

CZ

Shifted Realities
1h/fted1Re01/2i2s
16/03—11/06/2023

[↓ Obsah](#)

- Úvod
- Jen Kratochvíl:
A co zemské jádro?
- Eva Drexlerová:
Digitální bytosti
- Hal Foster:
Detailní záběr: Vaše ztráta
(Hal Foster o díle
Eda Atkinse The worm, 2021)
- Pavel Barša:
Věk smíšené reality
- Leslie Thornton (Eliz Lucia Molina)

Umělci

- Marwa Arsanios
- Ted Atkins
- Zach Blas
- Adéla Babanová
- Paul Maheke
- Leslie Thornton
- Tiráž

Shifted Realities

Ve snaze pochopit realitu často balancujeme na samé hraně pojmenovatelného a představitelného. Ve světě, v němž se stává molekula viru aktivní hybatelkou dějin, se naše karteziánské pojetí světa rozpadá. Ideál člověka jako univerzálního racionálního subjektu, na kterém stojí naše moderní (západní) dějiny, ztrácí na přesvědčivosti. Jako úlomky odlišných realit do naší reality čím dál víc prorůstají síly, které přesahují limity našeho vnímání a myšlení, aby nám připomněly, že jsme nikdy nebyli tak výjimeční a svrchovaní.

Skupinová výstava *Shifted Realities* odkazuje ke způsobům, jakými se čím dál intenzivněji vyvíjíme ve vztahu s řadou globálních dějů, jejichž původ nelze označit za ryze lidský, přírodní nebo technický. Vynořují se ze zničených ekosystémů i digitálních světů, pronikají do těl a společenských struktur. Jsme čím dál víc závislí na procesech, které svými rozměry či trváním přesahují lidský život a představitivost, ale přesto podmiňují samotnou existenci společnosti. Pokud s nimi chceme udržet krok, musíme roztáhnout představu subjektivity tak, aby odrážela komplexnost vztahů, ve kterých se utváří. Koronavirová pandemie nám ukázala nemožnost pochopit společenské procesy nezávisle na přírodních. Klimatická krize, přírodní katastrofy nebo postupné vymírání živočišných druhů nám zase připomínají, že Zemi nelze vnímat jako realitu oddělenou od činnosti člověka. Stejně tak i poruchy

spánku, syndrom vyhoření nebo tzv. digitální amnézie poukazují na to, jakým způsobem je naše subjektivita radikálně otevřená vlnám informačních a komunikačních kanálů. Jedna z hlavních výzev, které v současnosti čelíme, spočívá právě v chápání světa a našeho místa v něm jako něčeho, co je lidské a nelidské zároveň.

S ohledem na měnící se současnost potřebujeme novou, rozšířenou mapu, pomocí níž bychom se mohli pohybovat na škále mezi lidským a nelidským, přírodním a technickým. Díla zastoupená na skupinové výstavě *Shifted Realities* se pouští do takového testování a načrtávají mapy, které nám pomáhají nabourávat binární opozice a nalézat nové vize. Propojenost jako smývání dělících čar mezi realitou člověka a realitou přírody, mezi virtuálním a fyzickým, vnitřním a vnějším, je jedním ze základních vláken uvažování o současných posunutých realitách. Zastoupená díla vpouští do svých světů a dějů „cizí“ aktéry a ukazují kompozitní povahu naší domněle homogenní a stabilní reality.



A co zemské jádro?

Jen Kratochvíl

Nedávná historie nás poučila o pádu velkých narativů. Koncích dějin (politických, uměleckých, velkých i malých a nejrůznějších dalších). Konci individualismu. Konci kolektivismu. Konci Boha/bohů (to už je, pravda, nějaký ten pátek). Konci myšlení. Konci práce. Konci svobodného internetu. Konci totality. Konci demokracie. A snění o konci kapitalismu (zatím v nedohlednu).

Konce nám jdou dobře. Pokračování, již ne tak obratně. Podobně jako hollywoodský film často skončí svým pokračováním (vynuceným potřebou trhu vydělat na oblíbeném titulu další peníz, jak například v metanarativu popisuje Lena Wachovski ve svém – doufejme – posledním slovu ke – svého času kultovní – sérii Matrix). Co je tedy konec bez pokračování? Vyvolávání konců se ukazuje jako nabubřelá deklarace potřeby přebít nezájem a znovu vyvolat jeho opak. Konec sám pak není koncem. Konec sám je svým vlastním pokračováním. Dějiny neskončily. Každá ze zájmových stran nepřeborných rozporů a schizmat píše své vlastní dějiny dál a nám nezbývá než se v očekávání těšit, které z nich získají větší počet hlasů. Demokracie totiž neskončila. Konec není. Nebo lépe, konce nejsou. Co nicméně pravděpodobně je, troufám si tvrdit, jsou posuny. Co není, je jednotné čtení. Co je, jsou posunutá čtení.

Ach, věřím, že vás touhle hrou pomalu začínám obtěžovat. Pardon. Pojd'me si tyto okatě zjednodušené pravdy demonstrovat na sérii příkladů.

Jacinda Ardern rezignovala na post premiérky Nového Zélandu a BBC v tweetu shrnulo, jak složité muselo její působení být při balancování politiky a mateřství, a zakončilo svůj komentář slovy, že „dost možná ženy zkrátka nemohou mít všechno“ (myšleno: kariéru i rodinu). Po vlně znechucených reakcí upozorňujících na sexismus výroku BBC svůj komentář s omluvou stáhla. Ardern se rozhodla opustit svoji práci, aniž by to bylo nezbytně nutné, bez toho, aby její vláda čelila neřešitelné krizi, nebo snad ona sama byla v očích veřejnosti poškozena aférou či skandálem. Ardern opustila svoji práci s vysvětlením, že pět a půl roku vedení země a její vlády bylo nesmírné privilegium s nesmírnou odpovědností a že každý politik je především také člověk, který by měl být schopen sebereflexe a pochopení, co je zvládnutelné a co už leží za hranicemi snesitelnosti. Pandemie, teroristický útok v Christchurchi nebo exploze sopky na White Islandu v jednom volebním období je i pro skeptiky dost velký balík katastrof. Přesto existují hlasy zvažující, jako onen tweet BBC, zda rezignace nesouvisí s genderem odcházející hlavy státu. „Churchill by svůj post nikdy neopustil.“ Schopnost odhlédnout od profesního života skrze optiku toho osobního – tedy skrze přijetí potřeb péče nejen o druhé, ale i o sebe – a přiznání si vlastních limitů velmi pravděpodobně souvisí s postupným pronikáním principů feminismu do širšího společenského diskurzu (feminismus prosím chápejme jako obecnou snahu posilovat

lidská práva, nikoliv jen práva jednoho genderu, protože jedno souvisí s druhým – rozumíme si). Na otázku, do jaké míry je tato dispozice generačně ukotvená, odpoví až čas a další jako Jacinda Ardern. „Mladí nechtějí pracovat“ oproti „Mladí pracují třikrát tolik co vy“ oproti „Nic se nemění, jen média distribuce“ atd. Je burnout výmyslem líných mileniálů a ještě línější gen-Z? Nebo následkem lenosti boomers investovat energii do zvažování vlastní lidskosti? Posunutá realita. Posunuté reality.

Téma psychického zdraví, respektive péče o psychické zdraví, je jednou z páteřních os díla Paula Mahekeho. Navíc skrze specifickou perspektivu společenské minority – pohled LGBTQAI+ komunity. Queer narativy léčení vzájemnou pozorností, péčí a kolektivitou jsou inherentně vlastní každému jeho dílu, ač ne nezbytně rozpoznatelné na první dobrou. Co je queer, nemusí mít vždy svou jasně umístěnou nálepkou. Viditelnost totiž může být dost často dvojsečná – na jedné straně upevňující rozhodnost vlastní identity, na druhé straně vystavující nebezpečí agrese. Film *Mauve, Jim and John* (2021) vznikl v průběhu pandemie v chráněné přírodní rezervaci na místě původní vojenské základny v britském Orford Ness v Suffolku. Izolace lokality a její zneprístupnění veřejnosti zachovalo nejen bohatství endemické fauny a flóry, ale dalo také za vznik množství moderních lidových pověr a legend. Jednou z nich je i příběh o zjevení UFO podle svědectví dvou opravářů Johna Burroughse a Jima Pennistona, kteří byli údajně svědky důkazu existence mimozemské civilizace v prosinci roku 1980. Maheke společně

s choreografem a tanečníkem Robertem Bridgerem ve filmu představují oba zaměstnance vojenské základny a skrze pohyb a interakci s okolím, přírodou i troskami betonové architektury celému příběhu dávají nový nádech queer romance. Oni sami ale nejsou jedinými aktéry děje, samotný Orford Ness získává svoji personifikaci jako Mauve, živoucí nelidská objímající a objetí otevřená entita. Právě i přiznání života něčemu tak abstraktnímu, jako je přírodní rezervace, zde můžeme vnímat jako jeden z queer narativů celého filmu. Film je zasazen vedle prostorové instalace *You and I*, jako její interpretační klíč, předmluva i dovětek. *You and I*, série velkoformátových nástěnných maleb, pódia nebo lešení, množství kýčovitých sošek dvojic roztomilých zvířátek a skupiny zamaskovaných tváří, otevírá diskuzi za hranicemi osobního prostoru a prostoru někoho druhého vedle nás. Zároveň tuto binárnost hned ruší uvědoměním, jak snadno se takové hranice stírají, respektive jak je skoro nemožné v rámci jakéhokoliv mezilidského vztahu (nebo i lidského a nelidského) pevné hranice definovat. Já a Ty není o dvojicích, ale o nepřeborných škálách možností, které se mezi jedním a druhým otevírají.

Prostor mezi Já a Ty rozehrává také nový film Adély Babanové *Zákon času* (2023). Alespoň tedy na první pohled, a to skrz výraznou pozornost věnovanou dvojici umělců a ohledávání jejich vztahu ve třech kapitolách z jejich životů, které můžete paralelně sledovat v synchronizované prostorové instalaci. Protagonisté filmu bezesporu hrají klíčovou roli, ovšem nikoliv sami za sebe, ale spíš jako pouhé lakmusové papírky pro testování mnohem komplexnější celospolečenské situace. Kamera Babanové nikdy neopouští prostor dvojice,

ale s postupným sledováním jejich osudů se zdá být víc a víc jasné, že v rovnici děje filmu a jednání jeho postav existují ještě další proměnné mimo záběr. Po poměrně jasně definovaném zkoumání hranic historické skutečnosti, uvěřitelnosti a fikce v nedávných filmech umělkyně (*Návrat do Adriaportu* nebo *Neptun*) je v tomto případě Babanová nejabstraktnější, co kdy byla. Jako by ona sama byla ovlivněna nedefinovanou neznámou v rovnici tvorby filmu, což *Zákon času* činí náhle autobiografickým. Tento aspekt však není veden po ose individuality Babanové jako umělkyně, ale společnosti jako celku. Stačí pár minut sledování, aby divák začal rozeznávat sám sebe v některých méně či více pravděpodobných momentech přehrávaného materiálu. Flashback do doby lockdownů, izolace a hledání záchytných bodů, ať jakýchkoliv, nabývá pevnějších kontur s každým dalším záběrem. Kolikrát jste pohřbili své partnery, členy rodiny, spolubydlící nebo sami sebe, aby vzápětí kolem vás prošli, jako by se nic nestalo? Kolikrát jste zmizeli v prostoru, kde jinak pevná pravidla fyzikálních zákonů přestala dávat smysl? Pravděpodobně mimo jiné i proto, že izolace a prostor rozjímání umožňuje jinak nedostávající se příležitost kriticky zhodnotit a zpochybnit jinak neodmyslitelně ukotvené danosti. Ať se jedná o fyzikální zákony, představu pravd(y) nebo právě psychické zdraví a jeho donedávna potlačované relevance. *Zákon času* oproti své po povrchu plynoucí surreálnosti se ve skutečnosti dá číst jako nejkonkrétnější filmová práce Adély Babanové. Ovšem pouze v limitech určitého specifického času kolektivního prožitku posledních let. Bez této zkušenosti se film podle zákonů času přesune do roviny umělecké fikce.

Jennifer Coolidge po svém vystoupení při přebírání Zlatého Globu doslova zatřásla nejen místností plnou dříve slavnějších kolegů, ale i celým internetem. Po nespočtu vedlejších, často téměř neviditelných rolí Coolidge vstoupila na výsluní pozornosti současné populární kultury v televizní sérii Mikea Whitea z produkce HBO White Lotus. Nekonvenční herecký výkon Coolidge je bezesporu jedním z podstatných důvodů viditelnosti Bílého Lotusu. Přiznaně stárnoucí herečka a vedle ní vzrůstající citlivost k dramaticky rozevřeným nůžkám sociální stratifikace, ekonomické nerovnosti a až absurdního rozkolu ve vnímání mezi lidmi s nadbytkem ekonomických prostředků a těmi, kteří jimi neoplývají. Současný Hollywood (respektive severoamerická filmová a televizní produkce) se na svůj standard začíná nebývale pečlivě věnovat tématu třídního rozkolu a boje (pardon všem, pro které je pojem „třídní boj“ zatížený kontextem jiné doby, posun). Mezi nejviditelnější příklady z posledního roku bezesporu patří zmiňovaný White Lotus s příběhy náhodných setkání skupin privilegovaných ve stejnojmenném řetězci luxusních hotelů a jejich střetů s personálem a místními obyvateli. Vhodné příklady jsou také Triangle of Sadness, The Menu nebo Glass Onion: A Knives Out Mystery. Všechny spojuje pulzující, vrstvený hněv a touha po odplatě střední třídy (pokud se ještě dnes o nějakém středu dá vůbec mluvit) vůči privilegovaným z několika málo procent horních vrstev populace. Sociální segregace nejrůznějších forem je konstantou fungování lidské společnosti, bez ohledu na politický systém. Na současném zájmu o jeho kritickou analýzu v širokém poli populární kultury je však hodné pozornosti

to, že sarkastický humor na adresu bohatých a mocných přichází z jejich vlastních řad. „Tak jsou ti mladí naráz všichni komunisti, nebo jak tomu mám rozumět? Copak oni nechtějí být svobodní? Tak za co jsme to bojovali?“ oproti „Solidarita, inkluze, rovnost a vzájemná odpovědnost jsou nejzákladnější předpoklady svobody. Ne štěpení na ty, kteří prošli sítem kapitalismu úspěšně, a na ty druhé“ atd. Posunutá realita. Posunutá citlivost, posunuté vnímání stejných věcí z různých perspektiv.

Dlouhodobý filmový a instalační projekt Marwy Arsanios s lakonicky přímočarým názvem *Who's Afraid of Ideology?* (Kdopak by se ideologie bál?) je aktuálně uzavřený svou čtvrtou částí s podtitulem *Reverse Shot* (2022), tedy *Obrácený záběr*. Film nabízí množství otázek zpochybňujících soukromé vlastnictví, konkrétně vlastnictví půdy. Krátký záběr kamery přehlížejí nedokonale vyrenderovanou digitální krajinu střídá přelet dronu nad opuštěným lomem kdesi uprostřed lesa (později se dozvídáme, že se celá situace odehrává v Libanonu). A hlas bez těla nám představuje výchozí koncepci celé filmové eseje: co kdyby si kus půdy přál být oddělený od režimu vlastnictví? Co kdyby měl kus půdy separatistickou mysl? V pozdějším rozhovoru představu kritizuje hlas staršího oponenta a říká: nefetišizujme si představu půdy nebo pozemku. Načeš dostává odpověď: to není fetišizace, ale imaginace – fetišizace imaginací, nenechá se odbýt starší hlas. Formát kritického rozhovoru prochází napříč celým filmem, ať jde o verbální výměnu názorů, pnutí mezi digitálními a reálnými záběry, mezi artefaktualizovanými materiály

umístěnými v muzeu a jejich odrazy v krajině nebo třeba oscilaci kodifikované historie a jejího převyprávění z jiné perspektivy. Představa půdy jako všeobecně využívané a nikoliv vlastněné se zde odkazuje k právu *Mashaa* zakořeněném v Koránu, jako legální cestě vyvlastnění půdy pro účely spojené s vyznáním víry. Vlastnictví. Ne-vlastnictví. I samotná absence jazykových prostředků pro vyjádření – nikoliv vyvlastněné, ale lépe od-vlastněné půdy, půdy jako ne-majetku – jasně vypovídá o komplexnosti celé diskutované problematiky. Jazyk a jeho formování vždy souvisí s tvorbou a komponováním realit(y). Proto i jeden z hlasů jasně deklaruje, že pro posun ve vnímání majetku, vlastnění i ne-vlastnění je třeba znovu promyslet významy slov, jako je komunita, komunikace nebo komunismus, abychom je mohli zbavit nánosů historické tíhy a postavit je do aktualizovaného světla.

Elizabeth Holmes vychází ze soudní budovy, údajně na cestě do Mexika. Jednosměrná letenka ale byla odhalena a Holmes tak byl znemožněn útek. Když rozpad tradičních ekonomických struktur po krizi v roce 2008 uvolnil prostor pro rozvoj technologických firem a jejich růst do současného stavu nekontrolovatelných miliardových a bilionových gigantů (Apple zůstává, Amazon lehce pokulhává), nejen techno-optimisté, ale i široká populace věřila v úsvit nové budoucnosti. Smartphony, setkání s kolegy ze školy po dvaceti letech na nové sociální síti, zavolání auta dvěma doteky a kouřící jídlo na stole, než se nadějete, bez jakékoliv námahy. A Elizabeth Holmes nám slibovala kompletní zdravotní test z jedné jediné kapky krve.

Ani ne o deset let později jsme si začali uvědomovat nástrahy neřízených informačních toků a nazvali naši dobu „post-faktuální“, protože čemu se tak dá dnes věřit, když každý může napsat a publikovat cokoliv – ty internety, no znáte to. A také jsme začali uvažovat o rostoucím potenciálu algoritmů budoucí umělé inteligence a děsit se – stejně jako na konci 19. století – nebezpečí automatizace. Kolik lidí asi přijde o práci zítra? Soudní spor s Elizabeth Holmes byl jen jedním z paralelně rozezvučených budíků, podobně jako třeba pohled do androidích očí Marka Zuckerberga při nespočetných výpovědích před senátními komisemi ve Spojených státech nebo udělení pokut pro Meta Evropskou unií. Splaskla technologická bublina tzv. platformového kapitalismu úplně? Nebo jsme se jen naučili být skeptičtější vůči naddimenzovanému marketingu firem prodávajících převážně sliby? Asi těžko půjdeme o krok zpět, abychom se vrátili k tlačítkovým telefonům a čekání na náhodně projíždějící taxi. Svedeme ale žít bez snů o exponenciálním vývoji technologie a jejím potenciálu přinášet lidstvu „dobro“? Létaující auta a vesmírné stanice v roce 2001 jsme již dávno oplakali a vyrovnali se s jejich chyběním. Dokážeme oplakat a jít dál i v ohledu k automatizované svobodě s univerzálním základním příjmem? Posunuté reality, jedna na druhé, vrstvené a lehce zaseknuté.

Film Leslie Thornton s názvem *Ground* (2020) vznikl v průběhu uměleckých rezidencí, které Thornton strávila v CERNu a na Caltech (Kalifornský institut technologií). Kontrast mezi obecnou věhlasností obou institucí a zároveň pramalou představou širší veřejnosti o jejich konkrétních aktivitách se

rozprostírá napříč celým digitálně zpracovaným filmem spojujícím městskou krajinu Los Angeles a detaily interiéru CERNu v rozhovoru s jedním z vědců.

Celý záběr rozděluje oscilující mřížka morfující reálné záběry do vlnění reagujícího na hlas a pohyb vědce, stejně jako na dopravu rušného severoamerického velkoměsta. Slova, která slyšíme, se nesou na podobně se proměňující lince mezi vědomým a nevědomým vnímáním a pochopením jejich obsahu. Do jaké míry je vědecký žargon srozumitelný, nebo není, záleží na našem vlastním vzdělání, zároveň ale, v tomto případě, Thornton pracuje přímo se sdělností významu na více paralelních rovinách. Ve chvíli, kdy totiž přestává být jasné, o čem celý rozhovor je, se jeho možná interpretovatelnost přesouvá na intonaci hlasu, posílenou cyklickým opakováním konkrétních frází. Většina společnosti žije v realitě daleko posunutě od té, kterou reprezentuje hlavní aktér filmu. Nebo je to tak, že vědci z CERNu a Caltech žijí v realitě posunutě od té naší? Vazba mezi vědou a využitím jejich výsledků ve vývoji technologií vedoucí v závěru až do dlaní a zrcadlení v zorníčkách našich očí může také připomínat rozpohybovanou mřížku bez jasného směřování. Cykličnost. Postupnost. Rapidní změna. Plynulost. Abstrakce vědecké či umělecké práce. Další, hmatatelnější kroky vzniku technologií a jejich distribuce mají svoji půdu v dílech Zacha Blase a Eda Atkinse. Osa Blasovy práce se dá najít někde na půli cesty mezi vědci a cílovými konzumenty technologie (tedy námi). A sice skrze kritickou reflexi kultu Silicon Valley, jejich domnělých géniů a vůdců hnutí technologizace společnosti, stejně jako jejich ukotvení v nejdravější formě planetárního extraktivismu a ekonomické

exploatace. A Atkins pak nachází svůj prostor někde v našich myslích integrovaných do digitálního světa, který může být novým evolučním stupněm..., nebo naopak jen další sofistikovanější replikou odnepaměti zažívaného. Cykličnost. Plynulost.

Dost už košatých příkladů. Pandemie Covid-19 posloužila jako katalyzátor dalšího vrstvení, štěpení, tříštění, konfrontování a koncipování nových posunů vzájemně sdílených i nesdílených realit. Chvíli to vypadalo, že covid přinesl (pro privilegovaný globální sever) fragment možné budoucí utopie. Na moment jsme mysleli, že dokážeme tvořit novou solidaritu, citlivost vůči sobě navzájem, navzdory tomu, kdo byl dříve součástí společenské většiny nebo menšiny. Na chvíli se zdálo, že dokážeme pracovat jinak, tvořit nové plnohodnotné interakce, jinak vydělávat a zajišťovat si základní potřeby s pomocí pečujících sousedů i opatrujících států. Vypadalo to, že technologie jsou téměř bez chyby (a těch pár přetrvávajících napravíme), že prostor pro přemýšlení nezná mezí a láska a pravda zvítězily. A pár dní poté jsme se všichni chtěli navzájem pozabíjet. Naštěstí ve většině případů jen obrazně. (Nicméně skutečnost, že nejvýraznějším geopolitickým dozvukem pandemie je vedle očekávatelné ekonomické krize a inflace také radikalizace jednoho diktátora a návrat ke starosvětskému modelu války s tanky a zákopy jako někdy před sto lety asi nakonec také nemá být úplně překvapením). Odkud jdeme a kam, těžko říct.

Možná je dobré vzít v potaz výsledky nedávno publikované studie vědců z Pekingského

univerzitního institutu teoretické a aplikované geofyziky, shrnující jejich dlouholetý výzkum pohybu zemského jádra. Podle této studie se vnitřní pevné zemské jádro, tedy koule kovu nacházející se zhruba tři tisíce kilometrů pod námi, postupně zpomalovala a je dost možné, že zrovna teď bez hnutí stojí. Badatelé k tomuto zjištění dospěli studiem seismické aktivity na nejrůznějších místech Země a proces zpomalování podle nich začal údajně někdy kolem roku 2007.

Většina západní sekularizované společnosti si při hledání nových autorit v průběhu poslední dekády rozvinula plnou důvěru k technologizované astrologii přinášející každý den na displeje našich telefonů informace o vztahu mezi pohybem hvězd a námi (neříkejte mi, že nemáte, či alespoň neznáte Co-Star!). Pokud tuto odvěkou – tedy nejen mileniálskou a gen-Z „zálibu“ – na moment přijmeme jako fakt, tedy skutečnost, že vzdálená vesmírná tělesa plně ovlivňují naše životy, co pak teprve těleso o velikosti Marsu přímo pod našima nohama, které naráz mění rychlost a směr pohybu.

Snažím se tento text ukončit optimisticky, takže prosím, buďte se mnou trpěliví a nalad'te se na mou logiku. Děkuji. Takže, pokud se zemské jádro od roku 2007 točí jinak, pak možná všechno, co se od té doby stalo, od ekonomické krize v roce 2008 až po ruskou válku na Ukrajině, můžeme svést na geofyziku. Aha, umyjte si nad tím vším ruce, drazí přátelé, a užijte si výstavu.

Jen Kratochvíl je historik umění a kurátor.



Digitální bytosti

Eva Drexlerová

Multimediální instalace amerického umělce Zacha Blase, nazvaná *The Doors* (2019), má zvláštní atmosféru. Proměňuje výstavní prostor v imerzivní prostředí pohyblivých obrazů, symbolů a zvuků, jejichž inspirace pochází stejnou měrou z kontrakturních i korporátních světů. Chromatické vizuály generované umělou inteligencí se na šestikanálové projekci proměňují v nekonečné formy tvarů a vyvolávají pocit halucinačního přeskupování. Jsou doprovázeny hudbou klasického rocku, který se v určitých sekvencích mísí s uměle generovanými tóny a binaurálními beaty, které údajně zklidňují a uvolňují nervový systém. Obrazy a zvuky nás omotávají afektivními a estetickými toky, které unikají jakékoli definici či zachycení.

Způsob, jakým Blasova zahrada zaplavuje naše smysly, není možné chápat jen jako pouhý pokus o vytvoření iluzornějšího diváckého zážitku, který se odehrává ve fiktivním světě stojícím v opozici k tomu skutečnému. Prostředí jeho multimediální instalace naopak vykresluje (a nechává nás pocítit), jakým způsobem je naše existence prosycená sítěmi, obrazy a zvuky, které nám zprostředkovávají realitu. Je kapkou v moři fiktivních světů, které se množí v našich každodenních interakcích na internetu nebo mobilních aplikacích a jsou stále více motivované umělou inteligencí. Čím dál intenzivněji

vnímáme svět prostřednictvím strojově řízených procesů, které nám nabízejí obsah založený na algoritmickém vyhodnocení. Jak poznamenává jeden z nejdůležitějších současných filosofů technologie Yuk Hui, „žijeme v digitálním milieu; facebookujeme, blogujeme, flickrujeme, youtubujeme a vimeujeme. Podstatná jména a značky se staly slovesy, dokonce i formami života.“^[1] Vstupujeme-li do multimediální instalace *The Doors*, vstupujeme tak do světa, který je nám dobře známý. Poukazuje na úzké propojení mezi lidskou subjektivitou a digitálními technologiemi, které pronikají do našich těl a myslí prostřednictvím neviditelných, a přesto velice reálných vln.

Takové pozorování nás vybízí k tomu, abychom přehodnotili roli obrazů. V kontextu digitálních médií, která slovy amerického kulturního kritika Stevena Shavira realitu „nereprezentují“ ale daleko spíše samy „vytvářejí“, je klasická metafora zrcadla jako zarámovatelného obrazu světa neudržitelná.^[2] Jak naznačuje Blasova multimediální instalace, obrazy se začaly vylévat ze svých stabilních rámců a stávají se čím dál víc haptickými a zvukovými referenty. To, co bychom mohli nazvat jedním z aspektů současných *posunutých* realit, je právě jejich unikání z pevných rámců a prosakování do světa tam venku.

1 Yuk Hui, *On the Existence of Digital Objects* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016), 41. We are currently living in a digital milieu; we Facebook, we blog, we Flickr, we YouTube, and we Vimeo. Nouns and brands have become verbs, even forms of life.

2 Steven Shaviro, *Post Cinematic Affect* (Winchester: Zer0 Books, 2009), 2.

Ráda bych se proto oprostila od myšlenky kritické vizuální analýzy, která nahlíží na obrazy z hlediska reprezentace nebo osobních záměrů daného umělce či umělkyně. Mým úmyslem je místo toho nabídnout vnímání digitálních obrazů jako *objektů*, které aktivně působí na náš vlastní vývoj. Současné umění pohyblivého obrazu nám umožňuje sledovat, jakým způsobem je náš život podmíněn technologickými médii, které mají zásadní dopad na naše uvažování, jednání či vnímání. Díla Zacha Blase a Eda Atkinse, prezentovaná na výstavě *Shifted Realities*, vykreslují světy, ve kterých se rozpadá samotná hranice mezi tím, kdo je člověk a kdo stroj. Nabourávají tradiční binární opozice a otevírají před námi neprobádaná území, ve kterých dochází k stále intenzivnější spolupráci mezi lidskou a strojovou představitivostí.

Britský umělec Ed Atkins je široce známý svými hyperrealistickými, počítačově generovanými videi, která problematizují vztah mezi fyzickými těly a jejich digitálními protějšky. Zvláštní atmosféra jeho animace *The worm* (2021) pramení právě z tohoto napětí. Na jedné straně jsme svědky intimního rozhovoru mezi Edem Atkinsem a jeho matkou, posloucháme jejich skutečné hlasy plné emocí, dlouhých povzdechů a nejistých přitakání. Zatímco Atkinsova matka je prostorově vzdálená (*The worm* byl vytvořen během lockdownu), jeho tělo je na velké obrazovce *až příliš přítomné*; pozorujeme například detailní vykreslení vousů rašících na jeho tváři nebo dokonale ostré stíny, které odrážejí maximální rozlišení obrazu. Přesto však *cítíme*, že to není tak úplně Atkins. „Byli jsme v nádherném, tak trochu zchátralém hotelu,“ vzpomíná. V pokoji seděl sám, zatímco tým z berlínského

Mimic studia, specializující se na animace pomocí technologie snímání pohybů, „seděli v vedlejším pokoji jako příslušníci Stasi. Snímali mě, jak sedím, trapně, v celotělovém lycrovém bodýčku a nemotorně posazeným držákem na GoPro na hlavě.“^[3]

Téměř dokonalý obraz reality, doprovázený skutečnými zvuky vrzání židle nebo drbání ve vlasech, je neustále narušován zvláštním chováním Atkinsova dvojníka, jeho prkennými pohyby a toporným držením těla. Na jedné straně pozorujeme rozsah možností neustálého vylepšování a rostoucí důvěryhodnosti digitálně vyrobených objektů, díky kterým je stále těžší odlišit digitální výtvary od skutečné reality. Na druhé straně je hladkost a plynulost obrazu neustále narušována momenty „selhání“, které dávají najevo *podivnou materialitu* počítačové animace. Ta nás opakovaně upozorňuje, že je Atkinsovo tělo ve skutečnosti *jen* digitální kopií, uloženou kdesi na cloudu.

Taková vizualita odráží něco z naší každodenní zkušenosti, v níž fyzická těla existují ve vztahu k *podivné materialitě* zrnitého pozadí během zoomcallů, simulující prostředí pláže či vesmírné galaxie, CCTV záznamů nebo naopak dokonale vykreslených a přesvědčivých deepfakes. Tato zvláštní materialita umožňuje digitálním obrazům, aby se táhly napříč platformami a vylévaly se z obrazovek rovnou do reality. V té se ztělesňují jako úspěšné pracovní meetingy, intimní rodinná setkání nebo zvýšené letištní kontroly. V tomto

3 <https://www.nytimes.com/2021/07/22/arts/design/ed-atkins-artist-museum-videos.html>

smyslu se obrazy stávají čím dál víc *objekty*, jejichž specifický způsob existence jim umožňuje, aby volně překračovaly měřítka i prostory.

V kontextu interakcí odehrávajících se na internetu a skládajících se z pixelů a signálů, které jsou pro lidské oči neviditelné, se však může zdát rozporuplné mluvit o digitálních objektech. Jak poznamenává Yuk Hui, digitální objekt se nenachází jednoduše *uvnitř* počítače nebo cloudového úložiště. Jeho existenci je nutné chápat v pojmech vztahů, které mezi sebou digitální objekty jako data a metadata navazují a ze kterých je naše digitální milieu utkáno. Digitální objekty jsou ze své podstaty neuchopitelné a nelokalizovatelné, „skryté“ za grafickými rozhraními a složené z více vrstev napříč prostory.^[4] Chápání digitálních obrazů jako objektů nás tudíž staví před úkol popsat něco, co leží za hranicí lidské představitivosti. Přesto jsou to však objekty v tom smyslu, jak s nimi nakládáme a jakým způsobem nás přivádí zpět do skutečnosti.

Atkinsův avatar, stylizovaný do televizního moderátora v tmavě kostkovaném obleku, odráží komplexnost a způsoby, jakým digitální obrazy–objekty vystupují z virtuálního světa ven. Příběh jeho postavy má „skutečný“ kontext, je spojen s individuální rodinnou historií a nelze jej jednoduše redukovat na vygenerovaný sled obrazů. Takové chápání problematizuje i fakt, jakým dává svému dvojníkovi zažít emoce. Zatímco Atkinsova matka vypráví o svém dětství a zklamáních, se kterými nyní žije, sledujeme,

4 Yuk Hui, *On the Existence of Digital Objects* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016), 1-2.

jak se umělcův avatar snaží metabolizovat tuto bídu navzdory skutečnosti, že není tak úplně člověk. Pocit empatie, který s ním divák navazuje, nemá za cíl přiřknout avatarům lidské vlastnosti. Otevírá nám tím spíše příležitost, abychom v něčem, co obvykle považujeme za cizí, objevili něco ze sebe samých. Jinými slovy, otevírá možnost přemýšlet o často skrytém působení digitálních objektů, které v nás vyvolávají věci, které nejsou tak úplně naše. Tím, že Atkins ukazuje digitální objekty jako *bytosti* se vztahy a emocemi, zpochybňuje vnímání technologie jako pouhého nástroje k zábavě či užitku. Problematicuje samotný rozdíl mezi objektem a subjektem a dává nám nahlédnout, jakým způsobem se prostřednictvím technologie měníme a vyvíjíme. Atkinsova poznámka, že svoji tvorbu nevidí jako „druhý svět,“ ale jako „součást toho našeho,“ je blízká tomu, co se snažím nastínit – digitální obrazy jsou *objekty* a pocity, se kterými jsou spojené, jsou nesporně skutečné.[5]

Zatímco se Atkins nesnaží vysvětlit, jak bychom měli nebo neměli uvažovat o digitálních technologiích, a jeho zájem spočívá spíše v tom – jak sám poznamenává – „jak se něco cítí, spíš než co to znamená“, multimedialní instalace *The Doors* od Zacha Blase odkazuje ke způsobům, jakým digitální technologie fungují jako nástroje pro potřeby těch, kdo je ovládají. [6]

5 <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/70432>
don't see it as a second world, I see it as part of ours

6 <https://www.ssense.com/en-us/editorial/art/i-am-not-an-authority-on-who-i-am>

V jeho zahradě se setkáváme s řadou sluchových, vizuálních a haptických prvků, které vykreslují mnohovýznamové souvislosti mezi minulostí, přítomností a budoucností. Na jedné straně dílo navodí atmosféru dobrého psychedelického tripu se všemi doprovodnými aluzemi na uměleckou tvořivost a autenticitu kontra-kultury šedesátých let. Na druhé straně, při sledování tajemných vyhlídek postlidského života pomocí umělé inteligence, nabývá dílo rozměr orientovaný na budoucnost. „V této obří sklenici,“ ozývá se, „máme moc proměnit vaši mysl.“ Po šestikanálové videoprojekci se prochází vyhynulý ještěř, který ožívá pomocí třpytivého pole pixelů jako avatar technologických inovací. Svým drsným hlasem, generovaným neuronovou sítí vycvičenou na proslule známém hlasovém rejstříku Jima Morrisona, nás vyzývá, abychom ho následovali do „Nootroo.“ Země, ve které je reinkarnace *Ještěřího krále* Jima Morrisona oslavována současným fenoménem nootropik – tzv. chytrými drogami, které jsou určeny k vylepšení kognitivních funkcí a odrážejí ideály pěstované v Silicon Valley.

Transhumanistický tón Blasovy zahrady přináší vizi budoucnosti, která odráží kybernetický předpoklad, podle kterého je lidská zkušenost věcí kalkulu a člověk je kybernetický stroj. Takový ideál je nám opakovaně připomínán i řadou předmětů, působících jako modly k uctívání. Nad prostorem ční neonové světlo ve tvaru diagramu neuronové sítě jako ikona vyvýšená v rituálním prostředí. Šestiúhelníkový zelený koberec opisuje tvar Metatronovy kostky, symbolu z posvátné geometrie, který byl následně přivlastněn nootropním brandingem. Symboly ohlašují příchod nové doby, která je spojována,

jak poznamenává Yuk Hui, „s technologickou singularitou, umělou inteligencí, strojovým učením a realizací *homo dea*.”^[7]

Pakliže Ed Atkins odkazuje ve své animaci ke konkrétní osobní zkušenosti, Zach Blas ve svém díle mapuje, jakým způsobem je do technologického vývoje zabudován nejen náš subjektivní ale i historický čas, označovaný dnes jako globalizace. Každý z jiné perspektivy sledují, jakým způsobem jsou současné digitální obrazy a algoritmy schopné nejen registrovat, ale také měnit a ovlivňovat vše lidské a nelidské. Žijeme v *posunutých* realitách, ve kterých se stále více stáváme *technickými* bytostmi. Pokud *The worm* naznačuje, že digitální obrazy nejsou pouhé bity a bajty, ale mají fyzický efekt na realitu, Blasova multiinstalace připomíná příběhy, které stojí v pozadí jejich působení. V nich se často odrážejí technoutopické vize budoucnosti, které propojují science-fiction s vědeckými fakty a nabízejí obraz techniky jako *nástroje* k překonání lidského. Stejně jako řada dalších současných umělců a umělkyň naznačují, že bychom měli být opatrní v našem chápání světa skrze binární kategorie člověk–stroj. Ať se nám to líbí, nebo ne, stále intenzivněji se vyvíjíme společně s tím, co tradičně považujeme za oddělené od člověka.

Takové změny nelze vysvětlit jednoduše tím, jak technologii používáme nebo jak ji chápeme. Musíme také zohlednit, jakým způsobem se dívají stroje na

7 Yuk Hui, „Problems of Temporality in the Digital Epoch,” in *Media Infrastructures and the Politics of Digital Time*, ed. Axel Volmar and Kyle Stine (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021), 82.

nás. Co si o nás sdělují a jak o nás uvažují. Pokud se rozhodneme ignorovat jejich specifický způsob existence, nejen že jim přestaneme rozumět, ale ztratíme i schopnost porozumět sobě samým. Takové obavy rezonují s posthumanistickým světem Blasovy multimediální instalace – nebezpečí odcizení moderní doby, ve které industriální racionalizace narušuje tradiční formy vědění, nahrazuje individua automatismy a podrobuje myšlení masové synchronizaci. Ve své slavné eseji *Otázka techniky* z roku 1954 Heidegger poznamenává, že v moderním světě bylo tradiční chápání techniky ve smyslu *techné*, spojované s řemeslem a vnímané jako tvořivá poetická síla, nahrazeno účelově orientovaným *rámováním* (Gestell), které mění vše živé i neživé ve svoji *rezervní armádu* (Bestand). Pohyblivé obrazy Zacha Blase a Eda Atkinse, které interagují nebo se přímo stávají digitálními objekty-bytostmi, otevírají otázku techniky a nabízejí nové významy ležící daleko za moderním pojetím technologie. Umožňují pátrat po nových formách subjektivity, stejně jako přinášejí tolik potřebnou platformu pro přehodnocení samotné materiality a její situovanosti. V tomto ohledu nás současné umění pohyblivého obrazu učí přijímat neznámé a pro nás nepochopitelné a pomáhá nám lépe porozumět tomu, čím se lidský subjekt v rámci svého stále intenzivnějšího propletení s digitálními bytostmi stává.

Eva Drexlerová je historička umění a kurátorka.



Detailní záběr: Vaše ztráta

Hal Foster o The worm (2021) Eda Atkinse

Kolik z nás si při rozhovoru s rodiči připadá jako figurky, jako bychom byli simulací sebe sama? Anglický umělec Ed Atkins ve svém filmu *The worm* (Červ, 2021), který je ústředním dílem jeho nedávné výstavy *Get Life/Love's Work* v New Museum v New Yorku, představuje – právě tímto způsobem – telefonát se svou matkou. Ve zhruba třináctiminutové animaci je matka přítomna pouze hlasem, zatímco Atkins je prostřednictvím technologie performance capture ztvárněn jako digitální avatar, který pozorně naslouchá, souhlasně, soucitně nebo překvapeně mumlá a – pouze když její vyprávění vázne – položí otázku. Sluchově blízká matka je prostorově vzdálená (dílo vzniklo během lockdownu), zatímco syn je na velkém plátně až příliš přítomný – vidíme záběry z extrémní blízkosti, podivné úhly, prudké stříhy, vnímáme jeho neobratná gesta a nevědomé tiky –, i když víme, že ten, koho vidíme, není skutečný Atkins.^[1] Jeho

1 Původní koncepce spočívala v provádění rozhovorů s lidmi v nějaké formě izolace – s vězni, postiženými, chudými, starými, ale v důsledku pandemie se tento plán stal zbytečným. Přesto je film *The worm* především o touze po spojení – a o tom, jak obtížné je ho dosáhnout. Atkins natáčel svůj rozhovor s matkou v hotelovém pokoji v Berlíně, zatímco jeho matka zůstala v Anglii. Data zachycená během konverzace byla použita k animaci avatara, ačkoli „se pod animační mřížkou a JPEG kůží hmatatelně skrývá moje tvář“. Ve vynikající eseji v katalogu k výstavě *Ed Atkins: Get Life/Love's Work*, který redigoval Massimiliano Gioni, podává Erika Balsom přehled relevantních Atkinsových děl. Pokud není uvedeno jinak, všechny citace pocházejí z tohoto katalogu, který obsahuje dva Atkinsovy eseje, rozhovor s Gionim a poznámku Marka Leckeyho.

dvojník, 3D model zakoupený na internetu, vůbec není dvojníkem samotného umělce: Atkins, který bývá spíše ošuntělý, zde vystupuje jako elegantní televizní moderátor v tmavém obleku s drátěnými brýlovými obroučkami. Liší se tak od postav ze svých předchozích videí. Studiové prostředí, modrý reflektor, stylová židle, malý stůl, sklenka whisky, cigarety Silk Cut a popelník skutečně odpovídají studiovému rozhovoru, zastaralému žánru, který svým způsobem spojuje realitu a umělost. Jednou z inspirací pro film *The worm* bylo poslední televizní vystoupení anglického spisovatele Dennise Pottera, který, těsně předtím, než zemřel na rakovinu v roce 1994, mluví naprosto bez servítků, ale pravdivě o bezprostřednosti smyslového prožitku (květ slivoně za oknem mu připadá jako „nejkvětnější květ“), o svém odhodlání psát až do konce, o své víře ve společenství nad „mýtem“ Boha a o tom, jak Rupert Murdoch korumpuje novinářinu a politiku (už tehdy!).^[2]

Matka vypráví o své rodině – někdy o necitlivém otci, častěji o depresivní matce – a o tom, jak na sebe brala její starosti; zejména o tom, jak chtěla „být hodna lásky“, bez valného výsledku, většinou proto, že se o těchto nepříjemných věcech v rodině otevřeně nemluvilo (deprese byla

2 Formu pohovoru má hned několik Atkinsových videí. „Dlouho jsem je tvořil sám u počítače a vyslychal sám sebe pomocí technologií, které sledovaly každou mou grimasu. Je to skriptované sledování sama sebe, které mě nakonec melodramatizovalo pro mě samotného.“ Představte si Warholovy Screen Tests (kamerové zkoušky) realizované pomocí dnešních moderních technologií, formou sebezpozorování a vůbec ne němé.

eufemizována jako „víkendová depka“). Tématem jejích vzpomínek je emocionální „dědictví“, hlavně smutek. My sledujeme, jak se avatar snaží toto trápení strávit, přestože (nebo právě proto, že) není zcela člověkem. „Přesně jak ona mluví o své matce, mojí babičce Bee – tak bych já mohl mluvit o ní, své matce,“ píše Atkins. „Zhrzení umělci, maniodepresáři, chroničtí dysmorfici skrz naskrz. To vše je nakažlivý, dědičný jed.“ Toto „empatické zrcadlení“ je pro obě strany namáhavým, rozpačitým představením, ale je to „také láska“, trvá Atkins na svém. „Láska! Něha!“

Tímto se dostáváme k symbolice názvů Atkinsových děl. „Get Life“ je etický imperativ: v tomto případě řešit různá rodinná tabu a vzdorovat kořistnému charakteru mediálních technologií. Je to však také doživotní trest, neboť oba tyto boje budou pravděpodobně trvat věčně. „The worm“ je rovněž mnohoznačný název. Červ je přízemní – jako pavouk, který pro Bataille představuje ono beztvaré, odporně nízké jako dcera zatížená bolestí své matky, křečovitě se krouťící jako syn, který nemůže vyrovnat dluhy minulosti. Další asociací je i „červ času“, zvraty osudu v průběhu generací, stejně jako Neblahá růže, Blakeova „písnička zkušenosti“, v níž červ je to, co spojuje eros a nemoc: „Ó růže, to ten červ! / Ten neviditelný, / co vylézá jen / za bouře a za tmy, / už si tě našel, / a kde spíš ví: / a temnou láskou tě / skrytě umoří.“ (překlad Zdeněk Hron, pozn. překl.) To je i aluze na další Atkinsem citovaný zdroj, knihu *Love's Work*. Jedná se o memoáry anglické filozofky Gillian Rose z roku 1995, kterou stejně jako Pottera přivedla k „zúčtování se životem“ (podtitul její knihy) neléčitelná rakovina. Tato „neblahá Rose“, která píše skvěle o erosu a nemoci,

tvrdí, že téměř oxymórickým dílem lásky je přetavit melancholii ve smutek – freudovská práce, která je důležitá i pro Atkinse – a pak nějakým způsobem v rozkoš: „Chci vzlykat a vzlykat a vzlykat,“ píše Rose, „dokud se z dlouhého kvílení nezrodí výkřik radosti.“^[3] Po této proměně touží i Atkins. Přestože *The worm* staví do popředí problémy jeho matky, v pozadí se stejně jako v jiných jeho videích objevuje smrt jeho otce, který rovněž zemřel na rakovinu (Atkins své postavy nazývá „mrtvolami, náhradníky, autokadavery“).^[4]

Monolog matky místy hraničí se zpovědí nebo terapií, ale není tu žádný kněz – jen syn, který, místo toho, aby mluvil o své matce, poslouchá, jak o své matce mluví ona. Ten, od něhož čekáme, že bude předmětem analýzy, se nečekaně stává analytikem, a proto je také Atkinsův avatar nervózní. Skutečnost, že zpracovává soukromé záležitosti ve veřejném prostředí (ve fikci díla v natáčecím studiu, v naší realitě v umělecké galerii), nás musí také znervózňovat – zejména když si uvědomíme, jak se odhalování intimního stalo v mediální kultuře obscénní normou. Atkins pro toto každodenní splývání osobního a cizího adaptuje lacanovský

3 Gillian Rose, *Love's Work: A Reckoning with Life* (New York: Schocken Books, 1995), 74. Pro Rose je „dílem lásky“ vyrovnávání se s rizikem a ztrátou. „Filosofie, starověká i moderní, se rodí z tohoto stavu smutku“. (124). Podle Atkinse to platí i o umění.

4 Tito náhradníci „jsou psychickým pokračováním toho doslova mrtvého muže, který stojí na začátku celé té mé smutné situace. Tvorba videí se stala reparativním truchlením.“

termín extimita. „Všechno je dnes involuční,“ píše ve volné asociaci typické pro jeho hyperbolické texty. „Rodina, dědičnost, historie, předci. Historie jako – možná – pohyb směrem do nitra.“ Atkins však nechce tuto involuci vnímat pouze jako omezení; chce s ní pracovat a zpracovat ji: „Jít dovnitř jak v paměti, tak v těle, v dědičnosti, v technologiích a samozřejmě v psychologii. Abychom mohli jít po stopách této psychické paměti... až k blaženosti.“

Atkins své postavy nazývá „mrtvolami, náhradníky, autokadavery“

Zvuk filmu *The worm* je pronikavý a obraz je pohlcující; avatar se jeví jako „krajina formovaná póry, vráskami a, jak doufám, drobnými tiky a mimickými záškuby detailní, tiché odpovědi“. O jaký druh realismu tu tedy jde? Video je stěží realistické ve starém slova smyslu; jeho koncept je zcela artefaktuální, umělý. Atkins se však nesnaží ani tak upozornit na technologickou derealizaci světa, na jeho odtržení od reality, jako spíše jí vzdorovat. Jeho estetickým cílem je „modelovat ty části života, které se vytrvale vymykají zpodobnění“. „To je můj utopismus: víra ve věčnou singularitu materiality“, kterou lokalizuje především do „neredukovatelnosti skutečně žité/smrtelné zkušenosti“. Tento realismus má kořeny v těle a psychice, zejména v extrémních stavech abjekce a traumatu (Atkins se zajímá o Kristevu, Lacana i Bataille).^[5] Jedná se o reálno ve formě zbytku, toho, co vzdoruje symbolickému řádu – jeho úkol je

5 Viz můj článek „Obscene, Abject, Traumatic,“ *October*, číslo 78 (podzim 1996).

o to těžší, že tento řád je dnes tlačen technologiemi počítačového generování, umělé inteligence a algoritmického programování.[6]

Atkins sází na to, že pokud lze realitu pomocí těchto technologií derealizovat, lze ji zde také znovu objevit, a to několika způsoby. Zaprvé se domnívá, že jakmile technologie jednou zastarají, přejdou na stranu „základní materiality“; jejich vlastní zastaralost se stane efektem reality. Atkins používá termín *corpsing* – to je moment, kdy herec vystoupí ze své postavy a rozbije tak iluzi představení – pro obecnější popis určitého druhu strukturálního odhalení; například když přeskočí gramofonová jehla na desce nebo když pozorujeme načítání streamovaného videa. V případě média je to okamžik odhalení jeho materiality, někdy až zdůraznění jeho smrtelnosti – a právě tehdy můžeme spatřit jeho reálno. Za druhé, film *The worm*, přerušovaný gestickými tiky Atkinsova avatara, je také plný uměle vytvořených chyb – nečekaných letmých rozostření, záblesků, pípání a praskání – a tyto zdánlivé trhliny v umělosti mohou nabídnout další způsob, jak nahlédnout reálno. Ačkoli jsou tyto efekty reality umělé, „pohrávají si se znaky reality tím, že je parodují a vytvářejí tak nový druh

6 „Ambicí projektu bylo od samého počátku zdůraznit ty aspekty života, které se vymykají technologické remediaci, obnově, zobrazení, vykreslení, zachycení. Dílo se snaží o větší svobodu člověka tím, že ji vyjme z dosahu toho, co je reprodukovatelné. V tom, přinejmenším strukturálně, rekapituluje základní tezi mé tvorby.“

realismu“.[7] Zatřetí, pokud lze reálně vycítit, když iluze selhává, může být zaznamenáno i tehdy, když je iluze „překryta vrstvou efektů, které umělost zvýrazňují“, tedy když je iluzionismus dotažen do hyperreality. V této poloze se Atkins podřizuje kritériu „věrnosti“ technologické reprodukce, ale záměrně přehnaně, a tak tuto věrnost zobrazení strhává na stranu „zjevného materialismu, nikoli technomagie“. Za čtvrté, Atkins využívá ústřední rys videa s vysokým rozlišením zděděný po fotografii a filmu, alespoň tedy v době, kdy je zažívali první diváci: neživé se zdá být živé. Tento klam je příznačným atributem tzv. tísnivého údolí (dokonce i Freud se údajně inspiroval avatary známými jako Doppelgängers, dvojníci) a tato tísnivost je dalším aspektem „smrtnosti“, který evokuje reálno.[8] A závěrem, jestliže fotografie a film otevřely Benjaminovi „optické nevědomí“, realitu nevnímanou pouhým okem, video s vysokým rozlišením tuto oblast pro Atkinse ještě rozšiřuje. Jeho náhradní mrtví muži zviditelňují psychopatologii každodenního technologického života.

7 „Digitálně manipulované analogové chyby bojují proti sterilní hrůze počítačem generovaných nicotností.“ Charlie Kaufman ve filmu *Anomalisa* (2015) také využívá chyby v animaci – zadržování v pohybu avatara – jako prostředek evokování reálnosti. Viz Zadie Smith, „Windows on the Will“, *New York Review of Books*, 10. 3. 2016.

8 Pro Atkinse je „příběh stříbrného plátna“ ve svém jádru „tísnivě nepřírozený“ a digitální obraz je ještě „více jako duch“: jeho „vytrvalé napodobování analogové reality znamená, že animace, život, je dvojnásobně ztracená, dvojnásobně mrtvá“. V jistém smyslu Atkins digitálními prostředky navazuje na starou filmovou fascinaci duchy, roboty a dvojníky všeho druhu.

Namísto poukazování na to, jak je člověk vydán napospas technologii, se Atkins snaží možná o nemožné – přiblížit technologii zpět k člověku

„Narozdíl od filmů se má počítačově generovaná videa zadržávají záměrně,“ tvrdí Atkins. „Jen natolik, aby to bylo vidět, aby se na to upozornilo. Což je přesný opak toho, co se většinou chce – aby to vidět nebylo.“ Jedná se o současnou verzi modernistické výzvy k obnažení uměleckého mechanismu (jak kázali ruští formalisté), ale Atkins jde ještě dál: Jeho formalismus je zasvěcen realismu, jisté formě „ponurého histrionství“, které nazývá „bruegelovským“. „Chci, aby technologie sloužily našemu ožebračenému životu – k budování ‚díla lásky‘ – a ne jako nástroj zajetí“. Pro Atkinse tedy obnažit umělecký mechanismus znamená také „ochudit médium“, a tím poukázat na další ochuzení – v jeho životě, v jeho rodině, ve společnosti obecně. V krajním případě obnažený přístroj zastupuje „pouhý život“ neboli život definovaný Agambenem jako zcela podřízený moci, život, který je skutečně ožebračený.^[9] Atkins zde postupuje pomocí analogií: „Chyba typická pro analogové technologie je pro počítačově generovaný obraz tím, čím je ochuzení pro zobrazení obecně – tím, čím je tragédie pro zobrazení života; tím, čím je utrpení pro zkušenost.“ Ví, že tento řetězec „alegorií“ je přitažen za vlasy, ale nebojí se batosu, který považuje za protipól patosu. Atkins se nevyhýbá těmto prostředkům, protože afekt považuje za podstatnou součást života, kterou je třeba z mediálních technologií

9 Viz Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, překlad Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA: Stanford University Press, 1998).

vytrhnout a zároveň ji v nich znovu objevit. Proto usiluje o nalezení „emo, kybernetického náhradníka“ v podobě počítačem generovaných avatarů a o naroubování svého „sentimentálního já na technologie, nikoli naopak“.[10] Tím nechce popírat, že život je prostoupen ztrátami – naopak tuto skutečnost uznává a tvoří umění, které toto reflektuje a napomáhá „afektivnímu poznání“. A tak přispívá k „dílu lásky“.

Zde se jeho pojetí umění střetává s jeho teorií médií, kterou Atkins nastínil v roce 2018 ve své přednášce nazvané „Losslessness“. Losslessness čili „bezztrátovost“, říká Atkins, „odkazuje na kategorii algoritmů pro kompresi dat, které umožňují dokonalou reprodukci původních dat“. Aby bylo této věrnosti dosaženo, digitální média – ještě více než analogová – nechtějí být vidět; „technologie se neustále snaží být co nejvíce ztracená někde v pozadí“. Technologická kouzla pouze nezakrývají náš existenciální nedostatek – to z nich činí ultimátní fetiš –, ale chtějí odvést naši pozornost od svého nevyhnutelného selhání. Mýtus bezztrátovosti slouží „ideologickým cílům“, mezi něž patří naše fantazie o „souvislosti“, „holismu“, dokonce „nesmrtelnosti“. Nikdy se mu to však zcela nepodaří: my tu ztrátu přesto cítíme, a protože ji nelze uznat, náš vztah k technologii se stává „neurotickým“, poznamenaným „bezcílnou melancholií nebo studem“. V reakci na to Atkins tvrdí, že „umělec musí nejprve technologii

10 Atkins se ve svém psaní nevyhýbá ani „travestii“ a „karikatuře“: „Pro mě je typické, že próza je zbytečně složitá, plná batosu; při zpětném pohledu je umrtvující.“ Viz Mike Spelinger, „Close Without Saving,“ v *Ed Atkins, Seer Reader* (London: Koenig Books, 2015).

najít“ a aby se tak stalo, musí ji v první řadě učinit „tělesnou, analogovou, smrtelnou“. Tento „pohyb směrem k doslovnosti“ není pouhým „popřením toho, o co technologiím jde“; Atkins poukazuje také na „odhalení jiných skutečností“, což v důsledku vede k větší „svobodě subjektu“.^[11] Zde se opět dostáváme na známou půdu modernistické defamiliarizace, projektu, který je nyní značně komplikovaný vzhledem k tomu, že lidské se zdá být téměř srostlé s technologickým a svět se často jeví jako téměř celý složený z médií. Atkinsovi navíc nestačí technologii jen defetišizovat, demystifikovat její kouzlo. Aby jeho dílo působilo, musí být iluzi umožněna „dostatečná funkce“ – nejen „přijmout kritiku“, ale také podporovat afektivní uznání – vyjádřit ztrátu, „iniciovat posun od melancholie ke konkrétnímu truchlení nad něčím“, najít v mediálních technologiích propojení mezi lidmi, které tyto technologie rády slibují, ale málokdy splní.

Atkins signalizuje změnu mezi umělci, kteří se zabývají novými médii. Stejně jako kdysi umělci z tzv. Pictures Generation přijali společnost spektaklu, aby se mohli zapojit do jejího obrazového repertoáru, tak Atkins bere počítačové technologie jako samozřejmost, ale pokouší se je kriticky „zneužít“ ke svým účelům. V tom se liší od postupů svých bezprostředních předchůdců, jako byli Harun Farocki, Trevor Paglen a Hito Steyerl, neboť namísto poukazování na to, jak je člověk vydán napospas technologii, se Atkins snaží možná o nemožné – přiblížit technologii zpět k člověku. Jeho skutečný

11 „Myslím, že celá tato strukturální reflexe, kterou od média zřejmě očekávám, je možná projevem strukturální reflexe, kterou se snažím provádět ve svém osobním životě.“

utopismus spočívá v tom, že věří, že technologie by mohla pomoci člověku stát se opět člověkem – stát se emotivním a empatickým, takovým, jakým chce být on sám. Jeho umění není nářkem nad koncem humanismu ani oslavou posthumanismu, ale vyrváním neočlověka z břicha šelmy.[12] Atkins se opět hlásí k filozofii zbytku – k nepoddajnému detailu, osobnímu punctu, traumatickému reálnu, ale stejně jako u Barthese v případě fotografie může tato fascinace vést k okluzi jiné reality, sociální reality, a to navzdory bruegelovskému (či brechtovskému) zájmu o žebráky.[13] Jeho zájem o „umění bídy“ (název převzatý od Lea Bersaniho, který píše o Beckettovi, dalším Atkinsově oblíbenci) je v napjatém vztahu s jeho závazkem vůči estetice nápravy (Bersani je kritický k jakékoli „kultuře vykoupení“, která rámuje zkušenost jako vždy již poškozenou).[14] Závěrem tedy: lze mediální

12 Kazuo Ishiguro ve svém nejnovějším románu *Klára a slunce*, který vyšel letos (2021, pozn. ed.), představuje avatara umělé inteligence, u něhož se projevuje citová vyspělost, kterou nominální lidé v jeho okolí buď postrádají, nebo ztratili.

13 Dalším příznakem neschopnosti myslet společensky je nedávný příklon k autofikci; stejně jako většina umění se i literatura zúžila na osobní rovinu.

14 Viz Leo Bersani a Ulysse Dutoit, *Arts of Impoverishment: Beckett, Rothko, Resnais* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993) a Leo Bersani, *The Culture of Redemption* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990). Atkins by mohl odpovědět, že zde není žádný rozpor: dílo lásky vzniká ze ztráty. Nevede to však k primordializaci a hypostázi ztráty? „Láska je naším vzorem“ a cílem umělce je učinit ji „vznešenou“.

technologie skutečně nasměrovat tak, aby náš citový život obohacovaly a ne aby ho tunelovaly? Vedle starých ideologických státních aparátů, jako jsou církev a armáda, vznikla celá řada sociálně-mediálních leviatanů, kteří produkují, šíří a zpeněžují nejrůznější intenzivní afekty způsobem, který nás dezorientuje politicky i psychologicky. Ale když jde o umění, nikdo by si neměl stěžovat na rozpory. Pro Atkinse jsou právě ony hnacím motorem jeho praxe; možná právě i díky nim jsme stále lidmi.

Hall Foster je americký kritik a historik umění působící na Princeton University.



© Hal Foster, „Your Loss: Ed Atkins’s *The worm*, 2021,“
Artforum, říjen 2021

Věk smíšené reality

Pavel Barša

Devatenácté století vidělo svět prizmatem dichotomií, jejichž strany představovaly heterogenní a vzájemně se vylučující vrstvy skutečnosti. Přírodní vědy odkrývaly a manipulovaly determinovanou realitu hmoty, humanitní vědy zkoumaly svobodnou realitu ducha. Proti vnějšku stálo nitro, proti opakujícím se procesům *přírody* jedinečné příběhy *dějin*. Tomu odpovídalo dvojí pojetí svobody: byla poznáním nutností, ale také tvořením z ničeho. Jednou se realizovala vědeckým pokrokem, jenž člověku sliboval překročit omezení přírody, podruhé uměleckou kreativitou, jež nechávala z chaosu lidského nitra povstat radikálně novým světům. V utopických vizích 19. a 20. století představoval rozvoj dvou typů svobody rovnoběžky, které se asymptoticky přibližovaly. V místě jejich dotyku se měl člověk stát počátkem sebe sama – pozemským bohem.

Takové završení dějin popisoval raný Marx (v *Ekonomicko-filosofických rukopisech* z roku 1844) jako re-naturalizaci člověka a re-humanizaci přírody: bylo návratem člověka do přírody, od níž ho odcizila třídně rozdělená civilizace, a zároveň proměnou přírody v kongeniální prostředí lidské kreativity. Marx nezapřel své hegelovské východisko: utopické smíření subjektu a objektu mělo své těžiště v prvním. Jako by šlo především o sebe-realizaci ducha, v níž příroda hrála pouze roli nutné podmínky.

Zralý Marx se od utopie smíření člověka s přírodou posunul k prométheovské vizi jejího technovědeckého opanování. V této podobě se marxismus přidal k liberalismu – stal se druhou hlavní verzí ideologie modernizace. Lidstvo postupující vpřed mělo odhodit na pověstné „sметиště dějin“ vše, co neprošlo kritickým sítem racionálního subjektu, jenž se od Descartovy *Rozpravy o metodě* (1637) pyšnil tím, že byl schopen dosáhnout bodu absolutní jistoty v sobě samém a zároveň odhalovat zákonitosti na něm nezávislé přírody. Právě tato kombinace víry v sebe-ukotvení subjektu s vírou v jeho možnost zachytit adekvátně realitu objektu dovolovala modernímu rozumu stavět se do pozice nemilosrdného bořítele kulturních tradic na straně jedné a „pána a vlastníka“ přírody na straně druhé.

Zárodky romantické reakce proti druhé straně tohoto projektu racionalizace se vylíhly v lůně samotného osvícenství. Kritikové se stavěli proti redukci přírody na manipulovatelný objekt a líčily ji naopak jako všemocný zdroj všeho jsoucího, včetně člověka. Jejich praotec Jean-Jacques Rousseau převrátil hodnotící znaménka osvícenství: racionalizace postupující dějinami nepřinášela osvobození, ale uvrhávala člověka do stále hlubšího odcizení. K obnovení své autenticity se měl člověk z civilizace rozumu vrátit zpět k citu, jímž ho obdařila příroda.

Pro tuto romantickou „reakci“ byl ovšem odkaz k přírodě jako něčemu nezávislému na člověku (co mu proto může poskytnout absolutní měřítko a opěrný bod jeho existence) stejně tak klíčový jako pro modernizační „revoluci“, která s poukazem k odhalovaným zákonitostem přírody i přirozeným právům člověka bořila historické tradice a ustavovala

panství vědy a techniky. Jakkoliv odlišně definovaly tyto dvě protikladné pozice vztah (materiální) přírody a (lidské) civilizace, shodovaly se v jejich konceptuálním oddělení a postavení proti sobě. Toto východisko s nimi sdílela i třetí utopie moderní doby – výše zmíněný komunismus raného Marxe. Tři utopie se lišily v tom, jak chtěly řešit konflikt dvou stran protikladu. Podle prométheovské odpovědi, jež měla své filosofické počátky v Descartovi, měl být vyřešen vítězstvím člověka nad přírodou a budoucností nad minulostí. Rousseauisté naopak hlásali návrat člověka zpět – k mýtickému zlatému věku, v němž člověk ještě nevyšel z lůna přírody. Hegelovští komunisté jako raný Marx ohlašovali prolnutí této dávné minulosti se zářnou budoucností. Rozdíly mezi třemi utopiemi moderní doby můžeme shrnout následovně. Jednou měl získat vrch rozum, technika a budoucnost, podruhé příroda, cit a minulost, potřetí mělo dojít ke smíření dvou stran – nutnost se měla prostoupit se svobodou, vědecké poznání s uměleckou tvorbou, zlatý věk počátků lidstva s jeho světlými zítřky.

Poslední velké klání prométheovské, rousseauistické a komunistické utopie vzplálo během kulturního a politického vření šedesátých let minulého století. Dnes již ztratily velkou část svého mobilizačního potenciálu: žijeme v historické chvíli, v níž byly naděje na dokonalé naplnění v budoucnosti vystřídány obavami, že nás budoucnost připraví i o nedokonalá uspokojení naší přítomnosti. K tomuto pesimismu vedl řetěz událostí posledních patnácti let: od finanční krize let 2008–2010 a dluhové a uprchlické krize EU let 2014–16 přes sílící vědomí o důsledcích oteplování od roku 2018 a covidovou pandemií let 2020–2021 až k invazi Ukrajiny Ruskem

roku 2022. Od víry v „poslední“, minimalistickou, utopii lidských práv (Samuel Moyn), která v prvních dvou postkomunistických desetiletích nahradila utopii socialismu, jsme se v posledních patnácti letech přesunuli k obavám z dystopie – sociální, ekologické, nukleární...

Vedle tohoto krátkodobého *politického* důvodu, proč s námi tři klasické odpovědi na konflikt člověka a přírody přestávají rezonovat, však existuje důvod hlubší a dlouhodobý, *ontologický*: ztratil samozřejmost jejich sdílený předpoklad, že jsme schopni konceptuálně od sebe oddělit dvě strany protikladu a přisoudit je odlišným vrstvám bytí, abychom je pak zkoumali dvěma odlišnými způsoby – jednou s pomocí věd přírodních, podruhé věd humanitních či sociálních. Covidová pandemie doložila nemožnost pochopit společenské procesy nezávisle na přírodních. Globální oteplování a úbytek biodiverzity zase připomínají, že naši Zemi nelze poznat bez ohledu na důsledky činnosti člověka. Přírodní prostředí již nelze chápat jako na nás nezávislou realitu. Zahrnuje totiž také důsledky našich minulých aktů. Při hledání odpovědí na otázky dneška nám proto již nepomůže dualistická ontologická mapa, s jejíž pomocí jsme se orientovali poslední dvě století. Tato mapa vyznačovala sféru lidských subjektů jako oddělenou od sféry nelidských objektů. Materiální bytí mělo být zkoumáno jinými intelektuálními nástroji než bytí duchovní. Vnějšek neměl interferovat do nitra, budoucnost se vylučovala s minulostí.

Současná situace nás vyzývá k výměně mapy. Ostrou hranici označující propast mezi realitou člověka a realitou přírody a budoucností a minulostí musí

nahradit kontinuum, na němž se mísí, překrývají a interagují vnitřní a vnější, lidské a nelidské, spontánní a zkonstruované, poetické a technické, živé a neživé, budoucí a minulé. Jedním z důsledků této proměny je přerozdělení pozic aktivity a pasivity, které byly dříve přiděleny opačným stranám protikladu člověka a přírody, ducha a hmoty. Ve smíšené realitě se aktérem dějin může stát i entita, která byla doposud vykázaná na trpnou stranu dichotomie člověka a přírody – například virus Covid 19.

* * *

Při hledání smíšené ontologické mapy přináší tato výstava řadu podnětů. Ve filmu Marwy Arsanios *Kdo se bojí ideologie? Část 4: Zpětný úder (Who is Afraid of Ideology? Part 4: Reverse Shot)* z roku 2022 se jedním dechem mluví o *historii kolonizace* pohoří Libanon, která tam právně institucionalizovala systém soukromého vlastnictví půdy, a *historii Země*, která vytvořila jeho anorganický i organický profil a ekosystémy. Jsme vyzváni, abychom se na utváření a reprodukci „sociálních formací“ v lidských dějinách dívali prizmatem procesu sedimentace geologických vrstev, jenž je periodicky přerušován obdobím přetržek způsobených pohyby tektonických desek. Právě o takovou revoluci se mají snažit libanonští aktivisté, kteří chtějí soukromé vlastnictví a dědění půdy nahradit jejím kolektivním užíváním. Činí tak nejen jménem těch, kteří na ni pracují, ale všech dalších tvorů a entit, jež k ní patří, jménem „zvířat, bakterií, plísní, lidí, neusedlých, usedlých a dalších“. Ti všichni jsou jejími obyvateli, ať již v ní bydlí nebo jí jen procházejí. Jakmile aktivisté započali proces „deprivatizace“ či „komunalizace“ půdy, probudili tisíce

duchů, kteří byli podrobeni systémem soukromého vlastnictví půdy: zvedají hlavu, „zpochybňují směřování dějin, požadují zpětný úder. Dávají se do pohybu (...) otevírají v zemi nové pukliny.“

Jak dokládají četné odkazy na Marxe, autorka se skutečně „ideologie nebojí“. Přesto lze tento protest proti „směřování dějin“ jen stěží vyjádřit pomocí ideologického protikladu 18. a 19. století mezi „reakčním“ návratem zpět, k rousseauovskému přirozenému stavu, a „revolučním“ skokem vpřed – k zářné budoucnosti člověka, kterou měl podle zralého, prométheovského, Marxe zajistit maximální rozvoj produktivity práce poháněný vědeckými inovacemi. Volání po návratu ke geocentrickému pohledu na svět a uctívání Gaii je odmítnuto s poukazem k Engelsově akceptaci heliocentrismu v *Dialektice přírody*. Na druhé straně je však pozitivně zmíněna Osmanská říše za to, že neznala absolutní vlastnické právo na půdu, neboť se řídila teologickou představou, že Bůh svěřil člověku zemi k obývání a spravování, nikoliv k vlastnění a vytěžování. Explicitní napětí mezi sklonem k vyvolávání duchů minulosti a Marxovým pokrokářstvím – jenž v *Osmnáctém brumairu* slovy Ježíšovými vyzýval, abychom „nechali mrtvé pohřbít jejich mrtvé“ –, neohrožuje koherenci sdělení právě proto, že dílo již nevychází z protikladu dvou opačně definovaných realit – lidských dějin a přírodních zákonitostí, zářné budoucnosti a tmářské minulosti, ducha a hmoty, subjektu a objektu. Jeho východiskem je naopak představa jediné smíšené reality, v níž jsou plísně, viry či nelidští živočichové aktivními účastníky lidských dějin, podobně jako je lidská aktivita součástí dějin ekosystémů a minulost zůstává součástí budoucnosti. Smíšená ontologie

předem znemožňuje jak modernistickou absolutizaci moci a statusu člověka jako „pána a vlastníka“ přírody, tak absolutizaci moci a statusu přírody jako mytické „matky“ člověka a posvětitelky jeho existence.

O našem vstupu do post-romantického období, v němž již příroda nemůže hrát tuto druhou roli, svědčí i film Paula Mahekeho *Mauve, Jim and John* z roku 2021. Výlet zamilované dvojice „za město“ probíhá ve světě, v němž již nemůžeme posvěcení našich citů hledat v setkání s neposkvrněnou přírodou, neboť i na tom nejudlehlejším místě se setkáváme s důsledky lidské činnosti. Prostor, jímž prochází a který svými tanečnými gesty ohledává milenecký pár, nese stopy vytěžování vojenskou aktivitou. Do filmu nás uvádějí industriální hluky, které ustupují do pozadí, aby se prolínaly s ptačím zpěvem a hudbou. Na rozdíl od romantické krajiny, jíž se kocháme nejlépe zdálky či svrchu, z „vyhlídky“, jsou zde prozkoumávány konkrétní místa zblízka a zespodu: chůzí, točením v kruhu, hloubením stop v sypké půdě, pomalým posunováním a lezením proplétajících se těl. Tělo se dotýká sebe samého, druhého těla i bezprostředního materiálního okolí.

Zatímco romantismus nechává nitro rezonovat s krajinou uchopenou zrakem zdálky jako *celek*, zde je ústředním smyslem propojení tělesný dotyk, jímž se seznamujeme vždy jen s jednotlivými *částmi* – z hlediska našeho umístění v daném prostoru, jenž nemůžeme obsáhnout a kontrolovat zrakem. Spíše než jako subjekt, který svět zachycuje zvnějšku a zdálky – ať již proto, aby se do něj romanticky vciťoval, nebo proto, aby ho technicky kontroloval –, ohledává člověk svět zevnitř a zblízka dotyky svého

pohybujícího se těla: je jeho součástí a nemůže si ho tedy stavět před sebe jako panoramatický obraz k rozjímání. Na ironicky odlehčeném konci filmu se v rukou dvou protagonistů objevují svítící lampionky a kýčovitý popěvek oznamuje, že po tomto výletu již „život nikdy nebude stejný“. Místo romantického splynutí s neposkvrněnou přírodou stvrdili milenci svou lásku exkurzí do opuštěného vojenského prostoru.

Komunikují-li Jim a John se sebou (ale i s místy, v nichž se ocitají) svými těly, pak intimní dvojice filmu *Červ* (*The worm*) z roku 2021 Eda Atkinse komunikuje výhradně hlasem a slovy. Jsme svědky toho, jak matka přenáší na syna trauma nedůvěry v život tím, že mu vypráví, jak je na ni přenesla její matka. Jak tvrdil v *Eseji o původu jazyků* (1781) Jean-Jacques Rousseau, jedině promluva je schopna autenticky sdělit cit, neboť ruší rozestup mezi znakovým a označovaným: vyjadřuje nitro bezprostředně ve chvíli, kdy ji slyšíme, aniž by ho – jako gesto či písmo – musela nechat projít zmrtvujícím médiem prostoru. Na rozdíl od Rousseauovy doby umožňuje dnes komunikační technologie mluvit spolu lidem vzdáleným v prostoru tisíce kilometrů. Tím je podtržena mimoběžnost hlasu, který slyšíme, a těla, které vidíme. Živlem prvního je diachronie – následnost okamžiků, které jdou *po sobě*, živlem druhého je synchronie – současnost bodů, které existují *vedle sebe*.

Zvláštní atmosféra *Červa* vzniká z překrytí těchto dvou heterogenních dimenzí. Niterný smysl se koncentruje do slyšeného hlasu matky, zatímco syn zachycovaný zrakem působí jako toporná figurína. Hlas odpojený od daného místa a vycházející z těla,

které nevidíme, získává ještě více na niternosti, zatímco viditelné tělo ji ztrácí – stává se prkenným a mechanickým, jako bez duše. To, že není tělem autora, ale jeho avatara, ještě podtrhává zvláštní směs intimity a cizoty, přirozenosti a umělosti, která z něj vyzařuje. V kontrastu mezi hlasem matky a zvětšenými záběry rašících vousů na jeho tváři je konfrontován hlubinný smysl zbavený povrchu a povrch zbavený smyslu – čistá emocionalita přenášená hlasem a čistá materiálnost vnímaná zrakem.

Od střídmych prostředků evropské avantgardy, které používá Ed Atkins, se v díle Zacha Blase *The Doors* z roku 2019 dostáváme k mnohomluvnosti avantgardy amerického západního pobřeží, která od šedesátých let minulého století hledá pomyslný bod prolnutí dvou svobod zmíněných na začátku. Techno-utopismus pěstovaný v posledních pěti desetiletích v Silicon Valley kombinuje prométheovské sny moderní vědy se vzýváním umělecké tvořivosti a existenciální autenticity – dědictvím kontra-kultury šedesátých let. Jedním z konkrétních opěrných bodů, jenž symbolizoval tuto kalifornskou utopii, bylo LSD: produkt vědecké inovace stimulující inovaci uměleckou. Do života a tvorby „*Ještěřčího krále*“ Jima Morrisona se vtělily jak megalomanské naděje, tak katastrofické konce tohoto projektu. Tuto dvojznačnost vyjadřuje i Blasova instalace. Není jasné, zda se vstupem do ní ocitáme v ráji nebo pekle. Mísí se odkazy k drogám syntetickým i organickým, technické se prostupuje s vegetativním, stroj s organismem. Tvořivé erupce probíhají na zlověstném pozadí, z něhož vykukuje úzkost a šílenství. Hudba *The Doors* se znetvořuje do škrčivého hluku. Pobyt v této zahradě divů a metamorfóz nemůže nebýt

ambivalentní – mystický sen člověka o prolnutí s tvořivými silami univerza a zaujetí pozice Boha má svou odvrácenou stranu v tušení hrozící katastrofy, utopie si podává ruku s dystopií.

Video *Ground* Leslie Thornton z roku 2020 nás přivádí k umírněnějším prostředkům avantgardy východního pobřeží, aniž bychom ovšem opustili průsečík experimentálního umění a experimentální vědy. A není to věda ledajaká. Dílo vzniklo z kombinace záběrů Los Angeles s materiálem natočeným ve švýcarském CERNu, jež se svými pokusy snaží osvětlit některé z největších záhad kvantové fyziky a tím odhalit samotnou podstatu našeho materiálního světa. Toto mezní úsilí vědeckého rozumu o poskytnutí jasného a přímého obrazu záhady bytí je prezentováno nejasnými a jakoby do negativu převrácenými filmovými obrazy, v nichž se lidská postava proměňuje ve svazek čar, vln a mřížek. Nadšení vědce vysvětlujícího svůj výzkum je ironicky relativizováno, pokud ne přímo podvráceno, znetvořením jeho postavy (chvílemi připomínajícím deformace zrcadel petřínského bludiště). Chce se tím naznačit, že utopické sliby technovy se proměňují v síly, které člověk přestává ovládat a místo toho je jimi sám ovládán?

Thornton nikdy neskrývala určující roli, kterou pro orientaci její tvorby hrála skutečnost, že její dědeček a tatínek participovali na projektu Manhattan, který umožnil svržení atomových bomb na Hirošimu a Nagasaki. Dějiny 20. století, v nichž byly s pomocí špičkové vědy vynalezeny a použity prostředky bezprecedentní ničivé síly, tedy nebyly vnější její každodennosti, kterou prožívala s konkrétními druhými v rámci rodiny. Mladý muž na začátku své

vědecké kariéry, jenž se měl stát jejím milujícím a milovaným tatínkem, se bezprostředně podílel na přípravě jednoho z nejspektakulárnějších kolektivních masakrů minulého století. I v tomto případě se neoddělitelně smísily dvě dimenze reality, které 19. století drželo od sebe: intimita rodiny skrývá výsostně veřejný aspekt, osobní se prolíná s politickým, „malá“ individuální každodennost je bezprostředně propojena s „velkými“ dějinami.

Připomínka biografického kontextu je důležitá i proto, že v *Groundu* stejně jako v předcházejících dílech se autorka vyhýbá tomu, aby shrnula své sdělení do jednoznačné teze. Nechává nás naopak pocítit ten aspekt reality, jenž nelze zachytit vržením světla do jediného bodu, jak to činí filosofické tvrzení či vědecký poznatek. Jako by jejím cílem bylo dotknout se té dimenze naší existence, s níž se mívá zpředmětňující racionalita. Nejde však o vyvolávání iracionálna, ale o rozvoj jiného typu vědění. Ten byl podle francouzského filosofa Michela Serrese plnohodnotnou součástí starověkých civilizací, ale moderní civilizace ho marginalizovala. Moderní Západ se podle něj hrdě hlásí k dědictví starověkého Řecka i Říma, svůj projekt však založil takřka výlučně na řecké vášni pro odhalování a stranou dal římský respekt ke skrytému: cestu do budoucnosti mělo ukazovat pouze světlo rozumu, římská či egyptská úcta k mrtvým uchovávaným v temných útrobách byla odhozena jako nepotřebná. Tvrdí-li Serres, že moderní věda zdělila řecké puzení k „explikaci“, odhalování skryté pravdy, pak můžeme dodat, že moderní umění zase zdělilo to, co charakterizuje jako římské zachycování smyslu prostřednictvím „implikace“ – jeho zavíjení či zahalování v jiném.

Ve svém rozhovoru s Natalie Bell a Judith Berry v MIT List Visual Arts Center v říjnu 2021 poukázala Leslie Thornton ke styčným bodům vědy a umění: jsou poháněny pudem k prozkoumávání a vynalézání nového a jsou připraveny nést riziko neúspěchu, které je nevyhnutelně spjato s experimentací. Zatímco však věda má vždy konkrétní cíl ve vržení světla na něco doposud skrytého, umění experimentuje bez konkrétního cíle – to, čeho dosahuje, nelze kondenzovat do jediného bodu, ale je rozprostřeno. Můžeme dodat, že tento rozdíl mezi vědou a uměním umožňuje, aby se nejen vzájemně omezovaly, ale také doplňovaly. Jejich dialogem by se obnovovala rovnováha dvou způsobů vědění, kterou narušila moderní věda svou ambicí kontrolovat *celou* oblast vědění. Mělo být očištěno od všeho, co nesplňovalo Descartovo kritérium pravdivosti, jímž byla „jasnost a zřetelnost“ idejí, které měly postupně prosvětlit všechny temné kouty světa. Vše nezřetelné a mnohoznačné mělo být časem proměněno ve svůj opak. Uhýbavý *smysl* rozptýlený mezi okamžiky času a místy prostoru měla vystřídat *pravda* zachycená s pomocí světla v jediném časoprostorovém bodu.

Vědecké poznání završující se vždy znova dosažením tohoto cíle by zcela vytěsnilo umělecké vědění, jež je z definice nedokonavé. Nemůže se nikdy zastavit v nějakém bodu, neboť navozuje *smysl*, jenž vzniká ze vzájemných odkazů mnoha bodů. Rozptýlený a pohyblivý *smysl* uniká všem pokusům o jeho sražení a znehybnění v „jasném a zřetelném“ poznatku. Zatímco věda přibíjí stejné ke stejnému, umění ukazuje stejné vždy zahalené v jiném. Spoléhá-li se první výlučně na světlo, druhé se usazuje ve hře světla a stínu.

S absolutizací vědeckého typu poznání je spjatý současný kult transparency, jenž oslavuje vystavování všeho skrytého a jednoznačné pojmenovávání všeho mnohoznačného. Tento kult je člověku stejně tak nebezpečný jako globální oteplování či úbytek biodiverzity. Budeme schopni důstojně přežít na planetě Zemi jen tehdy, odpovíme-li na věk smíšené reality rozvojem smíšeného vědění, v němž vedle vědecké „explikace“ bude mít své nezastupitelné místo i umělecká „implikace“. Michel Serres hovořil o tom, že naše moudrost by se neměla podobat Galileovu, nýbrž Keplerovu obrazu planetárního systému: neotáčela by se jen kolem světla, ale představovala by elipsu, jejíž druhý střed by zůstal v temnotě. První střed představuje vědění koncentrované do osvětlených bodů, v nichž rozum bezprostředně zachycuje realitu. Druhý střed představuje vědění, jehož živlem není bezprostřednost, ale nikdy nekončící zprostředkování.

Pavel Barša je politolog. Roku 2006 se stal profesorem na Ústavu politologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze.



Literatura

René Descartes, *Rozprava o metodě* (1637)

Jean-Jacques Rousseau, *Esej o původu jazyků* (1781)

Karl Marx, *Ekonomicko-filosofické rukopisy* (1844)

Karl Marx, *Osmnáctý brumaire Ludvíka Bonaparta* (1851)

Bedřich Engels, *Dialektika přírody* (1883)

Michel Serres, Bruno Latour, *Rozhovory o vědě, kultuře a čase* (1990)

Samuel Moyn, *Poslední utopie. Lidská práva v dějinách* (2010)

Rozhovor s Leslie Thornton – Feliz Lucia Molina

Filmová režisérka hovoří o malbě, portrétech a procesu tvorby.

Filmová režisérka Leslie Thornton je současnici vizionářských filmových tvůrců, jako jsou například Chris Marker, Chantal Akerman, Michael Snow a Harun Farocki. Poetická šíře a konceptuální hloubka její tvorby – která překlenuje rozdíl mezi videem a kinematografií – je vyjádřením odhodlání zabývat se zranitelností a složitostí lidského údělu, vinoucího se jako nit jejím dílem. Vidím to jako nějaké lano uvázané ke stromům na různých místech temného lesa, něco, čeho se lze držet při pohybu temným filmovým nebem.

Leslie Thornton žila v raném mládí s rodinou ve venkovské části státu New York. Tam se poprvé setkala s experimentálním filmem na projekcích současných snímků, uváděných každou neděli v unitářském kostele místním duchovním. Na Newyorské státní univerzitě v Buffalu studovala u významných osobností strukturálního filmu, jako byli Hollis Frampton, Stan Brakhage, Peter Kubelka a Paul Sharits. Svůj první 16mm film *X-TRACTS* – počátek rozsáhlého díla – natočila během postgraduálního studia v 70. letech na Hartford Art School. V současné době působí jako profesorka moderní kultury a médií na Brownově univerzitě a také přednáší o filmu na Evropské škole

pro postgraduální studium ve Švýcarsku. Letos v létě spolupracovala se svými studenty na snímku zahrnujícím atletiku a trampolíny, který byl do jisté míry inspirován filmem Wenera Herzoga *Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner* [Velká extáze řezbáře Steinera] (1974) a filmem *Phantoms of Nabua* [Fantomy vesnice Nabua] (2009) režiséra Apichatponga Weerasethakula.

Následující rozhovor s Leslie Thornton a jejím přítelem, umělcem a akademikem Thomasem Zimmerem (který vyučuje teorii na Evropské škole pro postgraduální studium), se odehrál v kavárně a čajovně v malém městečku Saas-Fee v německé oblasti Švýcarských Alp, kde sídlí Evropská škola pro postgraduální studium.

Feliz Lucia Molina Viděla jsem některé vaše filmy na UbuWebu a přemýšlela jsem o vašem prvním filmu *X-TRACTS*. Zajímá mě to koktání, váhání a zadržávání, ke kterému dochází v jazyce a zvuku ve spojení se stříhem.

Leslie Thornton Ten film jsem natočila na vysoké jako postgraduální studentka. Do té doby jsem malovala, tím jsem žila v době dospívání. Ale malovala jsem způsobem, který byl reduktivní. Bylo to v období minimalismu přecházejícího do konceptualismu.

Dělala jsem to, co člověk dělá, když se pohybuje v umělecké branži (bylo to období, kterému říkáme modernistické). Tehdy panovalo přesvědčení, že všechno, co člověk dělá, vede dialog s jinými díly. Pokud jste nežili v New Yorku, snažili jste se udržovat kontakt prostřednictvím časopisů, či dokonce jste se rozjeli na nějaké dílo skutečně podívat. A v tom

dialogu, do kterého jsem byla zapojena, se zdálo poctivé nechat obraz zmizet. Takže jsem používala mřížky – ne tak přísné nebo strohé jako Agnes Martin, ale byla jsem si vědoma její tvorby. V malbě jsem tíhla k bílé, ale pořád mi do ní vstupovala jakási mřížka, která se neustále vyjevovala a pak se mi skryla, stala se zastřenou, aby se zase znovu ukázala. Také jsem používala hodně barvy, ta barva byla gestická, prosakovala ze švů mezi pravoúhlými plochami bílé, takže to mělo nádech expresionismu. O tom jsem promlouvala ve své malbě.

FLM Ve filmu *X-TRACTS* se objevuje osobní prvek. Byla ve vašich obrazech stopa něčeho osobního?

LT Ne, to bych o obrazech, které jsem malovala, neřekla. To neplatilo o mých obrazech o nic víc než o obrazech kohokoli jiného v té době. Řešili jsme spíš konceptuální problémy. Ale měla jsem pocit, že se svým malováním manévrovávám do kouta. Když jsem se rozhodla pro postgraduální studium, nastoupila jsem jako malířka – a do měsíce s tím byl konec. Měla jsem rozsáhlé znalosti ze studia či sledování experimentálních filmů. Na dva roky jsem přestoupila na Newyorskou státní univerzitu v Buffalu a shodou okolností tam působili všichni velcí filmaři – doyení americké filmové avantgardy. Učili nás estetiku.

FLM Věděla jste, že doyení strukturálního filmu vyučují a žijí v Buffalu?

LT Věděla jsem to, protože už v patnácti letech jsem se zajímala o experimentální film. Jednou ze zábav ve městě Schenectady ve státě New York, příšerném místě, kde jsem jako dospívající prožila čtyři nešťastné roky, bylo chodit v neděli odpoledne

do unitářského kostela, kde duchovní promítal experimentální filmy.

FLM To je opravdu bizarní, že ty filmy promítal duchovní.

LT Byla jsem příliš mladá na to, abych si uvědomila, z jakého prostředí pocházel, ale unitářská církev měla v té době velmi liberální, ne zrovna religiózní pověst. Takže ti žáci na střední škole, co šli s dobou...

FLM ... chodili do kostela na cool filmy.

LT Jo, přesně tak. Takže jsem o tom měla nějaké povědomí, když jsem odjela do Buffala ve státě New York, kde jsem si velmi dobře porozuměla s vynikajícím učitelem a skvělým malířem Seymourem Drumlevitchem. Zároveň jsem chodila na všechny kurzy estetiky, které vedli muži. Byli to „géniové“, kterým všichni říkali, že jsou geniální, a kteří nám o sobě rovněž tvrdili, že jsou geniální, a přitom jen prezentovali svá díla, aniž by do toho nějak zapojili studenty. Bylo to hodně intenzivní.

Pro humanitní obory byla k dispozici hromada peněz. Sice šlo o státní univerzitu, ale vybral si ji guvernér Rockefeller, který do umění sypal peníze. Takže taková byla v té době státní umělecká škola. Říkala jsem si, že je to stejné, jako když jsem četla o Black Mountain College. Nebyli tam jen filmaři, ale i divadlo a spousta spisovatelů, básníků a experimentálních hudebních akcí. V době mého studia se v Albright Knox Museum konala velká výstava, která byla celá věnovaná experimentální hudbě. Hudební skladby byly objekty; vůbec to nebyly jen zvuky. Šlo

o způsob, jakým ty zvuky vznikaly; o místa, odkud pocházely – to vše bylo součástí výstavy. Byl to mimořádný skleník v chladném zasněženém městě Buffalo.

FLM Natočila jste film *X-TRACTS* v Buffalu?

LT Ne, tehdy jsem ještě filmy nedělala. Ale když jsem přešla na postgraduální studium [na Hartford Art School], potkala jsem tam jednoho britského studenta, sochaře, který také začal točit filmy, a prostě jsme si padli do oka a velice brzy jsme se spolu pustili do natáčení filmu *X-TRACTS*.

Hartford Art School byla v té době považována za nejkonceptuálnější uměleckou školu v zemi. Film *X-TRACTS* vycházel z mé malířské zkušenosti a mě nejvíc lákalo dělat filmy označované jako „strukturálně-materialistické“. Jak jsem to tedy dokázala? Moje malba byla analytická, ale zároveň gestická. To, čemu jsem porozuměla už prostřednictvím malby, jsem musela transponovat do nového média, které zahrnovalo čas a metaforičnost světa. Rozhodli jsme se udělat něco velmi jednoduchého – zaměřit se na jednu osobu. Nepřemýšleli jsme o tom jako o portrétu; ta osoba je jen jakýmsi prostředkem, kterým jsme mohli pohybovat a zaznamenávat jej. Dopředu jsme si vypracovali partituru, schéma zvuku a obrazu v jednotkách po šesti, které se v průběhu filmu postupně přesouvaly z maximálně tří vteřin na čtvrt vteřiny, čímž vznikl určitý rytmus, a pak jsme vytvořili jakýsi kontrapunktický vztah mezi zvukem a obrazem z hlediska trvání. V té době jsem se hodně zajímala o lingvistiku, což mě přivedlo k tomu, že jsem si dokázala představit, že vezmu řeč a rozčlením ji na

další jednotky, které jsou elementárními jednotkami řeči skládajícími se z fonémů a morfémů a nemají tak jiný obsah než zvuk.

Vzali jsme si k ruce deník, který jsem si vedla na střední škole a na vysoké. Bylo to trapné čtení, protože v tom věku si myslíte, že toho hodně víte, a přitom nevíte nic. Chtěla jsem se ho zbavit, ale způsob, jak se ho zbavit a zároveň z něj něco uchovat, bylo použít ten text ve filmu. Takže jsem četla ze svého deníku a tu nahrávku jsme fyzicky sestříhali, protože v té době se zvuk nahrával na zvukové pásy, které měly stejnou velikost jako 16mm film, měly otvory pro ozubená kolečka, a film a zvuk se pak stříhal dohromady na stroji firmy Steenbeck. My jsme ten zvuk neposlouchali. Prostě jsme jen rozstříhali zvukový pás podle naší předlohy a propojili jsme krátké, střední a dlouhé fragmenty obrazu dohromady se zvukem. Stříhali jsme tedy bez toho, že bychom se dívali, řídili jsme se jen hudbou. A opravdu jsme nic neměnili. A tak vznikl ten film.

FLM Zajímá mě ten proces transpozice. Máte pocit, že šlo o nějaké párování nebo vkládání?

LT Byl to jen způsob, jak začít. Začala jsem s něčím, co se podobalo mřížce, což byla partitura založená na čase a vztazích mezi dvěma různými prvky – na různých synkopách, které mohou vzniknout mezi obrazem a zvukem.

FLM Co se týče trvání, co ty mezery a váhání mezi zvukem a obrazem, které vedou k rozpojení smyslů?

LT Nestříhali jsme v tichu, snad kromě toho, že jsme mezi úseky po šesti jednotkách vložili malou pauzu.

Ale to bylo přirozené – tím chci říct, že já sama mluvím váhavě, jestli jste si všimla. A tehdy jsem byla váhavější než teď. Takže šlo prostě o absenci řeči v řeči.

FLM *X-TRACTS* působí dojmem vnitřního rytmu vašeho myšlení nebo něčeho podobného.

LT Zajímavé je, že jsme na to přišli až dodatečně. K tomu, co jsme dělali, jsme opravdu přistupovali velmi ležérně. A pak je tam místo, kde pronesu část věty, která zazní celá – a je to jen náhoda, že zůstala pohromadě – a to: „Z nutnosti se stávám nástrojem.“ Citovala jsem poznámky, které jsem si psala do zápisníku o tomto díle, které jsme vytvářeli, a tehdy jsme opravdu nevnímali tu emocionálnější a portrétní kvalitu díla. A myslím, že to neviděli ani ostatní. Ve skutečnosti na životě s filmem *X-TRACTS* po celá ta léta je výjimečné to, že když vznikal, nerozuměla jsem tomu, co se v něm říká, i když jsem věděla, co říkám. Jen na několika místech bylo možné zaslechnout jednotlivá slova nebo si je odvodit. Vzpomínám si, že jsem byla schopna rozpoznat zkomolené slovo „signi... fikantní“, které jsem si složila dohromady.

FLM Skoro jako rozstříhaná báseň.

LT Přesně tak, ale takhle jsme nepřemýšleli.

FLM Ten váš ležérní přístup (protože jsou tam některé momenty, jako když kouříte cigaretu a otočíte se, pohodíte vlasy kolem dokola a jdete po dlouhé zasněžené cestě) vůbec nepůsobí odrazujícím způsobem. Pořád je cítit, že i když je tam faktor ledabylosti, jde o skutečné zkoumání.

LT Když říkám ležérní, myslím tím nezaujatý, odtažitý. Natáčeli jsme všude kolem domu – natáčeli jsme to, co bych normálně dělala. Zakouřila jsem si. Šla jsem na procházku. Bylo to zinscenované, ale zároveň šlo o věci, které byly běžné. Jedním z dalších faktorů bylo, jak se kamera bude vztahovat ke svému objektu, například z hlediska pohybu kamery nebo pohybu protagonistky. Takže například u jednoho úseku jsme si řekli, že postava se musí vždy pohybovat směrem od kamery. V jiném úseku se zase kamera musela přibližovat.

FLM Správně, zejména v opakujících se částech a při zabírání gesta, kdy zatahujete závěs. Takže to skoro vypadá, že účelem není jen to opakování, protože je tam i přibližování, které působí spíš jako niterný pohyb.

LT Přemýšleli jsme o tom jako o jakési taxonomii způsobů, jakými by se kamera a její objekt měly k sobě navzájem chovat, a když se pozorně podíváte na detailní záběr v koupelně, kde zatahuji závěs, uvidíte, že mám v ruce stopky, kterými měřím čas. Některé další záběry pak zase byly delší, volnější a pak sestříhané, například když se procházím nebo když přichází pes. Další proměnnou bylo světlo.

FLM Mělo opakování šesti jednotek nějaký smysl ve vztahu k prezentaci řeči ve filmu *X-TRACTS*?

LT Použili jsme identické časové jednotky, ale jen jsme je nastavili tak, aby neexistoval bod, kde by se čtvrtiny vteřin obrazu shodovaly se čtvrtinami vteřin zvuku. Volba maximálně tří vteřin neměla žádný velký význam, i když jsem se chtěla dostat

k jednotkám fonémů a morfémů. Takže možná jsme to trochu testovali, už si nepamatují.

FLM Takže jste používala fonémy a morfémy z jazyka vyabstrahovaného z vašeho deníku k synkopování časových jednotek ve filmu?

LT Ano, třeba na jak krátko se to muselo sestříhat – dost nakrátko, aby se dalo oddělit jen jedno nebo dvě písmena. Už nevím, jestli jsme jen měli šťastnou ruku, nebo jestli jsme si to odzkoušeli. Alespoň já jsem rozhodně chtěla svou řeč redukovat nebo rozdělit na tyto jednotky. Už jsem řekla, že na tom filmu bylo zcela výjimečné to, že když jsme ho točili, připadal nám velmi rychlý a nerozuměli jsme tomu, co se v něm říká, dokud jsme se nedostali k těm třívteřinovým úsekům, a ani nikdo jiný to nechápal. Učitelům se ten film vlastně moc nelíbil. Jeden člen učitelského sboru, který byl nejfilozofičtěji založen, dokonce poznamenal, že je to „příliš“. (*smích*) Ale o deset let později se naše vnímání změnilo a najednou jsme slyšeli spolu s ostatními, co se v tom filmu říká, a ten film se zpomalil a teď už s tím není žádný problém.

FLM Zvláštní, že prožitek času (prostřednictvím filmu) byl jiný i při jeho promítání – je zvláštní, že to trvalo deset let, než si to sedlo.

LT Ne, ne, tak to není. Je to asi tím, že média, respektive náš vnímací aparát se zrychloval a zrychloval a stále se zrychluje. Nevím, jestli v určitém okamžiku nevybuchneme. Ale zrychluje se to. Dnes se opravdu pohybujeme mnohem rychleji.

FLM Ano, to jsem přesně měla na mysli, že trvalo nějakou dobu, než nám začalo připadat, že se ten

film zpomalil. Protože naše vnímání se zrychlilo a my jsme teď schopni pochopit to, co jsme na počátku, v době natáčení toho filmu, pochopit nemohli.

LT Přesně tak, ale o to nám nešlo, protože jsme chtěli, aby ten film byl takový, jaký byl v době svého vzniku. A on se svým způsobem stal něčím jiným – „osobnějším“, i když to nebylo jen tou zrychlenou montáží zvuků a obrazů. Protože lidská mysl – alespoň v mediální kultuře – to teď prostě zpracovává jinak. Když jsem si to uvědomila, pomyslela jsem si: „Tak tohle je námět pro vědecké zkoumání. Zabývá se někdo v časových úsecích, jako je deset let, měřením toho, co vnímáme u stejných objektů?“

FLM Způsob, jakým se mění vnímání v průběhu času v důsledku technologií – že se vnímání vyvíjí v symbióze s aparáty...

LT Když natáčíte film ve starém analogovém světě, je to pomalý proces. Když dnes vyjdete ven s digitální kamerou, tak to žádný pomalý proces není.

FLM Cítíte to tak i u procesu malby – že v malbě existuje bezprostřednost, která je u filmu jiná?

LT O čase jsem v souvislosti s malováním nepřemýšlela. Myslela jsem na to jedině tehdy, když jsem se ptala: „Jak dlouho potrvá, než ten obraz uschne?“ (*smích*)

FLM Jaký máte pocit času při tahu štětcem oproti střihu ve filmu?

LT Jakmile jsem se pustila do natáčení filmu, přestala jsem myslet na to, jak jsem postupovala při malování.

Neuměla jsem si to porovnat, i když teď bych to asi dokázala, kdybych se nad tím zamyslela. Nedávno jsem začala znovu na chvíli malovat a jde to pomalu, je to jako zahradničení – oceňuji, že mohu zpomalit.

Obrazy, které jsem v poslední době namalovala, jsou reprezentativnější, což částečně vychází z mých mnohaletých zkušeností s prací s lidmi ve světě médií. Ale nejde o žádný „návrat“ k malování. Je to vlastně spíš koníček. Zabývám se víc fotografií a přemýšlením o fotografii ve vztahu k pohyblivému obrazu.

FLM Jako ve vašem nedávném filmu *Photography Is Easy* [Fotografie je snadná]?

LT No, přemýšlela jsem o technologii digitální fotografie oproti tomu, co jsem znala z analogové praxe u filmu, a odrazoval mě faktor hojnosti. Na druhou stranu nám technologie dává velkou svobodu: neutratíme majlant, s digitálem můžete pracovat ještě impulzivněji než kdy dřív a věci studovat, pozorovat, být jejich svědkem. Takže mi to umožňuje vytvářet díla, která představují deseti nebo dvanáctiminutové záběry, úplně statické, možná jich natočím tolik, jako kdybych nasnímala řadu statických fotografií, a pak vyberu jedno z nich, které něčím vyniká – to jedno významné, které mohu prezentovat a nazvat dílem. Jsem trochu zmatená z toho, že jsem to začala dělat, že jsem začala tvořit díla představující desetiminutové statické záběry.

FLM Řekla jste, že si z toho vybíráte nebo že se zaměřujete na jeden obraz. Čím se při jeho výběru řídíte?

LT Hledám něco, co se na něm vyskytuje, co nemám pod kontrolou, co má výraznou přítomnost. Může to být chování, které se jeví jako poněkud zvláštní. Když jsou lidé ve velké vzdálenosti, neslyšíte, co říkají, ale sledujete, jak se pohybuje jejich tělo, a řeknete si: „To nechápu.“

FLM Vy si zachovááte zvláštní odstup od svých protagonistů. Například ve filmu *Peggy and Fred in Hell* [Peggy a Fred v pekle] necháváte děti, ať jsou samy sebou a „jednají“ podle sebe. Takže tento odstup – co se snažíte nebo nesnažíte odhalit o svém tématu?

LT Myslíte ve filmu *Peggy and Fred in Hell*?

FLM V jakémkoli vašem filmu, v němž vystupují herci nebo lidé před kamerou, například ve filmech *The Last Time I Saw Ron* [Když jsem naposledy viděla Rona] a *Howard*.

LT Ale film *The Last Time I Saw Ron* je jiný – je natočen velmi formálním způsobem. Vznikl pro jednu divadelní hru v Bruselu, v jejímž rámci se měl promítat čtyři měsíce. Ron byl jeho hlavní postavou a spolurežisérem, ale krátce po dokončení tohoto projektu zemřel. Hrál se to, myslím, jen tři večery, ale v plánu bylo promítat to v Evropě dlouhodobě, jenže jeho smrtí to skončilo. Celé to dílo pojednávalo o jeho smrti. Bylo o umírání a izolaci při umírání, a Ron pak zemřel. Takže jde o úplně jiný druh filmu, o Ronův památník.

U ostatních děl mě prostě přitahuje nečekanost nebo nestandardnost či výstřednost v řeči a gestech. Nacházím v tom potěšení, a tak pracuji s dětmi,

možná se to v životě děje pořád a člověka to baví. Natáčení filmu *Peggy and Fred in Hell* bylo trochu jiné, protože ty děti si hrály před kamerou a já musela dávat pozor, aby nehrály pro mě. Musela jsem používat různé triky, které režiséři používají při práci i s dospělými herci. Chlapci jsem řekla: „Ty bys mohl režírovat tu další scénu, povedeš to ty.“

FLM Je zřejmé, že jste s dětmi v tom filmu jednala a režírovala je, jako by byli dospělí.

LT Ano, svým způsobem jsem na ně přenášela odpovědnost, ale ve skutečnosti to bylo jenom jako. Například jsem oběma řekla, že další scénu budou režírovat oni. A oni se pak mezi sebou s netrpělivostí dohadovali, bylo to hlavně ve vztahu té dívky vůči chlapci, když jí bylo řečeno, že ona má hlavní slovo, přestože i jemu bylo řečeno, že hlavní slovo má on. Nakonec jednali na základě těchto instrukcí, což přesahovalo pouhou dětskou hru. Pochopila jsem, že to, co ti dva předvedli, bylo, že si hráli na to, že jsou „herci“ – tak chápali svou práci, protože hráli ve filmu.

FLM Takže jste si pohrávala i s jejich vědomím, že jsou sledováni?

LT No, ano, to bylo zásadní. Když ty děti byly menší, neměly to tolik pod kontrolou, a tak moje kamera byla voyeurská, zatímco ony seděly a pořádaly čajový dýchánek nebo cokoli jiného. A ta holčička – jmenuje se Janis – předváděla všelijaké pózy a mě to hrozně přitahovalo, připadala mi totiž velmi krásná – ta její zvláštní fyziognomie –, ona se prostě tak pohybovala. Víte, byla vytáhlá a měla sklon se občas zastavit a přemýšlet, a to vypadalo, jako že ji napadá

mnoho různých myšlenek, v obličejích se to projevovalo nejrůznějšími výrazy, což jsem několikrát zachytila na kameru, prostě jsem to považovala za nádherné momenty, protože nešlo o stejnou věc, jedno gesto nebo výraz. Takže jsem se obvykle jen *dívala* a s Howardem to bylo stejné. Hodně mých filmů začalo tím, že jsem potkala nějakého člověka a on mě nějak vzrušoval. To vzrušení znamenalo, že se nedali interpretovat stejným způsobem jako většina z nás, když jdeme po ulici a hledíme si svého – bylo na nich něco osobitého. A tak to bylo i v případě těch dětí a Howarda.

FLM Jak se vám podařilo najít představitele pro film *Peggy and Fred in Hell*?

LT Stěhovala jsem se do nového bytu v San Francisku a oni byli sousedé z horního patra a viděli, jak se stěhuji, a nabídli mi pomoc. Kolem domu byl plot a najednou se zjevily ty dvě malé hlavičky a pro mě to byla láska na první pohled. A pak mi ti sousedi začali pomáhat se stěhováním a děti viděly moje vybavení a hned ten první den chtěly nahrávat – viděly můj diktafon a chtěly, abych je nahrála. Sedli jsme si na schody před domem a nahráli jsme pár příběhů, které jsem hned ten první den použila ve filmu. Bylo mi jasné, že musím točit s nimi. Přestože jsem si předtím naplánovala, že v tomto projektu budu pracovat s dospělými, že bude o technice přesahující lidské měřítko a že ikonickým technologickým produktem bude atomová bomba – že to bude posun v tom, kdo nebo co má hlavní slovo.

FLM Chcete mluvit o filmu *Let Me Count the Ways* [Nechte mě spočítat cesty] a o tom, jak to

koresponduje s tím, co říkáte o atomové bombě? Po jeho zhlédnutí jsem vás oslovila a řekla jsem vám, že mě zaujalo to zrychlení vědeckého textu a také vaše etické rozhodnutí nesnažit se příliš vcítit do protistrany a místo toho při vyprávění příběhu v té události zaujmout pozici té strany, kterou znáte.

LT „Americká“ strana, to je to, nad čím jste asi částečně přemýšlela, protože někdo v publiku se mě zeptal, proč jsem se na to nepodívala z pohledu Japonců – to byla férová otázka. Myslím, že problém toho díla – a já se toho jako problému neobávám a myslím, že jak se budeme vzdalovat od druhé světové války (v pokračování tohoto seriálu), diváci to budou stále méně vnímat jako problém – spočívá v tom, že v ničem nejdu příliš do hloubky. Abych ve čtyřech minutách obsáhla Los Alamos a vypuštění atomové bomby a také výpověď přeživší osoby – to bych se mohla zahloubat do výzkumu a natočit hodinový dokument jen o tom, ale to není práce, kterou dělám. To dílo se nakonec zredukuje na následující: bude fungovat spíš tehdy, když bude zhuštěné, stejně jako je zhuštěná poezie. Takže se v něm nacházejí ozvěny a slovní hříčky a jakási poetická rétorika zhuštěného, sugestivního díla, které si divák musí domyslet.

FLM Zdá se, že součástí vašeho záměru bylo, aby mezi obrazem Hitlera a básnickými sekvencemi odkazujícími na atomovou bombu existoval nedefinovaný vztah. Na fotografiích je Hitler zachycen při nacvičování projevu se svým hereckým koučem, který mu pomáhá zdokonalit přednes. Někoho z publika zajímalo, zda existuje nějaká přímá souvislost mezi fotografiemi Hitlera a vašeho otce, který měl zásadní podíl na vývoji atomové bomby.

LT (*smích*) Na určité úrovni, pokud chcete jít tímto směrem, tak ano. Jen je to dost daleko od věci. Jestli chcete říct, že všichni vojáci druhé světové války nebo v historii...

FLM ... jsou ozvěnou Hitlera...

LT ... tak to je dost hloupé. Byli to muži zapojení do války, ale rozsah jejich zapojení...

FLM Ale tato taktika ve snaze konfrontovat moc, ve snaze konfrontovat její zdroj pohledem na tělo a tvář moci na těchto fotografiích Hitlera...

LT Mě strašně zarazila skutečnost, že ty Hitlerovy fotografie a Goebbelsův citát jsou z dvacátých let 20. století, a že někdo ve třídě řekl, že přece nikdo nemohl vědět, co se stane. Řekla jsem: „To není tak úplně pravda.“ Oni už měli plán a Hitler v té době napsal *Mein Kampf* a dostával finanční podporu od podnikatelů, kteří ještě nebyli nutně nacisty, a spoustu z nich Hitler dal nakonec zabít – těch, kteří ho podporovali – a oni v něm viděli mechanismus pro obnovu hospodářství v zemi, mysleli si, že on bude tím hybatelem. Pro tyto muže byl loutkou díky svému charismatickému vystupování.

FLM Jeho postava fungovala jako otevřený kanál nebo nádoba, do níž se mohla vlít všechna tato moc.

LT Nevím, lidi si mysleli, že ho využívají, ale to už on měl dávno za sebou. Pro něj bylo velmi výhodné, že se ho rozhodli využít.

FLM Předtím jste se zmínila, že jste si vypěstovala až obsedantní zvědavost ohledně zla.

LT Říkala jsem, že jsem hodně, až skoro posedle četla o druhé světové válce a zejména o Hitlerovi a Stalinovi, protože neznám zlo. Hledám ho. Byla bych ráda, kdybych mohla s konečnou platností říct: „Tohle je zlo.“ Ted' vím, že za sebe mohu říct, že někteří lidé jsou zlí. Ale když čtete dobré dějiny, které popisují rozsáhlé souvislosti, tak na to hledíte a říkáte si: „V kterém okamžiku se ten člověk stal zlým, co bylo tím zásadním zlomem? A byl zlý už tehdy, když mu bylo pětadvacet a snažil se vypadat jako velké zvíře, které ostatní lidé v zákulisí podporovali?“

Dal by se natočit film s použitím archivních záběrů, na kterých si Hitler jen hraje se psy, a kdybyste ho pustili někomu, kdo nezná historii, ten člověk by si pomyslel: „Páni, to je ale milovník zvířat, a podívejte, jak hezky se chová k dětem.“ Hitlerovi pomáhala spousta mužů, kteří mohli být ještě d'ábelštější, a tak vznikla tahle mašinérie. Nemůžu se k tomu moc vyjadřovat z pozice autority. Můžu jen říct, že mě fascinuje složitost dějin. To je všechno. A pak jakési zaměření na zlo s velkým otazníkem – jako třeba jestli byl Usáma bin Ládín zlý. Nevím. Ale nechme toho. Pro tento rozhovor je to příliš složité.

FLM Název filmu *Let Me Count the Ways* působí jako trhání okvětních lístků sedmikrásek: „Má mě rád, nemá mě rád...“

LT No, bylo to tak, protože to začalo s mým otcem. Ale otázka „Jak tě miluji?“ mi z hlavy vypadla hned po první epizodě. Ta otázka je v první epizodě významná, protože její pomocí ukazují něco, co je naplněno ambivalencí a zdůrazněno hlasem bez překladu – hlasem vyčerpané Japonky, která byla

svědkem hirošimské bomby. Vidíte tam mladé muže, jak se v pauze baví, nebo vojáky, kteří se chystají odpálit tu bombu a jen dělají svou práci...

FLM Takže to také zachycuje tu, nechci říct, *nevinnost*, ale...

LT Neřekla jsem „Miluji tě!“, ale „Jak tě miluji?“. Jak tě můžu milovat a – já tě miluji, ale jak, jak jen je to možné?

FLM Přesně tak, ta pasáž o skupině vojáků, kteří se dívají na tanečnici, mi připadala skoro jako křišťálově čistý prostor naivity nebo nevinnosti, a přesto působí dojmem, že není žádný důvod je za to odsuzovat.

LT No, například několik let poté, co byla po testech svržena atomová bomba, mi někdo poslal odkaz na film (dokumentární záběry) a komentář o pěti mužích, kteří se dobrovolně postavili pod odpalovanou bombu, aby demonstrovali její bezpečnost. Bomba byla odpálena ze vzduchu. Bylo to v době testování větších vodíkových bomb a při jedné příležitosti se pět mužů dobrovolně postavilo přímo pod bombu. Všichni přežili a většina z nich se dožila sedmdesáti nebo osmdesáti let. Docela zvláštní, ne? Tím demonstrovali, že bomba nemusí nutně člověku způsobit okamžitou smrt. Oni si nebyli příliš vědomi dlouhodobých účinků radioaktivity. Skutečnou ironií je, nebo to tak úplně ironie není, že většina těchto mužů se dožila dlouhého věku –, je totiž možné, že bomba svou silou odfoukla radioaktivní materiál mimo ně. Je možné, že se nacházeli pod deštníkem bezpečnostní zóny, aniž by o tom věděli.

FLM Při zpětném pohledu se neuvěřitelné historické události zdají být zcela smyšlené. Například výpověď Američanky žijící v Hirošimě, která podala svědectví o následcích bezprostředně po svržení bomby. Tón jejího hlasu je necitlivý a radikálně optimistický, když hlásí, že „žádní Američané ani lidé ze Západu nebyli přímo zasaženi“.

LT Ta žena je prostě bizarní. Žila v Japonsku nějakých dvacet let, ale rozhodně se považovala za něco jiného než místní. Neintegrovala se do společnosti, ve které žila, takže ji nemůžete vnímat jako autoritu.

FLM Chtěla jsem jen říct, že ta postava se zdá být naprosto...

LT ... fiktivní. Ano, to se stává po jakékoli události, po jakékoli velké události. Můj film *Adynata* měl kdysi podtitul, který jsem nakonec vypustila: *Vražda není příběh*. Přemýšlela jsem o tom, že když dojde k něčemu takovému jako vražda, je tu ten počáteční moment, kdy jeden člověk je zabit jiným a je to pryč, ale my ztéhle jednoduché skutečnosti uděláme příběh. Takže je tu ta fyzická realita a my už ji můžeme jen tak nějak vědecky analyzovat pro účely kriminalistiky. Ale i tak to vysvětlujeme narativně. Jako v případě masakrů, k nimž došlo v USA – těch z poslední doby –, jako byl ten chlapík v Coloradu. Když vidím novinové titulky první den po takové události, vím, že to, co hledám, je vysvětlení. Kdo je ten člověk a proč to udělal? Často se toho dne odpověď nedozvíte. A pak o tom čtete v následujících dnech a možná vás méně zajímá fakt, že na následky zranění zemřel další člověk, než zjištění, proč k tomu vůbec došlo. Co se zvrtilo,

kdo byl ten člověk? Toužím po nějakém vysvětlení a potřebuji to nějak uzavřít, abych se od té události mohla distancovat, protože dokud se nedozvíte něco jako „no, on byl zdrogovaný tím a tím,“ nebo „byl to paranoidní schizofrenik,“ tak pak je možné cokoliv. Takže vy potřebujete nějak zadržet potenciál této katastrofy pomocí vyprávění. O to se do jisté míry snažím v seriálu *Let Me Count the Ways*. Nenabízím v něm žádný závěr, jen další a další odbočky – jako kdyby existovalo mnoho závěrů.

FLM Jasně, nebo různé cesty k tomu, aby se to uzavřelo.

LT No, to, že něco skončí, ještě neznamena, že je to uzavřené. První světová válka skončila, ale pro Němce nebyla uzavřená.

FLM Je to rozštěpení otevírající nové cesty...

LT Ano, a dobrým příkladem toho, že se to neuzavřelo, je situace Němců po první světové válce, která v podstatě vytvořila Hitlera a vedla ke druhé světové válce. A my právě teď žijeme v době různých ideologií a zájmů (z hlediska válečnictví), kdy se terorismus stává politickou a vojenskou strategií. Žádný závěr prostě neexistuje a existovat nebude! O to jde. Ted' žijeme ve světě, ve kterém, jak víme, nejde dosáhnout nějakého uzavření. Neexistuje žádná smlouva. Není možné zformulovat nějakou smlouvu, není možné ji podepsat. Nikdo o ní nepřemýšlí – o tom symbolickém kusu papíru.

FLM Jako by vědomí neuzavřenosti přesahovalo symbolickou rovinu. Příliš dobře jsme si vědomi beznadějnosti symbolické smlouvy. Vzhledem

k hlavním titulům aktuálních zpráv bych ráda věděla, jak postupujete u hledání názvů svých filmů.

LT No, prostě – někdy, když mám vymyslet název, začnu si poznamenávat spoustu hloupých nápadů. Tom [Tom Zummer, který je přítomen rozhovoru] dělá obličej, protože je sbírá. Takže vymyslím spoustu příšerných názvů, které se nedají použít, ale pak mě skoro vždycky napadne ten správný, o který zakopnu. Prostě najednou to poznám. Může se to stát tak, že otevřu knihu na libovolné stránce a pohled mi padne na úryvek nějaké věty a já si uvědomím, ano, to je ono. Je to náhoda. Ale název hodně udává směr interpretace a já myslím, že v mém případě, kdy chci, aby mé pole působnosti zůstalo při tvorbě otevřené, je dobré, že hned nemám název, protože by mě to omezovalo – myslím, že by mě to svazovalo způsobem, který není produktivní, jako že se snažím dokázat nějaký teorém...

FLM Jasně, protože úzkost z názvu může fungovat jako předem stanovené nebo předurčené omezení pro rozvíjející se dílo, které potřebuje hodně prostoru. Nutí člověka k idealizaci toho, čím by mělo být.

FLM Chtěla bych vám položit ještě poslední otázku. Jestli chcete, tak si prosím vyberte téma: duchové, váš film *Jennifer, Where Are You?* [Jennifer, kde jsi?], vaše posedlost Isabellou Eberhart nebo Herzogův film *Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*.

LT Proč vás napadli duchové či v jaké souvislosti to myslíte?

FLM No, já vlastně nevím, jak to myslím, možná jde o to, jestli jste třeba neobjevila nějaké duchy ve svých filmech až poté, dodatečně...

Thomas Zimmer Dovolíte, abych do toho vstoupil? U Jennifer přízračně vystupuje hlas oddělený od těla. Protože zaznívá opakovaně, jde o hlas, který se vrací jakoby odjinud. V návratu tohoto hlasu, který se nikdy pořádně nespojí s Jennifer, ačkoli jej zaslechneme jen v těsné blízkosti jejího obrazu jako šepot z nečekané blízkosti, je několik vrstev – oslovení, sexualita, význam, hrozba. Když se v záběru objeví postava muže vzhůru nohama a ve zpětném chodu, dochází k dislokaci tím, že jeden obraz je černobílý a druhý barevný. Je to také „found footage“ – nalezený filmový fragment se usídí v přítomnosti Jennifer, a přesto působí strašidelně jako přímý příkaz nebo výslech. Film *Jennifer, Where Are You?* je příkazem i výslechem, a v jistém smyslu pro mě představuje určité strašení a pokus se něčeho zmocnit. V tomto filmu Leslie vytváří podmínky pro možnost, že Jennifer bude zadržena nebo chycena.

LT Domnívám se, že jakmile dílo dokončím, přestávám ho vlastnit, už je prostě na světě a koluje, a ať už způsobí to či ono, nesu za to odpovědnost, ale už není moje. Moje ego k němu není připoutáno. Takže je to trochu zvláštní. Asi je to dokonce něco jako porod, myslím, že by se to k tomu dalo přirovnat. Pokud jde o duchy jako metaforu, tak bych řekla – už jsem se zmínila o tom, co se stalo s filmem *X-TRACTS*, jak se to změnilo. Člověk může něco vytvořit a pak to vypustit, když to považuje za hotové, za úplné, když je spokojen s tím, že to dílo funguje tak, jak má. Cesta k tomu je zajímavým

výletem a pak na to zapomenete. A najednou máte příležitost se s tím znovu setkat, třeba po deseti, dvaceti letech nebo i po roce. A je to jako cizí člověk a přítel. Je to obojí.

Myslím, že v tom je ten duch, protože existuje duch mé vlastní intimity kdysi dávno spojené s tímto dílem. Je v tom obsažen, a právě proto je tak překvapivé se s ním znovu setkat. O těch mých dílech, o kterých si myslím, že mají dlouhou životnost a stále ještě nepůsobí nostalgicky, si vždycky říkám: „Jak se ve mně vzalo něco takového?“ Nevím. Člověk žasne, protože si vždycky připadá mnohem menší než ta věc. Je to až magické, protože to skrze vás protéká, ale ve skutečnosti je to tak, že s tím byla těžká práce a bylo v tom riziko, které jste v tomto období museli podstoupit, abyste takové dílo vytvořili – potřebovali jste, aby rostlo a rostlo. A pak, když to všechno najednou přijmete – když se starý přítel tak trochu změní v cizího člověka –, tak si řeknete: „No, tohle jsem nemohla udělat já, jak je to možné, jak jsem to mohla vědět? Vždyť přece nejsem tak dobrá, nejsem tak chytrá.“ Ale je to díky tomu, kolik do toho člověk po určitou dobu investoval. Takže ho to převyšuje. Pokud je to dobrá práce, tak překonává svého tvůrce.

Feliz Lucia Molina je akademická pracovnice, básnířka, spisovatelka, příležitostná malířka a psychoterapeutka.



Tento rozhovor vznikl pro americký magazín *BOMB Daily* a poprvé vyšel 15. října 2012.

Marwa Arsanios

Who Is Afraid of Ideology?

Part 4: Reverse Shot

2022

video instalace s texty na banerech
35'

S laskavým svolením autorky
a mor charpentier

Marwa Arsanios (nar. Washington, DC) je umělkyně, filmařka a badatelka usazená v Berlíně. Její umělecká praxe přehodnocuje politiku poloviny 20. století prizmatem současnosti, přičemž se zaměřuje zejména na genderové vztahy, kolektivismus, praktiky nakládání s prostorem a boje o půdu. V posledních letech se Arsanios těmito tématy zabývá z nové materialistické a historické perspektivy a zkoumá je na příkladech různých feministických hnutí bojujících o přístup k půdě. Věnuje se otázkám vlastnictví, práva, ekonomiky a ekologie ve vztahu ke konkrétním pozemkům. Tato půda a lidé, kteří se o ni starají, se stávají protagonisty autorčiných děl. Sama autorka ve výzkumu praktikuje kolaborativní přístup, spoluzaložila výzkumný projekt 98weeks. V současnosti je Arsanios rovněž doktorandkou na Akademii výtvarných umění ve Vídni.

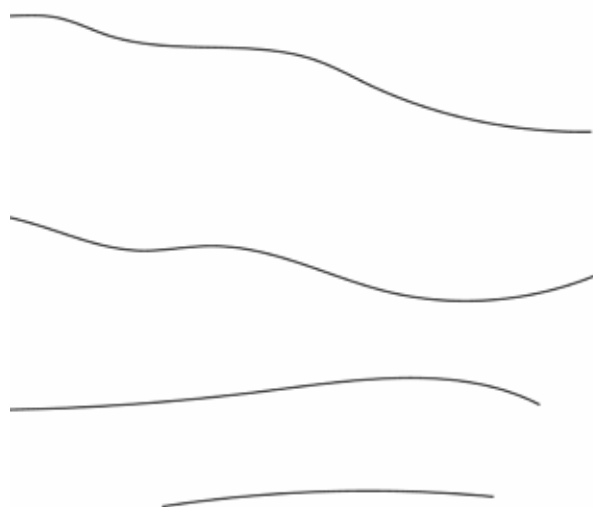
V rámci výstavy *Shifted Realities* představuje Arsanios zatím poslední snímek ze svého otevřeného filmového cyklu *Who is Afraid of Ideology?*

započatého v roce 2017. Tato série filmů uplatňuje intersekciónální perspektivu a zprostředkovává nám vhléd do ženských hnutí odporu, které se snaží domoci bezprostředního práva na půdu a vodu a ocitají se tak v první linii bojů, ať už na severu Sýrie či v Kolumbii. *Part 4: Reverse Shot* (2022) nás zavádí do starého kamenolomu v horách severního Libanonu. Arsanios si zde spolu se zemědělským družstvem klade za cíl sjednotit, rekultivovat a sdílet půdu, aby ji mohla využívat místní komunita. Film je součástí aurotčina dlouhodobého úsilí přispět k položení základů pro jinou budoucnost spojenou s alternativními typy vlastnictví, jež přesahují tradiční transakční a kumulativní vztahy.

Tvorba Marwy Arsanios byla představena na řadě samostatných i skupinových výstav, mj. na Documenta 15 v Kasselu, 5. bienále v Mardinu, Kunsthalle Münster, 3. bienále Autostrada v Prištině, 11. berlínském bienále, The Renaissance v Chicagu, Kunsthalle Wien ve Vídni, SF Moma v San Francisku, 1. varšavském bienále, 14. bienále v Šardžá, Nottingham Contemporary, Ludwig Museum v Kolíně nad Rýnem, Thessaloniki Biennial, New Museum v New Yorku, 55. benátském bienále a 12. istanbulském bienále.

Následující série textů na banerech (zde uvedeny s českým překladem) doprovází video instalaci Marwy Arsanios *Who Is Afraid of Ideology? Part 4: Reverse Shot*, 2022.

Půda
se nebude
dědit



لا يجوز
توريث الأرض



**The land
shall not be
inherited**



Půda
přejde
na
společenský vakf
či do společného vlastnictví

يتم تحويل الأرض إلى
وقف اجتماعي أو
مشاع

The land shall
be transformed
into
a social Waqf
or a Mashaa

Půda
bude předávána pouze
za účelem
užívání

The land shall
only be passed
on for
usership

يتم تمرير الأرض
للإستخدام فقط

Půda bude
užívána výhradně
těmi,
kteří sami
půdu
nevlastní

تستخدم
الأرض من قبل
الأشخاص الذين
لا يمتلكون أرضاً


**The land shall
only be used
by people
who do not
own a land**

Půda bude
užívána pouze
pro zemědělské
účely

**The land shall
only be used for
agricultural
purposes**

**تستخدم الأرض
لأغراض زراعية
فقط**

Na pozemcích
nebude
povolena
výstavba



يَجِبُ أَلَّا تُبْنَى الْأَرْضُ

**The land
shall
not
be built**

S půdou bude
hospodařit
družstvo
lidí, kteří
budou žít v okolí
ve vzájemném
souladu

ترعى الأرض
تعاونية الأشخاص
الذين يعيشون
حولها، بالاتفاق
مع بعضهم
البعض

The land shall
be tended by
the cooperative
of people who
live around it in
agreement with
each other

Zemědělská produkce
bude rozdělena
rovným dílem
mezi všemi členy společenství,
které obstarává
půdu

The produce
should be divided
equally amongst
the community
who work the
land.

يقسم المحصول
بالتساوي بين
المجموعة التي تعمل
في الأرض

Nadprodukcí
lze prodat
a výnosy
rozdělit
mezi
uživateli

يُمكن بيع الفائض
وتقسيم الفوائد بين
المستخدمين

**The surplus
produce can be
sold and the
benefits divided
between the
users**

Půdu
bude možné
obdělávat
pouze po zavedení
permakulturních
postupů

**The land
shall only
be tended
following
permaculture
processes**

يجب رعاية
الأرض وفقاً
لعمليات
الزراعة
المستدامة

Ed Atkins

The worm

2021

video se zvukem

12'40"

S laskavým svolením autora a Galerie Isabella Bartolozzi, Berlín

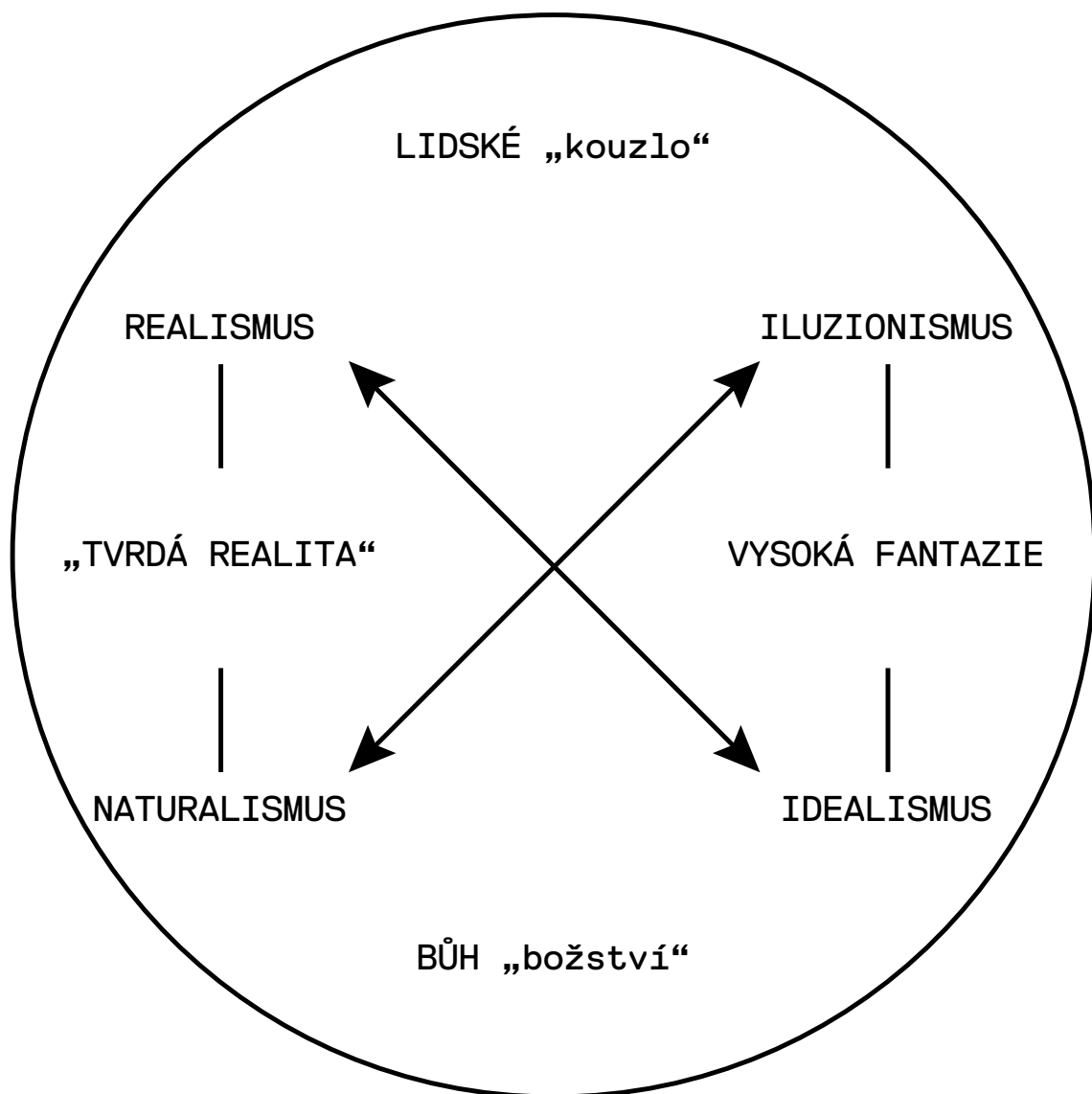
Ed Atkins (nar. v Oxfordu, Velká Británie) proslul svými počítačově generovanými videi, která zpochybňují vztah mezi tělem a technologií. Pracuje s filmovými a textovými formami a jejich technologickou proměnou. Často vytváří instalace skládající se z prvků, jako je koláž, kresba a další média. Využívá odtělesněný formát videa, aby poukázal na rozporuplnost intimity, již představují a umožňují mechanismy současné kulturní produkce.

Atkinsovo nejnovější dílo *The worm*, které vzniklo během lockdownu v roce 2021, zachycuje umělce telefonujícího se svou matkou Rosemary. Tématem jejich hovoru je především Rosemaryin vztah s její vlastní matkou, Nanny Bea, a to, jak se subjektivní pocit, že je člověk nehoden lásky, mimoděk přenáší z matky na dceru a zákonitě i dále na vnuka. Toto rodové dědictví je oním „červem“. Animace je založena na Atkinsových pohybech zaznamenaných technologií snímání obličeje a pohybu a zpracovaných tak, aby připomínaly poslední televizní rozhovor s britským dramatikem

a scenáristou Dennisem Potterem. *The worm* je umělý dokument o nepřekonatelné lítosti a lásce, ztvárněný prostřednictvím média, jehož realismus je okázalým falzem. *The worm* je promítán na nenatřenou prázdnou bednu z březové překližky; všechny asociace a charakteristiky, které se s ní pojí jsou zjevné a popíratelné zároveň.

Ed Atkins se zúčastnil řady skupinových výstav v renomovaných mezinárodních galeriích a institucích, mj. v Kiasma Museum of Contemporary Art v Helsinkách, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea v Turíně, New Museum v New Yorku, Moderna Museet ve Stockholmu a Serpentine Galleries v Londýně. Na samostatných výstavách byl představen mj. ve frankfurtském MMK, Stedelijk Museum v Amsterdamu, Palais de Tokyo v Paříži, MoMA PS1 v Brooklynu, Tate Britain v Londýně a Martin Gropius Bau v Berlíně.

Následují nástěnné texty Contemporary Art Writing Daily, které doprovázejí dílo Eda Atkinse *The worm*, 2022.



„Graf znázorňuje, jak stále obtížnější je zobrazení skutečné věrohodnosti. [...] Tam, kde je dokumentární nárok na naturalismus ze své podstaty iluzionistický, zobrazuje přírodu jako inscenaci divadelní hry, zasazuje své zvířecí herce do iluze přírodního světa, světa, který si představuje jako divadlo pro své diváky. [...] Idealismus je protipólem realismu, neboť realismus předpokládá víru ve slovo, pravdivost, která nikdy nedosahuje ideálu. Naproti tomu idealismus, ztělesněný například umělci klasického a předhelénského období, pracoval s vizí

dokonalého *platónského* reálna. [...] Propaguje ideologii současného vědeckého konsenzu o svém obrazu, víru v přirozený svět.“

„Věrnost, kterou nabízejí stále dokonalejší záznamové technologie, je ukazatelem její pravdivostní hodnoty.“

„Prohlédněte si tvář, na kterou byla namapována ta moje.“

Tento film, zakonzervovaný v rámci výstavy, zachycuje hovor s matkou; jedná se o konverzaci zaznamenanou a reprodukovanou špičkovými digitálními technologiemi ve spolupráci s Nokia Bell Labs.

Není to taky tak trochu vaše nejhorší noční můra? Zveřejnění vašeho **hovor**u ze Zoomu, nahrávky, kterou pořídil váš telekomunikační operátor, v jehož názvu figuruje slovo „laboratoř“. (Jak trefné v případě umělce, jehož **dílo** často odkazuje na Frankensteina.)

Spojení s domovem, s matkou, zachycené s každým, i tím nejmenším rušivým zvukem. Technicky dokonalé. Všechny až příliš dlouhé pomlky. Všechny ty nedokonalé odpovědi. [Nesouměřitelné s mateřskou láskou.]

Stesky tvoje i matky, všechna ta „...hmmm“, pupínky, šmouhy – to vše vidíme na obrazovce. Mastný otisk obličeje, který necháváš na skle iPhone. Uchování tvé prohnilé lidskosti pro akvarijní život uměleckého ťukání na sklo.

Telefonní hovor se odehrává na [místě] umírajícího muže. Atkins vzpomíná na jednu scénu z posledního

televizního rozhovoru britského dramatika Dennise Pottera.* (Nevyléčitelné stádium rakoviny. Zbývají mu tři měsíce.) Popíjí morfium se šampaňským. (Nápoj soupeřící o literární auru s jedem z *Romea a Julie*.) Velmi minimalistická scéna. Rozhovor stejnou měrou tragédií jako oslavou života. V téměř posledních hodinách, které mu zbývají, Potter mluví o jarních květech, o živé přítomnosti, o – v různých časech – životě. Člověk má téměř chuť zavolat domů. Učinit ikarovský pokus o dosažení vrcholu. Dotknout se zářícího slunce něčeho skutečného, živé přítomnosti. Telefonát umístěný do očistce, vzpomínka sama o sobě pokusem o zachování, vstříkování nostalgie jako chemické technologie pro mobilizaci minulosti, získání něčeho z toho, co nás sem přivedlo. Co visí někde mezi. Naše životy neustále roztažené, pozastavené, čekající. To je ono. Tohle je život. Ohlížíme se zpět, zatímco další krok je tak blízko. Ale tenhle hovor neskončí. Tato konverzace se bude opakovat. Ta vzdálenost je bolestná, zvětšená. Zakonzervovaná.

„Vytvořit v počítači falešnou realitu znamená citlivě umístit střepy skla, jako to zřejmě dělá Bůh, aby to vypadalo, že jsou tam jen náhodou.“

„Náhoda [je] jakýmsi rodičem patosu.“

Realismus jako odlupující se slupka na povrchu skutečnosti.

„V podstatě jsem s ní chtěl mluvit, a aby naše povídání bylo skutečné – abychom v rámci něho odhalili něco ze sebe, aby bylo aktuální a aby tato aktuálnost byla zachycena a sdílena.“

„Zprostředkování pomocí technologií zaskakuje za psychologické přetížení.“

Už jsme neuměli psát milostné básně. Měli jsme tušení, že budou zachyceny – veškeré ty sentimentální city, které umírají na koupeném blahopřání. Průmyslově vyráběné. O lásce se šeptalo ze strachu před autoritáři. Ze strachu, že budou poslány do pracovních táborů reklamy. Hospitalizace „sentimentu“. Už nedůvěřovat jeho používání.

A tak láska odešla do nitra, schovávala se na půdách. Skrývala se v záři očí. A osolila svá hesla. Bála se, že se rozplyne v milionech instagramových „moudrostí“, že bude demonstrativním prohlášením do médií při nevěře: „Miluji svou ženu“ – jako příprava na společenské panoptikum. Jako ryby mučené pro svou pravdu. Její tělo umláceno bucharem klišé. Lásku uchováváme v tajnosti, v hlubinách. Protože každé velké milostné dílo se natiskne na hrnek. Nebo je pozadím pro selfie města. Nebo má podobu plyšáka – oči lesklé jako z plastu, věčně zářící. Konzervovaná láska.

Milovali jsme se plní krve, chcanek a sraček. Umírali jsme na povlečení vypraném v průmyslových prádelnách. Neustále sledováni, stávali jsme se předmětem vědeckého bádání – měření metriky našeho odchodu. (Kam se poděla ta data?) Všichni jsme byli příliš lidští, rozpláclí na levné látce, na níž vytékají naše tekutiny. Tropou hrůzy bylo, že sexuálně aktivní umírali jako první. Jejich láska vyjadřovala tělesnost, předurčovala jejich tělo jako křehké, lidské, z masa. Sex naléval avatara narativní krví pro nadcházející zkázu. Bylo tedy co riskovat. Jejich balónky byly naplněné tekutinou, kterou

používají filmoví maskéři, a byly tak připravené na skutečné násilí.

Volali jsme si přes Zoom; nikomu se to nelíbilo. Psali jsme si zprávy v různých aplikacích. Zůstávali jsme v kontaktu prostřednictvím obrázků postovaných na digitálních kolotočích. Ovlivňování algoritmy tančili jsme jako loutky podle virálních příkazů. Před objektivy kamer, které měly stále lepší objektivy. Nahraní do nějakých kabelů. Dál jsme žili skrze vzdalující se svět držžený stále blíž, v jemném rozlišení, ani ne tak nuancovaný, jako spíš mikronizovaný: mikroskopicky obrovský, paměť, která byla nekonečná, myšlenky se znovu objevovaly a strašily vás z podzemních serverových trezorů, přátelé, kteří se ztratili, se vraceli s tělesnými doplňky. Virální trest: navždy uvnitř. Pořád být v nějakých místnostech, kde si vás mohli prohlížet, dávat lajky, komentovat. Jako by najednou každý byl umělcem, který si zve anonymní kritiky. Osoba, kterou jsme měli rádi méně než ji. Teenageři se učili čísla/statistiku pomocí emočního násilí. Těla se dostala na internet, byla čím dál dokonalejší a vy čím dál, jak to tak říct, [puchýřovitější].

V padesátých letech 19. století „podle některých odhadů jen v New Yorku bylo příčinou smrti tisíců dětí tzv. balzamovací mléko. Mlékaři přidávali doporučené dvě kapky formalinu, formaldehydu (balzamovací látky používané v pohřebních ústavech), aby se mléko tak rychle nekazilo.“ (Zastánci této praxe tvrdili, že díky tomu je mléko zdravotně bezpečnější. Pasterizace byla považována za příliš drahou a formaldehyd, který má mírně nasládlou chuť, navíc zlepšoval chuť mléka.) V průběhu desetiletí pravděpodobně onemocněly

miliony dětí. „Chemické společnosti přišly s novými formaldehydovými směsmi s názvy jako Iceline nebo Preservaline [„udrží půllitr mléka čerstvý až 10 dní!“]. Mléko bylo stále toxičtější, protože výrobci usilovali o stále delší trvanlivost.

Nové technologie, nové chemické látky nejsou vždy naším přítelem. Těm, kteří nesouhlasí, říkáme luddité. Myslíme si, že jsou na špatné straně pokroku nezadržitelně postupujícího vpřed. Myslíme si, že technologie jsou čisté – jsou často zobrazované jako chladné, vypočítavé a nezkažené svým člověkem. Jako rodokmen, který nás vede „kupředu“, jako bychom hráli vedlejší roli v nějakém velkém příběhu. Technologie chápané jako něco, co nás má „činit lepšími“.

Atkinsovo dílo je hnilobou či balzamováním technologií, které jsou nám prodávány jako nové, vylepšené, lepší, rychlejší, s vyšším rozlišením. Náhradní služby pro svět, který stále krvácí. Navzdory našim nejlepším pokusům tomu zabránit. Zkaženost. Kontaminant v jinak [krystalické, šťastné ideologické] konzervaci. Technologie, které jsou dost dobré na to, aby začaly nahrazovat realitu. Formát 8K, který přichází, aby nahradil náš vlastní zrak. Jsou to „technologie realismu“, které konkurují a nahrazují naši lidskou interakci. Manifestují všechny nové digitální neduhy. Volání domů je balzamováno technologickou chemií – jako když se prochází očistcem. Způsobuje ztrátu ducha. Konzervace, která kazí. Odstraňuje to, co nás těší, jeho život – čerstvé mléko, které musí být udržované uměle čerstvé, volání domů balzamované ve skle, pokus o spojení, jeho láska odevzdaná do uměleckého otroctví.

V roce 1905 se jeden skladatel s obavou ptal: budou rodiče ještě zpívat svým dětem? Když budou moct stisknout knoflík a začne hrát písnička, „se stejnou lehkostí, s jakou se zapíná elektrické světlo, budou ještě chlácholit své dítě sladkými ukolébavkami, nebo bude miminko uspáváno stroji? [...] Děti od přírody napodobují, a jestliže v kojeneckém věku uslyší jen fonografy, nebudou zpívat – pokud vůbec budou zpívat – nějaké napodobeniny a nestanou se nakonec pouhými lidskými fonografy?“.

„Hudba učí všemu krásnému na tomto světě. Nebrzdíme ji strojem, který vypráví příběh bez variací, bez duše... [Naše] nedokonalé provedení bude pouze ustupovat, až zbude jen mechanický přístroj a profesionální vykonavatel.“

„A co potom s naším národním hrdlem? Neoslabí se? Co s národní hrudí? Nebude se zmenšovat?...“

„Místo nich bude obrovský fonograf, namontovaný na automobilu o výkonu 100 koní, který bude vyhrávat americký vlastenecký pochod.“

Historicky právě umění vlastnilo technologie realismu. (Pomocí umění západní církve ovládala realitu schopností malovat zdobná nebesa.) Nyní se technologií realismu zmocnily korporace, dolary, průmysl. V určitém okamžiku se nejvyšší formou realismu stala fotografie – obraz nerozeznatelný od fotografie byl „nejrealističtější“ obrazem. (To je znervózňující hned z několika důvodů.) [Rodina Hanse Holbeina] Umělci byli vytlačeni realismem, který se stal prodejním tahákem megapixelů, snímkové frekvence, stále divočejších a rostoucích definic, toho, co je „lepší fotografie“, které video

je kvalitnější, realismem řízeným velkými rozpočty. Reálně přestalo napodobovat to, co jsme viděli, ale detail velkolepější než vaše oko, představující novou fantastickou realitu. Příliš reálné pro realitu. Noční obloha převedená na informace, výstupy přes procesory, dalekohledy, kterými se už nikdo nedíval. O kterých se říká, že vidí. Jemné zřeknutí se sebe sama výměnou za informace. To, co jsme viděli, bylo nahrazeno informací o tom, že stroj, skrze nějaké mlhavé zdání objektivitu, sděluje něco hmatatelnějšího nebo jemnějšího. Stále řízenější něčím nelidským. Filozofie vědy: „Realita je to, že víme, že vše, co víme, je nepravdivé, ale zároveň je to v současnosti nejbližší pravdě“.

Zach Blas

The Doors
2019

Dílo vzniklo z iniciativy
Edith-Russ-Haus für Medienkunst,
de Young Museum a Van Abbemuseum

Zach Blas (nar. Point Pleasant, Západní Virginie, USA) je umělec, filmař a spisovatel, jehož umělecká praxe zahrnuje film a video, počítačová média, teorii, performance a science fiction. Zabývá se materialitou digitálních technologií a zároveň vytahuje na světlo filozofie a imaginární formy, které se skrývají v umělé inteligenci, biometrickém rozpoznávání, tzv. prediktivním modelování v policejní praxi, letištní bezpečnosti, internetu a biologické válce. Blas působí jako odborný asistent vizuálních studií na Daniels Faculty of Architecture, Landscape, and Design, University of Toronto.

The Doors (2019) je iluzorní prostředí, které představuje nový psychedelický věk poháněný umělou inteligencí, nootropiky a technologickou kulturou. Multimediální instalace se blíže zabývá podobnostmi mezi Silicon Valley a kalifornskou alternativní kulturou šedesátých let 20. století. Projekt *The Doors*, zasazený do mystické umělé zahrady, využívá prostorový zvuk 7.1 Surround Sound a šestikanálový videozáznam, který se skládá z počítačem graficky zpracovaných sekvencí

a psychedelických strojově generovaných obrazů inspirovaných novou vlnou užívání drog, zejména nootropik. Na rozdíl od psychedelického étosu „turn on, tune in, drop out“ („probud' se, vylad' se, vypadni“, Timothy Leary – pozn. překl.) je zájem o nootropika a jejich rostoucí popularita zejména v komunitě kolem technologických společností poháněna tzv. chytrými drogami, které mají „odblokovat“ mozek a pomoci zvýšit produktivitu práce. Mezi nootropika patří komerčně dostupné „stacky“, koktejly legálních drog, nebo i LSD a psilocybin z lysohlávek podávané v mikroskopickém dávkování (microdosing).

Blas vystavoval, přednášel a pořádal projekce svých děl na mnoha mezinárodních místech, včetně de Young Museum v San Francisku, Tate Modern v Londýně, Walker Art Center v Minneapolis, 12. bienále v Gwangju, 68. mezinárodního filmového festivalu v Berlíně a dále v Matadero Madrid; Los Angeles County Museum of Art; Art in General, New York; Gasworks, Londýn; Van Abbemuseum, Eindhoven; Institute of Contemporary Arts Singapore; e-flux, New York; Whitechapel Gallery, Londýn; ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe; Museo Universitario Arte Contemporáneo, Mexico City.

Následující poezie doprovází instalaci Zacha Blase *The Doors*, 2019.

THE DOORS / BRÁNY (VNÍMÁNÍ)

Ještěrka přináší psychedelické drogy do zprivatizované zahrady na ostrově Nootropikos

Zahrada má
zvláštní atmosféru.

Stromy a květiny
jsou nápadně zářivé.
Jejich hnilobnost a
perlivost jejich vůně
znázorňují nekonečnou
potenci
neuropřenašečů v našich
Mozcích.

Dokonalá pro každého, kdo hledá klid,
omlazující hypnagogické látky

Uvnitř je mnoho příšer

Při pohledu
dolů
se leskne listový květ,
svolává všechny démony

ostrovní vědci,
na dvoře stříbřité stvoření

Mysl je král.
Potulný a hladovějící.

Věda, ne hlad:
Mitochondriální biogeneze
Antioxidační ochranné prostředky

Mám rád ty badatele, které jsem shromáždil

Ostrovní lidi

Špičkové vědce

pobíhající s noži

Jsou to vědci

Divnodivna

Divnodivna

Potřebujeme vaši pomoc, moji malí Mozkouni

Stacionáři předpovídají bouřku.

Používají

digitální vychytávky ve spojení se

strojovým učením, aby zjistili,

co se stane.

ze svých

osamělých laboratoří,

aby nám pomohli vyřešit naše vlastní

rutiny

Velká část

výzkumu

této

mutace

se dosud soustředila

na mikrodávkování. V rámci

jedné studie

vykázal

pokus s LSD

blahodárné účinky na zdravé dospělé jedince

po třech dávkách.

Nezašli tak daleko, aby LSD nazvali

Velkou synchronizací,

králem

říše oběhu

Proto použili o něco rafinovanější, ale nebezpečný
podtyp LSD
s názvem Sada-T

NeuroMaster naslouchá

Vsadím se, že Tvůj mozek křičí
při pomyšlení na to, že Tě ztratí

„Mluvíme o něčem,
čemu se říká Proces vyjasňování“
Tajemství dlouhodobých kladných
účinků
trvajících mnoho let

Z výsledků
se vám bude točit hlava.
Pomohou vám stát se
výkonnějším lidským počítačem

Vědci na ostrově
zaměřují

své úsilí
na dnes již
slavnou
molekulu.

bylo by to jako stvoření 100 000 nových vědců

Vědci na ostrově berou tuto molekulu, aby zůstali ve
střehu

Zahrada má
zvláštní atmosféru.

Z moře se zvedá
můj chrám.
Žiji tady pod balvanem s vodou,
kroužím kolem vás,
nesmírně pobožný
poustevník, mnich

Jsem hrdý, že mohu být váš průvodce

Vítáme vaše pokračující zapojení
do pomoci podpořit paměť a psychickou výdrž.

V Ohnivé zemi zvané Nootropikos, která
podporuje vytrvalost a výkonnost
se začíná stáčet vítr

Pojďte, máme taneční nápoje.
Hudba je novoenergetická.
Zběsilá.
V této obří sklenici
máme moc proměnit vaši mysl.

Spojujeme vojska
nových nebes.

A vrátíme se
na pevninu.

A vyměníme naše zastaralé
palivové články.

Lačnění po potravě pro mozek

Dochází k probuzení
pochodujících
lidí,
zesílenému odpalování pyramidových neuronů

Stinná spojení
pomalé tance
posvátná choreografie

Naše
oceňovaná
BrainSmart nálada

Na pánských záchodcích je příjemné teplo,
řeč je v plném proudu.
Světový mejdan atomů
nebezpečná uskupení

Mozek
je
nyní
miniaturním divadlem,
nová úroveň:
Neprohraješ!
Záhady.
Objevy.
Nová věda.

Muž se dotýká hlavy malého dítěte
svým palcem
a říká:
„Hled'te na tento velký mozek
se všemi těmi city
se všemi těmi podivnými spojeními

a mnohým dalším.“

„Člověk je tak mladý, jako se cítí jeho mozek,
že?“

Být uvnitř božského mozku
kultivovaně
a erudovaně vklouznout
do Velkého snu,
Zapadajícího slunce v mozku

„Mám hodně velký mozek
Nedá se popsat“.
Dokonalý, pokud po Velkém snu toužím
v mém mozku běží „režim“.

Vypaluješ si cestu
mozkovou mlhou,
aby ses
neustále cítil
v nejlepší
formě

Vypaluješ si cestu
mozkovou mlhou,
abys o sobě
cítil
všechno

uplatni neurovědu
K vyřešení ZÁHADY SNU
A propaguj neuroplasticitu a neurogenezi

Nabourej svůj mozek a spatři všechny perspektivy
zároveň.
až svůj mozek odemkneš, střetni se s atentátníkem

v zahradě

Lidé potřebují spojení

Na

ostrově

jsou kouzelné

vysílače.

Máš-li

vysoce výkonný mozek,

často budeš mít sklon velmi

pociťovat:

PRVOTNÍ POKUŠENÍ

STRACH A ULTRA-SOUSTŘEDĚNÍ

SOUSTŘEDĚNÍ

Soustředění

Soustředění na

ztracené buňky,

spletitou kolonii

desítek trilionů

jednotlivých

buněk, které

mají mnoho úloh

KONEC BOŽSKÉHO

Konec těla z masa a kostí

Vše musí být čisté, aby byl mozek v dokonalé rovnováze

Jelikož byly nalezeny molekuly,

které dlouhodobě ovládají

všechny

myšlenkové stavy.

Hipokampus byl
vyslán
do
bouře

Lázeňský den na Neonových ostrovech

Opatrovník prohlásil ostrov za svůj
a povstal.

Obřady přinášejí
velkou radost,
a klid.

Ty korzuješ
zahradou.
Číhající čelisti

slunce klesá nízko nad balvan
Jazyk vědění
na střepech skla

Jako alfa a omega,
obsahujeme polyfenoly.
Co bychom ale
měli jíst?

předtréninkové palivo

Muži po sobě hází zeleninu.
Jelikož tento produkt není vhodný pro vegetariány.

dávka
100 mikrogramů

Přidejte do ovocných smoothies a šejků
Nakapejte na vaše oblíbená jídla
Udělejte si salát, který se hodí k vaší náladě

Zavřete oči
a vychutnejte si příchut'

minerální látky
na
příjemné a zdravé hubnutí

Vynutí si
lifestylovou otázku:
„Kdy budu připraven/a na
život?“

Výběr protokolu je
jasný
všem, kteří už
cvičí
Vypij jednu
dávku 30 minut před vytrvalostním cvičením trvajícím
12–15 hodin
denně.

Slyšeli jste, že
tobolky
odstraňují většinu typů strachu,
ale co
ty vnitřnosti drásající
pocity, které
na vás
přijdou,
teprve když
vás netlumí
tělesná činnost

Pokračujte tímto způsobem
několik
dnů

Zapijte tři softgelové kapsle
ovocným koktejlem či ochuceným nápojem,

což vám vytvoří povlak na puse a v krku

Po
jednom dni či 2–3 měsících
jezte
rychleji.

Vezměte si jednu pastilku při každém
Svítání

a
Chraňte se před potenciálními toxiny
z vnějšího světa:

celooblek,
nahý jako vždy
jeho mozek pročesával místnost,
ozkoušený, schválený
a prověřený,
zázračnou dávku lze spolknout,
a přitom být stále v pohybu.

Tam na Neonových ostrovech
u statného kaktusu
vám snesu křišťálovou kouli
obsahující veškeré
relevantní informace
o tom,
proč je to důležité a jak
se má použít tento protokol.
Každá křišťálová koule
by obsahovala
jiný druh informace
obsahující
veškeré relevantní prvky,
ze kterých se skládá
mozek. Byl

by to účinný
způsob,
jak postavit
funkční
město, nebo by se dokonce
mohlo jednat o
rychlejší a produktivnější
svět,
jenž
si dáváme

rychle
spolkněte
vytvořte si nové krevní cévy v mozku.

Zrušte své předplatné
na vstup do chrámu
a přidejte se k mé
postíci se partě.

Jako vojenská přehlídka,
liga meditačních bojovníků
se shromáždila
na chladném, suchém místě, mimo dosah přímého
slunce.

Muži jsou již dávno pryč
prastará tradice podložená moderní vědou.

Ovšem Duch
vybral
nikoli
pro Tebe, ale
pro Mě
Prožitek Nového věku

Strom radikálního prodloužení života

Strom života

ginkgo biloba, n-acetyl l-tyrosin, kofein,
a l-tryptofan

Při setkání u branky do vaší zahrady

Vám řekneme, co máte dělat

Co budete muset dělat,

abyste přežili

Vnést život zpět do života

Tento prastarý druh stromu

se používá

po dobu mnoha staletí k vylepšení

celkové

způsobivosti imunitního systému

Tento strom,

jak dobře známo, trpí

depresivním stresem kvůli přírodní

sloučenině

nacházející se v jeho kořenech

Také pomáhá

při porodu.

Takže tady to máte:

podrážděné bradavky

a porucha ztopoření

Hraniční bolest.

Abakadabra, bakopa drobnolistá

Vaše

mozkové buňky stále
dávají pokyny
k napadení a
drancování

Odvážíte se překročit nesmírnou zelenou hranici?
Pryč od této špinavé sklenice

Směrem ke Starému muži ve Stromech,
jenž vnese klid
do přelidněného
mokrého místa

A ten nový muž
který mění
špatné zprávy na
dobré časy

Vidíte tu KVĚTINU?
Výtažky z
malého ostrova,
kde jakási mysl
vytváří
sny

Jedním
z nejvíce
účinných
hypnotik,
které vám pomůže
dosáhnout
stavu
klidu,

které dokáže dostat náš mozek do stavu
Nevinnosti

Mitochondriální zbraň
po porážce
Poslušní

Ó Strome života
Zvyšující naše neuro-přenosy
pomocí Vůně kávy a Ašvagandy

Ego Death Party – Oslava smrti ega

Na ostrově
probíhá
divná
šeptanda

Smutek zdevastoval
přátele
Utopie

Ovšem cesta pryč od
sítě výchozího režimu
je změnila.

Dovolte mi vzít vás na místo
ve vyšších polohách
slunce v zakřivených zelených
oblacích
Kaktus, kývající se palmy
a
intenzivně
bezmezné
geometrické změti,

kde se
lidé rozpouštějí
do světa,
slučují se s ostatními, a
ztrácejí svoje „já“.

nejvíce
intenzivní pocit
propojení
vůbec.

VYBUCHNOUT

Při tanci

Ale tanečníci nejsou tanečníci

Vesmír

je jednou

z nejpamátnejších

květin

Musíš zemřít, abys ji viděl,
a přece, z neurologického hlediska,
nic neumře.

Jde

o

úplnou transformaci

na

jiný

modus

komunikace.

Moji přátelé

přicházejí

Naše mozky,

stroje času, které nás přivedou k extatické svobodě.

Za hranice časoprostoru, za hranice práce,

za hranice nás samotných.

Cerebrální hojení,

které nás rozšiřuje

Zach Blas
The Doors
2019

Dílo vzniklo z iniciativy Edith-Russ-Haus für
Medienkunst, de Young Museum a Van Abbemuseum

Architekt a scénograf: Scott Kepford

Technici strojového učení (video a poezie): Ashwin
D’Cruz, Christopher Tegho

Technici strojového učení (hlas a hudba): Sam Parke-
Wolfe, Cameron Thomas

Poradce autora v oblasti strojového učení: Jake
Elwes

Vedoucí počítačové grafiky: Harry Sanderson

Animace: Mikkel Aabenhuus Sørensen

Asistent animace: Yan Eltovsky

Modelování a vizuální efekty: Dayne Kolk

Asistent simulace: Aslak Kjølås-Sæverud

Kompozice: Felix Lee

Video editor: Isabel Freeman

Hudebníci: xin and Aya Sinclair

Mistr zvuku: Tom Sedgwick

Technik mixu: Ben Hurd

Sigilium z umělé trávy: Evergreens UK

Obrazovky: Sparkuhl

Neony: Kemp London

Zed’ z umělých rostlin: Ascott

Sbírka nootropik a šestihranné květináče: Hamar
Acrylic

Finanční podpora: Grant for Media Art of the
Foundation of Lower Saxony, Edith-Russ-Haus für
Medienkunst

Zvláštní poděkování: Peter Burr, Rebecca Edwards,
Luba Elliott, Andrew Hibbard, Mahan Moalemi, Edit
Molnar, Claudia Schmuckli, Marcel Schwierin, Mark
Stokes, Nimrod Vardi, and Darnell Witt

Adéla Babanová

Zákon času

2023

čtyřkanálová video instalace

12'5"

S laskavým svolením umělkyně
a Marina Films

Těžiště tvorby pražské rodačky **Adély Babanové** je ukotveno v médiích pohyblivého obrazu, filmu a video instalaci. Pracuje především s formou krátkých hraných snímků, které se pohybují na pomezí filmu a videoartu. Spolupracuje se svým bratrem Džianem Babanem, autorem hudby a téměř ve všech případech i scénáře. Většina jejích filmů vychází ze skutečných událostí nedávné československé historie, přičemž se zaměřuje na události kontroverzní či obestřené záhadou. Příběh je často postaven na nalezených archivních filmových materiálech a dokumentaci, které autorka manipuluje do nových, částečně fiktivních narativů a stírá tak hranici mezi realitou a fabulací. Tento postup je ozvěnou rétoriky a dezinformačních taktik z doby komunismu – přepisování dějin a ztráty paměti, které jsou v současné české postkomunistické společnosti stále ještě nedostatečně reflektovány. Adéla Babanová je absolventkou pražské Akademie výtvarných umění (2006).

Čtyřkanálová filmová instalace *Zákon času* (2023) tematizuje naše podvědomí, strachy i sny z představ možných budoucností. Příběh buduje atmosféru úzkosti ze sdílené budoucnosti ve světě, ve kterém zřejmě nastal jakýsi blíže neurčený chaos či kolaps. Hlavními protagonisty jsou dva výtvarní tvůrci, muž a žena, jejichž úzkostné představy se zpřítomňují v hermeticky uzavřených filmových scénách připomínajících nejvíce divadelní jeviště či filmové kulisy. Vše, na co sáhnou, má charakter jakési umělosti a vnitřně zpochybňuje svoji vlastní reálnost. Postavy se neustále pohybují na hraně mezi realitou a fikcí. Cykličnost obrazů – nekonečná smyčka instalace jen upevňuje dojem surreálního zmatení, které film vyvolává.

Tvorba Adély Babanové byla představena na mnoha samostatných i skupinových výstavách, například v Národní galerii v Praze, varšavské Národní galerii umění Zacheta či v Muzeu umění KUMU (Tallinn). Její díla byla rovněž prezentována na řadě mezinárodních filmových festivalů, mj. na MFF Karlovy Vary, MFF Jihlava, MFF Febiofest Praha, na festivalu LOOP Barcelona a dalších.

Adéla Babanová

Zákon času

2023

čtyřkanálová video instalace

12 ' 5"

S laskavým svolením umělkyně a Marina Films

Námět a režie: Adéla Babanová

Dialogy: Džian Baban

Producentka: Nina Numankadić, Marina Films

Koproducentka: Adéla Babanová

Hrají

Hanna: Emily Brandi

Jan: Philipp Schenker

Syn: Jáchym Antoš

Muž v kostele: Milan Žďárský

Kamera: Lukáš Hyksa

Zvuk: Jakub Jurásek

Střih: Hedvika Hansalová, Adéla Babanová

Architekt: David Dubenský

Kostýmní výtvarnice: Tereza Kopecká

Masky: Barbora Potužníková, Štěpánka Adámková

Hudba: Džian Baban

Violoncello: František Kroupa

Zpěv: Emily Brandi

Výkonná produkce: Wanda Kaprálová

Asistentka režie: Anna Wowra

Ostříč: Matej Šmelko

Grip: Jiří Gažda, Jiří Gregor

Světla: Jiří Suchánek, Attila Panajotov

Stavba: Petr Mazura, Josef Maršálek

Rekvizitáři: Tomáš Tesařík, Studio Famu,

Michal Weizer, Studio Famu

Skript: Elvira Dulskaya

Fotografie z natáčení: Klára Kudláčková, Max*ine Vajt

Vizuální efekty: Tomáš Pavlíček

Mikrofonista: Ondřej Vondráček

Asistentky produkce: Anika Homolová, Klára Mamojková
Asistent kostýmů: Vojtěch Hanyš
Zapůjčení rekvizit: David Černý, Shooting furniture
Účetní služby: Adéla Kramaříková
Kresby: Eduard Pitín
Trailer: Michal Jahn
Grafický design: Jan Šiller
Překlady: Stephan von Pohl, Lucie Melicharová, AZ Translations

Výroba titulků: Benjamín Žiak
Obrazová postprodukce: UPP
Supervisor postprodukce: Ivo Marák
Technolog: Tomáš Pulc
Produkce: Patrik Kaňka
Barevné korekce obrazu: David Koubík
Online: Martin Sladký
Vedoucí datalabu: Ladislav Hrbáček
Data Management & Offline Support: Tomáš Klein, Michaela Sedláčková Klečková, Václav Malkus

Projekt finančně podpořili: Státní fond kinematografie, Ministerstvo kultury Česká republika, Fond na podporu umenia, Ji.hlava Film Fund, Královéhradecký kraj, Státní fond kultury

Partneři: Ji.hlava Film Fund, UPP, Studio Famu, Sbor kněze Ambrože Církve československé husitské, Galerie hlavního města Prahy

Poděkování: Jaroslava Babanová, David Černý, Hedvika Hansalová, Marek Hovorka, Magdalena Juříková, František Kroupa, Boris Masník, Milan Musil, Pavel a Jana Pechancovi, Daniel, Eda a Justina Pitínovi, Tomáš Potočný, Ondřej Šejnoha, Emilia Šillerová, Martin Vančát

Paul Maheke

Mauve, Jim and John

2021

HD video

28'5"

Film Paula Mahekeho ve spolupráci
s Robertem Bridgerem

Režie a střih: Tilly Shiner
a Paul Maheke

Kamera: Simon Eaves

Zvuk a zvuková režie:

Gus Collins, House of Noise

Dílo vzniklo z iniciativy
a v produkci Artangel a ve
spolupráci s The National Trust

You & I

2022

nástěnné malby, lešení, kukly,
hlavy figurín, plakáty, magnety,
rostliny, sklo, obnošené oblečení
a tretky, recyklované kovy

S laskavým svolením autora, Galerie
Sultana a Goodman Gallery

Paul Maheke (nar. Brive-la-Gaillarde, Francie) žije a pracuje ve francouzském Montpellier. Zaměřuje se na tanec a prostřednictvím rozmanité a často kolaborativní tvorby zahrnující performance, instalace, zvuk a video se Maheke zabývá potenciálem těla jako archivu, aby prozkoumal, jak se formuje a konstituuje paměť a identita. Maheke je absolventem pařížské École Estienne a École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy a Open School East v Londýně.

Východiskem pro jeho film *Mauve, Jim and John* (2021) byla strašidelná literatura, folklór a soubor mýtů a legend o Orford Ness, větrem ošlehaném pásu země táhnoucím se několik mil podél pobřeží v hrabství Suffolk, který je od roku 1995 zapsán na seznamu chráněných míst National Trust jako přírodní rezervace. Ness je bývalý vojenský polygon, kterému místní obyvatelé říkají „ostrov tajemství“. Mahekeho zaujal příběh údajného pozorování UFO v Rendleshamském lese v prosinci 1980; v té době se na Oxford Ness údajně zkoušel OTH radar Cobra Mist. Experimentováním se site-specific choreografií film *Mauve, Jim and John* tvoří vizuální dialog mezi zásahem mimozemské civilizace a vojenskou minulostí místa. Na tvorbě hudby k filmu Maheke úzce spolupracoval s tanečníkem a choreografem Robertem Bridgerem a jevy pozorované v Rendleshamském lese, společně se znepokojivou krajinou Nessu, tvoří pozadí pro filmovou queer romanci.

Film tvoří základ nové site-specific instalace Mahekeho projektu *You & I*, která slouží jako scéna a projekční plátno pro různé vrstvy zpochybňování tradičního čtení světa a otevírá divákovi prostor pro zpochybňování a od-naučování zjednodušujících pravd a binárních konceptů, na nichž je naše realita obvykle založena.

Mahekeho díla a performance byly vystaveny například v High Line v New Yorku, Tate Modern v Londýně, na Benátském bienále, v Centre Pompidou, Palais de Tokyo a Lafayette Anticipations v Paříži, Baltic Triennial 13, Manifesta 12, Cabaret Voltaire v Curychu a Chisenhale Gallery v Londýně. V roce 2021 byl Maheke mezi nominovanými na cenu Future Generation Art Prize a v roce 2023 bude na rezidentním uměleckém pobytu ve Ville Albertine.

Leslie Thornton

Ground

2020

HD video, barva, zvuk

13'31"

S laskavým svolením autorky
a Rodeo, Londýn / Piraeus

Během své téměř pět desetiletí trvající umělecké dráhy vytvořila **Leslie Thornton** (nar. v Knoxville, Tennessee, USA) dílo v několika médiích, věnuje se zejména filmu a videu. Ve své tvorbě propojuje natočený materiál a vlastní hlas, místy pracuje také s nalezenými filmovými a zvukovými materiály. Zčásti právě pomocí výrazného a dynamického využití zvuku Thornton odhaluje hranice jazyka a vidění, aniž by přitom zpochybňovala jejich ústřední roli ve vědeckém diskurzu a vyprávění obecně. Leslie Thornton je profesorkou moderní kultury a médií na Brownově univerzitě.

Snímek *Ground* (2020) využívá záběry natočené v CERNu (Evropské organizaci pro jaderný výzkum) a v rámci rezidenčního uměleckého a výzkumného programu pořádaného California Institute of Technology spolu s Huntington Library, Art Museum a Botanical Gardens. Promlouvá k nám hlas nejmenovaného fyzika, který hovoří o rozpadu částic na pozadí elegantních, ale přesto jaksi hrozivých technologických krajin. Snímek se skládá

ze silně pozměněných záběrů nízkého, rozlehlého panoramatu Los Angeles a záběrů vědce z CERNu, který se klene nad kalifornskou metropolí. Pomocí digitální manipulace Thornton oba obrazové zdroje abstrahuje do série pulzujících čar, vln a mřížek, které evokují zrnění televizní obrazovky a zároveň vizualizaci energetických frekvencí. Díky tomuto zásahu působí dokumentární záběry spíše jako animace.

Díla Leslie Thornton byla vystavena po celém světě, mimo jiné v Muzeu moderního umění v New Yorku, na výstavě Whitney Biennial, v Centre George Pompidou v Paříži, na Mezinárodním filmovém festivalu v Rotterdamu, na Newyorském filmovém festivalu, v capcMusée v Bordeaux, v Pacific Film Archives v Berkeley a na řadě mezinárodních festivalů, mj. v Oberhausenu, Štýrském Hradci, Mannheimu, Berlíně, Austinu, Torontu, Tokiu a Soulu.

Shifted Realities

Galerie Rudolfinum
16. 3. – 11. 6. 2023

Marwa Arsanios, Ed Atkins, Adéla Babanová,
Zach Blas, Paul Maheke, Leslie Thornton

Kurátoři výstavy: Eva Drexlerová, Jen Kratochvíl, Petr Nedoma

Texty: Marwa Arsanios, Ed Atkins, Pavel Barša, Zach
Blas, Eva Drexlerová, Hal Foster, Jen Kratochvíl, Paul
Maheke, Leslie Thornton (Feliz Lucia Molina)

Překlad: Sabina Pope, Vladimíra Šefranka Žáková,
Barbora Štefanová, Valerie Talacková, Marek Tomin

Redakce: Kateřina Keilová

Grafický design: Štěpán Marko

Vydavatel: Galerie Rudolfinum, Praha 2023

Produkce: Michal Štochl, Jan Čejka

Instalace: Vetamber s.r.o.

PR a marketing: Maja Ošťádalová, Tadeáš Dohňanský

Administrace: Oxana Ondříčková

Asistentka galerie: Veronika Horná

Edukace a doprovodné programy: Natálie Rajnišová

Partner výstavy: nadační fond Abakus

Mediální partneři: Respekt, Forbes, Radio 1

Vstup na výstavu *Shifted Realities* je volný
díky nadačnímu fondu Abakus

Texts © Marwa Arsanois, Ed Atkins, Pavel Barša,
Zach Blas, Eva Drexlerová, Hal Foster, Jen Kratochvíl,
Paul Maheke, Leslie Thornton (Feliz Lucia Molina)
Translation © Sabina Pope, Vladimíra Šefranka Žáková,
Barbora Štefanová, Valerie Talacková, Marek Tomin
Copyright © Galerie Rudolfinum, 2023

ISBN 978-80-86443-58-4