

Žena, Rusínka, Husákovo dieťa

Mira Keratová

Žena

Fotografický cyklus *Ženy*, 2001 – 2003 (c-prints, autorská kniha) Lucie Nimcovej zo začiatku nultých rokov zachytáva postavy žien v ležérnych, akoby nikým nesledovaných chvíľach. V domácom prostredí, pri domácich prácach, oddychu a údržbe. Pohľad na ne posunutý od gendrového ideálu nevinnej ženskosti alebo mainstreamovaného sexuálneho objektu zasadeného do idealizovaného kontextu, k obnaženej a neštylizovanej žene obklopenej svojou každodennosťou spolutvorenou jej vlastnými aspiráciami. Toto zahĺbenie do diskurzívne konštruovaného konceptu rodu a pohlavia ako sociálneho konštruktú pokračuje sériou *Instant Women*, 2003 – 2005.

Mimovoľná, ležérna krása, diferencovateľná od neautentických, podsúvaných vzorov stojí v počiatku Nimcovej úsilia. Momentom zrodenia ženy je modelka v backstage-i, slávnostne vyobliekané dievčatko pred cirkevným rituálom, dievča uprostred čepčenia, mnoho žien a matiek či starších dám prežiarovaných svojimi aspiráciami. Nachádzame ich v situáciách pred špecifickým exponovaním. Sú sprevádzané zvláštnym sústredením a opačne nesústredením, akoby stáli pomimo červenú niť hlavného deja. Zdá sa, akoby protagonistky boli nachádzané v obskúrnych okolnostiach a bizarných prostrediach na periférii. Nimcová sa s ľuďmi zblízuje, 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. Časom posúva zreteľ stále viac k žene obklopenej uletenými predmetmi, aby postupne prechádzala od sledovanej postavy k jej skrytej individualite, ktorá dané prostredie formuje. Od malých dievčatiek, cez modelky na perfídnej okresnej súťaži, po staré mnišky pred nákupným centrom. V precízne balansovanej kontradikcii ich nevykresľuje podľa očakávaní. Nie sú to ale znepokojivé ani hrozivé obrazy, aké majú vo fotografii dlhú tradíciu, napríklad v transgresívnych urbánných scenériách newyorskej scény od 70. rokov 20. st. V spôsobe, akým sú tieto ženy zvečnené je isté uzmierenie sa s tým, čo je. S realitou, ktorá je v rozpore so snami; a tie v sebe nesú stopy najrôznejších ideológií. Keďže Nimcová vždy balansuje aj v istej humornej polohe, postavy na fotkách sa často, takpovediac, zle trafia vo svojej štylizácii, sú nechcene démodé, možno trapné... Zostávajú ale pevne ukotvené vo svojich (rôznych) spoločenských rolách. Ich odlišnosti sú prierezové a vzťahujú sa k sebe-navzájom.

Séria *Instant Women* bola realizovaná ako *Obrazová správa o stave krajiny* Inštitútu pre verejné otázky, ktorej zadaním bol obraz meniacich sa spoločností Strednej a Východnej Európy. Fotografický cyklus, ktorý zachytával každodennú sociálnu realitu tohto obdobia v regióne, bol v čase vzniku zasadený do historických a politických konjunktúr odvodených od fenoménu hyperkapitalizácie. Vo svojej dobe bol kontextualizovaný vnútornou kolonizáciou, stereotypizovaním a kritickým prehodnocovaním geopoliticko-ekonomickej osi Západu vs. Východu.¹

¹ Túto tému neskôr posunula do širšej geopolitickej perspektívy zaraditeľnej aj do kontextu rekonštrukcie východoeurópskych dejín umenia vymedzujúcich sa voči dominantnému západnému vzoru, ktorý môže mať rovnaké vizuálne vyznenie, ale keďže vznikol na pozadí iných motivácií, má iné obsahy. Nimcovej video *Martelinar*, 2008 (4:09 min) je o ručnej dekoratívnej technike úpravy betónových povrchov mexického architekta Teodoro Gonzalez de Leona, ktorá sa v krajine spopularizovala v 80. rokoch. Technika bola použitá aj na stavbu mexickej ambasády v Berlíne

Postavy žien aj napriek neskoršiemu rozširovaniu kontextov priebežne zostávajú Nimcovej osobitým záujmom, ktorý sa postupne presúva od žien autorkinej generácie k ženám čoraz starším. Nadväzuje naň ďalšími sériami, napríklad rámovanými portrétmi *Márie*, od 2010, ktoré zachytávajú estetiku žien z rôznych kultúrnych prostredí, inkarnujúcich do svätého obrázku. Ďalšia fotografická séria a zvuková inštalácia *Toilet Ladies*, 2005-07 obsahuje sprievodný karaoke štýl emotívnej tzv. power ballad – globálneho hitu *Love Hurts* známeho najmä z podania skupiny Nazareth zo 70. rokov. Opäť v istej kombinácii s estetikou pokleslých a zľudovelých žánrov prináša zblíženie so ženami, ktoré majú job, čo im neposkytuje bezpečie sociálneho statusu. Naopak ho diskredituje. Aj tu konceptualizuje identitu ako proces, formovaný sociálnymi skúsenosťami.

Či už v rámci rodovej, etnickej alebo historickej identity, Nimcovej záujmom je artikulovanie sebareprezentácie, resp. miery dobrovoľnej identifikácie, v protiklade k reprezentácii ostatnými, ktorí ju vyjadrujú napríklad sociálnou kategorizáciou. Aj v ďalších rokoch rozvíjala tému smerom k preskúmaniu agentov či inštitúcií, ktoré zohrávajú rolu v identitárnom procese. Videopráca *Trina*, 2008-10, je inštruktážnym videom bývalej väzenkyne, ktorá strávila desať rokov v americkom väzení za drogy a prostitúciu. Statická kamera Trinu sníma ako popisuje a názorne gesticky ukazuje ako si upraviť nohavice väzenskej uniformy na svoju postavu. Pragmaticky sa pritom cez uniformu dotýka intímnych častí tela. Prináša tiež istý vhl'ad do väzenskej reality, v ktorej hoci aj svojpomocná úprava šiat vrchnákom na konzervy aktivuje mocenské mechanizmy. (Za túto činnosť bola Trina pravidelne trestaná.) Navzdory tomu ide o moment osobnej slobody vo vzťahu k sebvýjadreniu a vlastníctvu svojho tela.

Špecifikom Nimcovej ďalších prác je poučenosť lokálnou amatérskou tradíciou z obdobia štátneho socializmu a optikou rodinných albumov. Jej prácu menej ovplyvnila estetika akademickej umeleckej fotografie, než dobovo populárna fotografická tvorba. Cvičenia so ženskými postavami podľa fotografických póz nájdených v archívoch vo videoperformanciách *Zuzanka*, 2008 (1:35 min) a *Cvičenie*, 2007 (5:54 min) obsahujú ďalšie unikátne performatívne kvality za archívnymi adaptáciami. Pohybové predstavenia sa odohrávajú v osobných či pracovných interiéroch, ktoré definujú nielen snímanú postavu, ale aj jej pohyby. V zmysle programu rozpoznávania rezíduí a sociálneho formátovania z minulých socialistických čias² nefunkčných inštitúcií a fingovania participácie, Nimcová rekontextualizovala readymade záznam *Vrcholné naj v našom kraji*, 2007 (HD video, 23:54 min). Autentická a spontánna performancia parodického vyznenia z úradnej prezentácie riaditeľky odboru kultúry Prešovského kraja je typ amatérskeho YouTube formátu, ktorý v neskoršom období väčšieho ponoru do online sveta mohol mať virálny potenciál.

začiatkom nultých rokov, kde ju však s trochu iným výsledkom realizovali poľskí robotníci vítačkami namiesto kladív.

² V jednom rozhovore Nimcová hovorí, že „existuje názor, že socialistická spoločnosť mala veľmi pevnú formu, formu fungovania všetkých udalostí. Fungovala tak dokonale, že sme si nedokázali predstaviť, že by to raz mohlo skončiť. My sme tú formu udržiavali a tá forma nejakým spôsobom ešte stále zostala. Je veľmi ťažké pomenovať to, čo sa mení. Ja som chcela ukázať tú nadväznosť formy a zároveň tak trochu pochopiť zmenu. V mojej tvobe sa to udialo tak, že som najprv pomenovala súčasnosť a potom minulosť. Logicky by to malo byť naopak, ale pre mňa je práve toto logický krok.“ In: *(N)ostalgia po domove? Každodennosť domova v postsocialistických spoločnostiach*. In: G. Kisová, I. Komanická (eds.): *Home Edition*. SSG, Banská Bystrica 2011, pp.51-52.

Jedným z Nimcovej zreteľov je vzťahovosť obrazu a komentáru. Obrazy komických performatívnych polôh, ktoré si začala všímať pri práci s archívami zremixovala aj do rôznych vedľajších experimentálnych cvičení, ako je slideshow *Kiss*, 2006 – 2007 (4:30 min). Je to výber archívnych fotografií z archívov regionálnych inštitúcií (Mestského kultúrneho strediska a Vihorlatského múzea v Humennom) a viacerých rodinných albumov, ktoré v tom období spracovávala a selektovala. Aj tu sa, hoci nie výlučne, objavujú obľúbené subjekty žien v bizarných a často zábavných pózach či situáciách s podmazom Prince-ovej pesničky *Kiss*. Video nakoniec pointuje pokleslosť miestnej kultúry. V spolupráci s Romanom Babjakom podobne kompilovala a postprodukcne editovala aj ďalšie nájdené materiály do krátkych pohyblivých obrazov a naratívnych rámcov. Takým príkladom je *Drogová závislosť*, 2008 (7:59 min) nazvaná podľa tematických učebných pomôcok produkovaných ako séria diakov rovnomenným národným podnikom v roku 1984. Tieto sa používali na didaktické účely a do nedávneho obdobia sa masívne vyhadzovali zo zariadení najrôznejšieho typu. Vysoko inscenované obrazy sú prepojené s komentármi s typicky apelatívnou recitátorskou rétorikou dobových žurnálov a filmových materiálov, v ktorých v tej dobe bádala. Usporiadanie sleduje spôsob semantiky nemých filmov so statikou textového komentáru a zrýchlenej mimicko-gestickej akcie. Tu vzniká blízka, hoci opačná dynamika statického záberu a živého dynamického komentáru s priliehavou sprievodnou hudbou.

V procese miešania rôznych typov umeleckej práce s archívami konkrétnej komunity, a so stále prítomným zreteľom na ženy, vznikol projekt pre múzeum Turner Contemporary v Margate, *Margate Family Albums*, 2006. Bol súčasťou širšieho revitalizačného programu v meste, ktoré bolo v minulosti exkluzívnou dovolenkovou destináciou Angličanov a dnes vymiera. Bol prezentovaný na billboardoch a ako verejná slideshow s Babjakom kurátorovaným hudobným sprievodom. Podobne ako v inej archívnej práci, aj v Margate spolupracovala s dobrovoľníkmi. Viedla rozhovory a skenovala fotografické archívy šiestich rodín, aby s ich pomocou rekonštruovala príbeh miesta cez reprezentatívne zábery udalostí, ktoré fázovali ich život, či už to boli komunitné a rodinné aktivity, slávnosti, deti alebo dovolenky.

Rusínka

Politiky identity v kontexte aktuálnych postkoloniálnych³ debát o „národe a jeho Druhých“ (The Nation and its Others) sa týka Nimcovej projekt *Rusnaci – hľadanie stratených domovov*, 2006. Spracováva v ňom obrazovú históriu karpatských Rusínov zo slovensko-ukrajinského pohraničia. Ťažiskom posthistorického archívu sú udalosti po zaplavení dedín z oblasti doliny Horná Cirocha v dôsledku budovania vodnej

³ Nimcová žila niekoľko rokov v jednej z najväčších koloniálnych veľmocí, v Holandsku, a niekoľko posledných rokov v Etiópii. V jej práci sa objavuje afinita k postkoloniálnym diskurzom, dokonca vo svojej najtypickejšej polohe – vo vzťahu k tragickému európskemu kolonializmu v Afrike. Príkladom je metaforická fotoperformancia vo vode ako znovuinscenácia etiópskeho vojnového triumfu *Battle of Adwa* (Bitka o Adwu), 2009. Odkazuje k udalosti taliansko-etiópskej vojny z konca 19. st., ktorú Taliansko prehralo a táto bitka sa stala známym referenčným bodom panafrického rezistenčného prúdu; vtedy víťazná Etiópia bola jedným z mála území, ktoré si v období po tzv. Berlínskej konferencii o delení Afriky zachovalo suverenitu. Ďalším príkladom je séria archívnych fotoportrétov so známami umelcov z Kene *Africká búrka*, 2011. Obrazy sú ručne pečiatkované s motívmi známeho básnického diela Davida Raubadiriho *An African Thunderstorm* – autora, ktorý sa zčasti pohyboval v africkej diaspóre a je známy svojimi textami o postkoloniálnej, kontinentálnej africkej identite.

priehrady Starina. Trauma z presídlenia je súčasne Nimcovej rodinným príbehom. Rozoznáva ho vo fotografiách, rozprávaniach, pesničkách a v pokračujúcej kultúre. S hlbokým porozumením mieša polohu profesionálnej fotografky prechádzajúcej archívy s intímnou znalosťou ich námetu. K ich prehliadaniu prizvala navyiac skupinu šiestich mladých ľudí, ktorých predkovia pochádzali práve z vyst'ahovaných dedín Stariná, Dara, Ruské, Smolník, Veľká Poľana, Ostrožnica, Zvala. Spoločne prechádzali rodinné fotoalby, hľadali svedectvá a rekonštruovali rodinnú históriu života rodičov a starých rodičov. Výskum bol doplnený o oficiálne zdroje a záznamy orálnej histórie, vrátane pesničkových balád zo Starinskej doliny, ktoré naspievali viacerí pamätníci a sú súčasťou publikácie.

V participatívnom formáte uplatnila storytellingové nástroje a posunula ho do intermedialnejšej polohy dokumentárnej fikcie. Tou sa zaoberala aj vo svojich neskorších prácach. Už v minulosti experimentovala aj s konceptom autorskej knihy, do ktorej komponovala fotografie. Tu pracovala nielen s textovými výpoveďami, ale aj zvukovými nahrávkami piesní a s videom, aby rozvíjala literárne kvality svojej práce – či už samotnú naráciu záberu, alebo uvedenie rozprávajúcej scény. V snahe komplexne zachytiť silnú emóciu z kolektívnej bolestnej skúsenosti previazanej s rodinnými dejinami používa rámec vzťahovej etiky, ktorým iniciuje liečivý proces. Pritom nesleduje moment odcudzenia, ale naopak zblíženia. Ako píše v úvodnom texte k rovnomennej publikácii: „Naším zámerom bolo pozvať náhodného okoloidúceho na rodinnú návštevu pri počúvaní autentických piesní a pozeraní rodinných fotografií miznúceho sveta.“

Rusínske etnikum, historicky usadené v oblasti Podkarpatskej Rusi, prechádzalo už v období formovania národných štátov po francúzskej revolúcii, v časoch Rakúska-Uhorska, peripetiami biedy a opomenutia. Takto to popisuje napríklad aj Martin Pollack vo svojich literárnych spracovaniach zo širšej oblasti Haliča.⁴ Rusíni trpeli marginalizáciou a márne hľadali politické uznanie v politických zoskupeniach novodobej histórie. V povojnových časoch bývalého socialistického Československa boli karpatskí Rusíni rozdelení medzi susedné štáty, ktoré sa o ich odkaz málo zaujímali; Podkarpatská Rus bola pripojená k sovietskej Ukrajine. V nedávnejšej histórii obdobia tzv. normalizácie po roku 1968 na Slovensku proces umenšovania hlasu tejto miznúcej komunity pokračoval stavbou najväčšej vodnej nádrže na pitnú vodu v krajine. Postavili ju na pôvodnom karpato-rusínskom území v rokoch 1983 – 1987.

Nimcová začala fotografovať už v teenagerskom veku v skupine amatérskych fotografov v Humennom. Spomedzi nich napríklad Jozef Ondzík dokumentoval vyst'ahovávanie ľudí z miestnych dedín do panelákov v okolitých mestečkách Humenné a Snina. Údajne bolo zvykom zlúčiť jednu celú prest'ahovanú ulicu do jedného paneláku. Ľudia, ktorých vyst'ahovali boli naviazaní na pôdu a rurálne tradície. Z pôvodného bydliska, v ktorom zostali dnes uchované už len cintoríny, si so sebou priniesli semená rastlín, čo im rástli na priedomí a zasadili ich pred svojimi panelákmi. Blízkym spôsobom dopĺňa veľkú, nevyhnutne selektívnu, históriu a popisuje podobný smútok zo straty domova i potrebu puta s ním aj Svetlana Alexijevič v románovom oratóriu *Modlitba za Černobyl'*.⁵ Nimcovej projekt je taktiež v mnohom reprezentačný nielen pre rusínsku komunitu, ale celkovo pre rurálne

⁴ Vid'. dokumnetárna fikcia *Americký cisár. Masový útek z Haliče* (Kaiser von Amerika. Flucht aus Galizien, 2010) o utečeneckých vlnách z najzaostalejších oblastí Rakúsko-Uhorskej monarchie do Ameriky na prelome 19. a 20. st.

⁵ Svetlana Alexijevič: *Černobyl'ská modlitba: kronika budúcnosti/* (Chernobyl'skaja molitva, 1997).

pozadie historického vývoja na Slovensku, života spätého s pôdou a špecifickými problémami, ktorého pozostatky, dá sa povedať, viac menej zmizli s jednou generáciou v 90. rokoch. A podoba jeho historicity sa neustále vyjednáva.

Fotografia je najrozšírenejšie používaná ako médium na uchovávanie pamäti, zvlášť spomienky na predkov, ktorá do budúcnosti prechádza cez ich potomkov. K mantricky fixovanej pamäti, tak ako ju chápajú napríklad tradičné náboženstvá s ich univerzálnymi rituálmi, textami či piesňami sa dnes dá vzťahovať len ťažko. Porozumenie pamäti sa dnes sústreďuje skôr na jej selektívne kvality. Projekt *Rusnaci* tiež prešiel akýmsi workshopom pamäti, ktorí z jeho účastníkov urobil žijúci pamätník vysídlenia najvýchodnejšieho cípu Slovenska. Je to príbeh s otvoreným koncom. Lebo hoci je príslušnosť ku komunitě, do ktorej sa rodíme osudovým faktom, na druhej strane naň môžeme nahliadať ako na politicky fixovaný konštrukt.⁶

Beyond the Wisla (Za Vislou), 2011 (film, 16:43 min) tiež voľne rozvíja Nimcovej umelecký posthistorický výskum decimovanej karpatsko-rusínskej komunity. Týka sa nútenej deportácie ukrajinskej, a v rámci nej aj rusínskej národnostnej menšiny v povojnovom komunistickom Poľsku. *Operácia Wisla (Akcja Wisła)* prebiehala v roku 1947 so sovietskou asistenciou, s cieľom eliminovať miestnu podporu a pokračujúce násilie Ukrajinskej povstaleckej armády. Výsledkom bolo traumatické presídlenie asi 140.660 poľských obyvateľov ukrajinského pôvodu z ich pôvodných domovov v podkarpatskej oblasti. Navyše, časť Ukrajincov, podozrivých so spolupráce s Banderovcami bola transportovaná do bývalého nacistického koncentračného tábora Jaworzno pri Osvienčime, znovuzriadeného pre potreby tejto operácie. Zvyšok Ukrajincov, ako aj Rusínov z juhovýchodného poľského pohraničia evakovali na Sever a Západ na spustošené, bývalé ríšske územie, ktoré po vojne pripadlo Poľsku a historicky malo veľmi rozdielne osídlenie. Na západné územia zabraté po Nemcoch repatriovali aj poľských usadlíkov z pohraničných oblastí Sovietskeho zväzu susediacich s Poľskom. Nemecká menšina, pokiaľ neutiekla, bola vysídlená, židovská bola viac-menej vyvraždená už cez vojnu. Podobne politicky motivované etnické čistky prebiehali aj v povojnovom Československu a v celej strednej a východnej Európe, kde boli v priebehu 20. st. jazykové, kultúrne či náboženské menšiny majoritami systematicky vylučované. Dlhodobejším cieľom týchto demografických zásahov bolo prerušiť historické väzby pôvodného obyvateľstva k danému územiu a znemožniť uplatňovanie ich vplyvu či nárokov naň.⁷ V konečnom dôsledku operácia násilne ukončila stáročia trvajúce zmiešané osídlenie pohraničnej oblasti juhovýchodného Poľska a jej výsledkom, spoločne s intervenciami na ukrajinskej strane,⁸ bolo viac-menej vyľudnenie východokarpatskej

⁶ Ďalšou prácou konceptualizujúcou rusínsku identitárnu politiku je dokumentácia performancie *Pascha*, 2010. Autorka, ktorú zaujíma tenká hranica vážnosti a komickej bizarnosti performovania tradície, sa zúčastnila veľkonočnej slávnosti Rusínskej gréckokatolíckej cirkvi *Pascha*. V staršej podobe rituálu požehňania veľkonočných pokrmov išlo o aranžmá domáceho jedla v prútenom košíku, prikrytého po domácky utkanou textíliou. Podobne sa to praktizuje v dnešnej postkapitalistickej scenérii. Do nej Nimcová vstúpila s typickým vozíkom zo supermarketu, umiestneného hneď vedľa kostola, a s ním prešla pomedzi dav pred chrámom, ktorý sa účastnil ceremonálu s košíkmi. Na to nadväzuje objekt a akcia požehňania vypletenej kovového nákupného vozíka na kolieskach *Pascha II*, 2011.

⁷ Podľa L. Nimcovou citovaného zdroja, slovami veliaceho generála Stefana Mossora, zámerom operácie bolo „raz a navždy ukončiť ukrajinský problém v Poľsku“. Bližšie pozri In: Snyder, Timothy: *The Reconstruction of Nations. Poland, Ukraine, Lithuania, Belarus, 1569-1999* (2003).

⁸ Na ukrajinskej strane sa v podobnom čase konala akcia NKVD *Operácia Západ*, v rámci ktorej bol skoro podobný počet ukrajinských obyvateľov z pohraničného územia na západnej Ukrajine presunutý

oblasti. V rokoch 1957 – 1958 sa asi päťtisíc rodín rusínskych Lemkov, ktorí sa neasimilovali vrátilo späť do rodičovských domov. Nimcovej dokumentárne video (vzniklo v spolupráci s Romanom Babjakom) podáva orálnu históriu týchto udalostí s ich pamätníkmi v dojemných rozhovoroch o vyhnanstve a v nimi interpretovaných ľudových baladách, ktoré sa viažu k prežívaniu pohnutých čias. V dokumente *Za Vislou*, blízkom literárnym formátom tzv. kolektívneho románu Svetlany Alexievich „o ľuďoch hovoriacich o sebe“, rozprávajú svedkovia o vojnu zničených domoch po Nemcoch, o tom ako sa ťažko živil, o hlade, a nakoniec aj o tom, ako si po návrate museli svoje majetky kúpiť späť, čo videli a zažili. Ako to však už býva pri udalostiach veľkých dejín, mnohé zostáva vytesnené a spravodlivosti sa dočká málokto. Alexievich tento typ skúsenosti vyjadřila slovami: „Ak sa pozriete späť na celú našu históriu, sovietsku aj postsovietsku, je to obrovský spoločný hrob a krvavý kúpeľ – večný dialóg katov a obetí. Zakliate ruské otázky: čo treba urobiť a kto za to môže.“⁹

V hľadaní formátu, ktorý by popri svedectvách, dôkazoch a dokumentoch umožňoval vypočuť predovšetkým skutočné ľudské hlasy, uviedla Lucia Nimcová v spolupráci so Sholtom Dobieom experimentálnu folkovú operu *Khroniky*, a v rámci nej film *Bajka*, 2014 – 2016 ako chorus hlasov a performancií situovaných v autentickom prostredí a zvuku, uprostred každodennosti. Názov je odvodený od špecifického druhu málo zdokumentovaných karpatorusínskych piesní *Spivanky-Khroniky*, ktoré ahistoricky komponujú lyrické príbehy podľa skutočných udalostí na spôsob naratívnych balád z rôznych kultúrnych prostredí (napr. mexický žáner *corrido*, alebo aj *narcocorrido* a pod.). *Spivanky-Khroniky* väčšinou zachytávajú rôzne civilné či náboženské obrady a slávnosti ako sú napríklad svadby; ich častým námetom je napríklad aj regrútovanie alebo cesty mimo kraj; piesne vyzrádzajú verejné tajomstvá a klebety, a zvláštne miesto medzi nimi majú oplzlé pesničky, napr. o vagíne a pod. Komprimujú spomienky na milostné aféry, na vojnu a gulagy, na ťažký život, pitie, bitky, znásilnenia, kódujú a pamätajú si veľa druhov bolestí.

Ako sa uvádza v anotácii, zámerom bolo „zachytiť súkromné a skryté skutočnosti (...) piesne, ktoré tragickým, brutálnym a komickým spôsobom popisujú domáce násilie, vraždy, konflikty, sex, lásku a nenávisť. (...) alternatívny regionálny folklór regiónu: horský hardcore rap, vintage feminizmus a vulgárny karpatský hip hop (...).“ Pritom sa jednotlivé postavy nachádzajú „v kuchyniach, na poliach, pri cestách, na svadbách, pohreboch a verejných podujatiach. Tieto miesta sa stávajú pódiami, na ktorých sa odohráva každodenný život. (...) Je to súčasná kronika s inkluzívnym prístupom k materiálu: od priemyselných zvukov, uspávaniek, cez vojenské pohreby, k predsvadobným ženským večierkom.“¹⁰ Podľa Nimcovej sa formát projektu *Khroniky* pohybuje v improvizáčnom móde „medzi etnografickým dokumentom a hudobným divadlom“. Pritom, na rozdiel od povedzme etnografa, dôležitejší než samotný prepis piesne je pre ňu performancia, ktorá s prednesom súvisí.¹¹ Tá vzniká diskurzívne na mieste, v prirodzenom prostredí protagonistov, s ktorými sa autorke podarilo vytvoriť spojenie. Pre mnohých z nich je prednes balady

do Kazachstanu, na Sibír a na nútené práce. Ukrajinci z Poľska boli repatriovaní už aj predtým v rámci výmeny obyvateľstva v rokoch 1944 – 1946, podobne ako boli Poliaci z Ukrajiny presunutí do Poľska.

⁹ Cit. z tlačových materiálov k udeleniu Nobelovej ceny za literatúru Svetlane Alexievich v roku 2015.

¹⁰ Anotácia k projektu *KHRONIKY / XPOHIKI*, dostupné na <https://khroniky.sittcomm.sk> (3. marec 2021)

¹¹ Paraf. z autorskej prezentácie. In: Fotograf Festival 2015 /Lucia Nimcová & Sholto Dobie: *Khroniky*. Dostupné online na <https://www.youtube.com/watch?v=GzqmLR4kBqE> (3. marec 2021)

tá najosobnejšia forma komunikácie. Preto je každá z performancií nesmierne uhrančivá a vizuálne magická.

Archív fotografií, videí a zvukových nahrávok so zbierkami piesní, a v rámci toho súbor príbehov, performancií a field-recordings zo západnej Ukrajiny bol dokončený v čase, keď sa v krajine začala vojna v roku 2014. Ako Nimcová komentuje: „Chcela som tam byť, chcela som sa rozprávať s ľuďmi, zaujímalo ma ako sa cítia. Čo sa deje na barikádach každodenného života, nie na samotných bojiskách.“¹² Jednou z tém sa tak stal aj odkaz tradičnej ľudovej kultúry, ktorej dedičstvo si podľa potreby v rôznych dobách privlastňovala a interpretovala propaganda; dodnes sú ukrajinské vlastenecké piesne dôležitým nástrojom populistického nacionalizmu.

Husákovo dieťa

V rámci svojej práce sa Nimcová zaoberá reprezentáciou kolektívnej identity a tým, ako je sociálne konštruovaná, resp. historicky, kultúrne či politicky podmienená. Skúma aj identifikáciu jednotlivcov a skupín z hľadiska historickej identity. Zaujímajú ju udalosti kolektívnej minulosti a z pozície fotografky zvlášť tzv. performatívna pamäť ako prenášaná línia continuity, v ktorej minulé udalosti utkvievajú cez pózy, gestá, pohyby, atď. zobrazovaných postáv. Pamäť tela ako nástroja phatickej komunikácie používa na ikonologickú analýzu usmerňovanú umelecko-historickou tradíciou (viď. od Adyho Warburga po nedávnu rekonštrukciu konceptuálnej praxe vo východoeurópskych dejinách umenia). S touto pamäťou pracuje v najrôznejších polohách od tzv. restagingu (krátke video *Photo Session*, 2008; video, 1:59 min), po nachádzané readymade-situácie (viď. video bez zvuku *Športový deň*, 2011; 8:38 min), až po hľadanie vzorov v archívoch, ktoré by vysvetľovali konkrétne stelesnenia (embodiments) istých obsahov a dobových usmernení. Archívy a ich rozmanité kvality slúžia aj k určovaniu adaptácie jednotlivcov v skupine, v ktorej si ideu spolupatričnosti, či inklúzie vysvetľuje každý po svojom, a naopak tiež, každý si svoje hranice vyjednáva exkluzívne. Keďže identita a odlišnosť sú aj v Nimcovej práci rozoberané ako vzťahové pojmy, nová identita býva spojená s potrebou negácie bývalej identity. Špecifikom skupinovej historickej identity je, že je definovaná svojim situačným vývojom a kontinuitou v čase.¹³ Jej sledovanie, aj cez spoločné spomienky na spoločnú minulosť, je predmetom viacerých Nimcovej umeleckých výskumov oficiálnych archívov a archívov amatérskych fotografov z jej rodného východoslovenského mesta Humenné z obdobia jej dospievania v 80. rokoch 20. st. a ich rekontextualizácie v nultých rokoch 21.st.

V projekte *Urban Park*, 2006 (c-printy, slide-show), začala Nimcová so systematickým výskumom miestnej sociálnej histórie. Túto skúmala cez rodinné archívy a archívy tunajších inštitúcií, ktoré zhromažďovali dokumentáciu

¹² A ďalej cit. z videorozhovoru: „Lebo vojna je prítomná v každodennom živote, ale ako ju zaznamenať bez dramatických záberov? Uvedomíte si, že história sa stále opakuje, špeciálne na Ukrajine. Piesne zachytávajú vojny, systémy, bolestné straty a traumy, patriarchálnu spoločnosť, lásku, nenávisť, sex (...).“ In: *Lucia Nimcová – Profile*, dostupné online na <https://vimeo.com/466979150?from=outr-embed> (3. marec 2021)

¹³ Viac pozri In: Lorenz, Chris: *Representations of Identity: Ethnicity, Race, Class, Gender and Religion. An Introduction to Conceptual History*, 2008, dostupné online na http://www.culturahistorica.es/chris_lorenz/representations_of_identity.pdf (3. marec 2021)

amatérskych a profesionálnych fotografov.¹⁴ Jedným z výstupov a prenosov vizuálneho jazyka fotografov, ktorí v priebehu rokov v rovnakých obdobiach a na rovnakých miestach zaznamenávali verejné podujatia a opakované rituály moci, bola inštalácia nových reinscenovaných fotografií na humenskom panelovom sídlisku. Na pôvodných obrazoch si všímala najmä štylizácie udalostí a komunity v kontexte slávností oficiálnej kultúry počas 80. rokov, ktoré boli často osadené do bizarných mestských reálií. V autentických situáciách vymykajúcich sa formálnemu naratívu štátnych osláv sledovala na jednej strane snahu vyhovieť ustanovenému prevzatému kánonu, na druhej strane prekvapivé happeningové adaptácie na mieste. Provizórne adaptačné riešenia povinných masových prehliadok s inak stanovenými formálnymi nárokmi otvárali prekvapivé možnosti masového používania mesta. To posúvalo očakávané vyznenie propagovanej vizuálnej scenérie do nových, nečakaných ikonologických rámcov. Nimcová sa empaticky zaoberala dobovou estetikou každodennosti v ideologicky konštruovanej spoločnosti, čo zodpovedá aj meniacemu sa (ideologickému) pohľadu na toto obdobie, dnes všeobecne zameranému skôr na výskum každodennosti než represie. Navyiac, jej práca koreluje aj s dobovými tendenciami východoeurópskej konceptuálnej tvorby 70. a 80. rokov, ktorá vo svojej performatívnej praxi podobne citlivo rozoznávala isté typy situácií a v ich rámci rozvíjala tzv. situačné modely komunikácie.¹⁵ V nich umelci performatívnym spôsobom, takpovediac, dokončovali kompozície urbánnej krajiny, podobne ako sa to dialo v pozorovanej realite, ktorá sa akoby vymkla z ruky.

Nimcovej práce s archívmi pokračovali ďalšími sériami. Jednou z nich sú *Brigády socialistickej práce (BSP)*, 2008 – 2009 (c-printy, slide-show). V tomto rámci spracovávala oficiálnu dokumentáciu skupinových portrétov z archívu profesionálneho humenského fotografa Juraja Kammera z obdobia rokov 1982 – 1989.¹⁶ Sledovala osobité kvality slávnostných skupinových fotografií a v rámci nich rozmanitých choreografických formácií, do ktorých boli jednotlivci zborovo pozicionovaní. (Samozrejme, medzi tie najklasickejšie odvždy patrili zoskupenia do radov.) Špecifickým aspektom tu bola prezentácia korporátnej identity členov a členiek kolektívov. V tradícii cechových portrétov sem boli začleňované aj znaky

¹⁴ V rámci *Urban Parku* pracovala s archívmi Roberta Spielmanna, Jána Svatušku, Jozefa Lauruského, Pavla Šupinského, Juraja Kammera, Jozefa Ondzika, Filipa Harčarika, rodiny Bercelovej, Šnircovej, Kráľovej, Babjakovej, Rebejovej, Vihorlatského osvetového strediska a Vihorlatského múzea v Humennom.

¹⁵ Vid' napr. fotoperformancie Ľubomíra Ďurčeka. Vizualitu tzv. normalizácie, ale aj choreografiu spektaklu štátnych sviatkov, ktoré mali pre režim mocenský význam systematicky dokumentoval napr. Ján Budaj.

¹⁶ Nimcová komentuje Kammerove fotografie slovami: „Prekvapilo ma, že amatérski fotografi boli oveľa konformnejší ako oficiálny fotograf (pozn. Kammer). Bol platený štátom a pracoval na oficiálnych zákazkách, ale nikto ho naozaj nekontroloval. V skutočnosti nič nekritizoval ani nič neprikrášľoval; jeho fotografie sú dosť neutrálné. Iba dokumentoval život, ako sa žil. Archív Juraja Kammera bol špecifický, pretože archivoval celý negatív, nielen jednu snímku. Takže teraz môžeme čítať jeho spôsob práce a uvažovania. Po zhliadnutí všetkých jeho negatívov som si uvedomila, že fotografie, ktoré som od začiatku nenávidela, sa stali súčasťou môjho života. Začala som fotografovať tak, ako on. Začala som vidieť ľudí a situácie, ktoré som videla v jeho archíve. Znova pre mňa ožili. Ak vyberáte 30 fotografií z 1000 negatívov, je to takmer to isté, ako keby ste ich fotografovali.“ In: *Lucia Nimcová, Unofficial III.* [Kat. výstavy] KulturKontakt, Wien 2008. *Annemarie Türk v rozhovore s Luciou Nimcovou.* s. 29, 34. A ďalej: „Tieto obrázky ma fascinujú kvôli nedostatku autorovho záujmu o (pozn. fotografickú) prácu. Na týchto fotografiách bolo treba zdokumentovať a pre budúcnosť zaznamenať opakujúce sa udalosti; archívy tak dnes odhaľujú štruktúru symbolických foriem verejného života.“ Tamtiež, s. 18.

konkrétneho závodu, fabriky, laboratória, kresliarne, úradu, predajne, družstva a i. Niekedy mali zamestnanci na sebe firemné uniformy, alebo sa v rámci nastrojenej kompozície zobrazili prostriedky ich práce. Mnohé pamätné tablá boli inscenované pred alebo vo vnútri prevádzkových priestorov, často so štátom doporučovanou výzdobou. Nimcovej záujem o laickú fotografickú kultúru i kultúru vôbec bol usmerňovaný aj jej školením v dokumentárnej fotografii, ktoré ju viedlo k sledovaniu subjektívnych, ako aj naopak skupinovo rezonantných štylizácií (či už imidžu, konkrétnych gest, situácií alebo aranžmán), ktoré počas prezentácií projektu konfrontovala a násobila.

Performatívny, a nie reprezentačný prístup k reinscenovaniu zažitých udalostí aktualizuje minulosť a podnecuje jej prepojenie so súčasným životom. V tridsať minút trvajúcej scéne živého pohyblivého obrazu *Photo Session*, 2008 niekoľko starších mužov zamrzlo v póze z pôvodnej skupinovej fotografie z archívu Vihorlatského osvetového strediska v Humennom. Projekt *Neoficiálne*, 2006 – 2009 obsahoval viacero reenactmentov fotografií a performancií, komponovaných do videí, inštalácií a autorskej knihy. Nimcová v snahe o rozkódovanie odkazu éry socialistickej modernity skúmala a znovuinscenovala historické zábery z humenského archívu Mestského kultúrneho strediska (zvlášť podrobne archív Juraja Kammera, ktorý tu bol od roku 1980 oficiálnym fotografom) v rôznych médiách. Zaujímali ju najmä vzťahové komunikačné gestá. Medzi nimi aj dobové pohybové rutiny z verejných vystúpení, ktoré prehrávala v aktuálnom vzťahovom prostredí aktérov vo videoperformancii *Cvičenie*, 2007. V rámci projektu vznikla aj séria archívnych fotografií žien komponovaných do videa inšpirovaného Prince-ovou popovou piesňou z čias vzniku fotografií *Kiss*, 2006 – 2007; okrem toho je to tiež didaktická slideshow s editovaným sprievodným komentárom *Drogová závislosť*, 2008, alebo záznam neautentickej, zdedenej komunikácie kultúrnej referentky vo videu *Vrcholné naj v našom kraji*, 2007.

Na rozhraní prežitkovej gestalt terapie sa pohybovala aj performancia s videodokumentáciou *Detský sen*, ktorá sa uskutočnila 14. júla 2010 počas otvorenia výstavy *Vedro* (prekl. Horúčava) v pražskej MeetFactory na rieke Vltava v blízkosti galérie (v spolupráci s Romanom Babjakom a Michalom Moravčíkom).¹⁷ Vychádzala zo zdokumentovaného eventu humenského fotografa Mariána Kusíka (jeho archívy spracovávala osobitne v projekte *Zvyšky*) z roku 1988, kedy postavil a spustil na vodu plavidlo v tvare domového skeletonu. Výstavnou súčasťou pražskej performatívnej inštalácie bola aj tlač archívnej fotografie z prvého ročníka humenského *Splavu netradičných plavidiel* z roku 1985 od Juraja Kammera z povodia rieky Laborec, ktoré sa pri vtedy obmedzenom cestovaní v lete menilo na mestskú riviéru. Komunitná sídlisková súťaž v plavbe na svojpomocne vyrobených plavidlách, ktorej pravidelným účastníkom a dvojnásobným víťazom bol aj Kusík, bola vrcholom sídliskového leta. Nimcová, vtedy členka miestneho fotoklubu, sa tohto splavu v pôvodnej Kusíkovej inštalácii drevenej konštrukcie umiestnenej na vodnom bicykli s rovnomenným názvom *Detský sen* zúčastnila. Obvod vyplňali dvojmetrové tlače autorských fotografií sestier Nimcových, detí pred starým domom v humenskom skanzene vidieckej architektúry. Plavidlo bolo slávnostne vyzdobené rôznofarebnými stužkami a balónmi na spôsob symbolických stromov, tzv. májov, ktoré sa vo folklórnej tradícii stavali začiatkom jari alebo leta. Príprava spojená so zabezpečením

¹⁷ Na performancii sa okrem Lucie Nimcovej podieľali: Roman Babjak, Štefan Bunganič, Mira Gaberová, Jana Kapelová, Michal Moravčík, Dušan Zahoranský.

veľkorozmerného fotografického papiera, potrebného vybavenia a priestoru na zväčšovanie fotografií trvala niekoľko mesiacov a do jej procesu bola zapojená Nimcovej rodina, ako aj ďalší susedia zo sídliska.¹⁸ Reportážne archívne zábery z príprav a spustenia na vodu ilustrujú voľnočasovú kultúru komunitnej spolupráce. V tom čase skoro neexistovali konkurenčné modely trávenia voľného času či míňania peňazí, prinajmenšom neboli usmerňované komerčnou súťažou, a tak sa rôzne druhy DIY aktivít – ktoré sa z pracovných aktivít v predfordistickej spoločnosti pretransformovali v postfordisme na domáce „kutilstvo“ – rozvíjali do masových voľnočasových fenoménov; najpopulárnejšie snád' bolo záhradkárstvo, chalupárstvo, modelárstvo, domáce šitie či zberateľstvo drobných predmetov.

Okrem skúmania osobnej histórie cez definujúce obrazy komunitných aktivít odohrávajúcich sa v spoločenských prostrediach, v projekte *Zvyšky*, 2006 – 2009 sa Nimcová sústredila na rodinné kruhy. Zábery pochádzajú z časti rozsiahleho fotografického archívu miestneho amatérskeho fotografa Mariána Kusíka, pôvodným povoláním chemika v dodnes environmentálne záťažovej chemickej továrni Chemko-Strážske. Jeho archív obsahuje nehistorické, zvyčajne neinscenované súkromné snímky z každodenného života, zvlášť fotografie z rodinných návštev a detí jeho kamarátov generácie tzv. baby-boomero. Deti z okolia, tzv. Husákové deti, systematicky dokumentoval v priebehu rokov 1980 – 1983. Nimcová sa zaoberala časťou jeho archívu nepodarkov, označenou ako „zvyšky“. Archív komentuje v tom zmysle, že ide o jeden z posledných svojho druhu; neskôr, vplyvom rozvoja technológií a dostupnosti média fotografie, ľudia už pri fotení svojich detí nevyhľadávali asistenciu skúsených fotografov, a ani viac nezhrmažďovali nezdarené zábery. Uvádza tiež, že pri výbere fotografií sa typicky sústredila na „momenty, ktoré vznikli medzi ‚dôležitými‘ zábermi“.¹⁹ V spolupráci s Michalom Moravčíkom bol projekt prezentovaný ako publikácia s editorskými komentármi a dojímavými spomienkami samotného Kusíka. Výstavne bol prezentovaný ako performatívna priestorová inštalácia s nájdenými a recyklovanými readymade nábytkovými objektami rekonštruujúcimi domáce prostredie. *Zvyšky* sprostredkovali ideu zdieľanej kultúry, ktorá bola centrálna usmerňovaná a v rámci novej infraštruktúry hromadného bývania distribuovaná ako masový štýl. Dobová materiálna, zvlášť bytová kultúra progresívnej modernity, ktorá vstrebala aj prežívajúce prvky staršej predkonzumnej éry, bola vkusovou záležitosťou. V systematicky homogenizovanej spoločnosti sa osobitý zreteľ na moderný životný štýl manifestoval fetišizáciou domácnosti a jej

¹⁸ K anotácii k peformácii *Detský sen* Nimcová uvádza: „Samotný nápad sa zrodil v krčme. Muž, ktorý sedel vedľa Mariána (pozn. Kusíka) mu vynadal a povedal, aký je to fotograf, keď rozdáva svoje fotografie; veď jeho priateľ postavil dom zo zisku z fotografických objednávok... Celá príprava trvala niekoľko mesiacov. Musel sa objednať fotografický papier, chemikálie, zhromaždiť fotografické vybavenie, misky veľkého rozsahu a v neposlednom rade zabezpečiť priestor, kde sa dali dvojmetrové fotografie zväčšiť, umyť a vysušiť. Moja mama zariadila použitie pracovne, otec pomohol zhromaždiť veľké misky používané na miešanie betónu, v ktorom sme riedili chemikálie, a s celým procesom pomáhala aj niekoľko ďalších susedov. Niektorí nazbierali drevo na kostru domu, ktorý bol postavený na vodný bicykel. Nábytok v našom byte sme presunuli z cesty, aby sme vysušili obrovské fotografie. Ani po toľkých rokoch sa nemôžem ubrániť pocitu, že proces výroby bol pre mňa oveľa väčším zážitkom než samotný rafting. V ten deň prálo, bála som sa o psa, ktorý sa s nami plavil, a stratila som okuliare v tvare srdca. Nepáčili sa mi fotografie, na ktorých som ja a moja sestra. Necítila som sa dobre v role modelky. Samotnú peformanciu vnímam ako dokument doby, ktorý zostal vďaka Mariánovi veľmi dobre zdokumentovaný.“

¹⁹ Nimcová, Lucia: *Mariánove zvyšky*. In: Nimcová, L., Moravčík, M. (Eds.): *Zvyšky. Obrazová správa o stave krajiny 2007 – 2008*. Inštitút pre verejné otázky a CEE Photofund, 2008, nepag.

zariadenia, ktoré sa stalo určujúcim nositeľom spoločenského statusu. Zažitú dobovú retroestetiku a jej relevanciu si pamätujú všetci, čo vtedy vyrastali; formovala aj postsocialistickú skúsenosť a medzigeneračnú sociálnu reprodukciu hierarchií a zvykov.

V intenciách rekonštruovania subjektivity Nimcová pokračovala aj v práci *Dvojité kódovanie*, 2010 (autorská kniha, dvojkanálové video, 4:20 min), ktorú spolu s *Unofficial* a *Leftovers* chápe ako súčasť trilógie. Vychádzala z analýzy cenzurovaných úryvkov štyridsiatich slovenských hraných filmov z obdobia rokov 1968 až 1989. V čase tzv. normalizácie bola logika zákazu vysielania konštruovaná nanajvýš subjektívne a premenlivo, navyiac prostredníctvom viacerých výborov vstupujúcich do procesu výroby filmu. Nimcová vybrané niekoľkosekundové pasáže svojvoľne redukovala. Pri výbere, zostrihu i komentári k trezorovým filmom kriesila nielen kódovanú poetickú realitu, ktorej reflexia mala byť zakázaná, ale aj empatickú projekciu dozoru. Videoinštalácia z pohyblivých obrazov v nelineárnom vzťahu s komentárom rozvíjala vzťahovú hru medzi vizuálne vnímanou a verbálne tlmočenou históriou, ktorá sa prelínala od dokumentárnych či spomienkových formátov k literárnej fikcii. Povedzme, na spôsob konceptuálnych albumov, s akými v tradícii ruských skaziek (rozprávania s ukazovaním sprievodných obrazov) experimentovali napr. ruskí konceptualisti. Súčasťou bol samostatný zostrih *Výber žien*, do ktorého vybrala frekventované filmové momenty s plačúcimi či bežiacimi ženami.²⁰

Paralelne rozvíjaným formátom Nimcovej práce je autorská kniha, vznikajúca v dlhom časovom horizonte. Ezopovskú zbierku o zvieratách, detskú knihu *Animal Imago* (2013), ktorá sa vymyká jej trvalému ponoru do sociálneho sveta, uviedla slovami: „V momentoch, kedy som vytvárala obrázky pre knihu (pozn. *Animal Imago*) nebola som schopná komunikovať s ľuďmi. Sú to pohľadnice pre moju neter, ktorá sa ma stále pýtala, prečo musím cestovať? Fotografovala som väčšinou mestské domáce zvieratá, v rôznych spoločnostiach poľudštené. Moje obrázky sú plné malých príbehov o realite, ktorá nám nie je daná, ale musíme si ju vytvoriť. Verím, že hovorené príbehy sú rovnako dôležité ako tie písané.“²¹

²⁰ V súlade s tým, ako uvádza, že do každého svojho archívneho projektu vždy radí aj samostatné dielo o ženách. Paraf. z autorského textu *Double Coding*, 2009. Dostupné online na <https://www.luco.sk/txt/clare01.pdf> (3. marec 2021)

²¹ Cit. z textu k autorskej knihe In: Nimcová Lucia, *Animal Imago*, 2013, nepag.