

Performatívna pamäť, archív a fotografia Niekoľko poznámok k tvorbe Lucie Nimcovej¹

Daniel GRŮŇ

Abstract

The central motif of the essay is a critical examination of the archival turn in contemporary art. Through the lens of the notions such as “performativity”, “memory”, and theories devoted to interpreting the archive, the text builds on authors who have explored this phenomenon in contemporary art. The main focus of this essay is on the expanded documentary practice by Lucia Nimcová, her works relocating and reactivating archival photographs, in which I detect emancipatory potential that could possibly inspire those methodologies in art history that deal with the socialist past in Central and Eastern Europe.

Keywords: archive, performativity, memory, photography, gender, inventory of loss, *Ostalgia*, left-overs, Socialism

Lucia Nimcová (1977) sa dlhodobo zaoberá historickými a súčasnými podmienkami života karpatských Rusínov zo slovensko-ukrajinského pohraničia. Jej tvorba je od začiatku poznamenaná tradíciou amatérskej fotografie v jej rodnom meste Humenné. Pre jej prácu je dôležité konštruovanie rodovej, etnickej a historickej identity v médiu dokumentárnej fotografie a následne tiež vo video-filmoch, zvukových nahrávkach a performatívnych premietaniach. Nimcovú fascinujú opakujúce sa udalosti, gestá a rituály. Skúmanie archívov² jej pomáha uchopiť povahu sociálnych rolí, odhaliť symbolické formy verejného života a kolektívnej identity na socialistickej a postsocialistickej perifé-

rii, zobrazit' formy ich pretrvávania, resp. miznutia a odchádzania. Práca s fotografickými archívmi sa pre Nimcovú stala naliehavou, keď si uvedomila, ako charakter minulosti predurčuje súčasnosť. Pri spracovaní a triedení fotografického materiálu často kombinuje fotografie nájdené v rodinných albumoch alebo v archívoch regionálnych inštitúcií (Mestského kultúrneho strediska a Vihorlatského múzea v Humennom) s jej vlastnými intervenciami, komentármi a interpretáciami. Dokumentácia oficiálnej kultúry sa prelína so všednými pracovnými prostrediami, súkromím a každodennosťou. Podľa Allana Sekula predstavuje archív z lingvistického hľadiska ikonický systém, z ktorého sú konštruované výroky, čo

¹ Táto štúdia vznikla v rámci projektu Tvorba a kritika hodnôt v súčasnom umení, podporenom Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-19-0522.

² FOSTER, H.: *Zítbra bude byť. Umění, kritika, nouzový stav*. Praha 2021, s. 40. Podľa Foster archívnych umelcov priťahujú historické informácie, ktoré sú stratené alebo potlačené. Snažia sa ich znovu fyzicky prítomniť. Preto ich tvorba rozvíja me-

chanizmy nájdených obrazov, objektov a textov, pričom často uprednostňuje formát inštalácie, pretože tak môže využiť jej výhody spočívajúce v nehierarchickej priestorovosti. Práve Hal Foster použil termín *fantómy opakovania*. Táto rétorická figúra dobre vystihuje výpovede mnohých súčasných umelcov a umelkyň, vrátane tvorby Lucie Nimcovej. Nimcová zároveň presahuje úzko zameraný pojem *archívny impulz*, s ktorým Hal Foster vo svojom texte operuje.



Obr. 1: Lucia Nimcová, *Diskusia s partizánmi / Discussion with partisans*, z cyklu *Unofficial*, 2007, farebná fotografia

predpokladá na strane bádateľa aktivitu, s cieľom využiť nenaplnený potenciál archívu. Fotografický archív predstavuje teritórium obrazov, ktorého jednota je podľa Allana Sekula určená vlastníctvom a logikou výmeny. Preto je to práve logika tovaru na trhu, čo umožňuje nadobudnúť archívu význam. Vo vnútri archívu existuje význam v stave, ktorý je tak reziduálny, ako aj potenciálny, tvrdí Sekula. Znamky minulého použitia existujú spoločne s veľkým množstvom ďalších možností. Archívy nie sú neutrálné; stelesňujú moc, ktorá je vlastná zhromažďovaniu, zbieraniu a hromadeniu, ako aj moc, ktorá pramení

³ SEKULA, A.: Výklad archívu. In: *Co je to fotografie?* Ed.: CÍSAŘ, K. Praha 2004, s. 295–303.

⁴ Dostupné online: <https://www.ivo.sk/5827/sk/publikacie/obrazova-sprava-o-stave-krajiny-2007-2008>



Obr. 2: Michal Moravčík, *Universal*. 2010, inštalácia. Slovenská národná galéria, inv. Č. P 2753

z ovládnutia slovníka a jazykových pravidiel.³ Lucia Nimcová odhalila reziduálny význam archívov regionálnych inštitúcií a v rámci vlastnej tvorby do nich vkladá nové potenciálne významy. V jej umeleckej tvorbe predstavuje využitie nenaplneného potenciálu archívu aktivizáciu fotografických snímok z čias normalizácie. Archívne fotografie tvoria integrálnu súčasť jej dokumentaristickej práce a časť z nich je súčasťou obrazovej správy o stave krajiny.⁴ Fotografický archív regionálneho kultúrneho strediska v Humennom vznikol pôvodne pre potreby štátu a jeho obsah bol riadený ideologickými potrebami, nie logikou tovaru a trhu. V prípade Nimcovej ide preto skôr o symbolickú výmenu pri *inventúre straty*, ako by to nazvala Aleida Assmannová,⁵ pri ktorej sa popri porovnávacích prístupoch konštruovania kolektívnej identity zohľadňuje aj uznanie práce zabudnutých regionálnych fotografův. Už zbežný prehľad tvorby Lucie Nimcovej nás nenechá na pochybách v tom, že jej *inventár náleží*⁶ nevyniká v klasifikácii. Jej cieľom nie je vytvorenie nového poriadku. Prostredníctvom fotografií podáva obraz o vrstvách času. Preto sa

⁵ ASSMANNOVÁ, A.: *Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti*. Praha 2018, s. 404.

⁶ BENJAMIN, W.: Vykopávání a vzpomínání. In: *Psaní vzpomínání. Výbor z díla III*. (Usporiadal a preložil Martin Ritter.) Praha 2016, s. 76.



Obr. 3: Lucia Nimcová, *Medzinárodný deň žien / International Women's Day*, z cyklu *Unofficial*, 2007, farebná fotografia



Obr. 4: Lucia Nimcová, *Populárna lampa / Popular lamp*, z cyklu *Unofficial*, 2007, farebná fotografia

treba pozrieť, ako sa tieto vrstvy času pri výkopových prácach v jej nálezisku prelínajú, ako sa asociatívne spája minulé so súčasným.

Mira Keratová charakterizovala záujem Lucie Nimcovej o zaznamenané udalosti kolektívnej minulosti z pozície fotografky ako tzv. *performatívnu pamäť*, teda prenášanú líniu kontinuity, v ktorej minulé udalosti utkvievajú cez pózy, gestá, pohyby atď. zobrazovaných postáv. Nimcová rôznymi spôsobmi aktualizuje a situuje *performatívnu pamäť* do vlastnej dokumentárnej práce a zároveň je sama jej súčasťou. Keratová identifikovala tri hlavné tematické okruhy, pri ktorých sa cielene Nimcová dostáva k tejto identifikácii: žena, Rusínka, Husákovu dieťa. Ženské protagonistky jej fotografických cyklov sú

nachádzané v obskúrných okolnostiach a bizarných prostrediach na periférii, tvrdí Keratová. „Nimcová sa s ľuďmi zblíži, vedie s nimi rozhovory, neskôr ich usmerňuje k orálnej histórii a do čoraz literárnejších formátov. So svojimi objektami si vytvára vzťah a finálnu podobu obrazu koriguje spoločne s nimi.“⁷ Performativita pamäti je preto dynamický proces rituálov vcítania s otvoreným koncom. Fotografický materiál sa doslova dostáva do pohybu a nemožno ho bez problémov zúžiť na statický pamätník v tradičnom zmysle slova. Ako zdôrazňujú Astrid Erllová a Ann Rigneyová v štúdiu o sprostredkovaní, remediácii a kultúrnej pamäti, pripomínanie lepšie uchopíme ako aktívne zapojenie sa do minulosti, ako performatívnu, a nie reprodukčnú činnosť. Uchovávanie je podľa nich súčasne záleži-

⁷ KERATOVÁ, M.: Žena, Rusínka, Husákovu dieťa. In: *Artbase. Databáza súčasného slovenského vizuálneho umenia*.

Dostupné online: http://artbase.kunsthallebratislava.sk/umelec/1004748#_ftn17



Obr. 5: Lucia Nimcová, *Sút'až / Competition*, z cyklu *Unofficial*, 2007, farebná fotografia

tosťou obnovovania príbehov a ich remediácie.⁸ Reflexívnosť interarchívnej metódy priblížim na dvoch fotografických cykloch vytvorených v rozmedzí jedného roka, *Kiss* (2006 – 2007) a *Unofficial* (2007 – 2008). Budem si všímať *ako* Nimcová dosahuje relokáciu fotografií z archívu do ňou vytvorených prezentačných formátov, a tým tiež asimiláciu týchto archívnych fotografií do umeleckého diskurzu. Pokúsím sa zamyslieť, na základe čoho sú archívne fotografie do umeleckého diskurzu asimilované, následne sa pokúsím prepojiť staršie práce z nultých rokov s nedávnymi, v ktorých sa u autorky akoby naplno prejavila nedôvera v nájdený relokovaný fotografický obraz, v jeho nostalgickú vizualitu, aby som ukázal, kam sa Nimcovej práca s kolektívnou pamäťou posunula v poslednom období.

⁸ *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory*. Eds.: ASTRID, E. – RIGNEY, A.: Berlin 2012, s. 2–9.

V prvom prípade vtesnala Nimcová fotografie z dvoch oficiálnych miestnych a viacerých rodinných archívov do slideshow trvajúcej štyri a pol minúty. Celá choreografia je časovo a rytmicky definovaná populárnou piesňou *Kiss* od amerického androgynného queer speváka Princa z roku 1986. Nimcová triedi a usporadúva nájdené fotografie na základe toho, ako v nich pózuju pred objektívom prevažne ženské subjekty rôzneho veku. Pritom vedome prekračuje verejnú a súkromnú sféru, prostredia oficiálnych sviatkov, ľudových a rodinných osláv, akoby medzi nimi nebola žiadna hranica. Ženy, dokonca i tam, kde ide o sólo portrét, defilujú v celej škále kolektívnych udalostí a spoločenských prostredí: vystupovanie na scéne, oceňovanie vzorných pracovníčok, brigády, spartakiády, prvé máje, branné cvičenia, módne prehliadky, pracovné procesy prevažne agrárnej a živočíšnej výroby. Rodovosť Nimcovej protagonistiek nie je vyjadrená ako vnútorná pravda, ako niečo pevne dané.⁹ Skôr sa ich rodovosť vytvára v procese účinkovania (pred objektívom fotoaparátu), prostredníctvom štylizovania do určitých rolí (definovaných socialistickou kultúrou, ako aj pôdorysom tradičných zvyklostí). V práci sa v rytmickom popovom slede opakuje obmedzený repertoár vybraných póz a vzorcov, ktoré sú nevedome kopírované z kultúrneho okolia. Kultúrne okolie je definované predovšetkým poklesnutými žánrami na sklonku 80. rokov, kombináciami festivalov politickej piesne a pôsobením perestrojky uvoľňujúcich sa pomerov rezonujúcich v dobovej pop music, hybridizáciou mestských prvkov, lacnej módy zo Západu a oficiálnej stránickej politiky, presakujúcimi do miestnej, prevažne vidieckej kultúry a jej zdedených stereotypov. Zatiaľ čo práca *Kiss* je definovaná lineárnou štruktúrou asociatívneho radenia, pri ktorej sa striedajú nielen pózy, ale aj motívy, čo je však dôležitejšie, začína a končí sa typicky mužskými protagonistami a ich svetmi – na začiatku riadeným výbuchom a na konci gratuláciou k pracovným úspechom. Záver slideshow je nečakane ukončený pohyblivým videoobrazom, kde potriasanie rúk vtedajších a novodobých funkcionárov (všetko muži) sprevádzajú slová jedného z domácich hitov 80. rokov od Petra Nagy

⁹ BUTLER, J.: Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: *Theatre Journal*, 40, 1998, č. 4, s. 519–531.

Sme svoji s refrénom *sme svoji, sme svoji, a ten kto nie je náš, nedosiabne nad nás*, ktorý týmto dostáva celkom iný význam v zmysle kritiky lokálnych politických pomerov po páde komunizmu.

To nás vedie znova naspäť k fotografickému objektívu a konštruovaniu obrazových polí, kde ne jeden záber (zastavenie pohybu) definuje podmienený pohľad mužského diváka a ne jeden výrez (rámcovanie pohybu) je vedený vizuálnou slasťou divájuceho sa fotografa. Nimcová sa tu vyrovnáva s vplyvom svojich osobných hrdinov, ktorí viac než samotné dejiny fotografie zásadne ovplyvnili jej ranú tvorbu ešte predtým, než nadobudla „fotografické vedomie“. Sú to Juraj Kammer a Marián Kusík. Prvý pracoval ako profesionálny fotograf pre Mestské kultúrne stredisko v Humennom a druhý sa fotografii venoval vo voľnom čase ako amatér. Zatiaľ čo vybrané práce Kammera dokumentujú verejný život občanov provinčného mesta na východe Československej socialistickej republiky, sú neoddeliteľne späté s ritualizovanými, a niekedy až skostnatenými, konvenciami telesných postojov a gest, aké sa očakávali pri zaznamenávaní pracovných stretnutí, oficiálnych návštev a štátnych osláv. Naproti tomu Kusík sa profiloval ako rodinný portrétista a entuziastický dokumentarista privátneho života svojich spoluobčanov. Na jednej strane sa pozeráme na práce, ktoré Kammer realizoval, starostlivo vybral a uchoval v archíve mestského kultúrneho centra. Na druhej strane vidíme často nedokonalé snímky s neuspokojivou kompozíciou a formálnymi chybami patriace do sféry privátneho archívu.¹⁰

Na rozdiel od lineárnej asociatívnej práce *Kiss* sa *Unofficial* odvíja ako komentovaná autorská kniha, kde už nie je kľúčovou otázkou rodovej identity, ale Nimcová upriamuje pozornosť na vzťah pózy a prostredia. Názov, podobne ako pri predošlej práci, má ironický podtón. Tento cyklus, viac než jej ostatné práce z tohto obdobia, pôsobí ako hĺbková analytická štúdia vzťahov minulosti – prítomnosti a práca – prostredie, pričom popri živých protagonistoch spoločenských rolí sú tu výrazne zastúpené ako aktéri fotografickej scény tiež špecifické predmety,

akési lokálne „ready-mades“, ktoré sa stávajú rovnocennými živým osobám a niekedy ich prítomnosť dokonca nahrádzajú. Sú to predmety ako gýčová váza s umelými kvetmi, svetielkujúca disko guľa, obstarožné závesné svetidlá, drevené stoličky, vzorované záclony, módný overal s leopardím vzorom, háčkovany sveter v štýle časopisu Burda, vyleštené nedeľné topánky. Tieto predmety sú tu prezentované ako „označujúce“ ekonomický a sociálny status východoslovenskej periferie v období necelých dvadsať rokov po Nežnej revolúcii. Ľudia a predmety vo fotografických scénach sú natoľko zameniteľné, že by mohli byť rekvizitami v simulovanom etnografickom skanzene. Na jednej z fotografií s názvom *Diskusia s partizánmi* vidíme kvázi prázdnu scénu s takýmito rekvizitami. Pohľad do spoločenskej miestnosti na stoly pokryté tromi rôzne vzorovanými obrusmi je ohraničený výrezom, preto na vertikálnej obrazovej ploche stoly vytvárajú jednoduchú kompozíciu dvoch pilierov a prekladu, takže vidíme portál či víťazný oblúk, dočasný pamätník v minimalistickom duchu. Portál je korunovaný porcelánovou vázou s kyticou umelých kvetov umiestnenou v strede stola na pozadí záclonou jemne zastretého výhľadu z okna. Geometrický priestor definovaný ostrým výrezom vo fotografii Lucie Nimcovej nám dovoľuje všimnúť si paralely v tvorbe jej generačných druhov.

Michal Moravčík (1974 – 2016) v jednom z jeho kľúčových diel, inštalácii *Universal* (2010), predstavil nielen analogickú kompozíciu, ako ju vidíme na fotografii *Diskusia s partizánmi*, ale predovšetkým tu pocítiť ujeme úsilie uchopiť určité *miesta pamäti* a ich formy „zabývanej“ každodennosti. Útroby inštalácie *Universal* predstavujú doslova pasáž vedúcu k rozhladni, kde divák výstupom na vrchol realizuje prechod vyprázdneným privátnym *miestom pamäti*. Preto by túto prácu mohol rovnako dobre ako Nimcovej fotografické cykly vystihnúť pojem *performatívna pamäť*. Vznik inštalácie najlepšie popisujú slová autora: „V byte, kde som vyrastal, sme mali detskú izbu a chodbu zariadenú sektorovým nábytkom *Universal*, ako i väčšina našich známych a susedov. Denne som prechádzal do detskej izby popod „víťazný oblúk“, zostavu, ktorú vymyslela moja

¹⁰ KLEKOT, E.: The Right to the Use of the Archive. In: *The Archive as Project – the Poetics and Politics of the (Photo)Archive*. Ed.: PIJARSKI, K. Varšava 2011, s. 488–489. Klekot porovnáva fotografické knihy Lucie Nimcovej – *Unofficial* (2007 –

2008) a *Leftovers* (2007 – 2009). V prvej publikácii Nimcová pracovala s archívom Kammera, v druhej publikácii využila spoluprácu s Marianom Kusíkom a k spolupráci prizvala ešte Michala Moravčíka.



Obr. 6: Lucia Nimcová, *Leftovers*, 2007 – 2009, autorská kniha, s použitím fotografie Mariána Kusíka (foto 021), 1985, Humenné, *Leftovers*



Obr. 7: Lucia Nimcová, *Leftovers*, 2007 – 2009, autorská kniha, s použitím fotografie Mariána Kusíka (foto 202), 1985, Humenné, *Leftovers*

*mama. Keď som sa sťahoval späť do maminho bytu, potreba niečo v ňom zmeniť mi dávala súhlas na jeho odstránenie. Hľadal som spôsob, ako premeniť status tejto používanej veci a ako z nej urobiť živú atrakciu, pamätník, kde sa pôvodná funkcia stratí, nabrúdi sa obdivom a participáciou publika. To bude môcť prejsť našou intímnu zónou našej rodiny.*¹¹

Ak je víťazný oblúk svojou formou pripomienkou víťazstva, núti nás pýtať sa, koho víťazstvo táto forma sprítomňuje a nad čím. *Universal* je zároveň ready-made ikonou lacného socialistického nábytku, čo je v tvorbe nielen Moravčíka a Nimcovej generačnou výpoveďou o zmiznutom čase detstva. Ich výpovede zostavené zo zvyškov a fragmentov minulosti vytvárajú neúplný obraz, sú sondou do spoločenských a ekonomických vzťahov, a zároveň požívajú k inému, performatívnemu prežitiu pamäti.

¹¹ Dielo Michala Moravčíka *Universal* je v zbierkach Slovenskej národnej galérie v Bratislave: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.P_2753

¹² Ostalgia je termín, ktorý sa objavil v 90. rokoch 20. storočia opisujúci pocity túžby a nostalgie za érou pred rozpadom komunistického bloku. Rýchlo sa stal predmetom turistických atrakcií a lacného dizajnového marketingu. Ostalgia bola tiež prehľadová výstava venovaná umeniu východnej Európy

Diskontinuita histórie a rozpomätávanie sa na potopený kontinent normalizácie (1972 – 1989) nevykazujú známky chirurgického rezu, ale skôr pretrvávania a balansovania oboch autorov, Nimcovej i Moravčíka, na hrane nostalgie ako *Ostalgie* a kritiky symptómov spoločenskej transformácie (1989 – 2010) v postkomunistickom kultúrno-politickom priestore.¹² Oba autori, takzvané Husákovy deti, čo je termín používaný pre štátom riadenú populačnú explóziu 70. rokov minulého storočia, spolupracovali na viacerých projektoch a výstavách. Jedným z nich je publikácia *Leftovers* (2008 – 2009) venovaná fotografickému archívu Mariana Kusíka a následne aj rovnomenná výstava, pre ktorú Moravčík navrhol site-specific inštaláciu, prostredie z recyklovaného nábytku socialistickej éry. Prostredníctvom použitia

a bývalých sovietskych republík od 60. rokov 20. stor. do súčasnosti predstavená New Museum v New Yorku. Výstava sa z dôvodu selektívneho mýtizovania minulosti stretla s tvrdou kritikou. ANDRÁS, E.: Whose nostalgia is Ostalgia? An Eastern Europe and Former Soviet Republics survey exhibition in the New Museum, New York. In: *Springerin*, 4, 2011. Dostupné online: <https://springerin.at/en/2011/4/wessen-nostalgie-ist-die-ostalgie/>



Obr. 8: Lucia Nimcová, *Leftovers*, 2007 – 2009, autorská kniha, s použitím fotografie Mariána Kusíka (foto 248), 1984, Humenné, *Leftovers*



Obr. 9: Lucia Nimcová, *Leftovers*, 2007 – 2009, autorská kniha, s použitím fotografie Mariána Kusíka (foto 287), 1984, Humenné

fotografických archívov tak Nimcová podniká sentimentálnu cestu do času svojho detstva, čo realizuje v juxtapozícii obrazov zachytených regionálnymi fotografiami s jej vlastným pohľadom na daný čas.¹³ Treba však zdôrazniť, že Nimcová hovorí z pozície členky národnostnej menšiny a tiež účastníčky svetov zachytených obomi fotografiami. Podľa Ewy Klekot Nimcová netvorí povznášajúce obrazové rozprávanie o identite, kde by mala byť heroická minulosť pýchou súčasnosti, ale práve naopak. Minulá vyprázdnenosť oficiálnych gest sa nebadateľne zaplietla a našla kontinuitu v súčasnosti, potvrdzujúc pretrvávajúce naučených a prisvojených telesných pozícií, zatiaľ čo v prípade amatérskych snímok sladkastá gýčová príchuť neoficiálnych privátnych prostredí nenašla pokračovanie v žiadnej z dnešných foriem zdomácnovania (spoločenskej) reality.¹⁴ Fotografická tvorba Lucie Nimcovej je dôkazom a zároveň aj dobrým príkladom toho, že medzi niekým, kto archív založí, a niekým, kto v ňom neskôr bádá, existuje *emocionálne puto* plné často zmiešaných citov lásky a nenávisťi, hnevu a vďaky, obdivu a vzdoru.

¹³ KLEKOT 2011 (v pozn. 10), s. 489.

To napokon vedie k príležitosti zachytiť a spracovať miznúce stopy minulosti vtačené spoločne s neodvolateľnými obmedzeniami do archívneho materiálu, a v dialógu s archívom ich objaviť a identifikovať. Nasledovanie týchto stôp, ako ukazuje Nimcová, nám dovoľuje nanovo prečítať sociálne a kultúrne rámce, do ktorých sme sa narodili, uvidieť ich vo svetle situovaných kontinuit a diskontinuit. Umelkyňa preto prepája vzdialené svety a nesúvislé časové roviny. Namiesto instantne artikulovaných výpovedí uprednostňuje ambivalentnosť improvizácie, mimovoľnosť reminiscencie, inštinktívny humor.

Videofilm *Det'ský sen* (1988/2010) je presne takouto improvizáciou od samého počiatku, v ktorom zopakovanie udalosti spojennej so spomienkou z detstva prostredníctvom rekonštrukcie netradičného pravidla prepája dve rozličné rieky a dve rozdielne komunity ľudí v dvoch odlišných obdobiach jej života. *Det'ský sen* bol komunitný sídliskový projekt, ktorý vznikol podľa koncepcie Mariána Kusíka v roku 1988 pre súťaž netradičných pravidiel na rieke Laborec v Humennom, ktorej sa Nimcová zúčast-

¹⁴ Ibidem, s. 488–489.



Obr. 10: Lucia Nimcová, *Detský sen* / *Childhood dream*, 1988/2010, *performancia* / *inštalácia* / *fotografie* / *video*, s použitím fotografie (1985, foto Juraj Kammer, Humenné, ukážka splavu).



Obr. 11: Lucia Nimcová, *Detský sen* / *Childhood dream*, 1988/2010, *performancia* / *inštalácia* / *fotografie* / *video*, s použitím fotografie (1988, foto Marian Kusík, Humenné, dokumentácia plavidla).

nila spolu so svojou sestrou ešte ako mladé dievča. Zostrojené na spôsob plávajúceho domu spočívalo plavidlo v jednoduchej transparentnej konštrukcii umiestnenej na šliapacom vodnom bicykli, pričom bolo z troch strán pokryté zväčšeninami Kusíkových fotografií, dekorované farebnými stužkami

a balónikmi. Pre Nimcovú bol proces výroby, ktorý trval niekoľko mesiacov, oveľa väčším zážitkom ako samotné splavovanie: „V ten deň pršalo, bála som sa o psa, ktorý sa plavil s nami, a stratila som okuliare v tvare srdca.“¹⁵ Možno táto spomienka na udalosť z detstva bola zároveň aj jednou z jej iniciačných skúseností

¹⁵ Samotná rekonštrukcia prebiehala v komunitnom duchu. Jednu fotografiu museli nanovo vytlačiť, pretože originál

sa nezachoval. Roman Babjak a Michal Moravčík podľa dokumentácie naplánovali a zrealizovali stavbu plavidla.

s netradičným využitím fotografie, čo podnietilo jej neskoršiu umeleckú dráhu a aj rozhodnutie zrekonštruovať a oživiť spomienku v odlišnom kontexte. Fyzická plavba po rieke sa tak odohrála ako imaginárna plavba časom. Na Kusíkových fotografiách rozpoznávame umelkyňu ako mladé dievča v letnom outfite so slameným klobúčikom ako pózuje spolu so svojím psíkom. Zväčšeniny banálnych letných momentiek umiestnené ako vonkajšie steny dočasne obývaného plávajúceho domčeka (do vnútra ktorého nevidíme) privádzajú nezúčastneného pozorovateľa k úvahám nad kvalitami fotografie ako špecificky archívneho média. Fotografie príležitostne poskytujú náhodný záblesk skutočného a zároveň skutočne strateného, vzdialene prítomného a blízko neprítomného, a tak unikajú všetkým ideologickým manipuláciám, pretože tento paradox aury poskytuje reprodukciu prístup k inej evidencii, než sa zvyčajne odhalí ľudskému oku. Walter Benjamin nazval túto vlastnosť fotografie *optickým nevedomím*. „*Neboť ke kameře mluví jiná příroda než k oku; jiná především tím, že na místo prostoru protkaného člověkem a jeho vědomím vstupuje prostor vetkaný nevědomě (...). Fotografie se svými pomůckami – zpomalenými zážnamami, zvětšeninami – nám to odkrývá.*“¹⁶ Nimcová využíva proces remediácie zväčšených archívnych fotografií ako súčasť performancie, nezáväzne hravej letnej improvizácie zaznamenananej prostriedkami digitalizovaného videofilmu. Práve sladkastá prázdnotná atmosféra roka 1988, toho predposledného leta, v ktorom bežní občania mesta Humenné nemali veľa iných možností, než sa zhromaždiť na sídliskovej riviére a spoločne tráviť voľný čas, je zážitkovo prenesená do prostredia umeleckej komunity. Videodokument navodzuje v divákovi onú polapujúcu vyviazanosť z ideológie, polarizuje minulosť a budúcnosť, čím odkazuje k *režiduálnemu významu*, „zvyškov“ (leftovers) nevinnosti, ktoré nadobúdajú nový potenciál.

Československá socialistická politika výstavby a industrializácie zaostalých oblastí, medzi aké patrili aj východ Slovenska, obývaný z veľkej časti rusín-



Obr. 12: Lucia Nimcová, Z cyklu *Khroniky* 2014, Ukrajina, farebná fotografia

skou menšinou, presídlila do miest tisícky občanov, ktorí dovtedy viedli vidiecky spôsob života. Mnohé fotografie z cyklov Lucie Nimcovej poukazujú aj na tieto vzdialenejšie a v menej zjavných rovinách vibrujúce napätia spomienkových „zvyškov“ (leftovers). Skúmanie cestopisov a fotoreportáží dokumentujúcich život v tejto a iných podobných perifériách východnej Európy z pohľadu západných geografických periodík ukazuje, že jedným z kľúčových obrazov, ktorý reprezentoval región ešte predtým, než bol zavedený samotný pojem východná Európa, je obraz roľníčky oblečenej v ľudovom kroji. Katarzyna Murawska-Muthesius píše, že obraz roľníčky prevládala nad obrazom roľníka ako najrozpoznaiteľnejší označujúci znak tohto regiónu, a to počnúc grafikami raných moderných cestopisov a končiac návratom ľudovej obraznosti v súčasných geografických časopisoch. „*Významy priradované k ľudovému kroju sa v priebehu času menili. V ére ranej modernity ľudový kroj slúžil ako identifikácia východoeurópskej inakosti v spojení s roľníctvom. Modernita aktualizovala kroj na znak označujúci remeselnú zručnosť a spochybnila hranicu medzi jej označovaním ako východoeurópskej inakosti a východoeurópskeho sebaurčenia. Vyzdvihnutý na ikonu národnej*

Vodný bicykel zabezpečil Dušan Zahoranský. Performancia sa uskutočnila v rámci výstavy Vedro / Heat v pražskej galérii MeetFactory na Vltave neďaleko galérie. Na predstavení a dokumentácii sa v deň vernisáže podieľali: Lucia Nimcová, Jana Kapelová, Mira Gáberová, Michal Moravčík, Roman Babjak a Pišta Bunganič. *Childhood Dream* 1988/2010 [performance

/ video & photo documentation] <https://www.luco.sk/detskyen.htm>, <http://www.meetfactory.cz/cs/program/detail/meetfactory-vedro>

¹⁶ BENJAMIN, W.: Malé dějiny fotografie. In: *Co je to fotografie?* Ed.: ČÍSAR, K. Praha 2004, s. 11.

*identity v medživojnovom období a následne unesený ako index komunistickej redistribúcie moci a logo komunistického Východného bloku, je následne redefinovaný ako nástroj performatívneho vyhlásenia regionálnej identity.*¹⁷ Nimcová vo svojej fotografickej tvorbe všetkým týmto označujúcim znakom s fixovaným významom uniká a hybridizuje zobrazenie žien takým spôsobom, že v nich necháva pôsobiť silu splošťujúcich stereotypov a tak ich robí magicky bezbrannými.

V posledných prácach Lucie Nimcovej sa situácia diametrálne mení: ženy nie sú zobrazené v preberaných pózach, ale ako súčasť ich prostredí, majú vlastný hlas, rozprávajú príbehy, spievajú piesne – dôraz sa kladie na orálnu históriu a emotívne spomínanie. Od roku 2014 už neotvára cudzie archívy, ale buduje svoj vlastný.¹⁸ Najprv spolu so Sholtom Dobiem ako *Khroniky* (2014 – 2016) a následne od roku 2021 spolu s Davidom Petrášom zhromažďuje archív fotografií, videí a zvukových záznamov na území západnej Ukrajiny. Na rozdiel od tradičných

dokumentárnych postupov umelci svoju prácu radšej opisujú ako ľudovú operu; zbierku piesní, príbehov, hudby, performance a terénnych záznamov, ktorá existuje niekde medzi etnografickým dokumentom a hudobným divadlom.¹⁹ Tento spôsob realizácie záznamov je stále možné charakterizovať ako *performatívnu pamäť*, čo platí aj pri posledných menovaných dielach. Nimcovej porozumenie performativity sa však mení. S veľkou mierou improvizácie Nimcová zachytáva príbehy a piesne v rámci komunit, ktoré sú vylúčené z hlavného historického príbehu regiónu. Často sú to príbehy a piesne rozprávané z perspektívy starnúcich žien, ktoré tragickým, brutálnym a komickým spôsobom opisujú domáce násilie, vraždy, konflikty, sex, lásku a nenávisť. Zážitok, atmosféru a energiu orálnej histórie prenáša na divákov pri verejných vystúpeniach. Dom, v ktorom sídlia „zvyšky“ (leftovers), sa stáva kočovným stanom, miestom rituálneho prenosu hlasov rusínskych žien.

¹⁷ MURAWSKA-MUTHESIUS, K.: *Imaging and Mapping Eastern Europe. Sarmatia Europea to Post-Communist Bloc*. London 2021, s. 116.

¹⁸ Dostupné online: <https://dennikn.sk/2801577/v-tomto-pripade-sa-uz-neda-povedat-ze-som-pacifista-nech-si-to-medzi-sebou-vyriesia/>

¹⁹ Dostupné online: <https://khroniky.sittcomm.sk/>

Performative Memory, Archive and Photography A Few Notes on the Work of Lucia Nimcová

Résumé

The central motif of the essay is a critical examination of the archival turn in contemporary art. Through the lens of the notions such as “performativity”, “memory”, and theories devoted to interpreting the archive, the text builds on authors who have explored this phenomenon in contemporary art. The archival impulse did not automatically result in the transition of visual art to databases but rather in the emergence of tangible connections between the continuity of the archival order and the discontinuity of the histories of the countries of the former Central and Eastern Europe. The archives of contemporary artists highlight both the uses and misuses of images: as objects of pre-calculated intentions or as a string of displaced or embarrassing events that do not fit into newly established national historical narratives. The present essay discusses how these representations work with social and ethnic hybridity as well as simulated historicity, how they lead the viewer to gaps and blind spots in

media-distributed images of cultural memory or to the misuse of social rituals of remembering. In these artificial spatial narratives, oppressed communities and national minorities, eroding socialist monuments, disappeared places or social groups, or phenomena associated with the flip side of economic prosperity are brought into focus. Unlike the generation of artists associated with the archival impulse at the turn of the millennium, this phenomenon is not shown in large-scale installations or richly textured archival arrangements today but as artistic activism engaging social violence, invisible or overlooked minority cultures, and displaced histories. The main focus of this essay is on the expanded documentary practice by Lucia Nimcová, her works relocating and reactivating archival photographs, in which I detect emancipatory potential that could possibly inspire those methodologies in art history that deal with the socialist past in Central and Eastern Europe.

doc. Mgr. Daniel Grúň, PhD.

Centrum vied o umení SAV, v.v.i.

org. zložka Ústav dejín umenia

Dúbravská cesta 9, SK-841 04 Bratislava

e-mail: daniel.grun@savba.sk