

Apocalypse

Me

Galerie Emila Filly
3. 3. – 15. 4. 2016

a
Josef Bolf
Aleš Čermák & Michal Cáb
Martin Kohout
Vilém Novák
Anna Slámová
Pavel Sterec

Kurátor a umělci:
Jan Zálešák

P. Domingues & I. Morazan
aka Palo Cháán
Design: Parallel Practice
Koordinátorka projektu:
Eva Mráziková

Produkce:
Miroslav Hašek
Miroslav Chochlik
Jana Koroleva
Jan C. Löbl
Tomáš Petermann
Jan Vítek

Obvykle chápeme apokalypsu jako něco, co na lidstvo jako celek dopadá zvenčí. Různé gesto, jímž Bůh ukončí divadelní hru, aby po krátké přestávce pozval hrstku vyvolených na nekonečný raut; přírodní nebo kosmická událost, jež v jediném spektakulárním okamžiku škrtne rozepsanou kapitolu „dějin člověka“. Apokalypsa je o radikálním převrácení polů aktivity a pasivity, které z lidí udělá pouhé statisty přihlížející vlastnímu konci. Zvratné zájmeno v názvu výstavy nicméně signalizuje jiné pojetí, v němž se z apokalypsy jako „velkého příběhu“ může stát pouhá „událost“, nebo spíše „status“. Z úrovně kosmického řádu rázem klesáme na rovinu narcistního hřípání v osobních problémech. S tím, jak je zvnitřňována a stává se součástí struktury já, přestává být apokalypsa něčím vnějším – prostupuje našimi těly, z reprezentace (ať už jsou to výjevy z evangelia nebo hollywoodský film) se mění v perspektivu. Mottem už není „apokalypsa nyní“, ale „apokalypsuji mě“, a právě zhroutení distance mezi osobním a univerzálním je začátkem, od kterého se začala odvíjet skladba výstavy.

Pokusy nějak popsat, o čem výstava bude, rychle odhalily, že sdělnější než „apokalypsa“, může být slovo krize. Za dílčími fasetami obecně pocítované krize (politické, finanční nebo ekologické), je rozklad řádu osvícenské racionality, z něhož povstal náš svět. Podle Alfa Hornborga se rozpad ontologie, na které byl tento řád vybudován, projevuje ztrátou naší schopnosti rozumět artefaktům spojovaným s představou, že se jedná o autonomní aktéry: penězům a technologiím. Pedro Neves Marques v podobném duchu píše o tom, že „technokapitalismus vykazuje příznaky animistické transformace“. Nemusi se jednat právě o pokročilou umělovcův inteligenci – i naše chytré telefony, a konečně celý „internet věcí“, proti nám stojí podobně neproniknutelné, tajemné a plné záhadného života jako hluboký les před našimi dávnými předky.

Ať už jsme byli nebo nebyli moderní, je zjevné, že se ontologie, na které modernita stojí, oťrášá v základech. Antropologové dnes obrací svůj zájem k předkolumbovským civilizacím, u kterých nacházejí odlišnou dynamiku vztahů mezi kulturním a přírodním, zatímco filosofové z okruhu spekulativního realismu usilují o odstranění fundamentální ontologické distinkce mezi subjekty a objekty a všude tam, kde jsme ještě nedávno viděli jen „věci“, „stroje“ nebo „přírodu“, nachází aktéry s vlastními ne-lidskými záměry.

Instalace Anny Slámové *antipro* souzní s uměleckými přístupy, v nichž dozrívá estetika post-internetu, zatímco stále silněji tíhnou k instalaci a objektové tvorbě jako prostoru pro „inscenování“ aktivit ne-lidských aktérů. Mimo tento aktuální referenční rámec se pro uchopení její práce nabízí srovnání s raným projektem Newtona a Helen Meyer Harrisonových *Hog Pasture: Survival Piece #1* (1971). V tomto „díle o přežití“ Harrisonovi reagovali na podněty raného ekologického myšlení, reprezentovaného ikonickou sérií manuálů „udržitelného rozvoje“ *Whole Earth*. Také Anna Slámová v galerijním prostoru umísťuje autonomní fragment přírody, její perspektiva je ale zásadně odlišná. Neapeluje na to, aby lidé změnili přístup k životnímu prostředí; namísto toho simuluje situaci odpovídající situaci „post-antropocénu“, v němž Země dále existuje bez přítomnosti člověka, nikoli však beze stop, které po sobě zanechal.

Anna Slámová nabízí perspektivu světa, v němž opozice mezi kulturou a přírodou ztratila smysl, přinejmenším proto, že nezůstal nikdo, kdo by ji postuloval. Ve světě, který po lidech zůstane, bude dominovat ontologie, jakou antropolog Viveiros de Castro nachází u jihoamerických indiánů a kterou shrnuje do spojení „jedna kultura, mnoho přírod“. Ohlédnutí za antropocénem jako ukončenou kapitolou vývoje Země nacházíme také v instalaci Pavla Sterce *Fossilní my* (2015), a to specificky v „posledním“ vrtném jádru protínajícím vrstvu, v níž se pozůstatky lidských těl mísí s „technofosiliemi“. Sterec v projektu *Fossilní my* rozvíjí svůj dlouhodobý zájem o pomezí vědeckého a uměleckého diskursu. Explicitně se střetání těchto světů projevuje v tiskném průvodci nabízejícím informace k jednotlivým vrtným jádrům – vedle věcných popisů geologických období, sedimentů a hornin průvodce zahrnuje také metakomentáře, jež se zjevným despektem glosují éru antropocénu, respektive kapitalocénu. Zatímco perspektiva Anny Slámové je radikálně post-humanistická, Pavel Sterec nám sice nastavuje zrcadlo sebe sama jako budoucích fosilií, interpretovaných nicméně i v sugerované budoucnosti v intencích kulturního a vědeckého, tedy nejspíše lidského diskursu.

Také v obrazech Josefa Bolfa nacházíme pomyslné „sondy“ vynázející na povrch vrstvy a děje staré někdy roky, někdy miliony let. Aktuální práce, jejichž společným rysem je využívání techniky koláže, Bolf skládá z ruin nalezených i vlastních obrazů, z nich byly části odtrženy nebo odstříhány, aby se staly součástí nových, vrstvených kompozic. Koláže z konce loňského roku jsou místem experimentální demiurgie – rozpad a (s)tvoreni jsou v nich (podobně jako při vzniku planet) od sebe prakticky nerozlišitelné. V nových obrazech, propojených v Galerii Emila Filly (GEF) v nástěnné instalaci černou podmalbou, jsou již kompozice klidnější a zároveň je v nich opět jinak akcentován aspekt času. Barevné výseče reprezentují pohyb obrazu po obrazovce počítače po jeho „vytažení z paměti“ – zobrazování se odhaluje jako proces, který po sobě vždy zanechává nějakou stopu: za ikonickým obrazem vlaje indexová stopa jako ocas komety...

Tvorba Josefa Bolfa je fascinující tím, jak se v ní spojuje hluboce osobní, existenciální prožitek s pohledem, který jako by svět pozoroval z veliké dálky. Podobnou „božskou perspektivu“ nacházíme v dřevorezbách Viléma Nováka. Nepřehledná plnost, zahuštěnost kompozic, která fakticky znemožňuje obraz vstřebat najednou, je ještě umocněna „archaickou“ (ve skutečnosti digitálními nástroji remediovanou) technikou dřevorezby. Její nepřehlédnutelná, vyzývavá materiálnost, která tak silně kontrastuje se (zdánlivě) imateriální povahou dnes dominujícího digitálního obrazu, může působit téměř pateticky, zároveň v sobě nese nepřehlédnutelnou stopu humoru – podobného, s jakým se můžeme setkat například ve středověkých iluminacích nebo v detailech sochařské výzdoby katedrál.

Tento popis sedí na trojici obrazů nesoucích názvy signifikantních prostorů pozdně moderní společnosti (*Kancelář*, *Letiště* a *Akvapark*), nikoli však na bezejmennou kompozici s desítkami bezvládně ležících těl umístěnou v samostatné výstavní kóji, již Novák reagoval na tísnivý pocit blížící se války, včetně zásahne Evropu. Nepřerušeno sérií atentátů, válečných konfliktů, genocida a humanitárních katastrof

odehrávajících se v oblastech rozpadajícího se (neo) koloniálního řádu budovaného evropskými zeměmi od šestnáctého století, jsme dlouho mohli vnímat jako něco, co se děje „tém druhým“. Zároveň musí být stále většinu množství obyvatel sjednocené Evropy jasné, že jejich války nejsou oddělitelné od naší historie, od našich zájmů, od našeho blahobytu. Tento někdy abstraktnější někdy konkrétnější pocit viny s sebou nese tradiční očekávání trestu a obraz války zasahující náš svět si nijak nezadá s tradiční představou o apokalypse. Realita je nicméně taková, že apokalypsu stále prožívají především oni – bezejmenní Jiní, jejichž země se rozpadají v křečích hroutícího se modernizačního projektu, a kteří jsou vydat se na cestu. *Země se chvěje* Aleše Nováka a Michala Cába reflektuje tragédii v působivé kombinaci existenciálně vypjatého textu a autonomní struktury počítačově generovaného obrazu.

Latinská Amerika je místem, kde se koloniální řád s tradičními kulturami střetává již více než půl tisíciletí. Genocida velké části původního indiánského obyvatelstva doprovázející historickou etapu kolonizace, pozdější obchod s otroky, emigrační vlny spojené se dvěma světovými válkami, invazivní imperiální politika USA a ekonomická globalizace daly vzniknout hybridizovaným kulturám, které jsou dnes předmětem zájmu post-koloniální teorie. Patricie Dominguez a Irvin Morazan s tímto vrstveným splepencem kultur pracovali během společné rezidence v Mexico City a pro svůj projekt *Sexi Sushi*, který dále rozvíjejí v GEF, vytvořili autorskou dvojici Palo Cháán. *Sexi Sushi* je založeno jednak na juxtapozicích (globálně distribuované produkty, jako jsou nalepovací nehty, jsou konfrontovány s archeologickými nálezy), jednak na metaforickém překódování (hra s tvary jednotlivých zemí Latinské Ameriky ve stejnojmenném videu), které má zvláštní význam i v tom, že obsahuje prvek zpětného přivlastnění metaforického jazyka, který je jednou ze silných zbraní hegemonné „západní kultury“.

Instalaci Martina Kohouta se v kruhu stručného přibližování pozic jednotlivých vystavujících dostáváme zpět k práci Anny Slámové. V posledním roce se v tvorbě obou umělců objevilo několik příbuzných rysů, především práce s prvky živé přírody, která v instalaci jedná jako autonomní aktér s nejistým výsledkem děje. V projektu pro GEF Martin Kohout reinterpretuje fotografie vzniklé jako součást projektu *DEEPSK.IN* iniciovaného dvojicí Grégoire Blunt a Emmy Skensved. Ti nafotili objekty zhruba desítky umělců v prostorách laboratoře částicové fyziky nacházející se v kanadském Ontariu asi 2100 metrů pod zemí. Objekty z Kohoutovy série *Skinsmooth*, spojující signifikantní tvar lidské dlaně s postupně se rozkládajícím organickým i neorganickým materiálem, do tohoto extrémně kontrolovaného prostředí mohly vstoupit pouze ve speciálním obalu. Podobně jako u Stercovy instalace *Fossilní my* se zde střetají diskursy umění a vědy, z nichž každý svým specifickým způsobem hledá odpovědi na to, odkud jsme přišli a jestli ještě vůbec můžeme nějak dojít. •

Text: Jan Zálešák

Apocalypse

Me