

Nadja Argyropoulou: Chaos: jak zruinovat „ruinu“ a milovat „ruinu lásky“, myslím

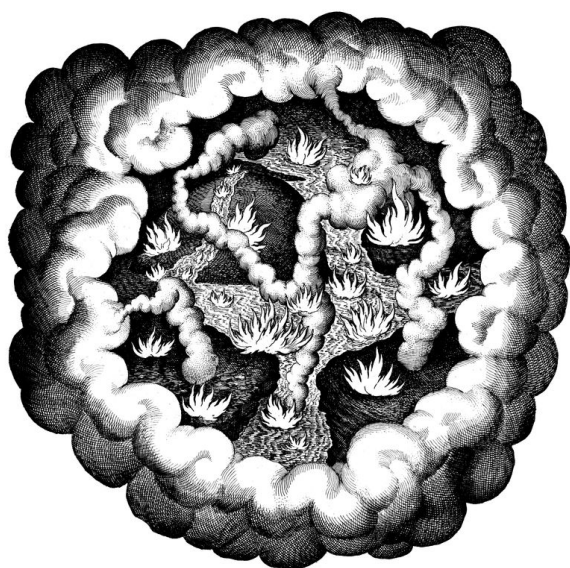
Text: Nadja Argyropoulou
Z angličtiny přeložil: Tomáš Pivoda

Mnémosyné v ruinách

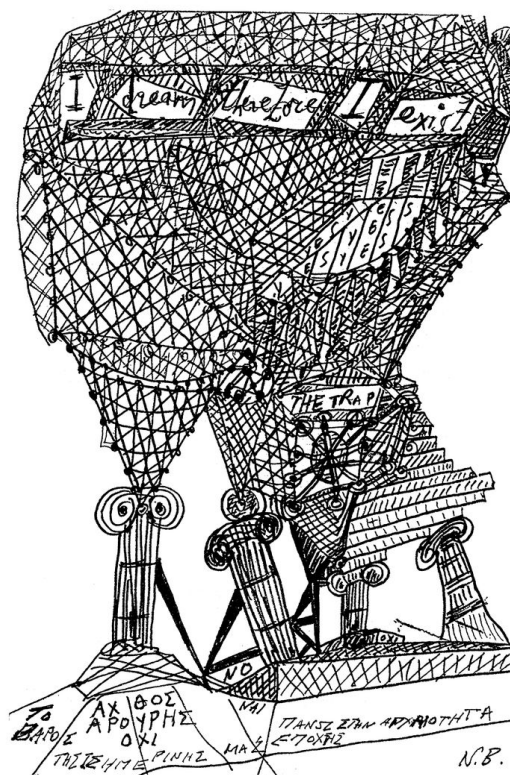
„Ústředním problémem je zde paměť. Zvířata si ukládají získané informace v gametách. To jsou prakticky věčné paměti – ukládají informace stejně dlouho, jako trvá život na Zemi. Lidé naopak používají k přenášení získaných informací umělé paměti – například knihy, budovy a obrazy. Ty jsou mnohem pomíjivější než vajíčka nebo spermie. Lidé proto hledají trvalejší paměti: *aere perennius* (trvalejší než bronz). Vědí, že až se všechny umělé paměti – veškeré lidské tvoření – rozloží na entropické trosky a suť, lidské gamety budou nadále předávat své informace, možná pozměněné náhodou.“ – Vilém Flusser¹

Základem „trosek a suti“ Viléma Flussera je otázka paměti/vědění, moci/vlastnictví a dovednosti/výroby. Samotné upomínání začíná incidentem ruiny²: když bohatý muž Skopás z Thesálie odmítl zaplatit plnou odměnu básníkovi Simonidovi z Keu (556-468 př. n. l.) za báseň, kterou zapěl na hostině, a chvíli nato byl básník povolán ven z hodovní síně k bráně (údajně božskými dvojčaty Kastórem a Polydeukem, které ve své básni rovněž vychválil), zřítla se střecha budovy a pohřbila pod troskami Skopa i všechny jeho hosty. Naprosto znetvořená těla nebylo možné identifikovat a jen díky tomu, že Simonides si pamatoval, kde který host seděl, mohl proběhnout jejich řádný pohřeb. Z ruiny této hostiny se zrodilo umění paměti – *mnemotechnika* – jakožto přeuspořádání mentálních obrazů *in loci* tak, aby se jich mohla vhodně a rychle zmocnit řeč; umění, které vyžaduje umístování/ukládání, uchovávání a obnovování takovýchto obrazů, jako by to byli duchové, kteří obývají každou nečinnou ruinu i každou smrtonosnou ruinaci a udržují je při životě do věčnosti, do nesmrtelnosti.

Od té doby mohly být pozvednuty z ruin památné stavby, propracovaná „divadla světa“, a rozšířeny z nařízení jejich správců prostřednictvím proudů *léthé* (zapomětivosti, zapomnění),³ aby byla zaštitěna a vyjevna pravda, ona *alétheia*⁴, ke strukturaci jejíhož zjevení měla privilegium jen rétorika. Od té doby, dokonce pod vlivem hermetických nauk, astrologie a okultních představ, tvořily hlavní korpus každého pojednání o *ars memorativa* pravidla a další pravidla. Zrak jako smysl – „meditace očí“ – byl líčen jako nejspolehlivější spojenec „architektonické duše“ (*âme architectonique*),⁵ jenž skrze umělou paměť obnovil různé jazykové důkazní materiály. O několik staletí později se „forenzní architektura“ stala investigativní praxí, jež používá podobná optická zařízení (jakkoli výrazně vylepšená a mnohem komplexnější) za účelem spatřit, strukturovat a prezentovat incidenty, jež souvisejí se zneužitím moci a jejího rafinovaně zhoubného vlivu („násilí na prahu rozpoznatelnosti“).



Robert Fludd, *Le chaos des éléments* (Chaos prvků), Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Historia*, Oppenheim, 1617. In: *Le Miroir de la Magie*, Kurt Seligmann, ed. Fasquelle, 1956, Paříž, str. 98.



Nanos Valaoritis (1921–2019), *The weight of contemporary times on Antiquity* (Starověk zatížený současností), perokresba na papíře, 60. léta 20. století. Řecký surrealistický básník Nanos Valaoritis opakovaně prohlásoval, že „avantgarda je stará 5000 let“. Jeho vizuální poezie spojuje kresbu a psaní v pulsujícím pluriversu, kde je sen bdící realitou a homérická slova (*αχθός ἀρούρης* = břemeno země) se stávají vizuálními narážkami v soudobé satíře.

Ruinace⁷

„Již nepřebýváme, nýbrž se skrýváme v ruinách, jimiž profukují komunikační bouře. Je zbytečné se snažit těmto ruinám přizpůsobit: hledá se nová architektura pro ty, co ‚přežijí revoluci‘.“ – Vilém Flusser

Dokonce ve Flusserově radikální vizi měst bez ruin – v zodpovědných a odpovědí-schopných dialogických sítích, „místech obrovské hustoty,“ vlnových údolích s gravitační silou v širokých polích intersubjektivních vztahů – se mohou objevit zádrhely: například když (příslloveční) architekti používají svazky místo sítí a informace je vysílána jedním směrem a konzumována druhým. Ruinace totalitarismem číhá za každou ruinací způsobenou komunikací. A protože ruinace trvá déle než ruiny, uprchlíkům tohoto nového, digitálního zlomu – čtvrté průmyslové revoluce a „šesté příčky“,⁸ tedy neexistující (virtuální) interakce – nebude možná v blízké budoucnosti poskytnuta „nová architektura“ kreativních uzlů a sdílených informací, podobně jako nebyla dopřána uprchlíkům, kteří přijeli do Athén z Malé Asie na začátku minulého století a mačkali se pod počasím zmítanými stany hned vedle starověkých ruin¹⁰, nebo uprchlíkům z Blízkého východu či Afriky, kteří se plaví přes Egejské a Středozemní moře a prchají z jednoho typu ruin do uvěznění v druhém.¹⁰

Pro architektky a filozofy, umělce a básníky, kolonialisty a aktivisty má zásadní význam existenciální potenciál ruin libovolného druhu – jejich vábení vedle funkce repositářů vědění, jež je potřeba dešifrovat a navrátit do původního stavu. Získat přístup k tomu, co ruiny pojmenovávají a k čemu odkazují, znát ruiny místo toho, aby „se ospravedlňovaly“,¹¹ je důležitý a svérázný úkol, na němž se podílí spousta lidí, kteří pomáhají ostatním myslet jinak:¹² od Simonidesova zvláštního vynálezu umění paměti k podivnému cestopisu Hypnerotomachia Poliphili, který velebí božský potenciál klasických trosek; od vášnivé, melancholické ruinofilie romantismu („Sláva vám, osamělé ruiny“¹³) k truchlivému „andělu dějin“ Waltera Benjamina; od ikonoklastického, chaotického a neuctivého hledání alchymistické, fraktální kinematografie mezi střepy umění a dějin („prostor je čas, potřebný k nalezení druhého“¹⁴) k orgiastické přírodě-kultuře J. G. Ballarda, kde entropie zasahuje stejným způsobem potopenou metropoli jako krystalizovaný les a kde devastace není ničím jiným než rozpadlým snem umírněnosti v našem dusivě lidském světě („každý z nás je starý jako celá biologická říše a naše krevní řečiště jsou přítoky obrovského moře veškeré její paměti“)¹⁵; od Atlasu *Mnémosyné* Abyho Warburga, blouznivé migrace obrazů mapujících život po životě starověku¹⁶, k nejnovějšímu rozkvětu parazitických agentur-obrazů, které Max Sebald nazývá „téměř patologickou hypermnésií v minulosti jinak zbavenou

obsahu¹⁷; od ženského těla jako bitevního pole¹⁸ k očarovanému tělu politiky a rozkouskovanému tělu sociálnosti;¹⁹ od nekronautů („moderních milovníků sutin, rádia a tryskového proudění“) a jejich provokativního osvojení si zkušenosti zkrachovalé transcendence²⁰ k pojmu „subscendence“ Timothyho Mortona („celky a části jsou stejně reálné. Jen celek je méně než suma jeho částí“), kde zla, jako je například neoliberalismus, mohou být vnímána jako „menší“ než souhrn strašlivých ruin, jež z něj udělaly hrozivý, nepřekonatelný celek, a části už nejsou pouze nahraditelnými komponentami při hledání nějaké božské, prehistorické jednoty („Subscendentní celky jsou rozostřené a kostrbaté... lidstvo je rozostřené, subscendentní celek, který v sobě zahrnuje a označuje jiné formy života, jako součást taktéž subscendentního symbiotického reálna“²¹); od sdílené *bezčasovosti* digitálního reálného času zakoušeného během současného virového/virálního uvěznění a bolestné ztráty našeho nejrozšířenějšího smyslu, hmatu, k zmrzačeným nebo umrtveným tělům, produkovaným kapitalistickou nekropolitikou a „záplatovaným“ antropocénem;²² od protestujícího pluriverza („chceme takový svět, do kterého se vměstná spousta světů“²³) k praxi *terry nullius* – anihilaci většiny menšinou;²⁴ od zoufalého bědování T. S. Eliota („Nuž tedy, já tě slátám“²⁵) k řeckému výhledu Jorgose Seferise („sochy nejsou ruiny – my jsme ruiny“²⁶); od našeho zadlužení k vnořeným časovostem („Předci-kameny jako věřitelé“²⁷), k vzájemnému spekulativnímu dluhu Motena a Harneyho („Vzájemný dluh, nesplatitelný dluh, neohraňčený dluh, nekonsolidovaný dluh, dluh vůči sobě navzájem ve studijní skupině, k ostatním v sesterně, k ostatním v kadeřnictví, k ostatním ve squatu, na skládce, v lese, v posteli, v objetí);²⁸ od mystické, chtonické lásky moderních fragmentů Dimitrise Pikionise²⁹ k aktualizovanému pojetí „tekutého starověku“ navigovanému buď chapadlovitou a toulající se mêtis (Istivou inteligencí)³⁰ nebo Orfeovou lyrou, jež komponuje čas skládáním hudby se Sirénami; od zírání na ruiny k pocitování jejich kůže času; od diasparagmos (analýzy, disartikulace až na úrovni orgánů, odtělesněného vědění)³¹ k tkaní, proplétání a světování; od lidmi-stvořených a lidmi-interpretovaných ruin k možná jinému-než-lidskému smyslu ruin – sní androidi o ruinách? Co vědí zvířata, virus, Flusserova *Vampýrovka hlubinná* (*Vampyroteuthis Infernalis*), známý démonický pavouk Donny Haraway, *Pimoa Cthulhu*,³² můj pes, její slepice, jeho kozy, království prachu, korálové útesy oceánu, visící netopýr, hladový termít o ruinách?



Nelly's (Elli Souyioultzoglou-Seraidari, 1899–1988), *Tanečnice Nikolská na Akropoli*, Athény, fotografický tisk, 1929. Elli Souyioultzoglou se narodila v Aydinu v Malé Asii, do Řecka přišla v roce 1924 a brzy se vypracovala na jednu z neznámějších fotografek starověkých řeckých památek a tanečniců. Její tvorba byla ovlivněna německou fotografickou estetikou. Ve světě ji proslavily ikonické obrazy ženských těl oživujících klasické ruiny, fotografie francouzské baleríny Mony Paevy nebo ruské tanečnice Jelizavety Nikolské.



Stanové městečko ve stínu Héfaistova chrámu v Athénách, kde si řečtí uprchlíci vytvářejí vlastní (sic!) domovy, fotografický tisk, 1922, <https://www.loc.gov/resource/cph.3c39254>.

Občina ruin

„Naše krajina je svou vlastní památkou: stopa, na kterou poukazuje, se nachází na jejím rubu. Všechno je to historie.“ – Édouard Glissant³³

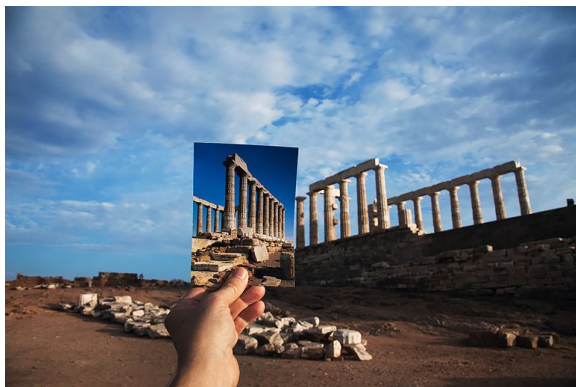
Píšu z Řecka, tedy z chtonického ni-kde, kde ruiny *leží* (nacházejí se tam nebo jsou tam popadány), zatímco jazyk *píše* (řecké slovo *keimena* znamená jak *ležet*, tak *texty*)³⁴; z místa, kde koexistují velkolepé ruiny klasicismu s kostmi v mytické jeskyni *Kaiadas* (kam Spartané házeli postižené a slabé jedince); z místa, kde měli Le Corbusier a Freud při pohledu na Akropoli pocity „paralyzujícího zdrcení“, respektive „de-realizace“;³⁵ z místa, které musel surrealistický básník Nicolas Calas opustit, aby našel výbušně statickou přirozenost ruin a pochopil, že (vyjádřeno jeho slovy) „umění je zásobníkem střelného prachu, dokazuje to Parthenón!“;³⁶ z místa, kde básník Jorgos Makris zveřejnil svou nechvalně známou výzvu k destrukci Parthenónu v roce 1944³⁷ jakožto uměleckému aktu osvobození od jeho ustrnutí v podobě zkamenělé historie; z místa, kde legendární Octopus Press anarchistického spisovatele Teose Romvose vydal sardonický protituristický manifest za přirozenou smrt Akropole a vztyčení „révy nové performance“³⁸ na jejích troskách; z místa, kde je termín Roberta Smithsona „převrácená ruina (ruin in reverse)“³⁹ živoucí realitou (vratkou, nedokončenou, věčně-ve-výstavbě), sdílenou mnohými zde, ale také daleko odsud.

Píšu ze země převážně uzavřené, „zaghettované“, zredukované na ruiny: její dějiny jsou poskládány z perspektivy ruin, její život je narušován starou i novou ruinací, její život je považován za potenciální vzor *kontaminace* (a tedy ruinace), viz „řecká krize“, ⁴⁰ její tělo je otřeseno různými druhy extraktivistických praktik (včetně geoinženýrské propagandy a ekologie hojnosti), jež plodí čerstvé ruiny pod rouškou pokroku, obnovené stavební horlivosti a gigantického růstu turistického průmyslu, kde je vše vyčerpáváno vyčerpávajícím jazykem („Tantalos se dal na reklamu“⁴¹).

Píšu také ze souostroví v Egejském moři, moři posetém reálnými, hmatatelnými, obývanými pozůstatky, archaickými shluky, ruinami, jež přežily potopené mytické kontinenty na prahu mezi Východem a Západem; jednom z *mezi-moří*, jež se nevyhnutelně opakovaně objevují jakožto metaforická schémata par excellence v naší současné masové zkušenosti toužení po hlubokém čase.

Haptické myšlení je zde umožněno závažnou hmotou (*mattering matter*), jež zahrnuje duchy – strašení nemožnou pamětí minulosti; hmotou, jež od počátku zahrnuje nehody a ztroskotání, jež předpokládá obývání *neobyvatelného* počasí. Moudrost (filozofie promíchaných těl) se zde zdá povědomou jako péče/léčba ze závislosti na jazyku, z omamného „viru jazyka“, ⁴² z manipulace informací; zde může být *pelagická textura* objevená v ruinách pochopena jako forma odpovědi na klimax světla, jež dosahuje svého protějšku – temnoty; ⁴³ zde otázka vložená do ruin nostalgickým pohledem posunuje svou podobu do návratu (obratu) k věcem samotným, k pobřezím jako místům mísení a citací začátků, k topologiím, mezidruhům, větrům, vlnám, rhizomům, hybridům, zvuku, spleťtým situacím, „fingereyes“⁴⁴ až k neutuchající výměně mezi tvrdým a měkkým, k smyslovému, k volbě „hledat“, a ne „pojmenovávat“, k tichu.

Michel Serres píše o svém „uzdravování“ v Epidauru: „Poslouchám. Moje ucho se přizpůsobuje dimenzím amfiteátru, mramorového pavilonu. Můj sluch kolmo k zemi, na vertikální ose, se snaží zachytit harmonii světa. Očekává přilet ptáků ve větru. V ruinách tragédie si přeji přestat vnímat vlastní statiku.“⁴⁵



Tassos Vrettos, *Poseidonův chrám na mysu Souvion*, fotografický tisk, 2012.



Těžba na ostrově Gyalí, Dodekanéské ostrovy, Řecko. Malý sopečný ostrov sousedící s Nisyrem je znám jako přírodní ložisko pemzy a obsidiánu. Byl pojmenován podle místních přírodních proudů vulkanického skla (perlitu). Teos Romvos, jeden z ekologických aktivistů, píše o přírodní kráse ostrova, jeho archeologické důležitosti a postupné rušící způsobené těžbou, která má na ostrov dopad od roku 1956. Aspekty tohoto problému se v roce 2018 zabýval vědecký umělecký projekt nazvaný *Making oddkin: for joy, for trouble, for volcano love*.

Ruiny (divoké) lásky

„Najednou tam bylo něco zvláštního ohledně morne. Pohyb na hladině chaosu, který svým pohybem mění chaos.“ – Édouard Glissant⁴⁶

Ruiny byly (zne)užívány jako „vyplavené a odhozené trosky náhodných okolností“;⁴⁷ často byly kooptovány, popularizovány jako jistý druh motivu pro koloniální, kapitalistické imaginárno, a jako takové stále přežívají v podobách her, na kritických hranicích her na hrdiny LARP, v neofašistických kultech a nacionalistických agendách, v ersatz džunglích konspiračních teorií, ve sterilizovaných představách a autoritativních omezujících opatřeních institucionalizované kultury, v krizovém pornu, v odtrženém voyerismu spektaklů vizuálního umění a polucích módního průmyslu, v diskurzivním kontextu, který je stále přetváří do fetišizovaných, přinejlepším zombifikovaných relikvií nebo civilizovaných vzpomínek, nasycených přinejhorším přemrštěným užíváním různých předsudků. Ruiny vyprodukované rasovou nespravedlností, nadřazeností bílé rasy, militaristickými agendami a všemi druhy genocid byly a jsou ignorovány nebo vymazány, zneprítomněny a nahrazeny narativy prosperity, produkovanými extraktivními futurismy.

Neexistuje jednoduchý způsob, jak poznat a zničit ruiny, dokud nemilujeme ruiny-(divoké)-lásky; dokud nezachytíme nikoli obrazy (nasycené významem) ruin, ale nedostatečnost těchto obrazů, dokud si nebudeme vědomi, jak ruiny

poznávají nuance tvorby, proudy vzpomínek, a trvání a nespektakulární následky ztráty a utrpení. Pokud v tomto našem hyper-propojeném a ultra-roztržitém světě dokážeme vnímat, jak přenos trumfuje nad nasloucháním, jak je vnímání drženo v zajetí různými zakořeněnými modely a strukturami, jak kolaps materiálnosti zplodil vzestup falešných příslibů životaschopného, bezpečného prázdna (sítě); pokud – jinými slovy – dokážeme díky rozjímání nad ruinami hluboce procítit, jak je samotné vnímání uvězněno, podmaněno, abstrahováno, kodifikováno, pak možná můžeme začít chápat paměť jako intersubjektivní, kontinuální výměnu, konverzaci, probíhající nikoli o, nikoli *navzdory*, ale společně s ruinami, na kontraintuitivní půdě divokosti. Možná můžeme považovat ruiny nikoli za struktury, jež poskytují paměti příbytek, ale za okamžik, z něhož může být paměť vytlačena daleko dopředu, za prchavé ostrovy stability, události, které nabývají tvaru v časovém zlomu, projevy rhizomatického bloudění. Nejsou běžné, ale jsou pomlčkou ve výrazu „lieux-communs“ (běžná místa). V glissantovské všesvětovosti (*tout-monde*), jež se zabývá „nejistou evidencí“ ruin, jsou toto formy našeho společného osudu, nepředvídatelné a nepředpověditelné formy „chaosu-světa (nezměřitelného promíchávání kultur)“.⁴⁸ Ruinaci si můžeme také představit jako návrat a diferenci, re-voluci.

Básník Nanos Valaoritis vykreslil suchopár i úrodnost ruin: protože nesou tíhu našich fantazií minulosti a sny o budoucnosti, dávají ruiny vznikat divokým vláknům přítomnosti. Tak žijí a vyvstávají – vyraší jako propast, jako kontaminující virus.

Paměť se možná zrodila z podobné „haldy zlomených obrazů“⁴⁹ těchto ruin (divoké) zamilovanosti. Netřeba paláců, základů ani teritorií. V divoké přírodě jsou ruiny prostředníky skrze jejich matoucí ambivalenci tím, že ukazují na reálné skutečnosti ztráty, propasti, prázdnoty a násilí, stejně jako na etiku udržitelné destrukce. Jsou prostředníky proto, že odmítají být pojmenovány, zkroceny, přivlastněny – jako ostnatá směs tvrdého a měkkého (hmoty a znaku). Jejich výřečnost je výřečností písku, kůže, odchylky (Lukréciova *clinamen*) a chaotického oceánu, nikoli vznešeného, plného, zmrzlého; nikoli smyslu, řádu, hromadění, spíše hluku, vměšování, turbulence, nejasnosti; spíše uchem pro kolektivní kravál než jeho hlasem.

Serres poznává, že danost ruin není darem jazyka, a nejčastěji ji tedy nacházíme na entropické škále:⁵⁰ patří mísení energií, které nám dává výprask, trhá těla na kusy, propleskává tváře k probuzení. Taková danost k nám přichází mezi otřesy a znaky jako samotná tvorba z rozevřené prázdnoty – *chaosu* – do ohromujícího propletence entit s libovolnými jmény a konfliktními

temperamenty.⁵¹ Pokud, jak to tvrdí Cornelius Castoriadis, tento obraz implikuje novou ontologii, kde je chaos fundamentálním „určením“ bytí, jeho imanentní schopností tvorby, jeho *vis formandi*,⁵² pak mohou být ruiny (včetně ruin demokracie, zrozené v Řecku) také chápány jako chaotická symbióza těl a jazyků, zmatků plánování a náhod, hrůzných směsí vůle a náhodných událostí.

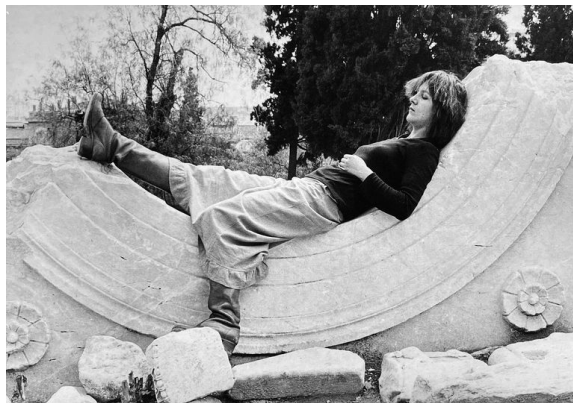
Flusser, prosazující „nesmrtelnost v druhém“ (a ne v předmětech), nám radí opustit naše zřícené domy, držet se s ostatními za ruce a čelit prázdnu bez jakékoli záruky, že jí nebudeme pohlceni. „Musíme buď podstoupit nebezpečí a stát se bezúhonnými tvůrci uvnitř prázdnoty, nebo budeme muset vzít zavděk omezením, že jsme věčnými squatterry.“⁵³

Přesto jsou za-milované ruiny výzvou pro vlastnictví. Squatteři jsou lépe vybaveni pro navigaci skrze trosky a katastrofa nedisponuje (tvůrčím) psaním – popisuje, od-kresluje (un-draws). Ruiny lásky nejsou „ruiny“ – mrtvoly, mrtvé údy vytržené z těla historie, kořeny, svaštělé křečí tradice. Místo toho by mohly být definovány jako turbulence rozdělované do výměníků. Vítají riziko pochyb, potvrzují „podružné ostřelování“,⁵⁵ díky nimž je každá situace unikátní. Zobrazují *auroru borealis* událostí (jejich nedešifrovatelnou, nepoddajnou, vmezeřenou, bující přirozenost). A tedy navrhují jako způsob průchodu mezi nimi *threading*, průchod paralelními vlákny, oproti vtlačování (*pushingu*).

Ruiny (divoké) zamilovanosti nejsou pozůstatky. Jsou to živoucí a zmítající se trosky zkolabovaných narativů a deviantních historií, věčně-vzkvétající „kamenné rumiště“ T. S. Eliota, jež „mluví jazyky“. Jsou „ukazateli“ coby projevy (chaosu) smyslů; jsou věděním v jeho nejvyšší formě – poetice; jsou divoce svobodné proto, že mohou být poznány pouze osmoticky; lokalizují zápasy a zároveň je roztahují napříč a nad rámec sebe samých. Ruiny zůstávají, jako my, zdejší⁵⁶ skrze svou nečitelnost a roztříštěnost, skrze svůj odpor k identifikaci a domestikaci, protože nechávají odrážet ozvěny burácení svého výbušného obsahu, protože jsou excesivní, ač selhávají ve snaze být celkem a ani nikdy nebyly bílé.



Malvina Panagiotidi, *Answers without questions* (Odpovědi bez otázek), 2019, 67 × 192 × 26 cm, měděná galvanoplastika. Fotografie publikujeme se svolením autorky. Dílo se skládá z dvaceti soch představujících části jednoho těla. V římské epické básni *Farsalské pole* básníka Lucana praktikuje čarodějnice Erichtho nekromancii s roztrhanými těly posbíranými na bitevním poli, aby mohla pronést věštbu o budoucnosti. V obráceném procesu bylo z vosku vytvořeno dvacet fragmentů s využitím odlitků jednotlivých částí těla umělkyně. Vypálením došlo k transformaci. Sochy byly poté elektroformovány s mědí, vosk roztál a z měděných částí těl byla složena mršina. Toto nově stvořené tělo z ruin může jen klást otázky o budoucnosti, aniž na ně může odpovědět.



Chara Pelekanou na ruinách pod Akropolí, fotografie Teose Romvose.

Vzpurnost ruin

„Protože jsme tolik poznali tento náš osud
otáčející se v rozbitých kamenech, tři nebo šest tisíc let
hledali jsme v rozpadlých stavbách kde by byl asi náš vlastní dům
zkusili si vzpomenout na data a hrdinské činy;
budeme moci?“

Protože jsme byli svázáni a rozptýleni
a zápasili s neexistujícími překážkami, jak říkali
ztraceni, našli jsme znovu cestu plnou slepých vojsk
klesali do bažin a do jezera u Marathónu,
budeme moci zemřít správně?“ – Jorgos Seferis⁵⁷

Navrátit ruiny do podvědomí země (pohřbít je, abychom je zachránili, abychom po nich – zvláště/jinak spříznění – mohli chodit), nechat sochy vně muzeí, aby se mohly volně potulovat, znepokojeně se vkrádat do našeho vědomí – na čerstvém vzduchu, „obtěžkaném vůněmi“ („obtěžkaném, ale lehkém / tak lehkém, ale plném“) – je možná radikální architektonický pohled, jiný druh umění paměti, odkrytý teď jiným básníkem – ženou.⁵⁸ Možná je to také určitý druh znesvěcení, divokost, kterou potřebujeme, abychom mohli utéct ze zastínění a svázanosti ruinami, jež *studujeme*, abychom zodpověděli

Seferisovu otázku. Tím, že žijeme a umíráme na útěku, vzpurně, společně s pravidly ruin i proti nim, milující logiku chaosu každodennosti, kterou ruiny dobře znají.

-
1. Úryvek z Vilém Flusser & Louis Bec, *Vampyrotheuthis Infernalis: A Treatise, with a Report by the Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, do angličtiny přel. Valentine A. Pakis (Minneapolis – Londýn: University of Minnesota Press, 2012). Český překlad Tomáš Pivoda. Také dostupné na <http://www.flusserstudies.net/node/224>↔
 2. Pro nejobsáhlejší popis zrození umění paměti a jeho transformace do evropské tradice, trénink mnémosyné, viz Frances A. Yates, *The Art of Memory* (The University of Chicago Press, 1966).↔
 3. V řecké mytologii byla Léthé jedna z pěti řek podzemní říše (Hádu), známá jako Ameles potamos (řeka zapomnění). Viz <https://cs.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9th%C3%A9>↔
 4. Alétheia je v řecké mytologii protikladem Léthé. Ve filozofii je chápána jako pravda nebo odkrývání (Heidegger ji nazývá „odkrytost“). Beatnici alétheiu spojovali s flanérstvím (zahálčivými toulkami spojenými s hledáním inspirace) na základě fonetické asociace s řeckým slovem alétheia (αλητεία – tuláctví), jež se vyskytuje v řeckých tragédiích. Aleteia označuje „padlého“ tuláka (žebráka a prosebníka) a je odvozena od slovesa alaomai (αλάομαι = toulám se). Viz také <https://en.wikipedia.org/Aletheia>↔
 5. Schopností architekta oživit svět tím, že ho navrhne a „vybaví“ touhami, myšlenkami a vášněmi, se zabývá Spyros Papepetros v rámci kolektivní výzkumné platformy vytvořené Brooke Holmesovou za účelem zkoumání pojmu „tekutého starověku“ na základě konceptů těla, času a instituce. Viz Brooke Holmes & Karen Marta (eds.), *Liquid Antiquity* (Ženeva: DESTE Foundation for Contemporary Art, 2017), s. 104.↔
 6. Pro obsáhlý popis investigativní praxe této skupiny, jež vychází z architektury, ovšem neomezuje se pouze na ni, viz Eyal Weizman, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability* (New York: Zone Books, 2017), <https://forensic-architecture.org/>.↔
 7. Autorka si v celém článku pohrává se slovy ruins (ruiny) a ruination. Ruination doslova znamená „zničení, zkáza či zhoubu“, ponecháváme ho však v podobě neologismu ruinace ve smyslu „zkázy, jež vytváří ruiny“, abychom jazykově zachovali vnitřní odkaz k fenoménu ruin (pozn. T. P.).↔
 8. „Šestá příčka“ rozšiřuje model předávání vědění Viléma Flussera, který se postupně vyvinul z obrazu žebříku s pěti příčkami (akce – objekty – tradiční obrazy – lineární text – technické obrazy): šestou je navrhovaná příčka provázané informační sítě. Tak to formulovali M. C. Pereira, M. Duarte, R. Bartholo, G. B. Johnston ve *Flusser Studies* 22, <http://www.flusserstudies.net/node/630>.↔
 9. V roce 1922 přišel do Řecka více než milion uprchlíků z Malé Asie v důsledku pronásledování Turky. Tisíce se jich tísnily ve stanech a dočasných ubytovnách, dokonce kolem Héfaistova chrámu (Theseionu), v jeskyních skalního návrší athénské Akropole a také v přístavech Pireus a Eleusis. Tehdy se změnila podoba některých řeckých měst, narychlo byly vystavěny nové budovy, z nichž se brzy staly ruiny. Viz <https://www.loc.gov/item/2010650546/>.↔
 10. „Přežívání v ruinách Morii“ zněl titulěk příspěvku Floriana Elabdiho pro *Al-Džazíru* z 29. prosince 2020. Informoval o životních podmínkách v nechvalně známém uprchlickém táboře na ostrově Lesbos postíženém požárem, který už tak strašnou situaci ještě zhoršil. Nedávná uprchlická krize je často popisována s odkazy na obrazy a stereotypickou terminologii ruinace, sutin a toxicity. Život vně táborů není pro uprchlíky v Řecku ani jinde o nic lehčí.↔

11. Parafráze výrazu „ospravedlňovat diferenci“, který zpopularizovala Helen Verran, aby varovala před epistemickými vysvětleními a analytickými nástroji, jež mají tendenci překládat diferenci rekurzem k jejich vlastnímu obrazu, čímž diferenci ruší a asimilují rozdílnost.↔
12. O ruinách existuje rozsáhlá bibliografie, viz například „Ruins“ v časopise Cabinet (č. 20, zima 2005/2006) a Brian Dillon (ed.): Ruins (Whitechapel, Londýn: Documents of Contemporary Art, 2011).↔
13. „Sláva vám, osamělé ruiny! Svaté hrobky a mlčící zdi! Vžívám vás, k vám se obracím ve své modlitbě!“ V publikaci z roku 1792, Les Ruines, ou, Méditation sur les révolutions des empires představuje hrabě de Volney příklad estetické sublimace ve vztahu k ruinám v 18. století. Viz „Ruins“, časopis Cabinet, #20, zima 2005/2006, s. 55–56.↔
14. J. L. Godard citovaný v článku Johna Kelseyho z října 2020 v časopise frieze, #215 (listopad/prosinec 2020), <https://www.frieze.com/article/jean-luc-godard-continues-reinvent-cinema>). Godardův jedinečný pohled na ruiny dějin, zadlužení a kolonialismus byl obzvláště silný v jeho filmu Socialismus, jenž se odehrává na palubě turistického výletního parníku proplovajícího Středozezemním mořem a jeho civilizacemi. Jak velmi politický obsah, tak radikálně fragmentární přístup k střihu tohoto hraného↔
15. měly silný vliv na kurátorství „HELL AS Pavillon. A contemporary Greek Perpeteia“ (PEKLO JAKO Pavilon. Současná řecká peripetie) Nadji Argyropoulou v Palais de Tokyo v Paříži, 2013.↔
16. J. G. Ballard, Utopený svět (The Drowned World, Londýn, Harper Perrenial, 1962). Ballard byl emblematickým autorem minulého století a jeho zhrouceného, zruinovaného, roztroušeného, zoufalého, a přesto nějak prosperujícího života.↔
17. Bilderatlas Mnemosyne (1924–1929) Abyho Warburga je nejradikálnějším vizuálním projektem moderní doby pro své kombinatorické experimentování, metonymickou, intuitivní logiku, erudici a obrovský vliv; <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne>.↔
18. W. G. Sebald, On the Natural History of Destruction, angl. překl. Anthea Bell (New York: The Modern Library, 2004), s. 153. (orig. Luftkrieg und Literatur, Carl Hanser Verlag 1999, Mnichov; pozn. T. P.).↔
19. Zde odkazujeme k Bez názvu (Tvoje tělo je bitevní pole) Barbary Kruger, emblematickému dílu vytvořenému roku 1989 pro pochod žen na Washington na podporu reprodukční svobody. Zdánlivě nikomu nepatřící ženská tvář, rozštěpená na pozitivní a negativní expozice jako v nějaké reklamě, se stala nadčasovým výrazem.↔
20. Rozkouskovaná těla, zruinovaná zneužíváním moci, vášně a politiky, mají v dějinách umění a blízkých teoriích vědy velmi dlouhou historii. Tento text chce vypíchnout především dva příklady: jednak jakým způsobem Michel Serres používá mýtus o Orfeově roztrhání bakchantkami v knize Five Senses. A Philosophy of Mingled Bodies (angl. překl. M. Sankey & P. Cowley, Londýn, New York: Continuum International, 2008, kapitola 2: Schránky), jednak způsob, jakým si umělkyně Malvina Panagiotidi v díle↔
21. bez otázek přivlastňuje příběh řecké čarodějnice Erichtho, která praktikovala nekromancii s těly posbíranými na bitevním poli.↔
22. Mezinárodní nekronautická společnost vznikla v roce 1999 s Prvním manifestem, vydaným nedefinovatelnou skupinou autorů, kteří se vyjadřovali prostřednictvím veřejných čtení, prohlášení a publikací (www.necronauts.org). Jejich „Athénské vyhlášení neautenticity“ bylo publikováno a performováno v Athénách u příležitosti výstavy Hotel Paradies na druhém athénském bienále 2009 HEAVEN (NEBE).↔
23. Timothy Morton, „Subscendence“. Časopis e-flux, #85, říjen 2017; <https://www.e-flux.com/journal/85/156375/subscendence/>.↔
24. Zde odkazujeme na vlivnou knihu Anny Lowenhaupt Tsing The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins (Princeton: Princeton University Press, 2015) a její užívání

- termínu „záplata“, vypůjčeného z eko-vědy rostlin k popisu rostlinných a lidských interakcí, jež jsou důsledkem obrovského narušení ekosystémů.↔
25. Úryvek z Ejército Zapatista de Liberación Nacional, „Fourth Declaration of the Lacandón Jungle,“ cit. podle Marisol de la Cadena a Mario Blaser (eds.), *A world of many worlds* editors (Durham & Londýn: Duke University Press, 2018). Přel. Tomáš Pivoda.↔
 26. „Extraktivismus pokračuje v praxi terry nullius: aktivně vytváří prostor pro hmatatelnou expanzi tohoto jednoho světa tím, že vyprazdňuje místa, která obývá, a nechává mizet světy, jež tato místa stvořily.“ Tamtéž, s. 18.↔
 27. T. S. Eliot, *Pustá země* (B. Stýblo: Praha, 1947, přel. Jiřina Hauková a Jindřich Chaloupecký), s. 43. V orig. *The Waste Land*. Doslovný překlad daného verše by zněl přibližně: „tyto fragmenty vyplavil jsem proti své ruině“ (pozn. T. P.). <https://www.poetryfoundation.org/poems/47311/the-waste-land>.
26 Jorgos Seferis v rozhovoru s Edmundem Kelleyem pro *The Paris Review* (č. 50, podzim 1970), <https://www.theparisreview.org/interviews/4112/the-art-of-poetry-no-13-george-seferis>.↔
 28. Yannis Hamilakis, „Debt“ (Dluh). Viz Holmes, B. and K. Marta (eds.), *Liquid Antiquity*, s. 178.↔
 29. Fred Moten a Stefano Harney, „Debt and Study“ (Dluh a studium), časopis *e-flux*, #14, březen 2010. Jejich radikální koncept učení se jako trvajících projektu a intervenční praxe uprchlické socializace je rozpracován také v jejich knize *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*.↔
 30. Dimitris Pikionis (1887–1968), řecký architekt a malíř, měl obrovský vliv na řeckou modernitu. Vedle jeho četných děl (s rozsáhlou bibliografií pro jejich evidenci) je Pikionisovo krajinářství kolem Akropole druhem poetiky fragmentu, jež do sebe vtěluje ruiny okolních budov, místní flóru a mezinárodní filozofické a architektonické principy. Jeho kresby byly vystaveny na výstavě *Dirty Humanism* ve Faggionato Fine Arts v Londýně v roce 2011 a naposledy během *documenta 14* v Athénách. Viz <https://>↔
 31. documenta14.de/en/artists/16225/dimitris-pikionis.↔
 32. K rozpracování konceptu „mêtis“ viz Jorgos Tzirtzilakis, „Metis“ v Holmes, B. a K. Marta (eds.), *Liquid Antiquity* (s. 186–189) či původní zdrojovou práci o pojmu *lživé inteligence* – J. P. Vernant & M. Detienne, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, angl. překl. Janet Lloyd (The Chicago University Press, 1991).↔
 33. Michel Serres, *The Five Senses*, s. 135–136. Serres odmítá analytickou filozofii, kterou spojuje s rozkouskovaním smyslů. Jeho fascinující odmítání jazyka upřednostňuje smyslové vnímání jako náš jediný způsob, jak chápat obrovské množství spleťtých situací a zběsilé cirkulace objektů a zpráv ve světě.↔
 34. Donna Haraway, „Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene“. Časopis *e-flux*, #75, září 2016, <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>.↔
 35. Édouard Glissant, *Carribbean Discourse* (The University of Virginia Press, 1991).↔
 36. „V Athénách vytváří akumulace různorodých základů různorodé, rozcházející se dochované texty v zemi (dešifrovatelné různými archeologiemi)“: K popisu athénské krajiny poseté ruinami viz text Aristida Antonase u příležitosti *documenta 14* „The Construction of Southern Ruins, or Instructions for Dealing with Debt“, *South as a State of Mind*, č. #6 [*documenta14* #1], podzim/zima 2015, s. 63.↔
 37. Pro debatu o těchto událostech a širší, kolektivní pohled na roli starověku jakožto souboru nástrojů tváří v tvář krizi viz *The Marathon Marathon in Athens*, projekt kurátorovaný v roce 2010 a knihu editovanou v roce 2017 Hansem Ulrichem Obristem a Nadjou Argyropoulou (Athény: The DESTE Foundation for Contemporary Art, 2017).↔
 38. Řecký surrealistický básník Nicolas Calas (1907–1988; žil mezi Athénami, Paříží a New Yorkem) ve svých básních („Akropole“ a obzvláště „Promyθος“ v *Zápisníku D*) kritizoval komercializaci Akropole a považoval její ostřelování Morosiniho děly v roce 1687 za výsadní okamžik pro památku – okamžik, jež by si mělo umění jako radikální subverze připomínat a opakovat. Viz <https://hellenicpoetry.com/uncategorized/nicolas-calas/>.↔

39. Pro výklad tohoto kritického textu, manifestu touhy po osvobození od vyčerpaných archetypů ve prospěch „energetické akce a slasti“, viz South as a State of Mind, op. cit., s. 23.↵
40. Tento text, poprvé vydaný nakladatelstvím Octopus Press v Athénách v 80. letech 20. století, je v češtině publikován v materiálu, který vydala galerie PLATO Ostrava k projektu Trypa. Kurátorky Nadja Argyropoulou, Daniela a Linda Dostálkovy, listopad 2020 – únor 2021.↵
41. V „The Monuments of Passaic“ (Artforum, prosinec 1967) použil Robert Smithson slovní spojení „převrácené ruiny“, aby tím odkázal na „nulové panorama“, místo nových konstrukčních materiálů předurčených ke křehkosti. „Je to opak ‚romantických ruin‘, protože budovy se nesespávají do ruin poté, co jsou postaveny, ale povstávají v ruinách předtím, než jsou postaveny.“↵
42. Pro úvahu o tomto obraze Řecku jakožto monstra, jež de-monstruje, viz projekt „HELL AS Pavilion“ (PEKLO JAKO pavilon) a katalog na <https://www.palaisdetokyo.com/en/event/hell-pavilion>.↵
43. Michel Serres, *The Five Senses*, s. 131.↵
44. Beatnický básník William Burroughs věřil, že nejnebezpečnějším virem je jazyk a že lidstvo bylo infikováno psaným světem – médiem využívaným jak pro komunikaci, tak pro kontrolu. Burroughsovy „cut-upy“ byly řezy skrze texty a skrze řád za účelem osvobození slov a uspořádání nových forem a nečekaných konceptů.↵
45. Tento závěr o světle a architektuře zformuloval básník Odysseus Elytis. Citace v *The Dispersed Urbanity of the Aegean Archipelago*, katalog řecké účasti na 10. mezinárodní výstavě architektury Benátské bienále, 2006, s. 79.↵
46. Eva Hayward, ‘FINGEREYES: Impressions of Cup Corals’ v <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1548-1360.2010.01070.x>.↵
- 45 Michel Serres, *The Five Senses*, s. 87.↵
47. Édouard Glissant, *Poetics of Relation* (The University of Michigan Press, 2010). 47 Holmes, B. and K. Marta (eds.), *Liquid Antiquity*, s. 44.↵
48. Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, s. 133–140.↵
49. T. S. Eliot, *Pustá země*.↵
50. Michel Serres, *The Five Senses*, s. 113–115.↵
51. Zde odkazujeme k Hesiodově básni „O původu Bohů“, genealogie tvorby vzniklé kolem roku 700 př. n. l. Různými řeckými orálními tradicemi jakožto vydatně propracovaný mýtus o následnictví, v němž se objevuje příslovečný verš „Na samém počátku byl chaos...“↵
52. Cornelius Castoriadis, *Figures of the Thinkable* (1999), cit. podle katalogu „HELL AS Pavilion“, s. 56.↵
53. Vilém Flusser v časopise *Artforum*, duben 1989, <https://www.artforum.com/print/198904/future-architecture-34381>.↵
54. Maurice Blanchot, cit. podle „The Athens Declaration of Inauthenticity“ v katalogu HEAVEN, 2nd Athens Biennale (2009), s. 220.↵
55. Michel Serres, *The Five Senses*, s. 299.↵
56. Toto je odkaz na Elizabeth A. Povinelli, která ve svém textu „Geontologies: The Concept and Its Territories“ (časopis *e-flux*, #81, duben 2017) píše o našem protažení z lokálního, které „se nepotřebuje zvětšovat do lidského a do globálního“, a protože nemůže zůstat místním (lokálním?), „může pouze zůstat zdejší (hereish)“.↵
57. Jorgos Seferis: *Básně*, Praha 2011, z řec. originálu přeložil Vojtěch Hladký.↵
58. Phoebe Giannisi podle citace v *The Marathon Marathon in Athens*, Athény 2017, s. 132–135.↵

Nadja Argyropoulou je nezávislá kurátorka, kritička a teoretička. Ve své práci vychází ze studia historie, archeologie, dějin a teorie umění. Je kurátorkou mnoha výstav a interdisciplinárních událostí a spolupracuje s různými uměleckými institucemi a kulturními subjekty v Řecku i v zahraničí (Athens Biennale, the Benaki Museum, Chalet

Society, Palais de Tokyo, DESTE Foundation, NEON, Onassis Foundation aj.). Je členkou Aica, IKT a aktivistických kolektivů Saprofyta a The Climate Collective.

