



**PAVLA
SCERANKOVÁ**

JFF/
FORMAT

**PAVLA
SCERANKOVÁ**



PAVLA SCERANKOVÁ – Křehká telekinetička

Jan Zálešák

Přemýšlel jsem, jak by měl správně vypadat začátek textu, který uvádí první souborný katalog díla mladé umělkyně. Kromě výčtu úspěchů sloužícího jako důkaz, že je na místě se její práci zabývat, by takový úvod měl obsahovat také nějakou apriorní taxonomii (možnost říci o někom, že je sochař nebo že pracuje s videem, představuje vítaný záchytný bod pro laiky i odborníky). Chtěl bych se vyhnout jednomu i druhému. Přece jen však není od věci začít panoramatickým záběrem, který pojme v jednom pohledu autorku i její dílo. A první, čeho se nám u textů dostává, je název, tak proč nezačít u něj?

Přívlastek „křehké“ se na začátku letošního roku objevil v názvu celoročního kurátorského programu Martina Mazance v brněnské Galerii mladých. Spojením *Křehké kino* poukazuje Mazanec na specifickou situaci, v níž se se svým programem ocitl. Již tak problematický, jakoby stále provizorní galerijní prostor, který zčásti slouží jako průchod ke kancelářím ve vyšších patrech historické budovy, kurátor dále znejistil posunem k dispozitivu kina.

Bílá kostka galerie byla zatemněna a opatřena tmavou podlahou, přibyla nová, posuvná stěna. Křehkost je v kontextu, který Mazanec inicioval, ekvivalentem přechodnosti, pohybu, změny, nejistoty.

V širším rámci současného umění je tato nejistota důsledkem rozostření hranic mezi jednotlivými médii a s nimi spojenými formami prezentace. Křehkost ve smyslu znejistění či přechodnosti hranic médií, které ještě nedávno usnadňovaly život přinejmenším uměleckým kritikům, ale nepochybně i většině praktikujících umělců, je charakteristická také pro Pavlu Scerankovou. O její práci lze uvažovat přinejmenším v kategoriích sochy, objektu, videa, performance, animace, instalace. A co je podstatné, nejsou to kategorie, které by si v jejím díle konkurovaly nebo nějak jednoduše ležely vedle sebe v duchu „ted' dělám to a pak zase něco jiného“. Právě naopak – síla práce Pavly Scerankové je v tom, že se výrazové prostředky jednotlivých médií překrývají a vzájemně ovlivňují. U Pavly Scerankové je třeba křehkost uvažovat ještě

v jednom významu, a to specificky ve vazbě k roli, jakou v autorčině práci sehrává (vlastní) tělesnost. Nemám zde na mysli genderové stereotypní poukaz na křehkost tělesné schránky ženy umělkyně, kontrastující s fyzickou silou potřebnou k ovládnutí sochařského materiálu. I v tomto případě křehkost interpretuji především jako přechodnost, nestabilitu či vratkost. V pracích Pavly Scerankové jsou objekty často přímo konfrontovány s tělem, teprve v kontaktu s ním se dávají do pohybu, točí se, kutálejí, skládají se nebo se rozpadají.

Tím se dostáváme k telekinezi, druhému klíčovému slovu z názvu textu. Telekineze je označována jako schopnost mechanického působení na okolní svět za pomoci mysli. Typicky si telekinezi spojujeme s pohybováním předměty, s jejich levitací či deformací. Jednou z populárních telekinetiček zabydlujících fikční světy je např. Jean Grey alias Fénix, hrdinka komiksu *X-Men*. Když v milé a kultivované vědkyni převládne její temné a nekontrolovatelné alter ego, věci okolo ní se začínají vznášet a rotovat. Její síla je taková, že dokáže své nepřátele doslova rozložit na atomy. U Jean Grey je telekineze spojena s labilitou. Čím větší energie, tím menší záruka, že může být kontrolována. Od krotké levitace může být jen krůček k výbuchu…

Jistěže tím, co v práci Pavly Scerankové uvádí předměty do pohybu, není telekineze. Zdrojem síly je vždy nakonec tělo a pohyb spouští fyzická akce. Ovšem důvody, proč se věci uvádějí do pohybu, jsou naprosto vzdálené jakékoli účelnosti. Spouštěcím mechanismem jsou velmi často vzpomínky a také emoce rodící se z mezilidských vztahů – oboje věci křehké, efemérní, pomíjivé samy o sobě. Kinetické objekty, „labily“ nebo videosochy,¹ všechny se stávají významově úplné až v interakci. Čím déle nad tím přemýšlím, tím víc se mi zdá, že to jsou především samotná díla Pavly Scerankové, která jsou nadána telekinezí. Nějakou záhadnou silou k sobě přitahují těla. Pohybují s nimi tak, aby odkryla svůj jednoduchý mechanický program. Právě bezděčným pohybem, otočením klíčkou, nastoupením do vratkého karavanu nebo sehnutím se k perforovanému objektu na podlaze jako diváci opouštíme bezpečnou zónu estetické

distance a riskujeme přímý kontakt s oním nutně nestabilním, protože emocemi podloženým významovým jádrem.

Animované objekty

Důvod, proč se mi při přípravě tohoto textu na mysl dostalo jméno Martina Mazance, nespočíval pouze v jeho inspirativní práci s pojmem křehkosti, ale také ve faktu, že v roce 2009 zařadil práci Pavly Scerankové do výběru deseti umělců na výstavě *Objekt animace. Třetí smysl* s podtitulem *Principy animace v současném umění*.² Výběrem zastoupených umělců a jejich prací kurátoři výstavy (spolu s Mazancem její koncepci připravovali Filip Cenek a Jiří Havlíček) poukázali na to, že se animace dnes pohybuje v rozšířeném poli. Nemusíme ji hledat pouze v oblasti animovaného filmu, neomezuje se ani na širokou oblast pohyblivého obrazu. Výstava *Objekt animace* zkoumala animaci jako princip, jako „posuvný znak“, který může vstupovat do nových souvislostí v závislosti na perspektivě mluvčího (umělce), který s ním zachází. O animaci v souvislosti s prací Pavly Scerankové psala před nedávnem také Nina Vrbanová: „Přibližně od roku 2006 se Sceranková začíná etablovat na poli autonomní sochy. V tomto médiu rovněž využívá pohyb jako centrální významový i výrazový prostředek koncipování formy, ovšem jde tu o pohyb fakticky nepřítomný, rozehraný jen v mysli diváka či v jistém smyslu opět animovaný prostřednictvím vizualizace jeho kompoziční zkratky. Povahu a formu jejich děl lze vnímat jako výsledek pohybu zevnitř, jakousi symbolickou animaci růstu, vzepětí, přeměny nebo naopak ustupování hmoty.“³ Ve svých raných pracích, ve videosochách, jako je *Sáčkování* (2004) nebo o něco pozdější *Vystěhování* (2007), pracovala Pavla Sceranková s nejstarším principem animace, který spočívá v „oživování“ mrtvých předmětů. Tělo nebo ruka

vedoucí jejich pohyb zůstávají pokud možno skryty a předměty se pohybují jakoby samy od sebe. Jinou polohu animace popisuje ve výše uvedené citaci Nina Vrbanová, která svou úvahu vztahuje mj. k práci *Dvě fáze klepadla* (2006). Jde o objekt, respektive dvojici objektů, zachycujících simultánně tři fáze pohybu venkovního sušáku na prádlo jakoby rotujícího kolem osy tvořené jeho horní spojnici. Skutečná animace v tomto případě probíhá v naší hlavě, když „vyplňujeme“ prázdné prostory mezi třemi zastavenými body pohybu. Podobný princip nacházíme také u novějších prací, jako je série objektů *Ano nebo ne* (2010). Střepa a úlomky explodujícího lustru nebo porcelánových konvic jsou „zavěšeny“ v prostoru, zastaveny ve svém odstředivém pohybu, na jehož počátku byl původní neporušený tvar. K interpretaci se nám zde nabízí připomínka výše zmíněné nekontrolované, destruktivní telekineze. Můžeme se ptát, co je to za sílu, která rozmetává předměty každodenního užití. Samotný efekt exploze je ovšem již výsledkem našeho interpretačního výkonu. Můžeme si snad celou věc představit jednoduše tak, že Pavla Sceranková konstruovala výše zmíněné objekty jako filmové pásy. Ty sice můžeme obdivovat i samy o sobě, ale lépe uděláme, pokud si je přehrajeme na promítačce ve své hlavě. Mentální vyplňování prázdných míst, jak jsme si je teď popsali, koresponduje s úvahou o animaci, kterou najdeme v přepisu části e-mailové korespondence mezi Filipem Cenkem a Martinem Mazancem v úvodním textu ke katalogu zlínské výstavy. „O animaci se ve slovech přemýšlí jako o umění zacházení s neviditelnými mezerami mezi jednotlivými obrazovými poličky. Právě tento prostor pro práci s chyběním a doplňováním (oživováním) mě vždy zajímal,“ píše Filip Cenek.⁴ I když jsou u Pavly Scerankové namísto obrazových poliček ve hře pevné, sochařské hmoty, na principu se mnoho nemění. „Práce s chyběním a doplňováním“ je přesně to, oč tu běží. Tento animační princip se uplatňuje i tam, kde bychom to na první pohled nečekali, např. v instalaci *Hlavo Lam* (2009), inspirované dětským hlavolamem, v němž se drobné

„kostičky“ vkládají do tvarově odpovídajících otvorů. I když na první pohled geometricky strohé objekty vyrobené ze sádrokartonu dětskou hračku v ničem nepřipomínají, nabízejí zkoumavějším divákům možnost dosáhnout podobného uspokojení, jaké zažívá malé dítě, když se mu podaří plastovou hvězdičku dostat tam, kam patří. V případě *Hlavo Lamu* do sebe sice jednotlivé části nezapadají doslova, při určitém úhlu pohledu však menší objekty přesně vyplňují otvory vyřezané v největším objektu, tvořícím ústřední bod instalace. Tady už nestačí rozpohybovat si zastavený obraz ve své hlavě. Význam se nedostaví, dokud se do pohybu nedá sám divák.

Z kombinace obou výše uvedených principů pak vyrůstá třetí, v mnoha ohledech nejzajímavější a nesporně nejkřehčí model animace, s nímž Pavla Sceranková pracuje. Podobně jako v prvním případě i tady je animace spojena s interakcí mezi tělem a neživou hmotou. Interakce, ať už ji demonstruje sama autorka nebo je k ní (nejčastěji nepřimo) vyzván divák v galerii, má v tomto případě zásadní vliv na tvorbu významu probíhající formou jakési performativní interpretace – pouze tehdy, překročíme-li pasivní odstup od objektu a uvedeme-li jej do pohybu, může se dostavit význam, který primárně vychází z fenomenální, smyslové zkušenosti, a teprve následně se může usadit v abstraktnějších kategoriích myšlení. Typickou prací zapadající do této kategorie je *Míchačka* (2007), objekt vyznačující se dráždivou kombinací křehkosti a otevřené výzvy k interakci. Základem mechaniky tohoto objektu je deska upevněná na tyči zaklesnuté ve stojanu, kterou můžeme pomocí klíčky uvést do rotačního pohybu. Z každé strany desky je upevněna konstrukce, která se během otáčení „automaticky“ skládá a opět rozkládá (při dostatečně rychlém točení, které ovšem hrozí destrukcí objektu jako celku, zůstávají obě konstrukce ve složeném, kvádrotvém tvaru). V pozadí vzniku *Míchačky* je dětský sen, ve kterém malou Pavlu unesl z dědečkovy zahrady cizí pán. *Míchačka* ale neztrácí nic ze své schopnosti nás intenzivně oslovit ani tehdy, když tento příběh neznáme. Jedna má studentka to popsala naprosto přesně: „*Míchačka* je nestabilní, a když ji roztočím, znestabilním taky.“

^[1] Jako specifická kombinace objektu a akce zprostředkovaná divákovi ve formátu krátkého videa.

^[2] Objekt animace. Třetí smysl. Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 29. 9.–15. 11. 2009, vystavující: Filip Cenek, Jiří Havlíček, Martin Kohout, Roman Přikryl, Pavla Sceranková, Petr Strouhal, Jan Šrámek, Viktor Takáč, Martin Vančát, Vojtěch Vaněk a Jan Žalio.

^[3] Nina Vrbanová, Pavla Sceranková: NAHLAS (doprovodný text ke stejnojmenné výstavě), Bratislava: Galéria Cypriána Majernika, 2011.

^[4] Martin Mazanec, „Úvod“, in: Martin Mazanec (ed.), Objekt animace. Třetí smysl (katalog výstavy), Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2009, s. 5–6.

V interakci s objektem se můžeme zcela otevřít jeho sdělení, aniž bychom znali původní intenci autorky; nikdo z nás snad není tak „stabilní“ (chtělo by se říci otrlý), aby v něm prožitek křehkosti předmětu, který uvedl do pohybu, neotevřel některý ze šuplíků, které si raději držíme zavřené.

Podobně jako *Míchačka* fungoval také objekt nazvaný *Jdu* (2009) – z jedné strany otevřený kvádr, sevřený po stranách kruhovými deskami jako velká špulka – do kterého bylo možné vstoupit a projít/projet v něm galerii z jedné strany na druhou. V rámci výstavní prezentace v Galerii G99 byl nainstalován tak, aby do něj šlo vstoupit na začátku první místnosti a nechat se jím „vyplivnout“ na prahu místnosti druhé, kde přes celou stěnu běželo video *Modelová situace* (2009), zaznamenávající rotující pohyb mobilu principiálně podobného výše zmiňované *Míchačce*. V záběru na mihající se různobarevné desky s vyřezanými otvory se zdvojoval rotační pohyb, který divák o něco dříve sám inicioval, když do objektu *Jdu* nastoupil. Pro interpretaci obou prací byl důležitý smyslový prožitek. Při průchodu/průjezdu galerií uvnitř *Jdu* divák intenzivně vnímal především vlastní tělo v nezvyklé situaci. Pohyb byl jednosměrný a výhled žádný. V momentě, kdy se „špulka“ dala do pohybu, nebyla už cesta zpátky. Pohyblivý obraz promítaný ve druhé místnosti přitahoval pohled ke dveřím na vzdálené stěně, které přesně zapadaly do otvorů vyřezaných v několika rotujících deskách snímaných zblízka kamerou. Obě na první pohled velmi rozdílné práce spojovalo zúžení zorného pole a rotace a z toho plynoucí pocit, hraničící s nevolností. V objektu *Jdu* se zhmotňovala jakási bezúčelná účelnost přímočarého pohybu vpřed. Fyzický prožitek pohybu uvnitř objektu představuje reálnou metaforu toho, co dobře známe: ponoření do každodenního běhu života, motivovaného úkoly a povinnostmi, slovy jako „mám“ a „musím“, ztrácíme přehled o světě okolo, procházíme vlastním životem, aniž bychom jej žili. *Modelová situace* převrstvovala promítaným obrazem dveře v opačné stěně místnosti. V omamném rotačním pohybu působily dveře jako pevný bod, jako únikový východ, kterým ale nešlo projít. Pokud by obě práce byly instalovány zvlášť, mohli bychom je snad

vnímat především jako atrakci, jako neutrální hru s percepčním aparátem diváka. Jejich vzájemná blízkost si nicméně přímo říká o existenciálně laděné interpretace.

Od kutilství k archeologii

Zatím jsem se na práci Pavly Scerankové soustředil s možná poněkud spekulativním odhodláním nahlížet ji primárně skrze pojem animace. Odtud pak vyplynuly poznámky k tématům pohybu, interakce nebo performativní interpretace. Nyní bych se chtěl alespoň krátce zaměřit na roli, jakou v tvorbě Pavly Scerankové sehrávají specifické materiály. Poměrně dlouho mezi nimi hrály prim materiály charakteristické pro „kutilskou estetiku“, která se v českém umění začala objevovat okolo roku 2000 a popularitu si udržela prakticky celou první dekádu tohoto století. Mezi její průkopníky v našem prostředí můžeme radit Jána Mančušku nebo Zbyňka Baladrána. Prvně jmenovaný začal v roce 1999 při tvorbě asambláží a objektů používat sololit, provázky, PET lahve nebo tyčinky do uší. Zatímco u Mančušky se jednalo o materiály, které přes svou obyčejnost a neutrálnost dokázaly konotovat blízkost tělu a intimitu domácího prostředí, Zbyněk Baladrán se začal programově zaměřovat na prefabrikáty určené pro drobné řemeslníky a muže-kutily: dřevotřísku, sádrokarton, různé laťky a hranoly standardizovaných rozměrů. Tuto „kutilskou“, „nenápadnou“ či „lo-fi“ estetiku u nás v následujících letech rozvíjeli mj. Dominik Lang, Marek Meduna, Eva Kořátková, Jana Kochánková nebo Dušan Zahoranský. V letech 2005–2010 měly materiály jako dřevotříska, sololit, překližka, sádrokarton nebo polystyren centrální místo také v tvorbě Pavly Scerankové. Důvodů, proč jí mohla neutrální, nenápadná estetika těchto materiálů vyhovovat, je víc. Jednak dobře odpovídají „modelovému

charakteru“ řady jejich mobilů či kinetických objektů, jež jsou spíše předměty k užití než k divání. Stačí se podívat třeba na kombinaci materiálů ve videosochách/animovaných architekturách *Up! # 1* (2007) a *Up! # 2* (2008), *Jdi pryč. Vrať se.* (2009) nebo v již několikrát zmiňované *Míchačce* (2007). Všechno jsou to jakési zvláštní prototypy, sestrojené proto, aby byly použity. Stejně materiály jsou použity i v modelu babiččina bytu (*Babiččin byt*, 2007), který nevyžaduje výše zmíněný interaktivní režim animování (oživování), ale spíše ten mentální. Na jednu stranu tedy kutilská estetika akcentuje provizornost a křehkost objektů, na druhou stranu umožňuje zmenšit distanci diváka, který by v případě použití exkluzivnějších materiálů zřejmě neměl tak silnou tendenci se k dilům vztahovat nebo na ně reagovat. Ve vztahu k divákovi se dá vymezit ještě jeden důvod pro použití nenápadných hobby materiálů: principiální demokratičnost, která je s nimi spojena. Mramor, bronz, hlína, surové dřevo, to jsou sochařské materiály spojené s vysokou úrovní řemeslné umělecké dovednosti. Nejenže říkájí „teď máte co do činění s uměním“, ale také si žádají zaujetí specifického (estetického) postoje. Naopak dřevotříska nebo polystyren jsou nediskutovatelně spojeny s účelností (a nikoli s krásou nebo vznešeností). Jejich použití akcentuje, že „jádro“ uměleckého výkonu se nachází mimo oblast samotného řemesla, a mělo by diváky alespoň teoreticky vést k aktivnější roli, co se týče hledání významu.⁵ V létě 2009 strávila Pavla Sceranková několik měsíců na tvůrčí rezidenci v Kanadě (Cooperative Méduse v Quebecu). Změna prostředí a koncentrovaná ateliérová práce vedla k výstupům, v nichž dovedla do důsledku principy rozvíjené v několika předchozích letech. Při podrobnějším pohledu vidíme jemné, ale důležité posuny. Na jaře 2009 vzniklo video nazvané *Z lásky*, pohybující se na nejistém pomezí videosochy a animace. Na začátku vidíme jen souvislou vrstvu sádry. Křehký materiál nanesený na desce se ale začne rychle drolit poté, co s ní někdo opakovaně udeří o pevnou podložku. Po několika úderech na desce

zbude nápis tvořený zbytky sádry: Z LÁSKY. Spojení nejvřelejšího věnování s destruktivním charakterem jeho vzniku je surovou, holou, drsnou a zároveň něžnou a křehkou výpovědí. V Kanadě využila Sceranková tento princip konstruktivní destrukce znovu, ale jinak. V *Parkovací smyčce* (2009) snímá statická kamera platformu ze dřeva a kartonu, podivně členitou, prořezávanou a perforovanou. Na první pohled nestabilní objekt se záhy začíná třepat a klepat, cuká sebou. Divoké švenkování začíná měnit formu objektu; části kartonu připevněné na stabilních hranolech zůstávají vztyčené, zatímco hlavní část platformy se pod vlivem gravitace sune dolů a postupně se tak začíná rýsovat komplexní struktura, odkazující, jak vytušíme z názvu, ke spirálovité rampě parkovacího domu. I když je v případě *Parkovací smyčky* ještě použít „kutilský“ materiál, jeho specifičnost je potlačena a důležitá je především proměna labilní struktury. Na konci roku 2009 začala Pavla Sceranková pracovat na sérii *Návštěva doma* (2009–2011).⁶ Ta je charakterizována výrazným odklonem od materiálů, které dosud její tvorbě dominovaly. Na místo kutilství nastupuje subjektivní archeologie. Zájem se posouvá směrem k nalezeným objektům, které konotují konkrétní historické období autorčina dětství. „Peřináč“, lampa z oranžového skla, antény z rádia, „ruská“ sklenička... Tady už není řeč o materiálu, který umělec formuje tak, aby fungoval jako znak. Vybrané předměty určitou dobu reprezentují zkrátka proto, že byly její součástí, že jsou s ní neredukovatelně spojeny. Mohli bychom říci, že tento posun zájmu směrem ke specifickým „nostalgickým objektům“ je především výrazem silného dobového „historiografického obratu“.⁷ Ať už na úrovni kurátorských koncepcí velkých výstavních projektů nebo na úrovni uměleckých děl, všude jsme v posledních přibližně pěti letech svědky intenzivního zájmu o minulost. A používání autentických „dokumentů“ je jednou z nejučinnějších strategií, která specificky v regionu bývalého Východu umělcům umožňuje zabývat se propletencem otázek týkajících se osobní paměti a národních dějin, respektive osobní i národní identity.

⁵ Samozřejmě že to platí jen do určité míry a od programové anti-estetiky je vždycky jen krůček k nové estetice a nové manýře.

⁶ Její vznik souvisí s častěji opakovanými cestami na Slovensko, mj. během přípravy instalace pro výstavu Ceny Oskára Čepana.

⁷ Tento obrat přebírám z textu Diethera Roelstraeta, „The Way of the Showel. On the Archeological Imaginary in Art“, *e-flux journal*, č. 4, 2009, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_51.pdf (cit. dne 28. 5. 2012).

Posun směrem nejen k subjektivní archeologii (ohledávání vlastní paměti), ale také k akcentování regionální specifčnosti se ukazuje mj. ve srovnání projektů, jež Sceranková připravila pro výstavy finalistů dvou uměleckých cen. V roce 2007 vytvořila Sceranková jako finalistka české Geny Jindřicha Chalupeckého v prostoru Karlín Studios místně specifickou instalaci, kterou se jasně vztahovala k tradici západního umění, specificky k dědictví minimalismu. Když odmyslíme vazbu ke konkrétnímu místu, mohla taková práce vzniknout prakticky kdekoli na mapě světového umění. Práce z výše zmíněného souboru *Návštěva doma*, jimiž se Sceranková prezentovala o dva roky později jako finalistka Ceny Oskára Čepana, byly naproti tomu nezávislé na konkrétním galerijním prostoru, ale velmi přesně situované v daném regionu. Sceranková dokonce v rámci instalace reagovala na čerstvou kauzu instalace kontroverzního památníku krále Svätopluka na Bratislavském hradě umístěním ironického komentáře – sošky *Král starých Slovákov*.

Závěrem

Na sérii *Návštěva doma* se můžeme dívat jako na dílčí, nezvyklé ukročení směrem k otázkám národní identity a k rozšíření pojmu místa od konkrétního fyzického prostoru směrem k prostoru vymezenému sdílenou kulturou, tradicemi a pamětí. I když se z celku díla Pavly Scerankové skutečně na první pohled vymyká, zůstává s ním spojeno důrazem na téma paměti a na hledání způsobů, jak toto bytostné niterné a efemérní vlastnictví zhmotnit a otevřít jej možnostem sdílení. Můžeme si ještě jednou připomenout Cenkovu charakteristiku animace jako práce s chyběním a doplňováním. Chybění, zdá se, je samotný předpoklad tvůrčího aktu, jak na straně autora, tak na straně adresáta. Tam, kde už všechno je, není co dodat, není se o čem bavit. Možná, že vyhledáváním míst prázdných, nepojmenovaných nebo nepojmenovatelných, jejich transformací do podoby objektů, které jde vidět, cítit, k nimž se lze vztáhnout, které lze animovat vlastní interpretační aktivitou nebo bezprostřední fyzickou interakcí, sleduje Pavla Sceranková své vlastní cíle. O výsledky svého hledání se ale dělí a dělá to tak, abychom před nimi či ve vztahu k nim mohli sami hledat a nacházet.

PAVLA SCERANKOVÁ – Fragile Telekinetist

Jan Zálešák

I have been wondering what an appropriate beginning of a text introducing the first catalogue of collected works by a young artist should be like. Besides listing her successes to prove that her works are worth dealing with, such an introduction should also contain an a priori classification; as the possibility of saying whether one is a sculptor or a video artist represents a welcome point of reference both to laymen and experts. However, I would like to avoid both. It might nevertheless be worthwhile to start with a panoramic view embracing both the artist and her works. The first thing one perceives while reading a text is the title; why not start with the title then?

The attribute “*fragile*” has already appeared in the title of a year-round programme curated by Martin Mazanec in the Gallery of Young Art in Brno. In the phrase *Fragile Cinema*, Mazanec points out a specific situation in which his programme has appeared. The problematic, as if permanently impermanent gallery space, partially serving as a passageway to the offices on the upper floors of the historical building, has been made even more uncertain as the curator shifted it towards the dispositive of the cinema. The white cube of the gallery has been darkened and provided with a dark

floor; a new sliding wall has been installed. In the context initiated by Mazanec, fragility has become an equivalent of impermanence, movement, transformation, uncertainty.

Within the wider context of contemporary art, this uncertainty is a consequence of the blurring of the lines between the individual media and the corresponding forms of presentation. Fragility in the sense of uncertainty or impermanence of the borders of the media, which have been making the lives of art critics and undoubtedly most of the practicing artists easier, is also characteristic of Pavla Sceranková. Her works can be perceived at least within the categories of sculpture, object, video, performance, animation and installation. Significantly, these categories are not competing in her works, nor are they simply put next to each other in the sense of “now I am doing this and later I will be doing something else”. On the very contrary, the strength of the works by Pavla Sceranková lies in the fact that the means of expression of the individual media are overlapping and influencing each other.

In case of Pavla Sceranková, one more meaning of fragility must be taken into consideration, relating specifically to the role assumed by (her

own) corporeality in her works. However, I am not referring to the gender stereotype of the fragile bodily frame of the female artist in contrast with the physical strength necessary to handle the sculptor's material. Here, too, I interpret fragility primarily as impermanence, instability and shakiness. In Pavla Sceranková's works, objects are often directly confronted with the body; it is only in contact with the body that they start moving, spinning, rolling, composing and decomposing.

Thus we arrive at telekinesis, another key word in the title of the text. Telekinesis denotes the ability of exerting a mechanical influence on the surrounding world by means of the mind. Telekinesis is usually related to the motion of objects, their levitation or deformation. One of the popular telekinetists inhabiting the fictional worlds is Jean Grey alias Phoenix, a protagonist of the *X-Men* comics. If the nice and cultured scientist is overwhelmed by her dark and uncontrollable alter ego, things around her start levitating and rotating. Her strength is so enormous that she can literally split her friends to atoms. In Jean Grey, telekinesis is linked to mental instability. The bigger the energy, the lesser the guarantee that it can be controlled. A tame levitation is only one remove from an explosion...

Of course I am aware that it is not telekinesis that sets the objects in Pavla Sceranková's works into motion. The source of power is always in the body and movement is set off by physical action. However, the reasons for moving these objects are miles apart from observing any purpose. They are often triggered by memories and emotions born in interpersonal relationships; both being fragile, ephemeral, fleeting things in themselves. Be they kinetic objects, "labiles" or video sculptures,¹ all of them can only achieve complete meaning in interaction. The longer I think about it, the more I feel that it is the very works by Pavla Sceranková that have telekinetic powers. By some magic force, they draw bodies to themselves. They move them so as to reveal their simple mechanical programme. It is by an unintended movement, a turning of the handle, entering a wobbly caravan or bending down to a perforated object on the floor that we as spectators leave the safe zone of aesthetic

distance, risking direct contact with the core of meaning which is necessarily instable as it is based on emotions.

Animated Objects

The reason why the name of Martin Mazanec came into my mind when conceiving this text is not only related to his inspirational use of the term of fragility but also to the fact that he listed Pavla Sceranková among ten artists whose works were exhibited at the 2009 exhibition *Object Animation. Third Sense* subtitled *Principles of Animation in Contemporary Art*.² By their selection of the represented artists and their works, the curators of the exhibition (the concept was prepared by Filip Cenek and Jiří Havlíček along with Martin Mazanec) pointed out the fact that today, the field of animation has expanded. It is not to be sought in the field of animation film only; nor is it limited to the vast field of the moving image. The *Object Animation* exhibition explored animation as a principle, as a "shifting sign" which can enter new contexts depending on the perspective of the speaker (artist) who employs it. Nina Vrbanová lately wrote about animation in relation to Pavla Sceranková's works: "Roughly since 2006, Sceranková has become established in the field of autonomous sculpture. Within this medium, too, she employs movement as a principal means of meaning and expression to conceive a form, however, the movement is not really present, occurring only in the mind of the spectator or, in a certain sense, being animated by a visualization of its composition shortcut. The nature and form of her works can be understood as the result of movement from within, a symbolical animation of growth, a surge, a transformation or, on the other hand, a retreat of matter."³

In her early works, video sculptures such as *Bagging* (2004) and later *Moving out* (2007), Pavla Sceranková employed the earliest animation

principle consisting in "reviving" dead objects. The body or hand directing their movement remain hidden if possible while the objects seem to move by themselves. Another level of animation is described in the above citation by Nina Vrbanová who related her reflection to the work *Two Phases of a Duster* (2006). It is an object, respectively two objects, simultaneously depicting three phases of movement of an outdoor clothes dryer rotating around the axis represented by its upper connecting line. In this case, animation really occurs in our heads as we "fill in" the empty spaces between the three points stopped in movement. A similar principle can also be found in Sceranková's later works, such as the series of objects *Either Or* (2010). Shards and fragments of an exploding chandelier or china teapots are "suspended" in space, frozen in their centrifugal motion at the beginning of which there was an unbroken form. As for interpretation, let us recall the above mentioned uncontrolled, destructive telekinesis. One could ask what power it is that blows the objects of everyday use into pieces. However, the very effect of the explosion is already a result of our interpretation process. For a simple understanding of the whole thing, one could imagine that Pavla Sceranková constructed these objects as film strips. They, too, could be admired as such, however, one is better off if one screens them at the internal projector in one's head.

The mental completion of empty spaces described above corresponds with a reflection on animation found in a transcript of a part of e-mail correspondence between Filip Cenek and Martin Mazanec in the introductory text of the catalogue of the Zlin exhibition. "To put it in words, animation is seen as the art of dealing with the invisible gaps between the individual fields of the images. It is this very space for working with what is lacking and with completing (reviving) that has always interested me," writes Filip Cenek.⁴ Although the works by Pavla Sceranková rather present solid sculptor's materials than fields of images, the principle still remains the same. "Working with what is lacking and with what is to be completed" is exactly what

is in question here. This animation principle is employed even where one would not expect it at all, for instance in the installation *Brain Teaser* (2009), inspired by a children's brain teaser where little "bricks" are to be placed into holes of the same shape. Although at first glance, the stark geometric objects made of plasterboard do not remind of a children's toy at all, they provide an opportunity to the rather inquisitive spectators to achieve satisfaction similar to the one experienced by a little child who manages to put a star-shaped piece of plastic where it belongs. Though the individual parts of *Brain Teaser* do not fit into each other completely, when observed from a certain point of view, the smaller objects fill in the spaces cut out in the largest object representing the main point of the installation. However, here it does not suffice to set the stopped image into motion in one's head. The meaning will not become clear unless the spectator starts moving himself.

Combining the two above mentioned principles, the third model of animation is in many respects the most interesting and the most fragile one employed in Pavla Sceranková's works. Similarly to the first case, here, too, animation is related to the interaction between the body and inanimate matter. Whether demonstrated by the artist herself or performed by the spectators who are (mostly indirectly) invited to participate, interaction has a significant influence on the creation of meaning in the form of a performative interpretation; only if we overcome our passive distance from the object and set it into motion can the meaning arise, being primarily based on the phenomenal, sensual experience and only later settling in the more abstract categories of thought. A typical work in this category, *Mixer* (2007) is an object characteristic for its exciting combination of fragility and an open challenge to interaction. The mechanism of the object consists of a board fixed on a rod fastened in a stand which can be set into rotatory motion by means of a handle. On each side of the board, a construction is fixed, "automatically" composing and decomposing during the rotation (in case of a rapid turning of the handle; which, however, threatens to

¹ A specific combination of an object and action in the form of a short video.

² *Object Animation. Third Sense*. The Regional Gallery of Fine Arts in Zlin, 29.9. – 15.11.2009, represented artists: Filip Cenek, Jiří Havlíček, Martin Kohout, Roman Příkryl, Pavla Sceranková, Petr Strouhal, Jan Šrámek, Viktor Takáč, Martin Vančát, Vojtěch Vaněk and Jan Žalio.

³ Nina Vrbanová, *Pavla Sceranková: ALOUD* (text written for an eponymous exhibition), Bratislava: Cyprian Majernik Gallery, 2011.

⁴ Martin Mazanec, "Introduction", in: Martin MAZANEC (ed.), *Object Animation. Third Sense* (exhibition catalogue), Zlin: The Regional Gallery of Fine Arts in Zlin, 2009, p. 5–6.

destruct the object as a whole; both constructions retain the shape of a cuboid without decomposing). In the background of *Mixer*, there is a child's dream in which little Pavla was kidnapped from her grandfather's garden by a strange man. However, *Mixer's* ability to make an intensive impression on us is no lesser even when we do not know the story. One of my students gave a perfectly apt description of the object: "[*Mixer*] is instable; by turning it, I, too, become instable." While interacting with the object, one can become absolutely open to its message without knowing the original intention of the artist; none of us being so "stable" (one could also say insensible) for the experience of the fragility of the object one has set into motion not to open one of the drawers we prefer to keep shut. The object *I Am Going* (2009) functioned similarly like *Mixer*; a cuboid, with one side open and with circular boards on the sides, reminding of a large reel; one could enter it and ride from one end of the gallery to the other. Within the exhibition presentation in the G99 Gallery, it was installed so that one could enter it on one end of the room and be "spat out" on the doorstep of another room where the video *Model Situation* (2009) was screened on the wall, capturing the rotatory movement of a mobile technically similar to the above mentioned *Mixer*. Capturing the flashing multi-coloured boards with cut-out holes, the scene doubled the rotatory movement initiated by the spectator a little while ago as he entered the object *I Am Going*.

What was essential for the interpretation of both works was the sensory experience. While going/riding through the gallery inside *I Am Going*, the spectator would intensely perceive primarily his own body in an unusual situation. The movement was one-way and there was no view. Since the moment the "reel" set into motion, there was no way back. The moving image projected in the other room attracted the spectator's sight to the door at the opposite wall, precisely fitting the holes cut out in several rotating boards captured on the camera in detail. Rather dissimilar at first glance, the two works shared a narrowed visual field and rotation, producing a feeling bordering on nausea.

The object *I Am Going* materialized a certain purposeless purposefulness of a rectilinear motion forward. The physical experience of movement inside the object represents an actual metaphor of what we know too well; immersed in the daily routines of our lives, motivated by tasks and duties, we go through our lives without really living. By means of the projected image, *Model Situation* added multiple layers to the door at the opposite wall of the room. In contrast with the narcotic rotatory movement, the door gave the impression of a solid point, an emergency exit which, however, one could not enter. If installed separately, the two works could perhaps be perceived primarily as an attraction; as a neutral play with the perception apparatus of the spectator. Nevertheless, their proximity calls for an interpretation with existential overtones.

From DIY to Archeology

So far I have been focusing on Pavla Sceranková's works with perhaps a rather speculative determination to perceive them primarily from the perspective of the term of animation. This resulted in my observations concerning the themes of movement, interaction and performative interpretation. However, now I would like to briefly focus on the role assumed by specific materials in Pavla Sceranková's works.

For quite a long time, her works were dominated by materials characteristic of the "DIY aesthetic", which appeared in Czech art around 2000 and has maintained its popularity throughout the first decade of the century. In the Czech environment, it was pioneered by Ján Mančuška and Zbyněk Baladrán. The former started employing hardboard, strings, plastic bottles and cotton buds as soon as 1999 in his assemblages. While Mančuška used materials which connoted closeness to the body and the intimacy of the home environment despite

their common and neutral nature, Zbyněk Baladrán started concentrating deliberately on prefabricated materials for craftsmen and DIY men: chipboard, plasterboard, various laths and squared logs of standardized sizes. In the course of the following years, the "DIY", "sober" or "lo-fi" aesthetic was further developed by Dominik Lang, Marek Meduna, Eva Kofátková, Jana Kochánková and Dušan Zahoranský among others.

In 2005-2010, materials such as chipboard, hardboard, plywood, plasterboard and styrofoam also took up a central role in the works by Pavla Sceranková. There are several reasons why the neutral, sober aesthetic of these materials might have suited her. For one thing, they correspond perfectly to the "model character" of a number of her mobiles and kinetic objects which represent objects intended rather for using than just looking. All one has to do is look at the combination of materials in her video sculptures / animated architectures *Up!#1* (2007) and *Up!#2* (2008), *Go Away. Come Back* (2009) or the repeatedly mentioned *Mixer* (2007). All of them represent some sort of special prototypes which have been constructed to be used. The same materials are also employed in the model of her grandmother's flat (*Grandma's Apartment*, 2007) which requires a rather mental than the above mentioned interactive mode of animation (reviving).

On one hand, the DIY aesthetic accentuates the provisional and fragile nature of the objects; on the other hand, it enables to diminish the distance of the spectator who, if rather exclusive materials were used, would probably not have that strong a tendency to relate or respond to them. In relation to the spectator, there is one more reason for the use of common hobby materials; their fundamental democratic nature. Marble, bronze, clay, raw wood; all of these are sculpting materials connected with a high level of artistic craftsmanship. Not only do they say: "Now you have something to do with art"; they also require taking a specific (aesthetic) stand. On the contrary, chipboard and styrofoam are indisputably connected with usefulness (rather than beauty or nobility). Their use accentuates the fact

that the "core" of the art performance lies outside the field of craft and should, at least in theory, lead the spectators to a more active role as regards the search for meaning.⁵

In the summer of 2009, Pavla Sceranková spent several months at a creative residence programme in Canada (Cooperative Méduse in Quebec). The change of environment and concentrated studio work resulted in works in which she drew consequences of the principles developed in the course of the preceding years. Upon a more detailed look, one can see subtle but important shifts. In the spring of 2009, she made her video *Out of Love* moving along a blurred line between video sculpture and animation. At the beginning, we can only see a continuous layer of plaster. However, the fragile material applied on a board starts crumbling after somebody starts hitting it on a firm pad. After several hits, all that remains on the board is an inscription made of the plaster remnants: OUT OF LOVE. Combining the warmest of dedications and the destructive character of its creation, the work makes a statement that is raw, bare, and rough yet gentle and fragile. In Canada, Sceranková has reemployed this principle of constructive destruction, however, in a different way. In *Parking Loop* (2009), a static camera is recording a platform made of wood and cardboard with a peculiarly jagged, cut-out and perforated structure. The wild panning of the camera starts changing the form of the object; while the parts of the cardboard fastened on stable squared logs remain upright, the main part of the platform starts sliding down under the influence of gravity, revealing a complex structure alluding to the spiral-shaped platform of a parking garage as also suggested by the title. Although *Parking Loop* still employs "DIY" material, its specific role is suppressed and what is of significance is primarily the transformation of the labile structure. At the end of 2009, Pavla Sceranková started working on her series *Visit Home* (2009-2011).⁶ The series is characteristic of a significant departure from materials which have dominated her works up to now. DIY is replaced by subjective archeology. Interest is shifting towards

⁵ Of course this is only true to a certain degree; the anti-aesthetic programme is always only one remove from a new aesthetic and a new stereotype.

⁶ Its creation is linked to frequent visits to Slovakia, also in connection with the preparation of the installation for the exhibition of finalists of the Oskár Čepan Award.

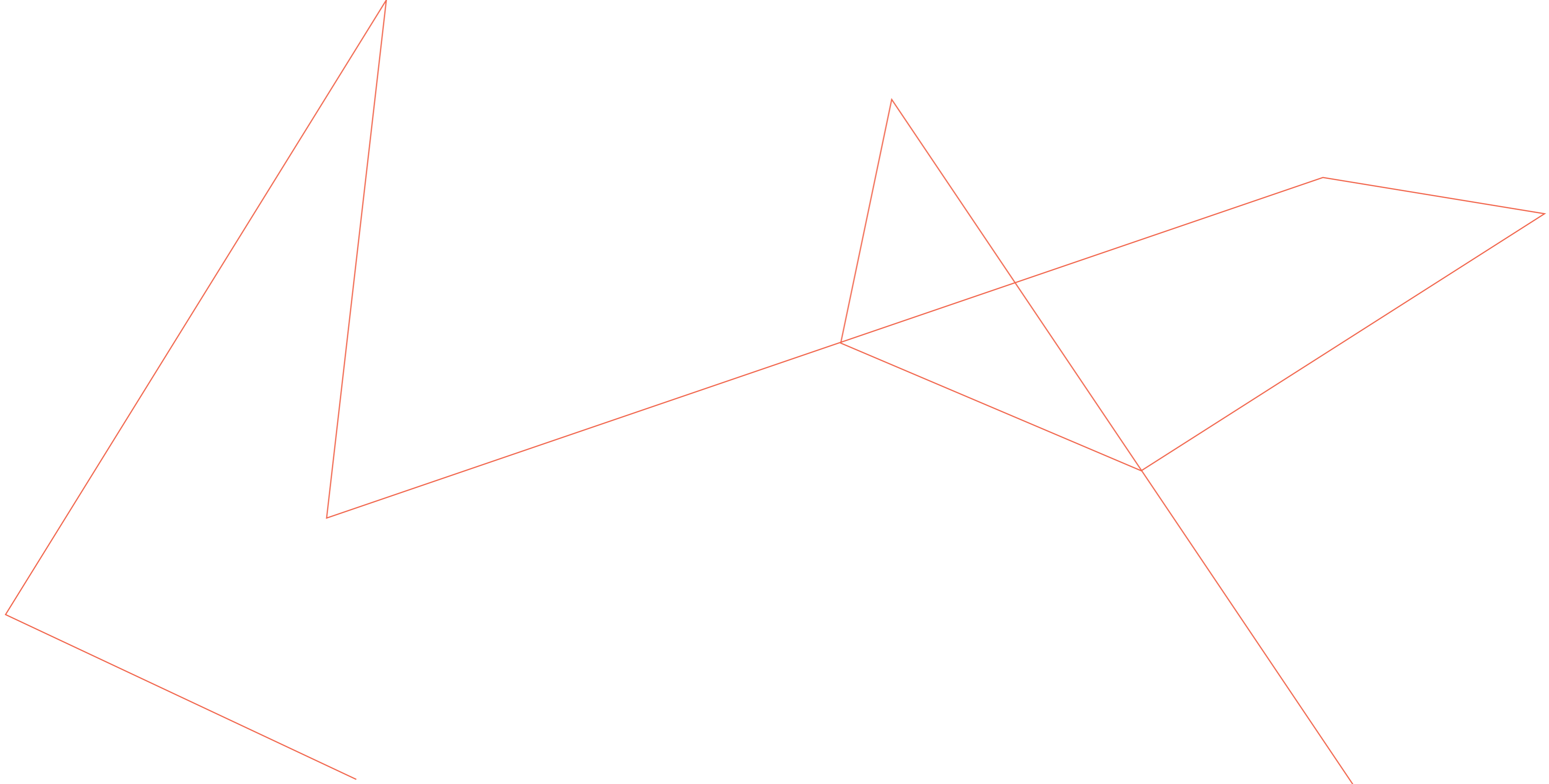
found objects connoting a concrete historical period of the artist's childhood. A blanket chest, an orange glass lamp, radio antennas, a "Russian" glass; here we are not talking about a material formed by the artist to function as a sign any longer. The selected objects represent a certain period of time simply because they used to be part of it; because they are irreducibly connected to it. One could say that this shift of interest towards specific "nostalgic objects" primarily represents a strong "historiographic turn"⁷ of the period. Be it on the level of curatorial concepts of large exhibition projects or on the level of artworks, in the course of the last five years one could witness an intensive interest in the past. The usage of authentic "documents" is one of the most effective strategies, specifically for artists from the region of the former East, enabling them to deal with the tangle of questions related to personal memory and national history, or personal and national identity.

The shift towards subjective archeology (probing one's own memory) as well as towards accentuating regional specificity is apparent also from a comparison of two projects prepared by Sceranková for the exhibitions of finalists of two art awards. In 2007, Sceranková as finalist of the Jindřich Chalupecký Award (Czech Republic) created a locally specific installation in Prague's Karlin Studios which clearly related to the tradition of western art, specifically to the heritage of minimalism. Leaving the relation to the concrete venue out of consideration, such a work could have been made anywhere on the map of global art. On the contrary, the works from the above mentioned series *Visit Home*, presented by Sceranková as finalist of the Oskár Čepan Award (Slovak Republic) two years later, were independent from the concrete gallery but situated precisely in the given region. In her installation, Sceranková even reacted to the fresh case of the installation of a controversial memorial of King Svätopluk at the Bratislava Castle by means of an ironic commentary; a statuette of the *King of Old Slovaks*.

In Conclusion

The series *Visit Home* can be considered a partial, unusual step towards questions of national identity as well as towards an extension of the term of place from a concrete physical space towards a space delimited by a shared culture, traditions and memory. Although it seems to defy the whole of Pavla Sceranková's works at first glance, it still remains linked to it by its emphasis on the theme of memory and of looking for ways how to materialize this substantially internal and ephemeral possession and how to open it to new possibilities of sharing. Let us recall Cenek's characterization of animation as working with lacking and completing things. Lacking, or so it seems, is the very prerequisite of the act of creation, both on the part of the artist and the recipient. Where there is everything, there is nothing to add, nothing to talk about. It is perhaps by searching for places that are empty, nameless or unnameable, by transforming them into the form of objects that can be seen, felt, related to, that can be animated by one's own interpretation activity or immediate physical interaction, that Pavla Sceranková follows aims of her own. However, she does share the results of her search so that we, too, can search and find while facing them or relating to them.

⁷ I have borrowed this term from the text by Dieter Roelstraete, "The Way of the Showel. On the Archeological Imaginary in Art", *e-flux journal*, No. 4, 2009, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_51.pdf (cit. May 28, 2012).





Vzduchoptno / Vacuumless

CZE

2000, *instalace*

50litrový skleněný demijohn visí obráceně dva metry nad zemí. Demijohn jsem naplnila vodou a k otvoru přiložila papír o rozměrech 7 x 7 cm. Papír udržel 50 litrů vody v demijohnu po dobu 12 hodin.

ENG

2000, *installation*

A 50-litre demijohn is hanging upside down two metres above the ground. I have filled the demijohn with water and put a paper sized 7 x 7 cm to the opening. The paper was able to hold 50 litres of water in the demijohn for 12 hours.



Viděno vzduchem / Seen by Air

CZE \

2004, videosoča, 1 min 46 s, hudba Bohuslav Martinů,
soukromá sbírka

Video vzniklo pro výstavu *Martinů reloaded* jako pocta českému skladateli Bohuslavu Martinů. Šest umělkyň a umělců, jedna zvuková stopa – šest různých obrazů, jedna skladba.

ENG \

2004, video sculpture, 1 min 46 s, music by Bohuslav Martinů,
private collection

The video was made for the *Martinů Reloaded* exhibition as a homage to Czech composer Bohuslav Martinů. Six artists, one soundtrack – six images, one composition.

Sáčkování / Bagging

CZE \

2004, videosocha, 48 s

Pobyt v papírovém sáčku je výsledkem rozjímání nad otázkami konzumního způsobu života. Jako klíčový se ukazuje moment, kdy věcem, které vlastnime, začne bránit v plnění funkcí, ke kterým jsou určeny, jejich nadměrné množství. Fascinuje a děsí mě představa hmoty, obrovské co do rozsahu, překvapivě lehké, a přesto neúnosné.



ENG \

2004, video sculpture, 48 s

The stay in a paper bag is a result of the reflection on questions of consumerist lifestyle. What is crucial is the moment when the excessive quantity of things we own stops preventing them from fulfilling their function. I am both fascinated and terrified by the notion of matter, huge as to its size, surprisingly light, and yet unbearable.



Krabicování / Boxing

CZE

2005, 1 min 13 s, Národní galerie v Praze

Video ve čtyřech částech: krabicování, obal na krok, obal na psaní, obal na ulici.

Úvaha o obalech, o jejich fyziognomii a vztahu k obsahu, který obalují. Obal jako metafóra pojmu, jako znak, který odkazuje k obalovanému objektu, ale označuje něco jiného.

ENG

2005, 1 min 13 s, National Gallery in Prague

Video in four parts: boxing, box for walking, box for writing, box for the street.

A reflection on boxes, their physiognomy and their contents. A box as a metaphor of a term, as a sign referring to the wrapped object yet denoting something else.

Vzpomínka jako nová realita / Memory as a New Reality

CZE \

2006

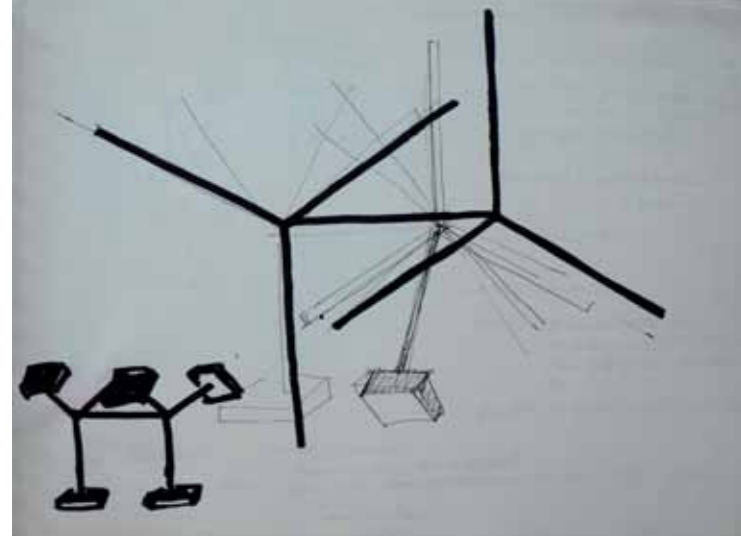
V centru zájmu stojí vnímání: Jak na svět kolem sebe hledíme a co z něj vidíme. Do jaké míry lze vidět to, na co se díváme. Do jaké míry vidíme jen to, co jsme se naučili vidět a jak jsme se to naučili vidět. Kdybych měla popsat dům, který denně mijím cestou do práce, udělala bych to na základě toho, že jsem dům nesčetněkrát viděla, nebo proto, že zhruba vím, jak takový dům vypadá? „Neuronová síť si uchovává reprezentace jako dispozice reaktivovat jednotlivé aktivační vzory vyselektované předchozí zkušenosti. Když jistý aktivační vzor dosáhne rovnovážného stavu po aktivaci jistým druhem podnětu, stává se rámcem pro nové podněty stejného druhu. To vede k rychlému a snadnému rozlišování podnětů a v závislosti na jejich spojení s jinými skupinami neuronů ke správné motorické odpovědi.“ (Owen Flanagan, *Vedomie*, Bratislava: Archa 1995, s. 20) Analogicky schopnost rozeznávat kulturní aktivační vzory nám umožňuje orientovat se ve světě, přisuzovat mu vlastnosti – chápat svět. Zároveň nás však od světa neúprosně vzdaluje. Porozumění získané skrz systém vzorů a schémat ztrácí se světem přímý kontakt. V diplomové práci se vztahují ke vzpomínce jako k události. Soustřeďují se na to, jak prožitek mění její fyzickou podobu vzhledem k *objektivnímu* popisu situace. Tvar vzpomínky je modulován tím, jak byla prožívána. Způsob prožívání vytváří paralelní novou realitu. Vznikl cyklus objektů, performancí a videí. Rekonstrukcí se vzpomínky z dětství ukázaly jako specifický případ vnímání.

ENG \

2006

Our interest is focused on perception; the way we look at the world around us and what we see of it. To what degree we can see what we are looking at. To what degree we only see what we have learned to see and how we learned to see it. If I was to describe the house I am passing on my way to work every day, would I do it on the basis of having seen it numberless times or on the basis of a rough notion of what a house looks like? "The neuronal network retains representations as dispositions to reactivate distributed activation patterns selected during previous experience. Once a particular distributed activation pattern has reached an equilibrial state such that it is activated by a certain type of stimulus pattern, it frames novel occurrent stimulation with that activation pattern. This leads to quick and easy identification of the stimulation and, depending on its connections to other neuronal groups, to the right motor response." (Owen Flanagan, *The Science of the Mind*, Cambridge: MIT Press, p. 316). Analogically, the ability to distinguish cultural activation patterns enables us to get oriented in the world, to attribute various qualities to it, to understand it. However, it distances us relentlessly from the world at the same time. The understanding achieved through a system of patterns and schemes is losing direct contact with the world. In my diploma thesis, I relate to a memory as to an event. I focus on the way experience changes its physical form with respect to the objective description of the situation. The shape of the memory is modified by the way it was experienced. The way of experiencing creates a parallel new reality. A series of objects, performances and videos has been created. By means of reconstruction, childhood memories became a specific case of perception.





Dvě fáze klepadla / Two Phases of a Duster

CZE

2006, novodurové trubky, polystyren, pryskyřice, maximální výška 3,7 m, Národní galerie v Praze

ENG

2006, plastic tubes, polystyrene, resin, maximum height 3,7 m, National Gallery in Prague



Bunkr / Bunker

CZE \

2006, vzpomínková fotoperformance na křeslo v obýváku,
6 barevných fotografií A5

ENG \

2006, photo performance commemorative of a living room
armchair, 6 colour photographs, size A5





6 snů z hrnečku / 6 Dreams from a Cup

CZE \

2006, 40 s, animovaná rekonstrukce příběhů autentických figurek z hrnečku podle vzpomínek na pití kaka, soukromá sbírka

ENG \

2006, 40 s, animated reconstruction of stories of authentic figures from a cup according to memories of drinking cocoa, private collection

Úkryt / Shelter

CZE \

2006, 1 min

Lásku jsem si představovala jako úkryt, do kterého se lze schovat. Připouštěla jsem, že za jistých okolností se z místa, ve kterém se lze ukryt, může stát místo, ze kterého se nedá utéct. Nakonec se zdá všechno jinak.

ENG \

2006, 1 min

I have always thought of love as of a shelter where one can hide. I did admit that under certain circumstances, it can turn into a place from which one cannot escape. In the end, everything seems to be different.



Was ist das / Was ist das

CZE \

2006, kinetický objekt, překližka, 150 × 200 × 200 cm

Stojí, stojí dom, plno dětí v něm, nemá okná, nemá dveří, ako vyjdú von? (z knihy hádanek a říkanek)
Dům na střeše je nepatřičný. Zahozený, nepřístupný, zabírá prostor. Když ho divák chce obejít, musí ho překlopit na druhou polovinu střechy. Nucená fyzická konfrontace s objemem, který je vzhledem ke své velikosti překvapivě lehký, se může stát noční můrou, není-li z něj úniku.

ENG \

2006, kinetic object, plywood, 150 × 200 × 200 cm

There's a little house, filled with children's shouts, it's got no windows, it's got no doors, how will they all get out? (from a nursery rhyme book)
A house on its roof is inappropriate; thrown away, inaccessible, merely taking up space. If the spectators want to walk around it, they must overturn it to the other half of the roof. The forced physical confrontation with a volume which, with respect to its size, is surprisingly light, can become a nightmare if there is no escape.



Kapusta / Sauerkraut

CZE \

2006, 5 min 24 s, hudba Luke Styles

*Sedí pani v okne, hlavička jej mokne, príde pán kapitán,
hlavičku jej zotne. Čo je to? (z knihy hádanek a říkanek)*
Vzpomínka na dětskou knihu hádanek a říkanek se spojuje
s novou zkušeností s každodenním úředním životem v Německu.
Výhled z 5. patra paneláku na kolonii zahradních domků odhalil
utajený život obyvatel Berlína. Zlověstná nálada a tajemné
metafory v něčem odpovídají dojmu z víkendové činnosti na
miniaturní zahrádce uprostřed panelového sídliště. Zahradničení
je fenomén, ve kterém se zrcadlí potřeba seberealizace
a emocionálního nasazení, které je v každodenním pracovním
procesu nemožné nebo nepřipustné.

ENG \

2006, 5 min 24 s, music by Luke Styles

*A lady is sitting at the window, her head getting wet in the rain,
the captain is coming, and lo and behold, he's cutting her head away.*
What is it? (from a nursery rhyme book)
A memory of a nursery rhyme book becomes linked with a new experien-
ce of everyday life in Germany. The view from the 5th floor of a block of
flats onto a colony of garden houses has revealed the secret life of Berlin
citizens. The sinister atmosphere and mysterious metaphors correspond to
a certain degree with the impression of the weekend activities at a miniature
garden in the middle of a housing estate. Gardening represents a phenom-
enon reflecting the need for self-realization and emotional effort which are
impossible or unacceptable in the working process of everyday.

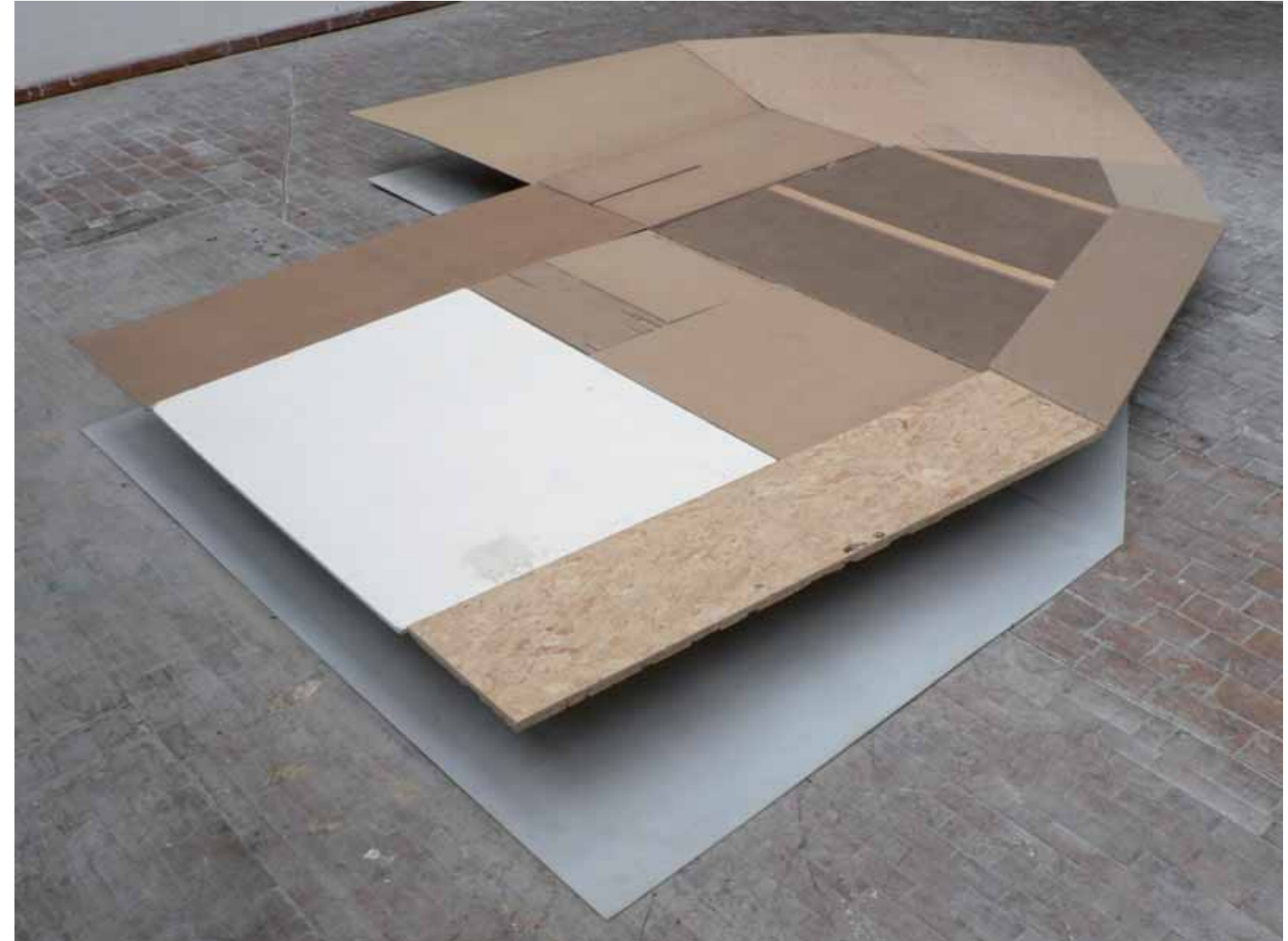
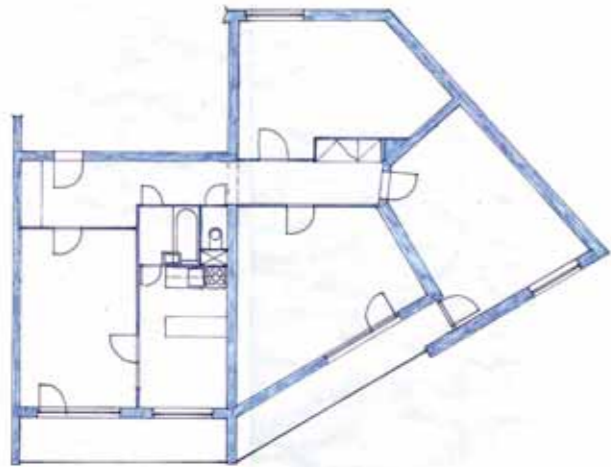




Babiččin byt / Grandma's Apartment

CZE \
vzpomenutý ^{reálný}
2007, nalezené a recyklované desky, železná konstrukce,
přibližně 4 × 3,5 × 0,3 m

ENG \
remembered ^{real}
2007, found and recycled boards, iron construction,
approx. 4 × 3,5 × 0,3 m





Míchačka / Mixer

CZE

2007, kinetický objekt s kontrolovanou samodestrukcí,
nalezený šuplík, dekorativní polystyren, klíka, 170 cm /
video socha, 42 s

ENG

2007, kinetic object with controlled self-destruction,
found drawer, decorative polystyrene, handle, 170 cm /
video sculpture, 42 s



Pohybovadlo / Mover

CZE \

2007, kinetický objekt s částečně kontrolovanou konstrukcí,
různé materiály, 160 cm / videosocha, 39 s

ENG \

2007, kinetic object with partially controlled construction,
various materials, 160 cm / video sculpture, 39 s





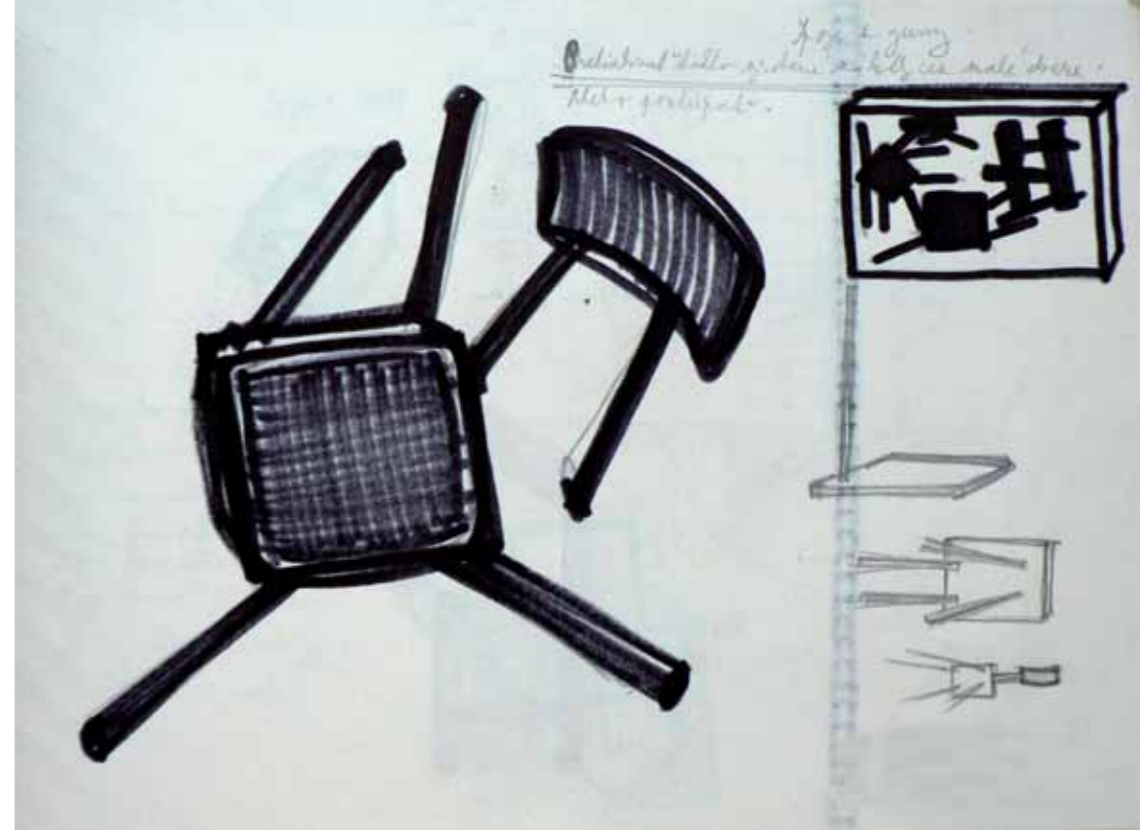
Vystěhování. Nastěhování / Moving in. Moving out

CZE

2007, videosoča, 1 min, sbírka Marek

ENG

2007, video sculpture, 1 min, in the Marek Collection





Umzug / Umzug

CZE \

2007, fasádní polystyren, bambusové špejle, montážní pěna,
6 × 3 × 3 m

Zkonstruovala jsem kvádr, jehož tvar přesně odpovídá profilu otvoru ve stropě galerie. Vzniklé dílo by mělo zapadnout do galerie jako část skládačky. Objekt se však zasekl a zůstává hrozivě viset nad hlavami návštěvníků. Lze si jej sice prohlédnout ze všech stran, celkový obraz tvaru i pohybu je však závislý na mentální konstrukci diváka.

ENG \

2007, facade polystyrene, bamboo sticks, expanding foam,
6 × 3 × 3 m

I have constructed a cuboid the surface of which corresponds exactly to the profile of a recess in the gallery ceiling. Thus the resulting work should fit in the gallery as a piece of a puzzle. However, the object got stuck and is hanging ominously above the heads of the visitors. Though it can be viewed from all sides, its complete shape and movement depend on the mental construction of the spectators.



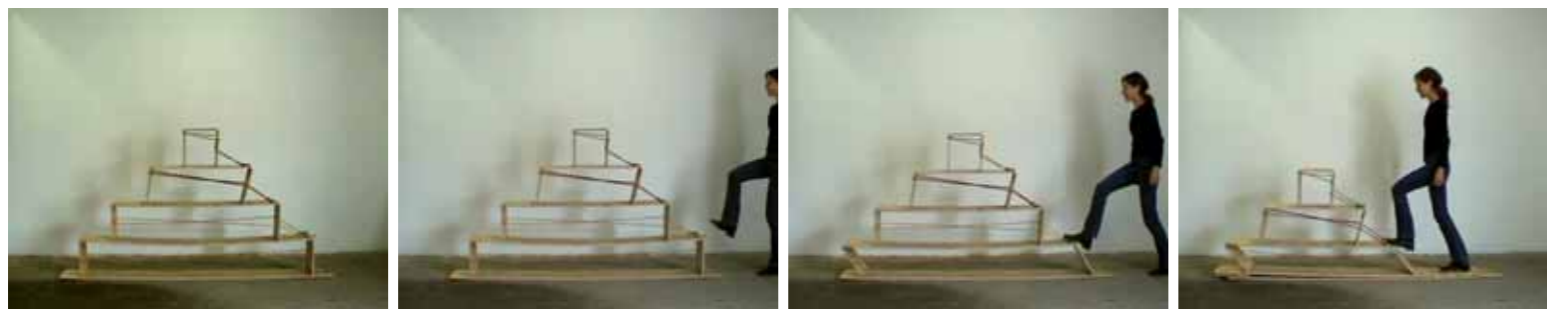
Up! / Up!

CZE \

2007, objekt pro jedno zdolání, OSB desky, gumicuk, 150 cm /
videosocha, 8s smyčka, sbírka Marek

ENG \

2007, object for a single conquering, OSB boards, elastic cord with
hooks, 150 cm / video sculpture, 8 s loop, in the Marek Collection





Up! # 2 / Up! # 2

CZE \

2008, objekt pro aktivního diváka, balóny, novodurová roura,
pumpička, 260 cm

ENG \

2008, object for an active spectator, balloons, plastic tube,
pump, 260 cm

Otevřeno zavřeno otevřeno zavřeno... / Open Closed Open Closed...

CZE

2008, mobilní sádrokartonové desky, každá přibližně 200 cm vysoká

Z opuštěného prostoru benzinové pumpy byla na chvíli socha. Umožnila divákovi zakoušet prostor způsobem, který není běžný – být najednou venku i uvnitř. Převrátila jeho logiku, respektive ukázala ho logickým za nestandardních podmínek. Samozřejmě jenom když výzvu přijal. Sama pro sebe socha zůstává jako znak čekající na dešifrování, na překonání předem daných přesvědčení. Na setkání.

ENG

2008, mobile plasterboards, each approx. 200 cm high

The abandoned space of a petrol station has become a sculpture for a while. It enabled the spectators to experience space in an unusual way; to be both inside and outside. It turned its logic upside down, or more precisely, proved to be logical under non-standard circumstances. Of course only if the challenge was accepted by the spectators. Left by itself, the sculpture remains a mere sign, waiting for the spectators to decipher it, to overcome a priori convictions; waiting for an encounter.



Hlavo Lam / Brain Teaser

CZE \

2009, sádrokarton, instalace 6 × 2 m,
Krajská galerie ve Zlíně

Skupina tvarů ze sádrokartonu v přesné konstelaci vytváří celek, jehož logikou je princip dětské hračky. Hra spočívá v hledání otvoru, který odpovídá tvaru jednotlivých prvků. V tomto případě části tvarově sice odpovídají, ale vůči otvoru, do kterého by měly zapadnout, jsou desetkrát zvětšené. Při správném úhlu pohledu však jednotlivé prvky do otvorů zapadnou i přes disproporci velikostí. Rekonstrukce dětského hlavolamu se soustřeďuje na způsob, jakým se vzpomínky – události vyjevují v přítomnosti. Vzpomínka na hlavolam z dětství by se v tomto tvaru nevyjevila bez aktuálně prožívaných situací.



ENG \

2009, plasterboard, installation 6 × 2 m,
Regional Gallery in Zlín

A group of plasterboard shapes in an exact constellation creates a whole based on the logic of a children's toy. The game consists in the search for an opening corresponding to the shape of the individual parts. In this case, the shapes of the individual parts do correspond to the shape of the openings, however, they are ten times the size of the opening they should fit. However, seen from a certain point of view, the individual parts do fit the openings, despite their disproportionate size. The reconstruction of a child's brain teaser focuses on the way memories – events appear in the present. The memory of a childhood brain teaser would not appear if it were not for the situations experienced in the present.





Z lásky / Out of Love

CZE \

2009, 18 s, Krajská galerie ve Zlíně

Video, které bylo součástí instalace *Hlavo Lam*, vzniklo z lásky. Plochu obrazu rozbíjí síla, jejíž zdroj nelze identifikovat. Pokus o vlastní interpretaci zmáte nelogická konstrukce textu ze zkázy obrazové plochy: Z lásky.

ENG \

2009, 18 s, Regional Gallery in Zlín

A part of the *Brain Teaser* installation, this video was made out of love. The surface of the image is shattered by a force the source of which cannot be identified. The attempt at one's own interpretation is confused by an illogical construction of a text which becomes apparent during the destruction of the image surface: Out of Love.



Jdi pryč. Vrať se / Go Away. Come Back

CZE \

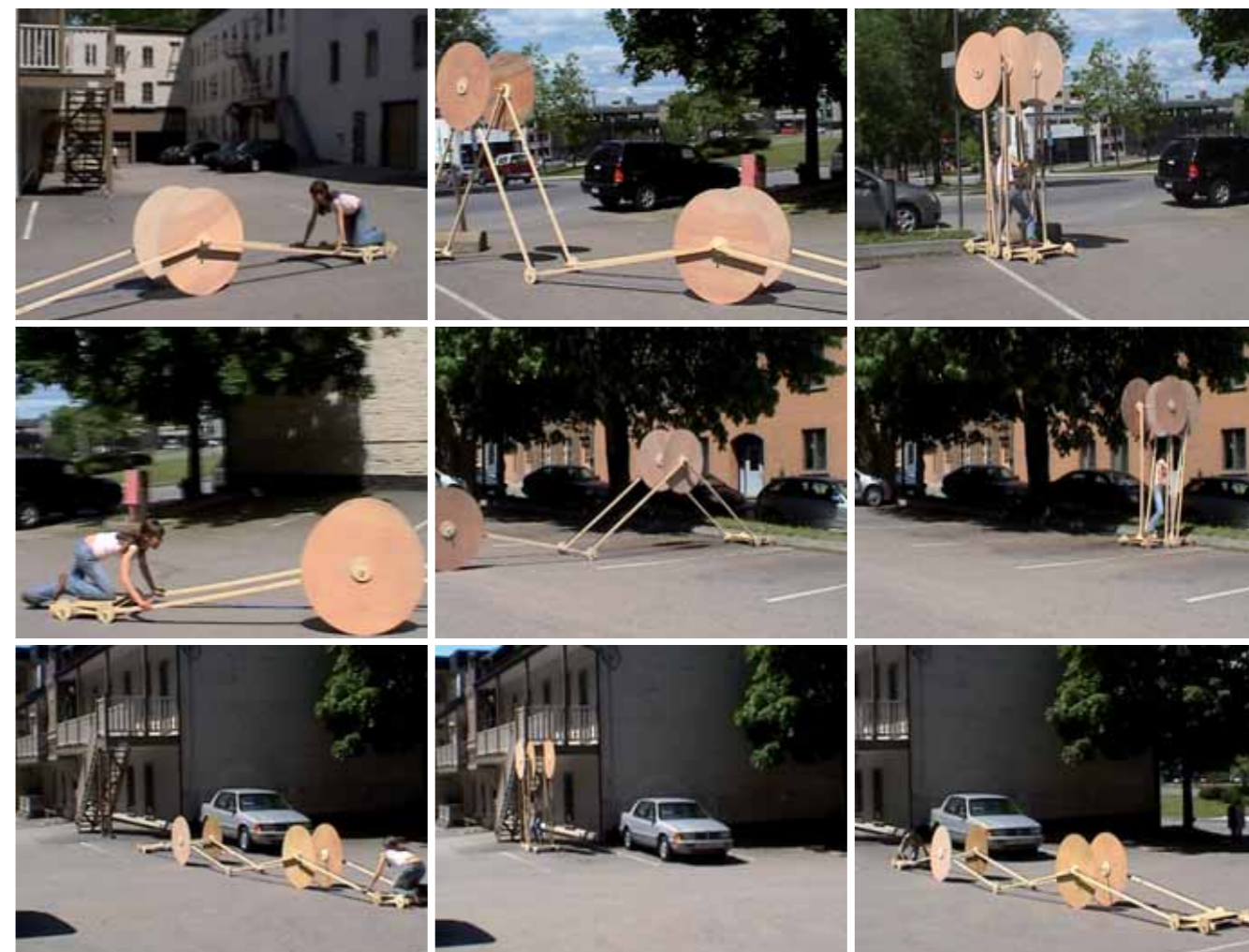
2009, videosocha, 2 min 53 s

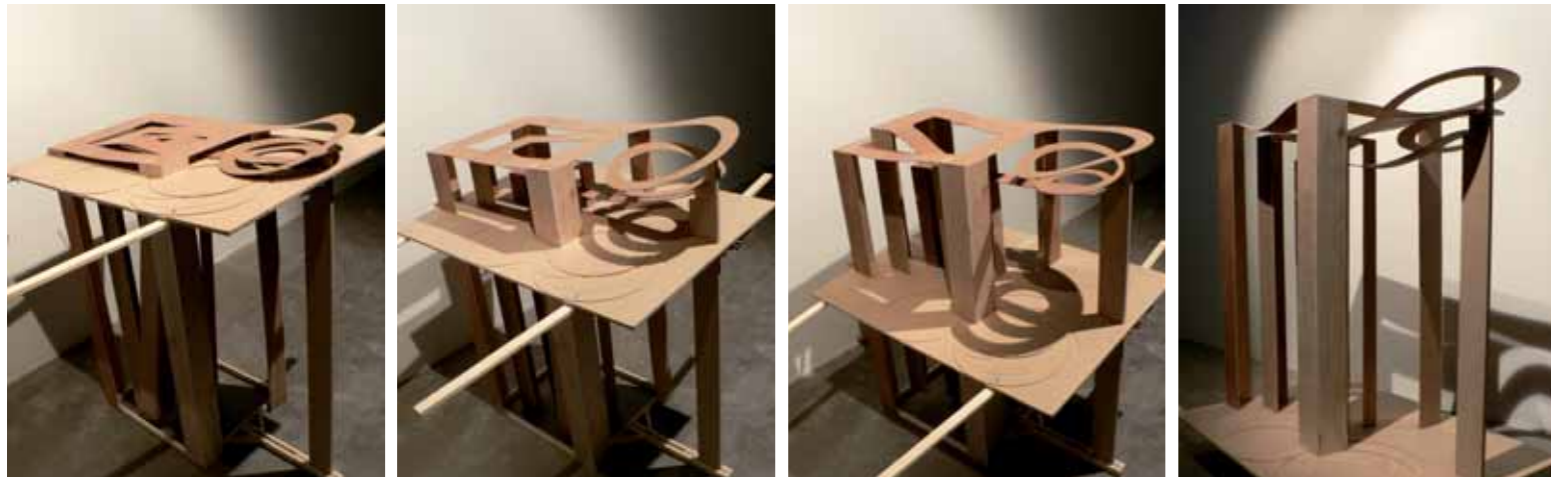
Cestou na kole kolem Quebecu jsem „potkala“ most – nádhernou konstrukci. Jak jsem jela přes něj, zdálo se mi, že konstrukce mění formu; skládá se jako měch akordeonu a přitahuje oddělené kusy země k sobě. Když se obě pevniny úplně spojily, mohla jsem přejít na druhý břeh řeky. Pak se konstrukce znovu roztáhla a odstrčila protější břeh pryč. Popsaná situace není z fyzikálního hlediska skutečná, není však ani zcela smyšlená. Jde o popis události. Později jsem si uvědomila, že zážitek skládacího mostu popisuje jednu zcela jinou událost z mého života. Objekt jsem nazvala podle slov této události: Jdi pryč. Vrať se. Vznikl 12 metrů dlouhý objekt na kolečkách, kterým se lze přesouvat po lineární dráze. Po nárazu změní tvar – složí se a přitáhne svoje dva protilehlé konce k sobě. Když chce pasažér pokračovat v cestě, musí přestoupit na protější konec, který je teď jenom na krok vzdálený, a odrazit složenou konstrukci od sebe.

ENG \

2009, video sculpture, 2 min 53 s

Riding my bicycle in Quebec, I have “encountered” a bridge; a beautiful construction. While I was riding across it, the construction seemed to change its form, folding like a windbag of an accordion and drawing the separate parts of land to each other. As soon as the two banks merged completely, I was able to cross the river. After that, the construction unfolded again, pushing the other bank away. The situation depicted above is not real from the physical point of view, however, it is not completely imaginary either. It is a description of an event. Only later did I realize that the experience of the folding bridge describes another, completely different event in my life. I have entitled the object with the words contained in this experience: Go Away. Come Back. The object is 12 metres long and can move on a linear track on wheels. After a collision, it changes its form, folding the two opposite ends to each other. If the passenger wants to continue riding, he must change to the opposite end, now only one step away, and unfold the construction.





Parkovací smyčka / Parking Loop

CZE \

2009, videosocha, 1 min 55 s

Východiskem je akutnost situace, kterou známe jako náhlé zpozorování něčeho. Odvíjí se od výhledu z okna, který lze v tomto případě chápat jako setkání. Nejprve to bylo okouzlení z pestrého, ale homogenního celku. Opakovaným výhledem se však situace mění. Prostor za oknem, který jsem prožívala jako událost, jako nedělitelný celek, se začal segmentovat na jednotlivé předměty a různá pozadí. Zatímco obrysy některých jeho částí byly stále jasnější, ostatní se zahály do mlhy. Scéna se rozpadla na slepá místa a místa zpozorovaná. Zpozorování něčeho je situací, ve které se mysl zaměstnaná praktickou činností zapomene, něco ji zaujme. Je to zvláštní způsob setkání, který se podobá ráně. „Co mohu pojmenovat, to mě ve skutečnosti nemůže zasáhnout. ... Účinek je nepochybný, ale nedá se vytknout, nenachází své jméno, svůj znak; je ostrý, avšak bloudí v jakési neurčité oblasti mě sama; je akutní i zdušený, tiše křičí. Bizarní rozpor: Je to záblesk, který vlaje.“ (Roland Barthes, *Světlá komora*, Praha: Agite/Fra 2005, s. 53) Punctum není vlastností fotografie, punctum je vlastnost pohledu. Způsob, jak lze punctum sdělovat, je jedním ze způsobů umění. Budova parkoviště je punctum výhledu. *Parkovací smyčka* je pokus punctum uchovat. Vyrobita jsem stavbu, která existuje jako stavějící se. Asi 150 cm vysoká konstrukce z překližky je v počáteční fázi ukončena rovinou s plánem stavby. Základna se propadá a odhaluje stavbu. Videozáznam ukazuje jenom část objektu od základny nahoru, takže pravý původ růstu není zcela jasný. Potápění roviny je částečně negováno opačným pohybem kamery. Nakonec stavba ze záběru odroste. Projekce videozáznamu je umístěna na zeď těsně nad zem. Skrze obraz k nám přerůstá objekt jakoby z jiného území – rozvíjí zavinutý svět.

ENG \

2009, video sculpture, 1 min 55 s

The starting point is an acuteness of a situation known as a sudden noticing of something. It is based on a view from a window which can be understood as an encounter in this case. First there was an enchantment by a varied yet homogenous whole. However, after repeated viewing, the situation changes. The space behind the window which I experienced as an event, as an indivisible whole, became segmented into individual objects and various backgrounds. While the outlines of some of its parts became clearer, others were veiled in the fog. The scene disintegrated into blind fields and noticed places. Noticing something is a situation when the mind, dealing with a practical activity, forgets; it becomes attracted by something. It is a special way of encountering something, not unlike a strike. "What I can name cannot really prick me. ... The effect is certain but unlocatable, it does not find its sign, its name; it is sharp and yet lands in a vague zone of myself; it is acute yet muffled, it cries out in silence. Odd contradiction: a floating flash." (Roland Barthes, *Camera Lucida*, New York: Hill and Wang, 1981, p. 51 – 53). Punctum is not a quality of a photograph; punctum is a quality of looking. The way of expressing the punctum is one of the ways of art. The building of the parking place is a punctum of view. *Parking Loop* is an attempt at preserving the punctum. I have constructed a building the existence of which lies in being constructed. In the first stage, the approximately 150 cm high plywood construction has a flat surface with a construction plan on top. While the base is dropping, it is revealing the construction. The video recording only shows a part of the object from the base up so that the real cause of the growth is not quite clear. The sinking of the surface is partially negated by the contrary movement of the camera. In the end, the construction grows out of the take. The projection of the video recording is situated on the wall just above the ground. Through the image, the object seems to grow out of a different territory, unfolding a folded world.



Jdu / I Am Going

CZE

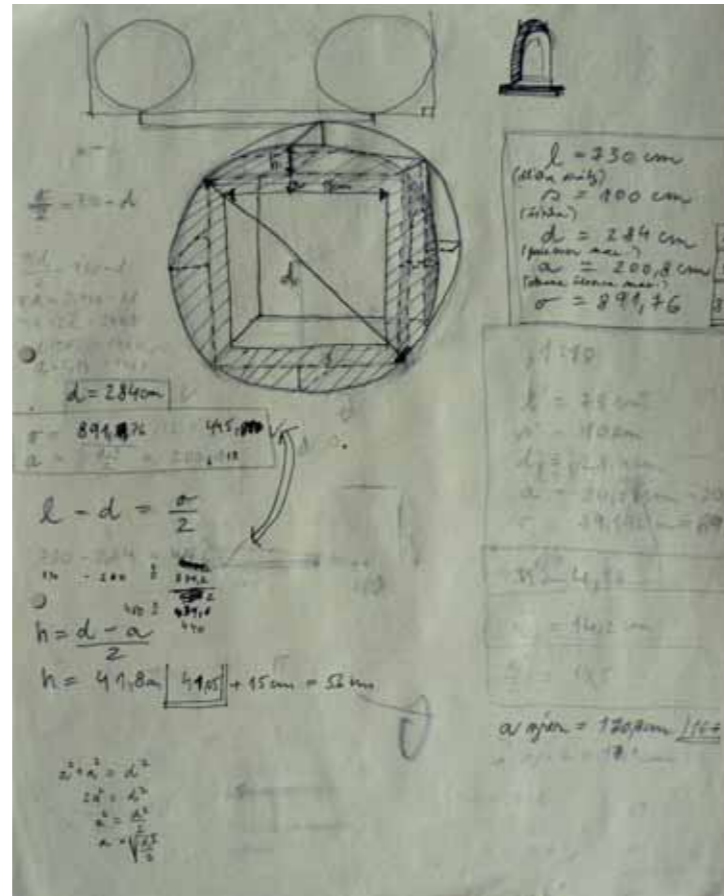
2009, kinetický objekt, dřevo, MDF desky, 2,8 × 2,8 × 1 m

Je odpovědí na výzvu „Jdi pryč. Vrať se“. Neodchází ani nepřichází, ale jde. Dva kruhy o průměru 2,8 m v rozmezí jednoho metru svírají hranol o výšce 2 m. Do jedné strany hranolu jsou vyřezány dveře, které přiléhají ke vstupním dveřím galerie. Objekt tedy vypadá jako obrovské kolo, které má uvnitř místnost. Návštěvník vstupem do galerie uvede chůzí a váhou vlastního těla kolo do pohybu. Výsledkem konfrontace velikosti a váhy objektu se silou a váhou jeho vlastního těla je překvapivá lehkost, s jakou lze objekt ovládat. Jedinou podmínkou je zbavit se důvěry ve vizuální orientaci, která je v uzavřeném prostoru nemožná. Kolo udělá přesně půlotáčku, aby se jeho dveře dostaly na úroveň protějších dveří místnosti. Návštěvník vystoupí a pokračuje v prohlídce výstavy. Ve výsledku se nestane nic, jenom se projde z dveří do dveří. Zážitek události mezitím zůstává osobním tajemstvím.

ENG

2009, kinetic object, wood, MDF boards, 2,8 × 2,8 × 1 m

The object represents an answer to the challenge of “Go Away. Come Back”. It does not go away nor does it come back; it is going. Two circles with a diameter of 2,8 m are clasp a prism with the height of 2 m within a 1 m range. In one side of the prism, a door is cut out, fitting tightly to the gallery entrance door. The object looks like a giant wheel with a space inside. Upon entering the gallery, the visitor gets the wheel going merely by walking and by the weight of his body. The confrontation of the size and weight of the object with the force and weight of the visitor's body results in a surprising lightness with which the object can be controlled. A single condition is to get rid of the reliance on visual orientation which is impossible within the closed space. The wheel makes exactly half a turn before its door gets to the level of the door to the next room. The visitor gets off the wheel and continues his tour of the gallery. In the end, nothing happens, he has only walked from door to door. Meanwhile, the experience of the event remains a personal secret.





Modelová situace / Model Situation

CZE

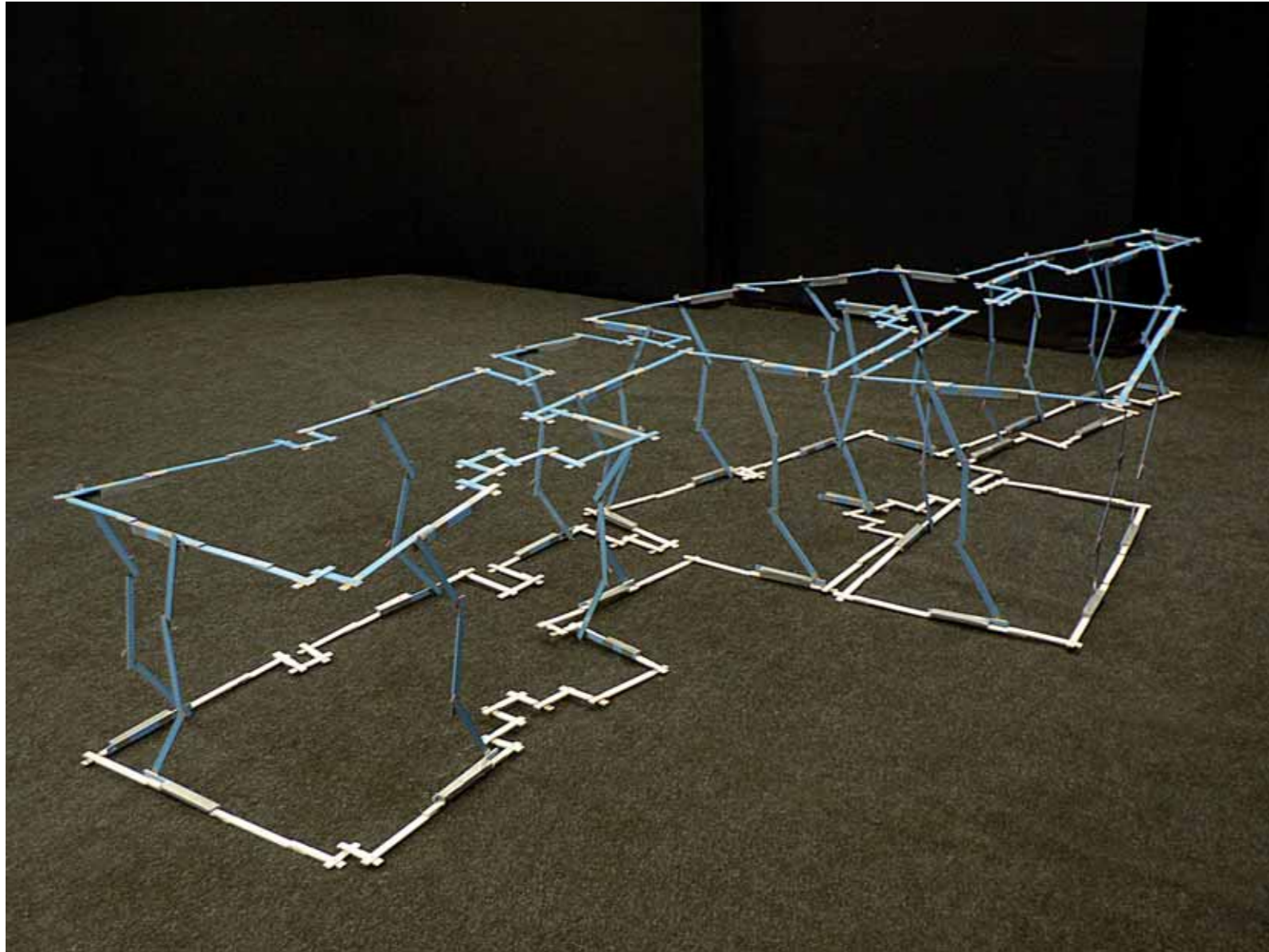
2009, videoprojekce na zeď 6 x 4 m

Videoinstalace se odehrává v místnosti navazující na prostor, kterým procházel návštěvník prostřednictvím objektu *Jdu. Zeď*. Protější k vstupním dveřím jsem převedla jako zmenšený model ve čtyřech různých materiálech (sádrokarton, MDF deska, polystyrenová napodobenina dřeva, deska s fotografií zdi). Z různých variant zdi jsem zkonstruovala čtyřlístek, který jsem nechala rotovat kolem vlastní osy. Videozáznam rotace se promítal zvětšený zpátky na danou zeď. Návštěvník galerie, který podstoupil chůzi v rotujícím uzavřeném hranolu, vstoupil do prostoru, který rotaci simuloval. Děj, který zakusil fyzicky zevnitř, mohl pozorovat zevně.

ENG

2009, video projection on a wall, 6 x 4 m

The video installation takes place in the room adjoining the space through which the visitor has moved by means of the object *I Am Going*. I have made a scale model of the wall which is opposite the entrance door in four different materials (plasterboard, MDF board, polystyrene imitation of wood, board with a photograph of a wall). Out of the four variations, I have constructed a tetrahedron, which I made to rotate around its axis. The video recording of the rotation was projected in an enlarged size on the very same wall. The visitor who has just stepped out of the rotating closed prism entered a space which was simulating rotation. After experiencing the process physically inside, the visitor could watch it on the outside.



Galerie do kufru / Suitcase Gallery

CZE \

2009, zmenšený model galerie Solyanka, skládací metry,
kufr pro transport, 4 × 2 × 0,4 m

ENG \

2009, scale model of the Solyanka Gallery, folding rules,
suitcase for transport, 4 × 2 × 0,4 m



Karavan lásky / Caravan of Love

CZE

2009, s Dušanem Zahoranským, houpačka pro dva, překližka, dřevo, kola, 3,3 x 1,3 x 2,1 m

Šťastný konec příběhu, který v útržcích vyprávěla instalace *Hlavo Lam*, video *Z lásky, videosocha Jdi pryč*. Vrať se a převaž děč galerii *Jdu*. Více než třimetrový model obytného karavanu se zrcadlově symetrickým vstupem na obou stranách je uprostřed vyzdvížený na ose se dvěma koly. Může se překlápět na jednu nebo druhou stranu, podobně jako houpačky na hřišti. Dvoje dveře vybízejí ke vstupu dva návštěvníky. S vynaložením jistého úsilí lze karavan udržet v rovnovážné poloze. Většinou však jde jenom o několikasekundové momenty. Fyzická námaha, tvrdé a halásné dopady karavanu, hra samotná jsou zdrojem euforie, která mění nemožnost v zábavné cvičení.

ENG

2009, with Dušan Zahoranský, seesaw for two, plywood, wood, wheels, 3,3 x 1,3 x 2,1 m

A happy ending of a story the fragments of which are narrated by the *Brain Teaser* installation, *Out of Love* video, *Go Away. Come Back* video sculpture and *I Am Going* gallery vehicle. The three-metre model of a caravan with symmetrical entrances on both sides is elevated in the middle on an axis with two wheels. It can be turned over to one side or the other, similarly to a playground seesaw. The double door calls for two visitors to enter. With a certain effort, the caravan can be kept in a balanced position. However, these moments do not last more than several seconds. The physical effort, the hard and loud bounces of the caravan, and the game itself become sources of euphoria which turns impossibility into a fun exercise.

Návštěva doma / Visit Home

CZE \
2010

Otevřený cyklus objektů (*Téměř, Příliš, Ano nebo ne, Možná, Až až*) vznikal postupně, jako když se zařizuje byt. Nebo přesněji, jako když se stahují plachty z nábytku v dlouho neobydleném domě. Rozeznáváme barvy, i když jsou bledší, než si pamatujeme, a taky je vše trochu menší. V prachu se nám vybavují situace zdánlivě banální, přesto naléhavé. Pocit by se dal přirovnat k pocitu na návštěvě. Překvapí nás, že zařízení bytu je nám povědomé, některé věci rozpoznáváme zřetelně, jako bychom se vrátili na místo, odkud jsme přišli. My sami se však cítíme cizí. Objekty téměř fungují. Někdy se jenom příliš snaží. Možná se nakonec vyjádří jasně. Až přestanou předstírat, že jsou něčím jiným. Zvou ke hře. Hrají si na to, čím by mohly být a co by se mohlo stát. Ukazují se jako role, ve kterých jsme je zažili.

ENG \
2010

The open series of objects (*Almost, Too Much, Either Or, Maybe, Enough and to Spare*) was made gradually, as if furnishing an apartment. Or to be more precise, as if unveiling furniture in a house which has not been inhabited for a long time. We do recognize the colours though they are faded in comparison to how we remember them; everything seems a little bit smaller, too. In the dust, we recall situations which seem banal yet urgent. The feeling can be compared to that of a visitor. We are surprised by the fact that the equipment seems familiar; some things can even be recognized clearly; as if we returned to a place where we came from. However, we ourselves feel unfamiliar. The objects almost work. Sometimes they just try too hard. Perhaps they will make a clear statement in the end. After they stop pretending being something else. They invite us to play. They play at what they could be and what could happen. They show themselves in the roles in which we have known them.



Téměř / Almost

CZE \

2010, velikost variabilní, tvrzený polystyren

Tři centimetry tlusté řezy vykreslují siluetu křesla. Jednotlivé kusy nejsou vzájemně provázány a vytvářejí vratký celek, který se při jakékoliv manipulaci rozpadá. Podepřen zdí může nabídnout jenom velice opatrné posezení.

ENG \

2010, variable size, toughened polystyrene

Three-centimetre-wide panels define the shape of an armchair. The individual pieces are not mutually connected, creating an unstable whole which falls apart after any manipulation. Even if propped up by the wall, the armchair offers a rather cautious sit-down.



Příliš / Too Much

CZE \

2010, dřevo, překližka, tapeta, 60 × 120 × 66 cm

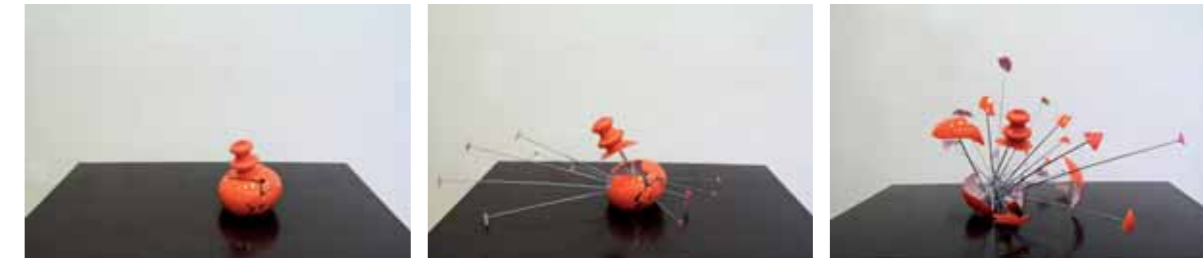
Na pohled zcela obyčejný konferenční stůlek má vyduťou vrchní desku. Vyboulenina není dramaticky výrazná, přesto je nepřehlédnutelně zde. Kdybychom na něj postavili šálek čaje, pomalu se sveze k zemi.

ENG \

2010, wood, plywood, wallpaper, 60 × 120 × 66 cm

The conference table seems ordinary at first glance, however, its upper board is slightly bulged. Though the bulge is not dramatic, it cannot be overlooked. If we put a cup of tea on it, it would slide down.





Ano nebo ne / Either Or

CZE \

2010, rozbitá lampa, rádiové antény, velikost variabilní, soukromá sbírka

Každá střípina rozbité lampy je upevněna na rádiové anténě. Antény jsou dohromady spojené tak, aby po zasunutí složily původní tvar lampy jako prostorové puzzle. Můžeme pozorovat trajektorii výbuchu sekundu po sekundě.

ENG \

2010, broken lamp, radio antennas, variable size, private collection

Each shard of the broken lamp is fastened on a radio antenna. The antennas are connected in such a way that the original shape of the lamp could be restored as a space puzzle upon their retraction. We can observe the trajectory of an explosion second after second.



Možná / Maybe

CZE \

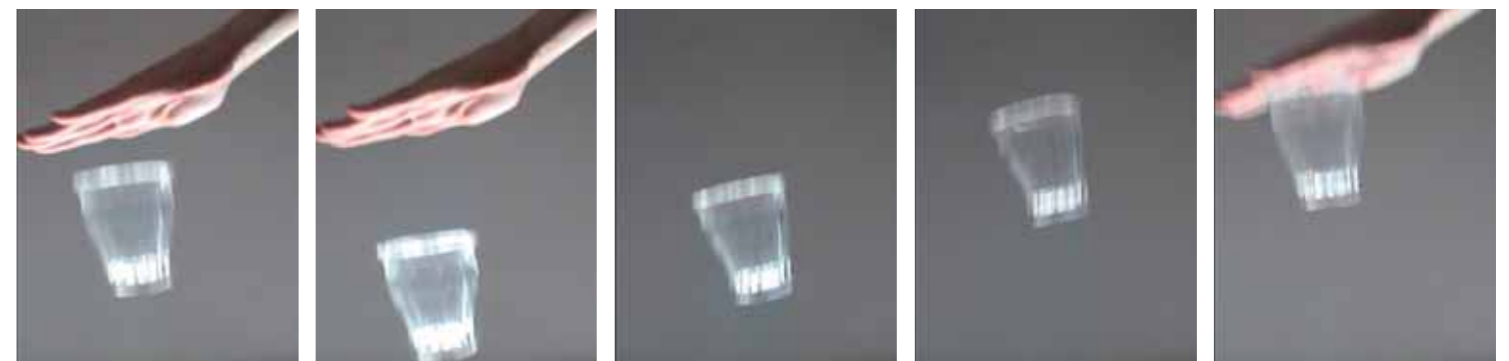
2010, videosmyčka v televizi

V televizi v pravidelném svižném rytmu dribluje dlaň se skleničkou. Kouzlo nerozbitné skleničky, která se s matematickou přesností odráží od podložky, pomine, představíme-li si danou situaci, jež proběhla jen jedenkrát a vzhůru nohama.

ENG \

2010, video loop on TV

A hand is dribbling with a glass in a brisk rhythm on TV. The magic of an unbreakable glass bouncing on a pad with mathematical accuracy is lost as soon as we think of the very same situation occurring only once and upside down.



Až až / Enough and to Spare

CZE

2010, *prádelník, udice, 170 cm*

Zadní strana starého prádelníku je odstráněna řadou rybařských prutů daleko od zbytku skříně. Přední dvířka taky nelze zavřít. Na něco se čeká.

ENG

2010, *linen chest, fishing rods, 170 cm*

The back side of an old linen chest is pushed away by a row of fishing rods far from the rest of the chest. The front part cannot be closed either. We are waiting for something.





Umění nezměřitelných vědeckých otázek I / The Art of Unmeasurable Scientific Questions I

CZE

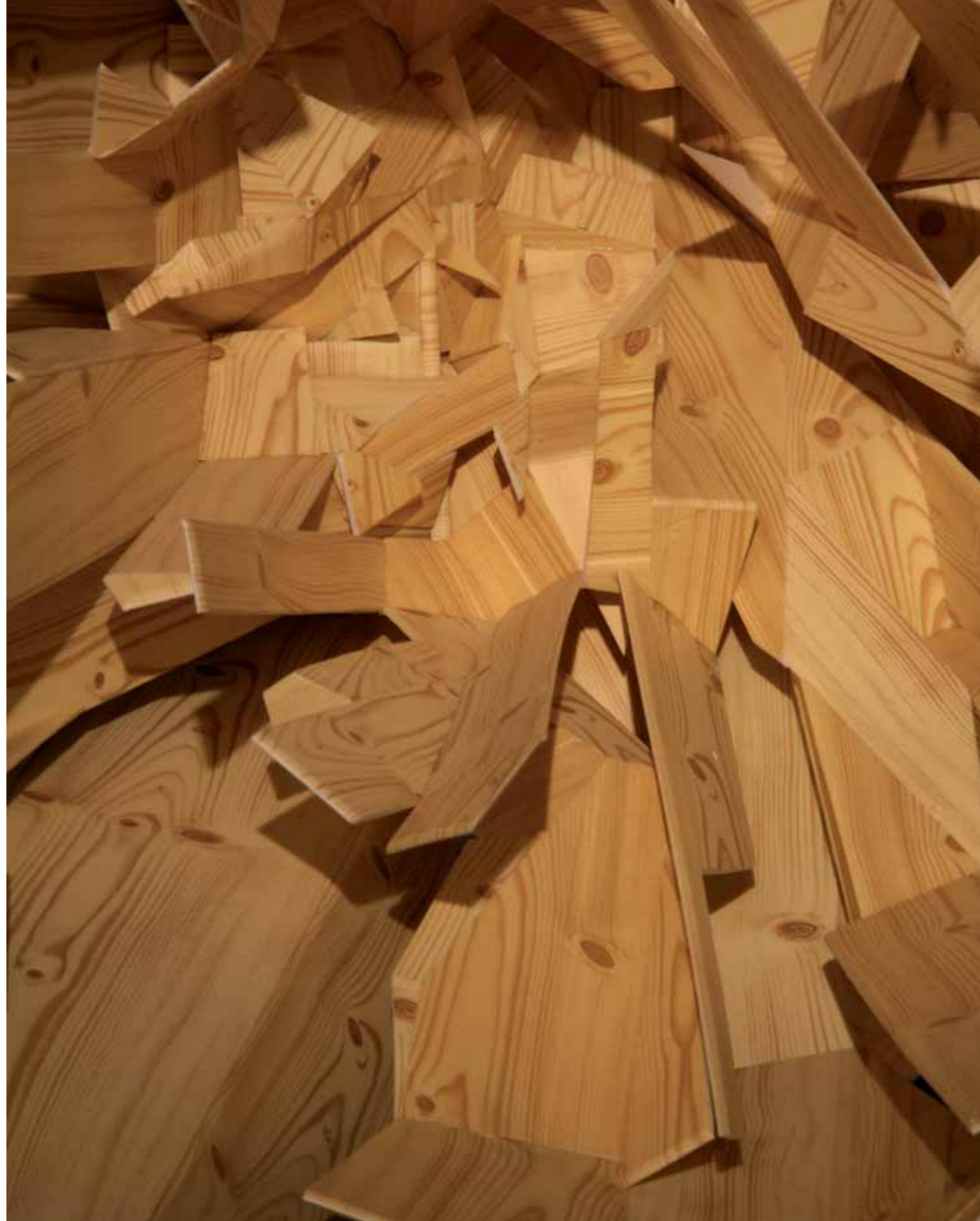
2011, dekorativní polystyrenový obklad imitující dřevo, dřevěná konstrukce, 200 cm

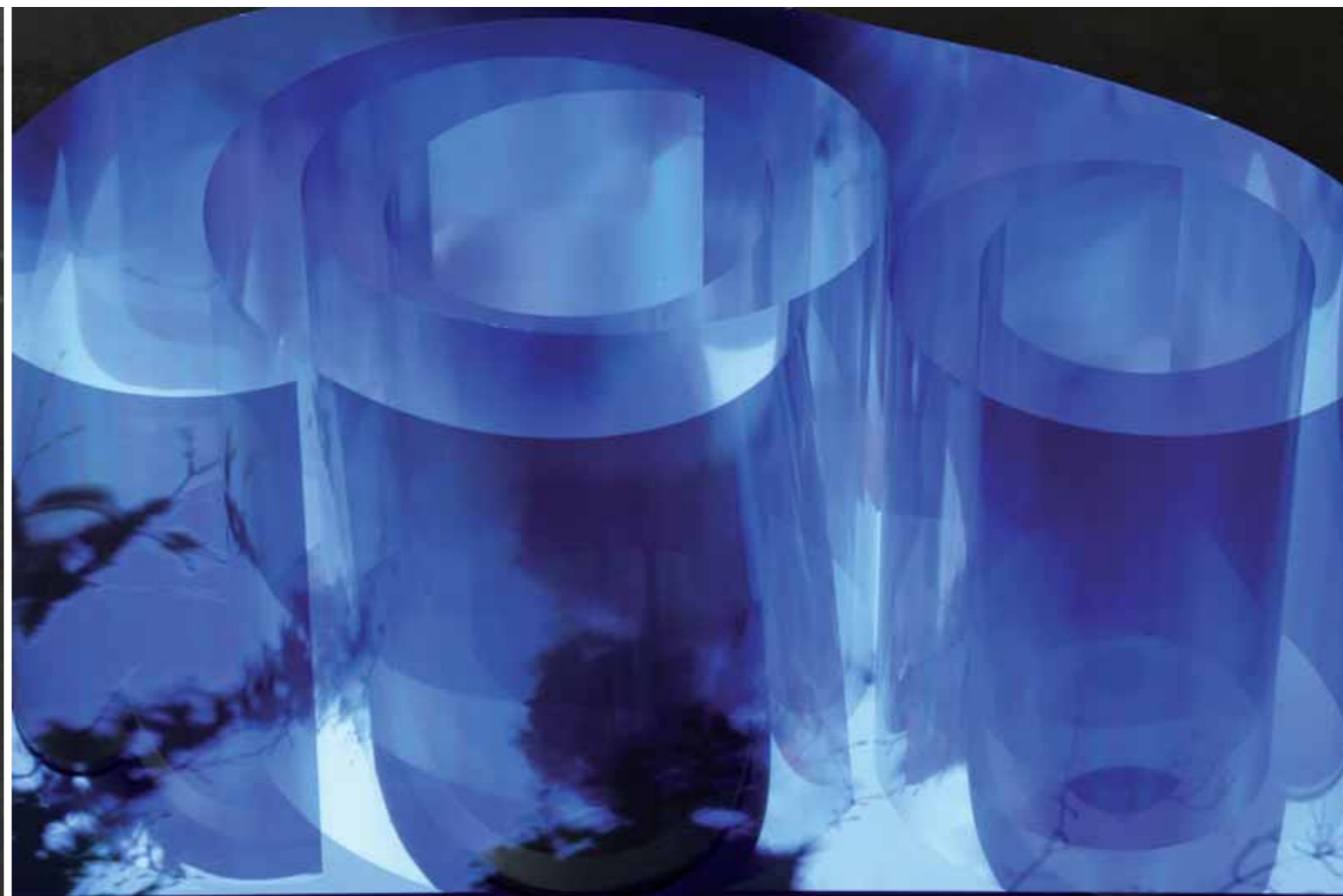
Objekt vznikl obsazením zorného pole. Použila jsem dekorativní polystyrenový obklad imitující dřevo. Úlomky jsem systematicky přidávala k sobě tak, abych nemusela jejich tvar upravovat – hledala jsem kousky, jejichž hrany k sobě budou pasovat a uzavírat pohled skrz. Nepravdivost zbytků budovala nepravdělnou plochu. Nakonec se zorné pole uzavřelo. Divák nevidí nic, jenom nelogickou změť dřevěné struktury. Oko může maximálně přeosťovat z kousku na kousek. Stačí však udělat krok stranou a situace se změní. Objekt vypadá jako cizokrajná května, lze si ho prohlížet, nehrozí již žádné nebezpečí.

ENG

2011, decorative polystyrene lining imitating wood, wooden construction, 200 cm

The aim of the object was to obstruct the field of vision. I have used decorative polystyrene lining imitating wood. I have put the pieces next to each other systematically so that I did not have to alter their shape; I was looking for pieces that would fit each other, obstructing the field of vision. The irregularity of the scraps constructed an irregular surface. In the end, the field of vision was obstructed. The spectator cannot see anything but an illogical tangle of a wooden structure. The eye can only re-focus from piece to piece. However, one can make a single step aside and the situation changes. The object looks like an exotic flower; it can be observed without any danger.





Umění nezměřitelných vědeckých otázek II /
The Art of Unmeasurable Scientific Questions II

CZE \

2011, videozáznam výhledu z okna, monitor, polopropustná zrcadlová fólie, 40 cm

Pohled na modrou oblohu s běžícími mraky a vrcholkem stromu jsem natočila na video. Monitor s videozáznamem leží na zemi. Na monitor jsem postavila zbytky poloprůhledné zrcadlové fólie. V záhybech fólie se zrcadlí obraz, láme ho, deformuje, rozkládá.

ENG \

2011, video recording of a window view, monitor, one-way mirror foil, 40 cm

I have made a video recording of a blue sky with flying clouds and a treetop. The monitor with the recording is placed on the ground. I have put scraps of a one-way mirror foil on the monitor. In the folds of the foil, the image is mirrored, refracted, deformed, decomposed.



Zpráva z neokortexu – Observatoř / A Message from the Neocortex – Observatory

CZE

2011, 3D animace, 54s smyčka pro projekci na strop galerie, kinetický objekt, dutinkový polycarbonát, 360 cm

Observatoř je rekonstrukcí snu – ve tmavém prostoru stojí abstrahovaný tvar kopce, na kopci stojí dům s věží, kolem věže, ke které jsem se ve snu náhle přiblížil, krouží nehlučně po elipsovité oběžné dráze různé desky, diaždice, úlomky čehosi. Jako prstenec Saturnu. Vyjev mě zaujal formou a přesností, s jakou jsem se k němu mohl po probuzení vrátet. Animace pomínila fyzický kontakt – přiblížení. Zkonstruovala jsem proto ještě objekt, který rotoval po zdviženém kruhovém podstavci kolem své nakloněné osy. Rotace byla mechanická, objekt se rozhybal na základě dotyku návštěvníka. Vrchol věže, který byl ve výšce zhruba čtyř metrů, opisoval dráhu nad hlavou diváka. Celý objekt působil dojmem, jako by se na diváka hroutlil.

ENG

2011, 3D animation, 54 s loop for projection on the gallery ceiling, kinetic object, cored polycarbonate, 360 cm

Observatory is a reconstruction of a dream; in the dark space, there is an abstracted form of a hill, on the hill there is a house with a tower, and around the tower, which I have suddenly approached in my dream, various boards, tiles and fragments are revolving noiselessly on an elliptical orbit. Like Saturn's rings. The scene fascinated me by its form and exactness with which I could revisit it even after waking up. However, the animation disregarded the physical contact; the process of approaching. Therefore I have constructed an object rotating on a raised circular base around its tilted axis. The rotation was mechanical; the object would start moving after being touched by the visitor. The top of the tower, in the height of approximately 4 metres, would follow its trajectory above the visitor's head. The whole object made an impression of collapsing on the visitor.



Zakázaná socha / Forbidden Sculpture

CZE \

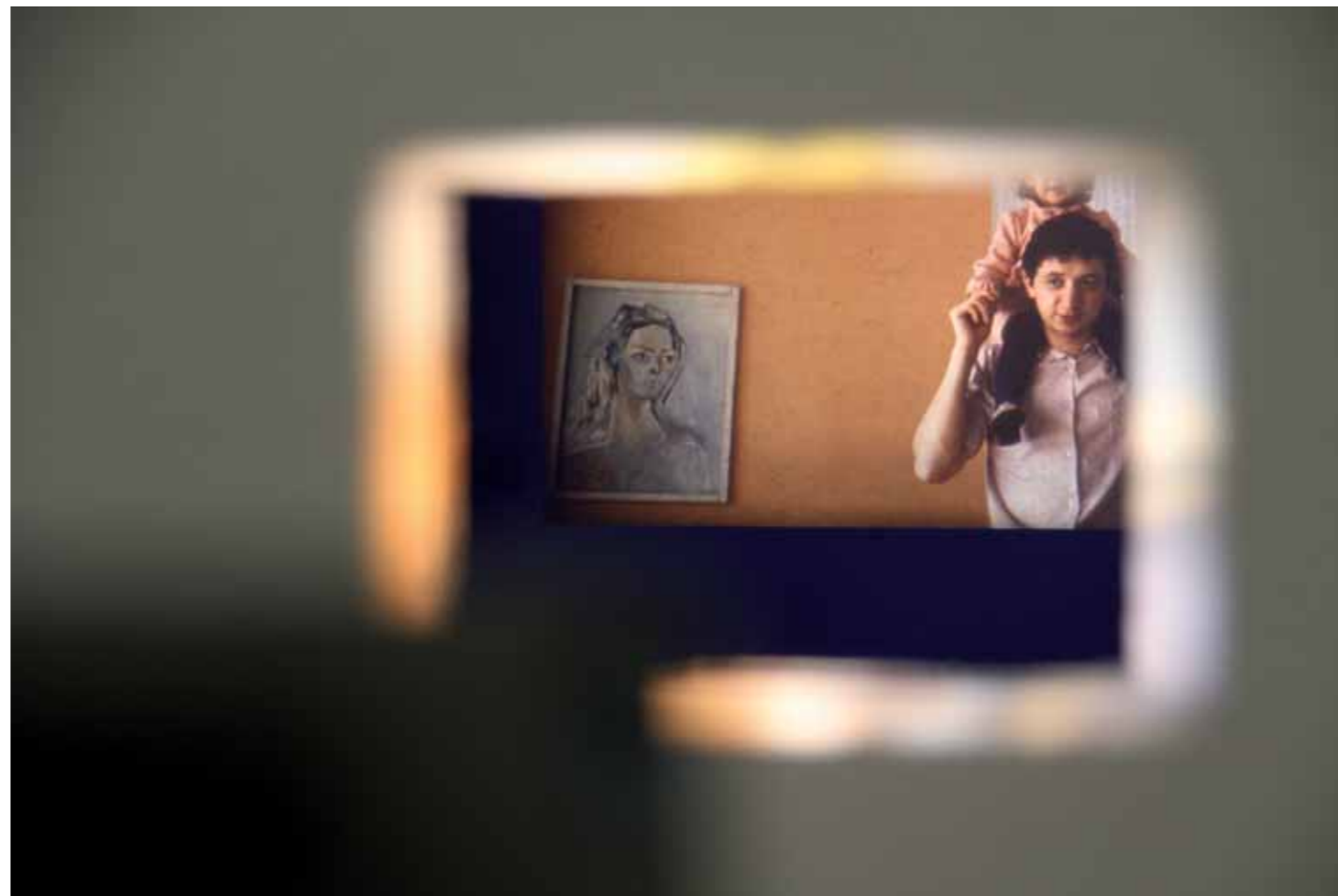
2011, diapozitiv promítaný přes otvor ve zdi na plochu za ní

Nalezený diapozitiv z rodinného alba musel být předlohou k nerealizovanému návrhu diplomové práce mého otce. Návrh byl zamítnut jeho tehdejší profesorem Jánem Kulichem a zadána byla práce na památníku parašutistů.

ENG \

2011, slide projected through a hole in the wall to the surface behind it

The found slide from a family album must have been a model of a non-realized project of my father's diploma thesis. The project was rejected by his then professor Ján Kulich and my father was assigned to work on a paratroopers' memorial.





1400 wattů / 1400 Watts

CZE

2011, vysavač, zrcadla, ve vřazeném krystalu se do tvaru koule zrcadí země, špína a prach, 150 cm

ENG

2011, vacuum cleaner, mirrors, the floor, filth and dust are mirrored in a crystal thrust in a circular form, 150 cm



Unikající kůň / Escaping Horse

CZE \

2012, ze série Únikový plán,
porcelánová soška, epoxid, 23 cm

ENG \

2012, from the Escape Plan series,
porcelain statuette, epoxide, 23 cm



Prchojící jelen / Fleeing Deer

CZE \

2012, ze série Únikový plán, porcelánová soška,
měděné trubky, 23 cm

ENG \

2012, from the Escape Plan series,
porcelain statuette, copper pipes, 23 cm

Klatov / Klatov

CZE \

2011, autorský sestřih nalezeného
filmového materiálu po dědečkovi,
5 min 6 s, hudba Naomi Pinnock

ENG \

2011, Artist's cut of found film
material made by her grandfather
5 min 6 s, music by Naomi Pinnock





Omnifocus / Omnifocus

CZE

2012, 111 budíků, tužková baterie, kovové plíšky, pryskyřice
90 / 200 x 50 x 60 cm

Tvar hlavy je složen ze stovek budíkových střížek. Na každém strojků je místo ukazatele času upevněný hliníkový plíšek, který rotuje v sekundovém rytmu kolem své osy. Celý mechanismus napájí jediná tužková baterie. Hlava je současně přítomná i ubíhající. Tvar je zřetelně identifikovatelný, a přesto neuchopitelný.

ENG

2012, 111 alarm clocks, AA battery, metal plates, resin
90 / 200 x 50 x 60 cm

The shape of a head is composed out of a hundred alarm clock clockworks. Instead of a time indicator, an aluminium plate is fixed on each apparatus, rotating around its axis each second. The whole mechanism is powered by a single AA battery. The head is present and elusive at the same time. Its shape is clearly defined yet ungraspable.





Mysl bez obrazu / Imageless Thought

CZE \

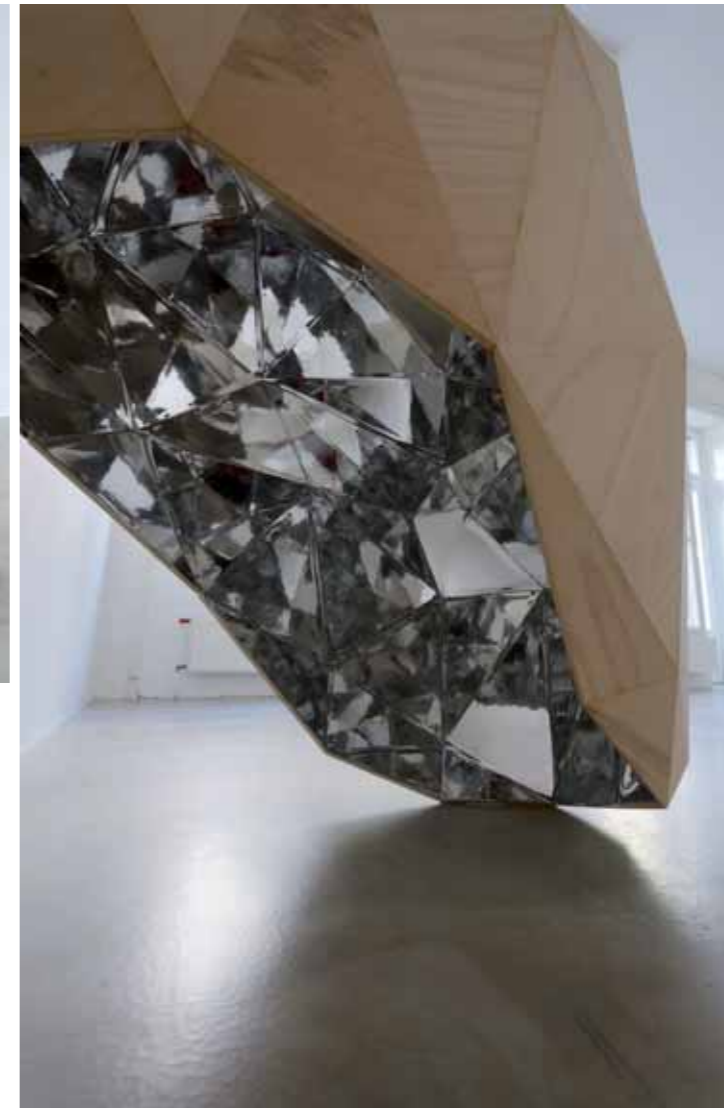
2012, překližka, zrcadlová fólie
120 × 85 × 120 cm

Skořepina hlavy je přístupná jako skrýše. Prázdný negativ po nahlédnutí vyplní odrazy tváře návštěvníka.

ENG \

2012, plywood, mirror foil
120 × 85 × 120 cm

The shell of a head is accessible as a hiding place. Upon peeking inside, the empty negative is filled with the reflections of the face of the visitor.



Jehelníček / Needle Book

CZE \

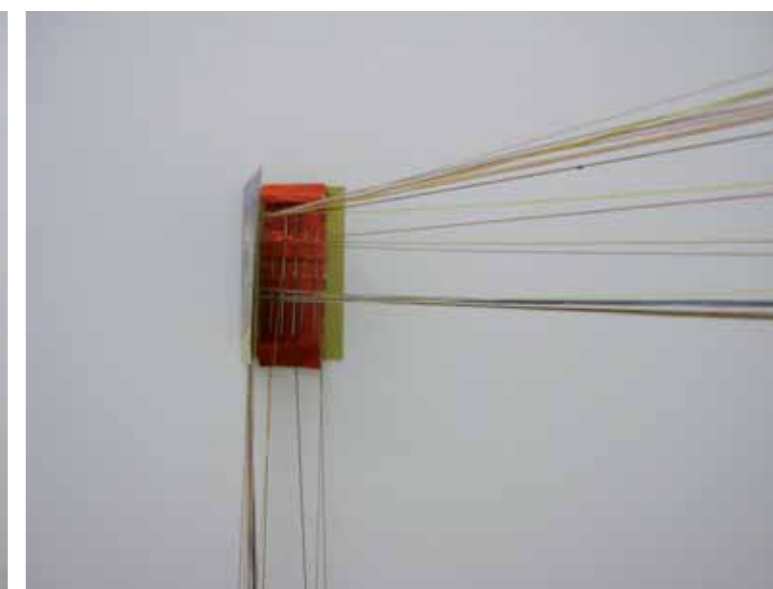
2012, instalace, výšivka, bavlny, jehly, jehelníček

Obraz hlavy indiána z jehelníčku je převeden do výšivky. Indián jako vstupní informace se interpretuje procesem, ke kterému obraz odkazuje – šitím. 24 barev výšivky je spojeno s 24 jehlami jehelníčku.

ENG \

2012, installation, embroidery, cotton yarns, needles, needle book

The image of a head of an Indian has been transferred to an embroidery. The Indian, as an input information, is interpreted by means of the process referred to by the image; sewing. The 24 colours of the embroidery are linked with the 24 needles in the needle book.





PAVLA SCERANKOVÁ

Narozena 1980 v Košicích na Slovensku. / Born 1980 in Košice, Slovakia.

Od roku 2000 žije a pracuje v České republice. / Since 2000 lives and works in the Czech Republic.

Studia / Studies:

2011 Dizertace v oboru Výtvarná tvorba na Akademii výtvarných umění v Praze /
Dissertation in the field of visual arts at the Academy of Fine Arts in Prague

2006 Magisterské studium v oboru Intermediální tvorba na Akademii výtvarných umění v Praze /
MA in intermedia arts at the Academy of Fine Arts in Prague

Stipendia a ocenění / Scholarships and Awards:

2012 Nejlepší dílo roku 2012: Hlavy, Chybějící kapitola, Drdova Gallery, Praha, Czech Republic

2010 Visegrad Artist Residency Program, Studio of Young Artists Association, Budapest, Hungary

2009 Pépinières européennes pour jeunes artistes, Cooperative Méduse in Quebec, Canada

2009 Cena Václava Chada, V. Zlínský salon mladých, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně,
Czech Republic

2006 DAAD stipendium, UDK Berlin, Germany, prof. Tony Cragg

2007 Cena Cyprián, Bienále mladého slovenského umenia – Skúter, Galérie Jána Koniarka v Trnave,
Slovakia

2006 Cena rektora AVU v Praze, Czech Republic

2004 Erasmus stipendium, Gray School of Art Aberdeen, Scotland, UK

2002 Kunstlerwege stipendium, AKA Stuttgart, Germany

2002 Cena Josefa Hlávky, Czech Republic

Samostatné výstavy – výběr / Solo Exhibitions – Selection:

- 2012** Chybějící kapitola, Drdova Gallery, Praha, Czech Republic
2012 Zelené album, Galerie OFF/FORMAT, Brno, Czech Republic,
kurátoři / curators P. Kovář, M. Garguláková, O. Navrátil
2011 Nahlas, Galéria Cypriána Majerníka, Bratislava, Slovakia, kurátorka / curator Nina Vrbanová
2011 Zpráva z neokortexu, Dům U Zlatého prstenu, GHMP, Praha, Czech Republic,
kurátorka / curator Sandra Baborovská
2009 Alles wird gut, G99, Brno, Czech Republic, kurátor / curator František Kowolovski
2009 Hlavo Lam, BKC, Brno, Czech Republic, kurátor / curator Jan Zálešák
2008 Otevřeno zavřeno otevřeno..., Benzínka u Slaného, Czech Republic,
kurátoři / curators Monika Sybolová, Ondřej Horák
2006 Kapusta, Galerie Jelení, Praha, Czech Republic, kurátor / curator Michal Pěchouček

Skupinové výstavy – výběr / Collective Exhibitions – Selection:

2012

VIENNAFAIR, The New Contemporary, Wien, Austria
Opak je pravdou, Meetfactory, Praha, Czech Republic, kurátorka / curator Karina Kottová
Začátek století, Masné krámy, Západočeská galerie v Plzni, Czech Republic, kurátorka / curator Pavlína Morganová
Ostrovny odporu. Mezi první a druhou moderností 1985–2012, Národní galerie v Praze, Czech Republic,
kurátoři / curators Jiří Ševčík, Jana Ševčíková, Edith Jeřábková
Výstava laureátů V. Zlínského salonu mladých, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Czech Republic,
kurátor / curator Martin Fišr
Zóny obývania, Krokus Gallery Bratislava, Slovakia, kurátorka / curator Gabriela Kisová

2011

Shorts Amorpha, British Film Institute, London, UK
Raum Selbst, Dům umění města Brna, Czech Republic, kurátorka / curator Friederike Hauffe
Flashbulb memory, l'Institut hongrois de Paris, France, kurátorka / curator Borbala Szalai
Prague Biennale 5, Microna, Praha, Czech Republic, kurátorky / curators Vjera Borozan a Mariana Serranová
Critical Space, Trafó Galéria, Budapest, Hungary, kurátor / curator Áron Fenyvesi

2010

Bienále mladého umění ZVON 2010, Dům U Kamenného zvonu, GHMP, Praha, Czech Republic,
kurátor / curator Tomáš Pospiszyl
Cena Oskára Čepana 2010, Galéria Médium, Bratislava, Slovakia
Collectors. The Czecho-Slovak Pavilion, kurátoři / curators Lucie Drdová, Martin Mazanec,
Brot Kunsthalle, Wien, Austria

2009

Situation, 3rd Moscow Biennale, Russia, kurátorka / curator Elizabeth M. Grady
Objekt animace. Třetí smysl, Dům umění ve Zlíně, Czech Republic
V. Zlínský salon mladých, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Czech Republic

2008

Současný český kubismus, Staroměstská radnice, Praha, Czech Republic,
kurátoři / curators Václav Magid, Vasil Artamonov

2007

Cena Jindřicha Chaluppeckého – Finále, Galerie Entrance, Praha, Czech Republic
Forma následuje... risk, Futura a Karlin Studios, Praha, Czech Republic,
kurátoři / curators Jiří Ševčík, Jana Ševčíková, Monika Mitášová
Skúter – bienále mladého slovenského umenia, Galérie Jána Koniarka v Trnave, Slovakia
Punctum, Futura, Praha, Czech Republic, kurátor / curator Václav Magid
Klasse Cragg, UDK Berlin, Germany

2006

RE/ACT Festival, Schloss, Universität Mannheim, Germany

2005

Best Of Festivals, BO2', Médiathèque José Cabanis, Toulouse, France
Essl Award, Moderní Galerie, Praha, Czech Republic

2004

Extended Views, video festival, Amsterdam, the Netherlands

2003

Martinů Reloaded, AMU, Sál Bohuslava Martinů, Praha, Czech Republic

2000

Mr. Spilkas dream, site specific v rámci „4+4 dny v pohybu“, Holešovický pivovar, Praha, Czech Republic

OFF/
FORMA/1

DEXON ART

pinxit.



Pavla Sceranková

Texty: **Jan Zálešák, Pavla Sceranková**

Překlad: **Tereza Chocholová**

Redakce a korektury: **Josef Šebek**

Grafická úprava a sazba: **Iva Návojská Pechmanová**

Foto: **archiv autorky a Drdova Gallery, Virginie Fevrier, Martin Polák, Ondřej Polák, Martina Schneiderová, Tomáš Souček, Miklós Surányi, Dušan Zahoranský**

Odpovědný redaktor: **Magda Navrátilová Garguláková**

Tisk: **Tiskárna Helbich, a.s.**

Pavla Sceranková je zastupována Drdova Gallery, Praha / Pavla Sceranková is represented by Drdova Gallery, Prague

Vydalo nakladatelství **Dexon Art** s.r.o. ve spolupráci s galerií **OFF/FORMAT** v Brně roku 2012.

ISBN 978-80-904271-4-3



9 788090 427143

10

OFF/F