. V tomto případě se inspirovala fasádou Gropiova Bauhausu s horizontální kovovou mřížkou a pásy speciálně navržených oken. Autorka

³⁶⁸ Monika Sosnowska v rozhovoru s kurátorkou Ann Temkin (2011), dostupné online:

https://www.moma.org/interactives/exhibitions/projects/wp-content/uploads/2011/11/sosnowska_interview.pdf, vyhledáno 6.9. 2016.

³⁶⁹ „[Varšava je] město, které po dlouhou dobu kanibalizovalo své vlastní staré materiální já, aby přežilo; jehož historické centrum je poválečná napodobenina; kde jsou ponuré bytové projekty pravděpodobně jediným opravdovým architektonickým dědictvím; a kde jsou nyní budovy z komunistické éry rutinně odhalovány na kost a odivány do „progresivnějších“ úborů“. JEFFREY 2007.

³⁷⁰ V roce 2014 například vytvořila skulpturu *Tower*, odkazující k bytovým domům na Lake Shore Drive v Chicagu od Miese van der Rohe. Více viz HRUSKA 2014.

³⁷¹ „Jarmark Europa“ byl situován na tzv. Stadionu desetiletí. Stadion, vybudovaný v roce 1955, byl vnímán jako národní symbol a hostil nejdůležitější zápasy i stranické akce. V roce 1968 se zde na protest proti okupaci Československa upálil Ryszard Siwiec. Roku 2008 byl zbořen a namísto něj byl vybudován nový Národní stadion. Jarmark Europa, jenž se zde nacházel po roce 1989, byl ve své době největší tržnicí v Evropě. Bylo zde možné sehnat prakticky cokoli, od padělků známých značek až po nelegální zboží (pozn.aut.).

v díle reaguje na mezinárodní masové rozšíření takového architektonického řešení, zejména v polském stavebnictví šedesátých let, kdy v recesi nabylo na popularitě díky nízkým nákladům na realizaci.³⁷² Kovovou konstrukci této mohutné fasády Sosnowska zjednodušila, zohýbala a volně zavěsila do prostoru galerie. 1 700 kilogramů černé oceli se téměř vznášelo, a svojí elegancí připomínalo svlečenou kůži či lehké šaty. V nejnižším bodě se tento zdánlivě lehký stočený objekt rohem jemně dotýkal podlahy a vytvářel tichou dominantu celé instalace. Podobně jako *1:1*, i *Fasáda* vyzněla jako komentář zhroucení vizí a utopií moderny a její deformace v období komunismu.

Objekt *Screen* (*Zástěna*, 2012) byl replikou typového ocelového rámu fasády obchodu, běžně instalované na uliční úrovni lokálních panelových domů. Sosnowska jej opět deformovala - zde do jakési symetrické „harmoniky“ - a vytvořila tak dojem skulptury v pohybu.

Díla Moniky Sosnowské se dotýkají modernismu nejen jako architektonického stylu, ale také jako ideje ve smyslu reflexe myšlenky pokroku zakódované v modernistické architektuře. Odkaz předválečných let je vnímán jako připomínka kvazi-romantického víry v emancipační sílu nové architektury.

Na deformované části architektury lze nahlížet jako na zhroucené vzpomínky, které během historie ztratily hodnotu. Sosnowska je zároveň naplňuje hodnotami novými, paradoxně zdůrazňováním jejich pomíjivosti, bezcennosti a nefunkčnosti.³⁷³ Zásadním je v tomto ohledu dílo *Ruina* (*Ruin*, 2005), v němž reprodukovala konkrétní historický fragment: část rohové zdi jedné z varšavských budov ze 70. let, natřenou specifickým odstínem zelené, jejíž demolicí

³⁷² DAY 2016.

³⁷³ BENSCHOP 2014.

sledovala a fotograficky dokumentovala. Vznikla tak „umělá ruina“, v níž byl akcentován proces rozpadu struktury.

Ruina lze číst nejen jako symbol zhmotnění konce modernismu, ale také jako úvahu o stvoření a zániku. Alegorický charakter díla zdůrazňovalo také umístění objektu v historické zahradě³⁷⁴, odkazující na zahradní architekturu 18. století a zrcadlící protiklady: chválu života i kontemplaci o smrti, tak typické pro barokní dualismus.³⁷⁵

Díla Moniky Sosnowské lze svým způsobem vnímat jako monumenty – rozkládající se monumenty minulosti, současnosti i budoucnosti zároveň. Nestávají se ruinami poté, co jsou postaveny, ale spíše povstávají do ruin ještě předtím, než jsou vybudovány.³⁷⁶

7.3 Architektura socialistické moderny a fotografie

Vztah fotografie a architektury je velmi těsný již od vynálezu fotografického média, jež poté sloužilo především k dokumentaci stavebních děl.

Pokud bylo úlohou architektonické fotografie zobrazit budovy v co nejlepším světle a co nejpřesněji, pro současnou fotografii již není dokumentace primární. Vytváří se určitá forma mytologie: fotografické zachycení vytváří možné světy které mohly existovat v minulosti, mohou existovat v budoucnosti, či jsou různými verzemi současného světa

³⁷⁴ V rámci výstavy *Il Teatro dell'Arte and Luna Park. Arte Fantastica* v Parco di Villa Manin v severoitalském Passarianu (poz.aut.).

³⁷⁵ Srv. SZCZERSKI 2009.

³⁷⁶ Srv. SMITHSON 2009.

odhaleného skrze fotografickou mechaniku. Tento nový pohled na architekturu se začal etablovat na přelomu milénia.³⁷⁷

Více či méně umělecky pojaté snímky chátrajících socialistických staveb se v poslední době těší velké oblibě a popularitě, a to zejména u autorů ze Západní Evropy.³⁷⁸ V ruinách socialistického světa nacházejí specifickou, vizuálně přitažlivou estetiku a rovněž jakousi formu exotiky.³⁷⁹

Odlišná skupina umělců pracuje s odkazem architektonické moderny v postsocialistických zemích konceptuálním způsobem. Užívají architekturu jako subjekt ke komentáři jejích společenských a politických důsledků, historie a vztahu k estetice prostoru a jeho vnímání. S architekturou jako takovou a její fotografickou reprezentací hojně zacházejí jako s oddělenými entitami či realitami. Jejich dílo otevírá nové zkušenosti, mnohdy založené na napětí mezi intencí původní architektury a skutečností daného místa a jeho proměny v čase.³⁸⁰ Současní fotografové se zaměřují na pozůstatky (soc)modernistické éry, aby kriticky reflektovali její odkaz. Na moderní architekturu lze nahlížet nejen jako na fyzické ztělesnění modernistické ideologie, ale rovněž, jako například u Nicolase Grospierra a dalších autorů, jako na vyjádření pokroku i selhání pokusu nastolení lepšího světa pro lidstvo.³⁸¹

³⁷⁷ BETSKY 2014.

³⁷⁸ z vyšlých publikací např. Hertha Hurnaas: *Eastmodern - Architecture and Design of the 1960s and 1970s in Slovakia* (2007); Gabriele Basilico: *Vertigous Moscow* (2009); Eric Lusito: *After the Wall: Traces of the Soviet Empire* (2010); Frédéric Chaubin: *CCCP: Cosmic Communist Constructions Photographed* (2011); Roman Bezjak: *Sozialistische Moderne* (2011); Rebecca Bathory: *Soviet Ghosts*, 2013; Nadav Kander: *Dust* (2014); Armin Linke a Srdjan Jovanović Weiss: *Socialist Architecture: The Vanishing Act* (2012) a následná *Socialist Architecture: The Reappearing Act* (2017); fotografický cyklus Marii Moriny *Atomic Cities* (2012); z novějších počínů je to série publikací vydávaná asociací BACU: *Socialist Modernism in Germany* (2019), *Socialist Modernism in Former Yugoslavia* (2020) ad. (pozn. aut.)

³⁷⁹ Jedná se především o zdůrazňování „jinakosti“ bývalého Sovětského svazu a východní Evropy vůbec. více viz RANN 2014.

³⁸⁰ IRVINE 2008.

³⁸¹ PARDO/REDSTONE 2016, 7.

Švýcarský umělec s polskými kořeny **Nicolas Grospierre** (*1975) dlouhodobě žije a pracuje ve Varšavě. Věnuje se převážně fotografii, s níž pracuje právě konceptuálním způsobem: jeho díla zkoumají ideologické paradoxy uvnitř – převážně modernistické – architektury a městského prostoru, stejně jako možnosti a limity fotografie jako uměleckého média.³⁸² Grospierre se řadí do skupiny tzv. nových dokumentaristů³⁸³ – umělců, kteří se vzdělili od tradice umělecké fotografie a věnují se fotografii v dokumentárním stylu. Neusilují o vytvoření alternativních, osobních prostor, ale za pomoci fotografického aparátu konfrontují diváka s obrazy reality. Jejich snímky jsou tak oproti sentimentu umělecké fotografie založeny na nezaujaté analýze. Právě analytický aspekt je signifikantním rysem práce nových dokumentaristů, stejně jako návrat k reálnosti materiálního světa, který prezentují bez skrytých významů a náznaků.³⁸⁴

Grospierrovy obrazy se soustřeďují zejména na vzájemnou hru tvarů a prázdnoty, struktur, barev a materiálů. Forma je autorovým primárním záměrem. Ve svém výzkumu formy došel k zajímavému paradoxu-strukturní s podobnou formou mohly mít radikálně odlišné funkce.³⁸⁵ Tato otevřenost a přístupnost architektury jej fascinuje, stejně jako její schopnost vizualizovat myšlenky určité epochy.

Nicolas Grospierre reprezentoval společně Kobasem Laksou Polsko na 11. Bienále architektury v Benátkách v roce 2008³⁸⁶. Jejich expozice s názvem *The Afterlife of Buildings – Hotel Polonia* byla oceněna Zlatým lvem za nejlepší národní

³⁸² více viz TUMARKINA 2018.

³⁸³ Toto označení navrhl polský kurátor a kritik Adam Mazur pro stejnojmennou výstavu (*Nowi dokumentaliści*), která proběhla v roce 2006 v Centru Sztuki Współczesnej Zamku Ujazdowskim ve Varšavě. Kromě Grospierra se na ní představili Jan Smaga a Aneta Grzeszykowska, Agnieszka Brzeżańska, Igor Omulecki, Krzysztof Pijarski a další (pozn. aut.).

³⁸⁴ SINIOR 2006.

³⁸⁵ více viz TUMARKINA 2018.

³⁸⁶ kurátoři Grzegorz Piątek a Jarosław Trybuś (pozn.aut.).

účast. Projekt byl pokusem o vypořádání se s tématem trvanlivosti architektury v měnicích se ekonomických, společenských a estetických podmínkách. Zahrnoval šest triptychů zachycujících prominentní budovy postavené v Polsku za posledních dvacet let (terminál varšavského letiště, kancelářské budovy Rondo, bazilika v Lichni ad.). Aktuální stav budov zobrazovaly snímky Grospierrovy, fotomontáže Kobase Laksy pak naznačily, jak by mohly tyto stavby vypadat v nedaleké budoucnosti.³⁸⁷

Grospierrovy práce mohou být chápány jako forma kritiky modernismu, ne však kritika ve smyslu dehonestace; jedná se spíše o pokus ukázat proces selhávání a degradace.

Mezi jeho raná díla patří série portrétů, reflektujících určité společenské segmenty (např. *Portraying Communities: Kamionka* z roku 2002, zachycující neformální komunitu neo-hippies, žijící na venkově u vesnice Kamionka³⁸⁸).

Těžištěm jeho fotografické práce jsou však snímky architektury, převážně pozůstatky socialistické moderny. Zachycuje je v silně dokumentárním stylu, zbavené emocí či jakýchkoli stop po člověku, který je mohl obývat či v nich mohl pracovat. Autor si vybírá liduprázdná místa – ta, která si stále uchovávají některé prvky své dřívější slávy, ale již neplní svou původní funkci a zůstávají jen historickým reliktem. Jeho práce dokumentují realitu, která již sice pominula a její pozůstatky pozvolně upadají, avšak stále ovlivňuje současné generace a vizuální kulturu.

Raný Grospierrův fotocyklos *Niewypłacalni (Not Economically Viable; Nesolventní, 2003–2005)* je v autorově ideovém podání unikátní. V masové výstavbě bytových domů, památnících sportu a kultury, které fotografuje nejčastěji, spatřuje

³⁸⁷ více viz <https://www.grosPierre.art.pl/portfolio/the-afterlife-of-buildings/>, vyhledáno 23.4. 2016.

³⁸⁸ viz <http://www.rebellminds.de/images/artwork/busstops.pdf>, vyhledáno 23.4. 2016.

ztělesnění ideologie. V *Nesolventních* však zachytil soukromé budovy, které jakoukoli ideologii naprosto postrádají, jsou čistě pragmatické, a tento pragmatismus způsobil i to, že zůstaly nedokončené³⁸⁹: snímky zobrazují fasády nedokončených rodinných domků, které byly opuštěny majiteli ještě před dokončením z důvodu ztráty příjmu, odmítnutí půjčky či smrti – tedy z důvodu ekonomické insolvence. Tyto stavby začaly hojně vyrůstat zejména po pádu komunismu a je možné je interpretovat jako symboly optimismu i trudných lidských osudů, které jsou v nich vepsány. Určitou symboliku má i jejich estetika: tmavé otvory chybějících oken, neomítnuté zdi a zarůstající pozemky jsou vtělením osobního i společenského selhání.

Nicolas Grospierre své snímky architektury skládá do sérií – uzavřených celků, z nichž je každý věnován jedné budově či stavebnímu celku. Komplexně zkoumá interiér i exteriér a vznikají tak záznamy, které lze označit jako typologické. Snímky z cyklu *Void* (2002) zachycující prázdné interiéry, byly pořízeny v různých zemích bývalého východního bloku. Jsou to prostory pro společné užívání jako konferenční místnosti, nádražní haly, tělocvičny, školní třídy, jídelny. Většina z nich je stále užívána, přestože málo z nich plní svou původní funkci. Jejich výzdoba opadala či vybledla, a i když mohou její zbytky dnes působit poněkud pateticky, lze v nich spatřit opravdovost a ryzost své doby. Grospierre se zaměřuje se především na nekomerční budovy, které byly postaveny s ohledem na „veřejné blaho“. *Hotel Visaginas* (2003) zachycuje upadající ubytovací zařízení ve stejnojmenném litevském městečku, jež bylo vybudováno pro dělníky blízké Ignalinské jaderné elektrárny.

³⁸⁹ GOFF 2016.

Cyklus *Hotel Europejski* (2006) je „portrétem“ jednoho z varšavských hotelů. Byl postaven v 70. letech 19. století, zůstal téměř nepoznamenan válkou, následně byl znárodněn komunisty a stal se jedním z nejprestižnějších hotelů, patřících státní cestovní kanceláři Orbis. Původním majitelům se hotel vrátil až v roce 2005, předtím však Orbis vystěhoval veškeré zařízení a dekorace.³⁹⁰ Hotel tedy zůstal jen prázdnou, neobyvatelnou skořepinou. Grospierrovy snímky jsou systematickým, typizovaným inventářem vyprázdněných hotelových pokojů. Ve střídavém vybavení lze rozeznat pouze několik proměnných prvků: koberce, dekorace zdí či výšku stropu.

Cyklus *Hydroklinika* (2004) [17] pak dokumentuje lázeňské zařízení v litevském Druskinninkai, které bylo postaveno na konci sedmdesátých let a patřilo k největším a nejpopulárnějším střediskům v bývalém Sovětském svazu. Vynikalo velmi originálním architektonickým řešením – architekti Romualdas Šilinskas a Aušra Šilinskienė jej vyprojektovali v duchu modernismu s odkazy na historické litevské tvarosloví s bohatstvím fantazijních forem: zvlněnými fasádami, detaily v pozmeněném měřítku, rozmarnými liniemi vycházejícími z barokní a rokokové architektury.³⁹¹ Po téměř dvou desetiletích provozu byl komplex uzavřen a z ekonomických důvodů zbořen: na jeho místě byl vybudován vodní park. GrosPierre se opět pokusil o objektivní a systematickou dokumentaci, žádná část budovy nebyla vynechána a snímky jsou všechny v podobném, uniformním duchu.³⁹² Podobně soubor *Litevské autobusové zastávky* (*Lithuanian Bus Stops*, 2003–2004) uchovává charakteristické

³⁹⁰ <https://www.grosPierre.art.pl/portfolio/hotel-europejski/>, vyhledáno 6.7.2020.

³⁹¹ více viz:

https://archirama.muratorplus.pl/opuszczone-miejsca/bryla-jak-projekt-gaudiego-polaczone-ze-stacja-kosmiczna-hydroklinika,77_3103.html, vyhledáno 6.7.2020.

³⁹² MAZUR 2008.

struktury modernistických zastávek ze šedesátých a sedmdesátých let.³⁹³ Tyto drobné stavby jsou zajímavým a ryzím pozůstatkem národního realistického stylu, rozvinutém v Sovětském svazu, a lze je najít v mnoha bývalých autonomních republikách. Jejich vzhled má variabilní podobu čistých futuristických tvarů, prudce kontrastujících s prázdnou a nedotčenou krajinou, v níž se nacházejí. Byly vystavěny z betonových prefabrikovaných dílů, které tvořily několik desítek různých typů, a měly výrazně barevné nátěry. Přestože byly typizované, jejich vzhled určitým způsobem odrážel své okolí jak použitým materiálem, tak tvarem či barevností a reprezentovaly tak „ducha“ jednotlivých vesnic či oblastí³⁹⁴. Tyto zastávky jsou ztělesněním utopie snah režimu vybudovat lepší životní podmínky pro všechny vrstvy obyvatel.

Artek byl název jednoho z největších bývalých táborů pro mladé pionýry na krymském pobřeží Černého moře. Byl v provozu již od dvacátých let a v době svého rozkvětu, v sedmdesátých a osmdesátých letech, mohl pojmout až 5.000 dětí. Samotný komplex, přezdíváný „Republika rudých šátků“, zahrnoval více než 150 administrativních a ubytovacích budov, masivní počet sportovišť, otevřených plaveckých bazénů, velkolepé kulturní a vzdělávací centrum včetně četných knihoven, koncertního sálu a vlastního muzea. Chloubou Sovětského svazu a modelový tábor pro výchovu mládeže nesl jméno V. I. Lenina, jehož obří socha se tyčila nad pobřežní promenádou³⁹⁵. Nicolas Groszpiere³⁹⁶ zachytil ve stejnojmenném cyklu z roku 2005

³⁹³ Systematickému fotografování sovětských autobusových zastávek se věnuje rovněž kanadský fotograf Chris Herwig či německý autor Peter Ortner (pozn. aut.).

³⁹⁴ například v Bělorusku bylo mnoho zastávek osazeno šterkovými kameny, v Estonsku byly konstruovány ze dřeva, zastávky kolem „sovětské riviéry“ u Černého moře byly bohatě zdobené apod. Více viz STINSON 2015.

³⁹⁵ více viz <http://groszpiere.art.pl/portfolio/artek/#/1>, vyhledáno 1.2. 2019.

³⁹⁶ Projekt vznikl ve spolupráci s Olgou Mokrzyckou (nyní Mokrzyckou-Groszpiere), pozn. aut.

interiéry i exteriéry tohoto kdysi majestátního komplexu, který je dnes již chátrajícím skanzenem.

V novějších sériích pracuje GrosPierre s jednotlivými elementy architektury jako s variabilními modely. Využívá k tomu digitální manipulaci, s jejíž pomocí vytváří nové struktury. Užívá obrazy různých prvků a fragmentů prefabrikovaných domů jako nový stavební materiál.

V sérii *Kolorobloki* (2005–2006) [18] fotografoval modulové bytové domy vybudované v průběhu 20. století s typickými fasádami pokrytými barevnými skleněnými panely. Jednoduchost použití a variabilita učinily tento stavebně – dekorativní prvek velmi populárním zejména v 60. a 70. letech, a to v západní i východní Evropě. Materiál však poměrně rychle degraduje a je tak často nahrazován jinými, již ne tak barevnými materiály. Kompozice snímků *Kolorobloků* využívají modularitu panelů v jejich konstrukci: jednotlivé domy byly „složeny“ z předem nafotografovaných výseků – modulů a následně manipulovány tak, aby jejich fasády měly stejné proporce a stejný počet podlaží jako počet použitých panelů. Některé budovy tak byly zkráceny, prodlouženy či zvětšeny, případně byl přidán požadovaný počet panelů. Jediným prvkem, který na fotografiích nebyl manipulován, byla barevnost fasád.

Podobně pracoval v sérii *W-70* (2007), která byla představena na výstavě *Betonowe dziedzictwo*, zaměřené na betonové bytové bloky v kontextu modernistických architektonických myšlenek a jejich užití v Polsku.³⁹⁷ Systém W-70 byl nejpopulárnějším prefabrikovaným modulovým elementem v polské výstavbě 70. let. GrosPierrův projekt sestával z pořízení téměř 4000 snímků různých prvků tohoto systému, které bylo následně možné libovolně poskládat. Nafotografované prefabrikované

³⁹⁷ *Betonowe dziedzictwo. Od Corbusiera do blokiersów*, CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2007, kurátoři Ewa Gorzadek a Stach Szablowski (pozn.aut.).

moduly byly tedy jakýmsi surovým materiálem pro projekt, vytvářející vizuální a prostorové situace, v nichž mohl divák ocenit betonové bloky z různých perspektiv (doslovně i přeneseně). Autor užívá vizuální vlastnosti perspektivy (jako odkaz na tradici, vedoucí k modernistické architektonické škole) či konfrontuje diváka nezvyklými architektonickými situacemi.³⁹⁸

Jedno z novějších děl z cyklu *W-70*, nazvané *Axonocity* (2018), zachycuje skupinu prefabrikovaných bytových domů z ptačí perspektivy. Ve skutečnosti však žádný z nich neexistuje a všechny byly stvořeny Grospierrem manipulací z jednotlivých typologických součástí. Je to vizuální hra, která zároveň upomíná na situaci současného urbánního plánování, kdy jsou celé čtvrti či města konstruována v počítačových programech přidáváním či pouhým střídáním různých segmentů.³⁹⁹

Těmito cykly se Nicolas GrosPierre vzdaluje dokumentarismu a vplouvá do oblasti konceptuálního myšlení; vytváří novou, imaginární architekturu, založenou na vlastní symbolice a kulturním významu.

Projekt *Ambasáda* (*Embassy*, 2008) je na pomezí dvou nastíněných Grospierrových strategií: cyklus je jakousi polofiktivní dokumentací budovy blíže neurčené východoevropské ambasády. Fotografie, pořízené ve skutečných interiérech již nevyužívaných zastupitelství, byly upraveny tak, aby znejistěly diváka, zda se jedná o skutečnost či nikoliv. GrosPierre tak utváří „kafkovskou“ cestu prázdnými kanceláři, které jsou čím dál surreálnější a klaustrofobičtější. Odkazuje tak na dichotomii objektivní a subjektivní skutečnosti v dobách studené války: jak k manipulacím s realitou, k níž docházelo (nejen)

³⁹⁸ více viz <https://www.grosPierre.art.pl/portfolio/w7/>, vyhledáno 1.2. 2019.

³⁹⁹ TUMARKINA 2018.

v diplomatických kruzích, ale rovněž k manipulaci fyzické, například v tak často užívaném médiu fotomontáže v rámci propagandy.⁴⁰⁰

Rovněž v dílech maďarského fotografa **Tamáse Dezsö** (*1978) je ústředním námětem odkaz socialistické éry, její pozůstatky a postupné mizení těchto reliktnů.

Dezsö se profiloval jako fotožurnalista, volné fotografii se začal věnovat v roce 2009. Dokumentární aspekt je v Dezsöových dílech stále přítomen, ale ve svých dvou nejvýraznějších cyklech, *Here, Anywhere* a *Notes for an Epilogue*, se zaměřuje na krajiny a portréty, zasazené do širšího narativního rámce. Tím je idea propojení či koexistence poetiky a krásy na straně jedné, a rozkladu a zániku na straně druhé. Autor se pokouší spojit dokumentární jazyk a abstraktní umělecké prvky – zatímco popisuje realitu, včleňuje do ní zároveň další rozměr, jiný význam.⁴⁰¹ Současný rychle mizející svět zachycuje Dezsö jak v rodném Maďarsku, tak v sousedním Rumunsku. V obou zmíněných cyklech sleduje bolestný přechod těchto zemí od komunismu k demokracii a důsledky následné nestability: příslib porevoluční změny brzy vystřídáný zklamáním a stagnací, proměnu industriálních oblastí v města duchů, narůstající národní nostalgii i vzestup radikální pravice v posledních letech. Zaznamenává poněkud skrytou každodenní realitu, která je však klíčová pro pochopení země na pomezí východního a západního světa. Jeho cílem není důkladné zmapování celé problematiky, ale spíše postižení zhmotněných reliktnů minulosti v několika detailech.⁴⁰² Nezachycuje dnešní stav postsocialistických zemí, ale stopy přechodu, které jsou stále patrné. Dezsöovy fotografické cykly však nejsou pouhým portrétem jednoho národa či území, ale pečlivým výzkumem chátrajících

⁴⁰⁰ více viz <http://grosPierre.art.pl/portfolio/the-embassy/#/1>, vyhledáno 1.2. 2019.

⁴⁰¹ ALLEN 2015.

⁴⁰² <https://www.tamas-dezso.com/work/4>, vyhledáno 4.8. 2019.

pozůstatků socialistické éry a jejich vlivu na vesnice, komunity, jednotlivce i lokální tradice.

Pro Tamáse Dezsö jsou historické elementy základnou pro reflexi současné společenské a politické situace. Snímky z cyklu *Here, Anywhere* (2009–2011) vznikly z perspektivy těchto úvah, a lze je tak interpretovat jako přímou kritiku současnosti.⁴⁰³ Od doby systémových změn, které země prodělala, zůstala minulost nezpracována, a tato nedořešenost vede k dnešním anomáliím: rozkladu demokracie, tendencím k diktatuře a nárůstu extremismu.⁴⁰⁴ *Here, Anywhere* zachycuje jakési „časové kapsle“ – zapomenutá místa, ztracená v průběhu transformace, uzavřené oblasti, kde stále přetrvává staromódní, polozapomenutý duch „východoevropskosti“, jejímž charakteristickým rysem je izolace.⁴⁰⁵ Ulice, bytové domy, proluky, prázdná území nikoho – místa, jež mají svou specifickou chronologii, předurčenou vlastní minulostí. To, co z nich zbývá, je buď znovu uchváčeno přírodou, nebo převrstveno životním stylem následujících generací. [19] Po obyvatelích, kteří se nikdy zcela neintegrovali do většinové společnosti, zbudou brzy jen stopy, dokud i ty nezmizí v proudu času.⁴⁰⁶ Rozpadající se vnitrobloky 8. budapeštského obvodu, jenž se mění na přitažlivou čtvrť plnou barů a nočních podniků; chátrající interiéry opuštěných sovětských základen na západě země, zrezivělé autovraky na městských periferiích.

Podobně se Dezsöovo další dílo, *Notes for an Epilogue*, zaměřuje na Rumunsko. Perspektiva autorova pohledu však byla o něco odlišná, zejména kvůli skutečnosti, že zatímco maďarské reálie dokumentoval z pozice „domorodce“, Rumunsko vnímal jako občasný pozorovatel. Snad proto je jeho přístup v *Notes for an Epilogue* méně kritický, vedený spíše snahou

⁴⁰³ LEVY 2013.

⁴⁰⁴ *ibidem*.

⁴⁰⁵ *ibidem*.

⁴⁰⁶ <https://www.tamas-dezso.com/work/4>, vyhledáno 4.8. 2019.

o důkladné poznání Rumunska.⁴⁰⁷ Zaměřil se na paralelní mizení dvou fenoménů: staletých tradic, uchovávaných zejména na venkově, a pozůstatků komunistické diktatury.

Při svých poznávacích cestách se setkal s mnoha místními obyvateli - jejich podobizny se zde objevují mnohem častěji než v cyklu předešlém. Nejsou to však pouhé portréty, ale spíše ztělesněné příběhy, k nimž Dezsö přistupuje až antropologicky: s pomocí širších environmentálních, politických a historických konceptů napomáhá hlubšímu porozumění životu místních lidí. Autor sleduje lidské osudy v bývalých průmyslových městech, jejichž podniky po pádu režimu zavřely provozy a masově propouštěly zaměstnance: snímek *Scrap Metal Collector near Hunedoara, Western Romania* (Sběrač odpadních kovů poblíž Hunedoary, západní Rumunsko, 2011) [20] zachycuje drobnou postavu muže, jenž v ruině bytového domu vybírá železné podpěry z rozpadajícího se schodiště. Podobných měst jako Hunedoara je v Rumunsku i Maďarsku mnoho - Anina, Lupeni, Székesfehérvár či Salgótarján mají podobnou historii průmyslového vyčerpání a následného úpadku a degradace životního prostředí. Dezsöovy fotografie umožňují náhled do života lidí, kteří zde stále mají domov. Živí se sběrem odpadu, prodejem koberců, farmařením, chovem ovcí - zapomenuti, izolováni, bojující o každodenní existenci na toxických ruinách továren a dolů.⁴⁰⁸ Zároveň jsou svědky překotného mizení zvyků a rituálů, předávaných po generace.

⁴⁰⁷ ALLEN 2015.

⁴⁰⁸ více viz BAJAJ 2015.

8. Archivní impuls

Archiv a jeho užití v umělecké praxi je jedním z výrazných proudů široké tendence historiografického obratu.

Archiv jako tendence

Jak zdůrazňuje Hal Foster, obecně není tento směr v umění novinkou: v různých formách jej aktivně užívali autoři před druhou světovou válkou (kdy byl repertoár zdrojů rozšířen jak v politickém, tak technickém směru – zmiňuje například Alexandra Rodčenka či Johna Heartfielda) a zejména po ní, kdy se běžným vyjadřovacím prostředkem staly apropriované a sériové obrazy.⁴⁰⁹

Od počátku do poloviny šedesátých let se objevilo množství umělců, užívajících formálního procesu shromažďování nalezených či záměrně produkovaných fotografií do více méně pravidelné struktury (mezi prvními Bernd a Hilla Becherovi, dále Gerhard Richter se svým *Atlasem* či Christian Boltanski).⁴¹⁰

Takzvaný „archivní impuls“, jak jej definoval Foster – tedy tvorba umělců, kteří se ve svém díle snaží zpřítomnit historické informace, často ztracené nebo odstraněné, přičemž ve formátu instalace pracují s nalezenými obrazy, objekty nebo texty⁴¹¹ – se poslední dvě desetiletí stal natolik výrazným, že je považován za právoplatnou umělecko-historickou tendenci.

„Dnešní doba je dobou archivů,“ napsal australský teoretik Martin Jolly⁴¹², „být současný paradoxně znamená být archivní.“ Archivy jsou všude kolem nás. S digitální dobou se otvírají archivy veřejných institucí, médií a nejrozličnějších společností široké veřejnosti, která s nimi

⁴⁰⁹ FOSTER 2004, 4.

⁴¹⁰ BUCHLOH 1999, 117-145.

⁴¹¹ FOSTER 2004, 3.

⁴¹² JOLLY 2014, 60-80.

může volně nakládat. Na osobní úrovni vzrůstá počet metod, jak informace uchovávat, od internetových úložišť, cloudů, po počítačové programy umožňující dohledávat fotografie či videa ze starších zařízení. V současném umění je archiv všudypřítomný.

Strategie sbírání, uchovávání, organizování, hledání, znovuzískávání, a znovu prezentování - archivní strategie - byly v současném umění hojně diskutovány a komentovány poslední půlstoletí.⁴¹³

Simon⁴¹⁴ vidí archivní obrat jako důsledek společenských faktorů a kulturních podmínek. Podobně jako Andreas Huyssen akcentuje nostalgii fin de siècle (či milénia), následovaný kulturní úzkostí postmoderního časoprostorového zhuštění, objevení se evidenční estetiky v informačním věku a expanze vizuální kultury ve společenském i institucionálním životě. S nástupem digitálního věku a narůstající všudypřítomnosti fotografických obrazů, tato doba zažívá změny v představě času i prostoru, což ústí v kulturní úzkost a nejistotu, jak naložit s tímto prostředím.

Masivní expanze vizuální kultury rovněž v posledních desetiletích donutila umělce přehodnocovat otázky tradičních metod reprezentace. Tyto faktory vyústily v institucionální kritiku, která se manifestovala v rozhodnutí umělců vnést archivní materiály do uměleckého kontextu.

Anna María Guasch⁴¹⁵ hovoří o archivním umění jako o novém paradigmatu, které se vyvinulo z dvou konceptů avantgardy: prvního, charakterizovaného formální roztržkou s klasickými technikami, a následně koláží a dekonstrukcí tradičních kánonů. Toto „paradigma archivu“ je pak vzdálené ve formě i záměru: umění, které je následuje, je specifické a koherentní; zaměřuje se na interakci mezi archivním objektem

⁴¹³ ibidem.

⁴¹⁴ SIMON 2002, 100.

⁴¹⁵ GUASCH 2011.

a jeho současným divákem a otvírá možnosti přehodnocení toho, jak mohou být paměť a historie reprezentovány mimo instituci. V kontextu konce postmoderny je pak archivní obrat jakousi postmodernistickou apropriací: umění tohoto období užívá formu tradičního archivu, aby redefinovalo systémy paměti a poznání.⁴¹⁶

Strategie umělecké práce s archivem

Přestože se pro práci s archivními daty zdá ideálním médiem (téměř) nevyčerpatelná databáze internetu, autoři, o nichž se v rámci tzv. archivního impulsu hovoří, pracují s archivem převážně v klasickém slova smyslu: s archivem materiálním, často fragmentálním, který jako takový vyžaduje lidskou interpretaci, ne strojovou reprodukci.

Uměleckou práci s archivem rozlišuje Jan Zálešák⁴¹⁷ na dvě základní strategie - umělec je buď tvůrcem archivu či jeho výzkumníkem. V prvním případě umělci z archivů nejen čerpají, ale také je sami vytvářejí: zdůrazňují povahu všech archivních materiálů jako nalezenou a zároveň zkonstruovanou, faktickou i fiktivní, soukromou i veřejnou. Do popředí vystupuje analýza strategií sebe-historizace a sebe-archivování, jejichž motivací je uchování zprávy o individuální činnosti umělce, komunity nebo širší umělecké tendence.⁴¹⁸

Ve druhém případě je umělec ten, kdo archiv zkoumá. Tuto strategii lze připodobnit k archeologickému bádání. Hlavní metodou je pak „vykopávání“ („digging“) - průzkum vrstev minulosti a paměti, jejich interpretace a rekontextualizace.

⁴¹⁶ SIMON 2002, 100.

⁴¹⁷ ZÁLEŠÁK 2013, 44-48.

⁴¹⁸ GRŮŇ 2011, 66.

Signifikantním je v tomto ohledu přístup českého umělce **Zbyňka Baladrána** (*1973). Baladrán popisuje zkoumání archivu metodami podobnými těm užívaným v archeologii⁴¹⁹: v současné vizualitě je velké množství obrazů, jejichž charakteristickým znakem je špatná rozlišitelnost – prostředí je přeplněné, jednotlivé vrstvy se překrývají, mizí, objevují se, jsou vzájemně využívány, participují na sobě. Baladrán je přirovnává k městu plnému ruin, jejichž jednotlivé vrstvy se neustále mění, propadají se, upadají do zapomnění. K porozumění způsobu, jakým lze ruiny prohledávat a obrazy interpretovat, můžeme podle Baladrána použít terminologii obecné archeologie. Užívá tak pojem „archeologické pole“ pro soubor obrazů viditelných, tušených nebo zasutých. Archeologické objekty – tedy obrazy – se pak vynořují jako fragmenty. Naším vodítkem k rekonstrukci a interpretaci fragmentů je síť souvislostí a vztahů k objektům ostatním. Fragmentárnost archivu vyžaduje interpretaci a imaginaci.⁴²⁰ K tomu slouží také často skloňovaný „umělecký výzkum“, pátrání, rekonstrukce a objevování.

Baladránovým základním vyjadřovacím prostředkem je video, popřípadě kombinace fotografie, videa a nových médií. Jeho klíčovým tématem je paměť – individuální i kolektivní a způsoby jejího uchovávání a předávání. Zabývá se historií a rovněž možnostmi jejího čtení a interpretace. Baladrán studoval nejprve dějiny umění na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a poté v letech na pražské Akademii výtvarných umění. V roce 2001 spoluzaložil v Praze nezávislou galerii Display (dnes prostor Tranzitdisplay), která se zaměřovala na vystavování autorů ze zahraničí. Jako kurátor se podílel na rozsáhlém výzkumném a výstavním

⁴¹⁹ BALADRÁN 2008, 109-110.

⁴²⁰ FOSTER 2004.

projektu Monument transformace a na koncepci pro Manifestu 8 (Murcia, Španělsko, 2010).

Baladránova videa jsou mnohovrstevná a nenabízí možnost jednotného výkladu. Snaží se přinést pouze určité návody, jak sledovat historii. Umění vnímá jako návod, jak se dívat na svět, který je možné sdílet.⁴²¹

Čas je v Baladránově díle proměnnou, s níž lze pružně pracovat – modelem pro takový výklad je autorova tabulka, umožňující navzájem kombinovat pojmy minulost, budoucnost a přítomnost. Vznikají tak spojení přítomná minulost, budoucí přítomnost či současná budoucnost, vybízející k novým interpretacím. Autora zajímá přítomnost a budoucnost, obojí příčně vycházející z minulosti. To, čím jsme, je bez pochopení toho, co jsme byli, velmi obtížné.⁴²²

Na základě vzpomínek a fragmentů kolektivní paměti Baladrán sestavuje možné modely vnímání přítomnosti i směřování budoucnosti.

S tvůrčí metodou koláže sestříhaných filmových obrazů pracoval Baladrán již ve své diplomové práci na Akademii výtvarných umění, kdy začal hledat alternativní cestu k obrazům minulosti. Východiskem fragmentárního pásma *Projekce* (2003) byly krátké osmimilimetrové filmy z roku 1965, které našel v archivu vlastní rodiny. Následně podal na internet inzeráty, díky nimž shromáždil další filmy od soukromých majitelů. Z těchto materiálů poté během půl roku vybral určité části a z nich sestříhal třináct krátkých videí. Respektoval pouze období, v nichž vznikly, a přidal k nim dobovou hudbu. Nejstarší zachycoval období roku 1930 a nejmladší pak 1980.⁴²³ Dokumentární hodnota těchto materiálů – rodinných videí, československých filmových týdeníků či instruktážních filmů – je však omezená. V rámci

⁴²¹ TUČKOVÁ 2007, 28–29.

⁴²² *ibidem*.

⁴²³ COMMANDEUR 2004.

tohoto omezení však Baladrán pracuje a představuje možnou metodu jejich nového čtení.⁴²⁴

Metodu skládání jednotlivých fragmentů připodobňuje Baladrán k okamžiku, kdy archeolog odkryje vrstvu zeminy a objeví v ní stopy předchozí doby.⁴²⁵ Proto nepátrá po materiálu ve veřejně dostupných, ale v soukromých archívech – jsou to pro něj jakési sondy na specifické území, kde pátrá po jejich příběhu, důvodu jejich vzniku a okolnostech zachování. To je součástí toho, co tyto filmové útržky zobrazují. Sestříhané filmy jsou pak autorovou interpretací. Snaží se v nich rozpoznat vztahy, které jsou nám srozumitelné a které evokují možný pocit, že k minulosti nějakým způsobem náležíme. Nehledá však spojení srozumitelná na první pohled, neboť tak by byly součástí obecně sdíleného vnímání určitého období. Baladrán otevírá pole pro více interpretací, pro různé výklady na základě nejasností. Přestože touto projekcí nabízí autor svůj způsob vidění minulosti, činí tak prostředky, jimiž otvírá možnosti čtení každému individuálně.⁴²⁶ Produktem Baladránovy metody není umělecké dílo jako artefakt, ale otevřená struktura, která implikuje další možné zdroje a kontexty. Suma informací, které lze třídit a interpretovat téměř neomezeně, podobně jako se lze sestříhat nashromážděný filmový materiál.⁴²⁷

Video *Pracovní postup* (2004) [21] rozvíjí autorovu tvůrčí metodu a proces. Pozadí videa tvoří sestříhané obrazy ze stovek naučných a výchovných československých filmů z let 1957–1988, které Baladrán získal ze zrušeného kina v Žatci. Tyto fragmenty jsou překryty textovými poli, jejichž čtení je místy znemožněno zabělením. Díky množství materiálu nalezeného v archivu autora začal spíše než obsah zajímat způsob, jak se v něm orientovat, a potažmo jak se orientovat

⁴²⁴ KULHÁNEK 2004, 68–69.

⁴²⁵ ALEMANI 2004.

⁴²⁶ COMMANDEUR 2004.

⁴²⁷ KULHÁNEK 2004.

v paměti samotné. Vzpomínání je jako přehrávání filmového pásu, který lze přetáčet donekonečna v různých sekvencích a pokaždé na něm lze najít něco jiného. Toto opakování je permanentní rekonstrukcí, momentem, kdy se překrývá osobní a kolektivní paměť.⁴²⁸ Baladrán s archivem opět pracuje jako se sumou informací, z nichž se dá seskládat pokaždé jiný program, nesourodé obrazy minulosti, které lze libovolně kombinovat. Nabízí nespočet asociací a variant; různé cesty, jak pracovat s kognitivní mapou vzpomínání. Autor také vytvořil několik verzí filmu. Každá je sama o sobě autentická, neboť minulost a budoucnost mohou podle něj existovat vedle sebe a štěpit se v každém okamžiku na nekonečný počet verzí skutečnosti. Může to ale také znamenat, že neexistuje proud času ani jednotlivý přítomný okamžik, pouze jeho subjektivní pocit.⁴²⁹

Autor odkrývá různé vrstvy, z nichž skládá paralelní příběhy. Ty nabízejí tolik variant, že se vzpírají jednoznačnému výkladu. Jsou to pouze návody, indicie, jak hledat cesty k věcem, které by si člověk běžně nespojil. Jedná se o určitý typ práce s asociací.⁴³⁰ Pomocí zakrývání textu směřuje Baladrán diváka k zamlčenému či nevyřčenému, klade vedle sebe čitelné a nečitelné.

Na počátku filmu čteme: „Zkušenost z našeho každodenního života ukazuje prvotní rozdíl mezi prostorem a časem. Můžeme se pohybovat tam a zpět mezi body v čase, ale nemůžeme čas vrátit. Můžeme ale popsat minulost.“⁴³¹ Fragmenty obrazu užívá jako drobné návrhy možných světů. Skici, stopy doby, s níž se není snadné identifikovat – obrazy komunistického Československa, které jsou únavné a depresivní. Stopy doby, které je obtížné hodnotit v rámci „normální společnosti“.⁴³²

⁴²⁸ VÁŠA 2007.

⁴²⁹ Zbyněk Baladrán: Projekce, 2004.

⁴³⁰ VÁŠA 2007.

⁴³¹ ibidem.

⁴³² ibidem.

Video *Model konstruktivistické věže 1:50* (2006) je aluzí na slavnou stavbu sovětské avantgardy. Podobně jako návrh Věže třetí internacionály Vladimira Tatlina, jejíž stavba se nikdy neuskutečnila, symbolizuje utopii a selhání komunistických ideálů, Zbyněk Baladrán „staví“ svůj model věže na knihách coby zástupcích ideového a nemateriálního světa ideologie. Film zobrazuje autora, jak klade knihy, rozevřené na stránkách s převážně černobílými reprodukcemi, pocházejících z doby socialismu, na sebe, a vytváří tak pomyslnou utopickou architekturu – věž. Jednotlivé knihy jsou – včetně svého obsahu – stavebním materiálem, z jehož nehmotné platformy vzniká konkrétní objekt. Výška „věže“ je zároveň vizualizována papírovými záložkami v jednotlivých knihách, na nichž je napsána pomyslná výška v metrech.

Ve videu *Socio-fiction* (2005) Baladrán konfrontuje utopické texty a realitu. Zabývá se společenskými fikcemi, od utopických teorií architekta Karla Honzika až po úvahy o konci zlatého věku a možnostech budování kvalitnějšího světa. Čtené úryvky z Komunistického manifestu a textů avantgardních autorů běží na pozadí sestříhaných archivních snímků z doby socialismu. „Nejdříve jsem si myslel, že Komunistický manifest může být horizontem, který se vynořil z minulosti a ukazuje nám budoucnost. Přestože jsme jeden tragický neúspěch zažili na vlastní kůži. Líbila se mi představa, že veškerá odpovědnost je revoluční, protože se snaží učinit nemožné, přerušit řád věcí na základě nenaplánovatelných událostí. Revoluce se neplánuje. Jistým způsobem přesahuje jakýkoli možný horizont, jakýkoli horizont možného, a tedy horizont moci a síly,“⁴³³ zní z autorových úst, zatímco lepší na stolní lampu z IKEA lepicí štítek s heslem Revoluce!, který ironicky neustále padá. Přízrak revoluce se vznáší nad troskami přeměňovaného světa jako výčitka neuskutečněných ideálů. Utopická společnost

⁴³³ Zbyněk Baladrán: *Socio fiction*, 2005.

byla na dosah. Tento „zlatý věk“ však již skončil. Nelze vystoupit z koloběhu kapitalismu, leda pomocí destrukce, která může znamenat i zapomínání. Komunistický manifest je podle Baladrána připraven k novému přečtení.

Výstava *Tabulka* (2007) v Moravské galerii v Brně vznikla jako součást projektu *Monument transformace*. Baladrán ji pojal jako participativní akci - pomocí médií vyzval veřejnost ke spolupráci tím, že poskytne fotografie různých žánrů (osobní, rodinné, novinové, dokumentární) a formátů z posledních desetiletí. Tato výzva byla pojata opět jako archeologický průzkum v přesných souřadnicích - místo: Brno a okolí, doba: posledních padesát let, studijní materiál: fotografie. Klíčovým tematickým kritériem byla změna: snímky měly zobrazovat proces změn či změnu, kterou její vlastník či autor považuje ze svého pohledu za důležitou a která může být pro jiného pozorovatele neviditelná (změna podoby, gesta, domova atd.).⁴³⁴ Soukromé fotografie se ve výstavním prostoru staly veřejnými, ztratily intimitu a reprezentovaly jako výpověď o době jako celku kolektivní paměť a sdílenou minulost.⁴³⁵ Základem kolektivní paměti je podle Baladrána právě individuální definice procesů změn a společné vědomí toho, co je zásadní pro lidský život.⁴³⁶

Cyklus dvanácti koláží s názvem *Atlas protestních sloganů* (2008) byl vytvořen na základě archivu protestních sloganů z roku 1968. Soubor více než sta sloganů byl shromážděn z demonstrací a protestních hnutí z celého světa. Idea přepsat slogany v dnešní době byla inspirována protesty v Polsku, kdy bylo nebezpečné dostat se do přímé konfrontace s režimem, a tak psali lidé své vzkazy na malé kousky papíru, které nechávali ležet na frekventovaných veřejných místech.

⁴³⁴ Doprovodné materiály k výstavě *Zbyněk Baladrán: Tabulka* (Moravská galerie v Brně, 2007).

⁴³⁵ TUČKOVÁ 2007.

⁴³⁶ Doprovodné materiály k výstavě *Zbyněk Baladrán: Tabulka* (Moravská galerie v Brně, 2007).

Baladrán požádal své přátele, aby napodobili tyto distribuce idejí a přepsali slogany na malé kousky papíru. Výsledná koláž refletovala reaktivaci „revolučních“ myšlenek v současnosti.

Téma urbanistických a společenských utopií dále Baladrán rozvíjí ve videoeseji *40 000 000* (2010) [22]. Výchozím bodem je kniha Jana Antonína Bati *Budujeme stát pro 40 miliónů lidí* z roku 1938. Toto vizionářské dílo pojednává o možnostech, jak by mohlo Československo dosáhnout takové úrovně, aby se v něm užívalo čtyřicet milionů obyvatel. Autor je přesvědčen, že využitím přírodního bohatství našich zemí, jejich průmyslovým zpracováním, obchodní distribucí a organisovanou dopravou je možno počet obyvatelstva skoro ztrojnásobit, aniž by tím byla ohrožena možnost jejich obživy, a našim cílem by mělo být to, aby tento stát byl kulturně i hospodářsky nejzdravějším, nejsilnějším a nejbohatším státem v Evropě.⁴³⁷ Baladrán podrobuje Baťovy fordistické vize konfrontaci se současnou podobou kapitalismu. Kapitalistickou utopií je vytvořit perfektní stroj poháněný touhou - šťastnou republiku, ráj na zemi, naplánovaný a vymyšlený podnikavým duchem. Pozice jednotlivce v rámci většího celku - neexistující společnosti čtyřiceti milionů - je ovládána touhou po slasti, již produkuje kapitalismus. Práce a život se stávají neoddělitelnými. Je to obraz perpetua mobile lidského štěstí. Důležitou narativní linií je i rovina ukazování samotného procesu tvorby filmu, pojatá jako návodná praxe uvažování. Kontingentní prostor, ve kterém se mísí myšlenky a obrazy s osobními subjektivními pocity.⁴³⁸

Jako součást expozice *Stále stejné místo* (společně s Petrou Feriancovou) v československém pavilonu na Bienále v Benátkách prezentoval Baladrán videoesej *Osvobození*,

⁴³⁷ Více viz BAŤA 2013.

⁴³⁸ Zbyněk Baladrán: *40 000 000*, 2010.

alternativně (2013). Nastiňuje zde obecné úvahy o paměti a budoucnosti, které prezentuje jako „sedimenty“, čímž navazuje na paralelu s archeologickým průzkumem, odkrývajícím jednotlivé vrstvy a nánosy.

Paměť přirovnává k moři s usazeninami na dně, kdy vše klesá ke dnu a „někdy je třeba do dna udeřit a rozvířit jednotlivé vrstvy a spojit je v novou směs, která vyplave nad hladinu“.⁴³⁹ Kolektivní vzpomínky jsou pak jakási masa rozpouštějící se v zapomnění. Jednotlivé fragmenty lze pak nekonečným způsobem skládat. Podle Baladrána jsme i my všichni sedimentující bytosti, které vznikly nekonečnými konfiguracemi vztahů s ostatními. Základem všech sociálních vztahů a ontologický důvod sociálnosti je pak komunismus, k němuž tihne i hmota – ke komunismu smyslů.⁴⁴⁰

Ve svých videích reflektuje Baladrán paralelně také období moderny a avantgardy.

S teoriemi architekta Karla Honzíkova⁴⁴¹ polemizuje Baladrán ve více svých dílech. Mimo *Socio-fiction* je to zejména video *157,74 m², optimální byt v koldomu* (2006), v němž „rekonstruuje“ na papíře plán ideálního bytu v Honzíkově návrhu kolektivního domu podle architekta popis. Vzniklý labyrint však nakonec neodpovídá skutečnosti a podobně jako Honzíkův projekt zůstává utopií.

Jedna z posledních Baladránových instalací, zabývající se algoritmy dějin lidské společnosti dostala název *Dějiny jsou možné* (2018). Tento výrok režiséra Haruna Farockiho vedl autora k otázce komplexity vstupů a interakcí v průběhu historie. Naše jednání je podle něj determinováno algoritmy,

⁴³⁹ Zbyněk Baladrán: *Osvobození, alternativně*, 2013.

⁴⁴⁰ *ibidem*.

⁴⁴¹ Karel Honzík (1900–1966) byl významný český architekt, představitel funkcionalismu. Soustředil se také na teoretické statě týkající se sociologie a psychologie – působení architektury na člověka. Zásadní Honzíkova publikací byla v tomto ohledu *Tvorba životního slohu* (1946). (pozn. aut.).

jejichž interakce vytváří nepředvídatelné dopady. V rázových vlnách se opět zpřítomňují a v nových interakcích se dožadují realizace a „nastane tak bifurkace projekce minulosti. Dějiny jsou možné.“⁴⁴²

Samotná instalace se skládala z řady polymerových kotoučů navlečených na tyči, zavěšené od stropu. Na jednotlivých kotoučích v černé barvě byly natištěny sentence, týkající se konkrétně či obecně různých historických událostí z Československa i ze světa („Gustáv Husák hovoří o lepší budoucnosti pro všechny.“ „Další státní převrat podporovaný Centrální zpravodajskou agenturou USA“ „Hledá se název pro nové společenské zřízení a uspořádání“). Baladrán tak složitým jazykem zkoumá, jak portrétovaná minulost mluví o současnosti a její další budoucnosti.⁴⁴³

Důležitou úlohu v celé Baladránově tvorbě hraje čas. Čas nejen ve smyslu kategorie, určující běh světa, ale také čas jako veličina, struktura větvení a řetězení.

Vizualizaci času jako struktury nabízí dílo *1,2,4,8,16* (2004), kdy v jediném záběru kreslí mužská ruka na čistý list papíru větvicí se linie v geometrické řadě. Jejich nekonečné rozrůstání však limituje formát papíru, čili prostor, a vůle kreslíře v řadě pokračovat, tedy čas.

Ve videu *Okamžik* (2007) pak dovádí autor specifikaci času ad absurdum - definuje pojem okamžik přesným časovým ohraničením (podle jedné konvence se jedná o třetinu sekundy), které pomocí matematických výpočtů rozšiřuje na jednotlivé, běžně užívané časové úseky, ironicky popisující realitu. Nesmyslnost kategorizací je zde dovedena do důsledků.

Mimo uměleckou činnost se Baladrán věnuje také kurátorství. K jeho nejvýznamnějším počinům patří rozsáhlý, stále

⁴⁴² BALADRÁN 2018.

⁴⁴³ BALADRÁN 2018.

pokračující projekt *Monument transformace* (od 2006), který Baladrán připravil ve spolupráci s Vítem Havránkem. Zabývá se společenskou a ekonomickou transformací v širokém kontextu, nejen v rámci zemí střední a východní Evropy, ale také například v jižní Americe, Koreji či evropských zemích jako Řecko či Portugalsko. Základním principem projektu bylo srovnání těchto procesů a zároveň se vyhnout určitým kliše spojeným s postkomunismem. Rovněž se neomezuje na určitý časový či geografický úsek. Jedná se tak zejména o určitou definici samotného pojmu transformace.⁴⁴⁴ Během několika let výstav, publikací, debat a přednášek vznikla také monumentální kniha *Atlas transformace*, která je jakýmsi globálním průvodcem po transformačních procesech.

Rovněž pro **Svätopluka Mikytu** (*1973) je charakteristická práce s nalezeným archivním obrazem, který upravuje či manipuluje.

Mikyta absolvoval na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislavě. V roce 2009 se stal laureátem Ceny Oskára Čepana a získal také hlavní cenu Strabag Art Award (2011). Pro dílo Svätopluka Mikyty je zásadní autentické spojení obrazů s dobou, již reprezentují. Archeologickým polem je v jeho práci prostor střední Evropy, v němž se nomádsky pohybuje.⁴⁴⁵ Materiální stopy dějin regionu nalézá v antikvárních knihách, na plakátech, pohlednicích, ročenkách a brožurách.

Podobně jako Zbyněk Baladrán, i Mikyta hovoří o metodě své práce jako o „osobně archeologické“: vykopává ze vzpomínek to, co již vymizelo. To je patrné zejména v jeho kresbách, v nichž ztvárňuje a ohledává drobné elementy slovenské identity, spojené s venkovským prostředím.

⁴⁴⁴ PTÁČEK 2007.

⁴⁴⁵ srv. ZÁLEŠÁK 2013, 60.

Obsáhlá monografie Svätopluka Mikyty, vydaná v roce 2016, dostala název *Homo viator* - „člověk poutník“ či „člověk na cestách“. Cestování hraje v autorově životě i tvorbě důležitou roli. Mikyta je kosmopolitní umělec, avšak setrvávající na Slovensku a neustále se tážící pro střeoevropské identitě a jejích kořenech. Během studia v ateliéru volné grafiky na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě absolvoval stáž na Akademie der Bildenden Künste ve Stuttgartu, jež měla na jeho dílo rozhodný vliv: grafika se pro něj stala experimentálním médiem, jehož výrazové prostředky se u Mikyty ustálily na různých formách zásahu do nalezeného obrazu.

Po stáži ve Stuttgartu v roce 1997⁴⁴⁶ začaly vznikat první „překresby“, tedy kresebné zásahy do nalezeného archivního materiálu, především do fotografických ilustrací knih a časopisů, vytištěných technikou rotačního hlubotisku. Původní fotografie je upravena, retušována či doplněna o barevné či kresebné prvky. Kromě specifické obrazové kvality tisků působila jako důležitý faktor také komunikace s již existujícím obrazem, ukotveným jak místně, tak historicky.⁴⁴⁷ Reprodukce, které Mikyta zpracovává, jej zajímají jak pro určitou obskurnost zdroje, tak pro specifické kulturní a historické fenomény či situace, které zobrazuje: je fascinován sportovními událostmi, sokolskými slety, spartakiádami. [23] Přitahuje jej modernistická kultura těla a obrazy mas - na poli architektury i sportu - a rovněž jejich znepokojivý podtext. Do obrazů anonymních sportovců, v portrétech funkcionalistických budov a jejich urbanistických sestavách dokresluje Mikyta zlověstné linky dějin.⁴⁴⁸ Tyto ilustrace vznikaly ve své době s jasně daným účelem, byly spojeny s propagandou a obecněji s fungováním

⁴⁴⁶ ZÁLEŠÁK 2016, E.

⁴⁴⁷ ZÁLEŠÁK 2016, E.

⁴⁴⁸ srv. HANÁKOVÁ 2006.

ideologických aparátů. Mikyta s těmito obrazy pracuje jako se sedimenty, s materiálem, který se zachoval v jasně identifikovatelné historické vrstvě, a otevírá je pro nové čtení.⁴⁴⁹ Kolektiv, složený ze stovek lidských těl, je pro Mkytu nekonečným zdrojem možností zobrazení. S obrazy jednoty a pospolitosti, které sloužily ideologicky zcela různorodým režimům, Mikyta nakládá jako s ornamentem. **[24]** Tyto kompozice, nabývající až dekorativní charakter, mají ambivalentní povaha: zračí se v nich velká ikonická síla, a zároveň poddajnost, ať už vůči ideologickým, nebo estetickým manipulacím.⁴⁵⁰

Pobyt v rámci stipendijní stáže v Berlíně v roce 2001 znamenal pro Mkytu další formu práce s nalezeným materiálem. Vedle překreseb z antikvárních knih a brožur to byly také staré obrazové rámy, které nacházel na místních bleších trzích, a do nichž začal zakomponovávat své grafiky. V nich velmi často uplatňuje akcent sytě červené barvy, který lze symbolicky číst jako odkaz na (ať již nacistickou či komunistickou) ideologii či barvu krve. Červená barva se nadále často vyskytuje jako podklad pro instalaci grafik na zdi (*Re-Portréty Volume II*, 2002–2007).

Specifickým cyklem v rámci překreseb jsou *Re-portréty* (2001–2002), v nichž Mkyta pracoval se zásahy do nalezených portrétních fotografií činovníků organizace Sokol. Lehce pozměněné kresebnými zásahy, které mění individuální fyziognomii portrétovaných osob, jsou tyto fotografie umístěny do blízkosti černých čtvercových ploch. Často se jedná o dvě či více adaptací z fragmentu téže knihy a výsledné dílo působí jako filmový pás. Tyto drobné práce jsou pak zarámovány do autentických dobových ráků různých velikostí, a následně naaranžovány do symetrických kompozic.

⁴⁴⁹ ZÁLEŠÁK 2016, F.

⁴⁵⁰ ZÁLEŠÁK 2013, 60.

Po návratu z Německa se formální východisko překreseb postupně mění: zatímco v období pobytu v Německu jsou zdrojem převážně předválečné tiskoviny (publikace věnované Olympijským hrám 1936 či všesokolskému sletu v roce 1938), po přesídlení do Prahy v roce 2003 se začíná inspirovat materiály ze šedesátých až osmdesátých let: zaměřuje se na motivy architektury, spartakiád a různých přehlídek, ale také na reprodukce z knih o budování sídlišť či průmyslu. Typickým příkladem je dílo *Pohled do minulosti* (2004): fotografie dětí ve cvičebních úborech rozestavěných do kruhu, v postoji s rukama za hlavou. Děti se dívají dovnitř kruhu; ten je dodatečným zásahem vyplněn rudou barvou. Následující generace jako by se symbolicky dívala do historie, do historie, jíž jsou sami zároveň součástí.

Zvláštní pozici mají v Mikyťově tvorbě grafiky pracující s reprodukcemi z publikací věnovaných slovenské přírodě. Tyto materiály představují ideologii „druhého řádu“, tedy reprezentovanou ne explicitními prvky, ale apelem na lokální či národní hodnoty a dědictví: krajinný sentiment fungoval jako jakýsi protipól budovatelské propagandy.⁴⁵¹

V cyklu *Moja krajina* (2013) tak využil jako základ apropriované reprodukce z dobových naučných pohledů na dominanty Vysokých Tater, ikonický motiv vnímaný jako slovenský národní symbol. Mikyťa však toto geograficky-reprezentativní východisko neguje: zlatý monochromní přetisk, odkazující k něčemu posvátnému, je zároveň překryt nenápadnou strukturou expresivních, zdánlivě nahodilých škrábanců z matrice. Tento strukturální, „chybný“ tisk tak slouží desakralizaci motivu.⁴⁵²

Barevný akcent je rovněž dominantní v sérii překreseb nazvané *Oranžový člověk* (*Orange Man*, 2012) vycházející

⁴⁵¹ srv. ZÁLEŠÁK 2013.

⁴⁵² VRBANOVA 2013.

z výřezů reprodukcí z knihy *Mensch und Sonne* Hanse Suréna⁴⁵³, konkrétně z jejího třetího vydání, které bylo silně poznamenáno nacistickou ideologií o čistotě árijské rasy. Fotografie zobrazují téměř dokonalá, polonahá a opálená těla mužů i žen při sportovních aktivitách. Mikyta zasahuje do původně černobílých originálů barvou – těla barví oranžovou či červenou, takže se z nich stává jednolitá masa, jež se zdá spíše abstraktní než lidská. Identické ztvárnění těl otevírá mnoho otázek – poučili jsme se z minulosti, funguje propaganda stále, přetrvává filosofie rozdílů mezi rasami a pohlavími?⁴⁵⁴

V posledních letech Mikyta stále častěji komponuje grafické listy do instalací a asambláží. V nich využívá reálné nalezené objekty a artefakty z dob minulých, jako staré kovové ploty (*Ornamentiana*, 2016–2017), které připomínají zvlněný reliéf krajiny, využívající efekt světla a stínu. Postupně opouští také tematiku minulosti, identity a propojení s ideologiemi. Ve své tvorbě hledá možnosti nové vizuality, pokouší se o nalezení a rozvinutí skrytého potenciálu existujících věcí pomocí neustále se proměňujícího množství fragmentů.⁴⁵⁵

Paralelně s grafickými pracemi vytváří Svätopluk Mikyta obsáhlé cykly kreseb. Dominantním motivem je v nich téma slovenské identity, jejích prvků, historie a vyrovnávání se s ní, stejně jako osobní pozice člověka ve středoevropském prostoru.

⁴⁵³ Tato publikace (poprvé vyšla v roce 1924) propagující kulturu harmonie těla, ducha a přírody, zejména prostřednictvím naturismu a kultu nahoty, byla nesmírně populární. Její autor se stal členem NSDAP v roce 1933 a následně pozměnil některé části textu ve prospěch nacistické ideologie. více viz TOEPFER 1997, 33.

⁴⁵⁴ srv. tisková zpráva k výstavě Svätopluka Mikyty *Orange Human*, Deák Erika Galéria, Budapešť, 5.4. – 27.4. 2013.

⁴⁵⁵ více viz tisková zpráva k výstavě *Fragmenty fragmentů*, Galerie Jelení, Praha 2019.

Zájem o otázku identity se u Mikyty prohlubuje zejména za pobytu v New Yorku⁴⁵⁶, kdy u autora nabyla charakteristické spojení s vlastní osobou. To vyústilo v několik drobných performativních akcí jako tančení odzemku v jednom z rušných harlemských klubů či hláskování básně Mňa kedys' zvádzal svet Pavola Országha Hviezdoslava při chůzi na ulici.⁴⁵⁷

Rovněž v kresbách vytváří Mikyta jakousi osobitou mytologii spjatou se slovenským prostředím, zahrnující valašky, lidové ornamenty, postavu Jánošíka, kříže, roubenky či brambory; vědomě pracuje s jednoduchostí prostředí, z něž pochází, a se sebeironií jej spojuje se socialistickou historií, jež tradiční rurální sediment převrstvila.

Častým motivem kreseb je brambora, typický produkt autorova rodného Oravska. V cyklu *Rok zemiaka* (*Rok brambory*, 2008) vystupuje brambor jako základna. Z ní vyrůstají klíčky, spletené do různých tvarů, například slovenských křížů; brambora je spojena pupeční šňůrou s člověkem či sama svými oddenky části lidského těla připomíná. Názvy děl jako *Rok zemiaka* či *Správna odroda* se mohou jevit ironicky, ale – jak si všímá Lenka Kukurová⁴⁵⁸ – je nepochybným faktem, že brambory jsou součástí slovenské reality⁴⁵⁹, a Mikyta jim přiznává právo na místo na výsluní. Jeho oslava brambor by se dala chápat jako paralela procesů probíhajících při přehodnocování historie. Mikyta symboliku brambory komentoval: „Dôležitý je aj tvar zemiaka, namiesto dokonalej gule, je to nepravidelná hľuza, čo skôr vystihuje náš charakter“⁴⁶⁰.

V linii deníkových kreseb se objevují i další typické elementy, jimiž Mikyta komentuje slovenskou realitu. Pracuje se všeobecně známými a srozumitelnými symboly a vizuálními

⁴⁵⁶ stipendijní pobyt zde získal jako laureát Ceny Oskára Čepana, pozn. aut.

⁴⁵⁷ srv. MIKYTA 2010.

⁴⁵⁸ KUKUROVÁ 2001, 19–23.

⁴⁵⁹ podobně jako např. u Julity Wójcik v akci *Loupání brambor*, pozn. aut.

⁴⁶⁰ KUKUROVÁ 2001.

prvky, charakteristickými pro slovenskou povahu. Někdy mu stačí jemný, ale důmyslný posun, aby z nich vytvořil vizuální komentář, kritický a ironický zároveň.⁴⁶¹ Konfrontuje jednotlivé elementy historie, jako například koexistenci křesťanství a komunismu v sérii *Bublina* (2007), v níž pracuje s grafickými symboly hvězdy a kříže.

Prvky slovenské identity také mísí s globálními fenomény. Typickým příkladem může být tušová kresba s názvem *Za horami, za dolami...?* z roku 2005. Skupinka tří mužů s valaškami a typickými klobouky hledí, otočena zády k divákovi, kamsi na horizont, kde se rýsují oblouky kopců. Tyto oblouky jsou tvořeny notoricky známým symbolem písmene M, logem globální značky McDonald's. Slavné logo se objevuje hned na několika Mikyťových kresbách: v díle *Východ či Západ?* (2005) tvoří součást slunečního disku, objevujícího se za vrcholky hor. Východ a západ je zde chápán nejen jako přírodní jev, ale symbolicky jako pohled či orientace na danou světovou stranu v politickém a ideologickém smyslu.

Reakcí na nekritické přebírání západních modelů a ztrátu identity byla také performativní akce *Valaška na západ* (2004): autor, oblečený v kroji, hodil z hradu Děvína valašku směrem do Rakouska. Akce byla uspořádána v době vstupu Slovenska do Evropské unie, a odhození valašky západním směrem tak lze číst jako gesto příklonu k západním zemím. Použití tradičního předmětu ale rovněž naznačuje, že ne vše, čeho se vzdáváme, tedy odhazujeme, je automaticky špatné a zavrženíhodné; zda mnohé věci, jichž jsme se začali vzdávat ve prospěch bezmyšlenkovitého přebírání západních idejí, byly opravdu horší.⁴⁶²

⁴⁶¹ srv. MOČKOVÁ 2017.

⁴⁶² MOČKOVÁ 2017.

8.1 Dokumentarismus v současné umělecké praxi

V rámci umělecké práce s archivními materiály lze vysledovat velký počet děl užívajících dokumentární strategii.⁴⁶³

Výjimkou nejsou země bývalé Východní Evropy, kde se autoři obracejí převážně do regionální minulosti a k zachycení post-socialistických proměn společnosti. Jejich přístup charakterizuje rozsáhlé osvojení estetických a formálních struktur dokumentu a ochota lokalizovat, modifikovat, užívat a vytvářet dokumenty jako integrální složku uměleckého procesu.⁴⁶⁴ Tyto dokumentární strategie mívají auto-etnografickou formu, jejíž podobě a charakteristice se věnuje druhá část této kapitoly.

Dokumentarismus se v posledních dvou dekádách stal dominantním jazykem, zejména v médiu fotografie, filmu a videa. Metody práce jako výzkumu, archivování a dokumentárních technik žurnalismu, se v umění objevovaly cyklicky již od 30. let. Vztah umění a dokumentární formy byl již v této době (a ještě stále je) vnímán jako ambivalentní. Konceptualismus je pak odmítl jako obnovené primitivismy, stavějící na vykonstruovaném konceptu „druhého“. Od pozdních šedesátých let se zároveň projevuje dopad masmédií a informačních technologií na uměleckou praxi, a dokumentarismus balancuje na nestálé hraně mezi nimi.

Velký návrat metod dokumentarismu v umění nastal zejména v první polovině 90. let, kdy důležitou roli v jeho vývoji sehrály koncepty jako kontext, archiv a produkce vědění. Zpočátku se dokumentarismus rozvinul jako silně společensky

⁴⁶³ Zde je nutno připomenout konceptuální fotografy Nicolase Grospierra a Tamáse Dezsö, jejichž tvorba byla představena výše, a jejichž strategie jsou rovněž dokumentární (pozn. aut.).

⁴⁶⁴ WEEKS 2010, 59.

kritická a víceméně marginalizovaná praxe, jeho metody byly pak zahrnuty do širokého proudu umění skrze velké výstavy jako *documenta X* (1997, kurátorka Catherine David) a *Documenta11* (2002, kurátor Okwui Enwezor). Následně se objevila zóna propojující videoart, dokumentární film, reportáž, esej a ostatní formy, v nichž se protínají různé žánry a formáty a konstantně se mění jejich stylistické nástroje ve formě filmu, videa a instalace.⁴⁶⁵

Dokumentární praxe se zpočátku zaměřovala na řešení institucionálních problémů, které se na počátku poslední dekády 20. století týkaly určitého omezení uměleckého pole, souvisejícího s jeho odtržením od reality okolního světa vyjma umělecký trh – díky své realističnosti byla uchopena jako mocensky kritický nástroj a forma protestu proti mocenským vztahům na umělecké scéně.⁴⁶⁶

Stále však zároveň přetrvává určitá nedůvěra v dokumentární formu, pramenící zejména v její schopnosti postihnout a zprostředkovat realitu.

Jak podotýká Maria Lind a Hito Steyerl v úvodu své antologie *The Greenroom*, na jedné straně jsou dnes dokumentární obrazy mocnější než kdy předtím – vstupují do nejintimnějších osobních sfér pomocí mobilních telefonů a počítačů a do kolektivní imaginace tak nejen pronikají, ale také ji hluboce proměňují.⁴⁶⁷ Na druhou stranu však máme k dokumentární reprezentaci stále menší důvěru. Zkušenosti dvacátého století s masivní propagandou a dezinformačními kampaněmi vytvořily postoj, který lze nazvat zvykovou nedůvěrou stejně jako pokročilou mediální gramotností. Nejistota, doprovázející dokumentární platformu, plně koresponduje s pochybnou realitou současnosti.

⁴⁶⁵ srv. STEYERL 2005, 53.

⁴⁶⁶ ibidem, 55-56.

⁴⁶⁷ LIND 2008.

Tato nejistota však učinila z dokumentarismu jednu z nejinovativnějších forem současného umění: jejich ambivalentní povaha, plující mezi uměleckým a neuměleckým, přispěla k vytváření nových bariérových zón mezi estetickým a etickým, autentickým a umělým, fikcí a faktem; mezi dokumentární silou a jejím potenciálem a mezi uměním a jeho společenskými, politickými a ekonomickými okolnostmi.⁴⁶⁸

Právě obratem k archivu, dokumentu a dokumentárnímu pohledu se scéna současného umění „navrátila k reálnu“⁴⁶⁹, zdůrazněném velkým počtem dokumentárních děl, manifestujících vítězství otázek politiky a politické reprezentace.⁴⁷⁰

Definice stále vágního termínu dokumentarismus mají společný aspekt – je jím snaha odhalit „věci tak, jak jsou“, poskytnout o nich důvěryhodnou, autentickou informaci a vyvarovat se jakéhokoli přikrašlování, jež by mohlo narušit integritu reality. Kořen pojmu⁴⁷¹ samotného značí v doslovném významu záznam čehosi, co dokazuje jeho existenci či výskyt – odtud nárok na pravdivost, často přikládánou dokumentu.⁴⁷² Faktem však je, že žádné dílo vytvořené člověkem nelze považovat za stoprocentně objektivní a zahrnuje určitou míru manipulace.⁴⁷³ Jak podotýká Hito Steyerl⁴⁷⁴, jediná věc, kterou můžeme o současném dokumentu tvrdit s jistotou je ta, že vždy pochybujeme o jeho pravdivosti. Tato nejistota „není hanebným nedostatkem, který je nutné skrývat, ale namísto toho v jádru ustavuje kvalitu současných dokumentárních praktik jako takových.“ Podle Steyerl však dokumentární formy nesdělují univerzální politickou pravdu, ale naopak velmi specifickou „politiku pravdy“ („the politics of

⁴⁶⁸ ENWEZOR 2008, 81.

⁴⁶⁹ srv. FOSTER 1996.

⁴⁷⁰ CASSAGNAU 2005, 159.

⁴⁷¹ z lat. *documentum* (učit, lekce), *doceo* (vyučovat), pozn. aut.

⁴⁷² srv. ENWEZOR 2008, PELEG 2010, 6-7. ad.

⁴⁷³ srv. FONTCUBERTA 1995, 12.

⁴⁷⁴ STEYERL 2011.

truth"). Tento ideologický koncept, původně naznačený Michelem Foucaultem⁴⁷⁵, odkazuje k faktu, že tyto formy nejsou „oknem do reality“ ale právě naopak, artikuluji komplexní mocenské vztahy. Dokument je tak tradiční historický koordinační bod vědění a moci.⁴⁷⁶

Okwui Enwezor rovněž argumentuje, že dokumentovat znamená shromažďovat různé údaje, které vedou k intepretaci historických událostí či faktů⁴⁷⁷, nikoli k vytváření jediné příslušné pravdy. Dokument si nárokuje břemeno pravdy tím, že směřuje k tomu, co vidí jako zaznamatelnou realitu. Pro jakýkoli obraz je nemožné plně postihnout realitu, neboť v rozšířeném vizuálním poli, v němž takový obraz existuje, se zdá, že dokument může paradoxně zaznamenat něco, co je pravdivé, ale nemůže odhalit jeho pravdivost ve smyslu, že ve skutečnosti může dotyčný subjekt (neúmyslně) zkreslit.⁴⁷⁸ Dokumentární díla současného umění nelze hodnotit podle dichotomie pravdy či nepravdy, neboť vedle své výpovědní hodnoty rozvíjejí také vlastní nezávislou existenci jako obrazy⁴⁷⁹ (*images*).

Nelze také opomenout žánr fiktivního dokumentu a dokumentu na rozhraní fikce a reality (tak jak jej užívá například Omer Fast či Zsolt Keserue, jemuž se práce věnuje dále). Mnoho těchto děl nakládá kriticky s různými verzemi reality, jež není jednoznačná či transparentní, stejně jako s diverzifikovanými systémy pravdivosti.⁴⁸⁰

Přestože prvotní úlohou dokumentu je pouze zaznamenávat, archivovat a zpřítomňovat, je vnímán jako silný morální činitel. Protože zobrazuje skutečné osoby, události a společenské podmínky, má prominentnější morální rozměr než fiktivní dílo. S tvůrcem se pojí několik rovin odpovědnosti,

⁴⁷⁵ FOUCAULT 1982.

⁴⁷⁶ STEYERL 2005, 57.

⁴⁷⁷ srv. FOUCAULT 1982, 126-31.

⁴⁷⁸ ENWEZOR 2008.

⁴⁷⁹ SPINELLI 2005, 149.

⁴⁸⁰ CASSAGNAU 2005.

již má ve vztahu k sobě samému, k divákovi, k subjektu a k širší společnosti.⁴⁸¹

Silný příklon k dokumentárním formám v rámci historiografického obratu je logický vzhledem k podstatě jejich metodám jako svědectví a nástroje memorializace.⁴⁸²

Jak naznačil Michel Foucault⁴⁸³, v nedávné době došlo k proměně vzájemného vztahu historie a dokumentu jako takového: primárním cílem historie již není dokument interpretovat, určit jeho pravdivost a vyjadřovací hodnotu, ale pracovat na něm zevnitř a rozvíjet jej; historie dokument naopak organizuje, distribuuje, uspořádává, určuje prvky, popisuje vztahy. Lze tedy říci, že historie ve své tradiční formě „memorovala“ dokumenty minulosti, transformovala je v dokumenty, avšak dnes transformuje dokumenty v monumenty. Historie sama tedy směřuje k archeologii – k vlastnímu popisu monumentu.

Historie je v dokumentu zobrazena a interpretována skrze imaginaci tvůrce i diváka. Je tedy vepsána v myslí jednotlivce či ve faktické existenci fyzického místa? Či snad někde mezi, v mezeře mezi viditelným a slyšitelným, osobní pamětí a kolektivní historií, faktem a fikcí, v místě, které lze zmapovat pouze v průběhu neustálého překračování v různých trajektoriích vedených různými zájmy? Dokument jakožto médium založené na čase tak nabízí zajímavé možnosti analýzy prostoru a paměti.⁴⁸⁴

⁴⁸¹ LINTON 1976, 18-19.

⁴⁸² srv. ENWEZOR 2008, 90.

⁴⁸³ FOUCAULT 1982, 126-131.

⁴⁸⁴ VERWOERT 2008, 202.

Dokumentarismus v umění postsocialistické Evropy: autoetnografie

Dokumentární tendence v tomto regionu lze v rámci historiografických tendencí vnímat jako prostředek poznání a znovu-poznání⁴⁸⁵ postsovětské situace. Toto znovu-poznání zde nabývá dvou forem: odploštění⁴⁸⁶ a humanizace.

Odploštění je reprezentováno strategií vědomého zájmu o mikrokomunitu, menšiny, diaspory a sub-skupiny, která důrazem na odlišnost přispívá k debatě o uniformitě východní Evropy.⁴⁸⁷

Dokumentární forma je zde užita také jako pedagogický prostředek ve smyslu zapojení diváka. V současnosti je umělec vnímán rovněž jako informátor či zpravodaj, a předpokládá se, že se divák srze dané dílo poučí o situaci v dotyčné zemi. Publikum současného umění je globalizované a je zde rovněž jakýsi globálně srozumitelný vizuální jazyk, jehož je dokument již ustavenou součástí.⁴⁸⁸ Základní strategií je tak vytváření povědomí o subjektu, vystavující diváka dosud neznámým faktům a dějinným souvislostem, čímž se generuje vědění skrze „kolektivní pedagogiku“⁴⁸⁹.

Humanizace, druhá strategie, o níž hovoří Harry Weeks⁴⁹⁰, se odvíjí od osobnostního hlediska: zploštění středovýchodní Evropy do jednoho subjektu vedlo nejen k překrytí kulturních či národních rozdílů, ale také individuálních. Jednou z reakcí východoevropských umělců na

⁴⁸⁵ v orig. *cognition* a *re-cognition* (pozn. aut.) viz WEEKS 2010

⁴⁸⁶ Odploštění (v orig. *de-flattening*) je termín, který užil čínský kurátor a teoretik Wu Hung ve vztahu západního a ne-západního umění. To je podle Wu zplošťováno, aby vyhovovalo západním kánonům, uměleckohistorickým narativům a výstavní praxi. Regionální současné umění je tak vytrháváno z kontextu a originální umělecké osobnosti sice jsou zařazovány do mezinárodních výstav, ale vždy v separovaných skupinách či sekcích. více viz WU 2007, 259-261.

⁴⁸⁷ WEEKS 2010, 62.

⁴⁸⁸ VERWOERT 2005, 77-83.

⁴⁸⁹ GUERRA 2008, 145-64.

⁴⁹⁰ WEEKS 2010.

tuto „de-humanizaci“ bylo osvojení si slovníku a metodologie etnografie, což vedlo k jistému návratu paradigmatu umělce jako etnografa.

Role umělce jako etnografa je, jak ji bylo řečeno, dalším fenoménem, pojícím se k archivnímu a historiografickému obratu a paralelně navazuje na prolínání umění a ostatních humanitních věd, podobně jako u archeologických pracovních metod a výstupů.

Umění tak zaplnilo prostor dlouho vyhrazený antropologii a stalo se jedním z hlavních odvětví pro sledování, reprezentaci a vyjádření různorodosti současného života.⁴⁹¹ Kořeny etnografické tendence v umění je nutné sledovat až do 70. a 80. let minulého století, kdy došlo v souvislosti se vzestupem kritických hnutí souvisejících s feminismem, občanskými právy, právy sexuálních menšin, institucionální kritikou; umění se dostalo do širšího kulturního pole, tedy do primární domény studia antropologie a sociologie. Ještě úžeji vstoupilo umění do etnografické praxe v rámci „obratu ke spolupráci“ a kolaborativní praxe.⁴⁹²

Etnografické přístupy v současném umění jsou ale zároveň terčem poměrně ostré kritiky⁴⁹³, zejména z hlediska postkoloniálního pojetí dichotomie kulturního či etnického „Druhého“. To však platí v kontextu západní teorie.

V bývalé východní Evropě je situace na tomto poli poněkud odlišná, neboť autoři v drtivé většině reflektují prostředí vlastní kultury a kulturní minulosti. Umělec zde vystupuje jako etnograf vlastní komunity a reprezentuje sebekolonizační⁴⁹⁴ aspekt díla, což někteří badatelé vidí

⁴⁹¹ MARCUS/MYERS 1995.

⁴⁹² srv. DESAI 2002, 307-309.

⁴⁹³ ostře proti vystoupil např. Hal Foster v eseji *The Artist as Ethnographer*, viz FOSTER 1996, 302-309.

⁴⁹⁴ Pojem sebekolonizace lze podle Alexandra Kiosseva aplikovat na kultury, které podlely kulturní moci Evropy a Západu, aniž by byly reálně napadeny a změněny v kolonie. Historické okolnosti je postavily na periferii, do role postranních přihlížejších. Dobrovolně však

jako potenciální cestu pro budoucnost etnografického pole oproštěného od postkoloniálních asociací. Podle nich etnografie po studené válce může stavět právě na dílech příslušníků dané kultury, analyzujících situaci za pomoci vlastních podmínek a termínů⁴⁹⁵.

V tomto kontextu si zde dovolím tyto umělecké přístupy nazvat autoetnografickými.

Termín autoetnografie⁴⁹⁶ původně odkazuje k antropologům zahrnutým do výzkumu „vlastních“ lidí, kdy je výzkumník insiderem studované skupiny. Tento výzkum spojuje autobiografické a osobní hledisko s kulturním, společenským a politickým ukotvením dané skupiny. Cílem tohoto typu zkoumání je využití vlastní životní zkušenosti ke generalizaci určité skupiny či kultury či dokumentaci určitého momentu nebo detailu z jejího způsobu života.⁴⁹⁷ To je také případ, kdy antropologové spolupracují s umělci a naopak: umělci vytvářejí projekty generující antropologické pohledy. Z této perspektivy jsou umělecká díla prezentována jako (určitý druh) etnografického výzkumu a etnografický výzkum jako určitý druh umění.⁴⁹⁸

přijaly základní hodnoty a kategorie „koloniální“ Evropy (v tomto případě, tedy vůči střední a východní Evropě vystupuje jako „kolonizátor“ Západ, pozn. aut.). Dochází k rozdělování národů a geografických prostorů na „vyšší“ a „podřadné“, nejen v geografickém, ale i v hodnotovém slova smyslu na „západní“, „jižní“, „velké“, „nedějinné“ apod. Sebekolonializace probíhá současně se vznikem malých a marginálních národů a dochází k ní dobrovolně (mnohdy s velkým prvotním nadšením), tedy bez klasické koloniální agrese. Jejich kulturní identita se však konfrontuje s koloniálním centrem a tyto periferní komunity tak vnímají svou existenci z vlastní perspektivy jako „kulturu nedostatku“ či dokonce zaostalosti za tímto centrem. S tím souvisí i ustavičné úsilí o uznání ze strany centra, jehož však málokdy dosáhnou, neboť jim „schází velikost i bohatství, mījely je hlavní koloniální trasy, byly z kulturního hlediska málo odlišné a vzdálené, neskýtaly exotickou potěchu, dobrodružství ani zakázané slasti.“ Dostávají se tak do jakéhosi bezvýhodného kruhu, neboť tyto degradující představy přecházejí zpětně do jejich kolektivní imaginace. Více viz KIOSSEV 2008.

⁴⁹⁵ CHARI/VERDERY 2009, 6-34.

⁴⁹⁶ srv. HAYANO 1979, 99-104.

⁴⁹⁷ srv. ELLIS/BOCHNER 2006, 737.

⁴⁹⁸ RUTTEN/VAN.DIENDEREN/SOETAERT 2013, 461.

Z hlediska uměleckých strategií využívaných autory střední a východní Evropy se klasifikačně jedná o autoetnografii analytickou, propojující širší společenské fenomény, a zároveň reflexivní⁴⁹⁹, kdy autoři užívají vlastní zkušenost v dané (sub)kultuře k hlubšímu výzkumu vzájemné interakce.

Charakteristická je z tohoto hlediska tvorba slovenské fotografky **Lucie Nimcové**, která pracuje převážně s archivními fotografiemi z rodného Humenného. Město slouží autorce jako jakýsi případový mikrokosmos, v jehož vizuální archeologii se jedinečným a zároveň typickým způsobem odkrývá socialistická paměť regionu i její aktuální druhý život.⁵⁰⁰

Nimcová (*1977) studovala na Institutu tvůrčí fotografie při Slezské univerzitě v Opavě (1996–2003) a následně na amsterdamské Rijksakademie van Beeldende Kunsten (2007–2008). Je laureátkou několika ocenění, mj. Ceny Oskára Čepana (2007), německých cen ECB Photography Award a Leica Oskar Barnack Award, Fotografia Baumer and Mercier Award (Itálie), Kasahara Michiko Prize (Japonsko) či speciálního ocenění poroty švýcarské Vevey International Photography Prize (2013).⁵⁰¹

Její dílo je pozoruhodným dokumentem, citlivě a komplexně zobrazujícím středo a východoevropskou společnost – zejména ženy – v kulturním posunu. Na hraně mezi empatickou blízkostí a kritickým odstupem zkoumá hybridní podmínky postkomunistické éry, ambivalentní směs zpátečnické touhy a apatie, westernizace a sebe-kolonizace.⁵⁰²

Základem tvůrčí strategie Lucie Nimcové je průzkum archivu: v archivech pátrá po snímcích od oficiálních dokumentátorů

⁴⁹⁹ srv. ELLIS/BOCHNER 2006, 737–739.

⁵⁰⁰ HANÁKOVÁ 2008, 57.

⁵⁰¹ HEATWOLE/RYSKIN 2009, 23.

⁵⁰² TÜRK 2008.

bývalého režimu i po těch amatérských, získaných z rodinných alb. V těchto fotografiích hledá nejen historii rodného místa, ale především příběhy místních lidí, které často sama zná, což do její práce vkládá nový, veskrze privátní rozměr. S archivem pracuje Lucia Nimcová jak tvořivě, tak kurátorsky. „Bez výzkumu v archivu by byl můj projekt mělký. Bez archivu by nebyla moje interpretace, nebo pokračování něčeho, co existuje v čase a nemá začátek ani konec, jen pomalý přerod. [...] Archiv mi dal širší pohled, ale také labyrint,“ říká o svém díle, jež je dokumentární i fiktivní, fotožurnalistické i archivářské, současné i tradiční zároveň.⁵⁰³

Nimcová skládá vlastní historii jednoho místa, skrze osobní historii i vzpomínky lidí. Snímky nalezené v oficiálních i soukromých archivech jsou pro ni zakonzervovaný svět, který stále existuje a často dále ovlivňuje dění na malém prostoru. Snaží se pochopit do hloubky jedno místo nebo město za jedné éry a tak porozumět tomu, jak se ono místo a lidé vyvíjeli. Otvírá paralelní minulosti z jednotlivých pamětí a rekonstruuje příběhy s ještě žijícími aktéry.⁵⁰⁴

Již od raných prací se zabývá intimní sférou obyčejného života, zejména žen, jeho proměn a plynutí v proudu času. Od roku 2003 začala dokumentovat měnící se společnost ve střední a východní Evropě skrze obyčejné, všední lidské příběhy. Využívá k tomu jednoduchý vizuální jazyk a formu srozumitelnou i širšímu publiku.

Dokumentovat životy obyčejných žen ze střední Evropy začala Nimcová již jako studentka ve snaze nalézt odpovědi na své osobní otázky. Skrze svoji práci zjišťovala, co to znamená být ženou v tehdejší slovenské společnosti.⁵⁰⁵ V cyklu *Instant Women* (2003) se tak zaměřila na středo- a

⁵⁰³ HEATWOLE/RYSKIN 2009, 23.

⁵⁰⁴ MONCOLOVÁ 2014.

⁵⁰⁵ CASPER 2014.

východoevropské ženy střední a nižší střední třídy různých věkových skupin, jejich touhy, plány a sny, které kontrastují s realitou, v níž žijí. Sleduje křehké momenty, z nichž lze číst kapitoly z lidských osudů. Pozoruje ženy, které se současně s celou společností adaptují na novou, radikálně proměněnou realitu; které mezi tradičními modely a novou skutečností hledají vlastní identitu. Z televize a časopisů do jejich životů pronikají útržky západního světa, který si idealizují a sní o tom, že brzy bude ten jejich vypadat stejně, přestože se nyní od základů diametrálně liší. „Mohlo by se zdát, že pod klidnou hladinou všedního života se nic neděje, ale základní lidské hodnoty a samotný způsob myšlení ve skutečnosti prodělávají zemětřesení: tradice blednou a mizí, mezigenerační konflikty narůstají, život je méně bezprostřední a více ambiciózní,“ objasnila pozadí projektu autorka.⁵⁰⁶

Mizení a vykořeněnost je tématem i rozsáhlého dokumentárního projektu s názvem *Rusíni* (od 2006). V něm Nimcová sleduje minulost a přítomnost obyvatel rusínské národnosti přemístěných z prešovského regionu Starina, který museli v 80. letech opustit kvůli stavbě stejnojmenné vodní nádrže. Sedm rusínských vesnic - Starina, Dara, Ruske, Smolnik, Velka Polana, Ostroznica a Zvala - přitom byly srovnány se zemí. Vysídlené rodiny našly nové domovy zejména okolo autorčina rodiště, Humenného, a blízkého okolí. Nimcová, sama z rusínské rodiny, tak vytvořila nejen historický dokument, ale také záznam o hledání vlastní identity. Při propátrávání archivů našla i osobní fotografie, které nikdy dříve neviděla.⁵⁰⁷ Ponořila se také do archivů rusínských rodin a národopisných institucí, aby objevila fotografie zobrazující pravdivý obraz o životě této menšiny. Setkala se tak s různými typy záznamů: rodinnými snímky, jež byly prakticky

⁵⁰⁶ viz <http://www.luco.sk/iw.htm>, vyhledáno 5.11. 2016.

⁵⁰⁷ MONCOLOVÁ 2014.

to jediné, co jim z původních sídel zůstalo, snímky amatérských fotografů, kteří akci dokumentovali jako atrakci zvenčí, a konečně oficiálních dokumentátorů, kteří se rozhodli podpořit tento socialistický projekt pro veřejné blaho.

K účasti na projektu *Rusíni* vyzvala Nimcová také šest mladých potomků rusínské komunity, aby se stali skrze své fotoaparáty pozorovateli vlastní mizející a asimilované kultury a zachytili své rodiny a život okolo sebe. Vznikla tak otevřená a upřímná výpověď Rusínů o Rusínech. O lidech, kteří byli násilně zbaveni domova a v novém prostředí nenalezli ve vlastní kultuře potřebnou oporu. Toto vykořenění přechází z generace na generaci – sama Nimcová si uvědomuje, jak mladá generace ztrácí vazby s původní menšinovou identitou, přestože si uchovává vzpomínky z dětství. „Zánik vesnice byl rychlý,“ vzpomíná, „krátce po osudovém rozhodnutí začali lidé odcházet do paneláků. [...] U domů doutnaly hromady věcí, které vystěhovalci spálili, protože se jim nevešly do malých bytů. Jako první letěly do ohně fotografie – aby nepřipomínaly bolest nad ztrátou milovaného místa. Do roka byla vesnice mrtvá. Dodnes jsem se nevyrovnala s osudem člověka bez rodného místa. Stejně zasažená je celá rusínská komunita z této oblasti. Někteří zemřeli smutkem, jiní začali pít, další si sedli před televizi a prožili před ní zbytek života.“⁵⁰⁸ V lidech, kteří byli vyhnáni ze svých domovů, přetrvává dušený pocit nespravedlnosti. Spojení s přírodou a půdou museli odejít do exilu ve městech, a tato bezmoc a ztráta identity jako by přešla i na jejich potomky.⁵⁰⁹ Nimcová na sebe nahlíží jako na zástupce poslední generace, která si stále pamatuje něco z každodenního života a spirituality menšiny, ale už k ní nijak nepatří. Mladí lidé už nerozumí rusínsky či tento jazyk nepoužívají ani v rodinném kruhu,

⁵⁰⁸ VILGUS 2007.

⁵⁰⁹ LEMPELOVÁ (nedat.)

často se stydí za svůj původ a neshledávají nic zajímavého na tradicích, které je obklopují. Ty tak mizí a jsou odsouzeny k zániku.⁵¹⁰ Projekt *Rusíni*⁵¹¹ sestává i ze zvukových záznamů lidových písní a archivních videí. Jeho těžištěm jsou však zejména fotografie. Snímky propojují minulost a současnost této rusínské komunity. Dobové dokumentární fotografie demolice vesnic a stavby přehrady zachytil například Štefan Antoňák a Ján Svatuška (*Starina*, 1986) či Jozef Lauruský, rusínský fotograf původem z vesnice Ruské, pevně spjatý s regionem (cyklus *Ruské*, 1984–1985). Z archivů rusínských rodin vybrala Nimcová převážně snímky, zachycující všední, obyčejný rodinný a vesnický život – rodinné výlety, sklizení úrody, zábavu mládeže, svatby, pohřby a přátelská setkání. Mladí rusínští fotografové, které Nimcová pozvala k účasti – Lucia Danková, Silvia Hulajová, Ivana Lempelová, Jarek Basoš, Števo Koco, Roman Babjak – se zaměřili na zobrazení života rodin v současném prostředí, často s ironickým či melancholickým podtextem (Števo Koco: *Brehy*, 2005; Lucia Danková: *Kolbasov*, 2005; Silvia Hulajová: *Ruské*, 2005).

Po studiu oficiálních snímků z archivů se Nimcová začala zabývat osobními a rodinnými fotografiemi. V projektu *Leftovers* (*Pozůstatky*, 2007–2009) vybírala z archivu Mariána Kusika, rodinného přítele, který se ve svém volném čase věnoval fotografování a vytvořil tisíce rodinných snímků, zejména tzv. Husákových dětí, generace narozené na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Kusikovy fotografie jsou citlivé, nearanžované obrazy všedního života a rodinných oslav. Za motto projektu si Nimcová zvolila citát Kusikův citát: „Pamatuji si mnoho příběhů z uplynulého století, které nebyly o disidentech ani tragických událostech. Prostě

⁵¹⁰ HEATWOLE/RYSKIN 2009, 23.

⁵¹¹ výstupem projektu je i webová prezentace:
<http://www.rusnaci.sittcomm.sk/>

obyčejné příběhy." Cyklus *Leftovers* dostal knižní podobu, jež je složena ze střípků Kusikových vzpomínek a jeho životních příběhů na pozadí jeho snímků. Obrazy dětí, příbytků, rodinného života vykreslují i Kusikovu rodinnou historii. Snímky, uložené autorem do archivu jako „pozůstatky“, neboť z různých důvodů nevyhovovaly či nebyly „dostatečně estetické“ vznikaly převážně jako momentky, pořízené mezi jednotlivými záběry. Jak je popisuje Lucia Nimcová, nabízejí pohled do každodenní reality, která již neexistuje.⁵¹² Do této každodenní reality však silně prosakuje i šed' a absurdita doby normalizace a její zásahy do životů lidí. Nehistorické, soukromé záběry se tak stávají dějinným záznamem určité doby.

S archivními fotografiemi pracuje Lucia Nimcová podobně i v cyklu *Unofficial* (2006–2009). Jedná se o instalaci složenou z více částí - fotografií, slidů a videí a kombinuje archivní snímky, rodinné fotografie i fotografie nové, pořízené autorkou v archivním duchu a s lidmi, kteří se na historických snímcích vyskytují. Nimcová strávila studiem archivních fotografií svého rodiště v Humenném téměř dva roky. Z archivu Regionálního kulturního centra vybrala fotografie, prezentující život v období komunismu, pořízené pro oficiální účely - zachycují nejen každodenní život, ale také události jako místní sdružení, pěvecká vystoupení, sportovní aktivity, regionální slavnosti či Bridágy socialistické práce (BSP, 2008) [25]. Značná část těchto snímků pochází od místního profesionálního fotografa Juraje Kammera (*1959), který přes dvacet let oficiálně dokumentoval kulturní život v Humenném. Na rozdíl od předchozího cyklu *Rusíni* se tak od amatérské fotografie obrací k profesionální. „Zkoušela jsem projít archivy amatérských fotografů, ale nakonec jsem nejzajímavější fotky paradoxně našla v oficiálním archivu. Juraj Kammer, který je

⁵¹² NIMCOVÁ 2009.

fotil, měl pro mě úplně nepochopitelný způsob focení. Vůbec nepřemýšlel, jak fotí a vlastně ani co fotí. Jeho přístup byl tak odlišný od mého, kdy neustále všechno zkoumám a vím přesně, proč se nakonec rozhodnu pro určitý záběr, kompozici, světlo, přesto tam ale byly fotografie, které se mi něčím líbily. Byly tak špatné, až byly skvělé," říká o Kammerově práci Nimcová. Rozhodla se, že bude v jeho práci pokračovat. „Chtěla jsem se naučit jeho fotografický jazyk, porozumět, jak k fotografii přistupuje. Jemu sice bylo všechno jedno, ale já přesto v jeho fotografiích vnímala světlo i kompozici. Byly sice proti všem pravidlům, ale nějaká vnitřní pravidla přece jen měly.“ Cyklus *Unofficial* [26] je osobní reflexe nedávných změn, které se dotkly jejího rodného města. Nimcová zkoumá efekt, který měly tyto změny nejen na materiální úrovni, ale také na hlubší, osobnější. Projekt, založený na archivních fotografiích, hovoří o autorčině osobním spojení s místem a jejím hlubokém porozumění a empatii k místním lidem. Na některých fotografiích se také sama objevuje – například na snímcích vystoupení dětského sboru Nezábudka při různých oficiálních akcích. Na snímcích se objevují i momenty, kdy daná událost skončila, řečníci dořečnili, bylo možné fotografovat lidi bez jejich oficiálních masek. Nikdo nic nepředstírá, ani fotografované osoby, ani fotograf. Na těchto snímcích je patrná pasivita, indiference a netečnost, typická pro dobu komunismu. Cyklus ostatně zachycuje i mládí generace dnešních padesátníků a šedesátníků, na nichž se normalizace podepsala nejhůře. Tato generace se zdá být rezignovaná a v depresi.⁵¹³ Nimcová si povšimla, že mnoho lidí, které lze spatřit na snímcích, nežije reálný život, ale přežívá ve svých vzpomínkách. Na každé kulturní akci nacházela nové subjekty pro tuto domněnku – lidé měli stejné pózy a postoje, pohyby a gesta jako osoby, které znala z archivu. Tak začala rozpoznávat a pozorovat lidi

⁵¹³ MACEK 2008.

z minulosti a dokumentovat je, začala je vnímat jako jakousi paralelu ke svému světu a času. Jako vzpomínky na minulost a její monumenty.⁵¹⁴

K cyklu *Unofficial* patří rovněž video *Rozcvička*, zachycující několik drobných performancí – situací, do nichž Nimcová jako režisér obsadila občany Humenného. Tři starší ženy, oblečené v tesilových kalhotách a tradičních šatových zástěrách, které provádějí prostocviky na blátivé cestě, babička cvičící u skříně a na gauči, žena hopkající na obrubníku a na betonovém plácku muž protahující si hřbet u sekání dřeva, dva muži v oblecích poskokem obcházející louže před starými garážovými vraty, důchodci klusající v jídelně. Nimcová ve videu pracuje s jemnou formou manipulace a určité nepřírozenosti daného pohybu v konkrétní situaci a u dané skupiny osob. Jak autorka objasnila, při práci na projektu *Unofficial* se jí zmocňoval pocit, že fotografie přesně nezachycuje to, co by zachytit chtěla. Situace, do nichž při fotografování obsazovala své „herce“, pro ni byly něčím symbolické. Rozhodla se natočit video, v němž budou lidé z fotografií před kamerou cvičit. „Celý život s nimi někdo cvičil, říkal jim, co mají dělat, a tak jsem je poprosila, jestli by mi taky nezacvičili. A oni mi zacvičili, i když to třeba od dětství nedělali. Jejich pohyb je vlastně vzpomínkou na něco, co zažili často ještě jako děti, nebo okamžitou inspirací? Je fascinující se na video dívat, stejně jako na fotografie. Zvláštní, jak mizí pocit, že se díváte na minulost, která se vás už netýká. Jsou směšné, ale zároveň děsivě osobní. Ten projekt je pro mě asi ze všeho nejvíc o umírání. Lidé na snímcích byli v určité době důležití, rozhodovali o jiných lidech, byli hrdiny. V jejich cvičení je i kus sebeironie. Cvičili a dělali si legraci sami ze sebe,“ podotkla Nimcová.⁵¹⁵

⁵¹⁴ HEATWOLE/RYSKIN 2009, 23.

⁵¹⁵ MACEK 2008.

Další součástí cyklu bylo i krátké video *Photo session*, v němž vyzvala několik starších místních mužů, aby znovu vytvořili scénu z fotografie od neznámého autora, nalezené v Regionálním kulturním centru v Humenném. Scéna byla tatáž jako na historickém snímku - tedy skupina mužů ve formálních oblecích fotografovaná před neutrálním pozadím - Nimcová pouze změnila osvětlení a přidala květiny. Performance probíhala asi 30 minut. Autorka se tak opět pokusila navodit podobnou situaci jako na originálním snímku, přestože si byla vědoma, že to není proveditelné.

Zcela odlišný charakter měla videoinstalace *Double coding* (2010), v níž Nimcová analyzovala slovenské filmy, které byly za normalizace zakázány. Pracovala se čtyřiceti snímky, natočenými v letech 1968-1989. Snažila se zjistit, podle jakého klíče cenzura pracovala. Při srovnávání však zjistila, že proto, aby byly filmy umístěny „do trezoru“ téměř neexistoval logický systém: „Logiku cenzury je velice těžké popsat, protože po roce 1968 zde oficiálně žádná cenzura nebyla. Byla to zcela abstraktní věc. Nebyl vydán žádný dokument či zákon určující co dělat a co nedělat. Vládla nepsaná pravidla. Lidé si je uvědomili až poté, co udělali chybu, a ostatní se z toho museli poučit a chybu neopakovat.“⁵¹⁶ Všechna pravidla byla velmi subjektivní, obvykle závislá na členech komise, posuzující film v průběhu výroby. Nimcová se také ptala proč a jak mohly tyto filmy vlastně vzniknout, neboť byly paradoxně placeny ze státních peněz. Často byly filmy zakázány až poté, co byly promítány v kinech a viděly je tisíce lidí. Režiséři i scenáristé skrývali svá poselství „mezi řádky“, do nepodstatných, nepřiliš viditelných okamžiků. Právě tato vnitřní dějová linie byla pro Nimcovou podstatná a podnětná. Ve své videoinstalaci subjektivně vybrala záběry z různých filmů a

⁵¹⁶ BUTCHER 2010, 31.

vytvořila tak malý vizuální labyrint, otevřený imaginaci a interpretaci.

Na desítkách zkoumaných filmů bylo také dobře patrné, kterak se měnila jejich kvalita od konce šedesátých let k unifikovanosti a plytkosti let osmdesátých. Mnohé z těchto filmů jsou dnešními kritiky hodnoceny jako nepřiliš kvalitní či přeromantizované⁵¹⁷, ale Nimcová v nich našla záběry, které pro ni měly osobní výpovědní hodnotu.

Videoinstalace *Double Coding* byla dvoukanálová, záběry z jednotlivých filmů se střídaly či se prolínaly, společně se čteným slovenským komentářem. Tímto komentářem byla krátká věta či citát, symbolicky doplňující daný záběr, ale do samotného filmu nepatřící; byl to jakýsi myšlenkový scénář Lucie Nimcové, ilustrující její náhled či emoce. Každý moment měl pro Nimcovou specifickou symboliku a navzájem spolu komunikovaly, přestože na sobě byly nezávislé. Pro autorku byly vybrané záběry vnitřním světem, intuitivní a emocionální selekcí, nezávislou na osobnosti a díle konkrétního režiséra či kvalitě jednotlivých filmových snímků. V *Double Coding* je patrná autorčina práce s personifikací. Už v počátečním záběru je například zachycena dívka žvýkající žvýkačku – autorčino alter ego, reprezentace. Autoportrét příslušnice generace, pro niž byla žvýkačka symbolem ideálního života na Západě. Na jiném záběru je mladík, čistící čočku objektivu, chystající se filmovat rodinu při stavbě domu. Stavba rodinného příbytku, za totality realita většiny rodin mimo velká města, vysávala rodinný čas i rozpočet často po dlouhá léta. Doslovně zde platilo „můj dům, můj hrad“, mnohdy byl pak tento hrad celoživotním dílem, určeným i pro další generace.

Double Coding je tak autorčíným subjektivním výběrem scén a příběhů, ilustrujících její společenské a generační kořeny.

⁵¹⁷ ibidem, 40-45.

I v následujícím videodokumentu se Lucia Nimcová zaměřila na historii. *Beyond the Wisla* (2011) se zabývá epizodou ukrajinsko-polských poválečných dějin. Takzvaná Operace Wisla, jež začala v dubnu 1947, měla za cíl rozbít separatistické jednotky ukrajinské povstalecké armády a ukrajinských nacionalistů, bojující za samostatnou Ukrajinu a za války spolupracující s Němci. Vojenské akce následovalo vysídlení 140.000 obyvatel, převážně polských Ukrajinců a Rusínů z oblasti Východních Karpat, kteří byli deportováni na západ, do tzv. „získaných zemí“, které Polsko po válce získalo na úkor Německa. Operace měla ukončit smíšené osídlení pohraničí a Polsko se tak mělo stát „národním státem“.⁵¹⁸ Tento brutální akt polského komunistického režimu byl po pádu železné opony klasifikován jako etnická čistka a odsouzen polskými i ukrajinskými představiteli. Video *Beyond the Wisla* zpracovává útržky příběhů vysídlených rodin: vzpomínky na rychlý odchod, stěhování do německých domů, těžký život i návraty po letech zpátky „domů“, který již jejich domovem vlastně nebyl. Dokument je dalším příspěvkem k soustavnému mapování osudů Rusínského etnika a jeho dějin.

Rovněž ostatní díla Lucie Nimcové, která se nedotýkají historických témat, jsou vždy lokálně i sociálně citlivá. Nimcová pokračovala i ve fotografických cyklech zobrazujících ženy. Série *Marie* (od 2010) navazovala na předchozí *Women* a *Instant Women*. Cyklus digitálních fotografií nabízel aluze na náboženské motivy nejen názvem, ale také klasickým tmavým oválným rámem, jaké jsme zvyklí vidat u raffaellovských reprodukcí nad postelemi či prádelníky našich (pra)babiček. Zobrazované ženy - „moderní Marie“ Nimcová tradičně desakralizuje, ukazuje krásu v obyčejnosti, ať už portrétuje mladou ukrajinskou

⁵¹⁸ více viz PIOTROWSKI 1998, 219-238.

prodavačku zeleniny či africkou ženu v tradičním barevném oděvu.

Jedním z novějších autorčiných projektů je „experimentální folková opera“ s názvem *Khroniky* (od 2014), vycházející z materiálů, které shromáždila na západě Ukrajiny. Na základě místních lyrických písní, vznikajících jako připomínka určitých osob či událostí, jsou *Khroniky* pokusem o zachycení současného všedního života na Ukrajině.⁵¹⁹

Ve svých experimentálních videodokumentech se umělec **Zsolt Keserue** (*1969) zaměřuje na současnou maďarskou post-socialistickou společnost, jejíž identita pevně koření v minulosti. Jako zásadní element zde působí lokální prostředí, utvářené předchozími obdobími.

V Keserueových dílech je přítomný jakýsi determinismus, idea, že člověk a potažmo celá společnost je ovlivňována svými dějinami, a také určitá nostalgie, příznačná pro země bývalého východního bloku.

Keserue se zaměřuje na člověka, jeho prostředí, obyčejné, všední problémy a témata. Zajímá se o drobnosti, detaily, které skládá jako kamínky v mozaice do širšího obrazu společnosti a mezilidských vztahů. Zásadním tématem je vzájemné působení minulosti a současnosti. Dokumentární formou zachycuje monology či dialogy aktérů, které mísí se záběry na jejich okolí s archivními záběry či ilustracemi. Tyto osoby jsou přímými účastníky situace či pamětníci daných událostí; vždy vystupují sami za sebe, nikoli v cizí roli. Vzniká tak jakási sociální sonda do lokálního prostředí.

Keserue pracuje s konkrétním kontextem, v konkrétním časovém období, řeší specifickou problematiku, jejíž elementy mapuje a dává do souvislostí.

⁵¹⁹ více viz <http://khroniky.sittcomm.sk/>.

Klíčové jsou pro Keserua dva fenomény, které vzájemně propojují. Prvním je místo: spojení s určitým místem, prostorem, působí mnohdy v jeho videích až fatálně. Autor sleduje *genia loci*, úzce propojeného s minulostí země.

Druhým je pak historie jako klíč k současnosti. Společenské struktury a fenomény se vyjevují na základě individuálních příběhů a postojů. Ve svých dílech vytváří autor jakýsi archiv, jehož jednotlivé složky vedou k popsání celku. Odkrývá jednotlivé vrstvy a čte v jejich průřezu.

Autor sám i jeho postoj zůstává v jeho filmech skryt, celkové vyznění jednotlivých děl nelze označit za pozitivní, negativní ale ani za neutrální, zanechávají ambivalentní pocit, stejně jako vzpomínky a občas sama realita, jež nás obklopuje. Keserue svá témata volí a zpracovává citlivě, ale objektivně a bez osobního patosu.

Videoinstalace *Panaszfal (Zed' stížností, 2003)* tematicky i formálně předjímá další směřování Keseruovy tvorby k sociálnímu videodokumentu. Divák sleduje obraz složený z devíti polí, v každém poli záběr na hovořící ústa. Jednotlivé monology však nelze rozlišit, všichni mluví najednou a ve stejné zvukové intenzitě, slova se slévají do jednoho řečového proudu. Vlastně jen podle názvu můžeme soudit, že si jednotlivé osoby stěžují či ventilují své problémy. Sám autor ke vzniku instalace uvedl: „Jako obyvatel Dunaújvárose jsem si uvědomil, že stěžování je nejčastější forma verbálního projevu, který slýchám od spoluobčanů. Po pozdravu tradičně následuje fráze „problém je, že..“, užívaná jak teenagery, tak seniory.“⁵²⁰ Zorganizoval tedy rozhovory s náhodnými lidmi, kteří tak dostali možnost vyjádřit své nesnáze spojené s každodenním životem ve městě.

Název je zřejmou parafrází slavné jeruzalémské chrámové zdi, u níž lidé nechávají lístky s modlitbami. *Panaszfal* je „zed’

⁵²⁰ ALFÖLDI/FRAZON 2009, 49.

nářků“ občanů Dunaújvárose, jež však nemohou být vyslyšeny, protože se ztrácí mezi ostatními.

Další z Keseruových videodokumentů, *Lekerekítés (Rounding off, Obrušování, 2006)*, se zaměřuje na osobní a intimní prostředí, konkrétně na život v socialistických panelových domech. [27]

První panelové domy v Maďarsku byly vybudovány právě ve městě Dunaújváros v roce 1959. Děj filmu je zasazen nejen sem, ale také na sídlišť v Budaörs, obce na vnějším obvodu hlavního města. Dokument je budován na základě rozhovorů s obyvateli těchto panelových domů. Až na pár výjimek však hovořící občany nevidíme, ani neslyšíme konkrétní dotazy. Účastníci se stávají součástí filmu nikoli skrze své osobnosti, ale skrze své anonymní příběhy.⁵²¹ Míra osobitosti a konkrétnosti tak variuje v široké škále. Téma života v paneláku je pojednáno v několika oblastech, postupujících střídavě od obecného ke konkrétnímu, od životního pocitu a stylu k problematice detailu. Kamera zabírá střídavě bytové interiéry a pohledy na sídlišť v městské zástavbě.

Základní otázkou jsou pro autora filmu primární důvody rozhodnutí lidí k životu v betonovém sídlišťi. Tyto pohnutky jsou různé: důsledek špatné finanční situace, nemožnost sehnat jiné bydlení, síla zvyku u obyvatel, kteří zde bydlí již od dětství. Často sem lidé přicházeli již v šedesátých letech, s vidinou na tehdejší dobu komfortního bydlení, s teplou vodou a topením; možností moderního bytu s oddělenými místnostmi. Na samotné prostředí sídlišť se názory obyvatel poměrně liší - od pocitu depresivních betonových klecí k postoji, že bydlení zde je jen otázka zvyku a má i jisté výhody. Všichni se však shodují, že jakkoli vypadají betonové bloky unifikovaně a neesteticky, vnitřní uspořádání je čistě na jeho obyvatelích.

⁵²¹ FRAZON 2009, 25.

Jak napsal Tibor Weiner, hlavní architekt Dunaújvárose, „konstrukce nemůže vytvořit více než rámec, v kterém se může lidská bytost usadit. Život obrušuje hrany krystalu, změkčuje tvrdé formy, tvaruje okolí. Člověk musí budovat prostor pečlivě, rozvíjet jej instinktivně. Organizace nesmí být tak tvrdá, aby odolala konstantní mobilitě a změně v životě. Ten by tak učinila nehumánním.“⁵²² Právě toto změkčování rámce systému a budování adekvátního životního prostoru je konstantní snahou nájemníků, kompromisně narušujících konformitu svou individualitou.

Téma individuality v kolektivním prostoru je jedním z klíčových konceptů videa *Rounding off*. Osobní stopy v rigidní struktuře, snaha vymezit si vlastní prostředí, své místo v rámci celku, a to nejen ve fyzickém, ale také v psychickém slova smyslu. Keserue sleduje mnohdy banální příběhy přestaveb a hledání prostorových řešení, zachycuje praktické zážitky a zkušenosti obyvatel sídliště s (ne)možností úpravy svého životního místa. V unifikovaném domě nikdy nelze vytvořit luxusní bydlení ani domov zcela podle svých představ. Vždy jsou to jen variace na stísněný prostor. Jak podotkl jeden z aktérů dokumentu, můžeme panelákový prostor považovat za negativ, který my sami pozitivně přetváříme. Změna je vlastně snaha o obrušování hran, mnohdy vlastních cílů a požadavků.

Rounding off je výzkumem specifické kolektivní struktury, která spojuje a zároveň rozděluje její jednotlivé články. Následnou sondou do současné společnosti za pomoci úvah o její historii bylo Keseruoovo video *Ki volt Mátyás király?* (*Kdo byl král Matyáš?* 2008). Dokument zachycuje skupinu postarších osob, devět mužů a jednu ženu, v laciném, anonymním budapeštském baru, popíjejících a diskutujících. Hlavním tématem debaty je osobnost a historické pozadí krále Matyáše Korvína (1443–1490). Tato velmi populární postava

⁵²² WEINER 1959.

zde slouží jako kulturní fenomén, k němuž má každý co říci, a jako spouštěč spontánní, „hospodské“ konverzace.

Hovor se ve filmu odvíjí od interpretace pověstí a legend, které jsou o Matyášovi (stejně jako o každém oblíbeném panovníkovi či známé osobnosti) rozšířené – historek o tom, kterak v převleku vycházel mezi poddané, aby zjistil, jak se lidem žije, přenesených báchorek, dokazujících královi moudrost a spravedlivost v podobě příběhu o dvou ženách ve sporu o to, či je dítě apod. Spolu s legendami a báchorkami se začínají v debatě objevovat různé historické okolnosti, či spíše jejich interpretace. Míra erudice a historického vhledu se úměrně zvyšuje míře zkonsumovaného alkoholu. Reflexe dějinných skutečností humanismu a renesance přes období útlaku Maďarska vytváří můstek k minulosti nedávné a následně dnešku. Prostá otázka „Kdo byl král Matyáš?“ odkrývá vrstvy kolektivní paměti. Na povrch vyplývá hlubší a palčivější společenská problematika, jež jako by se otiskovala ve všech zemích středoevropského regionu: idealizace dob minulých („všechno bylo lepší“), nehledě na časovou vzdálenost, a následná dezinterpretace historických událostí a reálií. Negativní pohled na současnost, kdy se vše naráz změnilo k horšímu, zejména pro obyčejné lidi. Nic dnes není jisté; nelze být poctivý, neboť poctiví lidé vždy skončí špatně.

S idealizací minulosti pak jde ruku v ruce také mytizace až popírání skutečné historie („historici jsou lháři“) a nadhodnocování úlohy své společenské vrstvy: lid je víc, pamatuje si, „Matyáš byl poctivý a čestný, jako maďarský sedlák“. Přetrvává nedůvěra k intelektuálům a idea venkova jako toho opravdového, poctivého prostředí, kde jsou hodnoty.

Přístup k historii je žitý a osobní. Legendy a historické události jsou osobitě interpretovány na základě vlastních

hodnot. *Kdo byl král Matyáš?* odhaluje osobní a každodenní způsob fungování kolektivní paměti.⁵²³

Patrně nejmonumentálnější - a nejdelším dokumentem Zsolta Keserua je *Nagyólvasztó (Blast Furnace, Vysoká pec, 2008)* [28]. Tato mnohvrstevná freska se snaží postihnout, opět na primárním základě rozhovorů s pamětníky a aktéry, počátek a vývoj kulturního života v Dunaújvárosi, zřejmě největším živoucím monumentu socialismu v Maďarsku.

Město na břehu Dunaje, založené z rozhodnutí Strany v roce 1949, bylo ustaveno jako počáteční bod industrializace Maďarska těžkým průmyslem. Tehdejší Sztálinváros, Stalinovo město, nejdůležitější projekt první pětiletky, rostl závratným tempem, kolem gigantických hutí se začala rozvíjet nutná městská infrastruktura. Je však možné v uměle vybudovaném městě vybudovat uměle i kulturu? A je vůbec žádoucí nějakou kulturu v dělnickém městě mít? Na těchto otázkách je postaven právě dokument *Vysoká pec*.

Vše začalo budovatelským nadšením v tom nejlepším slova smyslu. Jak ve videu vzpomíná umělec János Pálfalvi, jako mladí umělci přišli ze šedivé deprese do města, které žilo a pulzovalo. Všude byla mládež, hodně lidí. Atmosféru ve městě přirovnává k časům zlaté horečky na Aljašce. Do nového města se stěhoval každý, kdo chtěl zkusit štěstí či něco dokázat. Čerství absolventi škol i mladé dělnické rodiny - všichni přicházeli, s lákavou vidinou tehdy luxusního bydlení v nových panelových domech. Tento entuziasmus však neměl mezi mladými intelektuály příliš dlouhého trvání. Po tvrdém potlačení maďarské revoluce roku 1956 komunistický režim „utáhl šrouby“ a kulturní dění se dostalo pod přísnou kontrolu. Novinář a spisovatel Miklós Miskolci situaci popsal: „Počátek šedesátých let byl obdobím úzkosti. Po událostech v roce 1956 se režim bál všeho.“

⁵²³ SZALAI 2013.

Postupně se však situace začala pomalu a nenápadně uvolňovat. Bylo zde postaveno divadelně-filmové Centrum Bély Bartóka a několik uměleckých souborů. Prvním byl populární spolek folklorního tance. Rovněž divadelní scéna prožívala rozmach: v 70. letech bylo postaveno další důležité centrum kulturního života, První scéna Dunaújvárose. Jak podotýká jeho tehdejší režisér Imre Smuk, nikde jinde v Maďarsku tehdy nebylo studio aktuálního divadla. Vznikl zde také první nově vystavěný výstavní prostor po válce, Uitz, který se stal pro výtvarnou scénu velmi podstatným. První umělecké kroužky vznikaly zejména pro dělníky - první byl založen socialisticko-realistickým malířem Lájosem Szabó. V roce 1972 se začal v prostorech pod Uitzem scházet amatérský spolek pod vedením Istvána Birkácse, a postupně se stal jádrem jakési neoficiální výtvarné platformy. Jak vzpomíná István Rohonci, umělec a pedagog, „v dílně byl živý a kooperativní umělecký život, od zhruba poloviny sedmdesátých let do začátku let osmdesátých. Bylo to trochu jako Warholova Factory, kousek ode všeho, jen na menším prostoru.“

Dalším významným počinem bylo založení Sympozia ocelové skulptury v roce 1974, navazující na populární vlnu sympozíí na Západě. Byl to zároveň první pokus o vybudování podmínek pro sochaře s využitím průmyslu. U oficiálních struktur se však symposium netěšilo příliš velké podpoře: „Městská správa celé symposium nesnášela, bylo to pro ně příliš. Chtěli jej odložit, ale to způsobilo velký skandál. Vadilo jim hlavně to, že to měly být veřejné skulptury. Tak jsme navrhli, že by se sochy mohly umístit kolem břehů Dunaje - nebyla to ani součást města, ani veřejný prostor,“ říká Ernesztin Reszler, kulturní organizátorka. Tak byl založen monumentální Park soch, otevřená expozice pod širým nebem, jež existuje dodnes.

Kultura tak začala v Dunaújvárosi žít běžným životem – v úzké skupině lidí, jaksi uzavřená do sebe, přesto však z hlediska svých aktérů živá a pulzující.

Přestože *Vysoká pec* podává ucelený obraz jednoho fenoménu, její jazyk není doslovný. Je komplexem, složeným z mnoha částí, ale některé musí zákonitě chybět. Ne všechny otázky jsou zodpovězeny a ne všechny položeny.

Zsófia Frazon přirovnává Keseruvu autorskou metodu k principům definovaných Michelelem Foucaultem: cílem archeologické metody je vyprávět příběh, zdůraznit maličkosti, obklopující celek namísto interpretace sociologickými konstrukcemi. Nerekonstruuje přání ani touhy, neautentizuje fakta – odkrývá jednotlivé vrstvy a činí je viditelným.⁵²⁴ Ve *Vysoké peci* se tyto vrstvy prolínají, překrývají se navzájem. Celá skutečnost je ve své podstatě neuchopitelná a cele nepostižitelná. Keserue se neptá, jak je možné, že se stalo to či ono, nechává k divákovi hovořit drobnosti, jednotlivé linie, jejichž celkový obraz lze sestavit do různých kompozic.

Video *Dreams Come True* (*Sny se plní*, 2008) nepřímo navazuje na *Vysokou pec* – místně, časově i obsahově. Časosběrný dokument začal vznikat již roku 2002, a ještě stále se vyvíjí. Jeho aktéry jsou dunaújvároští hudebníci amatérských garážových kapel, kteří hovoří o svých prvotních ambicích, snech, jejich nenaplnění a změnách životních priorit. „Dreams Come True“ je jedno z nejčastějších klišé, které se v hudebním (a vůbec uměleckém) průmyslu často citují. Entuziastická mládež se snaží tyto sny o slávě, fanoušcích a penězích vyplnit s levnými nástroji a zkušebnou v garáži. Hrají pro radost, plánují nahrávky, touží po úspěchu. Hudbou vyjadřují své životní postoje. Od převzatých písní přecházejí k psaní vlastních, následují první koncerty, první fanoušci mimo okruh přátel, občas se podaří

⁵²⁴ FRAZON 2009, 21-22. Více viz FOUCAULT 2002.

vydat podomácku vyrobené album. Prorazit na scéně ale není snadné, navíc ve východní Evropě. Vystává dilema, zda se přiblížit mainstreamu či zůstat věrný svému stylu. Vysněná sláva stále nepřichází, na rozdíl od plíživé deziluze. Někteří členové kapely odcházejí, skupiny se rozpadají, přestože samy sebe přesvědčují, že je to jen přestávka. S přibývajícímí léty je času na hudbu a staré spoluhráče méně a méně, je třeba vydělávat na živobytí, starat se o rodinu. Postupně se z drsných muzikantů přirozeně stávají běžní občané. Hudba ale opět funguje jako koníček, aktivita pro radost, již bez očekávání. Snění se ubírá jiným směrem. To je i případ hudebníků z dokumentu *Dreams Come True*. Ze šestnácti kapel, zachycených v roce 2002, zbyly o šest let později pouze tři.

Stejně jako ostatní Keseruovy videodokumenty, je *Dreams Come True* mnohovrstevný. Opět je zde akcentován fenomén města samotného jako ohraničujícího elementu, jako umělého prostředí, izolovaného od ostatních částí země a potažmo širší kulturní scény. Skupiny fungují na okraji maďarské hudební scény, v uměle vybudovaném městě, v odloučeném prostředí - v garážové zóně, odtržené od organické části města. Tomu konvenuje i vizuální forma dokumentu - namísto záběrů na hlučné masy fanoušků, obvyklé u hudebních dokumentů, hrají v prostřizích hlavní úlohu obrazy prázdná, opuštěná místa.⁵²⁵ Jednotliví aktéři, skupiny a jejich tvorba představují primární téma, tvoří však pouze dějovou linku k rozsáhlejší fresce, odhalující strukturu společnosti na základě její subkultury (po celou dobu se ostatně ani nedozvíme jména aktérů ani kapely, o níž je právě řeč). Generační proměny, otázka vlastní pozice v sociální a ekonomické struktuře, lokální možnosti, jak obstát. *Dreams Come True* zkoumá a zobrazuje plynutí času, změny

⁵²⁵ ALFÖLDI 2009, 11.

v každodenních příležitostech, subjektivní možnost a vůli realizování osobních plánů a snů.⁵²⁶

Zatím posledním videoprojektem Zsolta Keserua je video *Oldászkényszer* (*Target Panic*, 2010), jež představuje v autorově tvorbě výrazný tematický posun. Autor se zde zaměřuje na intimní vztahy mužů a žen, na privátní sféru, odehrávající se za zdmi domovů a opouští také téma přímého propojení s historií, přestože vytváří mosty mezi vnímáním tehdejších a dnešním.

Sledujeme dialogy čtyř mužských hlasů; spojovacím tématem jejich rozhovoru jsou role. Společenské role, jež v průběhu života mění; přeskupují se, přicházejí nové, s novými požadavky, a my se jim poddáváme, přestože nás neuspokojují. Hlavní konflikt představuje výměna úlohy muže a ženy v rámci rodiny. Termín *target panic* („strach z terče“) se v psychologii užívá k pojmenování poruchy, vyskytující se zejména u lukostřelců. Je to náhlý panický stav, způsobující neschopnost akce ve správný okamžik, což vede buď k předčasnému výstřelu, nebo naopak k výstřelu žádnému.⁵²⁷ Keserue tento termín metaforicky aplikuje na jakýsi strach, vedoucí k unáhleným závěrům, a neschopnost vyrovnat se s určitou situací. V tomto případě jsou to obavy ze ztráty postavení, nejistota, nemožnost vyrovnat se se svou rolí.

V širším kontextu je video *Target Panic* sondou do fenoménu rozpadu tradiční rodiny a jejího chápání ve společnosti. Jak si všímá Beáta Hock, Keserue tuto situaci sleduje v kontextu bývalé postsocialistické země a vnímá ji jako důsledek emancipačního procesu, jenž otevřel ženám možnosti rolí dříve striktně vyhrazených mužům. Skrze ekonomickou restrukturalizaci došlo k přehodnocení některých společenských struktur.⁵²⁸ Kromě problematiky individuality

⁵²⁶ FRAZON 2009, 33.

⁵²⁷ více viz např. www.archerytalk.com.

⁵²⁸ HOCK 2013.

versus role a destrukce tradičních vztahů prosakují na povrch skrze *Target Panic* témata další. Jedním z nich je otázka postavení humanitně vzdělaných lidí na trhu práce a ve společnosti obecně. Jak podotýká Hock, Keserue zde pečlivě definuje sociální prostředí postav – všechny páry jsou vysokoškolsky vzdělané, ale v porovnání se svými ženami, jež působí jako lékařky či právničky, mají muži, žijící se na volné noze, nejisté či špatně placené zaměstnání.⁵²⁹ Tento fenomén špatné uplatnitelnosti absolventů humanitních oborů je obecně rozšířený, z hlediska společenských nároků na muže – živitele je však tlak vyšší.

Videa Zsolta Keserua jsou jednotná stylově i tematicky, přesto jsou každé svébytnou uměleckou jednotkou. Autor vyvíjí formu i obsahovou strukturu.

Spojovací linií je historie, ať již osobní nebo sdílená, kolektivní. Prosakuje na povrch jako determinanta: v *Kdo byl král Matyáš* jako odrazový můstek pro interpretaci současnosti, ve *Vysoké peci* jako součást osobní zkušenosti. Zde se vyjevuje důležité poselství: historii nejen vytváříme, ale můžeme ji i přetvářet, a tato moc nás činí odpovědnými. Zrcadlo vlastních dějin je klíčové pro každou společnost. Keserue hledá v minulosti zároveň klíč k současné společnosti a jejím hodnotám.

Jak podotýká Nóra Aföldi⁵³⁰, Keserue vědomě užívá filmový styl tvůrců ze Studia Bély Balázse – zvláště ten, jež užívali ke konci šedesátých let: kladli důraz na dokumentární film, reflektující ekonomické a politické podmínky Maďarska nejen v sociografickém formátu, ale také pomocí zkoumání historické současnosti.⁵³¹

⁵²⁹ ibidem.

⁵³⁰ ALFÖLDI 2009, 13.

⁵³¹ MAURER 2011.

Do identifikace sebe sama v historické ose je třeba začlenit ještě další linku, osu místa. Místa, jež se v průběhu času může měnit, ale vždy zanechá stopu; místa, jež formuje a buduje mantinely naší hmotné existence, místa, s nimiž je spojena naše paměť. V Keseruvých videích jsou těmito místy maďarská města, především Dunaújváros a pak Budapešť, místa, s nimiž je spojen i sám autor. Právě na městské krajině nechávají dějiny nejhlubší stopy. Město jako živoucí organismus formuje ideologii a zároveň její opozici. Buď můžeme městu podlehnout, nebo vzdorovat.

Keserue vytváří mapu vnímání lidské existence v kruzích. Od širokých, národních (*Kdo byl král Matyáš*), přes místně - lokální (*Vysoká pec*), až po osobně intimní (*Rounding off*, *Target Panic*). Tyto kruhy společně vytvářejí platformu potřebnou k sebeidentifikaci. Keserue tak pracuje s tezí, že komplexní systém názorů a myšlenek může vyjevit sociální a kulturní systémy lokálních komunit - v minulosti stejně jako v současnosti.

9. Další středoevropští umělci a vybraná díla

Umělců, reflektujících různými způsoby minulost, ať již osobní či kolektivní, je samozřejmě velké množství, a v regionu Střední Evropy se tyto reflexe obvykle dotýkají minulosti v éře socialismu.

Následující kapitola představuje vybrané autory a díla, jež se vztahují k ústřednímu tématu práce. V kontextu jejich tvorby se však jedná o ojedinělé či jednorázové počiny, vztahující se k socialistické minulosti z různých hledisek. Výčet tak slouží spíše k dokreslení uměleckohistorické situace a kontextu.

Ztrátu funkce a rozklad architektury tematizuje práce rakouského umělce **Andrease Fogarasiho** (*1977)⁵³² s názvem *Kultur und Freizeit* (2006–2007), prezentovaná v maďarském pavilonu na Bienále v Benátkách. Videodokument se zabývá šesti budapeštskými kulturními a vzdělávacími centry, jež byla od šedesátých do osmdesátých let důležitou součástí neoficiální kulturní sféry. Fogarasi na ně nahlíží z hlediska post-socialistické transformace maďarské kultury. Zobrazuje dnešní stav a „všední život“ těchto budov: drolicí se fasády, neužívané technické vybavení, opuštěné sály. Fragmenty kolektivní paměti, které budou vymazány novou kulturní politikou a estetikou, či jednoduše opuštěny díky novým kulturním návykům, konzumerismu a urbánnímu rozvoji.⁵³³ Instalace *Kultur und Freizeit* byla na bienále oceněna hlavní cenou – Zlatým lvem. Jury ocenila autorův přístup k modernitě, jejím utopiím a selháním v kontextu sdílené historie.

⁵³² Andreas Fogarasi je rakouský umělec s maďarskými kořeny. Vzhledem k tomu, že se projekt *Kultur und Freizeit* zabývá maďarskými reáliemi a byl prezentován v maďarském pavilonu, zařazují jej do této práce (pozn.aut.).

⁵³³ STEINER 2007.

Historickými tématy a politikou paměti se zabývá rovněž tvorba maďarské dvojice vystupující pod názvem **Tehnica Schweiz** (László Gergely, nar. 1979 a Pétér Rákosi, nar. 1971)⁵³⁴. Své komplexní projekty, zahrnující performance, prezentace dokumentárních materiálů a práci se skupinami dobrovolníků často uskutečňují ve spolupráci s umělkyní Katarinou Šević. Akce *Gasium et circenses* (2012–2013) byla poprvé zinscenována v obdobném objektu, jímž se zabýval Fogarasi – v bývalém kulturním centru pro dělníky plynárny ve čtvrti Óbuda v Budapešti. V divadelní performanci rozkrývají jednotlivé historické konotace místa – od římského osídlení nedalekého Aquinca, přes stavbu továrny až po opuštěnou současnost.

Rozkrývání minulosti určitého místa se autoři z *Tehnica Schweiz* věnovali i v dalších projektech. V akci *House Museum* (2007) se – podobni archeologům – věnovali hledání a dokumentaci artefaktů zbylých v letním domě rodičů Katariny Šević v Srbsku po jugoslávské válce.

Rovněž další maďarská dvojice, **Igor a Ivan Buharov** (Kornél Szilágyi, nar. 1971 a Nándor Hevesi, nar. 1974) se v několika dílech obrací k reflexi minulosti. Experimentální film *Rudderless* (*Kormányeltörésben*, 2010) byl inspirován stejnojmennou básní Istvána Domonkose z roku 1971, moderním eposem ve formě sebeanalýzy člověka žijícího mezi maďarskou minoritou v Jugoslávii sedmdesátých let. Snímek zachycuje putování, vykořenění a proměny identity způsobené ztrátou jazyka.⁵³⁵

Rozsáhlý projekt maďarské autorky **Gabrielly Czoszó** (*1969) s názvem *Live Broadcast* (2007–2011) se zaměřuje na průzkum historických otisků studené války pomocí dokumentace lokací,

⁵³⁴ www.tehnicaschweiz.com

⁵³⁵ BOROZAN 2011.

které změnilly svou funkci a ztratily hodnotu. Jako centrální symbol komunikace, svobody a antipropagandy zvolila Czoszó Rádio svobodná Evropa, jeho úlohu za dob minulých i v současnosti. Projekt Live Broadcast obsahuje videorozhovory a fotografie interiérů již nepoužívaných budov, v nichž rádio sídlilo.⁵³⁶

Česká umělecká skupina **PodeBal** (zal. 1998) se programově věnuje politickým tématům. Velký ohlas vzbudila instalace *Malík urvi/GEN - Galerie etablované nomenklatury* (2000), která proběhla v Galerii Václava Špály v Praze. Skládala se z 36 fotografických portrétů bývalých spolupracovníků StB, KGB, důstojníků StB a komunistických kádrů, kteří po revoluci nadále zaujímali důležitá místa v české společnosti. Součástí portrétů byly životopisy informující o předrevolučních i porevolučních aktivitách každé z osob. O deset let později skupina navázala výstavou *Malík urvi II* (2010, DOX, Praha), kde opět představila portréty lidí, kteří byli profesně svázáni s minulým režimem, tentokrát soudce a státní zástupce, kteří se angažovali v politických procesech a jsou stále aktivními zaměstnanci české justice.⁵³⁷

Specifickou podobu reflexe historie a jejího vlivu na současnost nabyla performativní akce skupiny **Rafani** (zal. 2000) s názvem *Vstup a účast* (2002-2003). Na výročí tzv. Vítězného února, 25.2., vstoupili členové skupiny na jeden rok do Komunistické strany Čech a Moravy jako řádní členové místní organizace Prahy 5. Během svého členství se aktivně účastnili schůzí a zasedání strany. Oslovili rovněž několik spolustraníků s anketními otázkami, z jejichž odpovědí následně vzniklo video, které bylo součástí výstavy *Příčina* (2003, Galerie NoD, Praha).

⁵³⁶ více viz <http://csoszogabriella.hu/csoszo/english/broadcast.html#>.

⁵³⁷ více viz <https://www.dox.cz/program/pode-bal-malik-urvi-ii>.

Rafani v akci zkoumali nejen otázku, jak je možné, že ideologicky nezměněná KSČM, která se nezřekla své minulosti, je demokratickou parlamentní stranou s (v té době) rostoucí popularitou, ale zejména to, jaká je „vina“ každého jedince ve společnosti na této situaci. To rovněž otevřelo úvahy nad „rolí“ či „podílu“ jednotlivce na fungování a udržování režimu v minulé éře.

Pro malby a krátké filmy **Víta Soukupa** (1971–2007) byla typická práce s kýčem a patosem, s programově užitou banalitou, vyznívajícím až do absurdna. Náměty svých maleb se vracel do dětství, motivy nalézal ve starých časopisech, zaměřených na módu či hobby. V cyklu *Dorka* (2003) vyšel z reprodukcí ze stejnojmenného dobového časopisu, a zachytil modelky oblečené v pletených svetrech a oděvních doplňcích. Podobně jako Paulina Ołowska, i Soukup hledal na základě kódů vizuality období dětství pochopení vlastní identity.⁵³⁸

Odkazy na minulost nalezneme i v malbách několika polských autorů.

Různorodé malířské dílo **Wilhelma Sasnala** (*1972) se vztahuje k paměti na mnoha úrovních. Jeho malby jsou složeny z fragmentů reality, náhodných scén, tváří, městských krajin, architektonických detailů či fotografických výjevů. Jsou to záznamy každodenního umělcova života. Vzpomínky na dobu socialismu mají převážně podobu přemalovaných fotografií ze 60. a 70. let. Scény zachycují každodenní práci, panelové domy a materiální artefakty z období PRL. Zvláštní pozornost Sasnal věnuje svému domovskému Tarnówu a industriální oblasti Mościce (*Mościce 1-2*, 2005).⁵³⁹

S abstrahovanými formami, inspirovanými architekturou blokové zástavby, pracuje i **Karolina Zdunek** (*1978). Její

⁵³⁸ srv. ZÁLEŠÁK 2013, 84.

⁵³⁹ SZCZERSKI 2009, 9–10.

velkoformátové, obvykle černobílé malby vycházejí z typových struktur fasád, z monotónního rytmu oken. Bloky jsou abstraktně, malířská kompozice hraničí s op-artovým vyjádřením.

O geometrii sídliště se zajímá rovněž **Rafał Bujnowski** (*1974.) Přemalovává soukromé fotografie z osobních archivů a denního tisku, jež výmluvně hovoří o každodenním životě v nedávné minulosti. Témata ze svého bezprostředního okolí zpracovává i ve formě maleb architektonických detailů, vycházejících z unifikovaných panelových fasád (cyklus *Eye Sockets*, 2010).

Michał Budny (*1976) vytváří objekty a instalace z běžných materiálů jako balicí papír, lepenka a lepicí páska. Tyto práce vycházejí ze zjednodušených architektonických forem, balancují mezi abstrakcí a konkrétními formami, simulují elementy městské zástavby či fragmenty sídlištní architektury, zejména dětských hřišť. Takovým dílem je i Budného *Kompozycja podwórkowa* (2007), připomínající klepadlo na koberce, prolézačku a klouzačku v abstraktní kompozici zkoumající různorodost prostorové formy.

Z typické estetiky socialistických dětských hřišť vycházejí také objekty **Przemka Pyszczeaka** (*1985). Využívá jejich základní geometrické tvary a trubkovité konstrukce, které ztvárňuje výraznými primárními barvami.

Site-specific instalace *Spící město* **Dominika Langa** (*1981), představená na benátském bienále v roce 2011, spojila v dialogu dvě generace. Modernistické sochy svého otce Jiřího Langa přenesl z původního ateliéru, kde zde polozapomenuté odpočívaly desítky let, do pavilonu v Giardini, kde s nimi dále pracoval jako s výchozím materiálem. Sochy byly přetvořeny, rozřezány, zinscenovány do prostoru spolu s dobovým nábytkem. Lang tak specifickým

způsobem prozkoumával historii proměněnou přítomností a otevřel otázky o způsobu nahlížení na vlastní minulost, zvolené metody jejího čtení, možnosti a meze re-konstrukce, ale také o (ne)možnosti svobodně nakládat s látkou, která je příliš osobní⁵⁴⁰.

Se starými pohlednicemi, jejichž sbírání se věnuje, pracuje v několika dílech česká fotografka **Kateřina Držková** (*1978). Jsou to především pohlednice z bulharského letoviska Albena, oblíbené dovolenkové destinace 70. a 80. let. Na základě těchto pohlednic se Držková v eponymním projektu (2015) pokusila zkonstruovat model architektonických struktur hotelů a dalších budov. Vznikl tak komplexní soubor mísící objektivní historii, osobní příběhy i fiktivní narativy.

Dalším nalezeným materiálem, který Držková zpracovává, jsou fotografie. V krátkém videu *Borders* (2007) doprovází snímky z letní dovolené dialog dvou dívek, autorky a její německé kamarádky, které dvojjazyčně (česká dívka německy, německá česky) vypráví, jak trávily každoroční dovolené s rodiči – dívka z Československa v NDR, dívka z Německé demokratické republiky v Tatrách. Do dětských zážitků se promítly i absurdní situace dané doby – nedostatek zboží v domácích obchodech, převážení nakoupených věcí přes hranice atd.

Archivní fotografie jsou v centru umělecké práce **Petry Feriancové** (*1977). Tyto materiály jsou východiskem, které tato slovenská autorka metodicky přeskládává, kategorizuje a interpretuje. *Playgrounds Revisited* (2010) je fotografickým cyklem, v němž zpracovává snímky svého otce. Jedná se o černobílé typologické záběry dětských hřišť z období socialismu. Feriancová tato hřiště vyhledává a

⁵⁴⁰ FERENCOVÁ 2011, 27.

dokumentuje jejich současný stav - od zaniklých míst, „romantických ruin“ až po nová hřiště s moderními prvky, která nahradila ta předchozí.

K tradici folkloru se obrací slovenská umělecká dvojice **Jarmila Mitříková** (*1986) a **Dávid Demjanovič** (*1985). Používají symboly a výjevy ze slovenské historie a umísťují je do různých kontextů, často humorných či satirických. Na obrazech se tak společně objevují pionýři, členové JZD či panelové domy v surreálních interakcích s mimozemšťany, houbami a lidovými pseudorituály.

Pomocí fabulace mýtů a tradic umělci překrucují realitu, čímž ji problematizují, stejně jako aktuální národní a politickou skutečnost. Jejich velkoformátové obrazy vznikají technikou pyrografie, vypalování motivů do dřeva, které jsou následně kolorovány.

Specifický přístup k historii lze sledovat v tvorbě dua **Vasil Artamonov** (*1980) a **Alexey Klyuykov** (*1983)⁵⁴¹. Společně tvoří od roku 2006 a jejich práce zahrnují různá média jako performanci, instalaci, akce ve veřejném prostoru a zejména malbu. Ve svých společných dílech se obracejí k tradici avantgard počátku dvacátého století (zejména ruského konstruktivismu, ale i futurismu či kubismu), socialistického realismu a sovětského poválečného malířství. Tyto odkazy na ruskou a sovětskou výtvarnou kulturu, jež nelze oddělit od jejího ideologického kontextu, jim slouží jako prostředek ke kritice současného pozdního kapitalismu. Společně s dalšími umělci publikovali po 1. sjezdu Svazu sovětských umělců⁵⁴² myšlenky tzv. radikálního realismu. Ten byl formulován jako kritika současného umění a představení

⁵⁴¹ Oba autoři se narodili v Sovětském svazu, ale od dětství žijí trvale v České republice (pozn.aut.).

⁵⁴² sjezd proběhl v roce 2016 v pražské galerii Tranzitdisplay.

hlavních principů nového směru (převážně v malbě), jež by měl umění obrátit k nové budoucnosti. Mezi orientační body patří například popření individuality autorů ve prospěch díla a společného cíle, propojení s obsahy vyjadřujícími náběhy k postkapitalistické společnosti a rehabilitace sovětského uměleckého projektu a dalších komunistických uměleckých proudů jako umění reálně humanistického, společenského a odpovědného.⁵⁴³

10. ZÁVĚR

Disertační práce se zaměřila na umělecké tendence, které se v regionu Střední Evropy objevily po roce 2000 zejména u autorů narozených v 70. letech, a které pomocí široké škály přístupů tematicky zacílily na období socialismu.

Toto komplexně dosud nezpracované téma se pokusila uchopit v širším kontextu a zasadit jej nejen do umělecko-historického, ale rovněž do kulturně - společenského kontextu současnosti.

Práce nejprve vymezila zkoumaný region, Střední Evropu, z hlediska geografického. To se ukázalo být nejasné, neboť termín „Střední Evropa“ prošel v průběhu historie mnoha proměnami, a ukázal se být zejména ideovým konstruktem, s jehož pomocí byla tato oblast spojována s tzv. východním blokem na základě socialistické zkušenosti. Potřeba užší specifikace zaměření práce určila jako zkoumané teritorium země tzv. Visegrádské čtyřky, které jsou si blízké geograficky, historicky i kulturně.

Globální umělecké strategie, jejichž charakteristickým rysem je příklon k minulosti a reflexe historie, zaznamenaly svůj

⁵⁴³ ARTAMONOV/KLYUYKOV/FORMAN/HAUSER/TER-OGANJAN 2016.

vrchol krátce po přelomu milénia. Příčiny vzestupu, specifickým rysům a hlavním tendencím tohoto tzv. historiografického obratu práce do hloubky analyzovala a nastínila aktuální kontexty tohoto proudu.

Na fenomén nostalgie jako na klíčovou emoci pro reflexi minulosti, s níž je ohlížení se do historie úzce propojeno, nahlíží práce jako na univerzální společenský jev, který se projevil charakteristickým způsobem i v bývalých socialistických zemích (kde je mnohdy zaměňován se zvláštní formou upírání se zejména na materiální artefakty minulosti, tzv. ostalgií), a to zejména v souvislosti s post-transformační společenskou deziluzí.

Specifickou pozici zaujímá generace umělců narozených v 70. letech minulého století, v jejichž tvorbě lze ohlížení do socialistické minulosti pozorovat nejčastěji. Tito autoři patřili do první generace, která dokončila akademická studia ve svobodném, demokratickém režimu. Zároveň měla přímou zkušenost s érou socialismu a jejími reáliemi, která však byla víceméně pasivní, neboť jejich věk jim neumožňoval aktivně participovat na boji se systémem či na jeho udržování. Nebyli tak nuceni vypořádávat se s vlastní morální či ideologickou zátěží z minulé doby a zůstali jakýmsi pozorovateli uvnitř, obývajícími prostor mezi dvěma světy, dvěma režimy, mezi minulostí a přítomností. Tato zkušenost jim umožnila mnohvrstevný, otevřený a nehodnotící přístup k minulosti.

Jedním z hlavních cílů pak bylo zmapování a interpretace těchto uměleckých přístupů. Práce se následně pokusila vymezit několik základních kategorií podle hlavního tematického subjektu daných tvůrčích strategií: modernismus jako východisko, obrazy krajiny socialistické moderny a archivní a dokumentární strategie.

Návrat k určitým aspektům modernismu - designu, architektuře a vizuální kultuře - je přetrvávající tendencí současného evropského umění od devadesátých let.

Široká škála modernistického tvarosloví i chronologických variací začala na počátku devadesátých let oslovovat mladou generaci umělců, která revidovala klasické prvky architektury a designu jako objekt fascinace, ale rovněž kritiky. Ve svých dílech se k modernismu vztahovali z různých pohnutek - pro jeho formální přitažlivost, za účelem pocty či reprezentace, nostalgie či jako příznaku represivních ideologií. Typickou představitelkou těchto tendencí je polská autorka Paulina Ołowska, jež se inspiruje dobovou vizuální kulturou Polské lidové republiky, či Julita Wójcik, jež ve svých pracech často spojuje každodennost, historickou zkušenost a jejich vzájemnou provázanost.

Oddíl věnovaný urbánní krajině socialistického modernismu je rozsáhlou studií tvůrčích strategií, vycházejících z hmotného dědictví socialismu, zejména z architektury.

Zájem o veřejný prostor a jeho rekontextualizaci můžeme sledovat v dílech maďarské skupiny Little Warsaw, v nichž analyzují také společenské vyrovnání se s minulostí.

Architektura jako médium paměti a identity je předmětem průzkumu, jak relikty a fragmenty hmotné kultury formují kolektivní i individuální paměť. K umělci, jejichž východiskem je lokální architektura jako životní rámec, patří polský umělec Maciej Kurak, který vytváří zejména site - specific instalace, objekty a intervence do architektury. Slovenský umělec Tomáš Džadoň se pak zabývá interpretací vztahu historické a současné architektury a lidových tradic. Město a jeho proměna v čase, deformace a elementy zániku jsou v centru tvorby Jaroslava Vargy.

Ne-místa, mutující prostory v podivné realitě pak tvoří rámec videoinstalací Davida Možného, jejichž vizuální

stránka je tvořena fragmenty, detaily a dekory designu a architektury bývalého východního bloku.

Zájem současných umělců o fenomén ruin je možné je možné zaznamenat již od 60. let, tedy paralelně s úpadkem kolektivní víry v modernismus; ruiny tak představují rozpad a rozklad také v symbolickém smyslu. Vizualizací zhroucení utopie jsou monumentální objekty a instalace Moniky Sosnowské, jejíž přímou inspirací jsou fragmenty socmodernistické architektury.

Zvláštní podkapitolu tvoří konceptuální fotografie se zaměřením na architekturu socialistické moderny. Tito autoři užívají architekturu jako subjekt ke komentáři jejích společenských a politických důsledků, historie a vztahu k estetice prostoru a jeho vnímání. Jejich dílo otevírá nové zkušenosti, mnohdy založené na napětí mezi intencí původní architektury a realitou daného místa a jeho proměny v čase. Jedním ze silných proudů široké tendence historiografického obratu je rozsáhlý okruh autorů pracujících s archivním materiálem. Tzv. archivní impuls zahrnuje umělce, kteří se ve svém díle snaží zpřítomnit historické informace, často ztracené nebo odstraněné, přičemž ve formátu instalace pracují s nalezenými obrazy, objekty nebo texty. Signifikantním je v tomto ohledu dílo českého autora Zbyňka Baladrána, jehož klíčovým tématem je paměť – individuální i kolektivní a způsoby jejího uchovávání a předávání. Zabývá se rovněž historií a možnostmi jejího čtení a interpretace. Rovněž pro Svätopluka Mikytu je charakteristická práce s nalezeným archivním obrazem, jehož úpravou a manipulací dochází ke kontextuálním posunům.

Specifickou odnoží práce s archivním materiálem jsou dokumentární strategie, jejichž velký vzestup v umění nastal zejména v první polovině 90. let, a jež se se silně projevíly i v zemích postsocialistické Evropy v podobě uměleckých výstupů zpracovávajících se k materiálům zachycujícím

lokální historie. Lucia Nimcová pracuje převážně s archivními fotografiemi z rodného města, které slouží autorce jako jakýsi případový mikrokosmos, v jehož vizuální archeologii odkrývá socialistická paměť regionu i její přesah do dnešní doby. Maďarský tvůrce Zsolt Keserue pak vytváří experimentální videodokumenty, v nichž zaznamenává současnou maďarskou společnost a její proměny, jejichž klíč je nutné hledat v minulosti.

Závěrečná kapitola se pak stručně zabývá dalšími umělci, kteří se dotkli tématu socialistické minulosti v tomto regionu, nicméně jejich tvorba v tomto přístupu není kontinuální, a tato část tak slouží k celkovému dotvoření obrazu a posílení teze, že v daném období tato tematika rezonovala i v širším okruhu autorů v daném regionu.

Vstupní teze práce byly ve velké míře potvrzeny. Příklon k tématům reflektujícím minulost se v prvním desetiletí milénia silně projevil rovněž v postsocialistických zemích. Jeho charakteristická vizualita vychází především z lokálních elementů, spojených s hmotným dědictvím: architekturou socialistické moderny, monumenty, lidovými tradicemi, archivními materiály apod. Sporadicky se však v umělecké produkci projevují negativní společenské fenomény typické pro komunistický režim. S tím zřejmě úzce souvisí časové období, k němuž se autoři „vracejí“ nejčastěji: 70. a 80. léta 20. století. Přestože tyto dvě dekády ve střední a východní části Evropy zajisté nelze označit jako idylické, jejich atmosféru nelze srovnávat např. se stalinskými 50. lety, a ani kritických událostí (jako bylo potlačení

maďarského povstání v roce 1956 či okupace Československa v roce 1968) se v nich až do roku 1989 neudálo mnoho⁵⁴⁴.

S jistou dávkou zobecnění tak lze nabídnout tezi, že tyto „východní“ umělecké tendence plně zapadají do světového proudu „historiografického obratu“, ale na rozdíl od některých jeho představitelů (zejména v zemích s koloniální minulostí) neohledávají časově vzdálenější historické konflikty či hluboká společenská traumata a reflektují zejména proměny společnosti, mizení materiální kultury a aspekty všedního života v období, jehož již byli součástí, tedy ozvuky toho, co je obecně nazýváno „socialistickou šedí“. Možná ale právě toto sousloví ilustruje stále neuzavřený, nevyhraněný a měnící se pohled na minulost, s jejímiž odkazy není společnost ještě definitivně vyrovnána.

Rovněž předpoklad věkového rozpětí autorů, kteří se tímto tématem zabývali nejčastěji, byl potvrzen, a doložen i množstvím umělců, kteří se jej ve stejné době také (přestože okrajově) dotkli. Domněnka vlivu silného nostalgického impulsu však nebyla zcela přesná. S nostalgickými pocity pracují tito autoři naprosto vědomě a často kriticky (Džadoň), či jej využívají k aktualizaci dobových pocitů a aktivizaci společnosti (Paulina Ołowska a její snahy o zachování kulturního dědictví). Za primárně nostalgickou produkci však díla autorů, kterými se tato práce zabývá, označit rozhodně nelze, spíše naopak: vůči nostalgickému sentimentu v podobě nekritičnosti a idealizace určitého období se vymezují, a na uplynulé dekády nahlížejí objektivně a nabízejí početné možnosti čtení a interpretace.

Pokus o identifikaci společných postupů či témat vyústil v identifikaci několika základních kategorií, do

⁵⁴⁴ Výjimkou budiž vyhlášení válečného stavu v Polsku v roce 1981 a následný vzestup hnutí Solidarity. Ani tyto události však nejsou u sledovaného uměleckého segmentu reflektovány.

nichž lze jednotlivé umělecké strategie rozčlenit. Tyto kategorie se mohou jevit jako velmi široké, škála různorodých uměleckých děl se však vymyká násilné komparaci a jednotnému výkladu, o což však práce neusilovala. Mnozí autoři rovněž tyto volné kategorie překračují a ve své tvorbě se dotýkají více oblastí (Julita Wójcik, *Little Warsaw*, fotografové-dokumentátoři atd.).

Poslední hypotézu tato práce potvrzuje až v době svého ukončení. Zájem o zobrazování elementů minulé éry v dílech současných střeoevropských umělců v určitém časovém období, se udál paralelně s tendencemi v umění globálním. Vrchol tohoto období můžeme umístit do rozmezí let 2000–2010, v němž vznikla většina zde zmíněných děl. Přestože se někteří autoři v daném konceptu pohybují kontinuálně (Paulina Ołowska, Monika Sosnowska) či jsou tyto náměty v jejich díle aktuálně přítomné spíše latentně nebo v obecnější formě (Svätopluk Mikyta, Zbyněk Baladrán), lze tuto specifickou epizodu v lokálním umění považovat za víceméně uzavřenou.

To však nelze tvrdit o umění obracejícím se do minulosti, jak se snažila naznačit kapitola věnovaná genezi historiografického obratu. S nástupem další generace autorů lze rovněž pozorovat zájem o (zejména osobní) paměť a minulost, i vzhledem k jejich věku se však již převážně nejedná o minulost socialistickou.

Přestože dané téma bylo v práci uceleně zpracováno a naplněny cíle bádání, otevírá se řada dalších otázek, naznačujících možné směry budoucího výzkumu. Je to především komparativní analýza obdobných fenoménů jak z geografického hlediska, tedy v ostatních částech bývalého východního bloku, tak z hlediska generačního. Neméně závažná se pak jeví problematika proměny náhledu na minulost v čase, v daném regionu a určité společnosti či jejím segmentu. Širokým, ale velmi ambiciózním polem výzkumu je pak srovnání umění

reflektující minulost v odlišných teritoriálních a kulturních oblastech.

Tato disertační práce je pokusem o specifikaci jednoho fenoménu a jeho komplexního zpracování.

Může tak sloužit jako výchozí materiál k dalšímu bádání. Nabízí také interpretační rámec některých uměleckých strategií a jejich tematický výklad. Pokouší se rovněž o zasazení lokální tendence do světového uměleckého kontextu a může tak být příspěvkem k decentralizaci a diverzifikaci „globálního umění“.

11. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ

ABEL/FOSTER 2012 – Chris ABEL/ Norman FOSTER: Architecture and Identity: Responses to Cultural and Technological Change. London 2012

ADAMI 2013 – Elisa ADAMI: Why Are We Looking Back?. In: <https://mnemoscape.wordpress.com/2013/05/22/why-are-we-looking-back/>, vyhledáno 10. 3. 2016

ALBERRO/BUCHMANN 2006 – Alexandro ALBERRO/Sabet BUCHMANN (eds.): Art After Conceptual Art. Cambridge (MA)/London 2006

ALEMANI 2004 – Cecilia ALEMANI (ed.): Manifesta 5, European Biennial of Contemporary Art, Donostia-San Sebastián, Spain, 11 June 04-30 September 04. Barcelona 2004

ALFÖLDI/FRAZON 2009 – Nora ALFÖLDI/Zsófia FRAZON: Keserue Zsolt: 23 monológ. Budapešť 2009

ALFÖLDI 2009 – Nóra ALFÖLDI: Dual Projections: Five films by Zsolt Keserue. In: ALFÖLDI/FRAZON 2009, 5-14

ALLEN 2015 – Sarah ALLEN: Tamás Deszö: 'Notes for an Epilogue' and 'Here and Anywhere'. In: <https://www.photomonitor.co.uk/dezso/>, vyhledáno 4.8. 2019

ANDRÁS 2006 – Edit ANDRÁS: Transgressing Boundaries (Even Those Marked Out by the Predecessors) in New Genre Conceptual Art. In: ALBERRO/BUCHMANN 2006, 162-177

ARTAMONOV/KLYUYKOV/FORMAN/HAUSER/TER-OGANJAN 2016 – Vasil ARTAMONOV/Alexey KLYUYKOV/Dominik FORMAN/Michael HAUSER/Avděj TER-OGANJAN: Manifest radikálního realismu. In: [artalk.cz, https://artalk.cz/2016/09/06/manifest-radikalniho-realismu/](https://artalk.cz/2016/09/06/manifest-radikalniho-realismu/), vyhledáno 7.5.2021

ASSMANN 2002 – Aleida ASSMANN a kol. (eds.): Ruinenbilder. München: 2002

ASSMANN 2001 – Jan ASSMANN: Kultura a paměť: Písmo, vzpomínka a politická identita rozvinutých kulturách starověku. Praha 2001

ASSMANN 2011 – Jan ASSMANN: Cultural Memory and Early Civilization. Cambridge 2011

BACH – Jonathan BACH: Collecting Communism: Private Museum of Everyday Life under Socialism in Former Eastern Germany. In: German Politics and Society 1, 2015, 135-145

BAJAJ 2015 – Kriti BAJAJ: Not Quite Forgotten: Stories of Survival through the Lens of Tamás Deszö. In: [calvertjournal.com, https://www.calvertjournal.com/features/show/4647/tamas-dezso-romania-hungary-here-anywhere-notes-for-an-epilogue](https://www.calvertjournal.com/features/show/4647/tamas-dezso-romania-hungary-here-anywhere-notes-for-an-epilogue), vyhledáno 4.2. 2018

- BAKOŠ 2002 – Ján BAKOŠ: Idea východnej strednej Európy ako umeleckého regiónu. In: Ján BAKOŠ et al (eds.): Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska. Bratislava 2002, 10-18
- BALADRÁN 2008 – Zbyněk BALADRÁN: Ruiny, archeologie a mezera mezi obrazy. In: Revue Labyrint 23-24, 2008, 109-110
- BALADRÁN 2018 – Zbyněk BALADRÁN: Dějiny jsou možné. In: <http://www.zbynekbaladran.com/cs/dejiny-jsou-mozne/>, vyhledáno 5.6. 2019.
- BANCHELLI 2008 – Eva BANCHELLI: Ostalgie: eine vorläufige Bilanz. In: CAMBI 2008, 57-68
- BARRETT/GRIMM/ROBINS/WILDSHUT/SEDIKIDES 2010 – Frederick BARRETT/Kevin GRIMM/Richard ROBINS/Tim WILDSHUT/Constantine SEDIKIDES: Music-Evoked Nostalgia: Affect, Memory, and Personality. In: Emotion 3, 2010, 390-403
- BARŠA 2020 – Pavel BARŠA: Nulový stupeň dekolonizace. In: artalk.cz, <https://artalk.cz/2020/01/20/nulovy-stupen-dekolonizace/>, vyhledáno 2.3.2021
- BARTLOVÁ 2016 – Anežka BARTLOVÁ: Vzpomínka na památník. In: artalk.cz, <http://artalk.cz/2016/05/18/vzpominka-na-pamatnik/>, vyhledáno 1.5. 2017
- BAŤA 2013 – Jan Antonín BAŤA: Budujeme stát pro 40.000.000 lidí. Krásná Lípa/ Bystřany/ Litvínov 2013
- BAUDRILLARD 1994 – Jean BAUDRILLARD: Simulacra and Simulation. Ann Arbor 1994
- BELL 2008 – Kirsty BELL: Time and Space. In: Frieze, <https://www.frieze.com/article/time-and-space>, vyhledáno 5.8. 2015.
- BENJAMIN 1977 – Walter BENJAMIN: The Origin of German Tragic Drama. New York/ London 1977
- BENSCHOP 2014 – Jurriaan BENSCHOP: How to Recount History? In: DAMN Magazine 44, 2014
- BERNATOWICZ 2012 – Piotr BERNATOWICZ: From Public Space to a Mental One, <http://www.maciejkurak.pl/>, vyhledáno 4.8. 2014
- BETSKY 2014 – Aaron BETSKY: The Sublime Myths of Modern Architecture Photography. In: architectmagazine.com, <https://www.architectmagazine.com/design/exhibits-books-etc/the-sublime-myths-of-modern-architecture-photography>, vyhledáno 30.5. 2017
- BETTS 2000 – Paul BETTS: The Twilight of the Idols: East German Memory and Material Culture. In: The Journal of Modern History 3, 2000, 731-765
- BISHOP 2013 – Claire BISHOP: Paulina Ołowska: Reactivating Modernism. In: Parkett 92, 2013, 146-153

BISKUPSKI 2009 – Lukasz BISKUPSKI: Pozamiatać po Łodzi. In: Kalejdoskop 1, 2009, 2-3

BOELE/NOORDENBOS/ROBBE 2020 – BOELE Otto/Boris NOORDENBOS/Ksenia ROBBE: Post-Soviet Nostalgia. Confronting the Empire's Legacies. New York 2020

BOGDANOVIĆ 2002 – Bogdan BOGDANOVIĆ: Město a démoni. Bratislava 2002

BROMBOSZCZ 2009 – Roman BROMBOSZCZ: Maciej Kurak, Pascale Heliot: Mniej więcej. In: <http://www.flickr.com/photos/br0mb0x/3814255240/>, vyhledáno 10. 4. 2013

BORCHHARDT-BIRBAUMER 2014 – Brigitte BORCHHARDT-BIRBAUMER: Gemixte Reflexion. In: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/622982_Gemixte-Reflexion.html, vyhledáno 5.5.2019

BORKOWSKI 2006 – Grzegorz BORKOWSKI: Poznań swój kraj? In: obieg.pl, <http://www.obieg.pl/recenzje/9586>, vyhledáno 5.7. 2014

BORKOWSKI/MAZUR/BRANICKA 2008 – Grzegorz BORKOWSKI/Adam MAZUR/Monika BRANICKA (eds.): Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku. Warszawa 2008.

BOROZAN 2011 – Vjera BOROZAN: Igor & Ivan Buharov: Rudderless. doprovodný text k výstavě v galerii Svit Praha, 25. – 29.1. 2011

BOYER 2010 – Dominic BOYER: From Algos to Autonomos. Nostalgic Eastern Europe as Postimperial Mania. In: TODOROVA/GILLE 2010, 17-28

BOYM 2002 – Svetlana BOYM: The Future of Nostalgia. New York 2002

BOYM 2008 – Svetlana BOYM: The Architecture of The Off-Modern. New York 2008

BOYM 2009 – Svetlana BOYM: Off - Modern. In: HAVRÁNEK/BALADRÁN 2009, 424

BOWEN 2006 – Dore BOWEN: Imagine There's No Image (It's Easy If You Try): Appropriation in the Age of Digital Reproduction. In: JONES 2006, 534-556

BUDEN 2013 – Boris BUDEN: Konec postkomunismu. Praha 2013.

BUERGEL 2007 – Roger M. BUERGEL: Ursprung. In: SCHÖLLHAMMER/BUERGEL/NOACK 2007

BUCK-MORSS 2002 – Susan BUCK-MORSS: Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West. Cambridge (MA) 2002

BUCHLOCH 1999 – Benjamin BUCHLOH: Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive. In: October 88, 1999, 117-145

BUSEK 2009 – Erhard BUSEK: Střední Evropa-co je to? In: TRÁVNÍČEK 2009

BUTCHER 2010 – Clare BUTCHER: Lucia Nimcova: On Sleeping and Walking. In: Aperture 201, 2010, 40-45

- CASPER 2014 – Jim CASPER: Instant Women. In: <https://www.lensculture.com/articles/lucia-nimcova-instant-women>, vyhledáno 12.10.2014
- CAMBI 2008 – Fabrizio CAMBI (ed.): Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung. Würzburg 2008
- CASSAGNAU 2005 – Pascale CASSAGNAU: Future Amnesia* (The Need for Documents). In: HAVRÁNEK/SCHASCHL-COOPER/STEINBRÜGGE 2005, 155-173
- CICHOCKI 2007 – Sebastian CICHOCKI: Monika Sosnowska 1:1. Tiskový materiál k výstavě v Polském pavilonu na 52. bienále umění v Benátkách, 2007
- CIFOR/WOOD 2017 – Marika CIFOR/Stacy WOOD: Critical Feminism in the Archives. In: Critical Archival Studies 2, 2017, 52-66
- CÍSAŘ 2011 – Karel CÍSAŘ: Modernologie. Umění po postmoderním umění. In: ŠEVČÍK/JEŘÁBKOVÁ 2011, 49-55
- CLARK 1999 – T.J.CLARK: Farewell to an Idea. Episodes from A History of Modernism. New Haven 1999
- COMMANDEUR 2004 – Ingrid COMMANDEUR: Projection & Past. Interview with Zbynek Baladran. In: Metropolis M Magazine 5, 2004, 25-27
- COOKE 2004 – Paul COOKE: Ostalgie's Not What It Used to Be. In: German Politics & Society 4, 2004, 134-150
- COSGROVE/DANIELS 1988 – Denis COSGROVE/Stephen DANIELS (eds.): The Iconography of Landscape. Cambridge 1988
- CÔTÉ 1996 – James E. CÔTÉ: Sociological Perspectives on Identity Formation: The Culture-Identity Link and Identity Capital. In: Journal of Adolescence 19, 1996, 417-428
- COVERLEY 2006 – Merlin COVERLEY: Psychogeography. Harpenden 2006
- CROWLEY/MACHNICKA/SZCZERSKI 2011 – David CROWLEY/Zofia MACHNICKA/Andrzej SZCZERSKI: The Power of Fantasy: Modern and Contemporary Art from Poland. Bruxelles/ München 2011
- CROWLEY 2013 – David CROWLEY: The Fate of the Last Generation of Ultra-Modernist Buildings in Eastern Europe under Communist Rule (přednáška v rámci semináře Showcasing Modernisms: Between Nostalgia and Criticism, Vilnius 25.10.2013), dostupné z: http://leidiniu.archfondas.lt/sites/default/files/29-40_lecture_david%20crowley.pdf, vyhledáno 23.6.2015
- CZEPCZYŃSKI 2008 – Mariusz CZEPCZYŃSKI: Cultural Landscapes of Post-Socialist Cities: Representations of Power and Needs. Burlington 2008
- CZUMALO 2014 – Vladimír CZUMALO: Architecture and Identity. In: Autoportet 36, 2014, 46-52
- DABERT 2012 – Dobrochna DABERT: Ostalgia i bezpowrotność w sródkowoeuropejskim kinie przełomu. In: Porównania 11, 2012, 139-156

- DAVIES/MOORHOUSE 2009 – Norman DAVIES/Roger MOORHOUSE: Návraty střední Evropy. In: TRÁVNÍČEK 2009, 100-113
- DAVIS 1979 – Fred DAVIS: Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia. New York/ London 1979
- DAY 2016 – Charlotte DAY: Monika Sosnowska: Regional Modernities. in: <https://content.acca.melbourne/uploads/2016/11/Sosnowska-Education-Kit.pdf>, vyhledáno 17.7. 2017
- DEBORD 1955 – Guy DEBORD: Introduction to a Critique of Urban Geography. In: Les Levres Nues 6, 1955, nepag.
- DERRIDA/PRENOWITZ 1995 – Jacques DERRIDA/Eric PRENOWITZ: Archive Fever: A Freudian Impression. In: Diacritics 2, 1995, 9-63
- DERRIDA/STIEGLER 2002 – Jacques DERRIDA/Bernard STIEGLER: Echographies of Television. Cambridge 2002
- DESAI 2002 – Dipti DESAI: The Ethnographic Move in Contemporary Art: What Does It Mean for Art Education? In: Studies in Art Education 4, 2002, 307 – 323
- DEUTSCHE 1996 – Rosalyn DEUTSCHE: Evictions: Art and Spatial Politics, Cambridge 1996
- DOLOTINA 2011 – Kamila DOLOTINA: Vzpomínky na Brežněva. Nostalgie ve funkci státní ideologie. In: Cinepur 78, 2011, 78-80
- DZIEWIOR 2009 – Yilmaz DZIEWIOR (ed.): Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart. Köln 2009
- DŽADOŇ 2012 – Tomáš DŽADOŇ: Tomáš Džadoň. Bratislava 2012
- DŽADOŇ 2013 – Tomáš DŽADOŇ: *Památník ľudovej architektury*. In: http://www.tomasdzadon.com/images/pla/brozura/INFO_FOLK%20ARCHITECTURE%20MONUMENT.pdf, vyhledáno 17.2.2017
- EICHHORN 2013 – Kate EICHHORN: The Archival Turn in Feminism: Outrage in Order. Philadelphia 2013.
- ELLIS/BOCHNER 2006 – Carolyn ELLIS/Arthur BOCHNER: Analyzing Analytic Autoethnography: An Autopsy. In: Journal of Contemporary Ethnography 4, 2006, 429-449
- ERJAVEC 2014 – Aleš ERJAVEC: Eastern Europe, Art, and the Politics of Representation. In: boundary 2 1, 2014, 51-77
- ERLL 2011 – Astrid ERLL: Memory in Culture. London 2011
- ESCHE/MOSSIAH/TOPALSKA 2010 – Kristina ESCHE/Rosa Katharina MOSSIAH/Sandra TOPALSKA: Lost and Found: Communism Nostalgia and Communist Chic Among Poland's Old and Young Generations. In: https://www.humanityinaction.org/knowledge_detail/lost-and-found-communism-nostalgia-and-communist-chic-among-polands-old-and-young-generations/, vyhledáno 2.11.2020

- ENWEZOR 2008 – Okwui ENWEZOR: Documentary/vérité: Bio-politics, Human Rights, and The Figure of „Truth” in Contemporary Art. In: LIND/STEYERL 2008, 62-103
- FABUŠ 2010 – Palo FABUŠ: Tomáš Džadoň: Vůle k tradici a obrazy nostalgie. In: Umělec 1, 2010, 24-27
- FABUŠ 2012 – Palo FABUŠ: Tomáš Džadoň. In DŽADOŇ 2012.
- FELLERER/PYRAH/TURDA 2019 – Jan FELLERER/Robert PYRAH/Marius TURDA (eds.): Identities In-Between in East-Central Europe. London 2019
- FERENCOVÁ 2011 – Yvona FERENCOVÁ: Historie nemlčí. In: LANG/POSPISZYL/FERENCOVÁ 2011, 26-29
- FIALOVÁ 2009 – Alena FIALOVÁ: Reflexe totalitní minulosti v současné české próze. In: KUNŠTÁT/MRKLAS 2009, 43-50
- FILIPOVIC/JANEVSKI/MACEL/PETREŠIN/POSPISZYL/VERWOERT 2011 – Elena FILIPOVIC/Ana JANEVSKI/Christine MACEL/Nataša PETREŠIN/Tomáš POSPISZYL/Jan VERWOERT: On Potential Histories, Discontinuity, and Politics of Desire: A Conversation, London Friday 17 October 2008, in: MACEL/PETREŠIN 2010, 22-25
- FILONIK 2017 – Apolonia FILONIK: Magazyn „Ty i Ja” – patrzymy na Zachód. In: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/magazyn-ty-i-ja/>, vyhledáno 1.4. 2018
- FONTCUBERTA 1995 – Joan FONTCUBERTA: Pedro Meyer: Truths, Fictions and Reasonable Doubts. In: MEYER 1995
- FOSTER 1996 – Hal FOSTER: The Artist As Ethnographer? In: Hal FOSTER: The Return Of The Real: The Avant-Garde At The End Of The Century. Cambridge 1996, 302-309
- FOSTER 2004 – Hal FOSTER: An Archival Impulse. In: October 110, 2004, 3-22
- FOUCAULT 1982 – Michel FOUCAULT: The Archaeology of Knowledge and The Discourse of Language. New York 1982
- FOUCAULT 2002 – Michel FOUCAULT: Archeologie vědění. Praha 2002
- FOUCAULT 2003 – Michel FOUCAULT: Co je to osvícenství. In: Michel FOUCAULT: Myšlení vnějšku. Praha 2003
- FOUCAULT 1996 – Michel FOUCAULT: O jiných prostorech. In: Michel FOUCAULT: Myšlení vnějšku. Praha 1996, 71-85
- FOWKES/FOWKES 2005: Reuben FOWKES/Maja FOWKES: Little Warsaw 2002-2004: Přemístěné památníky a dekonstrukční strategie. In: Umělec 3, 2005, 38-40
- FRANC 2009 – Martin FRANC: Ostalgie v České republice a v SRN. In: KUNŠTÁT/MRKLAS 2009, s. 7-14
- GIONI 2013 – Massimiliano GIONI: The Encyclopedic Palace (doprovodný text k hlavní expozici 55. Bienále v Benátkách). Venezia 2013

- FRAZON 2009 – Zsófia FRAZON: Modernity as Local Tradition – Subjective City Archive. In: ALFÖLDI/FRAZON 2009, 15-34
- GAWLAS 2006 – Sławomir GAWLAS: The 1335 Meeting of Kings in Visegrad. In: <https://www.visegradgroup.eu/the-visegrad-book/gawlas-slawomir-the-1335>, vyhledáno 4.1. 2021
- GIZA 2017 – Barbara GIZA: Antropologia codzienności w wybranych polskich filmach o PRL powstałych po 1989 roku. In: KISIELEWSKA/KISIELEWSKI/KOSTASZUK-ROMANOWSKA 2017, 87-106
- GODFREY 2007 – Mark GODFREY: The Artist as Historian. In: October 120, 2007, 140-172
- GOFF 2016 – Samuel GOFF: *Unfinished business: what individual tragedies reside in Poland's half - built houses?* In: <https://www.calvertjournal.com/features/show/6529/power-architecture-ruins-houses-poland-nicolas-grosPierre>, vyhledáno 31.3. 2017
- GORZADEK 2004 – Ewa GORZADEK: Paulina Ołowska. In: <http://culture.pl/pl/tworca/paulina-olowska>, vyhledáno 5.10.2013
- GORZADEK 2004 – Ewa GORZADEK. Monika Sosnowska. In: <https://culture.pl/en/artist/monika-sosnowska>, vyhledáno 3.7.2013
- GROSPIERRE 2016 – Nicolas GROSPIERRE: Modern Forms: A Subjective Atlas of 20th Century Architecture. London 2016
- GRŮŇ 2011 – Daniel GRŮŇ: Archiv umelca – paralelná inštitúcia alebo prostriedok seba-historizácie? In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 11, 2011, č. 11, s. 64-83
- GRŽINIĆ 2012 – Marina GRŽINIĆ: EUROPE: In Between Document and Fiction. Erich Lessing's Photographs From Post- World War II Europe EXPANDED (kat. výst.). Kyiv 2012.
- GUASCH 2011 – Anna María GUASCH: Arte y Archivo 1910-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid 2011
- GUERRA 2008 – Carles GUERRA: Negatives of Europe: Video Essays and Collective Pedagogies. In: LIND/STEYERL 2008, 145-64
- GUFFEY 2006 – Elisabeth E. GUFFEY: Retro. The Culture of Revival. London 2006
- GULDA 2008 – Przemysław GULDA: *Piękno krowich plam*. In: <http://cjpg.gazeta.pl/CJG/Trojmiasto/1,109143,4951239.html>, vyhledáno 20.2. 2013
- HALBWACHS 2009 – Maurice HALBWACHS: Kolektivní paměť. Praha 2009
- HANÁKOVÁ 2006 – Petra HANÁKOVÁ: Svätopluk Mikyta. In: MIKYTA 2006
- HANÁKOVÁ 2008 – Petra HANÁKOVÁ: UNOFFICIAL Lucie Nimcovej. In: Profil 3, 2008, 56-59
- HAYANO 1979 – David HAYANO: Auto-Ethnography: Paradigms, Problems, and Prospects. In: Human Organization 1, 1979, 99-104

HAYDEN 1996 – Dolores HAYDEN: The Power of Place. Urban Landscapes as Public History. London 1996

HAVELKA/CABADA 2000 – Miloš HAVELKA/Ladislav CABADA (eds.): Západní, východní a střední Evropa jako kulturní a politické pojmy. Plzeň 2000

HAVRÁNEK/SCHASCHL-COOPER/STEINBRÜGGE 2005 – Vít HAVRÁNEK/Sabine SCHASCHL-COOPER/Bettina STEINBRÜGGE: The Need to Document. Zürich 2005

HAVRÁNEK/BALADRÁN/KREJČOVÁ 2009 – Vít HAVRÁNEK/Zbyněk BALADRÁN/Věra KREJČOVÁ: Atlas transformace. Praha 2009

HEATWOLE/RYSKIN 2009 – Joanna HEATWOLE/Masha RYSKIN: Insider/Outside. Interview with Lucia Nimcova. In: Afterimage 4, 2009, 23-28

HENDRIX 2006 – John Shannon HENDRIX: Architecture and Psychoanalysis: Peter Eisenman and Jacques Lacan. Bern 2006

HETHERINGTON 2005 – Kevin HETHERINGTON: Memories of Capitalism: Cities, Phantasmagoria and Arcades. In: Journal of Urban and Regional Research 1, 2005, 187-200

HEYNEN 1999 – Hilde HEYNEN: Petrifying Memories: Architecture and the Construction of Identity. In: The Journal of Architecture 4, 1999, 369-390

HOCK 2011 – Beáta HOCK: Boys Do Cry: Contemporary Hungarian (Male) Artists Engaged with Gender Troubles. In: Engendering Transformation. Post-Socialist Experiences on Work, Culture and Politics. Sonderausgabe von GENDER. Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft 1, 2011, 56-70

HOWARD/GRAHAM 2008 – Peter HOWARD/Brian GRAHAM (eds.): The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity. Burlington 2008

HRUSKA 2014 – Jordan HRUSKA: Monika Sosnowska: Tower. In: https://www.domusweb.it/en/art/2014/09/12/monika_sosnowska_tower.html, vyhledáno 1.12. 2017.

HUSHEGYI 2012 – Gábor HUSHEGYI: Ako realizovať pomník v súčasnom umení? In: <http://pamatnik.blog.sme.sk/c/299330/Ako-realizovat-pomnik-v-sucasnom-umeni.html>, vyhledáno 17.10.2017

HUSMANN 2009 – Wenke HUSMANN: Wie verändert uns Gesellschaft? Gespräch mit Balint Havas. In: <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2009-09/interview-balint-havas>, vyhledáno 13.4.2016

HUYSSSEN 1995 – Andreas HUYSSSEN: Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia. New York/London 1995

HUYSSSEN 2006 – Andreas HUYSSSEN: Nostalgia for Ruins. In: Grey Room 23, 2006, 6-21

CHARDRONNET 2003 – Ewen CHARDRONNET: The History of Unitary Urbanism and Psychogeography at the Turn of the Sixties. Examples and Comments of Contemporary Psychogeography (lecture notes for a conference in Riga Art + Communication Festival, May 2003). In: The Anarchist Library, <https://theanarchistlibrary.org/library/ewenchardronnet-the-history-of-unitary-urbanism-and-psychogeography-at-the-turn-of-the-sixties>, vyhledáno 20.3.2017

CHAKRABARTHY 2000 – Dipesh CHAKRABARTHY: Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton 2000

CHARI/VERDERY 2009 – Sharad CHARI/Katherine VERDERY: Thinking between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War. In: Comparative Studies in Society and History 1, 2009, 6-34

CHINOWSKA 2013 – Agata CHINOWSKA: Little Warsaw: Bitwa zaangażowana społecznie. In: <http://obieg.pl/recenzje/28798>, vyhledáno 5.9. 2016

IRVINE 2008 – Karen IRVINE: Building Pictures (kurátorský text k výstavě). In: <https://www.mocp.org/exhibitions/2000/8/building-pictures.php>, vyhledáno 24.8. 2017

JANOŠČÍK 2016 – Václav JANOŠČÍK: Ozvěny budoucnosti. In: advojka.cz, <https://www.advojka.cz/archiv/2016/6/ozveny-budoucnosti>, vyhledáno 4.4. 2020.

JARECKA 2006 – Dorota JARECKA: Dyskretny urok estetyki PRL. In: wyborcza.pl, <http://wyborcza.pl/1,75475,3355298.html>, vyhledáno 4.12. 2012

JEFFREY 2007 – Moira JEFFREY: *Monika Sosnowska*. In: <https://mapmagazine.co.uk/monika-sosnowska>, vyhledáno 17. 10. 2014

JOHNSON 2001 – Lonnie R. JOHNSON: Central Europe: Enemies, Neighbors, Friends. New York/Oxford 2001

JOLLY 2014 – Martin JOLLY: Big Archives and Small Collections: Remarks on the Archival Mode in Contemporary Australian Art and Visual Culture. In: Public History Review 21, 2014, 60-80

JONES 2006 – Amelia JONES: A Companion to Contemporary Art since 1945. Blackwell 2006

JORDAN 2005 – Peter JORDAN: Großliederung Europas nach kulturräumlichen Kriterien. In: Europa Regional 4, 2005, 162-173

JUHÁSZOVÁ 2012 – Viera JUHÁSZOVÁ: Sídlišká: V Petržalke sa stratíte. In: <http://bratislava.sme.sk/c/6631939/sidliska-v-petrzalke-sa-stratite.html>, vyhledáno 17.9.2016

KAPPELER 1998 – Andreas KAPPELER: Bedenkenswerte Diagnose – problematisches Rezept. In: Osteuropa 11-12, 1998, 1198-1202

KARDASZ 2006 – Magda KARDASZ: Z nadzieją i niecierpliwością (kat. výst.). Warszawa 2006

KARDASZ 2014 – Magda KARDASZ: Paulina Ołowska: Czar Warszawy. In: <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/paulina-olowska-czar-warszawy>, vyhledáno 22.5.2016

KERATOVÁ 2009 – Mira KERATOVÁ: Vertical labyrinth. In: <http://jarovarga.net/index.php?bratislava/vertical-labyrinth-2009>/<http://jarovarga.net/index.php?bratislava/vertical-labyrinth-2009/>, vyhledáno 16.5.2014

KERNBAUER 2017 – Eva KERNBAUER: Anachronic concepts, art historical containers and historiographical practices in contemporary art. In: Journal of Art Historiography 16, 2017, 16-EK1

KISIELEWSKA/KISIELEWSKI/KOSTASZUK-ROMANOWSKA 2017 – Alicja KISIELEWSKA/Andrzej KISIELEWSKI/Monika KOSTASZUK-ROMANOWSKA (eds.): PRL-owskie re-sentymenty. Gdańsk 2017

KIOSSEV 2009 – Alexander KIOSSEV: Sebekolonizace. In: HAVRÁNEK/BALADRÁN 2009, 615

KLÍPA 2018 – Ondřej KLÍPA: Polsko 1968: komunistická antisemitská kampaň. In: Babylon Revue, <https://babylonrevue.cz/polsko-1968-komunisticka-antisemitska-kampan/>, vyhledáno 28.4.2017

KONTLER 2011 – László KONTLER: Dějiny Maďarska. Praha 2011

KORYČÁNEK 2009 – Rostislav KORYČÁNEK: Neukončená transformace. in: KOWOLOWSKI 2009, 3-4

KOWOLOWSKI 2009 – František KOWOLOWSKI (ed.): Formáty transformace 89-09. Sedm pohledů na novou českou a slovenskou identitu (kat.výst.). Brno 2009

KRAŠOVEC 2009 – Primož KRAŠOVEC: (Jugo)Nostalgie, In: HAVRÁNEK/BALADRÁN 2009, 393

KRAUSS 1979 – Rosalind KRAUSS: Sculpture in the Expanded Field. In: October 8, 1979, 30-44

KRÓLAK 2011 – Joanna KRÓLAK: Ironické děti a účtující rodiče. Dva druhy polské ostalgie. In: Cinepur 78, 2011, 74-77

KŘEN 2019 – Jan KŘEN: Čtvrt století střední Evropy: visegrádské země v globálním příběhu let 1992-2017. Praha 2019

KUKUROVÁ 2001 – Lenka KUKUROVÁ: Svätopluk Ludevít Mikyta a jeho histórie. In: Umělec 1, 2001, 19-23

KULHÁNEK 2004 – David KULHÁNEK: Praxe, teorie a expozice Zbyňka Baladrána. In: Umělec 3, 2004, 68-69

KUNDERA 1986 – Milan KUNDERA: Únos západu. In: Proměny: čtvrtletník Československé společnosti pro vědy a umění 1, 1986, 134-147

KUNŠTÁT/MRKLAS 2009 – Daniel KUNŠTÁT/Ladislav MRKLAS (eds.): Historická reflexe minulosti aneb „ostalgie“ v Německu a Česku. Praha 2009

KUTOR 2008 – Anna J. KUTOR: Milking the Communist Cow. In: <http://en.polishexpress.co.uk/milking-the-communist-cow/>, vyhledáno 19.2.2015

LACY 1995 – Suzanne LACY: Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle 1995

LANG/POSPISZYL/FERENCOVÁ 2011 – Dominik LANG/Tomáš POSPISZYL/Yvona FERENCOVÁ (eds.): Spící město. Praha 2011

LANGE 2011 – Christy LANGE: 8th Gwangju Biennale. In: Frieze 136, 2011, 56-58

LEACH/MacARTHUR 2009 – John MacARTHUR/Andrew LEACH: Architecture, Disciplinarity and the Arts. Ghent 2009

LEAVER 2008 – Isla LEAVER: Paulina Ołowska: And It Is Time. In: <http://mapmagazine.co.uk/8857/paulina-olowska-and-it-is-tim/>, vyhledáno 28.10.2017

LEMPELOVÁ (nedat.) – Ivana LEMPELOVÁ: Rusyns. In: <http://www.rusnaci.sittcomm.sk/texts/ivana.pdf>, vyhledáno 6.11.2015

LEVY 2013 – Kate LEVY: Tamás Deszö: Here, Anywhere. In: <https://stories.daylight.co/DD1304>, vyhledáno vyhledáno 17. 10. 2019

LEWIS 2006 – Mark LEWIS: Is Modernity Our Antiquity? In: Afterall 14, 2006, 109-117

LEWOC 2004 – Magdalena LEWOC (ed.): Contemporary identities: current artistic creation in Poland, Szczecin 2004

LIND 2008 – Maria LIND: Introduction. In: LIND/STEYERL 2008

LIND/STEYERL 2008 – Maria LIND/Hito STEYERL (eds.): The Greenroom, Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1. Berlin 2008

LINTON 1976 – James M. LINTON: The Moral Dimension in Documentary. In: The Journal of the University Film Association 2, 1976, 17-22

LISIEWICZ 2001 – Małgorzata LISIEWICZ: Obieranie ziemniaków. In: http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_26/archiwum_nr26_tekst_4.htm, vyhledáno 12.8.2016

LITTLE WARSAW 2014 – LITTLE WARSAW: Naming You (kat.výst.). Wien 2014

LUKÁŠEK 2010 – Libor LUKÁŠEK: Visehradská skupina a její vývoj v letech 1991-2004. Praha 2010

MACEK 2008 – Jiří MACEK: Lucia Nimcová: O umírání. In: <http://www.luco.sk/txt/macek2.pdf>, vyhledáno 28.4.2016

MACEK 2008 – Václav MACEK: Art Eats Up Non-Art. In: <http://www.luco.sk/txt/macek1.pdf>, vyhledáno 12.4.2018

MACEL/PETREŠIN 2010 – Christine MACEL/Nataša PETREŠIN: Promises of the Past: A Discontinuous History of Former Eastern Europe. Zurich 2010

- MAGID 2008 – Václav MAGID: Konstruovaná situace a její okamžik v čase. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 4-5, 2008, 32-60
- MAREŠOVÁ 2011 – Ina MAREŠOVÁ: Svůdný klam poprelikvií. Obzvláště vydařený ostalgický export. In: Cinepur 78, 2011, 56-58
- MARCUS/MYERS 1995 – George MARCUS/Fred MYERS: The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology. Berkeley 1995
- MARUŠIAK 2016 – Juraj MARUŠIAK: Máme sa dnes naozaj lepšie? In: <https://nazory.pravda.sk/analyzy-a-postrehy/clanok/402685-mame-sa-dnes-naozaj-lepsie/>, vyhledáno 25.3.2019
- MAURER 2011 – Dóra MAURER: History of the Balázs Béla Studio. In: dominikprojects.com, http://www.dominikprojects.org/attachments/project_events_documents/en/curatorial-text---history-of-balazs-bela-studio-balazs-bela-studio-14112011.pdf, vyhledáno 14. listopadu 2011
- MAZUR 2008 – Adam MAZUR: About Nicolas Groszpiere's Hydroklinika. In: <https://www.art.org.il/?exhibitions=nicolas-groszpiere-hydroklinika-szymon-roginski-projekt-ufo&lang=en>, vyhledáno 24.8.2016
- MAZUR 2009 – Natalia MAZUR: Kurak: Ten mój grzybek zawsze był inny. In: https://poznanyborcza.pl/poznan/1,36001,6925708,Kurak_Ten_moj_grzybek_zawsze_byl_inny.html, vyhledáno 2.10.2017
- McBRIDE 2009 – Kenny McBRIDE: Eastern European Time-Based Art Practices Contextualised Within the Communist Project of Emergence and Post-Communist Disintegration and Transition. In: http://www.agora8.org/reader/Kenny_McBride_ch3.html, vyhledáno 1.3.2012
- McDONOUGH 2002 – Tom McDONOUGH: Guy Debord and The Situationist International. Cambridge(MA) 2002
- McDOWELL 2008 – Sara McDOWELL: Heritage, Memory and Identity. In: HOWARD/GRAHAM 2008, 37-54
- McLEAN – Ian McLEAN: The archival turn in contemporary art. In: Law and History 2, 2019, 83-105
- MEGYESI 2013 – Peter MEGYESI: Pestrý obraz sídliskovej šedi. In: artalk.cz, <http://artalk.cz/2013/06/14/pestry-obraz-sidliskovej-sedi/>, vyhledáno 27.9.2015
- MEINIG 1979 – Donald W. MEINIG: The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays. Oxford 1979
- MEYER 1995 – Pedro MEYER: Truths & Fictions: A Journey from Documentary to Digital Photography. New York 1995
- MEYER 2013 – Richard MEYER: What was contemporary art? Cambridge(MA)/London 2013.
- MÍČOVÁ 2015 – Pavlína MÍČOVÁ: Sleepless. David Možný. In: Flash Art 35, 2015, 54-55
- MIKYTA 2006 – Svätopluk MIKYTA: Pre-kresby = re-drawing. Bratislava 2006

MIKYTA 2010 – Svätopluk MIKYTA: By the Way. In: <https://artycok.tv/3840/by-the-way>, vyhledáno 13.11.2019

MIKYTA 2016 – Svätopluk MIKYTA: Homo Viator. Štokovec 2016

MIKULÁŠTÍK 2013 – Milan MIKULÁŠTÍK: Slepá skvrna/Blind spot (tisková zpráva k výstavě v galerii NTK, Praha, 2013)

MILLER 1999 – Alexei MILLER: Central Europe: A Tool for Historians or a Political Concept? In: European Review of History 1, 1999, 85-89

MITROIU 2015 – Simona MITROIU (ed.): Life Writing and Politics of Memory in Eastern Europe. Houndmills 2015

MOČKOVÁ 2017 – MOČKOVÁ Jana: Nekreslí iba pekné obrázky, ale skúma, kto vlastne sme. In: Denník N, <https://dennikn.sk/780413/nekresli-iba-pekne-obrazky-ale-skuma-kto-vlastne-sme/>, vyhledáno 17.3.2020

MOHORITOVÁ 2013 – Natálie MOHORITOVÁ: Proměny využití budov kin v Praze v letech 1989-2012 (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2013

MOLNÁR 2009 – Edit MOLNÁR: Instauration. In: DZIEWIOR 2009, 167-174

MONCOLOVÁ 2007 – Ivana MONCOLOVÁ: Rozhovor s Luciou Nimcovou. In: <http://luco.sk/txt/moncolova.pdf>, vyhledáno 5.5. 2015

MOŠPANOVÁ 2013 – Eva MOŠPANOVÁ: Sídliškový typ: dřevěnice jako památník evropského města kultury v Košicích. In: Respekt 34, 2013, 50

MORAVČÍKOVÁ 2011 – Henrieta MORAVČÍKOVÁ (et.al.): Bratislava - Atlas sídlisk. Bratislava 2011

MULLER 2007 – Fruzsina MULLER: Retro Fashion, Nostalgia and National Consciousness: Succes of a Revived Shoe Brand from Socialist Hungary. In: http://www.nosztalgia.net/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=38&Itemid=83, vyhledáno 1.3.2018

NEKVINDOVÁ 2008 – Terezie NEKVINDOVÁ: Mřížky, skrze něž přemýšlíme. In: Stavba 5, 2008, 13-15

NEKVINDOVÁ 2009 – Terezie NEKVINDOVÁ: Zajímá mě povrch. Rozhovor s Davidem Možným. In: <http://davidmozny.cz/assets/info/rozhovor%20stavba.pdf>, vyhledáno 12.5. 2016

NEKVINDOVÁ 2009b – Terezie NEKVINDOVÁ: Paneláky jsou naše tradice. In: Stavba 5, 2009, 12-16

NÉMÉTH 1990 – Lajos NÉMÉTH: Beck András: szobrászművész (1911-1985). Székesfehérvár 1990

NIMCOVÁ 2009 – Lucia NIMCOVÁ: Marián's Leftovers. In: NIMCOVÁ/MORAVČÍK 2009

NIMCOVÁ/MORAVČÍK 2009 – Lucia NIMCOVÁ/Michal MORAVČÍK: Leftovers. Humenné 2009

NORA 2011 – Pierre NORA: Mezi paměti a historií. In: Cahiers du CEFRES 10, 2011, 40-63

NORBERG-SCHULZ 1994 – Christian NORBERG-SCHULZ: Genius Loci: K fenomenologii architektury. Praha 1994

OUSHAKINE 2020 – Sergei OUSHAKINE: Second-Hand Nostalgia. On Charms and Spells of the Soviet „Trukhliashechka“. In: BOELE/NOORDENBOS/ROBBE 2020, 38-69

OUTHWAITE/RAY 2005 – William OUTHWAITE/Larry RAY: Social Theory and Postcommunism. Malden(MA) 2005

PANCHEVA-KIRKOVA 2013 – Nina PANCHEVA-KIRKOVA: Between Propaganda and Cultural Diplomacy: Nostalgia towards Socialist Realism in Post-Communist Bulgaria.

In: <https://www.scribd.com/document/220436391/Nina-Pancheva-Kirkova-Between-Propaganda-and-Cultural-Diplomacy-Nostalgia-Towards-Socialist-Realism-in-Post-Communist-Bulgaria>, vyhledáno 25.2.2019

PARDO/REDSTONE – Alona PARDO/Elias REDSTONE: Modern Forms. In: GROSPIERRE 2016

PELEG 2010 – Hila PELEG: Documentary Practices Across Disciplines. In: Hila PELEG/Bert REBHANDL (eds.): Berlin Documentary Forum 1 Magazine. Berlin 2010, 4-7

PELOUŠKOVÁ 2017 – Klára PELOUŠKOVÁ: Vůně slaniny v Jurkovičově vile. In: artalk.cz, <https://artalk.cz/2017/08/02/vune-slaniny-v-jurkovicove-vile/>, vyhledáno 8.3.2019

PEŇÁS 2012 – Jiří PEŇÁS: Legionář v Rusovcích anebo Naše dílo na Dunaji. In: http://www.lidovky.cz/penas-legionar-v-rusovcich-anebo-nase-dilo-na-dunaji-fhq-/nazory.aspx?c=A120822_180301_ln_nazory_sk, vyhledáno 28.6. 2017

PFEIFFER KOTTOVÁ 2014 – Karina PFEIFFER KOTTOVÁ: Platonovo třetí oko. Kurátorský text k výstavě, Meet Factory Praha, 11.9. – 26. 10. 2014.

PICKERING/KEIGHTLEY 2006 – Michael PICKERING/Emily KEIGHTLEY: The Modalities of Nostalgia. In: Current Sociology 6, 2006, 919-941

PINKAS 2011 – Jaroslav PINKAS: Jak hrozná doba! Jak krásná léta! Ostalgie jako vzpomínání na normalizaci. In: Cinepur 78, 2011, 67-69

PIOTROWSKI 1998 – Tadeusz PIOTROWSKI: Akcja „Wisła“ – Operation „Vistula“, 1947: Background and Assessment. In: The Polish Review 2, 1998, 219-238

PIOTROWSKI 2012 – Piotr PIOTROWSKI: Art and Democracy in Post-Communist Europe. London 2012

POLIT 2006 – Paweł POLIT: Bal Pożegnanie wiosny. In: <http://www.obieg.pl/prezentacje/5937>, vyhledáno 20.6. 2014

POLYÁK, Levente. The Pavilions of Recollection: Architecture and Memory in Contemporary Eastern European Art, in: WENDL/WALLACE 2013, 207-223

PRŮCHOVÁ 2015 – Andrea PRŮCHOVÁ: Re-Reading the Monuments of the Past. In: MITROIU 2015, 86-102

PTÁČEK 2007 – Jiří PTÁČEK: Zbyněk Baladrán: Stroj je pořád uvnitř nás! In: http://www.artservis.info/index.php?option=com_content&task=view&id=117&Itemid=13, vyhledáno 19.12.2017

PULLMANN 2011 – Michal PULLMANN: Konec experimentu: přestavba a pád komunismu v Československu. Praha 2011

PULLMANN/KOLÁŘ 2016 – Michal PULLMANN/Pavel KOLÁŘ: Co byla normalizace? : studie o pozdním socialismu. Praha 2016

RAIMANOVÁ 2009 – Ivana RAIMANOVÁ: Tomáš Džadoň. In: <http://www.artlist.cz/tomas-dzadon-4401/>, vyhledáno 29.8.2016

RANN 2014 – Jamie RANN: Beauty and the East: Allure and Exploitation in Post-Soviet Ruin Photography, in: calvertjournal.com, <https://www.calvertjournal.com/features/show/2950/russian-ruins-photography>, vyhledáno 18.3. 2018.

RENDELL 2003 – Jane RENDELL: A Place between Art, Architecture and Critical Theory. Proceedings to Place and Location. Talinn 2003

RENDELL 2006 – Jane RENDELL: Art and Architecture: A Place Between. London 2006

ROELSTRAETE 2009a – Dieter ROELSTRAETE: After the Historiographical Turn: Current findings. In: <http://www.e-flux.com/journal/after-the-historiographic-turn-current-findings/>, vyhledáno 5. 3. 2016

ROELSTRAETE 2009b – Dieter ROELSTRAETE: The Way of the Shovel: On the Archeological Imagery in Art. In: <https://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>, vyhledáno 19.8. 2010

RÓŻYC 2014 – Marcin RÓŻYC: Czar Warszawy według Pauliny Ołowskiej. In: Qelement.pl, <http://qelement.pl/czar-warszawy-wedlug-olowskiej>, vyhledáno 24.2.2015

RUTTEN/van.DIENDEREN/SOETAERT 2013 – Kris RUTTEN/An van.DIENDEREN/Ronald SOETAERT: Revisiting the Ethnographic Turn in Contemporary Art. In: Critical Arts 5, 2013, 459-473

ŘEHOUNEK 2013 – Jan ŘEHOUNEK: Osudové okamžiky: sto let vojenského výcvikového prostoru Milovice-Mladá. Nymburk 2013

SARTORE 2016 – Mara SARTORE (ed.): My Art Guide: East Central Europe, Venezia 2016

SARZYŃSKI 2009 – Piotr SARZYŃSKI: Rozmowa s Maciejem Kurakiem. In: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/paszporty/282776,1,rozmowa-z-maciejem-kurakiem.read>, vyhledáno 15.7. 2011

SCRIBNER 2003 – Charity SCRIBNER: Requiem for Communism. Cambridge (MA) 2003

- SEARLE 2005 – Adrian SEARLE: I didn't laugh. I ran. In: <https://www.theguardian.com/culture/2005/apr/26/2>, vyhledáno 7.9.2015
- SHELL/KALINKA 2005 – Manfred SHELL/Werner KALINKA: Stasi: nekonečný příběh: osoby a fakta. Praha 2005
- SCHÖLLHAMMER/BUERGEL/NOACK 2007 – Georg SCHÖLLHAMMER/Roger M.BUERGEL/Ruth NOACK: Documenta 12 magazine No.1: Modernity. Köln 2007
- SIENKIEWICZ 2011 – Karol SIENKIEWICZ: Julita Wójcik: Obieranie ziemniaków. In: <http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo-event-asset-publisher/eAN5/content/julita-wojcik-obieranie-ziemniakow>, vyhledáno 21.11.2012
- SIMON 2002 – Cheryl SIMON: Following the Archival Turn. In: Visual Resources 2, 2002, 100-118
- SINIOR 2006 – Marta SINIOR: Nowi dokumentaliści w CSW. In: <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/3973-nowi-dokumentalisci-w-csw>, vyhledáno 17.2.2016
- SMITHSON 2009 – Robert SMITHSON: Hotel Palenque. In: VÖCKLER 2009, 160-174
- SMOCZYK 2005 – Krzysztof SMOCZYK (ed.): Władysław Strzemiński: uniwersalne oddziaływanie idei. Łódź 2005
- SOSNOWSKA 2008 – Monika SOSNOWSKA: 1:1. Cologne 2008
- SPINELLI 2005 – Claudia SPINELLI: What are Documentary Films Doing in Museums!? In: HAVRÁNEK/SCHASCHL-COOPER/STEINBRÜGGE 2005, 147-149
- STAROBINSKI 1966 – Jean STAROBINSKI: The Idea of Nostalgia. In: Diogenes 54, 1966, 81-103
- STEINER 2007 – Barbara STEINER: Cultural Amnesia. In: TÍMÁR 2007
- STEWART 1993 – Susan STEWART: One Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Durham 1993
- STINSON 2015 – Liz STINSON: The Wild Architecture of Soviet-Era Bus Stops. In: <https://www.wired.com/2015/09/wild-architecture-soviet-era-bus-stops/>, vyhledáno 29.6.2017
- STEYERL 2005 – Hito STEYERL: The Politics of Truth – Documentarism in the Art Field. In: HAVRÁNEK/SCHASCHL-COOPER/STEINBRÜGGE 2005, 53-64
- STEYERL 2011 – Hito STEYERL: Documentary Uncertainty. In: Revisiones, <http://revisiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html>, vyhledáno 1.4.2017
- STIEGLER 2002 – Bernard STIEGLER: The Discrete Image. In: DERRIDA/STIEGLER 2002, 145-163
- STIMSON 2004 – Blake STIMSON: The Photographic Compartment of Bernd and Hilla Becher. In: Tate Papers, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/photographic-compartment-of-bernd-and-hilla-becher>, vyhledáno 24.4.2017

STRZEMIŃSKI 1958 – Władysław STRZEMIŃSKI: Teoria widzenia. Krakow 1958

SULIMA 2009 – Roch SULIMA: Stadion-bazar. In: Konteksty 1-2, 2009, 144-147

SUMMERS 2003 – David SUMMERS: Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism. London 2003

SURAL 2014 – Agnieszka SURAL: Warszawskie neony. In: <http://culture.pl/pl/artykul/warszawskie-neony>, vyhledáno 8.11.2015

SZABŁOWSKI 2013 – Stach SZABŁOWSKI: Little Warsaw. In: Przekrój 19, 2013, 76-77

ŚWIETOŃ 2009 – Ilona ŚWIETOŃ: Kurak w mieście. In: <http://ezoterycznypoznan.pl/news/520/16/Kurak-w-miescie/>, vyhledáno 30.6.2015

ŚWITEK 2013 – Gabriela ŚWITEK: Gry sztuki z architekturą: Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje. Toruń 2013

SZALAI 2013 – Bori SZALAI: Meeting with Zsolt Keserue. In: <http://contextandidentity.wordpress.com/2013/05/06/meeting-with-zsolt-keserue/>, vyhledáno 10.10.2013

SZÁNTÓ 2016 – János SZÁNTÓ: Welcome to East Central Europe. in: SARTORE 2016 10-14

SZCERSKI 2009 – Andrzej SZCERSKI: Why the PRL Now? Translations of Memory in Contemporary Polish Art. In: Third Text 1, 2009, 85-96

SZERSZEŃ 2014 – Tomasz SZERSZEŃ: Phantom Houses and Voyages to Nowhere. In: Konteksty - Special Issue, 2014, 151-155

SZUPINSKA 2009 – Joanna SZUPINSKA: Paulina Ołowska's Covers from Morze (1958-80). In: <http://www.artslant.com/mia/articles/show/13265>, vyhledáno 3.4.2012

ŠEVČÍK 2008 – Jiří ŠEVČÍK: Sídliisko Ždiar. In: Architekt 4, 2008, 70-72

ŠEVČÍK/JEŘÁBKOVÁ 2011 – Jiří ŠEVČÍK/Edith JEŘÁBKOVÁ (eds.): Mezi první a druhou moderností 1985-2010. Praha 2011

ŠTROBLOVÁ 2016 – Kateřina ŠTROBLOVÁ: Slepá skvrna Davida Možného. In: artalk.cz, <https://artalk.cz/2016/08/03/slepa-skvrna-davida-mozneho/>, vyhledáno 26.7. 2018

TANNOCK 1995 – Stuart TANNOCK: Nostalgia Critique. In: Cultural Studies 3, 1995, 453-464

TÍMÁR 2007 – Katalin TÍMÁR (ed.): Andreas Fogarasi: Kultur und Freizeit. Budapest 2007

TODOROVA/GILLE 2020 – Maria TODOROVA/Zsusza GILLE (eds.): Post-Communist Nostalgia. New York 2010

TOMKA 2005 – Miklós TOMKA: Church, State and Society in Eastern Europe. Washington 2005

TRÁVNÍČEK 2009 – Jiří TRÁVNÍČEK: V kleštích dějin. Střední Evropa jako pojem a problém. Brno 2009

TREIB 2009 – Marc TREIB: Now I Remember: The Introduction. In Marc TREIB (ed.): Spatial recall: Memory in Architecture and Landscape. New York/ London 2009, XII

TOEPFER 1997 – Karl Eric TOEPFER: Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture 1910-1935. Berkeley: 1997

TUČKOVÁ 2007a, Kateřina TUČKOVÁ: Zbyněk Baladrán. In: Art&Antiques 5, 2007, 28-29

TUČKOVÁ 2007b, Kateřina TUČKOVÁ: Tomáš Džadoň. In: Art&Antiques 12, 2007, 26-27

TUMARKINA 2018 – Alexandra TUMARKINA: ‚An Ideal Never Fully Achieved‘: Reflecting on Modernism through A Non-Existent City. In: <https://strelkamag.com/en/article/modernism-nicolas-gros-pierre-non-existent-city>, vyhledáno 16.2. 2018

TÜRK 2008 – Annemarie TÜRK: Annemarie Türk in an interview with Lucia Nimcova. In: Annemarie TÜRK (ed.): Lucia Nimcova – UNOFFICIAL III. Wien 2008.

TURNER 1987 – Bryan S TURNER: A Note on Nostalgia. In: Theory, Culture and Society 4, 1987, 147-56

TYRMAND 1954 – Leopold TYRMAND: Dziennik 1954. cit. z David CROWLEY: Applied Fantastic (on the Polish Women’s League Magazine Ty i Ja). In: dot dot dot 9, 2004, 41-49

UJMA 2007 – Magdalena UJMA: Ani rewolucja, ani konsumpcja. Uwagi o sztuce w Polsce po 2000 roku. In: http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc//eo_event_asset_publisher/eAN5/content/ani-rewolucja-ani-konsumpcja-uwagi-o-sztuce-w-polsce-po-2000-roku, vyhledáno 21.11.2012

UJMA 2004 – Magdalena UJMA: Sztuka krytyczna i co dalej? In: LEWOC 2004

ULMAN 2011 – Miro ULMAN: Odzvonilo kamenným kinam? In: film.sk, http://old.filmsk.sk/show_article.php?id=6672, vyhledáno 29.9. 2015

URZYKOWSKI 2014 – Tomasz URZYKOWSKI: 29. rocznica strajku w Ursusie, in: <http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34862,2786717.html>, vyhledáno 21.2.2014

VÁGNEROVÁ 2011 – Vendula VÁGNEROVÁ: Fenomén ostalgie v nových spolkových zemích SRN (bakalářská práce na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2011

VÁGNEROVÁ 2018 – Vendula VÁGNEROVÁ: Interpretace života v socialistickém Československu v porovnání s fenoménem Ostalgie ve sjednoceném Německu.

In: <https://postfsv.wordpress.com/2012/11/18/interpretace-zivota-v-socialistickem-ceskoslovensku-v-porovnaní-s-fenomenem-ostalgie-ve-sjednocenem-nemecku/>, vyhledáno 4.11.2020

VANČÁT 2019 – Pavel VANČÁT: David Možný: Lowdown (kurátorský text k výstavě v Galerii Jelení, Praha). Praha 2019.

VÁŠA 2007 – Ondřej VÁŠA: Zdeněk (sic!) Baladrán: Kdo si to má všechno pamatovat? In: <http://magazinuni.cz/vytvarne-umeni/zdenek-baladrán-%E2%80%93-kdo-si-to-ma-vsechno-pamatovat/>, vyhledáno 1.5. 2015

VELIKONJA 2008a – Mitja VELIKONJA: Titostalgia – A study of nostalgia for Josip Broz. Ljubljana 2008

VELIKONJA 2008b – Mitja VELIKONJA: „Red shades“: Nostalgia for socialism as an element of cultural pluralism in the Slovenian transition. In: Slovene Studies 2, 2008, 171-84

VELIKONJA 2009 – Mitja VELIKONJA: Lost In Transition: Nostalgia for Socialism In Post-Communist Countries. In: East European Politics and Societies 4, 2009, 535-551

VERWOERT 2004 – Jan VERWOERT: World in Motions. New Modernisms. In: Frieze 84, 2004, 90

VERWOERT 2005 – Jan VERWOERT: The Expanded Working Field of Documentary Practice. In: HAVRÁNEK/SCHASCHL-COOPER/STEINBRÜGGE 2005, 77-83.

VERWOERT 2008 – Jan VERWOERT: Research and Display. Transformations of the Documentary Practice in Recent Art. In: LIND/STEYERL 2008, 188-211

VERWOERT 2009 – Jan VERWOERT: Consume! Whatever! At All Cost! The Utopia of Consumption That Is Not Forced to Make Sense. In: Piktogram 13, 2009, 118-127

VILGUS 2007 – Petr VILGUS: Východní vlna. In: <http://digiarena.e15.cz/vychodni-vlna> 5, vyhledáno 11.3.2015

VÖCKLER 2009 – Kai VÖCKLER: Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart. Wien 2009

VRBANOVÁ 2013 – Alena VRBANOVÁ: Svätopluk Mikyta: Moja krajina. In: <https://www.artdispecing.sk/recenzenti/alena-vrbanova/svatopluk-mikyta-moja-krajina/>, vyhledáno 16.12.2020

WEEKS 2010 – Harry WEEKS: Recognizing the Post-Soviet Condition: the documentary turn in contemporary art in the Baltic States. In: Studies in Eastern European Cinema, 1, 2010, 57-70

WEINER 1959 – Tibor WEINER: Sztálinváros. Tatabánya 1959

WENDL/WALLACE 2013 – Nora WENDL/Isabelle WALLACE (eds.): Contemporary Art About Architecture: A Strange Utility. London 2013

WILLIAMS 2011 – Tom WILLIAMS: Paulina Ołowska: Metro Pictures. In: Art in America 2, 2011, 99-101

WILSON 2014 – Janelle L. WILSON: Nostalgia: Sanctuary of meaning. Minneapolis 2014

WITHROW 2008 – Joel WITHROW: One to Watch: Paulina Ołowska. In: artkrush.com, vyhledáno 30. 8. 2012 (archiv webu již není dostupný)

WOLFF 2000 – Larry WOLFF: Vzestup Východní Evropy. In: HAVELKA/CABADA 2000, 81-93

WOODARD 2008 – Colin WOODARD: Communist Retro-chic: East-bloc icons win new status. In: <https://www.csmonitor.com/The-Culture/2008/0306/p13s02-lign.html>, vyhledáno 19.1. 2018

WU 2007 – Hung WU: De-Flattening „Regional“ Contemporary Art. In: Hung WU: Making History: Wu Hung On Contemporary Art. Hong Kong 2007, 259-261

ZÁLEŠÁK 2008 – Jan ZÁLEŠÁK: Rahova (pdf k výstavě Rahova v Domě umění města Brna), dostupné online: http://www.davidmozny.cz/assets/rahova/pdf/rahova_en%20pdf.pdf, vyhledáno 13.8. 2014

ZÁLEŠÁK 2013 – Jan ZÁLEŠÁK: Minulá budoucnost: současné umění na cestě od archeologie k angažovanosti. Brno 2013

ZÁLEŠÁK 2016 – Jan ZÁLEŠÁK: Homo Viator. In: MIKYTA 2016, E-H

ZUKIN 1993 – Sharon ZUKIN: Landscapes of Power. From Detroit to Disney World. Berkeley 1993

12. SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Paulina Ołowska: Pszczoła, 2010, olej na plátně, 175 x 125 cm.
Foto: Metro Pictures (zdroj: contemporaryartdaily.com).
2. Paulina Ołowska: Prospekt Niezależności, 2018, olej na plátně, 220 x 180 cm.
Foto: Metro Pictures (zdroj: metropictures.com)
3. Julita Wójcik: Wedutystka, 2004, video, 11`.
Foto: Jacek Niegoda (zdroj: artmargins.com).
4. Julita Wójcik: Falowiec, 2005, bavlněná příze, 115 x 800 x 30,5 cm. Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Varšava. Foto: Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki (zdroj: zacheta.art.pl).
5. Little Warsaw: Qualities, 2001, kolorovaná sádra, variabilní rozměry.
Foto: Jens Liebchen (zdroj: berlinbiennale.de).
6. Little Warsaw: Deserted Memorial, 2004, kombinovaná technika, variabilní rozměry.
Foto: archiv Little Warsaw (zdroj: artmargins.com).
7. Maciej Kurak: Puszczyka 20b, 2007, kombinovaná technika, 600 x 600 x 600 cm.
Foto: archiv autora (zdroj: maciejkurak.pl).
8. Maciej Kurak: Histo(e)ryzacja, 2009, intervence - kombinovaná technika, 250 x 400 cm.
Foto: Roman Bromboszcz (zdroj: flickr.com).
9. Tomáš Džadoň: Can't Undo, 2008, Cetris desky, 110 x 100 x 90 cm.
Foto: archiv autora (zdroj: tomasdzadon.com).
10. Tomáš Džadoň: Památník lidové architektury, 2013–2016, variabilní rozměry.
Foto: Szaszák György (zdroj: artalk.cz).
11. Jaro Varga: Komenského 1, 2010, slideshow, variabilní rozměry.
Foto: archiv autora (zdroj: jarovarga.net).
12. Jaro Varga: Return to the Future 2, 2013, kombinovaná technika, variabilní rozměry.
Foto: archiv autora (zdroj: jarovarga.net).

13. David Možný: *Rahova*, 2008, tříkanálové video, 6'.
Foto: David Možný (zdroj: underconstruction.cz).
14. David Možný: *Blind Spot*, 2016, tříkanálové video, 6'.
Foto: Lukáš Jasanský (zdroj: [Nevan Contempo](http://NevanContempo.com)).
15. Monika Sosnowska: *1:1*, 2007, ocel, 700 x 1400 x 600 cm.
Foto: The Modern Institute/Toby Webster Ltd (zdroj: themoderninstitute.com).
16. Monika Sosnowska: *Market*, 2013, lakovaná ocel, 729.9 x 530.1 x 420.1 cm.
foto: sculpturemagazine.art (zdroj: sculpturemagazine.art)
17. Nicolas Gropierre: *Hydroklinika*, 2003, Lambda D-tisk na dřevě, 50 x 50 cm.
Foto: archiv autora (zdroj: gropierre.art.pl).
18. Nicolas Gropierre: *Kolorobloki*, 2006, Lambda D-tisk na hliníku, 100 x 70 cm.
Foto: archiv autora (zdroj: gropierre.art.pl).
19. Tamás Dezsö: *Car Wreck (Budapest)*, 2009, chromogenický barevný tisk, 51 x 61 cm.
Foto: archiv autora (zdroj: tamas-dezso.com).
20. Tamás Dezsö: *Metal Scrap Collector (Near Hunedoara, West Romania)*, 2011, chromogenický barevný tisk, 51 x 61 cm.
Foto: archiv autora (zdroj: tamas-dezso.com).
21. Zbyněk Baladrán: *Pracovní postup*, 2004, 16 mm film digitalizovaný na SD video, 9'40''.
Foto: archiv autora (zdroj: zbynekbaladrán.com).
22. Zbyněk Baladrán: *40 000 000*, 2010, video, 7'23''.
Foto: archiv autora (zdroj: zbynekbaladrán.com).
23. Svätopluk Mikyta: *Bez názvu*, 2002, kresba a malba inkoustem na rotačném hlubotisku, 10.4 x 10.6 cm, soukromá sbírka.
(Reprodukce z: *MIKYTA 2016*, obr. 130).
24. Svätopluk Mikyta: *Dážď*, 2008, kresba a malba inkoustem na rotačném hlubotisku, 10 x 19 cm.
(Reprodukce z: *MIKYTA 2016*, obr. 30).
25. Lucia Nimcová: *Unofficial V.*, 2007, barevný digitální tisk, 67.5 x 57.2 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava.
Foto: Slovenská národná galéria (zdroj: webumenia.sk).

26. Lucia Nimcová: BSP, 2008, slideshow/C-tisk
Foto: archiv Lucie Nimcové (zdroj: bsp.sittcomm.sk).
27. Zsolt Keserue: Rounding Off, 2007, video, 24'.
Foto: archiv autora
(Reprodukce z: ALFÓLDI/FRAZON 2009, 27).
28. Zsolt Keserue: Blast Furnace, 2008, video, 53'.
Ludwig Múzeum Budapešť. Foto: Ludwig Múzeum (zdroj:
ludwigmuzeum.hu).