



Anna Daučíková

**NOT BELONGING TO
AND IN SOLIDARITY
WITH**

Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa Anna Daučíkováren (Bratislava, 1950) lanari eskainitako erakusketa hau prestatzen ari ginela, Europako eremu geografikoan ohikoa ez den indarkeria- eta suntsipen-prozesu bat hasi da. 2022ko otsailaren 24an, Errusiako gobernua Ukraina inbaditzea erabaki ondoren, tropak Ukrainako lurraldean sartu ziren, eta harrezkero, besteak beste, Kieveko hiriburua bonbardatzen ari dira.

Aldi berean, Anna Daučíkovárekin eta Zbyněk Baladránekin, proiektua ekoizteko beharrezkoak diren alderdi guztietan estuki lan egiten dugun artisten maiz izaten ditugun elkarrizketek aurrera jarraitu dute. Duela egun batzuk, Daučíková erakusketaren ardura duten taldeei idatzi zien bizi dugun egoerarekiko kezka sakona partekatzeke. Bere mezu elektronikoan, artistak zioen beharrezkoa dela orain bizi dugunaren oso bestelako une batean sortutako proposamen bat birbideratzea; izan ere, bere biografiarekin lotura estua duten bi herrialde egun hauetako protagonista bihurtu dira.

Galdera bat egiten zuen Daučíková: nola erantzun azken egunetan gertatutakoaren aurrean? Nola kokatu azalpena orainaldian, nola erantzun halako indarkeriaren aurrean artearen eta haren erakundearen esparrutik ere? Bere galdera proposamen baten eskutik zetorren, hain zuzen ere, erakusketaren ibilbidean, bere lanen hitzaurre gisa, hasierako sortan ez zegoen arte-lan bat sartzea: *Along the Axis of Affinity* (2015), Bigarren Mundu Gerraren ondorengo Ukrainar artisten biziraupenari buruzko ikus-entzunezko saiakera. Valery Lamakh eta Anna Zavarova artistei egindako omenaldia da; izan ere haien bizitza eta lanak Ukrainako historiaren eta kulturaren zati garrantzitsua dira, eta haien oroitza dakar museoko aretoetara.

Erakusketaren hitzaurre gisa kokatua, *Along the Axis of Affinity* Kieveko (Ukraina), Bratislavako (Eslovakia) eta Koloniako (Alemania) eraikinen fatxadak erakusten dituzten plano-sekuentzia luzeen proiektzio bikoitza da. Bi irudi kontrajarriren bidez eratuta dago: batetik koloretako azulejuzko mosaikoen marrazkiak dituen gainazal bat eta bestetik inolako apaindurarik gabeko gainazal grisak. Bien bitartean, *off-eko* ahots batek –artistarenak– XX. mendeko Europari buruzko pasarte historikoak gainjar-

tzen ditu, arkitekturaren historiako pasarteekin eta Valery Lamakh protagonista duten pasarte biografikoekin. Valery Lamakh ukrainar ikaslea 17 urterekin preso egon zen Kolonian, alemaniarrentzat lan behartutako egiten. Haren ondoan, Daučíková Anna Zaranovaren irudia kokatzen du, Kieven bizi izan zen urteetan adiskide hurbila izan zuen historialari ukrainarrarena, Lamakhi buruz eta honek 50eko eta 60ko hamarkadetan hiriarren ezkutuko bizitza intelektualean utzitako ondareari buruz idatzi zuena.

The School of Kyiv / Kyiv Biennial 2015en testuinguruan ekoizirik dokumenta 14-an erakutsi zen 2017an Atenasen. Gaur egun, ia ezinezkoa da forma arkitektoniko horien aurrean kokatzea, berehala egunero aurrean ditugun suntsipen-irudiekin lotu gabe. Ezinezkoa da jada fatxada horiek bi proiektzio-pantailatan urtzen diren sekuentzia luze horiek ikustea, buruan beste irudi batzuk kontrajarri gabe, bonbek suntsitutako eraikin osoak erakusten dizkigutenak, aurreritxurako fatxadak, ke-hodei lodiz eta sugarrez estaliak.¹

Aipatu dugun bezala, *Along the Axis of Affinity* ez zen hasiera batean erakusketarako hautatu. Hala eta guztiz ere, Errusia, Ukraina, Mosku eta Kiev edo Valery Lamakhen irudiak agertzen ziren eta, une askotan, proposatutako beste lan batzuk zeharkatzen zituzten. Adibidez, 2017ko *Portrait of a Woman with Institution - Alina Lamakh with Textile Industry and Book of Schemata* lanean, Alina Lamakh artistaren, Valeryren alargunaren, hitzak entzuten dira, Ukrainako ehungintzaren desagertzea aztertuz eta bere bikotearen lanak editatzeko eta kontserbatzeko egin zuen lana kontatuz.

Ikus-entzunezko lan horretatik hurbil, isil-isilik, Errusiako emakumeak daude, Daučíkováren *Moscow / Women / Sunday*, izeneko beste erreferentziako lan baten protagonistak. Zuri-beltzeko argazki sorta bat da, izenburuak deskribatzen duen bezala, igandean Moskun emakumeak nola dabilzaten jasotzen duena. Gizonik ikusten ez den kaleetan dabilzaten emakumeak, laurogeiko hamarkadaren amaieran, artista oraindik Errusiako hiriburuan bizi denean, eta biztanleriaren akidura eta nekearen isla dira. Irudi horiek bizimodu eta une historiko baten desagertzearen irudikapen gisa deskribatu izan dira askotan.

Zirkulua itxiz, eta erakusketa osatzen duten hogeita hamar pieza baino gehiagotan gelditu gabe, Valery Lamakh berriro agertzen da gure ibilbidean. Oraingo honetan, *On*

Allomorphing (2017) lanean, artista ukrainarra eta ekintzaile transgenero bat protagonista dituzten lekukotza eta istorio ugaritatik abiatuta ondutako saiakeran. Beste lan batzuetan bezala, artistaren pasarte biografikoak bere piezetan biltzen dituen ahaskek osatutako kontakizun batean sartzen dira: «8 urte nituenean uste nuen gauero modu zehatz batean etzanez gero molde baten barruan banengo bezala haziko zela nire gorputza. Uste nuen denborarekin nire gorputzak nik nahi nuen itxura ezagutu eta hartuko zuela. Gorputz sendo eta zizelatu batekin amets egiten nuen» entzuten da artistaren ahotsean irudiarekin batera.

Berriz ere *off-eko* ahots hori agertzen da, bere hitzekin eta irudiak gainjarriz beste leku batetik ehuntzen, denborak eta esperientziak lotzen dituen sare bat, gorputz sozialaz eta intimitateaz, erregimen autoritarioez eta irudimen kolektiboaren, mugen eta eraldaketa sozialak ustekabeko moduez mintzo den kontakizun bat plazaratuz.

Joan den mendeko gainbeheraren ondoren alternatibak eraikitzea izan da hainbat urtez artista garaikide askoren gogoeta-gaia. Duela hilabete batzuk, AMAren argitalpen-batzordeak, museoak argitaratzen duen aldizkari monografikoarenak, COVID-19aren pandemian ekoiztiak,

sarreraren zioen krisi hark balio izan zuela ziurtasunei uko egiten laguntzeko eta zaintzari eta zaurgarritasunari buruzko kategoria guztien garrantzia ulertzeko.

Orduan, ezerk ez zuen iragartzen Europaren oraina astintzen duen indarkeriaren gorakadaren jauzi berria eta ziurgabetasunari eta etorkizunari buruzko hitzek hartuko zuten izaera guztiz ustekabekoa. Horregatik, badirudi orain inoiz baino beharrezkoagoa dela, aipatutako editorialean ere esaten zen bezala, bizi dugun egoerari kritikoki erantzutea, historiaren hausturak eta jarraitutasunak argituz eta horien konplexutasuna aitortuz. Anna Daučíkováren obrara hurbiltzea, zalantzarik gabe, premiazko eta beharrezko zeregin horretan sakontzeko modu bat da.

Beatriz Herráez

¹ Duela egun batzuk, ICOMek adierazpen bat egin zuen nazioarteko komunitateak gatazka garaian kultur ondarea babesteko duen erantzukizuna azpimarratuz, eta erakunde kulturalak gizarte antibelazisten eraikuntzan duten garrantzia azpimarratuz. Lan hori, museoena, pentsaezina izango litzateke artisten lanik gabe, haien ondarea zaintzen eta erakusten dugun ondarea baita.

Along the Axis of Affinity (gidoia)

Gainazalaz azaleko zerbait balira bezala pentsatzeko joera dugu, baina, era berean, esan genezake hor gertatzen direla gauzak. Eraikin baten azaleko azulejuez ari naiz. Errusieraz *oblitsovka* hitza, 'azuleju' esan nahi duena, *litso* 'aurpegi' hitzetik dator, eta *sozdavat oblitsovku*-ren itzulpena 'aurpegi bat sortzea' da, eta ez 'estaltea', nahiz eta hori estaliz egiten den.

Kieveko eraikinen azulejuak Jrushchoven garaikoak dira. Hark «gehiegikeriaren aurkako borroka» gisa jarri zuen abian arkitekturaren desestalinizazioa berrogeita hamarrek hamarkadaren erdialdean, «Hirigintzan eta arkitekturaren gehiegikeriak kentzeko» dekretuarekin. Horren ondorioz, Kieveko Zeramika Fabrikak apaingarri arkitektonikoak egiteari utzi eta hormetarako beirazko azulejuak ekoizten hasi zen. Horren ondorioz, Kieveko eraikin askori zeramikazko fatxadak jarri zitzaizkien hirurogeiko eta hirurogeita hamarrek hamarkadetan. Azulejuak hainbat forma eta koloretakoak ziren, baina kolore ohikoena beisa zen, eta *kabanchik* 'txerritxo' esaten zitzaion, seguru asko atzeko aldean txerri baten begiak gogorazten zituzten bi ebaki txiki zituelako. Kiev bisitatzen zuten

turistei esaten zitzairen eraikinen azulejuzko estaldura hori polita izateaz gain praktikoa zela, garbitu daitekeelako eta, beraz, higienikoa delako. 90eko hamarkadaren amaieran, lantegiak porrot egin zuen, eta gaur egun hainbat enpresa txiki daude hura zegoen lekuan.

Kolonian, Bigarren Mundu Gerraren ondoren, zeramikazko azulejuak asko erabili zen fatxadak berritzeko. Azulejuak gerraondoko eraikinen ezaugarri klasiko bihurtu ziren, baita Europako beste hiri batzuetan ere.

Valery Lamakh, hamazazpi urteko arte ikasle ukrainar bat, Kolonian egon zen 1942 eta 1945 bitartean, alemaniarren lan behartuen eremu batean (beste toki batzuetako milaka gazterekin batera). Han, eraikin baten hondakinetan, Schopenhauerren obraren ale batzuk aurkitu zituen. Bere lan nekagarria, osasunerako hain kaltegarria zena (produktu kimikoen metal-biltegien barrualdea garbitzea) amaitzean, liburu horiek irakurtzen hasi zen, eta, azkenean, estanpatu geometrikoen eta diagramen bidez *Weltanschauung* 'mundu-ikuskerak' izenez ezagutzen den sistema eta gizakiak bertan duen paper nagusia irudikatzea bururatu zitzaion. Lan hori hogeita hamahiru urtez luzatu zen, eta Lamakh «diagramista» gisa definitu zuen bere burua. Geroago, bere diagramen zatiak mosaikoetan islatu zituen –ikusizko kultura sobietar ofizialaren sorkuntza monumentalak–, zentsoreak konturatu gabe (adibidez, Ternopoleko kotoi-fabrikaren fatxadan).

Lamakh irudi garrantzitsua bihurtu zen Kieveko artista talde txiki baten zatitza: benetakotasun eredu bat. Haren alargunak, Alina Lamakh-ek, senarraren lana gorde eta editatu egin zuen. Haren eskuizkribuak, ia irakurtezinak, argitzea lortu zuen, eta bi liburukitan bildu zituen. *Knigy schem* (Diagramen liburuak) izenarekin argitaratu zituen, berrogeita hamar aleko edizio batean.

Hirurogeiko hamarkadan, nire adiskide Anya Zavarova, Artearen Historiako ikaslea, Kievetik Moskura etorri zen doktore tesi bat egitera, Nikolay Nikolayevitch Volkoven begiradapean.

«Ilustrazioa haur-liburuetan» tesia defendatu ondoren, KGBk beraiekin lankidetzan aritzea proposatu zion Moskun bizileku iraunkorra eta «doktore» titulu iraunkorra izatearen truke. Uko egin zion eta Kievera itzuli zen. Laurogeita hamarrek hamarkadara arte ez zen bere lanak argitaratzen hasi. Lamakh buruz honako hau idatzi zuen: «Valery Lamakh berebiziko garrantzia izan zuen Kieveko bitzita intelektual sekretuaren esnatzean berrogeita hamarrek eta hirurogeiko hamarkadetan. Ezagutu genuenotatik inork ez zion itzuri egin haren eraginari. Baina hau hitzaren zentzurik zabalenean ulertu behar da. Lamakh ez zen inola ere «irakasle» bat, «egiaren eramaile» bat, ezta «apaiz pagano» bat ere. Baietzatu gabe, adierazi gabe, gogoaren errealtatea eta barneko esperientzia pertsonalaren esanahia berretsi besterik ez zuen egin etengabe, bere izate osoarekin».

Lamakh irudi bitxia da, geldirik eta, aldi berean, etengabe mugimenduan dagoena. Beste horrenbeste gertatzen da bere testuekin ere, poesiaren eta filosofiaren arteko tartean baitaude.

Alde batera utz ditzakegu hitz urrun horiek, esan ziren unean benetakoak eta esanguratsuak baziren ere gaur ez baitira ulerterrazak. Eta nola askatu beren karga ideologikotik. Ez dirudi gaur egun ideologiak garrantzi handirik duenik.

Orainarekin harremanetan jarraitzeko, hitz batzuk gutxietsi eta beste batzuk asmatu egiten ditugu. Baina guztiak dira beharrezkoak, eta berriz erabiltzeko, konbinatzeko eta haiekin gainazal bat sortzeko, agian modu berezian tratatu beharko ditugu.

Kaixo Anča, jarrai dezagun elkarrizketarekin posta bidez, adostu genuen bezala. Gutun bidezko komunikazioak ez du zertan elkarrizketa oztopatu, eta beste gai eta arazo batzuk planteatzeko balio diezaguke, idazketak eskaintzen duen espazioa eta denbora aprobe-txatuz (...)

MONIKA MITÁŠOVÁ Zure argazki serieez eta plastiko gardenezko filmez zigilatutako (*Untitled// Bez názvu/2000 /*) gainjarritako argazki serieez gain, zulatutako argazkiak ere sortu zenituen (1995 – 1996). Orratzarekin egindako zulo txikiak ez dira ia atzematen aurreko aldean, baina bai atzealdean (batez ere alde batetik ikusita); bat-batean, orratzarekin egindako zulo-lerro bat ikusten da (aurrealdean: Bratislavako kale batean, neguan, bi neska lera batekin / atzealdean, lerro angeluzuzenez zulatutako autorretratu; aurrealdean: hartz-kume batzuk jolasean/atzealdean: bi emakumeren aurpegiak; aurrealdean: *tyazhelaya che-repno-mozgova trauma*' diagnostikatu zaión eta ohean etzanda dagoen mutil baten negatiboa / atzealdean: hamar fotograma, tresnak eta gorputzaren irudien/ikuspegi zatiak erakusten dituztenak; aurrealdean: eskumuturreko erloju bat / atzealdean: atzamar bat ile-xerlo batekin jolasten erretikula angeluzuzen baten gainean; aurrealdean: elurrez estalitako paisaia bat / atzealdean: sexu-harrematarako jarrerak, etab.). Nola bururatu zitzaizkizun argazki/zulatutako irudi horiek une hartan, eta nola ikusten dituzu orain, denbora igaro ondoren? Zer diote (ez) ikustearen eta (ez) ikusia (ez) izatearen arteko harremanari buruz?

ANNA DAUČIKOVÁ Zulaketa batek molestiaren ideia iradokitzen du, etendura, eta, kasu honetan, zerbait hain agerikoa ez izatea. Baina zuloa, berez, marrazten, gainidazten eta argia pasatzen uzten duen zerbait da. Gehien gustatzen zitzaidana zera zen, koadroak horman zintzilikatzeak ez zuela zentzurik. Ikusteko, esku artean eduki behar ziren, argi kontra begiratu, buelta eman. Nonbait entzun dut garai bateko estanpak ez zeudela horman jartzeko pentsatuta, baizik eta

karpetetatik aterata begiratu behar zirela; erabileran intimoa behar zuten.

Zulaketa horiek laurogeita hamarrek hamarkadaren erdialdean egin nituen, nahiz eta ia argazki horiek guztiak lehenagoak izan. Esate baterako, nire leihotik [Bratislava auzoan] kanporako ikuspegiaren argazkia SESBera aldatu aurretik egin nuen, eta baita nesken neguko kaleko eszena edo zooko eszena ere. Gainerakoak Moskun egin nituen, eta han hasi nintzen lanean kalean aurkitzen nituen argazkiekin. Askoz beranduago hasi nintzen zulaketak (koadro zulatuetak) egiten, bi irudi nahastean nire bizitzako bi aldi elkarren ondoan jartzeko modu gisa. (...) Zulaketak iruzkin moduko batzuk dira, batzuetan oso zuzenak, beste batzuetan zeharkakoak. Nik halako poesia pertsonal gisara ikusten dut. Nire «Mendebaldera» itzultzea onartzeko modua zela uste dut, baina baita, modu orokorragoan, nire iragana ere. Arrazoiren batengatik orain egin beharko banitu, iruzkin zulatuetak gogorragoak, zuzenagoak eta gupidagabeagoak izan zitezen saiatuko nintzateke ziurrenik. (...)

MM Neurri batean, argazkiek nolabaiteko garrantzia izan zuten zure performance partekatuetan eta Christina Della Giustinarekin (1995 – 1996) dituzun bideoperformanceetan ere. Zer izan zen zuretzat armairutik ateratzea Eslovakiako ASPEKT aldizkari feministan argitaratutako performance eta bideoperformancearen bidez? Izan ere, gauza bat da hitz egindako performance-ekintza bat –ekintza zuzen bat hitz eginez eta hizketaren bidez–, eta oso bestelakoa prentsa feministan argazki batean erreproduzitutako performance-pieza bat edo bideo-grabazio bat...

AD 1996an ASPEKT «The Lesbian Existence» izeneko zenbaki bat argitaratzeko zen, eta hura zen Eslovakian gai horri buruz egiten zen lehen argitalpena. Galdera bat sortu zen: zer agertu behar zuen azalean, eta Christina Della Giustinak eta biok joko hau proposatu genuen berehala: Lady Diz eta Erreginaz mozarrotu eta argazki bat egin genuen, oso erretratu suhar eta amultsua. Hedabideetan etengabe hitz egiten zen bi emakume horien artean zeuden zenbait sasiarazori buruz, eta, beraz, pixka bat «Ekialdera hurbiltzea» erabaki genuen, eta, aldi berean, galdera hipotetiko bat planteatzea: zer harreman mota sor zitekeen haien artean, mendean zeuzkan koraza patriarkalaren gatibu izan ez balira.

(...)

^{MM} Une hartan Eslovakiako LGBT komunitatearen interesen eta jardueren irudi publiko bihurtu zinen (1998 – 2003). (...) Garai hartan, bereizten al zenituen Otherness Initiative// Iniciativa Inakosstria-ren bozeramaile gisa egiten zenuen lana eta Bratislavako Q-archive-rako egiten zenuena (horrek *aktibista queer* gisa har zintzaten eragin zuen, eta *arte queer* baten praktikatzailer gisa sailkatzea)? Eta bi eginkizun horiek bereizten bazenituen, zertan dute antza jarduera zibiko/artistiko horien politikak eta zertan bereizten dira?

^{AD} Horixe bai bereizten ditudala. Politikan beti jarri behar dituzu helburu jakin batzuk, baina artean ez. Arteak porrot egiteko eskubidea du; porrota ere emaitza da. Baina bi esferen arteko mugak lausoak izan daitezke, eta elkarri eragin diezaiokete. Baina beste batzuetan elkar baztertzen dute. Politika, azken batean, «Konpromisoaren artea» da; arteak, berriz, ez du amore eman behar, azkeneraino egoskorra eta sendoa den neurrian bakarrik baitu balioa. Bestalde, edozer gauza izan daiteke artea, baita politika ere. Beti gogoan izaten saiatzen naiz (...) praktika artistikoak kalitaterantz jo behar duela, eta kritikoak izan daitezkeen elementuak izan behar dituela. (...) Ez dezagun ahaztu artearen espazioa espazio pribilegiatua dela eta artista-aktibista batek aktibista soil batek ez bezalako posizioa duela. Baina baliteke hori iritzi zaharkitua izatea eta kritika alde batera uzteko garaia izatea.

Baina, bestalde, zer politika mota? (...) Badago *queer politika* esaten zaiona ere. Hemen ez da hain erraza artearen, politikaren eta pentsamendu teorikoaren arteko lerro bat marraztea. Hori gertatuko litzateke, agerian jartzen denean, ez-normatibitateak bere kabuz egoera moldatzen eta birformulatzen duenean, pentsamendua bera arriskuan dagoenean, benetako ezegonkortasunaren eta pentsamendu teorikoaren arteko mugan jarduten duelako, existitu eta aldi berean bere burua pentsatzeagatik. *Queer* niretzat adjektibo bat da beti, ez izen bat. Nolaketasun bat da. (...)

^{MM} 1996an sortu zenuen, beharbada, zure lanik ezagunena izango zen fotoperformance hau: *Výchova dotykom / Upbringing by Touch*. Oroitzen al zara nola sortu zen? Nola hauteman zenuen esku batean eusten duzun beirazko orriaren eta kameraren lentearen arteko harremana, haptikoaren eta optikoaren artekoa, performatiboaren eta argazkigintzaren artekoa, presio egiten dizun eta zugar sartzen den muga infinituen espazioaren eta *espace-milieu*-aren (Focillon)

artekoa, zure gorputzak hedatzea lortu duen espazio-ingurunearen artekoa? Beirazko orria zure gorputzaren luzapen gisa ikusi al zenuen eta kamera zure begiaren luzapen gisa (zeure buruari begiratzea), edo biak izan al ziren begiratzen edo ukitzeen zintuen besteren begi/esku baten jabe, edo bi horien arteko harremana bezala ikusi zenuen? Edo bestela, agian?

^{AD} Galdera oso ondo planteatu duzu, eta tentatuta nago BAI soil batekin erantzuteko. Pieza hau oso modu zuzenean sortu zen, gogoeta handirik gabe, gaizki gogoratzen ez banaiz; nire haurtzaroarekin lotutako barneko zerbait bezala, nolabait ere fantasia erreperimitu baten mailan.

(...)

^{MM} Barrualdean (estudio bat, pisu bat) filmatu zenituen kanal bakarreko lehen bideoetan, ekitaldiak eta ekintzak (normalean zureak) filmatu zenituen plano ertain edo lehen plano oso hurbiletan, foku finkoa duen kamera finko bat erabiliz. Planoak zure aurrean dagoenera zuzentzen dira. Batzuetan ez dute oztoporik aurkitzen, batzuetan geruza garden, erdi garden edo opakoetatik igarotzen dira (ur geldia, ur jariakorra, beirazko hosto bat, listua, ehunak, barrukoz kanpora jartzen ari den eskularru pare bat, esgrima-maskara baten sarea...). Batzuetan, lehen planoan hain muturrekoa denez, xehetasunak ez du garrantzirik; desegin egiten da.

Beraz, esan genezake ez duzula kamera bilatzen duzun eta zelatatzen duzun helburu espezifikoa baten bila bakarrik zuzentzen, lupa edo mikroskopia batetik giza begiarentzat ikusgai ez den leku batera begiratuko bazenu bezala. Eta horri ere ez dagokio, nahitaez, halako begirada zehazgabe bat, urrunekoa bezain hurbila den zerbait hurbiltzeko aukera aprobetxatzen duena, lente astronomiko edo ehiztarietarako lente batzuen bidez edo operara joateko prisma batzuen bidez ikusiko balitz bezala. Era berean, ez da soilik behatxulo batetik ikusi behar ez litzatekeen zerbaiti begira dagoen begirada sekretu eta ezkutukoa ere...

Zure lehen bideoetan, kamera –begirada finko bat balitz bezala– aurrean duzun horretara zuzentzen duzu, ekintzatik (zeure ekintzatik) eta kameraren aurreko jardueratik hain gertu, ezen ia jo egin baitezakezu kamera horrekin aurrean duzuna. Grabatutako soinu leku beretik dator. Gorputzaren luzapen gisa begiratzeko/entzuteko ekintza zuzen eta finko horiek edozein

diafragmatik² harago joateko nahia izan daitezke, nahiz eta ez beti ikusi edo entzun. Ezta errealtatearen isla edo oihartzun gisa ere (hala nola Nartziso, artearen historian hainbat modutan erretratatu; adibidez, kristala bezalako ur-gainazal uniformeetan). Zer nolako ikusmena eta entzumena (zure ikusmena eta zure entzumena) interesatzen zitzaizun lehen bideo horietan?

^{AD} Esan dudana bezala, nire lehen bideo gehienetan zirkuitu itxiko teknika erabili nuen arren, ez zen nire asmoa nire irudiarekin/islarekin konfrontazioa bilatzea. Aitzitik, kamera eta haren optika nire mugimendu-aparatuaren zati eta, aldi berean, tresna bihurtu balira bezala zen. Zuk diozun bezala, kamera nire buruaren hedapen gisa erabiltzen dut; nire mugimendua «...-rantz» hedatuz, nire kokapenaz jabetzen den eragilea balitz bezala. Aldi berean, kameraren inguruan nabil, biribilean inguratzen dut, zuzendu egiten dut eta, aldi berean, ez ikusteko, ez ulertzeko aukera ematen diot; eta hori guztia istorioaren parte da, bideoaren narrazioaren parte. Eta

gaia sexualitatea denez, kamerak protesi baten papera betetzen du literalki, Paul Preciadok duela gutxi berarekin izan nuen elkarriketa batean adierazi zuen bezala. Niretzat ispiluko islak ez du horretan inolako paperik betetzen, eta begiradaren bektorea nigandik (gugandik, hau da, niregandik eta kamerarengandik) urrun ikuslearengana zuzentzen da. Nik/guk haiekiko aurrez-aurrekoa bilatzen dugu. Hemen psikoanalisiaren hizkuntzara jo nahiko banu, esan nezake lehen bideo hauek, beste gogoeta batzuek gain, «lehen eszena» (*Urszene, scène originaire*) ospetsuaren alferrikako deabrutzeaz trufatzen direla. (...)

Testu hau Anna Daučíkovári egindako elkarriketa baten laburpena da, Monika Mitajovaren ondoko liburuan argitaratua: *A_nna D_aučíková. Trans_Formácie / Trans_Formations*. Bratislava: Eslovakiako Galeria Nazionala, 2018, 161-193. or. Ingeleseko itzulpena: Julia Sherwood.

1 Errusieraz, «garuneko traumatismoa».

2 *C/lonami* eslovakerazko jatorrizko testuan: *clona* ('diafragma, irekidura') eta *lono* ('sabela, hankarte, genitalak') hitzen arteko antzekotasunaren oinarritutako hitz-jokoa.



Anna Daučíková-ren 33 Situations (2015)

Zer da maitemina? Esperientzia fisiko, emozional eta tautologikoki zapal-tzailea. Lehendabizi bularrean sentitzen duzun pisua. Maitemina pisu bat bada, grabitatorioa ere bada, tira egiten baitizu. Anna/Anča Daučíková txekiar artista feministaren lanak pisu grabitatorio moduko bat du; arrastaka eramaten nau. Haren bideo eta argazkiek haiengana naramate, bat-bateko erakarpen-mekanismo bat balute bezala. Hala eta guztiz ere, Daučíkováren lanaren tenperatura ez da oso altua; artistaren arintasun arduragabeak eragotzi egiten du tonua oso astun bihurtzea gorputz pribatuaren eta gizarte feministaren gaineko kontrolari buruzko ikerketa eta txostenetan, baita *queer* delakoan ere (sobietar garaian nahiz geroagokoan). Azken bi urte hauetan, gorputza eta arkitektura, literatura, autoritarismoa, emakumea, burokrazia, *queer* sentiberatasuna, zaintza, egoera eta identitatea aztertzen dituzten Daučíkováren mugimendudun irudien lanek haren sare sentsual bitxian harrapatu naute. Haren azalera pentsakor bitxiak gehien gogoan ditudan artelanak bihurtu dira.

Daučíková 1950ean jaio zen Txekoslovakia ohian, eta Bratislavako Arte Ederren Akademian ikasi zuen, laurogeiko hamarkadan Moskura bere bikotekidearekin bizitzera joan aurretik. SESBen, bere artelanetan aritzeaz gain, beira putz-egile gisa lan egin zuen, eta Sobietar Artisten Batasuneko kide egin zen. Laurogeita hamarreko hamarkadan Bratislavara itzultzean, Daučíkovák *ASPEKT* aldizkari feminista argitaratu zuen, azkenean liburutegi eta argitaletxe bihurtu zena. Literatura-alderdi hori, hizkuntzaren egiturari erreparatzen dion alderdi hori, nabarmena da Daučíkováren lan osoan, *33 Situations* (2015) bideoan barne, nolabait *Scene Book*-etik (2014) eratorria. Biek ala biek 2000ko hamarkadaren erdialdean idatzitako hogeita hamahiru eszena labor biltzen dituzte, gehienak laurogeiko hamarkadako SESBen girotuak, eta horietan artista eta sobietar garaiko beste emakume batzuk agertzen dira, lesbiana gisa irudikatua izan ala ez, garaiko estatuko murrizketa burokratiko itogarriak saihesteko moldatzen saiatuz.

Bideoaren ardatza halako bikoizketa bat da: sobietar garaiko herrialdeetan zaintza-sistemek (askotan umore dezentez) grabatutako emakumeen eszena gidoidunek (askotan lesbianak edo *butch* itxurakoak) apartamentu barruko panoramiketara ematen dute, non leihoak, altzariak eta liburu-ilarak dituzten liburutegi pribatu handiak begirada kliniko eta batzuetan amultsua-ekin behatzen diren. («Ez dago liburutegi bizidunik bazterretako argitalpen batzuk gordetzen ez dituenik», idatzi zuen Walter Benjaminek). Kamera zurruna eta soraioa da, baina zuzena: inoiz ez dira emozioak nabarmen-tzen. Hala ere, subjektibotasun erradikal argia dago eszena idatzietan, non sistema sobietarraren burokrazia patriarkal trakets eta autoritarioa agerian jartzen den, emakumeak eta beste «gutxiengo» errusiar batzuk (juduak, etab.) bertan bizirauten saiatzen diren bitartean.

Bideoko eszena mekanografiatuek —askotan atzealdetik argizatzen dira apartamentu bateko leihoan, eta gero eskaneatu egiten dira irakurketa errazteko— oraindik filmatu gabeko eszenak iradokitzen dituzte. Leku bat eta data bat ematen dira («CHOP, 1991») eta ondoren tokia erakusten da. Adibidez: aduana-bulegoa eta tren-geltoki bateko gune militar itxia «SESB eta Txekoslovakia banatzen dituen mendebaldeko muga sobietarrean».

Pertsonaiak zehaztasunez marraztuta daude: Bidaia: Anča, transgeneroa, Sobietar Bata-sunetik emigratzen duen sobietar herritarra. Agur esan berri dio SESBeko azken maitasun-harremanari, eta atzerrian bizitzera doa.

Treneko azafata: berrogei urteko emakume handia. Hamazazpi urte zituela moja bihurtzea erabaki zuen, baina urtebete komentuan itxita egon ondoren etxera itzuli zen eta handik gutxira armadako tokiko ofizial batekin ezkondu zen, Alderdi Komunistako barruti-batzordeko burua-ren senidea.

Eta gero, eranskin gisa:

** Muga arazorik gabe zeharkatzeko idatzi gabeko araua hau da: emigratzaile pasaportea duzunean, normalena aduana-ofiziala erostea da treneko azafataren bidez. Bestela, trenetik jaitzaraziko zaituzte eta arazoak izango dituzu.

Zeharkatzeko modu asko daude, noski. Eta ohituta gaude, bereziki, emakumeak zeharkatu eta aztertzerako: kamerarekin gainetik igaroz, ukimen moduko batean, optikoa izan ala ez. Baina zer gertatzen da genero bat esleitzen zaien eraikitze eta desiratzeko beste modu edo erregimen bisual batzuekin, liburutegiarekin, adibidez? Edo mugitzen diren irudiekin? Hainbeste barrualde eta kanpoalde daude... Aplikatu al dakieke hain generoz betetako behaketa bat beste gorputz batzuei (literarioak, arkitektonikoak edo bestelakoak izan)? Hausnarketarako eta gizarte-eraikuntzarako bitartekoak izan ote daitezke? Apal bat aztertzen dugunean, zeren bila gabilta? Noren begiaren bila? Noren gorputzaren bila? Daučíkováren kamera apaletan zehar ikusten dudanean eta ondoren gidoiak, argi mehe batekin filmatuta, bi planoetan gorputz bat dagoela sentitzen dut. Baina ez kameraren aurrean. Beste toki batean.

Jarraitzaile gutun hau, adierazpen sutso hau idazteko unean, Trumpen erregimena trans-generoen eskubide zibilen babesa deuseztatzen ari da, horretarako generoa «jaiotzean genitalek zehaztutako egoera aldaezin gisa» birdefinituz. Mostradorean bermatzen naiz; leihotik begiratzen dut; Daučíkováren beste bideo batean pentsatzen dut. Sobietar garaian generoa berresteko inter-bentzio bat egiteko egin zuen lehen ahaleginaz hitz egin du Daučíková, homosexualitatea oraindik legezkoa ez eta onartzen ez zenean. Arreta eman zioten sendagileek begiko izan zuten; ez zuten salatu, baizik eta mendebaldeko herrialde

batean ebakuntza egiten saiatzea iradoki zioten, baina ez zuen horrelakorik egin. Hala ere, artistaren izenak bikoiztuta jarraitzen du (Anna/Anča Daučíková), eta horrek eragotzi egiten du kontakizun erraz bat, testigantza argi bat edo bukaera bat.

Trantsizio eta igarotze posibleko uneak dira: publikotik pribatura, erakundetik etxera, kanpoaldetik barnera, heterosexualetik *queer*-era, maskulintatik femininora, kategoria bitar deserosoen letania, hierarkikoak berez, Daučíkováren lanek, adibidez *33 Situations* (2015) ezagunak, modu egoki eta sinesgarrian aztertzen dituztenak.

Heteronormatibitate zuri-maskulino-arekin bat ez datozen gorputz guztiei Estatu Batuetako erregimenaren eraso biopolitikoari buruzko artikuluak irakurtzen ditudanean egunkarietan, egoera hori bizi izan dugula iruditzen zait. Erabilitako hizkerak Daučíková gogora ekartzen duen sobietar aroko tonu burokratiko beldurgarri eta kirrinkariaren oihartzunak ditu: «Osasun eta Giza Zerbitzu Sailak» genero-diskriminazioa baliotzatzea bilatzen du hezkuntza-programetan, eta «memorandum batean» azaltzen du gobernu-erakundeek generoaren definizio esplizitua eta uniforme hartu behar dutela «maila biologiko argi, zientifiko, objektibo eta administragarrian». Definizio ofizialaren arabera, sexua «maskulinoa edo femininoa da, aldaezina, eta pertsona bat jaiotzen den genitalek zehazten dute». Gehigarri batean honako hau gaineratzen da: «Pertsonaren sexuari buruzko edozein eztabaida proba genetikoen bidez argitu behar da». Hitz andana horiek imajinatzen ditut, genitalekiko eta identifikazio-arekiko kezka sutsoa paper zati batean isurtzen, etxe bateko leihoan atzeko aldetik argiturik. Kamera gainetik igarotzen imajinatzen dut, eta gorputz hurbilen presentzia. Hainbeste intimitate, hainbeste identitate, eta azkenean estatua.

Quinn Latimer

Quinn Latimer on Anna/Anča Daučíková.
FRIEZE aldizkarian argitaratutako testua.
2019ko otsailaren 8an

Anna Daučíková Bratislavako Arte Ederren Akademiako Arkitekturako Beira Departamentuan graduatu zen 1978an. Handik gutxira, Moskura emigratu zuen, eta bertan bizi izan zen 1991an Bratislavara itzuli zen arte. Václav Ciglerren ikaslea izan zen.

Bere lan artistikoaz gain, emakumeen eskubideen eta LGTB kolektiboaren aldeko hainbat proiekturen sortzaile eta aktibista izan da Eslovakian laurogeita hamarreko hamar-kadatik hona.

Bere ibilbide akademikoan, aipatzekoa da Bratislavako Arte Ederren eta Diseinuaren Akademiaren (1999-2012) eta Pragako Arte Ederren Akademiaren (2012-2019) irakasle gisa egindako lana.

2018an Schering Stiftung saria jaso zuen. Bere lana nazioarteko testuinguruan luze eta zabal erakutsi da, eta Atenas/Kasselgo documenta 14an, Kieveko Biurtekoan edo Jakartako Biurtekoan parte hartu du, besteak beste.

Artista eslovakiarraren lanari eskainitako lehen erakusketa da, Espainiako Estatuko erakunde batean. Erakusketa honetan, duela gutxi egindako lanak eta lan historikoak bildu dira: argazkigintza, bideoa eta pintura. Anna Daučíková Zbyněk Baladrán artistarekin aritu da proiektu honetan elkarlanean.



Erakusketako artelanak

Along the Axis of Affinity: Seven Years Later, 2015-2022.

FullHD bideoa, hiru kanaletako proiektzioa, kolorea, soinua 8 min

Upbringing Exercise, 1996-2019.

Zuri-beltzeko 18 argazkiko saila, 69 × 45,5 cm

Talking to You, 2021.

FullHD bideoa, bi kanaletako proiektzioa, kolorea, soinua, 33 min

33 situations, 2015.

FullHD bideoa 4:3, kanal bakarrekoa, 108 min

Perforations, 1995-1996.

Zuri-beltzeko 6 argazkiko saila, 42 × 29,6 cm bakoitzak

Family Album, 1989.

Zuri-beltzeko 4 argazkiko saila, 35,5 × 45,5 cm

Moscow Collages, 1989.

6 collageko saila, papera eta metalezko grapak, 42 × 29 cm

Portrait of a Woman with Institution - Anna Daučíková with Catholic Church, 2011.

FullHD bideoa, kanal bakarrekoa, kolorea, soinua, 19 min 28 s

Portrait of a Woman with Institution - Alina Lamakh with Textile Industry and Book of Schemata, 2017.

FullHD bideoa, kanal bakarrekoa, 13 min 53 s

Portrait of a Woman with Institution - Muda Mathis and Sus Zwick with Two-gatherness, 2011.

FullHD bideoa, kanal bakarrekoa, 13 min 40 s

Portrait of a Woman with Institution - Hanna Hacker with University of Vienna, 2010.

FullHD bideoa – kanal bakarrekoa, 11 min

Portrait of a Woman with Institution - Monika Mitášová with Bridging of Slovak National Gallery, 2009.

FullHD bideoa, kanal bakarrekoa, 14 min 6 s

Portrait of a Woman with Institution - Helena Jiskrová with Being Out of the Swarm, 2020.

FullHD bideoa, kanal bakarrekoa, 26 min 43 s

In Their Shoes I, 2018.

FullHD bideoa, kanal bakarrekoa, 42 min 41 s

In the Interstices, 2021.

FullHD bideoa, bi kanaletako proiektzioa, 5 min 55 s

Hoch format, 2009.

FullHD bideoa, kanal bakarrekoa, 4 min 18 s

Moscow / Women / Sunday, 1989-1990.

z/b argazki saila (24 ale), 50 × 40 cm bakoitzak

On Allomorphing, 2017. Bideoa, hiru kanaletako proiektzioa, 16 min 16 s

Ground Research Standing, 1996.

Zuri-beltzeko 9 argazkiko saila, 81 × 54,5 cm bakoitzak

Ground Research Sitting, 1996.

Zuri-beltzeko 7 argazkiko saila, 74,5 × 110 cm bakoitzak

Seduction series: Prelude I, 1998.

Polaroid, 6 aleko saila, 10,8 × 8,7 bakoitzak

Seduction series: Prelude II, 1998.

Polaroid, 3 aleko saila, 10,8 × 8,7 bakoitzak

First Aid, 1998.

8 collageko saila (aurkitutako metrajearen argazkiak eta xafla gardena paper gainean), 21 × 29 cm

Durante la preparación de esta exposición dedicada a la obra de Anna Daučíková (Bratislava, 1950) en el Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, ha dado comienzo un proceso de violencia y devastación inusitado en el espacio geográfico europeo. El 24 de febrero de 2022, tras la decisión del gobierno ruso de invadir Ucrania, las tropas entraron en territorio ucraniano y desde entonces están bombardeando, entre otras ciudades, la capital del país, Kiev.

Paralelamente, las frecuentes conversaciones que mantenemos con Anna Daučíková y con Zbyněk Baladrán, artistas con quienes trabajamos estrechamente en todos los aspectos necesarios para la producción del proyecto, han proseguido. Hace apenas unos días, Daučíková escribió a los equipos responsables de la exposición para compartir su profundo desasosiego con la situación que estamos viviendo. En su email, la artista apuntaba a la necesidad de reorientar una propuesta concebida en un momento muy distinto al que atravesamos, en el que dos países vinculados estrechamente a su biografía.

Daučíková lanzaba una pregunta abierta: ¿cómo reaccionar frente a lo ocurrido en los últimos días?, ¿cómo situar la exposición en el presente, cómo reaccionar ante semejante violencia también desde el arte y desde sus instituciones? Su pregunta venía de la mano de una propuesta, incorporar en el recorrido de la muestra, como prólogo a sus trabajos, una obra que no formaba parte de la selección inicial: *Along the Axis of Affinity* (2015), un ensayo audiovisual sobre la supervivencia de los artistas ucranianos después de la Segunda Guerra Mundial. Descrito como un homenaje a sus colegas Valery Lamakh y Anna Zavarova, cuyas vidas y obras son una pieza importante de la historia y la cultura ucranianas, esta obra convoca su recuerdo en las salas del museo.

Situada como prólogo de la exposición, *Along the Axis of Affinity* consiste en una doble proyección de largos planos secuencia que recorren fachadas de edificios en Kiev (Ucrania), Bratislava (Eslovaquia) y Colonia (Alemania). La obra se resuelve visualmente con dos imágenes contrapuestas: una superficie con dibujos de mosaicos de azulejos de colores, junto a otros con superficies grises desprovistas de ornamento

alguno. Mientras tanto, una voz en *off* – la de la artista – va solapando pasajes históricos sobre la Europa del siglo XX con episodios de la historia de la arquitectura y con fragmentos biográficos protagonizados por Valery Lamakh, un estudiante ucraniano que con 17 años estuvo retenido en Colonia realizando trabajos forzados para los alemanes. Junto a él, Daučíková sitúa también la figura de Anna Zaranova, una historiadora ucraniana cercana a la artista en sus años de residencia en Kiev, que escribió sobre Lamakh y la influencia del legado de este en la vida intelectual secreta de dicha ciudad en las décadas de los 50 y 60.

Producida en el contexto de *The School of Kyiv / Kyiv Biennial 2015* y expuesta en la documentación 14 en Atenas en el año 2017, hoy resulta prácticamente imposible situarse frente a estas formas arquitectónicas sin asociarlas de inmediato con las imágenes de destrucción a las que nos enfrentamos a diario. Ya no es posible contemplar esos largos planos secuencia en los que estas fachadas se funden en dos pantallas de proyección, sin contraponer mentalmente otras imágenes que nos muestran edificios completos destruidos por las bombas, fachadas en ruinas, cubiertas por densas nubes de humo y llamas.¹

Como hemos explicado, *Along the Axis of Affinity* no estaba en la selección inicial de obras en la exposición. Sin embargo, Rusia, Ucrania, Moscú y Kiev o la figura de Valery Lamakh sí se hacían presentes y atravesaban, en muchos momentos, otros de los trabajos propuestos. Por ejemplo, en *Portrait of a Woman with Institution - Alina Lamakh with Textile Industry and Book of Schemata*, del 2017, resuenan las palabras de la también artista y viuda de Valery, Alina Lamakh, analizando la desaparición de la industria textil en Ucrania y relatando el trabajo de edición y conservación que llevó a cabo de las obras de su pareja.

Cercana a esta pieza audiovisual se sitúan, silenciosas, las mujeres rusas protagonistas de otro trabajo referencial de Daučíková titulado *Moscow / Women / Sunday*. Se trata de una serie de fotografías en blanco y negro que registran, como describe su título, el deambular de mujeres en Moscú en domingo. Mujeres que transitan por unas calles en las que no se ven hombres, y cuyas figuras son reflejo del sentimiento de agotamiento y extenuación de la población a finales de los ochenta, cuando la artista aún vive en la capital rusa. Estas imágenes han sido descritas con frecuencia como la

representación de la desaparición de un estilo de vida y de un momento histórico.

Cerrando el círculo, y sin extendernos por las más de treinta piezas en la exposición, Valery Lamakh reaparece nuevamente en nuestro recorrido. En esta ocasión en la obra *On Allomorphing* (2017), un ensayo construido a partir de los diversos testimonios e historia protagonizadas de nuevo por el artista ucraniano y por un activista transgénero. Como en otros trabajos, episodios biográficos de la artista se incorporan en un relato formado por la suma de voces que convoca en sus piezas: «Cuando tenía 8 años creía que si me tumbaba cada noche de una forma concreta mi cuerpo crecería como si estuviera en el interior de un molde. Pensaba que, con tiempo, mi cuerpo reconocería y adoptarían la forma deseada. Soñaba con un cuerpo fuerte y cincelado», resuenan las palabras de la artista en la imagen.

De nuevo aparece esa voz en *off* que teje desde otro lugar, con sus palabras y la superposición de imágenes, una red que conecta tiempos y experiencias, arrojando un relato que habla de cuerpo social e intimidad, de regímenes autoritarios y formas inesperadas de imaginación colectiva, de límite y transformación social.

La construcción de alternativas tras el colapso del pasado siglo ha sido durante años el objeto de reflexión de muchos artistas contemporáneos. Hace solo unos meses, el comité

editorial de AMA, la revista monográfica que edita el museo, producida durante la pandemia de COVID-19, afirmaba en el texto de introducción que aquella crisis había servido para ayudarnos a renunciar a las certezas y las certidumbres y entender la importancia de todas aquellas categorías relativas al cuidado y la vulnerabilidad.

Nada hacía presagiar entonces el nuevo salto en la escalada de violencia que sacude el presente europeo y el cariz totalmente inesperado que tomarían aquellas palabras relativas a las incertidumbres y el futuro. Por ello, parece ahora más necesario que nunca, como también se afirmaba en la editorial referida, responder críticamente a la situación que estamos viviendo, arrojando luz sobre las fracturas y las continuidades de la historia, reconociendo su complejidad. Acercarse a la obra de Anna Daučíková es sin duda un modo de profundizar en esta tarea urgente y necesaria.

Beatriz Herráez

¹ Hace unos días, el ICOM emitía una declaración en la que destacaba la responsabilidad de la comunidad internacional de proteger el patrimonio cultural en tiempos de conflicto, y subrayaba la importancia de las instituciones culturales en la construcción de sociedades antibelicistas. Una labor, la de los museos, que sería impensable sin el trabajo de los y las artistas, cuyo legado es el patrimonio que custodiamos y exhibimos

Along the Axis of Affinity (guion)

Tendemos a pensar en las superficies como algo superficial, pero también podríamos decir que es en ellas donde ocurren las cosas. Me refiero a los azulejos de la superficie de un edificio. En ruso la palabra *oblitsovka*, que significa ‘azulejo’, procede de *litso* ‘cara’, y *sozdavat oblitsovku* puede traducirse como ‘crear una cara’ y no como ‘cubrir, revestir’, aunque esto es algo que se puede hacer mediante un revestimiento.

Los azulejos de los edificios de Kiev se remontan a la era de Jrushchov. Él puso en marcha la desestalinización de la arquitectura como una «lucha contra el exceso» a mediados de los cincuenta, con su decreto de «Eliminar excesos en el urbanismo y la arquitectura». A raíz de ello, la Fábrica de Cerámica de Kiev dejó de fabricar detalles ornamentales arquitectónicos y se pasó a la producción de azulejos de vidrio para paredes. El resultado fue que a muchos edificios de Kiev se les puso fachadas de cerámica en los años sesenta y setenta. Los azulejos eran de distintas formas y colores, pero el color más habitual era el beis, normalmente con la forma llamada *kabanchik* ‘cerdito’,

seguramente a causa de las dos pequeñas incisiones en la cara inversa que recuerdan a los ojos de un cerdo. A los turistas que visitaban Kiev se les solía decir que este revestimiento de azulejo de los edificios no solo era bonito sino también práctico, ya que se puede limpiar y por tanto es higiénico. A finales de los años noventa la fábrica se declaró en bancarrota, y hoy en día ocupan ese espacio varias empresas pequeñas.

En Colonia, tras la Segunda Guerra Mundial, se utilizó mucho el azulejo de cerámica para restaurar fachadas. Los azulejos se convirtieron en un rasgo clásico de los edificios de posguerra, también en otras ciudades europeas.

Un estudiante de arte ucraniano de diecisiete años, Valery Lamakh, estuvo en Colonia entre 1942 y 1945 en un campo de trabajos forzados de los alemanes (junto con miles de jóvenes de otras zonas ocupadas por aquellos). Allí se encontró, en las ruinas de un edificio residencial, varios volúmenes de la obra de Schopenhauer. Al finalizar su agotadora tarea, tan perjudicial para la salud (limpiar el interior de los depósitos metálicos de productos químicos), se dedicaba a leer estos libros, y finalmente concibió la idea de interpretar mediante estampados geométricos y diagramas el sistema conocido como *Weltanschauung* 'cosmovisión' y el papel central que juega el ser humano en ella. Esta labor se desarrolló a lo largo de treinta y tres años, y Lamakh se definió a sí mismo como «diagramista». Más tarde se las arregló para plasmar fragmentos de sus diagramas en sus mosaicos –monumentales creaciones de la cultura visual soviética oficial– sin que los censores se dieran cuenta (por ejemplo, en la fachada de la fábrica de algodón de Ternopol).

Lamakh se convirtió en una figura clave para un pequeño grupo de artistas de Kiev: un modelo de autenticidad. Su viuda, Alina Lamakh, se embarcó en la tarea de preservar y editar su obra. Logró descifrar sus manuscritos, casi ilegibles, y los recopiló en dos tomos que publicó bajo el nombre de *Knigy schem* (Libros de diagramas) en una edición de cincuenta ejemplares.

En los años sesenta, mi amiga Anya Zavarova, estudiante de Historia del Arte, vino de Kiev a Moscú para hacer una tesis doctoral bajo la supervisión de Nikolay Nikolayevich Volkov.

Tras defender su tesis, «La ilustración en los libros infantiles», la KGB le propuso que colaborara con ellos a cambio de una residencia permanente en Moscú y el título permanente de «doctora». Ella se negó y regresó a Kiev. No empezó a publicar sus obras hasta los años noventa. Sobre Lamakh escribió lo siguiente: «Valery Lamakh desempeñó un papel vital en el despertar de la vida intelectual secreta de Kiev en los años cincuenta y sesenta. Ninguno de los que le conocimos escapamos a su influencia. Pero esto debe entenderse en el sentido más amplio del término. Lamakh no fue en modo alguno un “profesor”, un “portador de la verdad” ni un “sacerdote pagano”. Él no afirmaba ni declamaba, simplemente confirmaba –con toda su persona– la realidad del espíritu y el significado de la experiencia personal interior».

Lamakh es una figura curiosamente inmóvil y a la vez en constante movimiento. Otro tanto ocurre con sus textos, que ocupan un punto intermedio entre la poesía y la filosofía.

Podemos prescindir de esas palabras distantes que, genuinas y relevantes en el momento en que fueron dichas, hoy no se prestan a un fácil entendimiento. Y cómo liberarlas de su carga ideológica... Aunque la ideología no parece tener mayor importancia hoy en día.

Con el fin de seguir en contacto con el presente, desacreditamos unas palabras e inventamos otras. Pero todas son necesarias y, para usarlas de nuevo, para combinarlas y crear una superficie, tal vez necesitemos tratarlas de una forma especial.

Hola Anča, sigamos con nuestra conversación por correspondencia, tal como acordamos. La comunicación por carta no tiene por qué entorpecer el diálogo, y puede servirnos para plantear cuestiones y problemas adicionales, ya que podemos aprovechar el espacio y el tiempo que ofrece la escritura (...).

MONIKA MITÁSOVÁ Aparte de tus series de fotos y tus series de fotografías superpuestas selladas con película de plástico transparente (*Untitled // Bez názvu /2000/*), también creaste fotografías perforadas (1995 – 1996). Las pequeñas perforaciones con aguja apenas son perceptibles en el anverso, pero sí en el reverso (sobre todo al verlas desde un lado); de repente se hace visible una línea punteada de perforaciones con aguja (anverso: una foto de dos chicas con un trineo en una calle de Bratislava en invierno / reverso: un autorretrato perforado a base de líneas rectangulares; anverso: unos oseznos jugando / reverso: las caras de dos mujeres; anverso: el negativo de un chico postrado en cama al que se ha diagnosticado *tyazhelaya cherepno-mozgovaya travma*¹ / reverso: diez fotogramas que muestran instrumentos y segmentos de imágenes/ visiones del cuerpo; anverso: un reloj de muñeca / reverso: un dedo jugando con un mechón de pelo sobre una retícula rectangular; anverso: un paisaje cubierto de nieve / reverso: posturas de intercambio sexual; etc). ¿Cómo se te ocurrieron estas imágenes fotográficas/perforadas en aquel momento y cómo las ves ahora, con la perspectiva del tiempo? ¿Qué dicen sobre la relación entre (no) ver y (no) ser visto?

ANNA DAUČIKOVÁ Una perforación sugiere la idea de molestia, interrupción y, en este caso, de hacer que algo sea menos visible. Ahora bien, la perforación en sí misma es algo que dibuja, sobreescribe y deja que pase la luz. Lo que me gustaba de todo esto era que no tenía sentido colgar los cuadros en la pared. Para verlo había que sostenerlos entre las manos, mirarlos a contraluz,

darles la vuelta. En algún lugar he oído que las láminas históricas no estaban pensadas para ser puestas en la pared, sino que debían mirarse únicamente sacándolas de sus carpetas; necesitaban un manejo más bien íntimo.

Estas perforaciones las llevé a cabo a mitad de los años noventa, aunque casi todas estas fotografías son anteriores. Por ejemplo, la foto que muestra la vista desde mi ventana en [el barrio de Bratislava] Lamač la hice antes de mudarme a la URSS, al igual que la escena callejera de las chicas en invierno, o la escena del zoo. El resto las hice en Moscú, donde empecé a trabajar con fotos que me encontraba por la calle. Empecé a hacer las perforaciones (los cuadros perforados) mucho más tarde, como forma de yuxtaponer dos periodos de mi vida al mezclar dos imágenes. (...) Las perforaciones son una especie de comentario, a veces muy directo, otras más bien oblicuo. Yo lo veo como una especie de poesía personal. Creo que era la forma de aceptar mi retorno a «Occidente», pero también, de forma más general, mi propio pasado. Si por algún motivo tuviera que hacerlas ahora, probablemente intentaría que los comentarios perforados fueran más duros, más directos y despiadados. (...)

^{MM} Hasta cierto punto, la fotografía también jugó un cierto papel en tus performances comparadas y tus videoperformances con Christina Della Giustina (1995 – 1996). ¿Qué supuso para ti salir del armario mediante la performance y la videoperformance que se publicaron en la revista feminista eslovaca *ASPEKT*? Porque una cosa es un acto performativo hablado –una acción directa mediante y a través del habla–, y otra muy distinta una pieza de performance reproducida en una fotografía o una grabación de vídeo en la prensa feminista...

^{AD} En 1996 *ASPEKT* iba a publicar un número titulado «The Lesbian Existence», la primera antología sobre ese tema que se realizaba en Eslovaquia. Surgió la pregunta de qué debía aparecer en la portada, y Christina Della Giustina y yo enseguida propusimos este juego: nos hicimos una foto disfrazadas de Lady Di y de la Reina respectivamente, un doble retrato muy apasionado y afectuoso. En los medios se hablaba sin cesar de ciertos seudoproblemas que había entre estas dos mujeres, así que decidimos «acercarlas al Este» un poco y, al mismo tiempo, plantear la cuestión hipotética de qué otro tipo de relación

habría podido surgir entre ellas si no hubieran sido prisioneras de la coraza patriarcal que las tenía encerradas.

(...)

^{MM} En aquel momento te convertiste en la imagen pública de los intereses y actividades de la comunidad LGBT de Eslovaquia (1998 – 2003). (...) ¿Distinguías por aquel entonces entre tu labor como portavoz de la Otherness Initiative // Iniciativa Inakosť y tu trabajo para el Q-archive de Bratislava (lo cual hizo que se te considerara una *activista queer*, y se te encasillara como practicante de un *arte queer*)? Y si distinguías entre ambas labores, ¿en qué se parecen las políticas de estas actividades cívicas/artísticas y en qué se diferencian?

^{AD} Por supuesto que distingo entre ambas. En política siempre tienes que fijarte determinados objetivos, pero en el arte no. El arte tiene derecho a fracasar; un fracaso también es un resultado. Ahora bien, los límites entre ambas esferas pueden ser difusos, y estas pueden influirse mutuamente. Pero otras veces se excluyen. La política es en definitiva «el arte del compromiso», mientras que (...) el arte no debe hacer concesiones, porque solo tiene validez en la medida en que es obstinado y consistente hasta el final. Por otra parte, cualquier cosa puede ser arte, incluida la política. Lo que intento tener presente es que (...) la práctica artística debe tender hacia la calidad, y debe incluir elementos susceptibles de crítica. (...) No olvidemos que el espacio del arte es un espacio privilegiado y que un artista-activista se halla en una posición distinta a la de un simple activista. Pero puede que eso sea una opinión anticuada y que ya sea hora de prescindir de la crítica.

Aunque por otra parte, ¿qué tipo de política? (...) También existe algo denominado *política queer*. Aquí no es tan fácil trazar una línea entre arte, política y pensamiento teórico. Este sería el caso cuando, al hacerse visible, la no-normatividad moldea y reformula por sí misma la situación, cuando el propio pensamiento está en peligro debido a que opera en el límite entre la auténtica precariedad y el pensamiento teórico por el hecho de existir y pensarse a sí mismo a la vez. *Queer* para mí es siempre un adjetivo, no un nombre. Es una cualidad. (...)

^{MM} En 1996 creaste la fotoperformance *Výchova dotykom / Upbringing by Touch*, que tal vez sea

tu obra más conocida. ¿Recuerdas cómo surgió? ¿Cómo percibiste la relación entre la hoja de vidrio que sujetas en una mano y la lente de la cámara, entre lo háptico y lo óptico, entre lo performativo y lo fotográfico, entre el *espacio de límites infinitos* que te presiona y penetra en ti, y el *espace-milieu* (Focillon), el espacio-entorno en el que tu cuerpo ha logrado expandirse? ¿Viste la hoja de vidrio como una extensión de tu cuerpo y la cámara como una extensión de tu ojo (mirarte a ti misma), o fueron los dos una apropiación de un ojo/mano ajeno que te miraba o te tocaba, o lo viste como la relación entre estos dos? ¿O tal vez de otra manera?

^{AD} Has planteado la pregunta tan bien que casi me tonta responder con un simple Sí. Esta pieza surgió de una manera increíblemente directa, sin mucha reflexión, si mal no recuerdo; como algo interno, relacionado con mi infancia, en cierto modo al nivel de una fantasía reprimida.

(...)

^{MM} En los primeros vídeos de un solo canal que rodaste en interiores (un estudio, un piso), filmaste eventos y acciones (normalmente tuyas) en planos medios o primeros planos muy cercanos, usando una cámara fija con el foco fijo. Los planos se dirigen a lo que está delante de ti. A veces no encuentran obstáculos, a veces pasan por capas transparentes, o semitransparentes, u opacas (agua quieta, agua fluyendo, una hoja de vidrio, saliva, tejidos, un par de guantes a los que se está dando la vuelta, la malla de una máscara de esgrima...). A veces el primer plano es tan extremo que el detalle deja de importar, se disuelve.

Así que digamos que no diriges la cámara solo buscando un objetivo específico que has buscado y al que espías, como si miraras a través de una lupa o un microscopio, hacia un lugar que no es visible para el ojo humano. Y a ello tampoco le sigue necesariamente una especie de mirada indiscreta, que aprovecha la oportunidad de acercar algo tan distante como cercano, como si se viera a través de unas lentes astronómicas o para cazadores, o unos prismáticos para ir a la ópera. Tampoco se trata solamente de una mirada secreta y furtiva a través de una mirilla dirigida a algo que no debería ser visto...

En tus primeros vídeos diriges la cámara –como si fuera una mirada fija– a lo que tienes enfrente, tan cerca de la acción (de tu propia acción) y actividad frente a la cámara

que casi puedes tocar con ella lo que tienes delante. El sonido grabado emana del mismo lugar. Estos actos directos y fijos de mirar/es-cuchar como extensión del cuerpo pueden ser un deseo de ir más allá de cualquier diafragma,² aunque no siempre los veamos o escuchemos. Ni siquiera como reflejos o ecos de la realidad (como Narciso, retratado de diversas formas en la historia del arte; p. ej., en superficies de agua tan uniformes como el cristal). ¿Qué tipo de vista y oído (tu vista y tu oído) era el que te interesaba en esos primeros vídeos?

^{AD} Como ya he comentado, aunque en casi todos mis primeros vídeos usé la técnica del circuito cerrado, no era mi intención buscar la confrontación con mi propia imagen/reflejo. Más bien era como si la cámara y su óptica se hubieran convertido en parte y, al mismo tiempo, instrumento de mi propio aparato de movimiento. Tal como dices, uso la cámara como extensión de mí misma; extendiendo mi movimiento «hacia...», como el agente que es consciente de mi propia reubicación. Al mismo tiempo rodeo a la cámara, me muevo en círculo a su alrededor, la dirijo y a la vez permito que no vea, no entienda; y todo ello forma parte de la historia, de la narración del

vídeo. Y puesto que el tema es la sexualidad, la cámara desempeña literalmente el papel de una prótesis, como bien señaló Paul Preciado en una conversación reciente que tuve con él.

Para mí, el reflejo en el espejo no desempeña ningún papel en esto, y el vector de la mirada se dirige lejos de mí (de nosotros, es decir, de mí y de la cámara) hacia el espectador. Yo/nosotros buscamos la confrontación con ellos. Si quisiera recurrir aquí al lenguaje del psicoanálisis, podría decir que estos primeros vídeos, aparte de otras consideraciones, se burlan de la demonización innecesaria de la famosa «escena primaria» (*Urszene, scène originaire*). (...)

Este texto es un extracto de la entrevista publicada con Anna Daučíková en el libro de Monika Mitášová: *A_nna D_aučíková. Trans_Formácie / Trans_Formations*. Bratislava: Galería Nacional de Eslovaquia, 2018, pp. 161-193. Traducción al inglés por Julia Sherwood.

- 1 En ruso, «traumatismo cerebral».
- 2 C/lonami en el texto original eslovaco: juego de palabras basado en la similitud entre las palabras *clona* (diafragma, abertura) y *lono* (vientre, entrepierna, genitales).



33 Situations (2015) de Anna Daučíková

¿Qué es un enamoramiento? Es algo —física, emocional, ¿tautológicamente, quizá?— aplastante. Una especie de peso que se siente primero, creo, en el pecho. El corazón duele, etc. Si un enamoramiento es un peso (imaginario o no), también es algo gravitatorio, una especie de tirón. La obra de la artista feminista checoslovaca Anna/Anča Daučíková ejerce sobre mí este tipo de tirón gravitatorio. Sus vídeos y fotografías no dejan de arrastrarme hacia sí, son mecanismos de atracción instantánea. Sin embargo, la temperatura de la obra de Daučíková no es muy alta; la ironía y la despreocupada levedad de la artista impiden que el tono se haga muy pesado (¡bien!) en sus impasibles investigaciones e informes sobre el control del estado sobre el cuerpo privado y la sociedad feminista y *queer* (tanto en la época soviética como posterior o distinta). En los dos últimos años, las sobrias obras de imágenes en movimiento de Daučíková —que examinan la arquitectura y el cuerpo, la literatura y el cuerpo, el cuerpo *queer*, la vigilancia, el estado y la identidad íntima bajo vigilancia— me han atrapado en su red extrañamente sensual. Sus vídeos y fotografías, extrañas superficies pensativas, inmersas en el constante contacto (óptico y estatal) entre lo público y lo privado, están entre las obras de arte que más tiempo ocupan en mis pensamientos.

Daučíková nació en 1950 en la antigua Checoslovaquia y estudió en la Academia de Bellas Artes de Bratislava antes de mudarse a Moscú en los años ochenta para vivir con su pareja. En la URSS compaginó la dedicación a su obra con un trabajo de sopladora de vidrio, y se hizo miembro de la Unión de Artistas Soviéticos. Al volver a Bratislava en los años noventa, Daučíková editó *ASPEKT*, una revista feminista que acabó convirtiéndose en biblioteca y editorial. Esta vertiente literaria, esta atención a la estructura del lenguaje, está presente en toda la obra de Daučíková, incluido el vídeo *33 Situations* (2015), que en cierto modo deriva de *Scene Book* (2014). Ambos recogen treinta y tres escenas breves escritas a mediados de la década de los 2000, ambientadas en su mayoría en la URSS de los años ochenta, y en ellas aparecen la artista y otras mujeres de la era soviética, representadas o no como lesbianas, intentando arreglárselas para sortear las asfixiantes restricciones burocráticas estatales de la época.

El vídeo gira en torno a una especie de duplicación: las escenas guionizadas de mujeres (a menudo lesbianas o de aspecto claramente *butch*) grabadas por sistemas de vigilancia (muchas veces con bastante humor) en países de la era soviética dan paso a panorámicas de interiores de apartamentos, donde las ventanas, los muebles y grandes bibliotecas privadas con hileras de libros son observados con una mirada a veces clínica, a veces afectuosa. («No hay biblioteca viviente que no albergue un cierto número de publicaciones procedentes de los márgenes», escribió Walter Benjamin). La cámara es rígida e impasible, pero ecuánime: en ningún momento se hace hincapié en las emociones. Y sin embargo hay una clara subjetividad radical en las escenas escritas, donde se pone al descubierto la torpe y autoritaria burocracia patriarcal del sistema soviético en tanto que mujeres y otras «minorías» rusas (judíos, etc.) intentan sobrevivir en ella.

Las escenas mecanografiadas del vídeo —a menudo iluminadas desde atrás en la ventana de un apartamento y después escaneadas para facilitar su lectura— sugieren escenas (de películas) aún no rodadas. Se da un lugar y una fecha («CHOP, 1991») y después se muestra el lugar. Por ejemplo: la oficina de aduanas y la zona militar cerrada de una estación de tren en «la frontera soviética occidental que separa la URSS de Checoslovaquia». Los personajes están delineados con precisión:

Pasajero: Anča, persona transgénero, ciudadana soviética que emigra de la Unión Soviética. Acaba de despedirse de la última de sus relaciones amorosas en la URSS y se dispone a vivir en el extranjero.

Azafata del tren: mujer corpulenta de cuarenta años. A los diecisiete años decidió hacerse monja, pero tras un año encerrada en el convento volvió a casa y poco después se casó con un oficial local del ejército, pariente del jefe del comité de distrito del Partido Comunista.

Y después, a modo de apéndice:

**La norma no escrita para cruzar la frontera sin problemas es esta: cuando tienes pasaporte de emigrante, lo normal es sobornar al oficial de aduanas por medio de la azafata del tren. Si no, te harán bajar del tren y tendrás problemas.

Hay distintas formas de atravesar, por supuesto. Y estamos especialmente habituados a atravesar y examinar a las mujeres: recorriéndolas con la cámara en una especie de tacto, óptico o no. ¿Pero qué ocurre con otras formas o regímenes visuales de construcción y deseo a los que se asigna un género, como las bibliotecas, por ejemplo? ¿O las imágenes en movimiento? Hay tantos interiores y exteriores... ¿Se puede aplicar una observación tan impregnada de género a otros cuerpos (literarios, arquitectónicos u otros)? ¿Pueden ser medios de reflexión y construcción sociales (no solo del yo, sino también de la sociedad)? ¿Y el feminismo? ¿Cómo aplicarlo a estas superficies? Cuando examinamos una estantería, ¿qué estamos buscando entre los libros y objetos culturales allí reunidos? ¿Qué examinamos? ¿El ojo de quién? ¿El cuerpo de quién? ¿Qué cultura, qué política? ¿Qué podemos discernir de tales escenas, de sus significantes y construcciones? Al ver la cámara de Daučíková recorrer las estanterías de libros (interior) y después los guiones, filmados con una luz tenue, siento que hay un cuerpo (tal vez el mío) en ambos planos. Pero no frente a la cámara. En otro lugar.

En el momento de escribir esta carta de fan, esta apasionada declaración, me llega la noticia (a través de mis muchos monitores, de sus brillantes superficies) de que en Estados Unidos el régimen de Trump está intentando rescindir la protección de los derechos civiles recién conquistados por las personas transgénero bajo la ley federal redefiniendo para ello el género

como «una condición biológica e inmutable determinada por los genitales en el momento de nacer». Me apoyo sobre el mostrador; miro por la ventana; pienso en otro vídeo de Daučíková. En él habla de su primer intento de someterse a una intervención de confirmación de género durante la época soviética, cuando la homosexualidad no era algo reconocido ni legal. Los médicos que consultó simpatizaron con ella; no la denunciaron, sino que sugirieron que intentara operarse en un país occidental, cosa que no hizo. Pero el nombre de la artista sigue a veces duplicado (Anna/Anča Daučíková), lo cual impide a quien escribe dar un nombre fácil a la artista, un testimonio claro o conclusión final. Son momentos de posible transición y paso: de lo público a lo privado, de la institución al hogar, del exterior al interior, de heterosexual a *queer*, de masculino a femenino, una letanía de incómodas categorías binarias, jerárquicas en sí mismas, que las obras de Daučíková, como por ejemplo *33 Situations* (2015), examinan de forma tan acertada y convincente.

Echando un vistazo a los periódicos y leyendo los artículos casi satíricos sobre el asalto biopolítico del régimen norteamericano patriarcal a todos aquellos cuerpos que no encajan en la heteronormatividad blanca-masculina, pienso que ya hemos vivido esta situación. El lenguaje utilizado tiene ecos del horrible y chirriante tono burocrático de la era soviética que evoca Daučíková: el «Departamento de Salud y Servicios Humanos» busca validar la discriminación de género en los programas educativos explicando «en un memorándum» que los organismos gubernamentales debían adoptar una definición explícita y uniforme del género «a un nivel biológico claro, científico, objetivo y administrable». La definición oficial vería el sexo como «masculino o femenino, inalterable, y determinado por los genitales con los que nace una persona». En un apéndice se añade: «Cualquier disputa sobre el sexo de la persona debe ser aclarada mediante pruebas genéticas». Me imagino estos ríos de palabras, su ferviente preocupación con los genitales y su identificación, desembocando en un trocito de papel, iluminado por detrás en la ventana de una casa. Me imagino la cámara recorriéndolo, y la presencia de cuerpos cercanos. Tanta intimidad, tantas identidades y, por último, el estado.

Quinn Latimer

Quinn Latimer on Anna/Anča Daučíková.
Texto publicado en la revista *FRIEZE*. 8 de febrero de 2019.

Anna Daučíková se graduó en el Departamento de Vidrio en Arquitectura en la Academia de Bellas Artes de Bratislava en 1978. Poco después emigró a Moscú donde vivió y trabajó hasta 1991, momento en el que regresa a Bratislava. Fue alumna de Václav Cigler.

Además de su trabajo artístico, ha sido cofundadora y activista de varios proyectos de defensa de los derechos de las mujeres y del colectivo LGTB en Eslovaquia desde los años noventa.

Su carrera académica incluye su papel como docente en la Academia de Bellas Artes y Diseño de Bratislava (1999-2012); y en la Academia de Bellas Artes de Praga (2012 - 2019).

En 2018 recibe el Premio Schering Stiftung. Su obra ha sido extensamente expuesta en el contexto internacional tomando parte en prestigiosas citas como la Documenta14 de Atenas/Kassel, la Bienal de Kiev o la Bienal de Yakarta.

Esta es la primera exposición dedicada a la obra de la artista eslovaca en una institución del Estado español. La muestra reúne su producción reciente con obras de carácter histórico: fotografía, vídeo y pintura. Anna Daučíková trabaja en el proyecto en colaboración con el también artista Zbyněk Baladrán.



Obras en la exposición

Along the Axis of Affinity: Seven Years Later, 2015-2022.

Vídeo fullHD, proyección de tres canales, color, sonido, 8 min

Upbringing Exercise, 1996-2019.

Serie de 18 fotografías en b/n, 69 × 45,5 cm

Talking to You, 2021.

Vídeo fullHD, proyección de dos canales, color, sonido, 33 min

33 situations, 2015.

Vídeo fullHD 4:3, monocanal, 108 min

Perforations, 1995-1996.

Serie de 6 fotografías en b/n, 42 × 29,6 cm

Family Album, 1989.

Serie de 4 fotografías en b/n, 35,5 × 45,5 cm

Moscow Collages, 1989.

Serie de 6 collages, papel y grapas metálicas, 42 × 29 cm

Portrait of a Woman with Institution - Anna Daučíková with Catholic Church, 2011.

Vídeo FullHD, monocanal, color, sonido, 19 min 28 s

Portrait of a Woman with Institution - Alina Lamakh with Textile Industry and Book of Schemata, 2017.

Vídeo FullHD, monocanal, 13 min, 53 s

Portrait of a Woman with Institution - Mada Mathis and Sus Zwick with Two-gatherness, 2011.

Vídeo FullHD, monocanal, 13 min 40 s

Portrait of a Woman with Institution - Hanna Hacker with University of Vienna, 2010.

Vídeo FullHD, monocanal, 11 min

Portrait of a Woman with Institution - Monika Mitášová with Bridging of Slovak National Gallery, 2009.

Vídeo FullHD, monocanal, 14 min 6 s

Portrait of a Woman with Institution - Helena Jiskrová with Being Out of the Swarm, 2020.

Vídeo FullHD, monocanal, 26 min 43 s

In Their Shoes I, 2018.

Vídeo FullHD, monocanal, 42 min 41 s

In the Interstices, 2021.

Vídeo FullHD, proyección de dos canales, 5 min 55 s

Hoch format, 2009.

Vídeo FullHD, monocanal, 4 min 18 s

Moscow / Women / Sunday, 1989-1990

serie de fotografías en b/n (24 piezas), 50 × 40 cm cada una

On Allomorphing, 2017.

Vídeo, proyección de tres canales, 16 min 16 s

Ground Research Standing, 1996.

Serie de 9 fotografías en b/n, 81 × 54,5 cm cada una

Ground Research Sitting, 1996.

Serie de 7 fotografías en b/n, 74,5 × 110 cm cada una

Seduction series: Prelude I, 1998.

Polaroid, serie de 6 piezas, 10,8 × 8,7 cada una

Seduction series: Prelude II, 1998. Polaroid, serie de 3 piezas, 10,8 × 8,7 cm cada una

First Aid, 1998.

Serie de 8 collages (fotografías de metraje encontrado y lámina transparente sobre papel), 21 × 29 cm



1 Victory Square / Kyiv / Ukraine / Live Cam



Cam 3 Kyiv Middle Buda, central sc



Cam 6 Velyka Oleksandrivka



Cam 2 Nova Kakhovka Kherson C



Cam 5 Kyiv From Balcony



4 Lviv City Center



2022 01 05 41



2022 01 05 41



2022 01 05 41

Thinkunboxing Youtube = HD

A violent, devastating process unheard of within Europe's geographic area commenced during preparations for this exhibition dedicated to the work of Anna Daučíková (Bratislava, 1950) at the Museum of Contemporary Art of the Basque Country. On 24 February 2022, following the Russian government's decision to invade Ukraine, troops entered Ukrainian territory and have since then been shelling, among other cities, the country's capital, Kiev.

At the same time, our frequent conversations have continued with Anna Daučíková and Zbyněk Baladrán, artists with whom we are working closely on all aspects required to complete this project. Just a few days ago, Daučíková wrote to the teams responsible for the exhibition to share her deep dismay at the situation we are experiencing. In her email, the artist indicated the need to reorient a proposal conceived in a very different moment from the one we are undergoing, in which two countries closely linked to her biography have become the protagonists of today.

Daučíková asked an open-ended question: how to react to what has happened in recent days, how to position the exhibition in the present, how to react to such violence also from art and its institutions? Her question was accompanied by a proposal: to incorporate into the exhibition route, as a prologue to her works, a piece that was not part of the initial selection: *Along the Axis of Affinity* (2015), an audiovisual essay on the survival of Ukrainian artists after the Second World War. Described as a tribute to her colleagues Valery Lamakh and Anna Zavarova, whose lives and works form an important piece of Ukrainian history and culture, *Along the Axis of Affinity* invokes their memory within our museum's galleries.

Positioned as a prologue to the exhibition, *Along the Axis of Affinity* consists of a double projection of long sequence shots running along the façades of buildings in Kiev (Ukraine), Bratislava (Slovakia) and Cologne (Germany). The work is visually resolved with two contrasting images: a surface with coloured tile mosaic patterns alongside others with grey surfaces devoid of any ornamentation. Meanwhile, a voiceover – that of the artist – overlaps historical passages about 20th-century Europe with episodes from the history of architecture and biographical fragments

featuring Valery Lamakh, a Ukrainian student who was held in Cologne at the age of 17 to do forced labour for the Germans. Daučíková also places alongside him the figure of Anna Zavarova, a Ukrainian historian who was close to the artist during her years of residence in Kiev. She wrote about Lamakh and the influence of his legacy on the secret intellectual life of Kiev in the 1950s and 1960s.

Produced as part of *The School of Kyiv / Kyiv Biennial 2015* and exhibited at documenta 14 in Athens in 2017, it is virtually impossible today to stand in front of these architectural forms without immediately associating them with the images of destruction we are confronted with on a daily basis. We can no longer contemplate these long sequence shots portraying the merging of these façades on two projection screens without mentally comparing them to other images that depict entire buildings destroyed by bombs, ruined façades covered by dense clouds of smoke and flames.¹

As we have already mentioned, *Along the Axis of Affinity* was not among the initial selection of works for Anna Daučíková's exhibition in our museum. Nonetheless, Russia, Ukraine, Moscow and Kiev or the figure of Valery Lamakh were indeed present and were often interlinked with other works on display. For example, in *Portrait of a Woman with Institution – Alina Lamakh with Textile Industry and Book of Schemata*, from 2017, the words of the artist and widow of Valery, Alina Lamakh, resound, analysing the disappearance of the textile industry in Ukraine and recounting the labour of editing and conservation she carried out on the works of her partner.

The silent Russian women who feature in another landmark work by Daučíková entitled *Moscow / Women / Sunday*, 1989-1990, are positioned close to this audiovisual piece. The work comprises a series of black and white photographs that record, as the title describes, women wandering in Moscow on Sundays. Women walking through streets in which men are nowhere to be seen, their figures reflecting the feeling of exhaustion and fatigue of the population in the late 1980s, when the artist was still living in the Russian capital. These images have often been described as representing the disappearance of a way of life and a historical moment.

Closing the circle, and without going over the more than thirty pieces in the exhibition, Valery Lamakh once again reappears in our route. On this occasion, in the work entitled *On*

Allomorphing (2017), an essay constructed from the various testimonies and stories that again feature the Ukrainian artist and a transgender activist. As in other works, biographical episodes from the artist's life are incorporated into a narrative formed by the sum of voices she invoked in her pieces: "when I was eight years old, I thought that if I lied down every night in a certain way that my body would grow as if it were inside a cast. I believed that with time that my body would recognise it and adopt the form I wanted. I dreamt of having a strong and chiselled body", the artist's words echo in the image.

This voiceover appears again to weave from another place with her words and overlapping images a web that connects periods and experiences, casting a narrative that speaks of the social body and intimacy, of authoritarian regimes and unexpected forms of collective imagination, of limits and social transformation.

The construction of alternatives after the collapsing narratives of the last century has been the object of reflection of many contemporary artists for years. Just a few months ago, the editorial board of AMA, a monographic magazine published by the museum that was produced during the COVID-19 pandemic, stated in an

introductory text that the crisis had served to help us renounce convictions and certainties in order to understand the importance of all those areas related to care and vulnerability.

Nothing at the time foreshadowed the new leap in the escalation of violence that is shaking Europe today and the totally unexpected turn that those words would take with regard to uncertainties and the future. It therefore seems now more necessary than ever, as was also stated in the aforementioned editorial, to respond critically to the situation we are living through, shedding light on the fault lines and continuities of history and acknowledging its complexity. Approaching the work of Anna Daučíková is undoubtedly a way of furthering this urgent and necessary task.

Beatriz Herráez

¹ A few days ago, ICOM issued a statement highlighting the responsibility of the international community to protect cultural heritage in times of conflict, as well as underlining the importance of cultural institutions in building anti-war societies. The work of museums would be unthinkable without the work of artists whose legacy is the heritage we protect and exhibit.

Along the Axis of Affinity (script)

We tend to think of surfaces as superficial, but we can also say that surfaces are where the things happen. I am talking about tiles on the surface of buildings. In Russian the word "oblitsovka" - "tile cladding" comes from "litso" - "face" and "sozdavat oblitsovku" comes as to "create a face", and not "to cover", "to clad", although doable it is merely by cladding.

Tiles on Kiev's buildings date back to the times of Khrushchev. He began the de-Stalinization of architecture as a "struggle against excess" in the mid-1950s, with the decree "On the Removal of Excesses in Planning and Building". The Kiev Ceramics Factory, in connection with this, stopped the manufacture of decorative architectural details and switched to the production of glazed wall tiles. As a consequence, many Kiev buildings were given ceramic façades in the 1960s and 1970s. The tiles were of various shapes and colours, but the most common colour was beige, and called the "kabanchik", the boar piglet, probably because of the two little depressions on the reverse side, which are reminiscent of a pig's eyes. Tourists to Kiev have sometimes been told that this tile cladding of buildings is not merely pretty but also practical, because it can

be washed and is therefore hygienic. In the late 1990s the factory went bankrupt. A variety of small businesses now occupy the territory.

In Cologne, after the Second World War, ceramic tiles were widely used in the restoration of façades. The tiles became a characteristic feature of post-war buildings also in other European cities.

From 1942 to 1945, a 17-year-old Ukrainian art student, Valery Lamakh, was in Cologne doing forced labour for the Germans (together with thousands of other young men from German-occupied lands). There, in the ruins of a residential dwelling, he found several volumes of the works of Schopenhauer. After the exhausting labour, so harmful to one's health (cleaning the insides of metal tanks for chemicals), he devoted himself to reading the books, and eventually had the idea to develop an interpretation, by means of geometric patterns and schemata, of the consistent system of *Weltanschauung* and the central role of a human being in it. This work would continue for 33 years, and Lamakh called himself a "schematician". Later, he managed to smuggle fragments of his schemata into his mosaics – monumental creations of official Soviet visual culture – without the censor noticing (for example, on façade of the building of the cotton factory in Ternopol).

For a small group of artist friends in Kiev, Lamakh became a key figure, a model of authenticity. His widow, Alina Lamakh, began to devote herself to the preservation and editing of his work. She deciphered his almost illegible manuscripts, and compiled them into a two-volume work which she published as *Knigy schem* (Books of Schemata) in fifty copies.

In the 1960s, my friend Anya Zavarova, a student of art history, came to Moscow from Kiev, and began her doctoral studies under the supervision of Nikolay Nikolayevich Volkov.

She defended her thesis, "Illustration in Children's Books". She was approached by the KGB, who asked her if she would collaborate with them in exchange for permanent residence in Moscow and the full title of "Dr". She refused, and returned to Kiev. She did not begin to publish her works until the 1990s. About Lamakh, she wrote: "Valery Lamakh played a huge role in the awakening of the secret intellectual life of Kiev in the 1950s and 1960s. No one who knew him was left un-influenced. But that must be understood in the broadest sense of the word. There was nothing of the 'teacher', 'bearer of truth', or 'pagan priest' about Lamakh. Not claiming, not declaring, he only continuously confirmed – with his whole being – the reality of the spirit and the meaning of inner personal experience."

Lamakh seems to be strangely steady and at the same time all in motion. And his texts - a drive on the verge of poetry and philosophy.

We can do without those distanced words – genuine and tied with the time of their birth, they do not lend themselves easily to perception. And how could we prevent them from an ideological load... Although the ideology does not seem to really matter today.

In order to stay in touch with the present, some words we disclaim and some we invent anew. But we do need all of them - and to use them anew, to put them together and create the surface, perhaps we need to treat them in a special way.

Hi Anča, let's continue our conversation by correspondence, as agreed. Letter-writing doesn't hinder dialogue, and it might enable us to raise additional questions, issues, as we can make the most of the space and time offered by writing (...).

MONIKA MITÁŠOVÁ Apart from your photo series and your series of overlapping photographs sealed in transparent plastic film (*Untitled // Bez názvu /2000/*) you also created perforated photographs (1995 – 1996). The tiny needle perforations are hardly noticeable on the front side, but on the back – especially when looked at from the side – a stippled line of needle perforations becomes visible (front: a photo of two girls with a sledge in a Bratislava street in winter / back: perforated self-portrait made of rectangular lines; front: bear cubs at play / back: two women's faces; front: negative of a boy lying in bed diagnosed with *tyazhelaya cherepno-mozgovaya travma*¹ / back: 10 frames showing instruments and segments of images-visions of the body; front: a wristwatch / back: a finger on a rectangular grid fidgeting with hair; front: a snow-covered landscape / back: intercourse positions; etc). How did you think about these photographic/perforated images back then and how do you think about them now, in retrospect? What do they say about the relationship between (not) seeing and being (not) seen?

ANNA DAUČIKOVÁ A perforation suggests a disturbance, disruption and, in this case, also making something less visible. However, the perforation itself is something that draws, overwrites and lets the light through. What I enjoyed about doing this was that there's no point hanging these works on the wall. To see it you have to hold it in your hand, hold it up against the light, turn it around. I've heard somewhere that historical prints were not meant to be displayed on walls, they were intended to be looked at only by being taken out of their folders, they required a kind of intimate handling.

I did these perforations in the mid-1990s although most of the photographs are earlier.

For example, the landscape showing the view from my window in [the Bratislava suburb of] Lamač was taken before I moved to the USSR, as was the winter street scene in a Bratislava with the girls, or the scene in the zoo. The rest were taken in Moscow where I started working with photographs found in the street. I started doing the perforations (perforated pictures) much later, as a way of juxtaposing two periods of my life by blending two images. (...) The perforations are a commentary of sorts, sometimes straightforward, sometimes more oblique. I regard it as a kind of personal poetry. I think I was coming to terms with my return to "the West" but also, more generally, with my own past. If, for some reason, I were to do it again now, I would probably aim to make the perforated commentaries tougher, more straightforward and merciless. (...)

^{MM} To some extent, photography also played a role in your joint performances and video performances with Christina Della Giustina (1995 – 1996). What did coming out by means of a photo performance and video performance published in the Slovak feminist journal *ASPEKT* mean for you at the time? Because an actual performative act of direct speech – direct action through speech and by speech – is one thing, and performance art reproduced in a photograph or a video recording in the feminist press quite another...

^{AD} In 1996 *ASPEKT* was putting together an issue entitled "The Lesbian Existence", which was the first ever anthology on the subject in Slovakia. The question arose what to put on the cover and so Christina Della Giustina and I quickly came up with this stunt: we had our pictures taken as Lady Di and the Queen respectively, an ardently affectionate double portrait. There was this endless coverage in the media of some pseudo-problems between these two women, so we decided to "easternise" them slightly while, at the same time, raising the hypothetical question of what other kinds of relationships might have been available to them had they not both been imprisoned by the patriarchal armour enclosing them.

(...)

^{MM} At this time you became the public face of the interests and activities of the LGBT community in Slovakia (1998 – 2003). (...) Did you, at the time, distinguish between your work as a spokesperson of the Otherness Initiative // Iniciatíva Inakost,

and your work for the Q-archive in Bratislava (which resulted in you being regarded as a *queer activist*, and pigeonholed as a practitioner of *queer art*)? And if you did distinguish between these, in what way are the politics of these civic/artistic activities related and in what ways are they different?

AD I certainly do distinguish between these. In politics you always have to set yourself some goals but art has no need to set itself any goals whatsoever. Art is entitled to collapse; a collapse is also an outcome. However, the boundary between the two spheres can be blurred and they can inspire each other. But sometimes they are mutually exclusive. Politics is ultimately “the art of compromise”, while (...) art mustn’t make concessions because it is only good as long as it is stubborn and consistent *ad absurdum*. On the other hand, everything can be art, including politics. What I try to keep in mind is that (...) art forms ought to aspire to quality, ought to include something that can be subjected to critique. (...) We have to bear in mind that the space of art is a privileged kind of space and that an artist-activist is in a different position compared with someone who is simply an activist. But maybe I’m just old-fashioned and we should forfeit critique.

But then again – what kind of politics? (...) There’s also something we might call *queer politics*. Here it’s not so easy to draw a line between art, politics and theoretical thought. This is the case when by being made visible, non-normativity in and of itself shapes and reformulates the situation, when the thinking itself takes a risk as it operates on the boundary between real precariousness and theoretical thought by dint of existing and thinking about itself at the same time. *Queer* for me is always an adjective, not a noun. It is a quality. (...)

MM In 1996 you created the photo performance *Výchova dotykom / Upbringing by Touch*, which may well be your most frequently shown work. Can you say something about how that came about? How did you feel about the relationship between the sheet of glass held in your hands on the one hand and the camera lens on the other, between the haptic and the optical, between performativeness and photography, between the *infinite limit space* that is pressing down on you and into you, and the *espace-milieu* (Focillon), the space-environment into which your body was able to expand? Did you regard the sheet of glass

as an extension of your body and the camera as an extension of your eye (looking at yourself), or were they both an appropriation of an alien eye/hand that was looking at you/touching you – or did you regard it as relationship between these two? Or did you see it as something else?

AD You’ve put the question so well I’m almost tempted to answer it with a single big YES. This piece came about in an almost uncannily direct way, without much reflection if I remember right, as something internal, related to my childhood, somewhere on the level of suppressed fantasies.

(...)

MM In your early single-channel videos that you shot in interiors (a studio, a flat) you filmed events and actions (usually your own) in medium close-up or extreme close-up, using a static camera with fixed focus. The shots are aimed ahead of you, forward. Sometimes they encounter no obstacles, sometimes they pass through a transparent or semi-transparent or opaque layers (still or flowing water, a sheet of glass, saliva, textile, into a pair of gloves that are being turned inside out, behind the mesh of a swordplay mask...) Sometimes the close up is so extreme that the detail no longer matters, it dissolves.

So let’s say you don’t direct the camera only by means of a specifying and searching, or prying and targeted look, as if you were looking through a magnifying glass or a microscope, towards a place that is not visible to the naked eye. And neither does necessarily a peeking kind of look follow, one that savours the chance to bring something that is distant as close as if it were seen through astronomical or hunting binoculars or through an opera glass. Nor does it facilitate just a stealthy, secret look through a peephole directed at something where it shouldn’t be seen...

In your first videos you direct the camera – as a fixed gaze – straight ahead of you, so close to (your own) action and activity in front of the camera as to almost press it into what is ahead. The recorded sound emanates from the same source. These direct and fixated acts of looking / listening as extensions of the body may long to pass through all diaphragms,² although they might not always be heard or seen. Not even as reflections or echoes of reality (like Narcissus, depicted in art history in various ways, e.g. reflected in water surfaces as smooth as glass). What

type of (your own) seeing and hearing interested you in your early videos?

AD As I’ve mentioned, although I used the closed-circuit technique in most of my early videos, it wasn’t my intention to confront my own image/reflection. Rather, it was as if the camera and its optics had become a part and, at the same time, an instrument of, my own movement apparatus. As you say, I use the camera as an extension of myself – extending my movement “towards...”, as the agent that realises my own relocation. At the same time I surround the camera, circling around it, directing it while also allowing it not to see, not to comprehend – and all this forms part of the video story, video narration. And since the subject is sexuality, the camera plays literally the role of a prosthetic, as Paul Preciado aptly articulated my recent conversation with him.

For me the mirror-reflection doesn’t play any role in this and the vector of looking is

directed away from me (from us, i.e. myself and the camera) towards the viewer. I/we want to confront them. If I were to draw on (and drag into it) the language of psychoanalysis, I might say that these early videos, apart from anything else, mock the unnecessary demonization of the notorious “primal scene” (*Urszene, scène originaire*). (...)

This text is Anna Daučíková’s excerpt from the interview published in the book by Monika Mitášová: *Anna D. aučíková. Trans_Formácie / Trans_Formations*. Bratislava: Slovak National Gallery, 2018, pp. 161–193. English translation by Julia Sherwood.

1 Russian for “traumatic brain injury”.
2 C/Ionami in the Slovak original – a pun on the similarity between the words *clona* (diaphragm, aperture) and *lono* (womb, crotch, private parts).



Anna Daučíková's 33 Situations (2015)

What is a crush? Some *thing* – physically, emotionally, tautologically, maybe? – crushing. A kind of weight that one feels – I think – on the chest first. My heart hurts, etc. If a crush is a weight (imagined or no) it is also gravitational, a kind of pull. The Czech-Slovak feminist artist Anna/Anča Daučíková makes work that works this kind of gravitational weight and drag on me. Her videos and photographs keep dragging me to them, devices of instant attraction. Yet the temperature of Daučíková's body of work is cool; the artist's irony and effortless levity keep things from getting too heavy (well) as she coolly surveys and reports on state control of the private body, feminist politics, and queer society – Soviet, post, and other. In the past couple of years, Daučíková's sober moving-image works – preoccupied with architecture and the body, literature and the body, authoritarian regimes and the body, women and the body, bureaucracy and the body, thought and the body, the queer body, surveillance and state and the intimate self, so surveyed – have caught me in their oddly sensual net. Her videos and photographs – all strange, thinking surfaces, flush with the constant contact (optical and state) between public and private – have become some of the artworks I think about the most.

Born in 1950 in the former Czechoslovakia, Daučíková studied at the Academy of Fine Arts in Bratislava before moving to Moscow in the 1980s to live with a lover. In the USSR she worked as a glassblower (and became a member of the Soviet Artists' Union) while pursuing her own artistic practice. Back in Bratislava in the 1990s, Daučíková worked on *ASPEKT*, a feminist magazine project that evolved into a library and publishing house. This literary tenor, the rush and fumble of language, touches all of Daučíková's work, including the seminal video *33 Situations* (2015), which is built, in some sense, from the artist's 2014 *Scene Book*. Both contain thirty-three short scenes, written in the mid-2000s, that mostly take place in 1980s-era USSR and feature the artist and other Soviet-era women, passing as lesbian or not, attempting to navigate and pass through the bureaucratic and controlling state strictures of the day.

Indeed, the video is built around a kind of doubling: scripted scenes of women (often lesbian or suggestively butch) under recorded surveillance (often witty) in Soviet countries and times preface pans of apartment interiors, in which windows, furniture, and extensive private libraries and rows of books are by turns clinically and warmly observed and passed over. ("There is no living library that does not harbor a number of booklike creations from fringe areas", as Walter Benjamin wrote once.) The camerawork is stilted and impassive but even: no "heightened" emotion is implied. And yet the radical subjectivity of the written scenes, in which the patriarchal, authoritarian, bumbling bureaucracy of the Soviet system is laid bare as women and other Russian "minorities" (Jews, etc.) attempt to navigate it, is clear.

The video's typed-out scenes – often filmed backlit in the window of an apartment, then scanned downward for easy reading – suggest scenes (in films) yet to be shot. Place and time are given ("CHOP, 1991") and then the set-up. For example: the custom office and closed military zone of a train station at the "Western Soviet border delineating USSR and Czechoslovakia". Characters are efficiently delineated:

Passenger: Anča, transgender person, Soviet citizen emigrating from Soviet Union. She has quit the last of her love relationships in USSR and is heading to start living abroad.

Train stewardess: 40-year-old corpulent woman.

At the age of 17 she decided to become a nun, but after a year in the monastery closet she returned back home and soon married local military officer, the relative of the chief of the district committee of Communist party.

Then, an addendum:

**The unwritten rule for the comfortable passing the border says: when having an emigrant passport you are expected to buy over the customs official via the train stewardess. Otherwise you will be set off the train and hassled

There are different forms of passing, of course. And we are particularly used to passing and scanning women: panning over them, a kind of touch, optical or not. But what about other gendered forms or spatial histories or visual regimes of construction and desire – libraries, for example. Or moving images. So many interiors, exteriors. Can such gendered observation be applied to other bodies, literary, architectural or other? Can they be a means of social reflection and construction – not just of the self but of society? And what of feminism? How to apply it to these surfaces? When we scan a bookshelf, what are we looking for? Among the books and cultural objects assembled there? What are we surveying? Whose eye? What body? What culture, which politics? What would we discern from such scenes, their signifiers, constructions all? As I watch Daučíková's camera pan across shelves of books (interior), then pages of text shot through with some weak light, I feel a body (perhaps my body) in both shots. Not in front of the camera, though. Somewhere else.

As I write this fan letter, a report of a kind of ardor, news reports come in (via my many monitors, their glowing surfaces) that the Trump regime in the United States is attempting to roll back some recently won civil rights protections of transgender people under federal law by legally defining gender as a "biological, immutable condition determined by genitalia at birth". I lean against my desk; I look out my window; I think of another of Daučíková's videos. In it she speaks

about her early attempt at gender confirmation surgery during the Soviet era, when homosexuality was neither acknowledged nor legal. The doctors she consulted were sympathetic; they did not turn her in. Instead they suggested she attempt such surgery in the West. She didn't. But the artist's name in both work and life remains, at times, doubled – Anna/Anča Daučíková – evading an easy naming of the artist by the writer, a clear report, a final survey. The moments of possible transition and passing – from public to private, institution to home, exterior to interior, straight to queer, male to female, indeed, this litany of uneasy and starkly hierarchal binaries in and of themselves – that Daučíková's work, like *33 Situations* (2015), so brilliantly and cogently presses and surveys.

As I scan the newspapers and read the nearly satirical reports of the American regime's patriarchal biopolitical assault on all bodies that do not conform to white-male heteronormativity, I think: we have been in this situation before. The language of the articles have shades of Daučíková's Soviet-era crass bureaucratic creakiness: the "Department of Health and Human Services" seeks to allow gender discrimination in education programs by arguing "in a memo" that key government agencies needed to adopt an explicit and uniform definition of gender as determined "on a biological basis that is clear, grounded in science, objective and administrable". The agency's definition would define sex as "either male or female, unchangeable, and determined by the genitals that a person is born with". An addendum adds: "any dispute about one's sex would have to be clarified using genetic testing". I imagine these pools of language, their fervent preoccupation with genitalia and the reportage of, streaming down a thin piece of paper, backlit in a window in someone's private home. I imagine the camera panning over them, bodies nearby. So much intimacy, so many selves, and then the state.

Quinn Latimer

Quinn Latimer on Anna/Anča Daučíková.
Text published in the magazine *Frieze*. 08 Feb. 2019

Bio

Anna Daučíková graduated from the Department of Glass in Architecture at the Academy of Fine Arts in Bratislava in 1978. Shortly thereafter she emigrated to Moscow, where she lived and worked until 1991, when she returned to Bratislava. She was a student of Václav Cigler.

In addition to her artistic work, she has been a co-founder and activist of several women's and LGBT rights projects in Slovakia since the 1990s.

Her academic career includes teaching roles at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava (1999-2012) and the Academy of Fine Arts in Prague (2012-2019).

She won the Schering Stiftung Award in 2018 and her work has been exhibited extensively around the world, having taken part in prestigious events such as Documenta14 Athens/Kassel, Kiev Biennial and Jakarta Biennale.

This is the first exhibition dedicated to the work of this Slovak artist in a Spanish institution. The exhibition brings together her recent production with works of a historical nature, including photography, video and painting. Anna Daučíková is working on the project in collaboration with the artist Zbyněk Baladrán.



Checklist

Along the Axis of Affinity: Seven Years Later, 2015-2022.

FullHD video, three-channel screening, colour sound, 8 min

Upbringing Exercise, 1996. Series of 18 b/w photographs, 69 × 45.5 cm

Talking to You, 2021. FullHD video, two-channel screening, colour, sound, 33 min

33 situations, 2015. FullHD video 4:3, single channel, 108 min

Perforations, 1995-1996. Series of 6 b/w photographs, 42 × 29.6 cm

Family Album, 1989. Series of 4 b/w photographs, 35.5 × 45.5 cm

Moscow Collages, 1989. Series of 6 collages, paper and metal staples, 42 × 29 cm

Portrait of a Woman with Institution - Anna Daučíková with Catholic Church, 2011. FullHD video, single channel, colour, sound, 19 min 28 s

Portrait of a Woman with Institution - Alina Lamakh with Textile Industry and Book of Schemata, 2017. FullHD video, single channel, 13 min 53 s

Portrait of a Woman with Institution - Muda Mathis and Sus Zwick with Two-gatherness, 2011.

FullHD video, single channel, 13 min 40 s

Portrait of a Woman with Institution - Hanna Hacker with University of Vienna, 2010.

FullHD video, single channel, 11 min

Portrait of a Woman with Institution - Monika Mitášová with Bridging of Slovak National Gallery, 2009.

FullHD video, single channel, 14 min 6 s

Portrait of a Woman with Institution - Helena Jiskrová with Being Out of the Swarm, 2020. FullHD video, single channel, 26 min 43 s

In Their Shoes I., 2018. FullHD video, single channel, 42 min 41 s

In the Interstices, 2021. FullHD video, two-channel screening, 5 min 55 s

Hoch format, 2009. FullHD video, single channel, 4 min 18 s

Moscow / Women / Sunday, 1989-90. B/w photo series (24 pieces), 50 × 40 cm each

On Allomorphing, 2017. FullHD video, three-channel screening, 16 min 16 s

Ground Research Standing, 1996. Series of 9 b/w photographs, 81 × 54.5 cm

Ground Research Sitting, 1996. Series of 7 b/w photographs, 74.5 × 110 cm

Seduction series: Prelude I, 1998. Polaroid, series of 6 pieces 10.8 × 8.7cm each

Seduction series: Prelude II, 1998. Polaroid, series of 3 pieces 10.8 × 8.7cm each

First Aid, 1998. Series of 8 collages (found footage photographs, transparent foil on paper), 21 × 29 cm

Vitoria-Gasteizen, 2022ko apirilaren 8tik irailaren 13ra Artium Museoa, Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa ekoitzirik ikusgai egon zen Anna Daučíková-ren *Not Belonging To and In Solidarity With* erakusketaren harira egin da argitalpen hau.

Esta publicación se realiza con motivo de la exposición *Not Belonging To and In Solidarity With* de Anna Daučíková producida en el Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa que tuvo lugar en Vitoria-Gasteiz del 8 de abril al 18 de septiembre de 2022.

This edition has been published to mark the Anna Daučíková exhibition *Not Belonging To and In Solidarity With* produced by Artium Museoa, Museum of Contemporary Art of the Basque Country, which was held in Vitoria-Gasteiz from 8 April to 18 September 2022.

**ERAKUSKETA
EXPOSICIÓN
EXHIBITION**

**Komisarioak
Comisariado
Curators**
Zbyněk Baladrán & Beatriz Herráez

**Erakusketaren koordinazioa
Coordinación de la exposición
Exhibition Coordinator**
Yolanda de Egoscozabal

**Koordinazio-laguntzaileak
Asistencia a Coordinación
Coordination Assistance
SCANBIT**

**Diseinu grafikoa
Diseño gráfico
Graphic Design**
Adéla Svobodová

**Muntaketa eta garraioa
Montaje y transporte
Installation and transport
Cloister Services**

**Aseguruak
Seguros
Insurance**
Zihurko

**ARGITALPENA
PUBLICACIÓN
PUBLICATION**

**Diseinua eta maketazioa
Diseño y maquetación
Design and Layout**
Adéla Svobodová

**Argitalpenaren koordinazioa
Coordinación de la publicación
Publication Coordinator**
Yolanda de Egoscozabal

**Testuak
Textos
Texts**
Quinn Latimer
Monika Mitášová
Beatriz Herráez
Anna Daučíková

**Testuen edizioa
Edición de textos
Copyediting**
M^a Jose Kerejeta (ES)

**Itzulpena
Traducción
Translation**
Ibon Errazquin (EN>ES)
M^a Jose Kerejeta (ES>EU)
Peter Sotirakis (ES>EN)

**Inprimategia
Imprenta
Printing**
ARABAKO FORU ALDUNDIA

**Testuen eta itzulpenen ©
Egileak
© de los textos y las traducciones
Los autores
© of essays and translations
The authors**

**Irudien ©
Egileak
© de las imágenes
Los autores
© of photographs
The authors**

**Edizio honen ©
© de esta edición
© of this edition
Artium Museoa.
Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa
Museo de Arte Contemporáneo
del País Vasco
Museum of Contemporary Art
of the Basque Country**

ISBN: 978-84-125057-2-6
Lege gordailua
Depósito legal
Legal deposit
LG G 00190-2022

**Ale kopurua
Número de ejemplares
Number of copies**
1.000

**EUSKAL HERRIKO ARTE GARAİKIDEAREN MUSEOA ARTIUM MUSEOA
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DEL PAÍS VASCO ARTIUM MUSEOA
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART OF THE BASQUE COUNTRY ARTIUM MUSEOA**



**Frantzia Kalea / Calle Francia 24
01002 Vitoria-Gasteiz
artium.eus**

**Zuzendaria
Dirección
Director**
Beatriz Herráez

**Garapen eta Finantza zuzendariordea
Subdirector de Desarrollo y Finanzas
Deputy Director of Finance and Development**
Javier Iriarte

**Komisario burua
Comisaria jefe
Chief Curator**
Catalina Lozano

**Zuzendaritzako idazkaria
Secretaria de dirección
Managerial Secretary**
Mentxu Platero

**Finantzak eta Pertsonak
Finanzas y Personas
Finance and HR**
Luis Molinuevo

**Marketina
Marketing
Marketing**
Aingeru Torrontegi

**Komunikazioa
Comunicación
Communication**
Anton Bilbao

**Itzulpena eta Edizioa
Traducción y Edición
Copyediting and Translation**
Maria Jose Kerejeta

**Aldi baterako erakusketak
Exposiciones Temporales
Temporary Exhibitions**
Yolanda de Egoscozabal

**Bilduma
Colección
Collection**
Daniel Castillejo
Enrique Martínez Goikoetxea

**Liburutegia eta Dokumentazioa
Biblioteca y Documentación
Library and Documentation**
Elena Roseras. Liburutegi,
Dokumentazio eta Argitalpenen
arduraduna / Responsable
de Biblioteca, Documentación
y Publicaciones / Library,
Documentation and Publications
Manager
Jaione Cortázar. Liburutegiaren
koordinatzailea / Coordinadora
de Biblioteca / Library Coordinator
Estibaliz García. Dokumentazioaren
koordinatzailea / Coordinadora
de Documentación / Documentation
Coordinator

**Hezkuntza
Educación
Education**
Charo Garaigorta. Hezkuntza
arduradun / Responsable de
Educación / Education Manager
M^a Fran Machin. Koordinatzailea /
Coordinadora / Coordinator

**Azpiegitura eta Zerbitzuak
Infraestructuras y Servicios
Infrastructures and Services**
Jose Ramón Angulo. Azpiegitura
eta Zerbitzuen arduraduna /
Responsable de Infraestructuras
y Servicios / Infrastructure
and Service Manager
Gustavo Abascal. Seguratsun
eta Prebentzio teknikaria /
Técnico de Seguridad
y Prevención / Safety
and Prevention Officer

**Administrazioa
Administración
Administration**
Dava Ábalos
Begoña Godino
Maite Pando
Eva Pérez

ERAKUNDE SORTZAILEA
PATRONO FUNDADOR
FOUNDER MEMBER

ERAKUNDE BABESLEAK
PATRONOS INSTITUCIONALES
INSTITUTIONAL MEMBERS

araba álava



KULTURA ETA HEZKUNTZA
POLITIKA SAIA
DEPARTAMENTO DE CULTURA
Y POLÍTICA LINGÜÍSTICA



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

PROMOCIÓN DEL ARTE



BABESLE PRIVATUAK
PATRONOS PRIVADOS
PRIVATE SECTOR MEMBERS

EMPRESA BABESLEAK
EMPRESAS BENEFACTORAS
SPONSORING MEMBERS

EL CORREO



Vital FUNDACIÓN
FUNDACIÓ



ESTRATEGIA

Diario

SE2

Hitzak #7

