

Kurátorský text

Ztvárnění klidu: výstava v devíti částech

Kurátorka: Sara Reisman

Vernisáž: 11. 6. 2016, 19:00

Výstava trvá: 11. 6 - 28. 8. 2016

Umělci: Rehan Ansari, Nicolas Dumit Estevez, Brendan Fernandes, Yoko Inoue, Claudia Joskowicz, Kirsten Justesen, Clifford Owens, Jan Pfeiffer, Emily Roysdon a Roman Štětina

Při myšlence na klid se mi vybavuje setrvání na jednom místě, jednotná mysl bez rozptylování. Podle nejběžnější definice je *klid* absencí pohybu. *Ztvárnit klid* znamená vytvořit protikladný stav, v němž se člověk aktivně zastavuje, zpomaluje nebo odpočívá. Udělat toto skutečně aktivně, se záměrem, není jednoduchý úkol. Každý, kdo praktikuje jógu nebo meditaci ví, že udržení klidové polohy vyžaduje určitý druh práce. Dokonce neživé předměty, i kamenná architektura, se neustále pohybují a vibrují ve vztahu ke svému okolí, což znamená, že klid je iluzí.

Výstava *Ztvárnění klidu* se inspirovuje texty André Lepeckého. Vychází z jeho tvrzení, že „klid zasvěcuje subjekt do nového vztahu s temporalitou. Klid funguje na úrovni touhy subjektu zvrátit určitý vztah s časem a s jistými (předepsanými) tělesnými rytmy. Což znamená, že být součástí klidu je být součástí jiných zkušeností vnímání vlastní přítomnosti.“¹

Takto může být představa setrvání v klidu chápána ve vztahu k širšímu kontextu pohybu, jinými slovy, odolávání (odporu) vůči širšímu referenčnímu rámci. Relativní klid se může projevit záměrnými gesty odporu, jako je meditace, zpomalení, zvrát – nabrání opačného směru a řadou emočních stavů a politických stanovisek, vymezujících se proti širší kulturně-politické a sociální krajině.

V kontextu choreografie neboli praxe uměleckého pohybu, odhaluje *The Working Move* (2012) Brendana Fernandesese okamžiky fyzického napětí a zátěže vlastní baletu a současnému tanci tak, že uvádí tanečníky do souvislosti s podstavci, které běžně v galeriích podpírají sochy a sochy a sochy. Fernandesova naléhavá a místy absurdní inscenace dává v potaz hodnotu lidského fyzického snažení v umělecké tvorbě. Ve své izolovanosti jsou tyto „pracovní pohyby“ přeháněním nejzákladnějších uměleckých gest – jejich fyzického vyjádření a způsobu předvedení. Fernandes spolu s umělci Kirsten Justesen a Romanem Štětinou mění účel vizuální řeči baletu a meditace. Zpomalují pohyby vlastní i ostatních účinkujících až k zastavení, aby lokalizovali místa aktivace v performativních pózách a gestech. *Pedestal Piece* (2000-2002) od Kirsten Justesen je zkouškou vůle mezi ženou a prostředím. Justesen demonstruje míjení času ve vztahu ke globálnímu oteplování tak, že polohuje vlastní tělo vůči ledovému „piedestálům“ na zmrazeném pozadí. Jakožto dvojité metafora vzdoru implikovaná feminismem a naším protikladným vztahem k planetě (matce Zemi), nutí nás série *Pedestal Piece* současně k tomu, abychom se nenechali umlčet a znehybnit a působí jako tichá kritika našeho globálního stavu.

Štětina *Test Room* (2015) zachycuje formou videa osamělý výkon kameramana, jehož vypjatá choreografie je aluzí původního účelu vodícího systému kamery jako vojenského stojanu na palné zbraně. Ve své prodlévající režii operátora tance s kamerou posiluje Štětina až bolestnou choreografii, která ústí do vytvoření jak krásy, tak války.

¹André Lepecki, "Still: On the Vibratile Microscopy of Dance", publikováno v knize *Re/membering the Body*, Hortensia Völckers and Gabriele Brandstetter, eds., (Cantz Verlag, 2000)

Jak se v zamyšlení nad různými formami klidu vypořádáme s tím, co to znamená být, ještě tady, poté, co jsme přežili zdrcující podmínky a trauma? V roce 1994 vytvořili choreograf Bill T. Jones s Arnie Zane choreografii a sami vystupují v performanci *Still/Here*, pojednávající o přežití vážné nemoci. Dílo bylo kritizováno za využití tématu smrti a umírání pro umělecké ztvárnění. Třebaže nepojednává přímo o AIDS, lze je interpretovat jako Jonesovo odmítnutí tvrzení, že „být HIV pozitivní znamená smrt“. Arlene Croce píšící pro *New Yorker* hovoří o onom typu díla, které se vymyká kritice kvůli morbidní povaze svého námětu. (V téže době Croce rovněž odmítla zhlédnout tento kus předváděný na Brooklyn Academy of Music.)² Anna Kisselgoff napsala v *The New York Times*, jak toto taneční vystoupení působí binárně: „Část s názvem ‘Still’ ve velké míře znázorňuje klid. Část nazvaná ‘Here’ začíná být dynamičtější, je to stylizované zrychlující se vtančení do smyslu pro realitu, s jeho potřebou naděje.“ A dále píše: „Still“, první část, je o reakcích na diagnózu vážného onemocnění. „Here“ je o životě s vyhlídkou na smrt. Operativním slovem je život a ve druhé části je tanec zabarven pozoruhodnou živostí.“³

Výstava *Ztvárnění klidu* uvádí dva experimentální narativní projekty, které transformují klid do tady a teď. Hra Rehana Ansariho *Unburdened* (2010) a videoinstalace Claudie Joskowicz *Sympathy for the Devil* nejsou o zdravotním stavu, ale o politické agresi, zkoumají dopad politických traumat zažívaných během dělení Indie a za 2. světové války. Ansariho hra *Unburdened* vypráví příběh kanadského novináře, který je na misi v Pákistánu a nastěhoval se do bytu své obstarožní tety a strýce. Ti oba žijí s nevysloveným tajemstvím – martyriem, kterým prošla teta – a které se odehrálo v době dělení Indie. Během tří představení *Unburdened* se starý pár vrací zpět do doby traumatu, která je svedla dohromady, a jsou naznačeny souvislosti s evropskou historií genocidy i současnou krizí s uprchlíky. Scéna pro tuto hru, vytvořená pražským umělcem Janem Pfeifferem, integruje vizuální výzkum shromážděný Rehanem Ansari během pobytu v Karáči v roce 2010: politická graffiti, na pozadí hřbitov v Karáči, a kuchyňský stůl z bytu postarší dvojice – tam se odehrává většina děje. Je zajímavé, že Pfeifferovy umělecké postupy ve své šíři zapojují systémy designu, které dávají představení tvar, a vypůjčují si přístupy improvizčního divadla a tance jako způsob pochopení společenských a politických přeměn během historie.

Sympathy for the Devil Claudie Joskowicz je zasazen v bytovém domě v bolívijském La Paz. Odvíjí se téměř nepostřehnutelně v rámci dvou linií sledování kamerou, zachycující nesnadné, nicméně každodenní setkávání dvou sousedů, kteří žijí paralelní životy. Jedním z nich je polský židovský uprchlík, který přijel do La Paz během 2. světové války, a druhým je Klaus Barbie, známý v nacistické straně jako Řezník z Lyonu, který žije v Bolívii pod přijatým jménem Klaus Altman. Bezděčný vztah mezi těmito dvěma sousedy je typickým příkladem Židů a nacistů, kteří hledali azyl v Latinské Americe a dokázali žít v relativním klidu. Soužití lze pokládat za další formu klidu, mezi nacistou a Židem a mezi pákistánskými manželi.

Ve videu *Anthology (Maren Hassinger)* 2011 od Clifforda Owense se představuje pasivita a podrobení se. Video je součástí většího projektu *Anthology*, v němž Owens angažoval 26 umělců tmavé pleti a požádal každého z nich – mezi jinými Karu Walker, Terry Adkinse a Benjamina Pattersona – aby mu poskytl performační partituru, napsanou či nakreslenou, která by se předváděla během jeho výstavy v Centru současného umění PS1 v New York City. *Anthology* byla částečně pojata jako historické a osobní kompendium k afroamerickému performačnímu umění. Owensovo video uváděné ve *Ztvárnění klidu* se řídí pokyny z performační partitury umělkyně Maren Hassinger. Jednotliví diváci se pohybují a tak ‚polohují‘ Owense, který setrvává v něčem, co Hassinger nazvala ‘odklad akce’. Dílo

² Arlene Croce, “A Critic at Bay: Discussing the Undiscussable,” *The New Yorker*, 26. 12. 1994, str. 54-61

³ Anna Kisselgoff, “DANCE REVIEW; Bill T. Jones's Lyrical Look At Survivors”, *The New York Times*, 2. 12. 1994

evokuje napětí a mocenské vztahy ve vyjednávání mezi choreografem, účinkujícími, účastníkem a publikem. Owensovu interpretaci pokynů Maren Hassinger lze vnímat jako performativní silovou hru nebo, více rasově, jako komentář k tomu, jak politika rasy a identity v USA zůstává bolestně a intenzivně nevyřešena.

Znepokojivý zážitek ze sledování Owensovy performační hry na podlaze galerie vyvolává otázky o autorových záměrech. Má se toto umělecké dílo interpretovat jako pasivní gesto, nebo jako kritika? Teď by mělo být chápáno jako kritika, vyzývající nás diváky, abychom zaujali stanovisko k dané politice. *Transmigration of the SOLD* od Yoko Inoue ztělesňuje podobné protiklady v souvislosti s identitou imigrantů v kontextu stále více se globalizující ekonomiky. Dílo *Transmigration of the SOLD* bylo započato bezprostředně po 11. září a nejprve angažovalo komunity ve dvou lokalitách: Canal Street v New York City (kde se větší část videa odehrává), a Isla Amantani, ostrov v jezeře Titicaca v peruánském regionu Puno, kam Inoue odcestovala, aby si zajistila zhotovení svetřů jako materiálu pro své performance v Canal Street. Během patnácti let využívala Inoue lokalitu Canal Street jako jeviště pro tuto svou časosběrnou performanci, která zkoumá pracovní a ekonomické podmínky kolem globálních tržišť, kde se prodávají běžné komodity, z nichž mnohé jsou levné napodobeniny jakýchsi vzdálených originálů. Inoue si představuje etičtější výrobní proces – byť třeba zajišťovaný odjinud – v kontrastu k zbídačelým podmínkám, které vyprodukovaly zboží a služby, jež lze nalézt na Canal Street. U andských rukodělných umělců si objednala ručně pletené svetry ozdobené americkými vlajkami. Potom svetry rozpárala a přizi smotala do klubíček. Nakonec tyto hybridní suvenýry obou Amerik rozcupovala na surovinu, která se vrací zpět na výrobní linku na peruánském venkově. Zájem Yoko Inoue o tyto výrobní prostředky lze interpretovat jako přímou reakci na příliv latinskoamerických imigrantů do New York City. Mnozí z nich jsou součástí šedé ekonomiky, představované i tím, co lze najít na stáncích i kolem nich v Canal Street a na podobných tržištích po celém světě. Její netečný výraz během páření svetřů zakrývá rostoucí obavu o postavení komunit imigrantů i místních v New York City i jinde.

Dílo Nicoláse Dumita Estéveze *For Art's Sake* bylo inscenováno v letech 2005 až 2007 a bylo vytvořeno a předváděno jako série veřejných intervencí – sedm poutí zakončených Poslední večeří – s cílem upozornit na překážky, kterým čelí současní umělci při realizaci svých děl, zvláště v procesu průkopnického prosazování nových uměleckých forem. Podle vzoru El Camino de Compostela ve Španělsku se Estévez vydal na tyto pouti pěšky z dolního konce Manhattanu do několika muzeí. Vyzbrojen vahou darovaných publikací o umění, které nesl přivázané na zádech, si přál obrátit vztah mezi uměním a náboženstvím, když použil náboženství jako nástroj pro službu umění. Jako došlo k obrácení výrobního procesu andských textilií v případě Yoko Inoue ve snaze symbolicky destabilizovat ekonomické podmínky, přemítá Estévez o tom, jak může být jeho víře v umění přiznána stejná úroveň intenzity a oddanosti, která hýbe náboženskými zájmy. Dílo *For Art's Sake* vepisuje uvědomění si významu performačního umění do kolektivního vědomí umělecké komunity New York City v okamžiku, kdy se jisté na performanci založené postupy přesouvají k sociálně angažované tvorbě. Estévezova veřejná angažovanost v podobě performance umění „pro umění“ předjímá formulování sociální praxe jako kontrapunktu k trhu s uměním a vzrůstajícímu zpeněžování kulturní praxe.

Ecstatic Resistance (2009-2010) od Emily Roysdon je přesnějším zmapováním dynamiky performativního myšlení a jednání, analyzuje a převádí do diagramů vzájemné působení mezi intencionalitou a improvizací a hranici mezi tím, co v procesu inscenování performance s politickým záměrem lze a nelze vyslovit. *Ecstatic Resistance* vyjadřuje odhodlání odstranit hranice možného. Jak Emily Roysdon konstatuje, projekt „rozvíjí pozicionalitu nemožného jako životaschopnou a tvůrčí subjektivitu, která převrací žargon moci. Ukázáním minulých nemožností je historický aktér odhalen jakožto psanec současnosti. *Ecstatic Resistance* pracuje na změně této situace oslavou nemožného jakožto žité zkušenosti a místa, odkud pro



nás přijde to nejlepší.”⁴ *Ecstatic Resistance* Emily Roysdon rovněž navrhuje proměnlivost ve způsobu tvorby identity, odolávání tomu, co je, abychom našli způsob vyslovit nevyslovitelné, což zpětně rozšiřuje doménu možného. Tuto expanzi možného lze vyslovit pouze v kontextu umění. V průběhu času může nebo nemusí být tento druh vyjadřování absorbován politickou sférou, ale v tomto prostoru imaginace, který umění nabízí, lze jiné možnosti realizovat. A tak ztvárnění odporu jako formy klidu vytváří prostor pro transformaci.

Otevřeno denně od 13 do 20 hodin a dle večerního programu. Vstupné dobrovolné.

Kontakty a více informací:

Jaro Varga → kurátor

+420 775 655 295

jaro.varga@meetfactory.cz

Šárka Maroušková → PR Manager

+420 723 706 249

sarka.marouskova@meetfactory.cz

MeetFactory – prostor pro živé umění

Naším posláním je iniciovat dialog mezi jednotlivými žánry a zpřístupňovat dění na současné umělecké scéně nejširší veřejnosti.

Usilujeme o vytvoření prostoru pro živé umění, kde jsou umělci přítomni a umožňujeme přímý kontakt mezi mezinárodními umělci a návštěvníky.

MeetFactory je v roce 2016 podporována grantem hl. m. Prahy ve výši 10.000.000 Kč.

⁴ Emily Roysdon, *Ecstatic Resistance*, 2009