

Compassion Fatigue Is Over

Průvodce výstavou
Galerie Rudolfinum, Praha



OBSAH

Úvodní text	3
Candice Breitz	5
Anna Daučíková	6
Haris Epaminonda	7
Naeem Mohaiemen	8
Jeremy Shaw	9
Hito Steyerl	10
Aleksandra Vajd & Anetta Mona Chisa	11, 12

© Text Jen Kratochvíl
© Translation Marek Tomin
© Graphic design Štěpán Marko
© Galerie Rudolfinum, Praha 2021

COMPASSION FATIGUE IS OVER

„We find ourselves today connected to vast repositories of knowledge, and yet we have not learned to think. In fact, the opposite is true: that which was intended to enlighten the world in practice darkens it. The abundance of information and the plurality of worldviews now accessible to us through the internet are not producing a coherent consensus reality, but one riven by fundamentalist insistence on simplistic narratives, conspiracy theories, and post-factual politics. It is on this contradiction that the idea of a new dark age turns: an age in which the value we have placed upon knowledge is destroyed by the abundance of that profitable commodity, and in which we look about ourselves in search of new ways to understand the world.

James Bridle, *New Dark Age: Technology and the End of the Future*, 2018

“You cannot take what you have not given, and you must give yourself. You cannot buy the Revolution. You cannot make the Revolution. You can only be the Revolution. It is in your spirit, or it is nowhere.”

Ursula K. Le Guin, *The Dispossessed*, 1974

“Compassion is an unstable emotion. It needs to be translated into action, or it withers. The question of what to do with the feelings that have been aroused, the knowledge that has been communicated. If one feels that there is nothing ,we‘ can do – but who is that ,we‘? – and nothing ,they‘ can do either – and who are ,they‘ – then one starts to get bored, cynical, apathetic.”

Susan Sontag,
Regarding the Pain of Others, 2003

“Don‘t lies eventually lead to the truth? And don‘t all my stories, true or false, tend toward the same conclusion? Don‘t they all have the same meaning? So what does it matter whether they are true or false if, in both cases, they are significant of what I have been and what I am? Sometimes it is easier to see clearly into the liar than into the man who tells the truth. Truth, like light, blinds. Falsehood, on the contrary, is a beautiful twilight that enhances every object.”

Albert Camus, *The Fall*, 1956

Poslední rok přinesl pro mnohé generace nepředstavitelné. Něco, o čem mnozí sní. Jiným nedá spát. Zatímco zbytek dosud věřil v neotřesitelnost statu quo. Celý svět, jak jej známe, se zhruba před rokem otrásl a opakované seismické vlny od té doby neustaly. Světová ekonomika má za sebou jeden z největších propadů v moderní historii a očekává dlouhodobé dozvuky, které bude jen s obtíží překonávat. Mezinárodní vztahy budované od konce druhé světové války se rezonancí radikalizovaného populismu tříští. Nový velký narativ pro 21. století definuje společenské rozštěpení, ztrátu důvěry v autority a unikání do králičích nor fantastických teorií z vlastního principu popírajících jakoukoli racionalitu. Mezitím vším se jako jednotlivci odrážíme v divokém větru od jednoho útesu k druhému a hledáme záchytné body. Duševní zdraví, ať jsme schopni si jeho stav přiznat, či nikoliv, trpí za hranice snesitelnosti. Každý další zítřek přináší jen nové nejistoty a marné hledání bezpečného místa, kde úspěšně spustit kotevní lano. Jak bude svět vypadat za pár let? Všechno se jistě přežene, jako vždy v dosavadní historii. Ale jaké následky stávající situace vyvolá za limitem jedné generace? Novou unifikaci společnosti kolem sdílených problémů nebo, ještě hlubší rozštěp?

Řeč není pouze o pandemii, ale také o způsobu, jakým ji vnímáme a jakým budujeme své vlastní interpretace situace. Řeč je i o informačních kanálech, které volíme a necháváme je utvářet naší představu skutečnosti. Kanálech, pomocí kterých formujeme naše politická přesvědčení a které v důsledku vedou naše ruce k hlasovacím urnám, máme-li to štěstí žít v demokratických systémech. Compassion Fatigue, neboli únava ze soucitu, je klinicky definovaným psychickým stavem, kombinací sekundárního traumatického stresu a vyhoření. Nejčastěji zažívána v profesích, které vyžadují empatii a péči o druhé v tíživých situacích, ať jsou to zdravotní sestry, hasiči, novináři, učitelé, sociální pracovníci nebo rodinní příslušníci žijící po boku člověka s dlouhodobou nemocí nebo postižením. Přemíra stresu a nutnosti stále empatie vede ke ztrátě soucitu a schopnosti vnímat okolní obtíže. V době digitalizovaného, dvacet čtyři hodin denně aktivního přísunu zpravodajství, kdy informace zvenčí už nevnímáme pouze z ranních novin a večerních zpráv, ale konstantní záplavou upozornění vyplňující displeje našich telefonů, se možnost únavy ze soucitu rozšiřuje na každého z nás. Kolik zpráv o teroristických útocích, lesních požárech, tajících ledovcích, nově vyhynulých živočišných druzích nebo znepokojivých novinek ze světové politiky jsme schopni skutečně procítit? Míra pozornosti a soustředění se různí, má ale pro každého své

jasné hranice, za kterými zůstává jen nezbytná sebezáchova.

Únava ze soucitu je daleko od svého konce, jak jej deklaruje název výstavy. Unavení jsme stále. Někteří únavu řeší rozhořčením, jiní třeba meditací. Compassion Fatigue Is Over nabízí dočasné alternativní řešení. Možnost klidu a plné pozornosti. Prostor Rudolfinu se mění v sérii projekčních sálů a jako v každém kině i zde vás žádáme o vypnutí zvonění vašich telefonů a navíc doporučujeme spuštění leteckého nebo aspoň nočního režimu pro dočasné ztišení proudu upozornění ze zbytku světa. Prezentované filmy nejsou nenáročným, odpočinkovým obsahem, jaký by přineslo večerní vypnutí u Netflixu. Naopak. Každý z nich ukazuje historickou či současnou perspektivu na tíživé společenské problémy a jejich ukotvení v širších souvislostech. Umělci jako badatelé, spolupracující s odborníky z nejrůznějších profesí, rozvíjí své narace ať doslovně, či s přidanou mírou abstrakce do úrovně, které nám běžná média nejsou schopna ve svém tempu blízkém světelné rychlosti zprostředkovat. Compassion Fatigue Is Over na první pohled jen přidá do již rozbouřené informační záplavy, kterou s sebou neseme. Při pozornosti, postupném zklidnění a odpoutání se od světa mimo stěny galerie ale skýtá vhodné podmínky vnímat, co běžně přehlízíme. Nabídne možnost znovu nalézt ztracenou schopnost procítit jednotlivé příběhy, aniž by bylo nutné okamžitě přeskochit z jednoho do druhého. Volné vstupné do galerie navíc dává šanci se k dílům vracet, podle vašich časových možností znovu ohledávat už familiární prostředí a ponořit se pokaždé do jiného děje. Monochromatická barevná pole plovoucí napříč prostorem pak slouží jako záchytné body, jako volná plátna k projekci vlastního čtení jednotlivých témat.

Pro únavu ze soucitu není v Rudolfinu prostor. Plynoucí děje, pohyb mezi nimi, zastavení k oddechu, návraty nebo i rozhodnutí celý proud vstřebat v jednom dechu a dál ignorovat, to vše v ideálním případě naznačí možnost fungování i po opuštění galerie. Všichni za sebou máme hodně náročný rok a dlouhou trať před sebou, než se věci "vrátí k normálu", což s sebou ponese nutnost velké trpělivosti, zároveň ale i pozornosti a obezřetnosti v jinak nedbalé důvěře k informačnímu toku na profilech našich sociálních sítí. Dispozice k nesentimentálnímu, aktivnímu soucitu do této komplexní rovnice s až příliš neznámými zákonitě patří.

CANDICE BREITZ Sweat (2018)

Současná společnost vnímá poskytování sexuálních služeb stále ve velmi ambivalentním světle. Přesto v průběhu moderních dějin došlo k řadě zásadních proměn perspektivy, do značné míry související i s typem jazyka, který používáme.

Odsuzující pojem “děvka”, související s jakýmkoliv přesahem křesťanské morálky a narušením formálních hranic manželského svazku, na konci 19. století nahrazuje institucionalizující termín prostituce. V polovině 70. let prostituci ve veřejné diskuzi ve Spojených státech a později globálně nahrazuje sousloví “sex work” (sexuální práce), zastřešující pojem označující nejen přímý fyzický kontakt, ale také nejrůznější formy stimulů: vizuálních, verbálních, textových, stejně jako pornografii nebo infrastrukturu udržující sexuální průmysl v chodu. Pohledem na mapu ukazující legální status přímé fyzické sexuální práce zjistíme, že ve většině států světa je tento typ služeb právně zakázaný, přesto pravděpodobně nenajdeme místo, kde by neměl svůj prostor.

Diskuze o legalizaci proti ilegalitě sexuální práce je velmi živá. Argumenty pro ilegalitu zahrnují obavu z dětské prostituce, nadměrného rozšíření služeb nebo obavu, že i samotný pojem sexuální práce normalizuje zneužívání žen. Opačná pozice naopak vysvětluje, že kriminalizace těchto služeb vyvolává mnohem větší nebezpečí pro jejich poskytovatele, ať ženská, mužská, trans nebo gendrově nonkonformní těla. Pokud je profese nelegální a její vykonavatelky nebo vykonavatelé se stanou obětí násilí, jen velmi obtížně se mohou dovolávat institucionální pomoci. Role policie ve vztahu k sexuální práci má navíc velmi nelichotivý obraz, nadměrné zatýkání osob jen zdánlivě budící dojem sexuálních pracovníků a pracovníků je na denním pořádku, stejně jako zneužívání pravomoci k vlastnímu vymáhání služeb jako formy úplatku. Pragmatičtý ekonomicky motivovaný argument tvrdí, že sexuální služby nejsou potlačitelné, a tedy investice do jejich potírání by mohly sloužit lépe jinde. Sexuální pracovníce a pracovníci také postrádají ve většině světa nárok na jakékoli sociální benefity nebo zdravotní pojištění. V obecné rovině hraje také roli akcent na svobodnou vůli, tedy možnost, aby každý se svým tělem nakládal podle svého rozhodnutí.

Dílo Candice Breitz, jihoafrické umělkyně působící v Berlíně, dlouhodobě kriticky zkoumá a interpretuje celospolečenské problémy, jako je diskriminace a objektifikace žen, současná migrace nebo právě téma sexuální práce, a to na půdorysu ekonomie pozornosti

(attention economy) v současné mediální a populárně kulturní realitě. Často využívá element identifikace s fiktivními charaktery a obecně rozpoznatelnými celebritami k mediaci daných problémů. Vhodným případem je její sedmikanálová video instalace *Love Story* z roku 2016, ve které nechává promlouvat Julianne Moore a Aleca Baldwina hlasy imigrantů nucených opustit své domovy z důvodů přímé politické oprese. Identifikováním neznámých utečenců s mezinárodně populárními celebritami napadá a zpochybňuje obecnou neschopnost vnímat jednotlivé příběhy těch, které politické okolnosti staví na okraj společnosti.

Film *SWEAT* prezentovaný ve výstavě si půjčuje svůj název od organizace “Sex Workers Education and Advocacy Taskforce”. Tato jihoafrická aktivistická skupina založená v roce 1996 se věnuje organizování sexuálních pracovníků, obhajobě jejich práv a vnitřní i společenské edukaci. Ze série komplexních rozhovorů se členy SWEAT, kteří jsou sami poskytovatelkami a poskytovateli sexuálních služeb, video představuje krátké statementy a příběhy každého z nich v detailně monumentálním staticky ukotveném záběru na promlouvající rty. Selektivní záběr tak zabraňuje objektifikaci jejich těl a možnost koncentrace na dané promluvy. Kompletní rozhovory pak Breitz prezentuje ve své úplnosti v komplexní instalaci nazvané TLRD z roku 2017.

Candice Breitz (*1972, Johannesburg, Jihoafrická republika, žije a pracuje v Berlíně); Breitz představila svoji tvorbu na sólových výstavách například v Kunstmuseum Stuttgart, National Gallery of Canada v Ottavě, San Francisco Museum of Modern Art, Kunsthau Bregenz, Palais de Tokyo v Paříži, The Power Plant v Torontu, De Appel Foundation v Amsterdamu nebo v Moderna Museet ve Stockholmu. Mimo mnohých skupinových výstav participovala na bienále v Johannesburgu, São Paulu, Istanbulu, Taipei, Kwangdžu, Tiraně, Benátkách, New Orleans, Göteborgu, Singapur a Dakaru.

ANNA DAUČÍKOVÁ

On Allomorphing (2017)

Thirty-three Situations (2015)

“Po absolvování Vysoké školy výtvarných umění v Bratislavě se přestěhovala v 80. letech do Moskvy – v době, kdy se všichni snažili cestovat v opačném směru. Neudělala to kvůli politice, jejím důvodem byla láska: následovala ženu do země, kde podle její vlády homosexualita neexistuje. (...) Často cestovala na Ukrajinu, navštěvovala neoficiální umělce a intelektuály nesouhlasící s režimem,” píše o Anně Daučíkové v katalogu pro documenta 14 transgender teoretik, filosof a kurátor Paul B. Preciado.

Práce Daučíkové s mimořádnou citlivostí sleduje, jak dominující společenské a politické systémy formují individuální identitu a osobní výraz. Na tomto základě pak vymezuje prostor, kde běžné společenské konvence postrádají svoji domněle neotřesitelnou autoritu. Vedle obratného pohybu mezi médií malby, fotografie, koláže a sochy Daučíková používá také pohyblivý obraz. Práce kamery v jejích videích připomíná zkoumavý pohled lidských očí, skoro jako by kamera tvořila součást jejího těla a byla spíše přirozenou protézou než jen nástrojem záznamu.

Její tříkanálový film *On Allomorphing* takovým pozorným pohledem vstřebává kulturní reference relevantní pro její vlastní biografii. Pátravě ohledává povrchy knihoven a titulů z oblastí dějin umění, politické teorie, filosofie nebo kritických románů, se zastávkami v místech, kde jsou před knihami umístěny zarámované fotografie historických postav jako Jonathana Swifta, Nikolaje Gogola, Rosy Luxemburg, George Orwella nebo Philipa K. Dicka. Jejich tváře se často zrcadlí v titulech za nimi. Prostor pečlivě kurátorovaných knihoven zdánlivě znepokojivě narušují boty na vysokých podpatcích ledabyly umístěné na regály, přibližující doprovázejícím hlasem naznačované zpochybnění konvenčních genderových rolí a pohlaví udaného při narození. Záběry z knihovny střídají průhledy architekturou, zatímco nám vypravěč, sama Daučíková sděluje, že její tělo je jako budova, stavba, kterou je možné přestavět. Stav transgenderu je pro Daučíkovou nejen zpochybňováním zažitých pravd, ale jejich konstantní narušováním a překračováním daných hranic.

Z osobního vyprávění vystupuje příběh o ukrajinském umělci Valeriji Lamachovi a o jeho cestě vlakem z Kyjeva do Moskvy v 70. letech. Cílem Lamachovy cesty byla Leninova státní knihovna, kde se nacházela pravděpodobně jediná veřejně dostupná kopie monografie *Pieta Mondriana*. Lamach na místě strávil několik týdnů, kdy s obsesivní přesností přes pauzák

celou knihu okopíroval a doplnil poznámkami o jednotlivých barvách na Mondrianových plátnech. V době, kdy stačí jen vyslovit klíčové slovo “Mondrian” a virtuální asistent ve vašem telefonu vyhledá nekonečnou záplavu ilustračních obrazů a doporučí k objednání nejpopulárnější publikaci o autorovi i se zmínkou o dodací době z Amazonu, se tato anekdota zdá skoro absurdní. Pro Daučíkovou však slouží jako symbolický obraz niterné nutnosti, otevření se vlastní subjektivitě a možnosti vnitřní i vnější proměny.

Dlouhometrážní video v televizním formátu *Thirty-three Situations* používá podobně antropomorfní pohyb kamery vždy v jednom záběru procházející domácím prostředím bytů, s akcentem na krátký vytištěný skript každé jednotlivé scény přilepený na okno. Průsvitnost kancelářského papíru v konfrontaci s denním světlem za oknem odhaluje předivo jeho materiálu a nabízí divákovi – v tuto chvíli čtenáři – možnost vcítit se do osobních nebo zprostředkovaných zážitků Daučíkové z jejích časů v Sovětském svazu. Daučíková sama anekdoty z jednotlivých scén popisuje jako něco mezi policejní zprávou, lékařským záznamem a stigmatickým scénářem jednotlivých situací. Tyto často násilné, absurdní, jindy až banální příběhy nabízejí náhled do taktik přežití v absurditě totalitního systému.

Anna Daučíková (*1950, Bratislava, Slovensko, žije a pracuje v Praze); Daučíková představila svoji tvorbu například v Neubauer Collegium v Chicagu, Galerii CarrerasMúgica v Bilbau, na documenta 14 v Athénách a Kasselu, v Galerii Futura v Praze, na Kiyv Biennial/School of Kyiv v Kyjevě, Manifesta 10 v Petrohradě, v Zacheta National Gallery of Art ve Varšavě, MuMoK ve Vídni nebo v Národní galerii ve Varšavě.

HARIS EPAMINONDA *Chimera* (2019)

Vnímání a zpracování informací z médií funguje na totožném základě jako všednodenní paměť, tedy selektivně a asociativně, zvláště pak v dlouhodobém horizontu. Subjektivní systém priorit volí fragmenty, které ukládá v aktivní záloze, zatímco jiné postupně vysouvá do hlubokého podvědomí.

Obdobným způsobem pracuje kyperská umělkyně Haris Epaminonda, působící v Berlíně. Zdánlivá náhodnost a efemélnost spojení nalezených, stejně jako s největší pečlivostí vytvořených objektů v jejích instalacích a filmech dává vzniknout doslova hmatatelnému předivu významů, vazeb a souvislostí, které nemusí být na první pohled srozumitelné. Takový je ale také záměr umělkyně. Položením japonské keramické vazy společně s precizně adjustovanou fotografií antické figury z nalezené publikace o dějinách umění doprovázené palmovým listem nabízí možnost volného asociativního čtení a prostor pro reflexi představeného materiálu. V práci Epaminondy není prostor pro omyl, každý milimetr pro ní hraje klíčovou roli a podle toho také její díla budí dojem až znepokojivé dokonalosti, která je ale současně vyvrácena otevřeností výkladu.

Její film *Chimera*, poprvé představený na Benátském bienále v roce 2019, přejímá jméno mýtického tvora, oheň dštícího ženského monstra složeného z lví hlavy, kozího těla a hadího ocasu. Podobně jako i samotná chiméra je film komponován z množství různých zdrojových materiálů, záznamů z cest pouštěmi, z umělecko-historických muzeí, ve kterých jako by se zastavil čas někdy v 70. letech, ukazuje fragmenty architektury, zvířecích kůží, starých námořních i astronomických map, historických monumentů, rytin nebo také moderní urbánní struktury. Jednotlivé elementy filmu se vzájemně pojí nejen vizualitou analogového Super 8 filmu, ale také ambientní elektronickou hudbou umělkyně Kelly Jayne Jones, se kterou Epaminonda na filmu spolupracovala. Zdánlivě nesourodý zdrojový materiál s každým dalším záběrem dává vzniknout jednotnému celku, který se nepokouší informovat nebo sdílet konkrétní sdělení, ale nechává mysl volně plynout ve vlnách bohaté obraznosti, bezpočtu referencí a témat, která pro každého diváka otevírají vlastní subjektivní realitu. *Chimera* v rámci výstavy funguje jako katalyzátor zahájení procesu vstřebávání jednotlivých děl. Její umístění ve vlastním kinosále mimo hlavní okruh průchodu galerií naznačuje odlišnost materiálu a jeho specifickou roli v celku výstavy.

Haris Epaminonda (*1980, Nikósie, Kypr, žije a pracuje v Berlíně); Epaminonda představila svoji práci v muzeích a galeriích na celém světě, například v MoMA v New Yorku, Schirn Kunsthalle ve Frankfurtu, Tate Modern v Londýně, Künstlerhaus Zürich v Curychu, Kunsthalle Lissabon v Lisabonu nebo v Malmö Konsthall. Zastupovala Kypr na 52. Benátském bienále a byla součástí hlavní výstavy na 58. Benátském bienále. Vystavovala v rámci documenta 13 v Kasselu, na 2. Athénském bienále nebo na 5. Berlínském bienále.

NAEEM MOHAIEMEN Tripoli Cancelled (2017)

První Mohaiemenův film nevystavený kolem skutečných událostí je fiktivním a hluboce poetickým příběhem muže opuštěným v prázdném letištním terminálu. Vytržení z reálného světa s nemožností překročit hranice prostorově limitované heteropie může připomínat situace z románu rakouské spisovatelky Marlene Haushofer *Zed'* (1963) nebo Buñuelova *Anděla zkázy* (1962), kde jsou v obou případech aktéři děje bez racionálního důvodu uzavřeni na jednom místě.

Mohaiemenův protagonista je volně inspirován příběhem jeho otce, který byl po ztrátě pasu na athénském letišti Ellinikon v roce 1977 nucen prožít dlouhých devět dní blouděním koridory a halami této pozdně modernistické architektury Eera Saarinen z 60. let. Samotné letiště je nevyužívané od roku 2001, kdy Athény v přípravě na nadcházející Olympijské hry investovaly do stavby nového terminálu splňujícího současné standardy. V době vrcholu uprchlické krize se letiště stalo dočasným přístřeším pro migranty čekající na povolení pro oficiální vstup na evropskou půdu. Přes pokusy o znovuoživení celé oblasti zůstává letiště dosud opuštěné, což umožnilo Mohaiemenovi otcův příběh proměnit ve film v reálných kulisách jeho původního zážitku. Film nabízí postupné seznámení s denní rutinou bezejmenného muže, sleduje jeho procházky, odpočinek s cigaretou, psaní dopisů, sestavování scén s manekýny z opuštěných bezcenných obchodů nebo čtením nalezené kopie temného dětského románu z pera britského spisovatele Richarda Adamse *Daleká cesta za domovem* (1972).

Formát celovečerního filmu dává intimnímu příběhu monumentalitu blízkou prostorné vzdušnosti architektury letiště. Jeho pozvolné tempo pak stojí v přímém protikladu k běžnému vnímání letiště jako tranzitního ne-místa určeného k urychlené dopravě odpovídající tempu doby. V odkazu k současnému stavu opuštěných letištních hal doby pandemie získává *Tripoli Cancelled* další přidáný význam.

Two Meetings and a Funeral (2017)

Po staletí zakořeněná vize vystavěná na představě euro-americké dominance vycházející z dědictví antického Řecka a Říma, slávy renesance až po celý koloniální projekt vede k jasně směřované, nadřazené perspektivě pohledu na historii vedoucí zevnitř do okolního světa. Podle tohoto modelu se učíme vnímat

svět od nejužšího věku, jako by všechno světové dění mělo svůj středobod právě v Evropě a v průběhu moderních dějin také ve Spojených státech. Tendence dekolonizovat naše myšlení a úhel pohledu rezonuje napříč světovou uměleckou tvorbou již delší dobu. V posledních letech se jí ale dostává mnohem intenzivnější pozornosti. Naeem Mohaiemen byl vyzván, aby vytvořil nový film pro poslední *documenta 14*. Ohledávání jiné než euroamerické perspektivy je jeho hlavním východiskem. Za *Two Meetings and a Funeral* a své další podobně orientované práce byl Mohaiemen mimo jiné nominován na prestižní britskou Turner Prize.

Tento dlouhometrážní tříkanálový film sleduje události 70. let, kdy došlo k postupného rozpadu vize organizace národů globálního jihu nazvané Hnutí nezúčastněných států (Non-Aligned Movement), které se pokoušelo vyrovnat váhy moci na globální politické scéně snahou o unifikaci kolem jednotné levicové ideologie. Diváky provádí filmem indický historik a žurnalista Vijay Prashad, zatímco scénografii a zároveň aktivní aktéry jeho historických analýz tvoří expresivní monumenty pozdního architektonického modernismu, stavby Oscara Niemayera, Luigiho Moretti nebo Le Corbusiera, postavené v Alžíru, Dháče nebo New Yorku. Reprezentativní architektura jako symbolické zhmotnění systémů moci a její distribuce vstupuje do děje, například po boku Muammara Kaddáfí, Fidela Castra nebo Indiry Gándhí, a ukazuje pomíjivou velikost představ o bilanci světové politiky.

Mohaiemen kombinuje nalezený materiál z promluv a rozhovorů dobových politiků spojených s Hnutím nezúčastněných států společně s interpretativními promluvami Vijaye Prashada a zkoumavými pohledy kamery na jednotlivé stavby. Nabízí tak výklad formativního momentu moderních dějin, jehož implikace hluboce protínají naši současnou politickou realitu. Upozorňuje na nutnost kontextuálního čtení současnosti v ohledu k jejím historickým předpokladům, které nemůže být orientováno pouze zevnitř západního prostoru do zbytku světa, ale nezbytně i obráceným směrem.

Naeem Mohaiemen (*1969, Londýn, Spojené království, žije a pracuje v New Yorku); V posledních letech představil své práce na sólových výstavách například v Mahmoud Darwish Museum v Rámáláhu, MoMA PS1 v New Yorku, The Power Plant v Torontu, Kunsthalle Basel v Basileji, Experimenter v Kolkatě, Cue Art Foundation v New Yorku nebo v Gallery Chitrak v Dháče. Participoval také na řadě mezinárodních uměleckých přehlídek, například na *documenta 14*, 56. Benátském bienále, Kochi-Muziris Biennale, Sharjah Biennial 10, Dhaka Art Summit nebo na skupinových výstavách například v British Museum v Londýně, LUX Artists' Cinema v Londýně nebo v Queens Museum of Art v New Yorku. Kromě své vizuální praxe je Mohaiemen také pravidelně publikovaným esejistou.

JEREMY SHAW I Can See Forever (2018)

Minimálně od dob industriální revoluce jsme vnímali současnost jako předstupeň stabilně se vyvíjející budoucnosti, s představou postupného a nezadržitelného pokroku. Podle tohoto klíče se také formovaly utopické představy nadcházejících dní. Bez ohledu na kritické hodnocení nových technologických výtvarných děl, o udržení tempa vývoje málokdo pochyboval. Nicméně Paříž je stále historicky hausmannovská a nikoli taková, jak ji vysnil Jules Verne, respektive Le Corbusier. Létající auta jsou dosud snem budoucnosti. V roce 2001 jsme nesledovali za zvuků Strausse z pohodlných křesel orbitální stanice mystický nadpozemský monolit. A v Los Angeles roku 2019 chyběly nad mraky sahající pyramidy a zotročení replikanti. Nový iPhone vypadá jako jeho o osm let starší verze, a nezbývá nám než čekat, kdy nás Elon Musk dostane na Mars, nicméně už teď víme, že na poslech "Na krásném modrém Dunaji" tam asi moc času a klidu nebude. Žánr popisující představy budoucnosti se stal skeptičtější a pragmatičtější. Jediné, co jsme skutečně překonali nad hranice dobové představivosti, je Orwellův Velký Bratr.

Quantification Trilogy kanadského umělce Jeremyho Shaw, působícího v Berlíně, ze které výstava představuje její katarzní finální epizodu, postupně uvádí v obrácené chronologii vize tří momentů v budoucnosti. Kdysi za pět set let, pak po třech nadcházejících generacích a v závěru pouhých čtyřicet let před námi. Shawova budoucnost svou vizualitou směřuje do minulosti, použitím analogového filmového materiálu působícího jako z 50. a 70. let a video záznamem, který nás okamžitě vrátí na televizní obrazovky let devadesátých. Pozornost ulpívá na lidském těle a mysli, místo na kosmických korábech nebo holografických ovládacích rozhraních. Sleduje proměny vnímání, stavů extáze, víry, náboženského zanícení, eskapistických fantazií a extrémů subjektivní zkušenosti.

V dokumentárním formátu na hraně cinema verité, provázeném rozhovory nebo voiceoverem hlasu uvaděče jako vystřiženého z BBC relace, se rozmlňuje hranice mezi tím, co můžeme považovat za původní převzatý materiál, které segmenty Shaw sám natočil, stejně jako hranice mezi možnou realitou a fikcí. V tomto ohledu je *Quantification Trilogy* přesným obrazem produkce faktů současnou mediální kulturou ovlivňující veřejné mínění a tvořící obecné politické klima, v rámci níž propracovaně zvolený formát prezentace převažuje nad potřebou hledání pravdy a skutečných významů sdělení mezi řádky.

Úvodní díl trilogie *Quickeners* (2014) sleduje společenství kvantových lidí daleké budoucnosti propojených v jednotu blíže nespecifikovaným digitálním Úlem a jejich probouzení se ze stavu kolektivního vědomí tzv. Lidským atavistickým syndromem. Následující *Liminals* (2017) představuje život marginalizované komunity věřící v záchranu lidstva skrze propojení lidské a strojové DNA ve snaze obnovit ztracenou spiritualitu.

Poslední epizoda trilogie, *I Can See Forever*, cílí nejbliž k naší vlastní době a popisuje příběh muže, který vzešel z neúspěšného vládního experimentu syntézy člověka a stroje. Sedmadvacetiletý Roderick Dale postrádá zájem o úniky do dominujícího virtuálního světa a na místo něj se noří do hlubokých transcendentních stavů pomocí tance.

Žánr vědecko-fantastické imaginace v jakékoli době reflektuje a rozvíjí podmínky doby svého vzniku, aby ukázal možné budoucí následky a ozvuky soudobé situace, díky tomu nabízí potenciál přímé i nepřímé kritiky. Shaw tak rozvíjí a akcentuje směřování společnosti stále aktivněji prohlubující svoji závislost na virtuálním prostoru, skrz který na jednu stranu hledá novou kolektivitu, na druhou ztrácí souvislosti a pochopení svého okolí často velmi jednostranným ponorem do sociálních bublin reprezentujících podobné nebo totožné smýšlení bez ohledu k většímu celku.

Jeremy Shaw (*1977, North Vancouver, Kanada, žije a pracuje v Berlíně); Shaw v posledních letech představil svoji tvorbu na sólových výstavách, například v Centre Pompidou v Paříži, MoMA PS1 v New Yorku, v Schinkel Pavillon v Berlíně, MOCA v Torontu nebo ve Frankfurter Kunstverein. Zároveň se podílel na řadě mezinárodních uměleckých přehlídek, například na 57. Benátském bienále nebo Manifestě 11.

HITO STEYERL

November (2004)

Lovely Andrea (2007)

Filmy *November* a *Lovely Andrea* dnes můžeme vnímat v tvorbě Hito Steyerl jako klasiku. Vznikly v době, kdy Steyerl stále pracovala v médiu dokumentárního filmu a nikoli volného umění, jak ji známe dnes skrze komplexní scénografie a monumentální instalační řešení, do kterých vkládá již od začátku desátých let své pohyblivé obrazy. Přestože v současnosti spojujeme práci Steyerl se špičkovou technickou kvalitou obrazu a záměrnou hrou s jejími nedostatky v rozpixelovaných přiblížených záběrech, můžeme být překvapení přirozeným stářím vizuality obou prezentovaných filmů, představující VHS video záznamy, Super 8 a další formáty analogového filmu. Jednotlivé zdroje kombinovaných signálů nejrůznější přesnosti jsou v případě Steyerl vždy voleny na základě promyšleného záměru a jasně ilustrují konkrétní účel, aktivně tak navigují archeologii reprodukovatelných médií.

November a *Lovely Andrea* tedy po formální stránce vůbec nezestárlý, a jejich obsah je stejně urgentní dnes jako v době svého vzniku. Zároveň jsou v nich jasně rozeznatelné strategie synkreticky analytického propojování zdánlivě nesouvisejících témat a vizualit, rozprostírajících se od příkrého dokumentárního stylu, historického nalezeného materiálu, vědeckých studií, důmyslných fikcí až po populární kulturu nebo vulgaritu reklamního jazyka.

Oba filmy spojuje postava Andrei Wolf, přítelkyně Steyerl z doby dospívání, politické aktivistky, členky PKK (Strana kurdských pracujících), revoluční organizace aktivní v turecko-kurdském konfliktu. Wolf během bojů tragicky zahynula v roce 1998 a stala se symbolem tureckého útlačku Kurdů. Plakát s portrétem Wolf, objevující se v obou filmech, ji představuje jako mučednici. Zatímco *November*, pojmenovaný v odkazu k měsíci Velké říjnové revoluce v roce 1917, následovaném obdobím porevoluční ztráty iluzí, můžeme do určité míry považovat za biografické svědectví o životě Wolf a kurdského boje, *Lovely Andrea* se k Wolf vztahuje formou ambivalentní pocty mnohem volněji.

November pracuje se záběry z prvního nedokončeného amatérského filmového počínu Steyerl, zobrazujícího v odkazu k běčkovým rváčským filmům skupinu mladých dívek bojujících za svá práva v šarvátkách plných kopanců a úderů pěstmi se všemi muži, na které na svých cestách narazí. Aktérkami jsou mimo jiné samotná Steyerl a Andrea Wolf. Materiál je kombinován s rozhovory se členy PKK, scénami

ze samurajských filmů, akčních trháků s Brucem Lee, záběry z demonstrací, manifestací nebo autenticky dokumentovaných válečných tažení. Celá koláž zvažuje roli osamocených bojovnic a bojovníků, mučednic a mučedníků, násilí k dosažení politických cílů a jejich samotné autenticity. Na váhy staví opodstatněnost smrti vůči její marnosti.

Lovely Andrea působí jako detektivní dokument. Steyerl v roli protagonistky v pozadí, doprovázená mladou japonskou překladatelkou, navštěvuje tokijské fotografické ateliéry specializované na snímky a videa tradiční japonské bondage, aby našla snímek, kterému byla modelem jako mladá studentka filmu v polovině 80. let. Hledání snímku není pouze záminkou pro analýzu bondage samotné a průmyslu s ní spojeným, ale také ohledání jejích historických kořenů jako součásti bojového umění, nástroje pro mučení válečných zajatců nebo proměny restrikcí a vnímání této formy zobrazení z kategorie soft-porno v posledních dvou dekáдах. Skrze moment pozvednutí modelu do vzduchu, uvolnění od zemské tíže za cenu omezení možnosti pohybu v sepětí pevně obepínajícími provazy je možné se vrátit zpátky k osudům Wolf a obecné úvaze o politickém aktivismu. Když Steyerl a její tým skutečně kýžený snímek naleznou, kamera nám pod ním ukáže titul "Lovely Andrea".

Hito Steyerl (*1966, Mnichov, Německo, žije a pracuje v Berlíně); Vizuální tvorba Steyerl je pravidelně představovaná v muzeích a galeriích po celém světě, například v MoMA v New Yorku, Chisenhale Gallery v Londýně, E-flux v New Yorku, Artist Space v New Yorku, KOW v Berlíně, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia v Madridu, Museum of Contemporary Art v Los Angeles nebo v Art Gallery of Ontario v Torontu. Mimo svou výstavní činnost je Steyerl také uznávanou, široce publikovanou esejistkou přispívající do nejrůznějších periodik, novin nebo antologií. Její poslední soubor textů vyšel v roce 2017 pod názvem *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*.

ALEKSANDRA VAJD The Thirty-Six Dramatic Situations (2019)

fotografickému médiu je pro Vajd vhodným katalyzátorem možného přehodnocení současné ztráty orientace.

Jediná díla výstavy mimo hranice média pohyblivého obrazu procházejí celým prostorem galerie a tvoří její přirozenou páteřní osu, respektive rámec, ze kterého se jednotlivé filmy a videa vyjevují. U jejich základu stojí série fotogramů slovinské umělkyně Aleksandry Vajd nazvaná *The Thirty-Six Dramatic Situations*.

Třicet šest dramatických situací si půjčuje svůj název ze stejnojmenného spisu francouzského spisovatele přelomu devatenáctého a dvacátého století Georgese Poltiho, který v návaznosti na dobrou tradici literární analýzy sahající až k Aristotelově Poetice tvrdí, že každé narativní dílo může obsahovat pouze základních třicet šest typů situací nebo jejich kombinací. Poltiho dílo, původně vydané v roce 1916, prošlo během dvacátého století mnohou kritikou a jeho seznam byl následně obohacen o další možné scénáře. Bez ohledu na pozdější rezonanci Poltiho autoritativního řešení je obdivuhodná ráznost a důslednost jeho pokusu systematizovat bohatství literárních dějů do konkrétního schématu.

Minimalistický charakter monochromatických ploch fotogramů jednotlivé dramatické situace naznačuje. Fotogram běžně vnímáme jako umělecký formát vrcholného modernismu, se kterým experimentovali Man Ray, László Moholy-Nagy nebo Pablo Picasso, jedná se o technický obraz pořízený bez použití fotoaparátu, pouhým exponováním světlocitlivého materiálu ve fotokomoře, na kterém se uchovávají stopy nebo stíny konkrétních, na papír položených předmětů.

Praxe Vajd, mimo jiné dlouholeté vedoucí ateliéru fotografie na pražské UMPRUM, je vystavena kolem kritického zkoumání media fotografie v době přelomu mezi analogovým a digitálním záznamem. Mediální realita dneška se od dob tohoto dnes již historického posunu radikálně proměnila. Vizuelní vstupy vstřebáváme na každém kroku. Hlavně pak v bezbřehém proudu pramenícím z našich dlaní pevně svírajících displeje telefonů vybavených stále lepšími fotoaparáty. Tyto podmínky vedly Vajd ke změně ohniska zájmu, opuštění analýz realistického zobrazení a rozhodnutí ohledávat obrazy za obrazy a jejich socio-politické významy v abstraktní formulaci skrze neilustrativní fotogramy.

Zahlcení "pravdami" Instagramu nebo TikToku se tak obrací do abstraktního jazyka pro akcentování nutnosti nové vizuelní gramotnosti a schopnosti navigace nekončícím proudem obrazů. Právě návrat k historickému

ALEKSANDRA VAJD & ANETTA MONA CHISA A moment is never truly lost just because it ceases to exist (2020)

Společné dílo Aleksandry Vajd a rumunské umělkyně Anetty Mona Chisa vychází z původní série fotogramů Vajd. Zatímco východiska Vajd jsou v reflexi média fotografie, Chisa sahá dál za politiku a současný kontext. Činí tak akcentem na charakter materiálů, hmot, jejich historie a vzájemných vazeb tvořících prostředí naší technologické reality, a to prostřednictvím analýzy jazyka a způsobů, jakým jeho specifické užívání samotnou realitu spoluutváří a manipuluje.

Společným uvažováním o sděleních a metodách narace jednotlivých filmů ve výstavě přichází Vajd a Chisa s možným návodem k jejich čtení, způsobem vrstvení jednotlivých získaných informací nebo také příležitostí volné projekce vlastních subjektivních interpretací do barevných ploch a tvarů. Série závěsů, organicky i geometricky tvarovaných podstavců a samotné fotogramy Vajd procházejí celým prostorem galerie a mohou být vnímány jako monumentální mnohočetná umělecká instalace nebo také architektura výstavy. Právě jejich oscilování na pomezí mezi designem a volným uměním nabízí průnik do dalších tvůrčích disciplín, ať je to film nebo třeba divadlo. Každý podstavec totiž může být scénou zaplněnou herci, každý závěs nabízí uvažování o obsahu, který se za ním rozehraje. Stejně jako všechny technické snímky skýtají potenciál nesčetných obrazů, tak i fotogramy – chcete-li herci – vyplňují představivost nekonečnými permutacemi, skoro jako tahy na šachovnici nebo variace mezi Poltiho třiceti šesti situacemi.

Vstupy Vajd a Chisy do galerie vytvářejí tenze mezi její vlastní architekturou a novými tvary, které mohou připomínat archeologické naleziště fragmentů obšírného smýšlení čekajících na rekonstrukci a vetknutí významu zkušeným odborníkem. Ale stejně jako moderní archeologie nechává Forum Romanum nebo Parthenón raději v ruinách, než aby se pokoušela doslovit zdání jeho původní tvářnosti, tak i jednotlivé elementy třiceti šesti dramatických situací nechávají prostor představivosti a asociativnímu myšlení.

Toto nové místné a kontextuálně specifické dílo svým dialogem s promítaným světlem, které nám umožňuje sledovat jednotlivé filmy, zvažuje vazby mezi statickým a pohyblivým obrazem, mezi konkrétní výpovědí a abstrakcí, mezi světlem a tmou a v konečném důsledku ukazuje, že potenciál dynamické

proměny nepotřebuje pouze médium filmu, ale může být spuštěno třeba performativním aktem procházení výstavou každým jednotlivým divákem. Narozdíl od Poltiho jasně vytyčení hranic dramatu je třicet šest situací Vajd a Chisy výzvou k dialogu a kritickému smýšlení raději než pevně daným diktátem.

Aleksandra Vajd (*1971, Maribor, Slovinsko, žije a pracuje v Praze); Její práce a kolaborativní projekty s vizuálním umělcem Hynkem Altem byly představeny například v Astrup Fearnley Museet v Oslu, galerii Street Level Photoworks v Glasgow, CASK Gallery v řecké Larise, Zuiun-an-Art Project Space v Kjótu, Městské galerii v Lublani nebo v < rotor > center for contemporary art ve Štýrském Hradci. Vajd zároveň participovala na řadě fotografických festivalů a bienále, například na Foto Festivalu v Krakově, Lipsku, Lutychu, nebo 9. Trienále současného umění U3 v Lublani.

Anetta Mona Chisa (*1975, Nadlac, Rumunsko, žije a pracuje v Praze); Vlastní práce a kolaborativní projekty se slovenskou umělkyní Lucií Tkáčovou byly představeny například v n.b.k v Berlíně, MoCA v Miami, MuMoK ve Vídni, The Power Plant v Torontu, Schirn Kunsthalle ve Frankfurtu, zároveň také na Taipei Biennale, Moscow Biennale nebo na 54. Bienále v Benátkách.

Compassion Fatigue Is Over

Galerie Rudolfinum 21. 1. — 18. 4. 2021

Kurátoři výstavy: Jen Kratochvíl, Petr Nedoma

Texty: Jen Kratochvíl

PR a Marketing: Maja Ošťádalová, Tereza Škvárová

Produkce: David Korecký

Administrace: Lenka Hachlincová

Edukace a doprovodné programy: Eva Drexlerová

Asistentka galerie: Oxana Ondříčková

Grafický design: Štěpán Marko

Překlad: Marek Tomin

Redakce: Kateřina Keilová

Instalace: AV Media, Eidotech, Signpek, Vetamber

Partner galerie: Abakus

Mediální partneři: RESPEKT, Forbes, Radio 1

Vstup je volný



Galerie Rudolfinum