

Lola
Olufemi

Online publikácia
/ Online publication
2022

KUNSTHALLEBRATISLAVA

Laura Amann
& Aziza Harmel

Denisa
Tomková

Sara
Ahmed

Mikkel Krause
Frantzen

Do Nothing,
Feel Everything

K
U
N
S
T
H
A
L
L
E
B
R
A
T
I
S
L
A
V
A

Contents

- 5
INTRODUCTION
Denisa Tomková
- 7
CURATORIAL TEXT
Laura Amann & Aziza Harmel
- 10
SELFCARE AS WARFARE
Sara Ahmed
- 20
HOURS AGAINST THE CLOCK
Lola Olufemi
- 24
WELCOME TO THE WORLD'S HAPPIEST NATION
Mikkel Krause Frantzen
- 38
I AM ALWAYS WRITING THE SAME THING...
Lola Olufemi

Obsah

- 41
ÚVOD
Denisa Tomková
- 43
KURÁTORSKÝ TEXT
Laura Amann & Aziza Harmel
- 46
STAROSTLIVOSŤ O SEBA AKO BOJ
Sara Ahmed
- 56
PROTI ČASU
Lola Olufemi
- 60
VITAJTE V NAJŠŤASTNEJŠEJ KRAJINE SVETA
Mikkel Krause Frantzen
- 74
PÍŠEM STÁLE TO ISTÉ...
Lola Olufemi
- 76
BIOGRAPHIES/ BIOGRAFIE
- 80
APPENDIX / PRÍLOHA

EN

Denisa Tomková

This publication, which accompanies the exhibition *Do Nothing, Feel Everything* in the exhibition space A WINDOW and A BLACK BOX at Kunsthalle Bratislava, is the second in a series of new publishing programming focusing on critical thinking in relation to the Kunsthalle's exhibition program.

The exhibition, curated by Laura Amann & Aziza Harmel, reflects on our ability to cope with the external factors of the current era, especially over the last three years, which have seemed to consist of one crisis after another. How can we make sense of all of this and how can we stay sane? How can we live in a world where it is impossible to imagine the future? The works in this exhibition look for a new project of survival; they aim to find ways to soothe and to cope. The essays in this publication contribute critically to these concepts and provide different perspectives on these existential feelings.

When discussing the urgency of survival in the current era, Sara Ahmed reminds us that we are not all born into the same support system: 'To have some body, to be a member of some group, to be some, can be a death sentence. When you are not supposed to live, as you are, where you are, with whom you are with, then survival is a radical action; a refusal not to exist until the

very end; a refusal not to exist until you do not exist.' Ahmed in her essay 'Selfcare as Warfare' stresses how privilege can reduce the costs of one's vulnerability. Ahmed, here, references Audre Lorde's *A Burst of Light*, arguing in favour of selfcare. Due to the current neoliberal system only granting protection to some bodies, she proposes selfcare (and care for each other) for the protection of all those lives who are not supported by the system: women, black people, queer people, disabled people, trans people, poor people and elderly people.

Lola Olufemi's essay 'Hours against the clock: on the politics of laziness' examines how capitalism appropriated time and labour for its profit. 'The invention of the Fordist work-week was just that, an invention.' Olufemi argues against the domination of capitalist temporality and proposes laziness as a tool. 'In the affective space of laziness and refusal, we allow ourselves to rehearse the actions and modes of being that we truly desire: labouring without the wage, profit in relation, more time spent doing everything and nothing.'

Mikkel Krause Frantzen's essay 'Welcome to the world's happiest nation' addresses how 'depression has developed into a paradigm and remains the prevalent psychopathology of our

Introduction

Denisa Tomková

time with all the moral, economic and political implications that this entails.' His writing examines the relation between depression and our culture at large. Similarly, to the curators of this exhibition, Frantzen sees the ascent of depression in our 'loss of (the ability to imagine) the future.' To bring some hope and to imagine the future, despite all the pessimism, Lola Olufemi's poem 'I am always writing the same thing...' offers us the horizon and a gesture towards imagining a different future that is possible. Her poem is grounded in black feminist scholarship and political organising, and it reveals her desire for a new different world.

This publication critically examines our current world, our lost ability to imagine the future and its impact on our mental health and our ability to cope. However, it also provides tools and mechanisms for coping and for supporting each other, including those who are forgotten by the system.

Do Nothing, Feel Everything

7

Curatorial text

Laura Amann & Aziza Harmel

For the second iteration of Do Nothing, Feel Everything which was conceived in collaboration with Kunsthalle Bratislava some changes were made since its first presentation at Kunsthalle Wien. The artistic positions were carefully rebalanced in order to include further geographies and histories while also using the specificity of the spaces at hand to their best advantage. Nevertheless the original premise stays very much the same, because we may not all sit in the same boat but we are all still in the same storm.

Like you, we have been trying to make sense of these last two years, which in turn has made us want to make sense of the years that came before – maybe to even dare to read and reflect on what has happened in a different light. What we already know is that our physical and mental well-being is not an individual

matter anymore. It's clear now that we were sharing a state of insanity before we even knew we were insane. Our physical and mental health can only be influenced by external factors and mechanisms related to the neoliberal demands that structure our lives. The act of "making sense" feels permanently delayed. Every crisis, every catastrophe, every threat is instantly overridden by another. This state of constant emergency, often translated into apathy and exhaustion, makes passing through coherent stages of emotion impossible. In this sense, *Do Nothing, Feel Everything* is first of all an acceptance of this impossibility.

The title of the exhibition is borrowed from a commercial for tampons, except that the original slogan read: "Do Everything. Feel Nothing." This promise of numbness is more than symptomatic of our times, but what we

want to express through the inversion of the slogan – apart from demanding a different pace of life – is a need for a different kind of space and time framework, in which it might be possible both to feel intensely and to process the emotional impact of what we witness around us, following the temporality of the "never-ending ending of the world".

Myriad notions, comments, experiences, concepts, words, and lives to be found in *Do Nothing, Feel Everything* speak of and with insanity, madness, paranoia, and other similar mechanisms commonly used to exclude. To guide you through these concepts and their history, we'd like to offer you the following lines of thought.

When we started to work on this exhibition, one train of thought led us directly to madness and its relation to art history. The

Do Nothing, Feel Everything

Curatorial text

Laura Amann & Aziza Harmel

mad, the genius, was somehow always celebrated, but under the condition that such people would also bear the role of the “outsider”. If we think about Art Brut, for instance, it is still designated as “outsider” art.

The idea of “outsider” and “insider” art might seem, today, for certain people, an obsolete one. Yet it still holds meaning if you consider the politics of access within the art world. Of course, as cultural workers and artists our relation to those politics can only be paranoid, because it is based on hegemonic power dynamics. In this exhibition, however, we focus on art practices that distill substances from the objects of a culture – even a culture whose sworn desire has been to reject them. In that sense, these practices are reparative, because they reveal a will to reassemble something that will never be what it once was or what it could have been.

These notions of the “paranoid” and the “reparative” are informed by the work of gender and queer theorist Eve Kosofsky Sedgwick, and in particular an essay titled “Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You’re So Paranoid, You Probably Think This Essay Is about You”. For us, it was an important reference that allowed us to think about paranoia as a form of resistance and of repair as a coping and survival mechanism. It helped us make sense of what it means to make art while being an outsider of what we call “art history”, and to make sense of what it means to work toward a change that you don’t believe will ever actually happen. In other words, the back and forth between these two epistemological systems – the reparative and the paranoid one – offers a way to navigate an understanding of insanity as the coexistence of contradictory knowledges within one mind. A paranoid reader,

for example, is concerned with gathering information and tracing links in order to make the hidden visible. Yet to consider paranoia as a form of knowledge is not about proving what we already feared we knew but rather knowing that we are seen differently and that we see differently. This epistemological shift from normative patterns of thought is, of course, the repair that we are seeking to address through this exhibition. Healing is not about fixing what hegemonic culture has deemed broken or finding ways to make “broken things” function according to the society we currently live in. Rather, healing is first of all a process of soothing and bearing, but also of choosing *how* to soothe and to bear.

While going through Sedgwick’s work, we were introduced to psychoanalyst Melanie Klein’s theory of positions. Klein describes our

Do Nothing, Feel Everything

9

Curatorial text

Laura Amann & Aziza Harmel

earliest stages of psychic life, as infants, as a time when we are undergoing constant psychological development that alternates us between a “paranoid” position and a “depressive” one, which is part of successful cognitive development. We’ve found this theory helpful in understanding the conditions of repair. One of the most interesting aspects of Klein’s concept lies in how she sees the paranoid position always in the oscillatory context of a very different possible one.

It is exactly this oscillation that we were interested in while working on the *Do Nothing, Feel Everything* exhibition. It also might be the reason why we were particularly drawn to the children’s book: a medium that collapses darkness and the promise of light into one another. Childhood is very present in the exhibition, represented through several artworks and media, and

this fascination developed organically while we were shaping the show. We believe it is related to looking at what cognitively conditioned us as children as something latent, something possible: everything we need is already there before we start playing the game. Childhood is a moment when knowledge comprises not only what is *known* but also the articulation of the *unknown*.

The works in this exhibition examine and present a wide range of affects, ambitions, and risks. Nevertheless, they are all attached to a project of survival – one that is as phantasmagorical as it is real. It is this coexistence of contradictory knowledges within oneself that is the only plausible path toward the bearable. In Sedgwick’s words:

Hope, often a fracturing, even a traumatic thing to experience, is among

the energies by which the reparatively positioned reader tries to organize the fragments and part-objects she encounters or creates. Because the reader has room to realize that the future may be different from the present, it is also possible for her to entertain such profoundly painful, profoundly relieving, ethically crucial possibilities as that the past, in turn, could have happened differently from the way it actually did.

Do Nothing, Feel Everything thus looks into art practices that understand insanity as a common condition and as a dynamic form of knowledge with something crucial at stake – art practices that, through careful bruising, find ways to soothe and to bear.

Selfcare as Warfare

10

Sara Ahmed

The text is reprinted here as originally published on blog *feministkilljoys* (2014), by kind permission of Sara Ahmed. <https://feministkilljoys.com/2014/08/25/selfcare-as-warfare/>

“Caring for myself is not self-indulgence, it is self-preservation, and that is an act of political warfare.”

This is a revolutionary, extraordinary sentence. It is a much loved, much cited sentence. It is an arrow, which acquires its sharpness from its own direction. It is from the epilogue to Audre Lorde’s *A Burst of Light*, a piece of writing so profound, so moving, that it never fails to teach me, often by leaving me undone, beside myself. This writing is made up of fragments or notes put together as Audre Lorde learns that she has liver cancer, that her death could only be arrested; as she comes to feel that diagnosis in her bones. The expression “a burst of light” is used for when she came to feel the fragility of her body’s situation: “that inescapable knowledge, in the bone, of my own physical limitation.”

A Burst of Light is an account of how the struggle for survival is a life struggle and a political struggle. Some of us, Audre Lorde notes were never meant to survive. To have some body, to be a member of some group, to be some, can be a death sentence. When you are not supposed to live, as you are, where you are, with whom you are with, then survival is a radical action; a refusal not to exist until the very end; a refusal not to exist until you do not exist. We have to work out how to survive in a system that decides life for some requires the death or removal of others. Sometimes: to survive in a system is to survive a system. We can be inventive, we have to be inventive, Audre Lorde suggests, to survive.

Some of us.

Others: not so much.

When a whole world is organised to promote your survival, from

health to education, from the walls designed to keep your residence safe, from the paths that ease your travel, you do not have become so inventive to survive. You do not have to be seen as the recipient of welfare because the world has promoted your welfare. The benefits you receive are given as entitlements, perhaps even as birth rights. Racial capitalism is a health system: a drastically unequal distribution of bodily vulnerabilities. Ruth Wilson Gilmore describes racism thus: “the state-sanctioned or extra-legal production and exploitation of group-differentiated vulnerability to premature death.” (2007: 28) Being poor, being black, puts your life at risk. Your health is compromised when you do not have the external resources to support a life in all of its contingencies. And then of course, you are deemed responsible for your own ill-health, for your own failure

Selfcare as Warfare

11

Sara Ahmed

to look after yourself better. When you refer to structures, to systems, to power relations, to walls, you are assumed to be making others responsible for the situation you have failed to get yourself out of. “You should have tried harder.” Oh, the violence and the smugness of this sentence, this sentencing.

We are used to these logics; we are so used to them that we have names for them (neo-liberalism, post-racialism among others) and we have to keep hearing them.

Throughout *A Burst of Light* Audre Lorde compares her experience of battling with cancer (and she is willing to use this militaristic language, she is willing to describe this situation as *war*) to her experience of battling against anti-black racism. The comparison is effective, showing us how racism can be an attack on the cells of the body, an

attack on the body’s immune system; the way in which your own body experiences itself as killing itself, death from the outside in. A world against you can be experienced as your body turning against you. You might be worn down, worn out, by what you are required to take in.

To care for oneself: how to live for, to be for, one’s body when you are under attack.

Let’s return to our quote. Lorde says self-care is *not* self-indulgence but self-preservation. Some have to look after themselves because they are not looked after: their being is not cared for, supported, protected. I have in my own work been thinking of social privilege as a support system: compulsory heterosexuality, for instance, is an elaborate support system. It is how some relationships are nurtured and valued, becoming a means of organising not just one’s own

time, but a way of sharing time and significance: how a we has something; how a we loses something. How you lose as well as what you lose can even become a confirmation of the worth of what you had.

I think of one of the saddest scenes I have seen is from the first of the three films that make up *If these Walls Could Talk 2*. We start with the quiet intimacy of two women, Abbie and Edith, lovers, lesbians, life-long partners. Abbie falls. Things happen; shit happens. And then we are in the hospital waiting room. Edith is waiting. Another woman arrives, upset, and says: “they just took my husband in, he had a heart attack.” Edith comforts her. The comfort is not returned: when Edith explains why she is there – “my friend fell off a tree, we think she had a stroke” – the woman asks “is your husband still alive?” When Edith replies, “I never had a husband”, the

Sara Ahmed

woman says, “That’s lucky, because you won’t have the heart break of losing one.” This is how heterosexuality can work as a support system, how some broken hearts matter; how some do not. When a relationship is not recognised you are left alone with your grief. No wonder so many of our histories are broken, fragile histories.

Privilege is a buffer zone, how much you have to fall back on when you lose something. Privilege does not mean we are invulnerable: things happen, shit happens. Privilege can however reduce the costs of vulnerability, so if things break down, if you break down, you are more likely to be looked after. When support is a question of access you have a support system.

I think in this statement that self-care is not self-indulgence we can hear a defence; Audre Lorde is defending self-care. What from? From who?

From, one might suspect, the dismissal of self-care as an indulgence. Self-indulgence tends to mean: being soft on one’s self, but also can mean “yielding to one’s inclinations.”

Now recently I have heard much feminist work be dismissed (this is my feminist killjoy blog, and I have no intention or wish to cite these dismissals, you will just have to take my words for it) on these sort of terms. Feminism: being too soft, too safe, too focused on individual suffering. I have heard feminism be dismissed as a form of self-indulgence.

I want to suggest something before I am ready to firm up a strong argument. This is a hunch, if you like: some critiques of neoliberalism have allowed a dismissal of feminism in these kind of terms.

Of course, feminists have offered some of the sharpest

and strongest critiques of neoliberal rationalities. And we have also had some very important feminist critiques of feminist neoliberalism. For example, Catherine Rottenburg persuasively shows how some feminist subjects (the one we might see in a book like Sheryl Sandberg’s *Lean in*) is “simultaneously neoliberal, not only because she disavows the social, cultural and economic forces producing this inequality, but also because she accepts full responsibility for her own well-being and self-care, which is increasingly predicated on crafting a felicitous work-family balance based on a cost-benefit calculus” (2013: 1). Neoliberal feminists do identify as feminists (Sandberg’s first chapter is entitled “internalising the revolution”) but in such a way that feminism is repackaged as being about upward mobility for some women, those who accept responsibilities for their “own well-being and

Sara Ahmed

self-care,” a way some women thus distance themselves from others. I have no doubt that we need to engage in critiques of such forms of neoliberalism and accept that feminism can become co-opted as a white woman’s upward mobility fantasy.

Feminism in neoliberal hands becomes just another form of career progression: a way of moving “up,” not by not recognising ceilings (and walls) but by assuming these ceilings (and walls) can disappear through individual persistence. And race equality also has neoliberal modes: say in the film *Bend it like Beckham*, when Jess moves “up” by putting the experience of racism behind her, as if you will not be affected by racism when you are good enough (for further discussion ↪ see here).

And note: this rhetoric is similar to that used by anti-feminists

and racists: those who say we talk about sexism and racism as a way of not being responsible for the places we do not go; those who say our investment in these very terms is how we excluded ourselves by insisting on being excluded; those who say we should just “get on with it” rather than “going on about it.”

When race and gender equality become neoliberal techniques they can become techniques for concealing inequalities.

Audre Lorde, who is with us today through the words she left for us, gave us a strong critique of neo-liberalism, even if she did not use that term. Her work is full of insight into how structural inequalities are deflected by being made the responsibility of individuals (who in being given the capacity to overcome structures are assumed to fail when they do not overcome them). Her work explores how self-care

can become a technique of governance: the duty to care for one’s self often written as a duty to care for one’s own happiness, flourishing, well-being.

Indeed, in *The Cancer Journals*, Audre Lorde offers a powerful critique of how happiness becomes a narrative of self-care. Faced with medical discourse that attributes cancer to unhappiness and survival or coping to being happy or optimistic she suggests: “looking on the bright side of things is a euphemism used for obscuring certain realities of life, the open consideration of which might prove threatening to the status quo” (1997: 76). To obscure or to take cover by looking on the bright side is to avoid what might threaten the world as it is. Lorde moves from this observation to a wider critique of happiness as an obscurant: “Let us seek ‘joy’ rather than real food and clean air and a saner future on

Selfcare as Warfare

14

Sara Ahmed

a liveable earth! As if happiness alone can protect us from the results of profit-madness” (76). Lorde suggests that the very idea that our first responsibility is for our own happiness must be resisted by political struggle, which means resisting the idea that our own resistance is a failure to be responsible for happiness: “Was I really fighting the spread of radiation, racism, woman-slaughter, chemical invasion and our food, pollution of our environment, and the abuse and psychic destruction of your young, merely to avoid dealing with my first and greatest responsibility to be happy?” (76). I think Audre Lorde has given us the answer to her question. And she offers us another answer in her question: to assume your primary responsibility’ own happiness might be how you end up not fighting against injustice.

We have something to work out here.

Audre Lorde writes persuasively about how self-care can become an obscurant, how caring for oneself can lead you away from engaging in certain kinds of political struggle. And yet, in *A Burst of Light*, she defends self-care as not about self-indulgence, but self-preservation. Self-care becomes warfare. This kind of self-care is not about one’s own happiness. It is about finding ways to exist in a world that is diminishing.

Already: we have been given some tools to sharpen our understanding of how neo-liberalism can be used as a tool. There are differences that matter, differences that matter relating to differences of power.

Neoliberalism sweeps up too much when all forms of self-care become symptoms of neo-liberalism. When feminist, queer and anti-racist work that involves sharing our

feelings, our hurt and grief, recognising that power gets right to the bone, is called neo-liberalism, we have to hear what is not being heard. When feminism involves recognising the suffering of say, an individual woman of colour at the hands of a sexist, heterosexist, and racist system that is indifferent to the suffering it causes and that is called neoliberalism, you would be repeating rather than challenging this structural indifference. And you also negate other “other histories” that are at stake in her struggle for her suffering to matter. Those who do not have to struggle for their own survival can very easily and rather quickly dismiss those who have to struggle for survival as “indulging themselves.” As feminism teaches us: talking about personal feelings is not necessarily about deflecting attention from structures. If anything, I would argue the opposite: not addressing certain

Sara Ahmed

histories that hurt, histories that get to the bone, how we are affected by what we come up against, is one way of deflecting attention from structures (as if our concern with our own pain or suffering is what stops certain things from just “going away”). Not the only way, but one way.

If you have got a model that says an individual woman who is trying to survive an experience of rape by focusing on her own wellbeing and safety, by trying to work out ways she can keep on going or ways she can participate in something without having to experience more trauma (by asking for trigger warnings in a classroom, for instance) is participating in the same politics as a woman who is concerned with getting up “the ladder” in a company then I think there is something wrong with your model.

Sometimes, “coping with” or “getting by” or “making

do” might appear as a way of not attending to structural inequalities, as benefiting from a system by adapting to it, even if you are not privileged by that system, even if you are damaged by that system. Perhaps we need to ask: who has enough resources not to have to become resourceful? When you have less resources you might have to become more resourceful. Of course: the requirement to become more resourceful is part of the the injustice of a system that distributes resources unequally. Of course: becoming resourceful is not system changing even if it can be life changing (although maybe, just maybe, a collective refusal not to not exist can be system changing). But to assume people’s ordinary ways of coping with injustices implies some sort of failure on their part – or even an identification with the system – is another injustice they have to cope with. The more resources you have the easier it is to make

such a critique of those whose response to injustice is to become more resourceful. You might not be trying to move up, to project yourself forward; you might simply be trying not to be brought down. Heavy, heavy histories. Wearing, worn down.

Even if it’s system change we need, that we fight for, when the system does not change, when the walls come up, those hardenings of history into physical barriers in the present, you have to manage; to cope. Your choices are compromised when a world is compromised.

It is not surprising: some recent anti-feminist, anti-queer and anti-intersectionality (intersectionality as code for people of colour) statements from the “white male left” rest on charging us with being individualistic, as indulging ourselves, as being concerned with ourselves and our own

Sara Ahmed

damaged “identities.” I wonder if Audre Lorde might have had to insist that self-care was not self-indulgence because she had heard this charge. I wonder.

I have read recently some critiques of feminists for calling out individuals for sexism and racism because those critiques neglect (we neglect) structures. Really? Or is that when we talk about sexism and racism you hear us as talking about individuals? Are you suddenly concerned with structures because you do not want to hear how you as an individual might be implicated in the power relations we critique? I noted in my book, *On Being Included* (2012) how there can be a certain safety in terms like “institutional racism” in a context where individuals have disidentified from institutions they can see themselves as not “in it” at all.

And how interesting: the

individual disappears at the very moment he is called to account. He will probably reappear as the saviour of the left. You can hear, no doubt, my tiredness and cynicism. I do not apologise for it. I am tired of it.

Some of the glib dismissals of “call out culture” make my blood boil. I say glib because they imply it is easy to call people out, or even that it has become a new social norm. I know, for instance, how hard it is to get sexual harassment taken seriously. Individuals get away with it all the time. They get away with it because of the system. It is normalised and understood as the way things are. Individual women have to speak out, and testify over and over again; and still there is a system in place, a system that is working, that stops women from being heard. In a case when a woman is harassed by an individual man, she has to work hard to call him out. She often has to keep

saying it because he keeps doing it. Calling out an individual matters, even when the system is also what is bruising: the violence directed against you by somebody is a violence that leaves a trace upon you whether that trace is visible or not. And: there is a system which creates him, supports him, and gives him a sense that he has a right to do what he does. To challenge him is to challenge a system.

I read one anti-feminist article that implied feminists are being individualistic, when they call out individual men, because that calling out is what stops us working more collectively for radical transformation. Collectivity: can work for some individuals as a means for disguising their own interest as collective interest. When collectivity requires you to bracket your experience of oppression it is not a collectivity worth fighting for. And I have watched this

Sara Ahmed

happen with feminist despair: when women speak out about sexual harassment and sexual violence they are heard as compromising the whole thing: a project, a centre, a revolution. And the individuals they speak of are then presented as the ones who have to suffer the consequences of feminist complaint, the one's whose damage is generalised (if "he" is damaged "we" are damaged). When her testimony is heard as damaging the possibility of revolting against a system, a system is reproduced.

I will say it again: the individual seems to disappear at the moment he is called to account. We are the ones who then appear as individuals, who are assumed to be acting as individuals or even as being individualistic, while he disappears into a collective.

From my study of will and willfulness, I learnt how those

who challenge power are often judged as promoting themselves, as putting themselves first, as self-promotional. And maybe: the judgment does find us somewhere. We might have to promote ourselves when we are not promoted by virtue of our membership of a group. We might have to become assertive just to appear. For others, you appear and you are attended to right away. A world is waiting for you to appear. The one who can quickly disappear when called to account can then quickly re-appear when on the receiving end of an action that is welcomed or desired.

I think of these differences as how we become assembled over and by tables. Two women seated together at a table, let's say. Sometimes you might have to wave your arm, your willful arm, just to be noticed. Without a man at the table you tend not to appear. For others,

to be seated is not only to be seen, *but to be seen to*. You can take up a place at the table when you have already been given a place.

You do not have to become self-willed if your will is accomplished by the general will. This is why the general dismissal of feminism as identity politics (and there is a history to how identity politics becomes a dismissal) needs to be treated as a form of conservatism: it is an attempt to conserve power by assuming those who challenge power are just concerned with or about themselves.

An individual is one who is not dividable into parts. In *Willful Subjects* (2014), I tied the history of the individual as the one who does not have to divide himself to a patriarchal, colonial and capitalist history. He can be an individual, not divided into parts, because others become his parts: they become his arms,

Sara Ahmed

his feet, his hands, limbs that are intended to give support to his body. When a secretary becomes his right hand, his right hand is freed. Your labour as support for his freedom. This is how the question of support returns us to bodies, to how bodies are supported. Willful parts are those who are unwilling to provide this support. So how quickly those who resist their subordination are judged as being individualistic as well as willful. In refusing to support him, by becoming his parts, we have become self-willed; in refusing to care for him, we are judged as caring for ourselves, where this “for” is assumed as only and lonely.

Self-care: that can be an act of political warfare. In directing our care towards ourselves we are redirecting care away from its proper objects, we are not caring for those we are supposed to care for; we are not caring for the bodies deemed

worth caring about. And that is why in queer, feminist and anti-racist work self-care is about the creation of community, fragile communities, assembled out of the experiences of being shattered. We reassemble ourselves through the ordinary, everyday and often painstaking work of looking after ourselves; looking after each other. This is why when we have to insist, I matter, we matter, we are transforming what matters. Women’s lives matter; black lives matter; queer lives matter; disabled lives matter; trans lives matter; the poor; the elderly; the incarcerated, matter.

For those who have to insist they matter to matter:

selfcare is warfare.

Thank you Audre Lorde for your survival.

Always.

Selfcare as Warfare

19

Sara Ahmed

References:

Lorde, Audre (1988). *A Burst of Light, Essays*. London; Sheba Feminist Publishers.

----- (1997). *The Cancer Journals*. Aunt Lute Books: San Francisco.

Gilmore, Ruth Wilson (2007). *Golden Gulag: Prisons, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California*. University of California Press.

Rottenburg, Catherine (2013). "The Rise of Neoliberal Feminism," *Cultural Studies*. <http://www.bgu.ac.il/~rottenbe/The%20rise%20of%20neoliberal%20feminism.pdf>

Hours against the clock: on the politics of laziness

20

Lola Olufemi

The text was originally published in *Autonomy*, on October 7, 2021. It is reprinted here by a kind permission of *Autonomy* and Lola Olufemi. <https://autonomy.work/portfolio/hours-against-the-clock/>

Capitalism turns time into a finite resource. Its regime of dispossession is not only material – it also *changes the substance of things*, shaping conceptions of ourselves and others, as well as the values and ethics around which we build our lives. Crucial to its hold over us is an understanding of the past, present and future as distinct temporal regimes that structure labour. We had jobs in the past, and those jobs have some connection to the jobs we have now and the jobs we *will* have in the future. This account of temporality would have us think that ‘work’, as we know it now, has always existed.

Capitalism takes time to be *precious* only because it produces profit. In this formulation, time is only capable of being lost and is impossible to return. Progression equals forward movement from point A to point B, whilst regression is a backward turn towards a past

positioned firmly behind us. When we accept a job, we make an implicit agreement on these terms with our boss. In return for our labour and the time taken to exert it, we receive a wage that allows us some chance at social life.

The invention of the Fordist work-week was just that, an invention. Before the violent separation between all kinds of workers and the means of production, time might have been easier to steal back. The movement away from collective modes of working towards the creation of the individual worker with personal goals, achievements, commitments to the workplace – and an attachment to its continuation – has transformed our sense of what working hours can give us. Today’s workers are primed for efficiency, their aim is to maximise hours of productivity in order to get *the most* out of their day; human assembly lines

are being replaced by creeping automation for this very reason.

STRIKING AGAINST TIME

It shouldn’t be surprising then, that political movements have often devised strategies to steal back time from bosses to help further their political demands. Against the drudgery of labour, the urgency of understanding and resisting capitalism’s colonisation of temporality has always been prominent in feminist thought and struggle. In her book, *Decolonial Feminism*, Françoise Vergès writes, ‘I take a stance against a temporality that describes liberation only in terms of unilateral ‘victory’ against the reactionary.’¹ Vergès with accent argues for the reworking of our relationship to temporality so that we might embrace fragmentation and in doing so, reveal the capaciousness of our resistance against capitalism, rather than

Hours against the clock: on the politics of laziness

21

Lola Olufemi

merely writing and rewriting histories defined by successive defeats.

Feminists have long elucidated how the collectivisation of labour might help us to push past the notion that time is capturable and that we, as workers, can and should be held hostage for the sake of a wage. The Global Women's Strike that crossed continents, Black Women for Wages for Housework, the socialist women members of the Paris Commune, and the various strikes undertaken by sex workers and working mothers on International Working Women's Day are all examples of how political demands made from a collective vantage point can enable us to reclaim and rewrite temporality: to say, our time is our own, how might we dream up a strategy to transform the world?²²

The strike, a practice of mass refusal, enables a dialectical

process, wherein workers think out loud about strategy, about systems that extract their labour and how to defeat them. Through refusal, workers risk their livelihoods, in the knowledge and determination that their actions might produce a temporary break in the cycle of exploitation. The general strike that took place in Sudan in the summer of 2020 last year evidenced this logic: thousands stopped working, formed a broad coalition and gathered in the streets to oppose the rule of Omar Al-Bashir's government. They provided support and solidarity for one another, fed those on strike, provided spaces for learning, medical care, song and dance. In coordinating the strike, these workers demonstrated how hours might be inhabited against the clock. In the moment of the strike, time circles, dips and loops and adopts an entirely different trajectory. *Not doing* muddies the hours in the day and

potentially, returns them to their owners: the collective. The surplus value lost when workers refuse to work breaks capitalist time's stranglehold on us. Instead of counting down the hours between work time and free time, the strike scatters linearity, expanding our life-spans and consequently, our ability to be with each other in meaningful and transformative ways. A feminist ethic of laziness?

A FEMINIST ETHIC OF LAZINESS?

Refusal – or “not doing” – is not the same as laziness. The former is a coordinated action that requires the full force of its participants; the latter functions more like a long sigh, a relinquishment of one's responsibilities. But it would be foolish to disparage laziness entirely: to be lazy, to be unwilling to exert energy, is a strategic response to

Hours against the clock: on the politics of laziness

22

Lola Olufemi

the tyranny of wage labour. It establishes a vantage point from which to begin to think about the reorganisation of human life. Laziness allows us to ask, *what next?* What might it mean if exertion were not at the core of our existence? Better yet, what would happen if *exertion in reward for a wage* was not the only way we were able to make sense of ourselves and others?

Laziness is a severance in the collective desire to work. This affective shift is important because it helps disintegrate the ideological grip of capitalism and its many effects. Against the domination of capitalist temporality, laziness emerges as another tool with political utility – but only when understood within a broader set of relational practices. To be lazy is not to give up on all forms of exertion nor does it relinquish us from the responsibility to believe that another world is possible and struggle to this end, rather

laziness refuses the prevailing logic of productivity that defines our neoliberal age. Laziness stands against the side hustle, against going the extra mile, against the monetisation of our hobbies and against the idea that exertion is any measure of the value of a life. In doing so, it implores us to destroy the myth of meritocracy and the notion that rewards (sustenance, shelter, rest and relaxation) must be *earned*. Adopting laziness might help us understand what Ruthie Gilmore terms the state's 'organized abandonment' of its citizens for what it is – a coordinated attempt to leave us without resources, isolated and alone via the creation and maintenance of scarcity logic.³

Time is always already an unequally distributed resource: women workers often divide theirs between the multiple stressors in their lives; billionaires view theirs as infinite. In imagining the futures we

seek to build, feminists, queer theorists and any number of 'utopians' (materialist and otherwise) have imagined landscapes and environments in which we work in service of each other. Undoing capitalist temporality is a tall order, but it first requires us to *refuse* on a mass scale, and then to permit ourselves to abandon the rationalisation of our lives and work through notions of efficiency, innovation and time-management. Laziness and refusal give us back more hours but also enable us to *waste* time, without guilt or shame – whilst the figure of the entrepreneur withers and dies. In the affective space of laziness and refusal, we allow ourselves to rehearse the actions and modes of being that we truly desire: labouring without the wage, profit in relation, more time spent doing everything and nothing.

Hours against the clock: on the politics of laziness

23

Lola Olufemi

1. Françoise Vergès. 2021.
A Decolonial Feminism, Pluto
Press.
2. Global Women's Strike
demands. 2020:
[https://globalwomenstrike.net/
global-womens-strike-demands/](https://globalwomenstrike.net/global-womens-strike-demands/)
3. Ruth Wilson Gilmore:
"Organized Abandonment and
Organized Violence: Devolution
and the Police" 11.9.15:
<https://vimeo.com/146450686>

Welcome to the world's happiest nation

24

Mikkel Krause Frantzen

The text was first time published as the Introduction chapter in *Going Nowhere, Slow*. ZerO Books (2019). It is reprinted here by kind permission of Mikkel Krause Frantzen and Zero Books. ZerO Books is an imprint of John Hunt publishing Ltd. The website address: www.johnhuntpublishing.com

If you traveled to Denmark in the fall of 2015 you were likely greeted by Carlsberg, welcoming you not only to Copenhagen Airport, but to the world's happiest nation. Or so the advert read: Welcome to the world's happiest nation. From the way the message was presented, it was clear that the statement was not supposed to be doubted, or read ironically. From a certain point of view, it is simply the plain truth, an objective fact that can be measured and proved: *The World Happiness Report* consistently ranks the Danes as one of the happiest peoples in the world. Yet, as the Danish Mental Health Foundation makes clear, more and more Danes are diagnosed with depression: At any given time, 4 to 5 percent of the population is depressed, or, more accurately, diagnosed as such. Indeed, according to the Danish Health Authority more than 450,000 Danes

bought anti-depressants in 2011, a figure which has almost doubled over the past decade.

This tendency can be observed all over the Western world. The US National Institute of Mental Health estimates that 9.5 percent of the adult American population – 18.8 million people – suffers from depression. These numbers have led the WHO to conclude that depression is the most common mental disorder and the prime cause of disability and suicide, affecting around 350 million people worldwide. No wonder, then, that the consumption of SSRI-antidepressants has gone through the roof with sales now approaching 6 billion dollars annually.

These facts and figures seem to speak for themselves, but it is necessary to remember that the sale of anti-depressants does not correspond exactly

to occurrences of depression, as SSRIs are not exclusively used for treating depression, but purchased to treat a range of other mental illnesses as well. Moreover, the frequency of diagnoses does not necessarily mirror the frequency of depressions, so that one might wonder if the increase in diagnoses testifies to a growing number of depressed people or rather to an escalating tendency to pathologize common, “normal” affects such as sadness and grief, translating them into the diagnostic category of depression.

Regardless, it seems quite clear that depression has developed into a paradigm and remains the prevalent psychopathology of our time with all the moral, economic and political implications that this entails. Allan V. Horwitz and Jerome C. Wakefield write, in *The Loss of Sadness*, that “depression has gained an iconic status in both

Welcome to the world's happiest nation

25

Mikkel Krause Frantzen

the contemporary mental health professions and the culture at large.”¹ We see it in TV-shows such as *The Sopranos* (1999–2007) and *Happyish* (2015), dramatic plays such as *All my dreams come true* by Christian Lollike (2013/14), the interactive computer game *Depression Quest* (2013), contemporary art exhibitions such as *Depression* (2009, Marres, Maastricht) and *Unendlicher Spass* (2014, Schirn, Frankfurt), documentary films like *The Dark Gene* (2015) and book publications ranging from nonfiction work *The Noonday Demon: An Atlas of Depression* by Andrew Solomon (2001), to poetry collections such as *i am a little bit happier than you are* by American poet Tao Lin (2006) or the aforementioned *Suicide* by Édouard Levé (2008).

For this reason alone, it seems relevant to examine the relation between depression and contemporary literature,

arts, movies and “culture at large.” It seems necessary for a cultural analysis that claims a certain criticality and contemporaneity to dwell on scenes of unhappiness and, more specifically, depression. This is what I do in this book, through analysis of books by David Foster Wallace and Michel Houellebecq, works by the ready-made artist Claire Fontaine and the movie *Melancholia* by Lars von Trier. In this way, *Going Nowhere, Slow* is conceived as a way of contributing to the cultural analysis of the present, a *Zeitdiagnose* as the Germans would say, with the important caveat that it is the works’ own diagnoses of the times that are the focus of attention.

The underlying premise is that there is no better way to understand the psychopathology of depression than to relate it to the problem of time, i.e. to understand

depression in temporal terms, more specifically as a problem of futurity. I thus view depression as the pathological feeling that history has come to an end, that the future is closed off, frozen once and for all. Based on a method that I call scenographic symptomatology, which means simply that the book is built around specific scenes with an accompanying set of symptoms, all of the chapters are variations on this personal, political if not planetary problem of futurity.

WHAT DO WE TALK ABOUT WHEN WE TALK ABOUT DEPRESSION?

How do we define it and capture its specificity? How do we deal with this phenomenon without treating it merely as a conglomerate of other previously known mental illnesses such as anxiety, panic, melancholia, tiredness, boredom, sadness and so on?

Welcome to the world's happiest nation

26

Mikkel Krause Frantzen

Water consists of hydrogen and oxygen but is in no way exhausted by this definition, which gives us little idea of the nature of water. In the same way depression seems to consist of and include components from some or all of the above-mentioned phenomena. And yet there is something more to depression, something specific that makes it discrete and distinguishable from other related phenomena. This is why the definition of depression advanced by the influential Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM), which lists a set of symptoms such as tiredness, insomnia, suicidal impulses etc., is not comprehensive let alone satisfactory, though perhaps understandable from a practical, clinical point of view.

The concept of depression has always been haunted by classificatory problems: From Freud, who in his famous text

“Mourning and Melancholia” (1917) observed that the empirical foundation for defining melancholia leaves something to be desired, to Ludwig Binswanger, who in the book *Melancholie und Manie* (1960) expressed similar concerns, prompting him to avoid the concept altogether, since, as he wrote, it had so many disparate and heterogeneous meanings and appeared to be so washed-out that it could no longer form the basis of a real scientific investigation. Today this conceptual haziness has still not abated. Depression is, as Christine Ross writes, “the slippery notion par excellence of psychiatry.”² It would be an exaggeration to speak of a diagnostic chaos, but the only thing people seem to agree is that they cannot agree on a definition of depression. Is depression a chemical imbalance in the brain? Is it biologically or socially determined? Is it caused by

genes or the environment, is it a nervous problem affecting the whole body rather than a problem of mood and affect? Is it to be distinguished sharply from normal sadness? Is it somewhat similar to the black bile of melancholy – the ancient concept of *melaina chole* as one of the four humors – or more akin to the medieval notion of spiritual *acedia*? Is it an illness, something abnormal and pathological, or is it a “normal” and “healthy” reaction to an abnormal and unhealthy society? What is it?

Going Nowhere, Slow rests on the supposition that depression is a chronopathology, characterized by the loss of (the ability to imagine) the future. Not the loss of a precise future but precisely the loss of future itself. This is a controversial or at least unconventional standpoint, viewed in the context of diagnostic manuals like the DSM, in which time or

Welcome to the world's happiest nation

27

Mikkel Krause Frantzen

temporal experience does not feature among the otherwise extensive list of depressive symptoms. However, within phenomenological psychiatry and philosophy things there are plenty of discussions of the relation of depression and time. In his *General Psychopathology*, Karl Jaspers, who was not just a philosopher but also a psychiatrist, is interested in the experience of time in mental disorders. According to the anthropology of the phenomenological tradition that has Husserl and Heidegger as its founding fathers, to be a human being is to be a temporal being with a direction, a sense of continuity, and some plan for the future (what Husserl called *protention* and Heidegger conceptualized as the ec-static temporality of being, the anticipation of future possibilities). But this, as Jaspers points out, is precisely what depressed patients lack: After quoting a depressive patient

complaining that, “it feels as if it is always the same moment, it is like a timeless void,” Jaspers comments:

“A depressed patient feels as if time did not want to go on.”³ To Jaspers, this experience or awareness of time is intimately connected to an emotional atmosphere in that emotional changes make themselves noticeable in the experience of time:

A depressed patient, suffering from “terrible emptiness” and a feeling of “having lost all feeling” reported – “I cannot see the future, just as if there were none. I think everything is going to stop now and tomorrow there will be nothing at all.” Patients know there is another day tomorrow but this awareness has changed from what it was like before. Even the next five minutes do not lie ahead

as they used to do. Such patients have no decisions, no worries, no hopes for the future.⁴

Jaspers even develops the fruitful idea of what could be called a meta-feeling, in particular the idea of the feeling of a non-feeling (*Gefühl der Gefühllosigkeit* or *Fühlen eines Nichtfühlen*), so that in depression one feels nothing, but this feeling of nothing is definitely felt. Or to put it another way: the feeling of not feeling anything is itself a feeling. This is not sheer sophistry, but rather the ultimate – affective – horror of depression, which will become clear in the case of David Foster Wallace. In any case, it becomes crucial to explore not just depression as a feeling, but how that feeling feels; what depression feels like.⁵

In the words of German psychiatrist and philosopher Thomas Fuchs,

Welcome to the world's happiest nation

28

Mikkel Krause Frantzen

a desynchronization occurs in depression that is as social as it is biological. Normally, Fuchs says, we do not pay any attention to time, we just live in it. But in depression this is no longer the case. In this type of situation, time is suddenly *noticed*: it becomes perceptively and painfully out of joint, out of synch.⁶ In fact, several studies show that depression is the excruciating feeling of being stuck, stagnated; that it feels like the race is run, like the present – which is hell – is all there is and all that can ever be imagined to be. These studies are filled with people who describe depression as a vacuum, as a room with no windows and no doors, as an icecold ocean, or as flames that burn the subject alive.⁷ Some compare depression with falling, with losing your footing, some note that being depressed is similar to being a zombie, a living dead. What unites these

descriptions and metaphors is that there is no hope and imagination in depression. In the state of depression, you have no hope for the future, you cannot imagine the depression – except, perhaps, in dystopic colors. In other words: The future is considered a thing of the past, a *fait accompli*. Somewhere in his book on depression, *Time and Inner Future*, the American psychiatrist Frederick T. Melges quotes a patient who describes how “the future looks cold and bleak, and I seem frozen in time”; it is as if a cloud has drawn “a curtain on the future.”⁸

The point in *Going Nowhere, Slow* is that a curtain has also been drawn on the future in a more general, historical and political sense, not least as far as the societies of the Western world are concerned. Here, the phenomenological tradition reaches its limits for my present purposes. Though it

offers a nuanced and empirical understanding of depression as a temporal psychopathology, it remains inadequate as a means to address depression as a *political* problem. The phenomenological literature must be supplemented by certain contemporary political theories, which, in turn, can and must be supported by the empirical basis that has just been described in order that this more speculative mode of thought does not melt into air.

THERE IS NO ALTERNATIVE (OLD WINE IN NEW BOTTLES?)

There is a lot of merit to Franco “Bifo” Berardi’s analysis of depression as a symptom of a society that has lost (the ability to imagine) the future. In later works such as *After the Future* (2011) and *The Uprising. On Poetry and Finance* (2012), he presents the argument that the current crisis is not so much an economic, social

Welcome to the world's happiest nation

29

Mikkel Krause Frantzen

or political crisis as a crisis in the imagination of the future. The promise of the future – so present and clear at the beginning of the twentieth century in the work of the avant-garde, the Futurists and so on – has now evaporated: “The future no longer appears as a choice or a collective conscious action, but is a kind of unavoidable catastrophe that we cannot oppose in any way.”⁹ For Berardi the decisive year was 1977, a foreboding of what was and perhaps still is to come: “The end of modernity began with the collapse of the future, with Sid Vicious screaming *no future*.”¹⁰ This historical situation must therefore, according to Berardi, be related to the emergence and proliferation of a psychopathology such as depression:

The future becomes a threat when the collective imagination becomes

incapable of seeing alternatives to trends leading to devastation, increased poverty, and violence. This is precisely our current situation, because capitalism has become a system of techno-economic automatisms that politics cannot evade. The paralysis of the will (the impossibility of politics) is the historical context of today's depression epidemic.¹¹

In his book *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (2012), the late Mark Fisher picks up the thread from Berardi in his attempt to apprehend that the future is not what it used to be. When Fisher talks about hauntology, a concept he borrows from Jacques Derrida's writing on Marx's ghosts, he alludes to the idea that the present

seems to be haunted by the future – *in its very absence*. This specter of an absent future constitutes a kind of hauntology in reverse: It is a hauntology *from* the future, not from the past; a hauntology *of* a lost future. *Ghosts of My Life* is thus not only the natural successor to the work of Berardi, but also to Fisher's own book *Capitalist Realism* (2009), in which Fisher – informed, also, by the work of Fredric Jameson – conceptualizes “the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to imagine a coherent alternative to it.”¹² He calls this widespread sense *capitalist realism*. As an epitomization of “the spectres of lost futures,”¹³ depression can be viewed as the pathological mirror of contemporary capitalism; there is a strange resonance between capitalist realism and

Welcome to the world's happiest nation

30

Mikkel Krause Frantzen

“the deflationary perspective of a depressive who believes that any positive state, any hope, is a dangerous illusion.”¹⁴

One question that does not concern Fisher is where this leaves the hypothesis of depressive realism, which states that depressed persons are not depressed because they have a distorted or delusional view of reality, but because they have a more accurate perception of reality than people who are not depressed. Within psychology the notion of depressive realism emerged from an infamous study conducted in 1979 by Alloy and Abramson, but Freud had already pointed out that depressed people have “a keener eye for the truth than others who are not melancholic” and that “we only wonder why a man has to be ill before he can be accessible to a truth of this kind.”¹⁵ In *Going Nowhere, Slow*, I seek to

challenge and complicate this particular notion of depressive realism throughout. On the one hand, it is imperative to avoid the *pathologization* of depression found in diagnostic manuals and biomedical psychiatry. On the other, it is essential to sidestep the kind of *romanticizing* that is inherent to the idea of depressive realism.

To get back to the main thread of the argument and confront the series of questions regarding periodization that have emerged so far. Given the fact that depression has been on the rise for several decades now and, in a way, is our historical present, it becomes a question of periodizing this present. “We cannot not periodize,” as Fredric Jameson famously wrote in *A Singular Modernity*.¹⁶ In general, I think we must be wary of broad and generalized claims about the transitions from modernity to postmodernity, from one

temporal regime to the next. That said, it seems beyond doubt that the idea of progress so prominent during the better part of the twentieth century has more or less faded today, and that a historical transition has taken place that is inextricably bound up with the emergence of depression as the topical psychopathology of our time: A transition from modernity to postmodernity, from Fordism to Post-fordism, from a society of prohibition and discipline to a post-disciplinary society of autonomy and control.

The phenomenon of depression can – and indeed ought to – be related to a (Western) world which has arrived at the end of history, in the sense that there is no alternative, as Margaret Thatcher triumphantly declared decades ago. The crisis embodied by depression thus becomes a symptom of a more general crisis of futurity. Following Berardi and Fisher, it

Welcome to the world's happiest nation

31

Mikkel Krause Frantzen

seems impossible to separate the history of depression from the societal and historical changes that emerged in the wake of 1968 and accelerated during the economic crisis of the 1970s, leading in the end to a neoliberal¹⁷ restructuring of the global economy. Historical development since then, with low growth rates, declining or stagnant real wages, structural unemployment, privatization or outsourcing of public services, the steady precarization of labor markets all around the world, a brutal debilitation of unions, explosive financialization and deregulation of the economy, culminated in 2008 with thorough-going crisis. However, the crisis is by no means over and done with, not least due to the fact that austerity measures and a politics of necessity have been considered the sole solutions to the crisis and the only available means of moving forward, which is to say: Going nowhere at all (though

it has created an enormous increase in private as well as public debt). There is no point to question whether or not this is a neoliberal development in its most exemplary form. German sociologist Wolfgang Streeck is adamant that it is: "The present financial, fiscal and economic crisis is the end point so far of the long neoliberal transformation of postwar capitalism."¹⁸ In this context I can only hint at some concrete events and decisive dates in this transformation, that include but are not limited to: The abolition of the Bretton Woods system of international financial exchange and the cancellation of the convertibility of the US dollar to gold in 1971; the oil crisis of 1973; Thatcher's election as prime minister of the UK in 1979; the appointment of Paul Volcker as chairman of the US Federal Reserve Bank in October of the same year; and the inauguration of Ronald Reagan as US

president in 1980. The rest is (neoliberal) history.

The fall of the Berlin Wall in 1989 only made manifest what was, in a sense, already an established reality: The end of history. A post-historical, post-modern and post-political situation, in which *time is no more* (as it is proclaimed in the apocalypse). No coincidence, then, that one of the last sentences of Michel Houellebecq's novel *The Possibility of an Island* reads: "The future was empty."¹⁹ In fact, all the works discussed in this book are primarily oriented toward the future, or, more precisely, toward a future that is not there, a future that is already lost.

But is this loss of the future, a loss which is simultaneously a personal and a political problem, not simply the – by now almost ancient – problem of postmodernism? Is it not just old wine in new bottles?

Welcome to the world's happiest nation

32

Mikkel Krause Frantzen

Yes and no. The new or contemporary feature of the no-future *stimmung* that writers such as Jameson (and Lyotard) addressed quite a long time ago – emphatically encapsulated by Jameson’s famous quip that it is easier to imagine the end of the world than an alternative to capitalism – is that, today, this is no longer the shocking realization of a cultural vanguard such as the punk movement. At most it generates a shrug of the shoulders and a concomitant: So what? What *was* originally a diffuse albeit perceptive intuition, has now become a habit; what only existed in an embryonic form, something in the air, has now become a generalized, naturalized and almost common condition. In that respect, the future is not what it used to be. This seems to be the backdrop to the phenomenon of depression today.

What also separates our age from earlier times is that alienation

has assumed a different character. The problem nowadays is not a homogenous, mechanical and monotonous time, but a heterogeneous, flexible and momentary time; people are not reduced to objects – dehumanized creatures on assembly lines – but rather produced as subjects. Unlike the alienation of yesterday, which always implied *distance*, an abyss between man and machine, between animate subjectivity and sterile temporality, alienation today seems characterized by *proximity* and *immersion*. The problem, it appears, is that one has become so integral a part of the (net)work that – the moment it is no longer possible to keep up – one implodes rather than explodes; not hitting one’s head against a brick wall, but collapsing down into the hole at the very heart of the contemporary capitalist machinery. “We are depressed not because we are so far

removed from what we want, but because we are merged with it.”²⁰ In many ways, *Going Nowhere, Slow* is a story about this contemporary form of alienation.²¹

For these particular reasons do I speak of depression and not melancholia. Of course, the mental illness has been known since the dawn of time, and there is a rich tradition of both medical texts and works of art stretching all the way back to Hippocrates and Aristotle. Some core aspects of the disease may not have changed, some of the symptoms may indeed be immutable and eternal. But the historical context in which it unfolds is not. Its status and significance vary, so do the causes and effects. In his book *The Weariness of the Self. Diagnosing the History of Depression in the Contemporary Age* (2010), perhaps the most influential sociological study of depression so far,

Welcome to the world's happiest nation

33

Mikkel Krause Frantzen

Alain Ehrenberg argues that depression separates itself from melancholia after the Second World War, not least due to the fact that it was at that time that the transition from a disciplinary society to a more post-disciplinary regime took place. In this latter regime people are not judged in terms of obedience but in terms of autonomy, that is to say, in terms of each individual's ability to perform, to network, to be entrepreneurial, to demonstrate initiative and to realize themselves.²² It is a society within which the fantasy of the good, authentic and happy life developed into a normative demand, at once institutionalized at a societal level and internalized at a personal level. It is a society in which the central question is not "am I allowed to do it?", but "am I able to do it?" According to Ehrenberg, melancholia has traditionally been associated with aristocracy and the idea of the exceptional man, disposed to both madness

and creativity, which is not only observed by Michelangelo, but also and above all by Aristotle some 2 millennia earlier. Depression, on the other hand, is for everybody and not the "prerogative" of men, aristocrats and artists. As Susan Sontag remarked in *Illness as Metaphor*: Depression is melancholy – minus its charm. It is this charmless illness that this book is an attempt to understand.

SCENOGRAPHIC
SYMPTOMATOLOGY (OR
YOU'RE PROBABLY SO
DEPRESSED AND EXHAUSTED
BY NOW THAT YOU CAN'T BE
BOTHERED TO READ THIS)

How can one write about depression without falling into depressed speech, and without standing outside and remaining unaffected by what one is writing about? As Bernard Stiegler writes: "Speaking about misery always entails exposing oneself to the risk of becoming

miserable [...] it is only possible to speak of *that which affects the miserable* to the extent that one finds *oneself affected* in one way or the other."²³ Placing oneself outside of the subject is not a viable solution, as Stiegler also points out. Becoming affected by and entangled in the empirical material is not merely an option but a condition. There is no way out, no other way about it. Yet, the task is – at the same time – one of finding a position in relation to depression or developing a discourse on depression that is not in itself depressing.²⁴

By the same token, Lauren Berlant has pointed out that at one point she began to write from:

the position of depressive realism in which the world's hard scenes ride the wave of the optimism inscribed in ambivalence, but without taking on

Welcome to the world's happiest nation

34

Mikkel Krause Frantzen

optimism's conventional tones. I do not have the aim of moving beyond x but the aim of sitting there awhile, dedramatizing the performance of critical and political judgment so as to slow down the encounter with the objects of knowledge that are really scenes we can barely get our eyes around.²⁵

Notwithstanding the fact that I, as stated previously, do not subscribe to the theory of depressive realism, I readily accept the challenge that Berlant puts on the table. Slowing down "the encounter with the objects of knowledge," is thus elevated to a methodological principle precisely because it allows for surprise encounters and for following the unexpected twists and turns in any given scene. I would indeed say, then, that this study of the relation between depression and

contemporary culture within a temporal framework is a study that is based on what I call a scenographic symptomatology not only in terms of the mode of presentation but also in terms of its mode of inquiry. In plain words this means that each chapter of this book is built around specific scenes of literature, art and film. But there is a little more to it than that.

The scene forces an analytical approach which in this context can be translated into a principle of pausing and lingering at the individual scenes of depression, which are admittedly circular, but also open, not least to each other: They circle around themselves, around each other and around their already ever-empty centers. There is not, then, one coherent, linear argument, but rather a series of scenes, a series of arguments. The dramaturgy of the book thus seeks to avoid a narrative of progress(ion) in favor of

a more paratactic technique, which involves hesitant, lateral and crab-like movements. As a consequence, one is forced to look at – or rather listen to – the *Klagen* and *Anklagen* that arise as an echo out of the abyss of depression in the individual scenes.

It was Freud who, in "Mourning and Melancholia," engaged in a speculation on the complaints (*Klagen*) and accusations (*Anklagen*) of the melancholic patient. But *Going Nowhere, Slow* turns Freud's argument upside down. To Freud the *Klagen* and *Anklagen* were always directed inwards, toward the melancholic self, as part of the endless production of narcissistic guilt and excessive self-hatred of melancholy, meaning that everything evolved around what the melancholic subject *in reality* said about his or her self. Here, in contrast, it is more a question of mapping out and trying to understand

Welcome to the world's happiest nation

35

Mikkel Krause Frantzen

what this same self has to say *about reality*. How the world appears from the position and perspective of depression and what the depressive subject is really talking about when she is talking about herself – those are the questions. In relation to literary texts, for example, one important implication is that the attention must not only be directed toward any given text's view of depression, but also toward the view of the world that the depressive experience occasions in the work in question.

Accordingly, the analytical task requires at least two more or less explicit steps: As a first step, it is a matter of localizing and specifying the depressive experience (a constellation of symptoms), and, as a second step, of perceiving this experience as a response to a problem, or, as may well be the case, the actual production of a given problem

(an articulation of conflict, a process of problematization). The questions then become: What kinds of – contemporary and social – problems do the works of art, not merely respond to but also, to a certain extent, produce? How do they respond? Can the response be said to be some sort of “therapeutic” cure, to perform a certain pharmacological function? How critical and how clinical can depressive art claim to be, in other words? How do they avoid being purely pessimistic pieces of art, seduced by the cynicism that seems to be an almost inevitable affective attendant to the pathology of depression?

Such questions animate the four chapters on the French writer Michel Houellebecq, the American author David Foster Wallace, the artist duo Claire Fontaine, and Danish film director Lars von Trier's *Melancholia*. Four chapters, four variations on the

problem of futurity, four sets of symptoms or constellation of symptoms, and four specific problems, or articulations of cultural and political conflicts: Competition in Houellebecq, addiction in Wallace, debt in Claire Fontaine, happiness/the end of the world in von Trier. And also, four responses, four pharmacological models, which can tentatively and rather roughly be schematized as follows: If Houellebecq's response is techno-scientific and pertains to a transgression of being human, Wallace's is ethico-spiritual and pertains to a recovery of the other, Claire Fontaine's is radical-political and pertains to a transformation of depression into a strike, and von Trier's is cosmic-eschatological and pertains to the erection of an architecture of hope against all evidence to the contrary.

Welcome to the world's happiest nation

36

Mikkel Krause Frantzen

1. Allan V. Horwitz and Jerome Wakefield, *The Loss of Sadness: How Psychiatry Transformed Normal Sorrow Into Depressive Disorder* (Oxford: Oxford University Press, 2007), p. 25.

2. Christine Ross, *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006), p. xvii.

3. Karl Jaspers, *General Psychopathology*, trans. J. Hoenig and Marian Hamilton (Manchester: Manchester University Press, 1963), p. 84.

4. *Ibid.*, p. 86.

5. In fact, the DSM relies on a definition of depression as a mood or affective disorder. I agree with the wording of the definition but not with its content. Perhaps depression is indeed an affective disorder, or a mood disorder, but the question is: how does that affective or mood disorder feel? What is the affect of the affective disorder, so to speak? This is just one of the reasons I do not subscribe to the definition to be found in the DSM. A more fundamental problem is the reductive and rather old-fashioned understanding of mood and affect informing the DSM: The tendency to

de-contextualize moods and affects, to rely on the ancient dualism of body and mind/brain, to pathologize certain emotional responses and so on. Theoretically this book is therefore more in line not only with Jaspers, but recent affect theory, whose insights and attainments are overall able to nuance, supplement and complicate the definition of depression as a mood or affect disorder presented in the DSM. One of the cornerstones of affect theory, taken somewhat misleadingly as a whole, is firstly that feelings and affects must be taken seriously, and secondly that affects are as much collective, social and political phenomena as they are psychological, private and individual. Crucial reference points in this regard are Ann Cvetkovich's *Depression: A Public Feeling* and Lauren Berlant's *Cruel Optimism*. Furthermore, affect theory often seeks to depathologize negative feelings of sadness and unhappiness, thereby, as Ann Cvetkovich writes, granting questions like "How do I feel?" or "How does capitalism feel?" a real legitimacy (Ann Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling* (Durham: Duke University Press, 2012), p. 3). As Cvetkovich also writes: "Depression, or alternative accounts of what gets called depression, is thus a way to describe neoliberalism and

globalization, or the current state of political economy, in affective terms." (*Ibid.*, 11).

6. Thomas Fuchs, "Implicit and Explicit Temporality," in *Philosophy, Psychiatry & Psychology* 12 (3), 2005, p. 196.

7. See: Martin Wyllie, "Lived time and psychopathology," in *Philosophy, Psychiatry & Psychology*, Volume 12, Number 3, 2005; Mette Rønberg, "At se sig selv i fremtiden: Erfaringer med en depressionsdiagnose," in *Diagnoser. Perspektiver, kritik og diskussion*, ed. Svend Brinkmann and Anders Petersen (København: Forlaget Klim, 2015); David A. Karp, *Speaking of Sadness. Depression, Disconnection, and the Meanings of Illness* (Oxford: Oxford University Press, 1996).

8. Frederick T. Melges, *Time and the Inner Future. A Temporal Approach to Psychiatric Disorders* (New York: John Wiley & Sons, Inc, 1982), p. 178.

9. Franco "Bifo" Berardi, *After the Future*, trans. Arianna Bove et al. (Chico: AK Press, 2011), p. 126.

10. Franco "Bifo" Berardi, *The Uprising: On Poetry and Finance* (Los Angeles: Semiotext(e), 2012), p. 100.

Welcome to the world's happiest nation

37

Mikkel Krause Frantzen

11. Berardi, *After the Future*, p. 59.
12. Mark Fisher, *Capitalist Realism* (London: Zero Books, 2009), p. 2.
13. Mark Fisher, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (London: Zero Books, 2014), p. 27.
14. Fisher, *Capitalist Realism*, p. 5.
15. Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia," in *On Murder, Mourning and Melancholia*, trans. Shaun Whiteside (London: Penguin Books, 2005), p. 206.
16. Fredric Jameson, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present* (London/New York: Verso, 2002), p. 29.
17. I use the concept neoliberalism as Philip Mirowski defines it in a critical displacement of Michel Foucault's groundbreaking work (Philip Mirowski, *Never Let a Serious Crisis Go to Waste: How Neoliberalism Survived the Financial Meltdown* (London/New York: Verso, 2013), pp. 53ff.). Neoliberalism is thus not only understood as an ideological or even idealistic concept, developed by a few visionary thinkers at the Mont Pelerin Society from 1947 onwards and then put to work and realized in the years to come. As the current form of global capitalism, neoliberalism is an economic and political concept and system that has as its primary goal "the restoration of class power" (David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism* (Oxford: Oxford University Press, 2007), p. 16). At the same, however, neoliberalism also entails a certain production of subjectivity (an insight which admittedly must be attributed to Foucault): A production or modulation of the self as innovative and entrepreneurial, perhaps best captured by the concept of human capital.
18. Wolfgang Streeck, *Buying Time: The Delayed Crisis of Democratic Capitalism* (London/New York: Verso, 2014), 165.
19. Michel Houellebecq, *The Possibility of an Island*, trans. Gavin Bowd (New York: Vintage International, 2007), p. 337.
20. Andrew Solomon, *The Noonday Demon. An Atlas of Depression* (New York: Scribner, 2001), p. 326.
21. It is, however, not the only story about alienation: I am making no universalizing claims. The story I am telling is one about a specific form of alienation in the Western world, in which alienated subjects are not excluded on the basis of their race, gender, class etc., but rather included and inscribed in the web of neoliberal capitalism – until the very moment of pathological collapse.
22. Alain Ehrenberg, *The Weariness of the Self. Diagnosing the History of Depression in the Contemporary Age*, trans. Enrico Caouette et al. (Montréal: McGill-Queen's University Press, 2010), p. 43.
23. Bernard Stiegler, *Uncontrollable Societies of Disaffected Individuals*. *Disbelief and Discredit*, Volume 2, trans. Daniel Ross (Cambridge: Polity Press, 2013), p. 12.
24. In his book *The Soul at Work*, Berardi writes: "This is just what we need today: An awareness of depression that would not be depressing" (Franco "Bifo" Berardi, *The Soul at Work* (Cambridge: MIT Press, 2009), p. 134). Along the same lines Ann Cvetkovich states: "The concept of political depression is not, it should be emphasized, meant to be wholly depressing." (Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling*, p. 2).
25. Lauren Berlant, "Starved," in *South Atlantic Quarterly* 106 (3), 2007, p. 434.

'I AM ALWAYS WRITING THE SAME THING...'
LOLA OLUFEMI

I am always writing the same thing. Think of how a circle, rounded lines from a fixed point, seems to keep going and going.

I am trying to keep up with my desire for more.

So that even when I think I am not writing about potentiality,

I am.

Even if I try to write a story that is not about wanting some world that is not this world

I look at the end result and I am stunned that the same words appear, even as I tried my very hardest to omit them.

Think of how a circle, rounded lines from a fixed point, seems to keep going and going.

That could be key to our method.

I am always writing the same thing. Think of how a circle, rounded lines from a fixed point, seems to keep going and going.

You are trying to keep up with their desire for more.

So that even when I think I am not writing about potentiality,

I am.

Even if I try to write a story that is not about wanting some world that is not this world

I look at the end result and I am stunned that the same words appear, even as I tried my very hardest to omit them.

Think of how a circle, rounded lines from a fixed point, seems to keep going and going.

That could be key to our method.

I am always writing the same thing. Think of how a circle, rounded lines from a fixed point, seems to keep going and going.

They are trying to keep up.
Our desire is more.

So that even when I think I am not writing about potentiality,

I AM!

Even if I try to write a story that is not about wanting some world that is not this world

I look at the end result and I am stunned that the same words appear,
even as I tried my very hardest to omit them.

Think of how a circle, rounded lines from a fixed point, seems to keep going and going.

That could be key to our method.

SK

Denisa Tomková

Táto publikácia, ktorá sprevádza výstavu *Nerobte nič, Cíťte všetko* vo výstavnom priestore A WINDOW a A BLACK BOX v Kunsthalle Bratislava, je druhou zo série nových programových publikácií zameraných na kritické myslenie vo vzťahu k výstavnému programu Kunsthalle.

Výstava, ktorú kurátorsky pripravili Laura Amann & Aziza Harmel, sa zamýšľa nad našou schopnosťou vyrovnávať sa s vonkajšími faktormi súčasnej doby, najmä v posledných troch rokoch, keď jedna kríza vystriedala druhú. Ako sa v tom všetkom dokážeme zorientovať a ako si zachovať zdravý rozum? Ako je možné žiť vo svete, v ktorom je nemožné predstaviť si budúcnosť? Diela na tejto výstave hľadajú nový projekt prežitia, snažia sa nájsť spôsoby, ako upokojovať a zvládať. Eseje v tejto publikácii kriticky reflektujú tieto otázky a poskytujú rôzne pohľady na tieto existenciálne pocity.

V diskusii o naliehavosti prežitia v súčasnej dobe nám Sara Ahmed pripomína, že nie všetci sa rodíme do rovnakého systému podpory: „Mať nejaké telo, byť členom nejakej skupiny, byť nejakým môže byť rozsudkom smrti. Keď nemáte žiť taká, aká ste, kde ste, s kým ste, potom je prežitie radikálnym činom; odmietnutím neexistovať až do samého konca; odmietnutím

neexistovať, až kým naozaj neexistujete.“ Ahmed vo svojej eseji „Starostlivosť o seba ako boj“ zdôrazňuje, ako môže privilegium znížiť náklady našej zraniteľnosti. Ahmed, tu, s odvolaním sa na knihu Audre Lorde *A Burst of Light (Výbuch svetla)* argumentuje v prospech starostlivosti o seba. Keďže súčasný neoliberálny systém poskytuje ochranu len niektorým telám, navrhuje starostlivosť o seba (a starostlivosť o seba navzájom) na ochranu všetkých tých životov, ktoré systém nepodporuje: žien, černochoch, queer ľudí, ľudí s postihnutím, transrodových ľudí, chudobných alebo starších ľudí.

Lola Olufemi v eseji „Hodiny proti času: o politike lenivosti“ skúma, ako si kapitalizmus privlastnil čas a prácu pre svoj zisk. „Vynález fordistickeho pracovného týždňa je presne práve tým - vynálezom.“ Olufemi argumentuje proti nadvláde kapitalistickej časovosti a navrhuje lenivosť ako nástroj na zmenu. „V afektívnom priestore lenivosti a odmietania si dovoľujeme precvičovať činnosti a spôsoby bytia, po ktorých skutočne túžime: práca bez mzdy, zisk vo vzťahu, viac času stráveného robením všetkého a ničoho.“

Esej Mikkela Krause Frantzena „Vitajte v najšťastnejšej krajine sveta“ sa zaoberá tým, že „depresia sa stala paradigmou a zostáva prevládajúcou psychopatológiou našej doby so

všetkými morálnymi, ekonomickými a politickými dôsledkami, ktoré z toho vyplývajú.“ Vo svojej práci skúma vzťah medzi depresiou a kultúrou ako takou. Podobne ako kurátorky tejto výstavy, Frantzen vidí vzostup depresie v našej „strate (schopnosti predstaviť si) budúcnosť.“ Aby sme napriek všetkému pesimizmu priniesli trochu nádeje a predstave o budúcnosti, báseň Loly Olufemi „Píšem stále to isté...“ nám ponúka horizont a gesto smerom k predstavám o inej budúcnosti, ktorá je možná. Jej báseň má základ v černošskej feministickej teórii a politickom organizovaní a odhaľuje autorkinu túžbu po novom, odlišnom svete.

Táto publikácia kriticky skúma náš súčasný svet, našu stratenú schopnosť predstaviť si budúcnosť, jej vplyv na naše duševné zdravie, ako aj na našu schopnosť zvládať situácie. Zároveň však poskytuje nástroje a mechanizmy na zvládanie a vzájomnú podporu aj pre tých, na ktorých systém zabúda.

Nerobte nič, Cíťte všetko

43

Kurátorský text

Laura Amann & Aziza Harmel

V druhom pokračovaní projektu Do Nothing, Feel Everything, ktorý vznikol v spolupráci s Kunsthalle Bratislava, došlo od jeho prvej prezentácie v Kunsthalle Wien k niekoľkým zmenám. Umelecké pozície boli starostlivo vyvážené tak, aby zahŕňali ďalšie geografie a histórie a zároveň čo najlepšie využívali špecifiká daných priestorov. Napriek tomu pôvodná premisa zostáva do veľkej miery rovnaká, pretože možno nesedíme všetci na jednej lodi, ale stále sme všetci v tej istej búrke.

Tak ako vy, aj my sme sa snažili pochopiť zmysel týchto posledných dvoch rokov, čo nás zasa prinútilo dať zmysel rokom predchádzajúcim – možno sa dokonca aj odvážiť v inom svetle čítať a uvažovať o tom, čo sa stalo. To, čo už vieme, je, že naša fyzická a duševná pohoda už nie je individuálnou záležitosťou. Teraz je jasné, že sme zdieľali stav šialenstva ešte predtým,

ako sme si uvedomili, že sme šialení. Naše fyzické a duševné zdravie môžu ovplyvniť len vonkajšie faktory a mechanizmy, súvisiace s neoliberalnými požiadavkami, ktoré štruktúrujú náš život. Akt „zmysluplnosti“ sa zdá byť natrvalo odložený. Každá kríza, každá katastrofa, každá hrozba je okamžite prekonaná inou. Tento stav neustálej pohotovosti, ktorý sa často premieta do apatie a vyčerpania, znemožňuje prechod cez koherentné fázy emócií. V tomto zmysle je výstava, *Do Nothing, Feel Everything* predovšetkým prijatím tejto nemožnosti.

Názov výstavy je vypožičaný z reklamy na tampóny, lenže pôvodný slogan znel: „Robte všetko. Necíťte nič.“ Tento prísľub otupenia je pre našu dobu viac než príznačný, ale to, čo chceme inverziou tohto sloganu vyjadriť – okrem požiadavky na iné životné tempo – je potreba iného druhu priestoru a časového rámca, v ktorom by bolo možné

intenzívne cítiť aj spracovať emocionálny účinok toho, čoho sme svedkami okolo seba, v nadväznosti na temporalitu „nekonečného konca sveta.“

Nespočetné množstvo pojmov, komentárov, skúseností, konceptov, slov a životov, ktoré je možné nájsť na výstave *Do Nothing, Feel Everything* hovoria o/s bláznovstvom, šialenstvom, paranojou a inými podobnými mechanizmami, obyčajne používanými na vylúčenie. Aby sme vás previedli týmito pojmi a ich históriou, chceli by sme vám ponúknuť nasledujúce myšlienkové línie.

Keď sme začali pracovať na tejto výstave, jedna myšlienka nás priviedla priamo k šialenstvu a jeho vzťahu k dejinám umenia. Blázni a géniovia boli vždy nejakým spôsobom oslavovaní, ale pod podmienkou, že takíto ľudia budú niest' aj úlohu „outsidera“. Napríklad aj Art Brut je stále označovaný za

Nerobte nič, Čítte všetko

44

Kurátorský text

Text: Laura Amann & Aziza Harmel

„outsiderské“ umenie. Myšlienky „outsiderského“ a „insiderského“ umenia sa dnes môžu zdať niektorým ľuďom zastarané. Napriek tomu sú stále aktuálne, ak sa zamyslíme nad politikou prístupu vo svete umenia. Samozrejme, náš vzťah - ako kultúrnych pracovníkov*čok a umelcov*kýň - k tejto politike môže byť len paranoidný, pretože je založený na hegemonickej dynamike moci. Na tejto výstave sa však zameriavame na umelecké postupy, ktoré destilujú látky z kultúrnych predmetov – dokonca aj z kultúry, ktorej prisáznou túžbou bolo ich odmietnuť. V tomto zmysle sú tieto praktiky reparatívne, pretože odhaľujú vôľu znovu poskladať niečo, čo už nikdy nebude tým, čím kedysi bolo alebo čím by mohlo byť.

Pojmy ako „paranoidný“ a „reparatívny“ sú inšpirované prácou rodovej a queer teoretičky Evy Kosofsky Sedgwick, a to najmä jej

esejou s názvom „Paranoidné čítanie a reparatívne čítanie; alebo Ste takí paranoidní, že si asi myslíte, že táto esej je o vás“ (Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is about You). Bol to pre nás dôležitý odkaz, ktorý nám umožnil premýšľať o paranoji ako o forme odporu a o reparácii ako o mechanizme zvládania a prežitia. Pomohol nám pochopiť, čo to znamená tvoriť umenie a zároveň byť outsiderom toho, čo nazývame „dejinami umenia“, a pochopiť aj to, čo to znamená pracovať na zmene, o ktorej neveríte, že sa niekedy naozaj uskutoční. Inými slovami, pohyb tam a späť medzi týmito dvoma epistemologickými systémami – reparatívnym a paranoidným – ponúka spôsob, ako sa orientovať v chápaní šialenstva ako koexistencie protichodných poznání jednej mysle. Paranoidný*á čitateľ*ka sa napríklad zaoberá

zhromažďovaním informácií a sledovaním súvislostí, aby zviditeľnil*a tie skryté. Považovať paranoju za formu poznania však neznamená dokazovať to, čoho sme sa už obávali, že vieme, ale skôr je o poznaní, že sme videní a že vidíme inak. Tento epistemologický posun od normatívnych vzorcov myslenia je, samozrejme, opravou, ktorej sa snažíme venovať prostredníctvom tejto výstavy. Liečba nie je o tom, že opravíme to, čo hegemonická kultúra považuje za pokazené, alebo že nájdeme spôsob, ako prinútiť „pokazené veci“ fungovať v súlade so spoločnosťou, v ktorej v súčasnosti žijeme. Liečba je predovšetkým procesom upokojuvania a znášania, ale je aj výberom spôsobu ako upokojsť a znášať.

Pri prechádzaní Sedgwickovej práce sme sa zoznámili s teóriou polôh psychoanalytičky Melanie Klein. Klein popisuje

Nerobte nič, Cíťte všetko

45

Kurátorský text

Text: Laura Amann & Aziza Harmel

naše najranejšie štádiá psychického života, v detstve, ako obdobie, keď prechádzame neustálym psychickým vývojom, ktorý nás striedavo posúva medzi „paranoidnou“ a „depresívnou“ pozíciou, čo je súčasťou úspešného kognitívneho vývoja. Táto teória nám pomohla pochopiť podmienky nápravy. Jeden z najzaujímavejších aspektov Kleinovej koncepcie spočíva v pozorovaní paranoidnej pozície, ktorá sa nachádza vždy v oscilačnom kontexte s inou, veľmi odlišnou pozíciou.

Práve táto oscilácia nás zaujímala pri práci na projekte *Nerobte nič, Cíťte všetko*. Možno aj to je dôvod, prečo nás obzvlášť priťahovala detská kniha: médium, v ktorom sa temnota a príslub svetla navzájom prelínajú. Detstvo je na výstave veľmi prítomné, zastúpené prostredníctvom viacerých umeleckých diel a médií, a táto fascinácia sa

organicky vyvinula počas toho, ako sme výstavu formovali. Veríme, že súvisí s pohľadom na to, čo nás ako deti kognitívne podmienilo, ako na niečo latentné, možné: všetko, čo potrebujeme, tu už bolo predtým, než sme sa začali hrať. Detstvo je moment, keď poznanie zahŕňa nielen to, čo je známe, ale aj artikuláciu neznámeho.

Diela na tejto výstave skúmajú a prezentujú širokú škálu afektov, ambícií a rizík. Napriek tomu sú všetky spojené s projektom prežitia – projektom, ktorý je rovnako fantazmagorický ako reálny. Práve táto koexistencia protichodných poznání v sebe samom je jedinou pravdepodobnou cestou k znesiteľnému. V Sedgwickovej slovách:

Nádej, ktorá je často zlomkovitá, dokonca traumatizujúca, patrí

k energiám, ktorými sa reparatívne umiestnená čitateľka snaží usporiadať fragmenty a čiastkové objekty, s ktorými sa stretáva alebo ktoré sama vytvára. Pretože má priestor uvedomiť si, že budúcnosť môže byť iná ako prítomnosť, je pre ňu možné uvažovať aj o takých hlboko bolestných, hlboko úľavových, eticky zásadných možnostiach, ako že minulosť sa zasa mohla stať inak, ako sa v skutočnosti stala.

Do Nothing, Feel Everything sa tak pozerá na umelecké postupy, ktoré chápu šialenstvo ako bežný stav a ako dynamickú formu poznania, v ktorej ide o niečo zásadné – umelecké postupy, ktoré prostredníctvom starostlivého obrusovania nachádzajú spôsoby, ako upokojuvať a znášať.

Starostlivosť o seba ako boj

46

Sara Ahmed

Text bol prvýkrát uverejnený na blogu *feministkilljoys* (2014)
<https://feministkilljoys.com/2014/08/25/selfcare-as-warfare/>
Je tu nanovo publikovaný s láskavým dovolením Sary Ahmed.

Slovenský preklad: Denisa Tomková

„Starostlivosť o seba nie je sebarozmaznávaním, ale sebazáchovou, a to je akt politického boja.“

Toto je revolučná, výnimočná veta. Je to veľmi obľúbená a často citovaná veta. Je to šíp, ktorý sa naostruje skrz svoj vlastný smer. Je z epilógu knihy *A Burst of Light (Výbuch svetla)* od Audre Lorde, z diela takého hlbokého, takého dojímavého, že ma nikdy neprestane učiť, často tým, že ma zanecháva úplne emocionálne vyčerpanú. Toto písanie pozostáva z útržkov alebo poznámok napísaných, keď sa Audre Lorde dozvedá, že má rakovinu pečene, že jej smrť možno len zachytiť, keď túto diagnózu už pociťuje v kostiach. Výraz „výbuch svetla“ je použitý preto, lebo začala cítiť krehkosť situácie svojho tela: „to neodvratné poznanie, v kostiach, vlastnej telesnej obmedzenosti.“

Výbuch svetla je svedectvom o tom, že boj o prežitie je bojom

o život, ako aj politickým bojom. Audre Lorde poznamenáva, že niektorí z nás nikdy nemali prežiť. Mať nejaké telo, byť členom nejakej skupiny, byť nejakým môže byť rozsudkom smrti. Keď nemáte žiť taká, aká ste, kde ste, s kým ste, potom je prežitie radikálnym činom, odmietnutím neexistovať až do samého konca, odmietnutím neexistovať, až kým naozaj neexistujete. Musíme prísť na to, ako prežiť v systéme, ktorý rozhoduje o tom, že život pre niektorých si vyžaduje smrť či odstránenie iných. Niekedy: prežiť v systéme znamená prežiť systém. Môžeme byť vynaliezaví, musíme byť vynaliezaví, navrhuje Audre Lorde, aby sme prežili.

Niektorí z nás.

Ostatní: nie až tak veľmi.

Keď je celý svet organizovaný tak, aby podporoval vaše prežitie, od zdravia po vzdelanie, od múrov určených na ochranu vášho bydliska, od ciest, ktoré

vám uľahčujú cestovanie, nemusíte byť takí vynaliezaví, aby ste prežili. Nemusíte byť vnímaní ako príjemcovia blahobytu, pretože svet podporil váš blahobyt. Dávky, ktoré dostávate, sú brané ako nároky, možno dokonca ako prirodzené práva. Rasový kapitalizmus je zdravotný systém: drasticky nerovnomerné rozdelenie telesnej zraniteľnosti. Ruth Wilson Gilmore takto opisuje rasizmus: „štátom schválená alebo nelegitímna produkcia a využívanie skupinovo diferencovanej zraniteľnosti k predčasnej smrti.“ (2007: 28) Byť chudobná, byť čierna, ohrozuje váš život. Vaše zdravie je ohrozené, keď nemáte vonkajšie zdroje na podporu života vo všetkých jeho nepredvídateľných situáciách. A potom sa, samozrejme, považujete za zodpovednú za svoje vlastné zlé zdravie, za to, že ste sa o seba nedokázali lepšie postarať. Keď sa odvolávate na štruktúry, systémy, mocenské vzťahy, múry, predpokladá sa,

Starostlivosť o seba ako boj

47

Sara Ahmed

že robíte iných zodpovednými za situáciu, z ktorej ste sa sama nedokázali dostať. „Mala si sa viac snažiť.“ Ach, to násilie a samolúbošť tejto vety, tohto odsúdenia.

Zvykli sme si na túto logiku, zvykli sme si na ňu natoľko, že máme pre ňu názvy (okrem iného neoliberalizmus či postrasizmus) a neustále ju počúvame.

Audre Lorde v celom diele *Výbuch svetla* porovnáva svoju skúsenosť s bojom s rakovinou (a je ochotná použiť tento militaristický jazyk, je ochotná opísať túto situáciu *ako vojnu*) so svojou skúsenosťou s bojom proti rasizmu namierenému proti černochoch. Toto porovnanie je účinné, ukazuje nám, ako môže byť rasizmus útokom na bunky tela, útokom na imunitný systém tela; spôsobom, akým vlastné telo prežíva samo seba ako zabíjanie, smrť zvonku. Svet, ktorý je proti vám, môžete

prežívať ako svoje telo, ktoré sa obracia proti vám. Môžete byť vyčerpaní, vyčerpaní tým, čo sa od vás vyžaduje, aby ste to zvládli.

Starostlivosť o seba: ako tu byť pre vlastné telo, keď naň útočia.

Vráťme sa k nášmu citátu. Lorde hovorí, že starostlivosť o seba *nie je* sebarozmaznávaním, ale sebazáchovou. Niektorí sa o seba musia starať, pretože o ich bytie nie je postarané: ich bytie nie je podporované a chránené. Vo vlastnej práci som uvažovala o sociálnych privilégiách ako o podpornom systéme: napríklad povinná heterosexuality je prepracovaný podporný systém. Je to spôsob, akým sú niektoré vzťahy pestované a oceňované, a stáva sa prostriedkom organizácie nielen vlastného času, ale aj spôsobu zdieľania času a významu: ako *my* niečo má; ako *my* niečo stráca. To, ako strácate, ako aj to, čo

strácate, sa dokonca môže stať potvrdením hodnoty toho, čo ste mali.

Myslím, že jedna z najsmutnejších scén, ktoré som kedy videla, je z prvého z troch filmov, ktoré tvoria *If these Walls Could Talk 2 (Keby tieto steny mohli hovoriť 2)*. Scéna sa začína tichou intimitou dvoch žien, Abbie a Edith, milieniek, lesbičiek, celoživotných partneriek. Abbie padá. Zlé veci sa dejú. A potom sme v nemocničnej čakárni. Edith čaká. Príde iná žena, rozrušená, a hovorí: „Práve mi zobrali manžela, mal infarkt“ Edith ju utešuje. Útecha nie je opätovaná: keď Edith vysvetlí, prečo je tam: „Moja priateľka spadla zo stromu, myslíme si, že mala mŕtvicu,“ žena sa spýta: „Váš manžel ešte žije?“ Keď Edith odpovie: „Nikdy som manžela nemala,“ žena povie: „To je šťastie, lebo vám nebude lámať srdce, keď ho stratíte.“ Takto môže fungovať heterosexuality ako podporný

Starostlivosť o seba ako boj

48

Sara Ahmed

systém, ako niektoré zlomené srdcia majú význam, zatiaľ čo iné nemajú. Keď vzťah nie je uznaný, zostanete so svojim smútkom sama. Niet divu, že toľko našich dejín je zlomených a krehkých.

Privilégium je nárazníková zóna, o ktorú sa môžete oprieť, keď niečo stratíte. Privilégium neznamená, že sme nezraniteľní: zlé veci sa dejú. Privilégium však môže znížiť náklady našej zraniteľnosti, takže ak sa niečo pokazí, ak sa pokazíte vy, je väčšia pravdepodobnosť, že sa o vás niekto postará. Keď je podpora otázkou prístupu, máte systém podpory.

Myslím, že v tomto výroku, že starostlivosť o seba nie je sebarozmaznávanie, môžeme počuť obranu; Audre Lorde obhajuje starostlivosť o seba. Voči čomu? Pred kým? Dá sa predpokladať, že pred odmietaním starostlivosti o seba ako pôžitkárstva.

Sebarozmaznávanie, má tendenciu znamenať: byť na seba mäkká, ale môže znamenať aj „podľahnutie svojim sklonom.“

V poslednej dobe som počula, že mnohé feministické práce boli odmietnuté (toto je môj *feministkilljoy* blog a ja nemám v úmysle ani túžbu tu tieto odmietnutia citovať, budete mi musieť veriť) na základe takýchto podmienok. Feminizmus: príliš mäkký, príliš bezpečný, príliš zameraný na individuálne utrpenie. Počula som, že feminizmus je odmietaný ako forma sebarozmaznávania.

Chcela by som niečo navrhnúť skôr, ako budem pripravená na pevný argument. Ak chcete, je to moja predtucha: práve niektoré kritiky neoliberalizmu umožnili odmietnutie feminizmu v takýchto podmienkach.

Samozrejme, feministky ponúkli jedny z najostrejších

a najsilnejších kritik neoliberalnej racionality. A mali sme aj niekoľko veľmi dôležitých feministických kritik feministického neoliberalizmu. Napríklad Catherine Rottenburg presvedčivo ukazuje, ako sú niektoré feministické subjekty (také, aké môžeme vidieť v knihe ako *Lean in* od Sheryl Sandberg) „zároveň neoliberálne, a to nielen preto, že odmietajú sociálne, kultúrne a ekonomické sily, ktoré túto nerovnosť produkujú, ale aj preto, že prijímajú plnú zodpovednosť za vlastné blaho a starostlivosť o seba, ktorá je čoraz viac podmienená vytváraním blahodarnej rovnováhy medzi prácou a rodinou na základe kalkulu nákladov a výnosov“ (2013: 1). Neoliberálne feministky sa síce identifikujú ako feministky (prvá kapitola Sandbergovej sa volá „internalizácia revolúcie“), ale takým spôsobom, že feminizmus sa prebaľuje na vzostupnú mobilitu niektorých žien, tých, ktoré prijímajú zodpovednosť

Starostlivosť o seba ako boj

49

Sara Ahmed

za „vlastné blaho a starostlivosť o seba“ čím sa niektoré ženy dištancujú od ostatných. Nepochybujem o tom, že sa musíme zapojiť do kritiky takýchto foriem neoliberalizmu a akceptovať, že feminizmus môže byť absorbovaný ako fantázia o vzostupnej mobilite bielych žien.

Feminizmus v rukách neoliberalov sa stáva len ďalšou formou kariérneho rastu: spôsobom, ako sa posunúť „nahor“, a to nie tým, že neuznávame stropy (a múry), ale tým, že predpokladáme, že tieto stropy (a múry) môžu zmiznúť vďaka individuálnej vytrvalosti. A rasová rovnosť má tiež neoliberalne spôsoby: povedzme vo filme *Bend it like Beckham*, (*Ohýbaj sa ako Beckham*), keď sa Jess posúva „nahor“ tým, že hodí za hlavu skúsenosť s rasizmom, akoby vás rasizmus nepostihol, keď budete dostatočne dobrí (ďalšiu diskusiu nájdete [tu](#) ↗).

A všimnite si: táto rétorika je podobná tej, ktorú používajú antifeministi a rasisti: tí, ktorí hovoria, že hovoríme o sexizme a rasizme ako o spôsobe, ako nebyť zodpovední za miesta, kam nechodíme; tí, ktorí hovoria, že naša investícia práve do týchto pojmov je spôsob, ako sme sa vylúčili tým, že sme trvali na tom, že sme vylúčení; tí, ktorí hovoria, že by sme sa s tým mali jednoducho „vyrovnať“ namiesto toho, aby sme „o tom hovorili“.

Keď sa rasová a rodová rovnosť stanú neoliberalnými technikami, môžu sa stať technikami na zakrývanie nerovností.

Audre Lorde, ktorá je tu dnes s nami prostredníctvom slov, ktoré nám zanechala, nám poskytla silnú kritiku neoliberalizmu, aj keď sama tento termín nepoužila. Jej dielo je plné pochopenia toho, ako sa vyhába štrukturálnym nerovnostiam tým, že sa z nich robí zodpovednosť jednotlivcov

(o ktorých sa predpokladá, že keď im je daná schopnosť prekonať štruktúry, zlyhajú, keď ich neprekonajú). Jej práca skúma, ako sa starostlivosť o seba môže stať technikou riadenia: povinnosť starať sa o seba sa často pomenúva ako povinnosť starať sa o vlastné šťastie, rozkvet, blahobyť.

Audre Lorde v *The Cancer Journals* (*Rakovinové denníky*) ponúka silnú kritiku toho, ako sa šťastie stáva príbehom starostlivosti o seba. Tvárou v tvár medicínskemu diskurzu, ktorý pripisuje rakovinu nešťastiu a prežitie alebo zvládanie zas šťastiu či optimizmu, navrhuje: „Pozeranie sa na svetlé stránky vecí je eufemizmus používaný na zakrývanie určitých skutočností života, ktorých otvorené zvažovanie by sa mohlo ukázať ako ohrozujúce pre status quo“ (1997: 76). Zahmlievanie alebo ukrývanie sa za nazeranie na svetlé stránky znamená vyhnúť

Starostlivosť o seba ako boj

50

Sara Ahmed

sa tomu, čo by mohlo ohroziť svet, aký je. Lorde od tohto pozorovania prechádza k širšej kritike šťastia ako zastierania: „Hľadajme radšej ‚radosť‘ ako skutočné jedlo a čistý vzduch a zdravšiu budúcnosť na obývateľnej zemi! Akoby len šťastie samotné nás mohlo ochrániť pred dôsledkami ziskového šialenstva“ (76). Lorde naznačuje, že samotnej myšlienke, že našou prvoradou zodpovednosťou je naše vlastné šťastie, treba vzdorovať politickým bojom; čo znamená vzdorovať myšlienke, že náš vlastný odpor je zlyhaním zodpovednosti za šťastie:

Naozaj som bojovala proti šíreniu radiácie, rasizmu, vraždeniu žien, chemickej invázii a našim potravinám, znečisťovaniu nášho životného prostredia proti zneužívaniu a psychickej deštrukcii vašich mladých len preto, aby som sa vyhla riešeniu svojej prvej a najväčšej zodpovednosti za

šťastie? (76).

Myslím, že Audre Lorde nám dala odpoveď na svoju otázku. A vo svojej otázke nám ponúka ďalšiu odpoveď: predpokladať, že vašou primárnou zodpovednosťou je vaše vlastné šťastie, môže byť spôsob, ako vlastne nakoniec prestanete bojovať proti nespravodlivosti.

Musíme tu niečo vyriešiť.

Audre Lorde píše presvedčivo o tom, ako sa starostlivosť o seba môže stať prvoradou úlohou, ako vás starostlivosť o seba môže odvieť od zapojenia sa do určitých druhov politického boja. A predsa v knihe *A Burst of Light (Výbuch svetla)* obhajuje starostlivosť o seba, nie ako sebarozmaznávanie, ale ako sebazáchranu. Starostlivosť o seba sa stáva bojom. Tento druh starostlivosti o seba nie je o vlastnom šťastí. Ide o hľadanie spôsobov, ako existovať vo svete, ktorý sa zmenšuje.

Už teraz sme dostali niekoľko nástrojov, ktoré nám pomôžu lepšie pochopiť, ako sa dá neoliberalizmus použiť ako nástroj. Existujú rozdiely, na ktorých záleží, rozdiely, ktoré sa týkajú rozdielov v moci.

Neoliberalizmus je zapletený až príliš, keď sa všetky formy starostlivosti o seba samu stávajú symptómami neoliberalizmu. Keď feministická, queer a antirasistická práca, ktorá zahŕňa zdieľanie našich pocitov, našej bolesti a smútku, rozpoznáva – že moc, ktorá sa nám dostáva až do špiku kostí, sa volá neoliberalizmus – musíme počuť to, čo nie je nepočuť. Keď feminizmus zahŕňa uznanie utrpenia, povedzme jednotlivé ženy inej pleti, v rukách sexistického, heterosexistického a rasistického systému, ktorý je ľahostajný k utrpeniu, ktoré spôsobuje, a to sa nazýva neoliberalizmom, skôr by ste túto štrukturálnu

Starostlivosť o seba ako boj

51

Sara Ahmed

ľahostajnosť opakovali, než spochybňovali. A negujete aj ďalšie „iné dejiny“, ktoré sú v hre v jej boji o to, aby jej utrpenie malo význam. Tí, ktorí nemusia bojovať o vlastné prežitie, môžu veľmi ľahko a pomerne rýchlo odmietnuť tých, ktorí musia bojovať o prežitie, ako „pôžitkárov“. Ako nás učí feminizmus: hovoriť o osobných pocitoch neznamená nevyhnutne odvádzať pozornosť od štruktúr. Ak niečo, tak by som tvrdila pravý opak: neriešenie určitých dejín, ktoré bolia, dejín, ktoré zasahujú až do špiku kostí, toho, ako nás ovplyvňuje to, s čím sa stretávame, je jedným zo spôsobov, ako odvrátiť pozornosť od štruktúr (akoby naša starosť o vlastnú bolesť alebo utrpenie bola tým, čo bráni tomu, aby určité veci jednoducho „odišli“). Nie je to jediný spôsob, ale je jedným z nich.

Ak máte model, ktorý hovorí, že individuálna žena, ktorá sa snaží prežiť znásilnenie tým,

že sa sústreďí na svoju vlastnú pohodu a bezpečnosť a snaží sa nájsť spôsob, ako môže pokračovať v práci alebo ako sa môže zúčastniť na niečom bez toho, aby musela zažiť ďalšiu traumy (napríklad tým, že žiada o spúšťacie varovania v triede), sa zúčastňuje na rovnakej politike ako žena, ktorá sa snaží dostať na „vyššiu pozíciu“ v spoločnosti; potom si myslím, že s vašim modelom nie je nič v poriadku.

Niekedy sa môže zdať, že „vyrovnávanie sa“, „prežívanie“ alebo „zvládanie“ je spôsob, ako nevenovať pozornosť štruktúrnym nerovnostiam, ako profitovať zo systému tým, že sa mu prispôbujete, aj keď nie ste týmto systémom zvýhodnení, dokonca aj keď ste týmto systémom poškodení. Možno sa musíme opýtať: kto má dostatok zdrojov na to, aby sa nemusel stať vynaliezavým? Keď máte menej zdrojov, možno sa budete musieť stať vynaliezavšími. Samozrejme: požiadavka stať

sa vynaliezavejšou je súčasťou nespravodlivosti systému, ktorý nerovnomerne rozdeľuje zdroje. Samozrejme: stať sa vynaliezavou nie je zmena systému, aj keď vám to môže zmeniť život (hoci možno, len možno, kolektívne odmietnutie neexistencie môže zmeniť systém). Ale predpokladať, že bežné spôsoby vyrovnávania sa ľudí s nespravodlivosťou znamenajú nejaké ich zlyhanie – alebo dokonca stotožnenie sa so systémom – je ďalšia nespravodlivosť, s ktorou sa musia vyrovnávať. Čím viac zdrojov máte, tým ľahšie je takúto kritiku vysloviť voči tým, ktorých reakciou na nespravodlivosť je stať sa vynaliezavejšími. Možno sa nesnažíte posunúť sa vyššie, premietnuť sa dopredu; možno sa jednoducho snažíte nebyť stiahnutá na dno. Ťažké, ťažké dejiny. Opotrebované, opotrebované.

Aj keď potrebujeme zmenu systému, za ktorú bojujeme,

Starostlivosť o seba ako boj

52

Sara Ahmed

keď sa systém nezmení, keď sa postavia múry, tie zatvrdliny histórie do fyzických bariér v prítomnosti, musíte to zvládnuť, vyrovnať sa s tým. Vaše možnosti sú ohrozené, keď je ohrozený svet. Nie je to prekvapujúce: niektoré nedávne antifeministické, antiqueer a antiintersekcionalistické (intersekcionalita ako kód pre ľudí inej farby pleti) vyhlásenia „bielej mužskej ľavice“ spočívajú v tom, že nás obviňujú z individualizmu, z toho, že si samy doprajeme, že sa zaoberáme samy sebou a svojimi vlastnými poškodenými „identitami.“ Zaujímalo by ma, či Audre Lorde možno musela trvať na tom, že starostlivosť o seba nie je sebarozmaznávanie, pretože počula toto obvinenie. To by ma skutočne zaujímalo.

Nedávno som čítala kritiku feministiek za to, že kritizujú jednotlivcov za sexizmus a rasizmus, pretože tieto kritiky zanedbávajú (my zanedbávame)

štruktúry. Skutočne? Alebo je to tak, že keď hovoríme o sexizme a rasizme, počujete nás hovoriť o jednotlivcoch? Znepokojujú vás zrazu štruktúry, pretože nechcete počuť, ako by ste ako jednotlivec mohli byť zapletený do mocenských vzťahov, ktoré kritizujeme? Vo svojej knihe *On Being Included* (2012) som pozorovala, ako môže byť isté presvedčenie v pojmoch ako „inštitucionálny rasizmus“ v kontexte, keď sa jednotlivci odlišili od inštitúcií, ktoré môžu vidieť ako tie, ktoré „v tom“ vôbec nie sú.

A aké zaujímavé: jednotlivec zmizne práve v okamihu, keď je volaný na zodpovednosť. Pravdepodobne sa opäť objaví ako spasiteľ ľavice. Nepochybne počujete moju únavu a cynizmus. Neospravedlňujem sa zaň. Som z toho unavená.

Niektoré z tých ľahkovážnych odmietnutí „kultúry rušenia“ (*call out culture*), ma privádzajú

do zúrivosti. Nazývam ich ľahkovážnymi, pretože naznačujú, že je ľahké ľudí zrušiť (*call out*), alebo dokonca, že sa to stalo novou spoločenskou normou. Viem napríklad, aké ťažké je dosiahnuť, aby sa sexuálne obťažovanie bralo vážne. Jednotlivcom to stále prechádza. Prechádza im to práve vďaka systému. Je to normalizované a chápe sa to tak, ako to je. Jednotlivé ženy musia hovoriť a svedčiť znova a znova, a napriek tomu existuje systém, ktorý funguje a ktorý bráni tomu, aby boli ženy vypočuté. V prípade, že ženu obťažuje jednotlivý muž, musí sa veľmi snažiť, aby ho zrušila (*call out*). Často to musí ona dookola hovoriť, pretože on to dookola robí. Na volaní jednotlivca záleží aj vtedy, keď je systém tiež tým, čo robí modriny: násilie, ktoré na vás niekto pácha, je násilie, ktoré na vás zanecháva stopu bez ohľadu na to, či je táto stopa viditeľná, alebo nie. A ešte: existuje systém, ktorý ho

Starostlivosť o seba ako boj

53

Sara Ahmed

vytvára, podporuje ho a dáva mu pocit, že má právo robiť to, čo robí. Spochybňovať ho znamená spochybňovať aj samotný systém.

Čítala som jeden anti-feministický článok, ktorý naznačoval, že feministky sú individualistky, keď rušia (*call out*) jednotlivých mužov, pretože práve toto rušenie nám bráni pracovať kolektívnejšie na radikálnej transformácii. Kolektivismus: môže fungovať u niektorých jednotlivcov ako prostriedok na zamaskovanie vlastného záujmu o kolektívny záujem. Keď si kolektívnosť vyžaduje, aby ste svoju skúsenosť s útlakom dali do úzadia, nie je to kolektívnosť, za ktorú sa oplatí bojovať. A sledovala som, ako sa to deje s feministickým zúfalstvom: keď ženy hovoria nahlas o sexuálnom obťažovaní a sexuálnom násilí, je na nich nazerané, akoby celú vec kompromitovali: projekt, centrum, revolúciu. A jednotlivci,

o ktorých hovoria, sú potom prezentovaní ako tí, ktorí musia znášať dôsledky feministickej sťažnosti, tí, ktorých poškodenie je zovšeobecnené (ak je poškodený „on“, sme poškodené „my“). Keď sa jej svedectvo vypočuje ako poškodenie možnosti vzbury proti systému, reprodukuje sa systém.

Zopakujem to: jednotlivec akoby zmizol v okamihu, keď je volaný na zodpovednosť. My sme tie, ktoré sa potom javia ako jednotlivci, o ktorých sa predpokladá, že konajú ako jednotlivci alebo dokonca ako individualistky, zatiaľ čo on sa rozplýva do kolektívu.

Zo štúdia o vôli a svojvôli som sa dozvedela, že tí, ktorí spochybňujú moc, sú často posudzovaní ako tí, ktorí presadzujú samých seba, ktorí sa stavajú na prvé miesto, ktorí presadzujú samých seba. A možno: odsudzovanie si nás niekde nájde. Možno musíme

presadzovať samy seba, keď nie sme presadzovaní na základe našej príslušnosti k skupine. Možno sa budeme musieť stať asertívnymi len preto, aby sme sa objavili. U iných sa objavíte a hneď sa vám venujú. Svet čaká na to, aby ste sa objavili. Ten, kto dokáže rýchlo zmiznúť, keď je volaný na zodpovednosť, sa potom môže rýchlo znovu objaviť, keď je na strane príjemcu činnosti, ktorá je vítaná alebo žiaduca.

Myslím na tieto rozdiely v spôsobe, ako sme usádzaní k stolu. Povedzme dve ženy sediace spolu pri stole, niekedy možno budete musieť mávnuť rukou, svojvoľne, len aby si vás všimli. Bez muža pri stole máte tendenciu sa neprejavíť. Pre iných sedieť pri stole neznamena len byť videní, ale byť obslužení. Môžete zaujať miesto pri stole, keď vám už bolo miesto pridelené.

Nemusíte mať vlastnú vôľu,

Starostlivosť o seba ako boj

54

Sara Ahmed

ak sa vaša vôľa uskutočňuje prostredníctvom všeobecnej vôle. Preto je potrebné považovať všeobecné odmietanie feminizmu ako politiky identity (a existuje história toho, ako sa politika identity stáva odmietaním) za formu konzervativizmu: je to pokus o zachovanie moci predpokladom, že tí, ktorí spochybňujú moc, sa zaujímajú len o seba alebo sú znepokojení len sebou samými.

Jednotlivec je ten, kto sa nedá rozdeliť na časti. V knihe *Willful Subjects* (2014) som dejiny jednotlivca ako toho, kto sa nemusí deliť, spojila s patriarchálnymi, koloniálnymi a kapitalistickými dejinami. Môže byť jednotlivcom, ktorý sa nedelí na časti, pretože iní sa stávajú jeho časťami: stávajú sa jeho ramenami, nohami, rukami, končatinami, ktoré majú poskytovať oporu jeho telu. Keď sa sekretárka stane jeho pravou rukou, jeho pravá

ruka je oslobodená. Vaša práca ako opora pre jeho slobodu. Takto nás otázka opory vracia k telám, k tomu, ako sú telá podporované. Svojoľné časti sú tie, ktoré nie sú ochotné poskytovať túto oporu. Tak ako rýchlo sú tie, ktoré sa vzpierajú svojej podriadenosti, posudzované individualistky aj ako svojhľavé. Tým, že sme odmietli podporovať ho, tým, že sme sa stali jeho časťami, sme sa stali svojoľnými; tým, že sme odmietli starať sa o neho, sme posudzované ako starajúce sa o seba, pričom toto „o“ sa predpokladá ako jediné a osamotené.

Starostlivosť o seba: môže byť aktom politického boja. Tým, že zameriavame svoju starostlivosť na seba, presmerujeme starostlivosť od jej správnych objektov, nestaráme sa o tých, o ktorých sa starať máme; nestaráme sa o telá, ktoré sa považujú za hodné starostlivosti. A preto

v queer, feministickej a anti-rasistickej práci, starostlivosť o seba znamená vytváranie komunit, krehkých komunit, zostavených zo skúseností, že sme vyčerpané. Nanovo sa dávame dokopy prostredníctvom bežnej, každodennej a často namáhavej práce starostlivosti o seba; starostlivosti o seba navzájom. Preto keď musíme trvať na tom, že na mne záleží, že záleží na nás, transformujeme to, na čom záleží. Záleží na životoch žien, na životoch černochoch, na životoch queer ľudí, na životoch zdravotne postihnutých, na životoch transrodových ľudí, na chudobných, starších, uväznených.

Pre tých, ktorí musia trvať na tom, že na nich záleží:

starostlivosť o seba je bojom.

Audre Lorde, ďakujem ti za tvoje prežitie.

Zakaždým.

Starostlivost' o seba ako boj

55

Sara Ahmed

Referencie:

Lorde, Audre (1988). *A Burst of Light, Essays*. London; Sheba Feminist Publishers.

---- (1997). *The Cancer Journals*. Aunt Lute Books: San Francisco.

Gilmore, Ruth Wilson (2007). *Golden Gulag: Prisons, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California*. University of California Press.

Rottenburg, Catherine (2013). "The Rise of Neoliberal Feminism," *Cultural Studies*. <http://www.bgu.ac.il/~rottenbe/The%20rise%20of%20neoliberal%20feminism.pdf>

Proti času: o politike lenivosti

56

Lola Olufemi

Text bol pôvodne publikovaný v *Autonomy*, 7. októbra 2021. Tu je nanovo publikovaný s láskavým dovolením *Autonomy* a Loly Olufemi. <https://autonomy.work/portfolio/hours-against-the-clock/>

Slovenský preklad: Denisa Tomková

Kapitalizmus mení čas na vyčerpateľný zdroj. Jeho režim vyvlastňovania nie je len materiálny – *mení aj podstatu vecí*, formuje predstavy o nás a iných, ako aj hodnoty a etiku, na ktorých staviame naše životy. Rozhodujúce pre jeho vplyv na nás je naše chápanie minulosti, prítomnosti a budúcnosti ako odlišných časových režimov, ktoré systematizujú prácu. Naša minulé práca má určitý vzťah na našu súčasnú prácu, ako aj na prácu, ktorú *budeme* mať v budúcnosti. Toto chápanie časovosti nás núti myslieť si, že „práca“ ako ju poznáme teraz, existovala vždy.

Kapitalizmus považuje čas za *vzácnny* len preto, že prináša zisk. Podľa tejto formulácie sa čas dá len stratiť a nie je možné ho navrátiť. Pokrok sa rovná pohybu vpred z bodu A do bodu B, zatiaľ čo regresia je návrat späť do minulosti, ktorá je pevne za nami. Keď prijímame prácu, implicitne sa na týchto

podmienkach dohadujeme so svojim šéfom*kou. Za našu prácu a čas, ktoré sme vynaložili, dostávame mzdu, ktorá nám umožňuje určitú šancu na spoločenský život.

Vynález fordistického pracovného týždňa je presne práve tým – vynálezom. Pred tým ako boli všetky typy zamestnancov násilne oddelené od svojich výrobných prostriedkov, si bolo možné ľahšie čas ukradnúť späť. Odklon od kolektívnych spôsobov práce smerom k vytvoreniu individuálneho pracovníka*čky s ich osobnými cieľmi, úspechmi a záväzkami voči pracovisku – a príklon k jeho ďalšiemu pokračovaniu – zmenil náš zmysel pre to, čo nám pracovný čas môže priniesť. Dnešní zamestnanci sú prispôbení efektívnosti, ich cieľom je maximalizovať počet hodín produktivity, aby zo svojho dňa vyťažili *čo najviac*; ľudské montážne linky sú práve z tohto

dôvodu nahrádzané plazivou automatizáciou.

ŠTRAJK PROTI ČASU

Nemalo by nás teda prekvapiť, že politické hnutia často vymýšľajú stratégiu, ako šéfom ukradnúť čas, na presadzovanie svojich politických požiadaviek. V boji proti namáhavej práci bola vo feministickom myslení a boji vždy dôležitá naliehavosť pochopenia a odporu voči kolonizácii časovosti kapitalizmom. Françoise Vergès vo svojej knihe *Decolonial Feminism (Dekoloniálny feminizmus)* píše: „Zaujímam postoj proti časovosti, ktorá opisuje oslobodenie len v zmysle jednostranného ‚vítězstva‘ nad reakcionárami.“⁴¹ Vergès sa zasadzuje za prepracovanie nášho vzťahu k časovosti, aby sme mohli prijať fragmentáciu, a tým odhaliť kapacitu nášho odporu proti kapitalizmu, a nie iba písať a prepisovať dejiny definované postupnými porážkami.

Proti času: o politike lenivosti

57

Lola Olufemi

Feministky už dávno objasnili, ako by nám kolektivizácia práce mohla pomôcť prekonať predstavu, že čas je uchopiteľný a že my ako zamestnanci môžeme a máme byť kvôli mzde jeho rukojemníkmi. Globálny štrajk žien, ktorý prekročil kontinenty, Black Women for Wages for Housework (Černošky za mzdu za domáce práce), socialistické členky Parížskej komúny a rôzne iné štrajky, ktoré podnikli sexuálne pracovníčky a pracujúce matky na Medzinárodný deň pracujúcich žien, sú príkladmi toho, ako nám politické požiadavky predložené z kolektívneho hľadiska môžu umožniť znovu získať a prepísať časovosť - povedať: Náš čas je náš, ako by sme si mohli vysnívať stratégiu na premenu sveta?²

Štrajk, prax masového odmietnutia, umožňuje dialektický proces, v ktorom pracujúci nahlas premýšľajú o stratégii, o systémoch, ktoré

vyťažujú ich prácu, a o tom, ako ich poraziť. Prostredníctvom odmietania zamestnanci riskujú svoje živobytie s vedomím a odhodlaním, že ich konanie môže prispieť k dočasnému prerušeniu cyklu vykorisťovania. Generálny štrajk, ktorý sa uskutočnil v Sudáne v lete 2020 minulého roka, je dôkazom tejto logiky: tisíce ľudí prestali pracovať, vytvorili širokú koalíciu a zhromaždili sa v uliciach, aby sa postavili proti vláde Omara al-Bašíra. Poskytovali si vzájomnú podporu a solidaritu, krmili štrajkujúcich, zdieľali priestory na vzdelávanie, lekársku starostlivosť, spev a tanec. Organizáciou štrajku títo pracovníci poukázali na to, ako sa dá prežiť čas proti plynutiu hodín. V momente štrajku čas krúži, klesá a zacykluje sa a nadobúda úplne inú trajektóriu. *Nerobenie* znejasňuje hodiny v dni a potenciálne ich vracia ich majiteľom: kolektívu. Nadhodnota, ktorá sa stráca,

keď zamestnanci odmietajú pracovať, láme kapitalistické zovretie času. Namiesto odpočítavania hodín medzi pracovným a voľným časom štrajk rozptyľuje linearitu, rozširuje naše životné rozpätie a následne aj našu schopnosť byť so sebou navzájom zmysluplným a transformujúcim spôsobom. Feministická etika lenivosti?

FEMINISTICKÁ ETIKA LENIVOSTI?

Odmietnutie, alebo „nerobenie,“ nie je to isté ako lenivosť. To prvé je koordinovaná činnosť, ktorá si vyžaduje plnú silu jej účastníkov; to druhé funguje skôr ako dlhý povzdych, vzdanie sa zodpovednosti. Bolo by však hlúpe úplne znevažovať lenivosť: byť lenivý*á, byť neochotný*á vynaložiť energiu, je strategickou reakciou na tyranii námezdnéj práce. Vytvára východiskový bod, z ktorého možno začať uvažovať

Proti času: o politike lenivosti

58

Lola Olufemi

o reorganizácii ľudského života. Lenivosť nám umožňuje pýtať sa, čo *dalej*? Čo by to mohlo znamenať, keby námaha nebola jadrom našej existencie? Alebo ešte lepšie, čo by sa stalo, keby *námaha za odmenu* nebola jediným spôsobom, ako pochopiť seba a ostatných?

Lenivosť je úplne odmietnutie kolektívnej túžby pracovať. Tento afektívny posun je dôležitý, pretože pomáha rozložiť ideologické zovretie kapitalizmu a jeho mnohé dôsledky. Proti nadvláde kapitalistickej časovosti sa lenivosť vynára ako ďalší nástroj s politickou užitočnosťou – ale len vtedy, keď sa chápe v rámci širšieho súboru vzťahových postupov. Byť lenivý*á neznamená vzdať sa všetkých foriem námahy, ani nás nezbavuje zodpovednosti veriť, že iný svet je možný, a bojovať za tento cieľ, lenivosť skôr odmieta prevládajúcu logiku produktivity, ktorá definuje našu neoliberalnú éru.

Lenivosť je proti „práci popri“, proti práci nad rámec očakávaní, proti speňažovaniu našich koníčkov a proti myšlienke, že námaha je nejakým meradlom hodnoty života. Pritom nás žiada, aby sme vyvrátili mýtus o meritokracii a predstavu, že odmeny (obživu, prístrešie, oddych a relaxáciu) *si* treba *zaslúžiť*. Prijatie lenivosti by nám mohlo pomôcť pochopiť to, čo Ruthie Gilmore nazýva „organizovaným zanedbaním“ svojich občanov zo strany štátu – koordinovaný pokus ponechať nás bez zdrojov, izolovaných a osamelých prostredníctvom vytvárania a udržiavania logiky nedostatku.³

Čas je vždy nerovnomerne rozdelený zdroj: pracujúce ženy ho často delia medzi viaceré stresové faktory vo svojom živote, miliardári ho považujú za nekonečný. Pri predstavovaní si budúcnosti, ktorú sa snažíme budovať, si feministky, queer teoretičky a mnohí

„utopisti“ (materialistickí aj iní) predstavovali krajiny a prostredia, v ktorých pracujeme v službe jeden druhému*hej. Zrušenie kapitalistickej časovosti je náročný cieľ, ktorý si však najprv vyžaduje, aby sme v masovom meradle *odmietli* a potom si dovolili vzdať sa racionalizácie našich životov a práce prostredníctvom pojmov efektivita, inovácia a časový manažment. Lenivosť a odmietanie nám vracajú späť viac hodín, ale zároveň nám umožňujú *plytvať* časom bez pocitu viny a hanby – zatiaľ čo postava podnikateľa postupne chradne a odumiera. V afektívnom priestore lenivosti a odmietania si dovoľujeme precvičovať činnosti a spôsoby bytia, po ktorých skutočne túžime: práca bez mzdy, zisk vo vzťahu, viac času stráveného robením všetkého a ničoho.

Proti času: o politike lenivosti

59

Lola Olufemi

1. Françoise Vergès. 2021. *A Decolonial Feminism*, Pluto Press.
2. Požiadavky globálneho štrajku žien. 2020: <https://globalwomensstrike.net/global-womens-strike-demands/>
3. Ruth Wilson Gilmore: "Organized Abandonment and Organized Violence: Devolution and the Police" 11.9.15: <https://vimeo.com/146450686>

Vitajte v najšťastnejšej krajine sveta 60

Mikkel Krause Frantzen

Text bol prvýkrát publikovaný ako úvod v knihe *Going Nowhere, Slow*. Zer0 Books (2019). Tu je nanovo publikovaný s láskavým dovoľením Mikkelu Krause Frantzena a Zer0 Books. Zer0 Books je vydavateľstvo John Hunt Publishing Ltd. www.johnhuntpublishing.com

Slovenský preklad: Denisa Tomková

Ak ste na jeseň 2015 cestovali do Dánska, pravdepodobne vás privítal Carlsberg, ktorý vás uvítal nielen na kodanskom letisku, ale aj v najšťastnejšej krajine sveta. Alebo aspoň tak znela reklama: Vitajte v najšťastnejšej krajine na svete. Zo spôsobu, akým bolo toto posolstvo prezentované, bolo jasné, že sa o tomto tvrdení nemá pochybovať, ani sa nemá čítať ironicky. Z určitého pohľadu je to jednoducho čistá pravda, objektívny fakt, ktorý sa dá zmerať a dokázať: *Správa o svetovom šťastí (The World Happiness Report)* neustále zaraďuje Dánov medzi najšťastnejšie národy sveta. Napriek tomu, ako jasne uvádza Dánska nadácia pre duševné zdravie, čoraz viac Dánov má diagnostikovanú depresiu: V každom okamihu má 4 až 5 percent populácie depresiu, alebo presnejšie povedané, má ju diagnostikovanú. Podľa dánskeho zdravotníckeho úradu si v roku 2011 kúpilo

antidepresíva viac ako 450 000 Dánov, pričom tento počet sa za posledných desať rokov takmer zdvojnásobil.

Túto tendenciu možno pozorovať v celom západnom svete. Americký Národný inštitút duševného zdravia odhaduje, že 9,5 % dospelaj americkej populácie – 18,8 milióna ľudí – trpí depresiou. Tieto čísla viedli WHO k záveru, že depresia je najčastejšou duševnou poruchou a hlavnou príčinou invalidity a samovrážd, ktorá postihuje približne 350 miliónov ľudí na celom svete. Niet preto divu, že spotreba antidepresív typu SSRI prudko stúpla a ich predaj sa v súčasnosti blíži k 6 miliardám dolárov ročne.

Zdá sa, že tieto fakty a čísla hovoria samy za seba, ale je potrebné si uvedomiť, že predaj antidepresív nezodpovedá presne výskytu depresie, pretože SSRI sa nepoužívajú výlučne na liečbu depresie, ale

kupujú sa aj na liečbu celého radu iných duševných ochorení. Okrem toho frekvencia diagnóz nemusí nevyhnutne odrážať frekvenciu depresíí, takže sa možno pýtať, či nárast počtu diagnóz svedčí o rastúcom počte ľudí s depresiou, alebo skôr o stupňujúcej sa tendencii patologizovať bežné, „normálne“ afekty, ako sú smútok a žiaľ, a prevádzať ich do diagnostickej kategórie depresie.

Bez ohľadu na to sa zdá byť celkom jasné, že depresia sa stala paradigmou a zostáva prevládajúcou psychopatológiou našej doby so všetkými morálnymi, ekonomickými a politickými dôsledkami, ktoré z toho vyplývajú. Allan V. Horwitz a Jerome C. Wakefield v knihe *The Loss of Sadness (Strata smútku)* píše, že „depresia získala ikonický status v súčasných profesiách duševného zdravia aj v kultúre ako takej“! Vidíme ju v televíznych seriáloch ako

Vitajte v najšťastnejšej krajine sveta

61

Mikkel Krause Frantzen

Sopranovci (1999 – 2007) a *Happyish* (2015), dramatických hrách ako *All my dreams come true* (*Všetky moje sny sa plnia*) od Christiana Lollikeho (2013/14), interaktívnej počítačovej hre *Depression Quest* (*Hľadanie depresie*) (2013), výstavách súčasného umenia ako *Depression* (2009, Marres, Maastricht) a *Unendlicher Spass* (2014, Schirn, Frankfurt), dokumentárnych filmoch ako *The Dark Gene* (*Temný gén*) (2015) a knižných publikáciách od literatúry faktu *The Noonday Demon: An Atlas of Depression* (*Poludňajší démon: Atlas depresie*) od Andrewa Solomona (2001), až po básnické zbierky, ako napríklad *I am a little bit happier than you are* (*Som o niečo šťastnejší ako ty*) od amerického básnika Tao Lina (2006) alebo už spomínanú knihu *Suicide* (*Samovražda*) od Édouarda Levého (2008).

Už len z tohto dôvodu sa zdá byť dôležité preskúmať vzťah

medzi depesiou a súčasnou literatúrou, umením, filmom a „kultúrou všeobecne.“ Zdá sa, že pre kultúrnu analýzu, ktorá si nárokuje na určitú kritickosť a súčasnosť, je nevyhnutné, aby sa zaoberala scénami nešťastia a najmä depresie. Práve to robím v tejto knihe prostredníctvom analýzy kníh Davida Foster Wallacea a Michela Houellebecqa, diel ready-made umelkyne Claire Fontaineovej a filmu *Melancholia* Larsa von Triera. Takto je kniha *Going Nowhere, Slow* koncipovaná ako príspevok ku kultúrnej analýze súčasnosti, *Zeitdiagnose*, ako by povedali Nemci, s dôležitou výhradou, že v centre pozornosti sú vlastné diagnózy doby, ktoré diela obsahujú.

Základným predpokladom je, že neexistuje lepší spôsob, ako pochopiť psychopatológiu depresie, než ju prepojiť s problémom času, t. j. chápať depesiou v časových

termínoch, presnejšie ako problém budúcnosti. Depesiou teda vnímam ako patologický pocit, že dejiny sa skončili, že budúcnosť je uzavretá, raz a navždy zmrazená. Na základe metódy, ktorú nazývam scénografická symptomatológia, čo zjednodušene znamená, že kniha je postavená na konkrétnych scénach so sprievodným súborom symptómov, sú všetky kapitoly variáciami na tento osobný, politický, ak nie planetárny problém budúcnosti.

O ČOM HOVORÍME, KEĎ HOVORÍME O DEPRESII?

O čom hovoríme, keď hovoríme o depresii? Ako ju definujeme a zachytávame jej špecifiká? Ako sa s týmto fenoménom vysporiadať bez toho, aby sme ho nepovažovali len za zmes iných doteraz známych duševných chorôb, ako sú úzkosť, panika, melanchólia, únava, nuda, smútok

Vitajte v najšťastnejšej krajine sveta

62

Mikkel Krause Frantzen

a podobne? Voda sa skladá z vodíka a kyslíka, ale podľa tejto definície sa nijako nevyčerpáva, čo nám dáva malú predstavu o povahe vody. Rovnako sa zdá, že depresia sa skladá a obsahuje zložky z niektorých alebo všetkých uvedených javov. A predsa je v depresii niečo viac, niečo špecifické, čo ju robí krehkou a odlišnou od ostatných príbuzných javov. Preto definícia depresie, ktorú predložil vplyvný Diagnostický a štatistický manuál duševných porúch (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM) a ktorá uvádza súbor príznakov, ako sú únava, nespavosť, samovražedné impulzy atď., nie je komplexná, nehovoriac o tom, že ani uspokojivá, hoci z praktického, klinického hľadiska je možno pochopiteľná.

Pojem depresia vždy sprevádzali problémy klasifikácie: Od Freuda, ktorý vo svojom slávnom texte „Smútok a melanchólia“

(1917) poznamenal, že empirický základ pre definovanie melanchólie je veľmi žiaduci, až po Ludwiga Binswanga, ktorý v knihe *Melanchólia a mánia (Melancholie und Manie)* (1960) vyjadril podobné obavy, čo ho viedlo k tomu, aby sa tomuto pojmu úplne vyhol, pretože, ako napísal, má toľko rôznorodých a heterogénnych významov a zdá sa, že je tak vyprázdnený, že už nemôže tvoriť základ skutočného vedeckého skúmania. Táto pojmová hmlistosť sa dodnes nezredukovala. Ako píše Christine Ross, depresia je „klzký pojem psychiatrie par excellence.“² Bolo by prehnané hovoriť o diagnostickom chaose, ale zdá sa, že jedinú, na čom sa ľudia zhodnú, je, že sa nevedia dohodnúť na definícii depresie. Je depresia chemická nerovnováha v mozgu? Je podmienená biologicky alebo sociálne? Je spôsobená génmi alebo prostredím, je to skôr nervový

problém ovplyvňujúci celé telo než problém nálady a afektu? Dá sa jasne odlíšiť od bežného smútku? Je trochu podobný čiernej žlči melanchólie – starovekému pojmu *melaina chole* ako jednému zo štyroch humorov – alebo sa viac podobá stredovekému pojmu duchovnej *acédie*? Je to choroba, niečo nenormálne a patologické, alebo je to „normálna“ a „zdravá“ reakcia na nenormálnu a nezdravú spoločnosť? Čo to je?

Kniha *Going Nowhere, Slow* vychádza z predpokladu, že depresia je chronopatológiou, ktorá sa vyznačuje stratou (schopnosti predstaviť si) budúcnosť. Nie stratou presnej budúcnosti, ale práve stratou budúcnosti ako takej. Ide o kontroverzné alebo prinajmenšom nekonvenčné stanovisko, ak sa naň pozrieme v kontexte diagnostických príručiek, ako je DSM, v ktorých sa čas alebo časová

Vitajte v najšťastnejšej krajine sveta

63

Mikkel Krause Frantzen

skúsenosť nenachádza medzi inak rozsiahlym zoznamom depresívnych symptómov. V rámci fenomenologickej psychiatrie a filozofie však existuje množstvo diskusií o vzťahu depresie a času. Karl Jaspers, ktorý bol nielen filozofom, ale aj psychiatrom, sa vo svojej *Všeobecnej psychopatológii (General Psychopathology)* zaoberá prežívaním času pri duševných poruchách. Podľa antropológie fenomenologickej tradície, ktorej zakladateľmi sú Husserl a Heidegger, byť človekom znamená byť časovou bytosťou so smerovaním, zmyslom pre kontinuitu a určitým plánom do budúcnosti (čo Husserl nazval *protention* a Heidegger koncipoval ako extatickú časovosť bytia, anticipáciu budúcich možností). To je však, ako upozorňuje Jaspers, presne to, čo pacientom s depresiou chýba: Po tom, ako Jaspers cituje depresívneho pacienta, ktorý sa sťažuje, že „má pocit,

akoby to bol stále ten istý okamih, je to ako bezčasová prázdnota“, Jaspers komentuje: „Pacient s depresiou má pocit, akoby čas nechcel ďalej plynúť.“³ Podľa Jaspersa je toto prežívanie alebo uvedomovanie si času úzko spojené s emocionálnou atmosférou v tom zmysle, že emocionálne zmeny sa prejavujú v prežívaní času:

Pacient s depresiou, ktorý trpel „strašnou prázdnotou“ a pocitom, že „stratil všetok cit“, uviedol: „Nevidím budúcnosť, akoby žiadna nebola. Myslím si, že teraz sa všetko zastaví a zajtra nebude vôbec nič.“ Pacienti vedia, že zajtra je ďalší deň, ale toto vedomie sa zmenilo oproti tomu, aké bolo predtým. Dokonca ani nasledujúcich päť minút neleží pred nimi tak ako kedysi. Takíto pacienti nemajú žiadne rozhodnutia, žiadne starosti, žiadne nádeje do budúcnosti.⁴

Jaspers dokonca rozvíja plodnú myšlienku toho, čo by sme mohli nazvať meta-pocitovaním, najmä myšlienku pocitu nepocitovania (*Gefühl der Gefühllosigkeit* alebo *Fühlen eines Nichtfühlen*), takže v depresii človek necíti nič, ale tento pocit ničoho je rozhodne pocitovaný. Alebo inak povedané: pocit necítienia ničoho je sám osebe pocitom. To nie je číra sofistika, ale skôr konečná – afektívna – hrôza depresie, ktorá sa ukáže v prípade Davida Fostera Wallacea. V každom prípade sa stáva kľúčovým skúmať nielen depresiou ako pocit, ale aj to, ako sa tento pocit prejavuje; aké sú pocity depresie.⁵

Podľa slov nemeckého psychiatra a filozofa Thomasa Fuchsa dochádza pri depresii k desynchronizácii, ktorá je rovnako sociálna ako biologická. Fuchs hovorí, že za normálnych okolností nevenujeme času žiadnu

Vitajte v najšťastnejšej krajine sveta

64

Mikkel Krause Frantzen

pozornosť, len v ňom žijeme. Pri depresii to však už neplatí. V takejto situácii si čas náhle *všimneme*: stane sa vnímavo a bolestivo vykoľajeným, nesynchronizovaným.⁶ Viaceré štúdie totiž ukazujú, že depresia je mučivý pocit zaseknutia, stagnácie; že máme pocit, akoby preteky boli zabehnuté, akoby prítomnosť – ktorá je peklom – bola všetkým, čo je, a všetkým, čo si vôbec možno predstaviť, že bude. Tieto štúdie sú plné ľudí, ktorí depresiu opisujú ako vákuum, ako miestnosť bez okien a dverí, ako ľadový oceán alebo ako plamene, ktoré spaľujú dotýčného zaživa.⁷ Niektorí prirovnávajú depresiu k pádu, k strate stability, niektorí poznamenávajú, že byť v depresii je podobné ako byť zombie, živou mŕtvolou. Tieto opisy a metafory spája to, že v depresii nie je žiadna nádej a predstavivosť. V stave depresie nemáte nádej na budúcnosť, nedokážete si ju predstaviť – snáď s výnimkou

dystopických farieb. Inými slovami: Budúcnosť sa považuje za vec minulosti, za *fait accompli* (hotovú vec). Americký psychiater Frederick T. Melges niekde vo svojej knihe o depresii *Time and Inner Future* (Čas a vnútorná budúcnosť) cituje pacienta, ktorý opisuje, že „budúcnosť vyzerá chladne a pochmúrne a ja akoby som zamrzol v čase“ akoby mrak zatiahol „oponu nad budúcnosťou.“⁸

Argumentom knihy *Going Nowhere, Slow* je, že sa zatiahla opona aj nad budúcnosťou vo všeobecnejšom, historickom a politickom zmysle, a to aj pokiaľ ide o spoločnosti západného sveta. Tu fenomenologická tradícia dosahuje svoje hranice pre moje súčasné účely. Hoci ponúka diferencované a empirické chápanie depresie ako časovej psychopatológie, zostáva nedostatočná ako prostriedok na riešenie depresie

ako *politického* problému. Fenomenologická literatúra musí byť doplnená určitými súčasnými politickými teóriami, ktoré zasa môžu a musia byť podporené práve opísaným empirickým základom, aby sa tento špekulatívnejší spôsob myslenia nerozplynul vo vzduchu.

NEEXISTUJE ŽIADNA ALTERNATÍVA (STARÉ VÍNO V NOVÝCH FĽAŠIACH?)

Analýza Franca „Bifo“ Berardiho o depresii ako príznaku spoločnosti, ktorá stratila schopnosť predstaviť si budúcnosť, má veľký význam. V neskorších dielach, ako sú *After the Future (Po Budúcnosti)* (2011) a *The Uprising. On Poetry and Finance (Vzbura. O poézii a financiách)* (2012), Berardi predkladá argument, že súčasná kríza nie je ani tak ekonomickou, sociálnou alebo politickou krízou, ako skôr krízou predstavy o budúcnosti. Prísľub

Vitajte v najšťastnejšej krajine sveta

65

Mikkel Krause Frantzen

budúcnosti – taký prítomný a jasný na začiatku dvadsiateho storočia v dielach avantgardy, futuristov a podobne – sa teraz vyparil: „Budúcnosť sa už nejaví ako voľba alebo kolektívne vedomé konanie, ale je akousi nevyhnutnou katastrofou, ktorej nemôžeme nijako vzdorovať.“⁹ Pre Berardiho bol rozhodujúci rok 1977, ktorý bol predzvesťou toho, čo malo a možno ešte stále má prísť: „Koniec modernity sa začal zrútením budúcnosti, Sid Vicious kričal, že žiadna *budúcnosť nie je*.“¹⁰ Táto historická situácia preto podľa Berardiho musí súvisieť so vznikom a šírením psychopatológie, akou je depresia:

Budúcnosť sa stáva hrozbou, keď kolektívna predstavivosť prestáva byť schopná vidieť alternatívy k trendom vedúcim k devastácii, rastúcej chudobe a násilii. Presne taká je naša súčasná situácia,

pretože kapitalizmus sa stal systémom technicko-ekonomických automatizmov, ktorým sa politika nemôže vyhnúť. Paralýza vôle (nemožnosť politiky) je historickým kontextom dnešnej epidémie depresie.¹¹

Vo svojej knihe *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures (Prízraky môjho života. Spisy o depresii, strašidlách a stratenej budúcnosti)* (2012) sa Mark Fisher, odkazujúc na Berardiho, pokúša pochopiť, že budúcnosť už nie je tým, čím bývala. Keď Fisher hovorí o hauntológii, pojme, ktorý si požičiava z textov Jacqua Derridu o Marxových duchoch, naráža na myšlienku, že prítomnosť akoby bola prenasledovaná budúcnosťou – *práve v jej neprítomnosti*. Tento príznak neprítomnej budúcnosti predstavuje akúsi opačnú hauntológiu: Je to strašenie z budúcnosti,

nie z minulosti; strašenie zo stratenej budúcnosti. *Prízraky môjho života* sú tak nielen prirodzeným pokračovaním Berardiho diela, ale aj Fisherovej vlastnej knihy *Capitalist Realism (Kapitalistický realizmus)* (2009), v ktorej Fisher – poučený aj dielom Fredrica Jamesona – koncipuje „rozšírený pocit, že kapitalizmus je nielen jediným životaschopným politickým a ekonomickým systémom, ale aj to, že v súčasnosti je nemožné si k nemu predstaviť koherentnú alternatívu“.¹² Tento rozšírený pocit nazýva *kapitalistickým realizmom*. Ako stelesnenie „prízrakov stratenej budúcnosti“ možno¹³ depresiю vnímať ako patologické zrkadlo súčasného kapitalizmu; existuje zvláštna rezonancia medzi kapitalistickým realizmom a „deflačnou perspektívou depresívneho človeka, ktorý verí, že akýkoľvek pozitívny stav, akákoľvek nádej je nebezpečnou ilúziou.“¹⁴

Jednou z otázok, ktorá

Vitajte v najšťastnejšej krajine sveta

66

Mikkel Krause Frantzen

sa Fishera netýka, je, kde sa nachádza hypotéza depresívneho realizmu, podľa ktorej depresívne osoby nie sú depresívne preto, že majú skreslený alebo klamlivý pohľad na realitu, ale preto, že majú presnejšie vnímanie reality ako ľudia, ktorí nie sú depresívni. V rámci psychológie sa pojem depresívneho realizmu objavil na základe neslávne známej štúdie, ktorú v roku 1979 uskutočnili Alloy a Abramson, ale už Freud poukázal na to, že depresívni ľudia majú „bystrejší pohľad na pravdu ako iní, ktorí nie sú melancholickí“ a že „sa len čudujeme, prečo musí byť človek chorý, aby mohol byť prístupný pravde tohto druhu.“¹⁵ V knihe *Going Nowhere, Slow* sa snažím spochybníť a skomplikovať túto konkrétnu predstavu o depresívnom realizme v celom rozsahu. Na jednej strane je nevyhnutné vyhnúť sa *patologizácii* depresie, ktorú možno nájsť v diagnostických príručkách

a biomedicínskej psychiatrii. Na druhej strane je nevyhnutné vyhnúť sa istému druhu romantizovania, ktoré je vlastné myšlienke depresívneho realizmu. Vráťme sa k hlavnej téme tohto argumentu a konfrontujme sériu otázok týkajúcich sa periodizácie, ktoré sa doteraz objavili. Vzhľadom na skutočnosť, že depresia je na vzostupe už niekoľko desaťročí a v istom zmysle je našou historickou súčasnosťou, vynára sa otázka periodizácie tejto prítomnosti. „Nemôžeme neperiodizovať,“ ako slávne napísal Fredric Jameson v knihe *A Singular Modernity (Osobitá modernita)*.¹⁶ Vo všeobecnosti si myslím, že sa musíme mať na pozore pred širokými a všeobecnými tvrdeniami o prechodoch z moderny do postmodernity, z jedného časového režimu do druhého. Napriek tomu sa zdá byť nepochybné, že idea pokroku, ktorá bola taká

výrazná počas väčšej časti dvadsiateho storočia, dnes viac-menej vybledla a že došlo k historickému prechodu, ktorý je neoddeliteľne spojený s nástupom depresie ako aktuálnej psychopatológie našej doby: prechod od moderny k postmoderne, od fordizmu k postfordizmu, od spoločnosti zákazov a disciplíny k postdisciplinárnej spoločnosti autonómie a kontroly.

Fenomén depresie môže – a vlastne by mal – súvisieť so (západným) svetom, ktorý dospel ku koncu dejín v tom zmysle, že už neexistuje žiadna alternatíva, ako pred desaťročiami triumfálne vyhlásila Margaret Thatcher. Kríza, ktorú stelesňuje depresia, sa tak stáva symptómom všeobecnejšej krízy budúcnosti. V nadväznosti na Berardiho a Fishera sa zdá, že nie je možné oddeliť dejiny depresie od spoločenských a historických zmien, ktoré sa objavili

Vitajte v najšťastnejšej krajine sveta

67

Mikkel Krause Frantzen

po roku 1968 a ešte sa zrýchlili počas hospodárskej krízy v 70. rokoch, čo nakoniec viedlo k neoliberalnej¹⁷ reštrukturalizácii svetového hospodárstva. Historický vývoj, ktorý odvtedy prebiehal, s nízkou mierou rastu, klesajúcimi alebo stagnujúcimi reálnymi mzdami, štrukturálnou nezamestnanosťou, privatizáciou alebo outsourcingu verejných služieb, sústavnou prekarizáciou pracovných trhov na celom svete, obrovským oslabovaním odborov, explozívnuo finančializáciou a dereguláciou hospodárstva, ktorý vyvrcholil v roku 2008 skutočnou krízou. Kríza však v žiadnom prípade nie je zažehnaná, a to aj preto, že úsporné opatrenia a politika nevyhnutnosti sa považovali za jediné riešenie krízy a jediný dostupný prostriedok na napredovanie, čo znamená, že (hoci to spôsobilo obrovský nárast súkromného aj verejného dlhu) nemá zmysel sa pýtať, či ide o neoliberalný vývoj

v jeho najvzorovejšej podobe. Nemecký sociológ Wolfgang Streeck je presvedčený, že áno: „Súčasná finančná, daňová a hospodárska kríza je zatiaľ konečným bodom dlhej neoliberalnej transformácie povojnového kapitalizmu.“¹⁸ V tejto súvislosti môžem len naznačiť niektoré konkrétne udalosti a rozhodujúce dátumy tejto transformácie, medzi ktoré patria okrem iného zrušenie Brettonwoodskeho systému medzinárodnej finančnej výmeny a zrušenie zameniteľnosti amerického dolára za zlato v roku 1971, ropná kríza v roku 1973, zvolenie Thatcher za premiérku Spojeného kráľovstva v roku 1979, vymenovanie Paula Volckera za predsedu americkej Federálnej rezervnej banky v októbri toho istého roku a inaugurácia Ronalda Reagana za prezidenta USA v roku 1980. Zvyšok je (neoliberalná) história.

Pád Berlínskeho múru v roku

1989 len zviditeľnil to, čo už bolo v istom zmysle zaužívanou realitou: koniec dejín. Posthistorická, postmoderná a postpolitická situácia, v ktorej *už nie je čas* (ako sa to hlása v apokalypse). Nie je teda náhoda, že jedna z posledných viet románu Michela Houellebecqa *The Possibility of an Island (Možnosť ostrova)* znie: „Budúcnosť bola prázdna.“¹⁹ V skutočnosti sú všetky diela, diskutované v tejto knihe, orientované predovšetkým na budúcnosť, presnejšie na budúcnosť, ktorá nie je, na budúcnosť, ktorá je už stratená.

Nie je však táto strata budúcnosti, strata, ktorá je zároveň osobným a politickým problémom, len dnes už takmer staronovým, problémom postmoderny? Nie je to len staré víno v nových fľašiach? Áno aj nie. Novou alebo súčasnou črtou *stimmungu* nebudúcnosti, ktorým sa spisovatelia ako Jameson (a Lyotard) zaoberali už

Vitajte v najšťastnejšej krajine sveta

68

Mikkel Krause Frantzen

pomerne dávno – jednoznačne vystihuje Jamesonov slávny výrok, že je ľahšie predstaviť si koniec sveta ako alternatívu ku kapitalizmu – je, že dnes už nejde o šokujúcu realizáciu kultúrnej avantgardy, akou bolo napríklad punkové hnutie. Nanajvýš to vyvolá pokrčenie ramien a sprievodné: No a čo? To, čo *bolo* pôvodne rozptýlenou, hoci vnímavou intuíciou, sa teraz stalo zvykom; to, čo existovalo len v zárodočnej podobe, vo vzduchu, sa teraz stalo všeobecným, naturalizovaným a takmer bežným stavom. V tomto ohľade už budúcnosť nie je tým, čím bývala. Zdá sa, že toto je pozadie dnešného fenoménu depresie.

Naša doba sa líši od predchádzajúcich aj tým, že odcudzenie nadobudlo iný charakter. Problémom dnešnej doby nie je homogénny, mechanický a monotónny čas, ale heterogénny, flexibilný a momentálny čas;

ľudia nie sú redukovaní na objekty, odludštené bytosti na montážnych linkách, ale sú produkovaní ako subjekty. Na rozdiel od včerajšieho odcudzenia, ktoré vždy znamenalo *vzdialenosť*, priepasť medzi človekom a strojom, medzi živou subjektivitou a sterilnou časovosťou, sa zdá, že dnešné odcudzenie charakterizuje *blízkosť* a *ponorenie*. Zdá sa, že problém spočíva v tom, že človek sa stal takou neoddeliteľnou súčasťou siete (Pozn. prekl.: v angličtine: *(net)work*, slovo sieť a práca), že v okamihu, keď už nie je možné držať krok, skôr imploduje, než exploduje; netrieska hlavou o stenu, ale zrúti sa do diery v samom srdci súčasnej kapitalistickej mašinérie. „Sme deprimovaní nie preto, že sme tak ďaleko od toho, čo chceme, ale preto, že sme s tým splynuli.“²⁰ V mnohých ohľadoch je kniha *Going Nowhere, Slow* príbehom o tejto súčasnej forme odcudzenia.²¹

Práve z týchto dôvodov hovorím o depresii a nie o melanchólíi. Samozrejme, duševná choroba je známa od nepamäti a existuje bohatá tradícia lekárskeho textu aj umeleckých diel, ktorá siaha až k Hippokratovi a Aristotelovi. Niektoré základné aspekty choroby sa možno nezmenili, niektoré príznaky môžu byť skutočne nemenné a večné. Ale historický kontext, v ktorom sa odohráva, nie je. Jej status a význam sa mení, rovnako ako príčiny a následky. Vo svojej knihe *The Weariness of the Self. Diagnosing the History of Depression in the Contemporary Age (Únava vlastného ja. Diagnostika histórie depresie v súčasnej dobe)* (2010), ktorá je doteraz azda najvplyvnejšou sociologickou štúdiou o depresii, Alain Ehrenberg tvrdí, že depresia sa od melanchólie oddeľuje po druhej svetovej vojne, a to aj kvôli tomu, že práve v tomto období sa uskutočnil prechod od disciplinárnej spoločnosti

Vitajte v najšťastnejšej krajine sveta

69

Mikkel Krause Frantzen

k postdisciplinárnejšemu režimu. V tomto druhom režime sa ľudia neposudzujú z hľadiska poslušnosti, ale z hľadiska autonómie, teda z hľadiska schopnosti každého jednotlivca podávať výkony, nadväzovať kontakty, byť podnikavý, prejavovať iniciatívu a realizovať sa.²² Je to spoločnosť, v ktorej sa fantázia o dobrom, autentickom a šťastnom živote vyvinula do normatívnej požiadavky, zároveň inštitucionalizovanej na spoločenskej úrovni a internalizovanej na osobnej úrovni. Je to spoločnosť, v ktorej hlavnou otázkou nie je „smiem to robiť?“ ale „som schopný to urobiť?“ Podľa Ehrenberga sa melanchólia tradične spája s aristokraciou a predstavou výnimočného človeka, disponovaného k šialenstvu i tvorivosti, čo si všíma nielen Michelangelo, ale predovšetkým Aristoteles približne o dve tisícročia skôr. Na druhej strane depresia je pre každého a nie je len „výsadou“

mužov, aristokratov a umelcov. Ako poznamenala Susan Sontag v knihe *Illness as Metaphor* (*Choroba ako metafora*): Depresia je melanchólia – bez jej šarmu. Práve túto očarujúcu chorobu sa pokúša pochopiť táto kniha.

SCÉNOGRAFICKÁ
SYMPTOMATOLÓGIA
(ALEBO STE UŽ
PRAVDEPODOBNE
TAK DEPRIMOVANÍ
A VYČERPANÍ, ŽE SA VÁM TO
ANI NECHCE ČÍTAŤ)

Ako sa dá písať o depresii bez toho, aby človek upadol do depresívnej reči, bez toho, aby stál mimo a zostal nedotknutý tým, o čom píše? Ako píše Bernard Stiegler: „Hovoriť o nešťastí vždy znamená vystaviť sa riziku, že sa staneme nešťastnými [...] je možné hovoriť o tom, čo sa dotýka nešťastných, len do tej miery, do akej sa človek ocitne tak či onak sám *dotknutý*.“²³ Umiestnenie sa mimo subjektu nie je schodným

riešením, ako na to upozorňuje aj Stiegler. Byť zasiahnutý a zapletený do empirického materiálu nie je len možnosťou, ale podmienkou. Neexistuje z toho žiadne východisko, žiadna iná možnosť. Zároveň však, úlohou je aj nájsť vo vzťahu k depresii pozíciu alebo rozvinúť o nej diskurz, ktorý by sám osebe nebol depresívny.²⁴

Z rovnakého dôvodu Lauren Berlant zdôraznila, že v istom momente začala písať z:

pozície depresívneho realizmu, v ktorej sa ťažké scény sveta vezú na vlne optimizmu vpísaného do ambivalencie, ale bez toho, aby prevzali konvenčné tóny optimizmu. Nemám za cieľ posunúť sa za x, ale mám za cieľ chvíľu sedieť, oddramatizovať výkon kritického a politického úsudku, aby som spomalila stretnutie s objektmi poznania, ktoré sú

Vitajte v najšťastnejšej 70 krajine sveta

Mikkel Krause Frantzen

v skutočnosti scénami, ktoré sotva dokážeme obísť očami.²⁵

Bez ohľadu na to, že, ako som už uviedol, neuznávam teóriu depresívneho realizmu, rád prijímam výzvu, ktorú Berlant predkladá na stôl. Spomalenie „stretnutia s predmetmi poznania“ je tak povýšené na metodologický princíp práve preto, že umožňuje prekvapivé stretnutia a sledovanie neočakávaných zvrátov v danej scéne. Skutočne by som teda povedal, že táto štúdia vzťahu medzi depresiou a súčasnou kultúrou v časovom rámci je štúdiom, ktorá je založená na tom, čo nazývam scénografickou symptomatológiou nielen z hľadiska spôsobu prezentácie, ale aj z hľadiska spôsobu jej skúmania. Jednoducho povedané to znamená, že každá kapitola tejto knihy je postavená na konkrétnych scénach literatúry, umenia a filmu. Je v tom však ešte niečo viac. Scéna

núti k analytickému prístupu, ktorý sa v tomto kontexte dá pretaviť do princípu zastavenia a zotrvania pri jednotlivých scénach depresie, ktoré sú síce kruhové, ale zároveň otvorené, v neposlednom rade aj voči sebe navzájom: krúžia okolo seba navzájom a okolo svojich už stále prázdnych centier. Nejde teda o jeden ucelený, lineárny argument, ale skôr o sériu scén, sériu argumentov. Dramaturgia knihy sa tak snaží vyhnúť rozprávaniu o pokroku v prospech parataktickej techniky, ktorá zahŕňa váhavé, bočné a krabovité pohyby. V dôsledku toho je človek nútený pozeráť sa – alebo skôr počúvať – na *Klagen* a *Anklagen*, ktoré sa v jednotlivých scénach vynárajú ako ozvena z priepasti depresie.

Bol to Freud, ktorý sa v diele „Smútok a melanchólia“ venoval špekuláciám o sťažnostiach (*Klagen*) a obvineniach (*Anklagen*) melancholického pacienta. Ale

táto kniha *Going Nowhere, Slow* obracia Freudovu argumentáciu naruby. Pre Freuda boli *Klagen* a *Anklagen* vždy nasmerované dovnútra, k melancholickému ja, ako súčasť nekonečnej produkcie narcistickej viny a nadmernej melancholickej sebanenávisti, čo znamená, že všetko sa vyvíjalo okolo toho, čo melancholický subjekt v *skutočnosti* povedal alebo povedala o svojom ja. Tu ide naopak skôr o mapovanie a snahu pochopiť, čo má to isté ja povedať o *realite*. Ako sa svet javí z pozície a perspektívy depresie a o čom depresívny subjekt skutočne hovorí, keď hovorí o sebe – to sú otázky. Napríklad vo vzťahu k literárnym textom je jedným z dôležitých dôsledkov to, že pozornosť treba zamerať nielen na pohľad na depresiú v danom texte, ale aj na pohľad na svet, ktorý depresívna skúsenosť v danom diele vyvoláva.

Preto si táto analytická úloha

Vitajte v najšťastnejšej krajine sveta

71

Mikkel Krause Frantzen

vyžaduje aspoň dva viac či menej explicitné kroky: V prvom kroku ide o lokalizáciu a špecifikáciu depresívneho zážitku (konštaláciu symptómov) a v druhom kroku o vnímanie tohto zážitku ako reakcie na problém, (alebo, ako to môže tiež byť), o skutočné vytvorenie daného problému (artikuláciu konfliktu, proces problematizácie). Otázky potom vyvstávajú: Na aké druhy – súčasných a spoločenských – problémov umelecké diela nielen reagujú, ale do istej miery ich aj vytvárajú? Ako na ne reagujú? Dá sa povedať, že reakcia je akýmsi „terapeutickým“ liekom, že plní určitú farmakologickú funkciu? Inými slovami, nakoľko kritické a nakoľko klinické môže depresívne umenie tvrdiť, že je? Ako sa vyhnúť tomu, aby boli čisto pesimistickými umeleckými dielami, zvädzanými cynizmom, ktorý sa zdá byť takmer nevyhnutným afektívnym sprievodcom patológie depresie?

Takéto otázky oživujú štyri kapitoly o francúzskom spisovateľovi Michelovi Houellebecqovi, americkom autorovi Davidovi Fosterovi Wallaceovi, umeleckom duu Claire Fontaine a dánskom filme *Melancholia* režiséra Larsa von Triera. Štyri kapitoly, štyri variácie problému budúcnosti, štyri súbory symptómov alebo konštelácie symptómov a štyri konkrétne problémy alebo artikulácie kultúrnych a politických konfliktov: súťaž v Houellebecqovi, závislosť vo Wallaceovi, dlh v Claire Fontaine, šťastie/koniec sveta vo von Trierovi. A tiež štyri reakcie, štyri farmakologické modely, ktoré možno predbežne a dosť zhruba schematizovať takto: ak je Houellebecqova reakcia techno-vedecká a týka sa prekonania ľudského bytia, Wallaceova je eticko-duchovná a týka sa obnovy druhého, Claire Fontainenovej je radikálno-politická a týka sa premeny

depresie na štrajk a von Trierova je kozmicko-eschatologická a týka sa vybudovania architektúry nádeje napriek všetkým dôkazom o opaku.

Vitajte v najšťastnejšej krajine sveta

72

Mikkel Krause Frantzen

1. Allan V. Horwitz a Jerome Wakefield, *The Loss of Sadness: How Psychiatry Transformed Normal Sorrow Into Depressive Disorder* (Oxford: Oxford University Press, 2007), s. 25.

2. Christine Ross, *The Aesthetics of Disengagement*: (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006), s. xvii.

3. Karl Jaspers, *General Psychopathology*, prekl. J. Hoenig a Marian Hamilton (Manchester: Manchester University Press, 1963), s. 84.

4. *Ibid.*, s. 86.

5. V skutočnosti sa DSM opiera o definíciu depresie ako poruchy nálady alebo afektívnej poruchy. Súhlasím so znením definície, ale nie s jej obsahom. Možno je depresia skutočne afektívna porucha alebo porucha nálady, ale otázka znie: ako sa táto afektívna porucha alebo porucha nálady prejavuje? Aký je takpovediac afekt tejto afektívnej poruchy? To je len jeden z dôvodov, prečo sa nestotožňujem s definíciou, ktorú možno nájsť v DSM. Zásadnejším problémom

je reduktívne a dosť staromódné chápanie nálady a afektu, ktoré je základom DSM: Tendencia dekontextualizovať nálady a afekty, spoliehať sa na starý dualizmus tela a mysle/mozgu, patologizovať určité emocionálne reakcie atď. Teoreticky je preto táto kniha viac v súlade nielen s Jaspersom, ale aj s najnovšou teóriou afektov, ktorej poznatky a dosiahnuté výsledky sú celkovo schopné nuansovať, doplniť a skomplikovať definíciu depresie ako poruchy nálady alebo afektu uvedenú v DSM. Jedným zo základných kameňov teórie afektov, chápanej trochu zavádzajúco ako celok, je po prvé to, že pocity a afekty treba brať vážne, a po druhé to, že afekty sú rovnako kolektívne, sociálne a politické javy ako psychologické, súkromné a individuálne. Rozhodujúcimi referenčnými bodmi v tomto ohľade sú knihy Ann Cvetkovichovej *Depression: A Public Feeling* a *Cruel Optimism*. Lauren Berlantovej. Teória afektu sa okrem toho často snaží depatetizovať negatívne pocity smútku a nešťastia, čím, ako píše

Ann Cvetkovich, priznáva otázkam typu „Ako sa cítim?“ alebo „Ako sa cíti kapitalizmus?“ skutočnú legitimitu (Ann Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling* (Durham: Duke University Press, 2012), s. 3). Ako píše aj Cvetkovich: „Depresia alebo alternatívne opisy toho, čo sa nazýva depresiou, je teda spôsob, ako opísať neoliberalizmus a globalizáciu alebo súčasný stav politickej ekonomie afektívnymi termínmi“ (Tamže, 11).

6. Thomas Fuchs, "Implicit and Explicit Temporality", in *Philosophy, Psychiatry, & Psychology* 12 (3), 2005, s. 196.

7. Pozri: Martin Wylie, "Lived time and psychopathology," in *Philosophy, Psychiatry, & Psychology*, Volume 12, Number 3, 2005; Mette Rønberg, "At se sig selv i fremtiden: Erfaringer med en depressionsdiagnose," in *Diagnoser. Perspektiver, kritik og diskussion*, ed. Svend Brinkmann a Anders Petersen (København: Forlaget Klim, 2015); David A. Karp, *Speaking of Sadness. Depression, Disconnection, and the Meanings of Illness* (Oxford:

Oxford University Press, 1996).

8. Frederick T. Melges, *Time and the Inner Future. A Temporal Approach to Psychiatric Disorders Inc*, 1982), s. 178.

9. Franco "Bifo" Berardi, *After the Future*, trans. Arianna Bove et al. (Chico: AK Press, 2011), p. 126.

10. Franco "Bifo" Berardi, *The Uprising: On Poetry and Finance* (Los Angeles: Semiotext(e), 2012), p. 100.

11. *Berardi, After the Future*, s. 59.

12. Mark Fisher, *Capitalist Realism* (London: Zero Books, 2009), s. 2.

13. Mark Fisher, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures and Lost Futures* (London: Zero Books, 2014), s. 27.

14. Fisher, *Capitalist Realism*, s. 5.

15. Sigmund Freud, *Mourning and Melancholia, in On Murder, Mourning and Melancholia*, prekl. Shaun Whiteside (London: Penguin

Books, 2005), s. 206.

16. Fredric Jameson, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present* (London/New York: Verso, 2002), s. 29.

17. Pojem neoliberalizmus používam tak, ako ho definuje Philip Mirowski v kritickom posunutí prelomového diela Michela Foucaulta (Philip Mirowski, *Never Let a Serious Crisis Go to Waste: How Neoliberalism Survived the Financial Meltdown* (London/New York: Verso, 2013), str. 53 a nasl.) Neoliberalizmus sa teda nechápe len ako ideologický či dokonca idealistický koncept, ktorý od roku 1947 rozvíjalo niekoľko vizionárskych mysliteľov v Mont Pelerinskej spoločnosti a ktorý sa potom v nasledujúcich rokoch začal realizovať. Neoliberalizmus ako súčasná podoba globálneho kapitalizmu je ekonomická a politická koncepcia a systém, ktorého hlavným cieľom je „obnovenie triednej moci“ (David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism* (Oxford: Oxford University Press, 2007), s. 16. Zároveň však neoliberalizmus zahŕňa aj určitú produkciu subjektivity (tento poznatok treba síce

Vitajte v najšťastnejšej krajine sveta

73

Mikkel Krause Frantzen

prípisať Foucaultovi): V tomto prípade ide o produkciu alebo moduláciu seba ako inovatívneho a podnikavého, ktorú možno najlepšie vystihuje pojem ľudský kapitál.

18. Wolfgang Streeck, *Buying Time: The Delayed Crisis of Democratic Capitalism* (Londýn/ New York: Verso, 2014), 165.

19. Michel Houellebecq, *The Possibility of an Island*, prekl. Gavin Bowd (New York: Vintage International, 2007), s. 337.

20. Andrew Solomon, *The Noonday Demon. An Atlas of Depression* (New York: Scribner, 2001), s. 326.

21. Nie je to však *jediný* príbeh o odcudzení: Nevyjadrujem žiadne *univerzalizujúce* tvrdenia. Príbeh, ktorý rozprávam, je príbehom o špecifickej forme odcudzenia v západnom svete, v ktorom odcudzené subjekty nie sú vylúčené na základe svojej rasy, pohlavia, triedy atď., ale sú skôr zahrnuté a zapísané do siete neoliberálneho kapitalizmu – až do momentu patologického kolapsu.

22. Alain Ehrenberg, *The The Weariness of the Self. Diagnosing the History of Depression in the Contemporary Age*, (Montréal: McGill-Queen's University Press, 2010), s. 43.

23. Bernard Stiegler, *Uncontrollable Societies of Disaffected Individuals. Disbelief and Discredit*, prel. Daniel Ross (Cambridge: Polity Press, 2013), s. 12.

24. Vo svojej knihe *The Soul at Work*, Berardi píše: To je presne to, čo dnes potrebujeme: Franco "Bifo" Berardi, *The Soul at Work* (Cambridge: MIT Press, 2009), s. 134). V rovnakom duchu sa vyjadruje aj Ann Cvetkovichová: "Koncept politickej depresie nemá byť, to treba zdôrazniť, úplne depresívny." (Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling*, s. 2).

25. Lauren Berlant, "Starved", in *South Atlantic Quarterly* 106 (3), 2007, s. 434.

„PÍŠEM STÁLE TO ISTÉ...“
LOLA OLUFEMI

Píšem stále to isté. Zamysli sa nad tým ako kruh, zaoblené čiary z jedného fixného bodu, zdá sa, stále pokračujú a pokračujú.

Mám snahu udržať krok so svojou túžbou po niečom viac.

Takže aj keď si myslím, že nepíšem o potenciáli, tak o to snahu
mám.

Aj keď sa snažím napísať príbeh, ktorý nie je o chcení nejakého sveta,
ktorý nie je týmto svetom.

Pozriem sa na konečný výsledok a som ohromená, že sa tam
objavujú tie isté slová, aj keď som sa ich zo všetkých síl snažila vynechať.

Zamysli sa nad tým ako kruh, zaoblené čiary z jedného fixného bodu, zdá sa,
stále pokračujú a pokračujú.

To by mohlo byť kľúčom našej metódy.

Píšem stále to isté. Zamysli sa nad tým ako kruh, zaoblené čiary z jedného fixného bodu,
zdá sa, stále pokračujú a pokračujú.

Máš snahu udržať krok s ich túžbou po niečom viac.

Takže aj keď si myslím, že nepíšem o potenciáli, tak o to snahu

Mám.

Aj keď sa snažím napísať príbeh, ktorý nie je o chcení nejakého sveta,
ktorý nie je týmto svetom.

Pozriem sa na konečný výsledok a som ohromená, že sa tam
objavujú tie isté slová, aj keď som sa ich zo všetkých síl snažila vynechať.

Zamysli sa nad tým ako kruh, zaoblené čiary z jedného fixného bodu, zdá sa,
stále pokračujú a pokračujú.

To by mohlo byť kľúčom našej metódy.

Píšem stále to isté. Zamysli sa nad tým ako kruh, zaoblené čiary z jedného fixného bodu,
zdá sa, stále pokračujú a pokračujú.

Majú snahu udržať krok.
Našou túžbou je viac.

Takže aj keď si myslím, že nepíšem o potenciáli, tak o to snahu

MÁM!

Aj keď sa snažím napísať príbeh, ktorý nie je o chcení nejakého sveta,
ktorý nie je týmto svetom.

Pozriem sa na konečný výsledok a som ohromená, že sa tam
objavujú tie isté slová, aj keď som sa ich zo všetkých síl snažila vynechať.

Zamysli sa nad tým ako kruh, zaoblené čiary z jedného fixného bodu, zdá sa, stále pokračujú
a pokračujú.

To by mohlo byť kľúčom našej metódy.

SARA AHMED

is a feminist writer and independent scholar. She works at the intersection of feminist, queer and race studies. Her research is concerned with how bodies and worlds take shape; and how power is secured and challenged in everyday life worlds as well as institutional cultures. She is the author of many books, including: *Complaint!* (2021), *Living a Feminist Life* (2017), *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life* (2012), *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (2006) and *The Cultural Politics of Emotion* (2004).

MIKKEL KRAUSE FRANTZEN

is a postdoc at the University of Copenhagen and literary critic at the Danish newspaper *Politiken*. The author of *Going Nowhere, Slow – The Aesthetics and Politics of Depression* (2019) and *Klodens Fald* (2021), his work has appeared in e.g. *boundary 2*, *Third Text*, *Theory, Culture, and Society*, *Differences* and *Los Angeles Review of Books*.

LOLA OLUFEMI

is a black feminist writer and Stuart Hall foundation researcher from London based in the Centre for Research and Education in Art and Media at the University of Westminster. Her work focuses on the uses of the feminist imagination and its relationship to cultural production, political

demands and futurity. She is author of *Feminism Interrupted: Disrupting Power* (Pluto Press, 2020) and *Experiments in Imagining Otherwise* (Hajar Press, 2021) and a member of 'bare minimum', an interdisciplinary anti-work arts collective.

AZIZA HARMEL (1985)

is a curator and writer. Aziza worked at Documenta 14 and Steirischer Herbst 2018. In 2019 she co-curated a research program on curatorial knowledge, Qayyem, which was roaming between Alexandria, Amman and Tangier. She also co-curated the 12th edition of the Bamako Encounters, African Biennale of Photography—in Bamako, Mali.

CURATORS:

LAURA AMANN (1986)

is a curator and architect. Laura co-founded Significant Other, a project space which looked at spaces inhabited by art and architecture, she taught at the Technical University of Vienna, and she is a graduate of De Appel Curatorial Programme, Amsterdam. Recent projects have looked at acts of joy, intimacy, desire and sensuality and how they produce spaces for disobedience.

Aziza and Laura are both currently part of the curatorial team at Kunsthalle Wien.

SARA AHMED

je feministická spisovateľka a nezávislá výskumníčka. Pracuje na pomedzí feministických, queer a rasových štúdií. Vo svojom výskume sa zaoberá tým, ako sa formujú telá a svety a ako sa získava a sponchyňuje moc vo svete každodenného života, ako aj v inštitucionálnych kultúrach. Je autorkou mnohých kníh, medzi nimi napr.: *Complaint!* (2021), *Living a Feminist Life* (2017), *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life* (2012), *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (2006) alebo *The Cultural Politics of Emotion* (2004).

MIKKEL KRAUSE FRANTZEN

je postdoktorandským výskumníkom na Kodanskej univerzite a literárnym kritikom v dánskych novinách *Politiken*. Je autorom kníh *Going Nowhere, Slow – The Aesthetics and Politics of Depression* (2019) and *Klodens Fald* (2021), jeho práce boli publikované v odborných časopisoch, napr.: *boundary 2*, *Third Text*, *Theory, Culture, and Society*, *Differences* a *Los Angeles Review of Books*.

LOLA OLUFEMI

je černošská feministická spisovateľka a výskumníčka Nadácie Stuarta Halla z Londýna pôsobiaca v Centre pre výskum a vzdelávanie v oblasti umenia a médií na Westminsterskej univerzite. Vo svojej práci sa zameriava na využívanie feministickej imaginácie a jej vzťah ku kultúrnej

produkcii, politickým požiadavkám a budúcnosti. Je autorkou kníh *Feminism Interrupted: Disrupting Power* (Pluto Press, 2020), *Experiments in Imagining Otherwise* (Hajar Press, 2021); a je členkou „bare minimum“ interdisciplinárneho umeleckého kolektívu zameraného proti práci.

KURÁTOROKY:

AZIZA HARMEL (1985)

je kurátorka a spisovateľka. Aziza pracovala na Documenta 14 a na Steirischer Herbst 2018. V roku 2019 sa stala spolukurátorkou výskumného programu o kurátorskom poznaní Qayyem, ktorý putoval medzi Alexandriou, Ammánom a Tangerangom. Bola tiež spolukurátorkou 12. ročníka Bamako Encounters, afrického bienále fotografie v Bamaku v Mali.

LAURA AMANN (1986)

je kurátorka a architektka. Laura spolu zakladala projektový priestor Significant Other, ktorý sa zaoberal priestormi obývanými umením a architektúrou. Vyučovala na Technickej univerzite vo Viedni a je absolventkou kurátorského programu De Appel v Amsterdame. Jej nedávne projekty sa zaoberali aktami radosti, intimity, túžby a zmyselnosti, a tým ako vytvárajú priestory pre neposlušnosť.

Aziza aj Laura sú aktuálne súčasťou kurátorského tímu v Kunsthalle Wien.

K

U

N

S

T

H

A

L

L

E

B

R

A

T

I

S

L

A

V

A

Curators of the exhibition:
Laura Amann & Aziza Harmel

Curator/editor of the publication:
Denisa Tomková

Slovak language copy-editing:
Zuzana Andrejco Ferusová

Translation:
Denisa Tomková

Graphic Design:
Lukáš Kollár

Contributors:
Sara Ahmed, Laura Amann, Aziza Harmel,
Mikkel Krause Frantzen and Lola Olufemi

Copyediting:
Laura Amann & Denisa Tomková

KUNSTHALLE BRATISLAVA TEAM:

Director:
Jen Kratochvíl

Public program curator & PR:
Jelisaveta Rapaic

Curator:
Lýdia Pribišová

Curator of Editorial Programming:
Denisa Tomková, PhD

Gallery educator:
Lucia Kotvanová

Production manager:
Martina Kotlíriková

Exhibition production manager:
Filip Krutek

Chief economist:
Denisa Zlatá

Assistant:
Janette Flaškayová

Personnel and salaries manager:
Anton Švanda

Executive Graphic Designer:
Lukáš Kollár

Kurátorky výstavy:
Laura Amann & Aziza Harmel

Kurátorka/editorka publikácie:
Denisa Tomkova

Jazyková redakcia a korektúry:
Zuzana Andrejco Ferusová

Preklad:
Denisa Tomková

Grafický dizajn:
Lukáš Kollár

Autori*ky textov:
Sara Ahmed, Laura Amann, Aziza Harmel,
Mikkel Krause Frantzen and Lola Olufemi

Korektúry:
Laura Amann & Denisa Tomková

TÍM KUNSTHALLE BRATISLAVA:

Riaditeľ:
Jen Kratochvíl

Kurátorka programov pre verejnosť a PR:
Jelisaveta Rapaic

Kurátorka:
Lýdia Pribišová

Kurátorka edičného programu:
Denisa Tomková, PhD.

Galerijná pedagogička:
Lucia Kotvanová

Manažérka produkcie a prevádzky:
Martina Kotlíriková

Manažér produkcie výstav:
Filip Krutek

Hlavná ekonómka:
Denisa Zlatá

Asistentka:
Janette Flaškayová

Personalista a mzdar:
Anton Švanda

Výkonný grafický dizajnér:
Lukáš Kollár

Kunsthalle Bratislava,
Námestie SNP 12, 811 06
Bratislava

Opening hours:
Mon-Sun: 12:00-19:00
Tue: closed

FACEBOOK, INSTAGRAM, YOUTUBE
/Kunsthallebratislava

Kunsthalle Bratislava,
Námestie SNP 12, 811 06
Bratislava

Otváracie hodiny:
Pon-Ned: 12:00-19:00
Uto: closed

FACEBOOK, INSTAGRAM, YOUTUBE
/Kunsthallebratislava

THANK YOU

We would like to express gratitude to all contributors to this publication, including the original publishers - for their willingness to provide the texts for re-print and translation. Similarly to us, they all believe in and support the accessibility and dissemination of knowledge and critical thinking. We would also like to thank the exhibition curators, all participating artists, lenders, and the whole team of Kunsthalle Bratislava and Kunsthalle Wien.

ĎAKUJEME

Radi by sme vyjadrili vďaku všetkým prispievateľom a prispievateľkám do tejto publikácie, vrátane pôvodných vydavateľov - za ich ochotu poskytnúť texty na opätovné publikovanie a preklad. Podobne ako my, aj oni podporujú dostupnosť a šírenie poznatkov a kritického myslenia. Ďakujeme aj kurátorkám výstavy, všetkým zúčastneným umelcom a umelkyniam, požičiavateľom diel a celému tímu Kunsthalle Bratislava a Kunsthalle Wien.

Zriaďovateľ
/ Founder



Partner výstavy
/ Exhibition partner

kunsthalle wien



Publikáciu podporili /
Publication is supported by



Mediálni partneri
/ Media partners



.tasr.

·RÁDIO DEVÍN

CITYLIFE.SK

blok

Flash Art

GoOut

Exhibited Artwork Descriptions

80

Rastislav Bibza

Born in 1968 in Bratislava, lives and works in Modra (Slovakia).

Portrait 1-4, early 2000s.

Courtesy the artist and the Nezábudka Gallery, founded by the League for Mental Health in Bratislava.

Rastislav Bibza began drawing at a young age and went through several phases of artistic expression during his lifetime. His artistic process begins with an impulse and the works are created automatically. He limits his choice of subjects to a few recurring motifs. He usually reduces them to nuances of tones, while the combinations of individual colours are guided by his momentary psychological state of mind. In times of tension he uses dark colours, in calmer periods he brightens the colour palette.

The exhibition *Do Nothing, Feel Everything* includes four of his portraits created between 2004 and 2013. The complete monotony of subject and style gives these series a particular tension. Between 2004 and 2014, as part of his creative practice, Bibza worked extensively with the League for Mental Health. His paintings were loaned for the exhibition by the Nezábudka Gallery, founded in 2004 by the League for Mental Health in Bratislava. It is a contemporary art gallery that focuses mainly on the work of those whose lives have been affected by mental illness.

Christoph Bruckner

Born in 1975 in Amstetten, lives and works in Vienna (Austria).

Untitled, 2014/2015

Untitled, 2014/2015

Untitled, 2016

Christoph Bruckner's artistic practice is led by process. Meaning there is always a concept describing a method of creation which precedes its making. Furthermore, his works

are born out of the precarious reality that surrounds their genesis. Resulting in an exploration of a range of basic artistic and aesthetic notions. Bruckner's work also often points not only to the precariousness of artistic production but also the psyche of their author as they are achieved by humble means and made within his domestic context. Their methodical nature also entails that the works come into being almost by themselves inhabiting a space of contradictory tensions between determination and arbitrariness.

The works which are included in *Do Nothing, Feel Everything* takes advantage of the artist's addictive traits. Fundamentally formal questions regarding the monochrome, ideas of composition and repetition are debated in a rather unassuming manner. The two canvases are part of a larger series that was created by merely taping off certain sections of the surface and hanging them in the artist's flat. Being a heavy smoker, he used the nicotine of his hand rolled cigarettes to slowly but steadily - within the period of several months - create a subtle coat where the canvas was left unprotected and in so doing, created a full-blown series of formal declensions unfazed by everyday quotidian life. The smaller work was created during a period of residency in Chicago. As Bruckner was suddenly very restricted in his usual daily smoking routine, he had to resort to nicotine gum to satiate his addiction. Almost like strangely amorphous days in a calendar, the individual smashed chewing gums chronicle the artist's sojourn and survival in a place that has no mercy for those addicted to nicotine.

Within the context of *Do Nothing, Feel Everything* Bruckner's works nonchalantly tap into both main lines of thinking as they not only humbly refer to a formalist art historic discourse but at the very same time contradict it by applying processes which heavily depend on contextual

circumstances as well as the artists psyche and in this sense perhaps posit a practice which alternates within itself between the 'paranoid' and the 'depressive' as a mode of creation.

Tony Cokes

Born in 1956, lives and works in Providence (RI, USA).

Testament A: MF FKA K-P X KE RIP, 2019

Courtesy the artist, Green Naftali, New York, Hannah Hoffman, Los Angeles, and Electronic Arts Intermix, New York.

Tony Cokes's unmistakable practice is one that undermines, inverts, and samples visual and textual components and turns them into forms that upend the common perceptual habits of a culture usually dominated by images, or, as critical theorist Kodwo Eshun puts it, Cokes's work involves "listening in the mode of looking in the key to reading in the mode of watching in the key of hearing". The artist's primary goal is to produce uncertainties and to apply pressure to what we think we know, plunging our established categories of understanding into crisis and provoking epistemic panic.

Bringing together theory, journalism, dance, rock and indie music, video art, karaoke, and screensavers, Cokes's works speak of the relation between sound, vision, and politics. A central element of his installations is quoted text, delivered in a precise rhythm and presented in bold colours borrowed from modernist colour schemes. These words are sustained by rich and atmospheric sounds that produce a powerfully sensory and emotional response in the viewer.

In *Testament A: MF FKA K-P X KE RIP* (2019), Cokes quotes from an eulogy for cultural theorist Mark Fisher delivered by Kodwo Eshun at Goldsmiths, University of London, in

2018, one year after Fisher's death. The commemorative speech is visually translated into bold yellow and purple text slides and features a soundtrack by electro musicians Burial, Parson, Shackleton, and others. The audiovisual work mourns the death of Fisher, who taught in the Department of Visual Cultures at Goldsmiths, and who, through his writings, criticism, blog posts, music mixes, and essays midwifed, empowered, and nurtured myriad subcultures, movements, and scenes, ranging from Futurism, to feminism, to Accelerationism, while engaged in a mortal and unending struggle with depression that cost him his life. What could be called a pop eulogy begins as a festive commemoration and ends in a call to continue thinking, rethinking, and thinking otherwise with and through the many legacies of Mark Fisher—a legacy that is testament to the pleasure and enjoyment of engaging in such thought.

Patricia Domínguez

Born in 1984, lives and works in Chile.

Green Irises, 2019

Madre Drone, 2019-2020

Patricia Domínguez's practice straddles the line between ancestral knowledge, myths, and rituals and modern-day technology and digital culture. Bringing together experimental research on ethnobotany, healing practices, and the corporatization of well-being, she focuses on how neoliberalism perpetuates colonial practices of extraction and exploitation. Her work is closely linked to activism as well as storytelling. The interactive publication *Gaiaguardianxs* (2020), for instance, documents three years of research and narrates a personal journey through water-related conflicts in Latin America. Domínguez explains her use of fiction as "parallel to the language of plants or that of dreams. A nonverbal, complex language, with multiple layers, temporalities, and references".

Exhibited Artwork Descriptions

81

Combining a multiscreen video installation alongside a series of altars and totem figures, the installation *Green Irises* (2019) offers a cybernetic take on ancestral healing practices. Carefully arranged offerings of flower petals and medicinal plants are meant to exorcise the “corporate effects” of capitalism on the body: *aloe vera*, to relieve dry eyes from working in front of a computer all day, and rose of Jericho, believed to absorb harmful radiation from Wi-Fi networks. Acting like totems, striped business shirts printed with digital motifs reference the striped patterns of Indigenous vessels. At the heart of the installation, the video *Madre Drone (Mother Drone)* (2019–2020) recounts the encounter of a woman-serpent and a robot in a dreamlike, cosmic annunciation, illuminated by lights akin to the laser pointers used by Chilean student protestors to blind spy drones. Two bright green irises watch over the installation’s landscape like surveillance cameras: scans of Domínguez’s eyes, reflecting her own rootedness in the Chilean neoliberal system and addressing the colonial traces in her DNA.

Rahima Gambo

Born in 1986, lives and works in Abuja (Nigeria) and London (UK).

A Walk, 2019,
Several photographs from the series *Tatsuniya and Tatsuniya II*, 2017–2019,
Courtesy the artist and Tatsuniya Art Collective.

“Can we walk as a response to this?” asks multimedia artist Rahima Gambo in the face of trauma and suffering. Where language fails or doesn’t suffice, the artist turns instead to walking as a practice. In 2019, she founded the mobile artist-run space *A Walk Space* to explore the interdisciplinary intersections of “moving image”, a term she prefers to “photography” and “film” due to their violent colonial history in Africa. As a Black woman, notes Gambo, her relation to the camera can thus only be paranoid.

When asked to report on the female suicide bombings of Boko Haram in northeastern Nigeria in the mid-2010s as a photojournalist, Gambo describes how she “fe[el] a void in linear photographic language to capture these horrific incidents”. She thus developed *A Walk* (2019) as a narrative, mobile, and open-ended mechanism that has no beginning, middle, or end. More than a video, *A Walk* explores the artist’s environment in Maiduguri, Lagos, and Abuja, as well as Marrakech in Morocco, in what Gambo terms a “psychogeographical cartography” that fluidly moves between photography, drawing, moving image, and sculpture. She describes her technique as a slowing down of time—as the “idea of holding the frame and, yet, things move in that frame”.

Dwelling at the limits of photojournalism, *A Walk* is a fragment of a wider practice that includes visiting sites of Boko Haram attacks in Maiduguri. At the Shehu Sanda Kyarimi government school, which was closed from 2013 to 2015 following a terror attack, Gambo photographed ten of its pupils after leading a seven-day storytelling workshop there. The workshop and the resulting series of images, titled *Tatsuniya* (2017)—a Hausa word that translates to “tales for children”—intend to go beyond traditional linear narrative approaches to addressing the students’ traumatic memories. By simply holding space for creative expression and encouraging curiosity, Gambo draws on the motto of Trinh T. Minh-ha’s film *Reassemblage* (1983): to not “speak about” but rather to “just speak nearby”, contrary to the conventions of ethnographic documentary film. Some of *Tatsuniya*’s images document the expressions of its young female protagonists in a very personal and intimate manner, while others seem almost abstract. Such images, including those of *A Walk*, encourage us to not address a wound head-on but rather to circle

around it, to digress, and to pivot back to it.

Jakob Jakobsen

Born in 1965, lives and works in Hospital for Self Medication.

Hospital for Self Medication, 2020

Jakob Jakobsen’s practice is characterized by self-organization and the construction of a number of autonomous institutions, such as the Copenhagen Free University, Hospital Prison University Archive, and *Hospital for Self Medication*, as well as the foundation of a union for young artists and curators and an activist television station. His project *Hospital for Self Medication* focuses on an experimental approach to care and treatment – not only of mental illnesses, but of all kinds of illness that lack representation in the general healthcare system. The main objective of the project is a critique of capitalist and neoliberal practices—a critique that regards normativity and relentless demands for productivity and optimization as part of a structural problem, and hence places the responsibility to change things not on the individual but on a society that is failing many people.

Niklas Lichti

Born in 1980, lives and works in London (UK) and Vienna (Austria).

Appropriate Sentiment, 2019
Concrete Quarterly, 2020

With support from Diana Duta, Adam Grey, and Tomas Rydin.

Flat Baroque, 2019
Gore Capitalism, 2019
Ingwer & Selters, 2019
International Gothic, 2019

Niklas Lichti fuses issues of mental health, artistic writing, and publishing in his multimedia practice. Literary self-descriptions of artists provide the starting point for his video works, drawings, and installations. One of these is *Life*, the autobiography of

sixteenth-century Italian sculptor Benvenuto Cellini. The book constructs an image of the artist as “highly self-sustained, fucking full of himself, toxic, and deeply invested in the idea of artistic genius”, as Lichti puts it, and thereby places the burden of creating a meaningful life on the individual. Lichti examines how such notions of solipsistic genius translate into capitalist concepts of individualism and self-actualization and, in turn, shape the stigmatization of mental health issues, particularly in the media.

In the video *Concrete Quarterly* (2020), a crudely shaped head narrates experiences of depression, isolation, and the inability to write, as it ponders, for instance, the possibility of “turning your symptoms into friends.” *Flat Baroque* (2019) contrasts references to naturalist Henry David Thoreau’s *Walden* (1845)—a sort of bible for aspiring solitary geniuses—and the postwar fixed-currency system Bretton Woods with images of a dance party, set to the tune of an Estonian rune song. In both works, Lichti uses historical approaches of self-representation and digression as a means of storytelling.

The installation *Pee Zee II* (2019) plays on the notion of cultural capital and the pressure to performatively display one’s tastes, habits, and intellectual capacities. Books are assembled and amended with drawings and props—such as a pair of glasses and a syringe filled with THC oil—to create the wall pieces *International Gothic*, *Appropriate Sentiment*, and *Ingwer Selters* (all 2019).

Shana Moulton

Born 1976, lives and works in New York (USA) and Santa Barbara (CA, USA).

The Pink Tower, 2019

Courtesy Galerie Gregor Staiger, Zurich and Crèvecoeur, Paris
Shana Moulton uses video,

Exhibited Artwork Descriptions

82

performance, and installation to playfully reflect on practices of wellness and self-actualization. Performing as her alter ego, Cynthia, who is desperate for meaning and spirituality, the artist tries out all sorts of routines such as Pilates, reflexology, bubble baths, healing potions, and crystal healing to seek relief from the anxieties and ailments of an accelerated, capitalist world. But the resulting improvements don't seem to go beyond quick and often trippy fixes, with Cynthia spiralling back into self-doubt and stress.

Moulton has been developing the ongoing body of work *Whispering Pines* (2002–2019) since her studies at art school. She describes it as “trying to be honest about how contemporary society is affecting my psyche and my behaviour”. The bright and colourful aesthetic of the short videos’ sets and props deliberately crosses over from Pop Art into kitschy New Ageism but is also imbued both with a touch of uncanniness, reminiscent of David Lynch’s eerie movies, and a Vaudevillian sense of comedy.

Cynthia is also the protagonist of *The Pink Tower* (2019), an installation modelled on the types of building blocks used at Montessori schools, with embedded videos screens displaying scenes of self-actualization and self-healing. While working in Santa Barbara in California, Moulton found inspiration in the town’s namesake Christian saint. According to legend, Saint Barbara was incarcerated in a tower and ultimately killed by her pagan father for converting to the Christian faith. Moulton equally relates the motif of the tower to the fairy tales of Rapunzel and Sleeping Beauty as well as the modern-day office setting, where an adjustable standing desk literally lifts Cynthia to new heights.

Tom Seidmann-Freud
1892–1930, lived and worked in Vienna (Austria) and Berlin (Germany).

Buch der Hasengeschichten (*Book of Hare Stories*), 1924
Die Fischreise (*The Fish Journey*), 1923. Several scans of Tom Seidmann-Freud’s oeuvre.

Despite its seemingly cheerful genre, the work of children’s book author, painter, and illustrator Tom Seidmann-Freud profoundly reflects on themes of trauma, depression, and gender. Born Martha Gertrud Freud, the niece of Sigmund Freud grew up in a well-to-do Jewish family in Vienna, until they moved to Berlin when she was fifteen. It was then that she took on the name Tom and began occasionally dressing in men’s clothing. In 1921, after studying art with a focus on Art Nouveau illustration in London, Berlin, and Munich, she married the writer, Yankel Seidmann. Together the couple founded the small children’s book press Peregrin—Latin for “stranger” or “from another country”.

Just a year later, Seidmann-Freud’s beloved younger brother Theodor drowned in a lake close to Berlin. The shock of this loss was life-changing and becomes palpable in *Die Fischreise* (*The Fish Journey*) (1923), the book Seidmann-Freud was working on at the time. It follows the young Peregrin into a dream in which a fish takes him to an underwater utopia where children never go hungry, and everybody gets along. Moving away from the Jugendstil ornamentalities of the time, Seidmann-Freud increasingly favored a minimalistic drawing style in line with the emerging New Objectivity: geometric shapes, straight lines, and soft yet bold colors that appear almost transparent.

As Seidmann-Freud’s children’s book career progressed, her characters’ sense of androgyny became more pronounced. She went on to publish books like *Buch der Hasengeschichten* [*Book of Hare Stories*] (1924) and *Das Wölkchen* (*The Little Cloud*)

(1910), characterized by dark, symbolic echoes of the subconscious. Her pedagogical books were interactive and introduced children to the practice of reading in a playful way. Her *Spielfibel* (*Game Primer*) (1930) was praised by philosopher Walter Benjamin as “the rare union of the most thorough mind with the lightest touch”.

Meanwhile, the Seidmann-Freuds’ second publishing house, Ophir, founded in collaboration with the Hebrew poet Hayim Nahman Bialik, began to falter. As the family’s financial problems loomed large amid the economic crisis that would become the Great Depression, Yankel Seidmann committed suicide in October 1929. Overcome by grief, Tom Seidmann-Freud took her life just four months later. She was 37 years old.

Anna Zemánková

Born in 1908 in Hodolany, died 1986 (the Czech Republic).

Untitled (*Hanging Room Divider with Panels Painted on Both Sides*), early 1970s.

Anna Zemánková’s urge to create art arose in her middle age when she got depressed and was deeply frustrated. Zemánková was encouraged to draw by her sons after they discovered a suitcase in the basement containing the drawings that she had made in her youth. Anna Zemánková said about her practice: ‘When I later look at what I have created, I feel good. I feel really good.’ One day, her sons brought her small panels and encouraged her to paint them. The result of it, is Zemánková’s artwork *Untitled* (*Hanging room divider with panels painted on both sides*).

Tereza, Anna Zemánková’s granddaughter, describes the body of work of her grandmother as an oeuvre that ‘feels like an herbarium of fantastical extraterrestrial plants, but it also recalls the sensual

flowers of Georgia O’Keeffe or the later drawings of Louise Bourgeois. Some of her drawings look like fragmentary images of plants magnified under a microscope or resemble German biologist Ernst Haeckel’s illustrations of maritime flora and fauna. However, despite all these analogies her work remains original and inimitably unique.’ Zemánková also constantly surrounded herself with flowers in her home, by growing them on her balcony, by purchasing botanical literature or by decorating her home with artificial and real plants. Regarding her practice Zemánková ponders herself: ‘What do I get from art? It frees me from material things. It’s easier when you’re released from material concerns. I don’t give my pictures titles because everybody sees something different in them. When I draw something, it’s already fulfilled its purpose: It brings me boundless joy’ (1980)

Rastislav Bibza

narodený v roku 1968 v Bratislave, žije a pracuje v Modre (Slovensko).

Portrét 1-4, začiatok roku 2000.

So súhlasom umelca a Galérie Nezábudka, ktorú založila Liga za duševné zdravie v Bratislave.

Rastislav Bibza začal kresliť už v mladom veku a počas svojho života prešiel viacerými fázami výtvarného prejavu. Jeho umelecký proces začína akýmsi impulzom a diela tak vznikajú automaticky. Pri výbere námetov sa obmedzuje na niekoľko opakujúcich sa motívov. Ich farebnosť väčšinou redukuje na nuansy tónov, pričom kombinácie jednotlivých farieb riadi svojim momentálnym psychologickým rozpočením. V časoch napätia používa tmavé farby, v pokojnejších obdobiach farebnú paletu rozjasňuje.

Na výstave *Do Nothing, Feel Everything* sú zaradené štyri z jeho portrétov vytvorených medzi rokmi 2004 - 2013. Takmer úplná monotónnosť námetu a štýlu dodáva týmto cyklom zvláštne napätie. Bibza medzi rokmi 2004 - 2014 v rámci svojej tvorivej praxe intenzívne spolupracoval s Ligou za duševné zdravie. Jeho obrazy na výstavu zapožičala Galéria Nezábudka, ktorú v roku 2004 založila Liga za duševné zdravie v Bratislave. Je to galéria súčasného umenia, ktorej činnosť je zameraná najmä na tvorbu tých, ktorých život ovplyvnilo duševné ochorenie.

Christoph Bruckner

narodený v roku 1975 v Amstettene, žije a pracuje vo Viedni (Rakúsko).

Bez názvu, 2014/2015

Bez názvu, 2014/2015

Bez názvu, 2016

Umeleckú prax Christopa Brucknera vedie proces. To znamená, že jeho tvorbe vždy predchádza koncept opisujúci spôsob tvorby. Okrem toho

sa jeho diela rodia z neistej reality, ktorá obklopuje ich zrod. Výsledkom je skúmanie celého radu základných umeleckých a estetických pojmov. Brucknerove diela tiež často poukazujú nielen na neistotu umeleckej tvorby, ale aj na psychiku ich autora, keďže sú dosiahnuté skromnými prostriedkami a vytvorené v jeho domácom kontexte. Ich metodická povaha zároveň znamená, že diela vznikajú takmer samy od seba a obývajú priestor protichodného napätia medzi determináciou a svojvoľnosťou.

Diela, ktoré sú zahrnuté na výstave *Do Nothing, Feel Everything* odkazujú na umelcové návykové vlastnosti. Zásadné formálne otázky týkajúce sa monochrómu, myšlienok kompozície a opakovania sú rozoberané pomerne nenápadným spôsobom. Dve plátna sú súčasťou väčšej série, ktorá vznikla jednoduchým vymedzením danej plochy a ich zavesením v umelcovom byte. Keďže bol silný fajčiar, nikotín z jeho ručne ubalených cigariet pomaly, ale vytvralo - v priebehu niekoľkých mesiacov - využíval na vytvorenie jemného povlaku na miestach, kde plátno zostalo nechránené, a tým vytvoril plnohodnotnú sériu formálnych deklinácií neohrozených každodenným citlivým životom. Menšie dielo vzniklo počas rezidenčného pobytu v Chicagu. Keďže Bruckner bol náhle veľmi obmedzený vo svojej obvyklej každodennej fajčiarskej rutine, musel sa uchýliť k nikotínovým žuvačkám, aby nasýtil svoju závislosť. Takmer ako zvláštne amorfné dni v kalendári sú jednotlivé rozcapené žuvačky kronikou umelcovho pobytu a prežívania na mieste, ktoré nemá zľutovanie s ľuďmi závislými od nikotínu.

V kontexte výstavy *Do Nothing, Feel Everything* Brucknerove diela nonšalantne narážajú na obe hlavné línie myslenia, pretože nielen pokorne odkazujú na formalistický

umelecko-historický diskurz, ale zároveň ho popierajú uplatňovaním postupov, ktoré silne závisia od kontextuálnych okolností, ako aj od psychiky umelca, a v tomto zmysle možno predstavujú prax, ktorá v sebe ako spôsob tvorby strieda „paranooidné“ a „depresívne“.

Tony Cokes

narodený v roku 1956, žije a pracuje v Providence (RI, USA).

Testament A: MF FKA K-P X KE RIP, 2019

So súhlasom umelca, Green Naftali, New York, Hannah Hoffman, Los Angeles, a Electronic Arts Intermix, New York

Tony Cokes svojou nezameniteľnou praxou podkopáva, prevracia a ilustruje vizuálne a textové zložky a premieňa ich na formy, ktoré narušujú bežné percepčné kultúrne návyky spoločnosti, v ktorej zvyčajne dominujú obrazy, alebo, ako hovorí kritický teoretik Kodwo Eshun, Cokesova práca zahŕňa „počúvanie v režime sledovania v kľúčí čítania v režime sledovania v kľúčí počúvania“. Primárnym cieľom umelca je vytvárať neistotu a vyvíjať tlak na to, čo si myslíme, že vieme, čím sa naše zaužívané kategórie chápania dostávajú do krízy a vyvolávajú epistemickú paniku.

Cokesove diela, v ktorých sa spája teória, žurnalistika, tanec, rocková a indie hudba, videoart, karaoke a šetriče obrazovky, hovoria o vzťahu medzi zvukom, videním a politikou. Ústredným prvkom jeho inštalácií je citovaný text, podaný v presnom rytme a prezentovaný výraznými farbami vypožičanými z modernistických farebných schém. Tieto slová sú podporené bohatými a atmosférickými zvukmi, ktoré v divákovi vyvolávajú silnú zmyslovú a emocionálnu odozvu.

V diele *Testament A: MF FKA K-P X KE RIP* (2019) Cokes cituje zo smútočnej reči na počesť

kultúrneho teoretika Marka Fishera, ktorú predniesol Kodwo Eshun na Goldsmiths univerzite v Londýne v roku 2018, rok po Fisherovej smrti. Smútočný prejav je vizuálne prevedený do tučných žltých a fialových textových diapozitívov a obsahuje soundtrack od elektro hudobníkov Burial, Parson, Shackleton a ďalších. Audiovizuálne dielo vyjadruje smútok nad smrťou Fishera, ktorý vyučoval na katedre vizuálnej kultúry na Goldsmiths a ktorý svojimi spismi, kritikou, blogovými príspevkami, hudobnými mixmi a esejami sprostredkoval, posilňoval a živil nespočetné množstvo subkultúr, hnutí a scén, od futurizmu cez feminizmus až po akceleracionizmus, pričom viedol smrteľný a nekonečný boj s depresiou, ktorá ho stála život. To, čo by sa dalo nazvať popovým chválospevom, sa začína ako slávnostná spomienka a končí výzvou pokračovať v myslení, premýšľaní a myslení inak s mnohými odkazmi Marka Fishera a prostredníctvom nich - odkazom, ktorý svedčí o potešení a radosi z takéhoto myslenia.

Patricia Domínguez

narodená v roku 1984, žije a pracuje v Čile.

Green Irises (Zelené kosatce), 2019-2020

Madre Drone, 2019-2020

Objednávka a produkcia: Gasworks, s podporou Lazo Cordillera, Fundación Engel, Fundación AMA a SCAN.

Prax Patricie Domínguez sa pohybuje na hranici medzi znalosťami vlastných predkov, mýtmi a rituálmi a súčasnou technológiou a digitálnou kultúrou. Spája experimentálny výskum etnobotaniky, liečebných praktík a korporativizácie blahobytu a zameriava sa na to, ako neoliberalizmus zachováva koloniálne praktiky ťažby a vykorisťovania. Jej práca je úzko spojená s aktivizmom,

ako aj s rozprávaním príbehov. Jej interaktívna publikácia *Gaiaguardianxs* (2020) napríklad dokumentuje tri roky výskumu a rozpráva o osobnej ceste až po konflikty súvisiace s vodou v Latinskej Amerike. Domínguez vysvetľuje, že používa fikciu ako „paralelu k jazyku rastlín alebo jazyku snov. Neverbálny, komplexný jazyk s viacerými vrstvami, časovými rovinami a odkazmi“.

Inštalácia *Green Irises (Zelené kosatce)* (2019), ktorá kombinuje viacobrazovkovú videoinštaláciu spolu so sériou oltárov a totemových figur, ponúka kybernetický pohľad na liečebné praktiky predkov. Starostlivo naaranžované obety z okvetných lístkov a liečivých rastlín majú za úlohu vyhňať „korporátne účinky“ kapitalizmu na telo: aloe vera, ktorá má zmierniť suchosť očí po celodennej práci pred počítačom, a ruža z Jericha, o ktorej sa veri, že pohlcuje škodlivé žiarenie z Wi-Fi sietí. Pruhované biznis tričky s digitálnymi motívom odkazujú na pruhované vzory domorodých plavidiel a pôsobia ako totemy. Srdcom inštalácie je video *Madre Drone* (2019 - 2020), ktoré rozpráva o stretnutí ženy-hada a robota v snovej, kozmickej zvesti, osvetlenej svetlami podobnými laserovým ukazovadlám, ktoré používajú čliskí študentskí demonštranti na oslepenie špiónážnych dronov. Dva jasne zelené kostace dohliadajú na nainštalovanú krajinu ako bezpečnostné kamery: Domínguezovej skeny očí odrážajú jej vlastné zakorenenie v čliskom neoliberalnom systéme a riešia koloniálne stopy v jej DNA.

Rahima Gambo

narodená v roku 1986, žije a pracuje v Abují (Nigéria) a Londýne (Spojené kráľovstvo).

A Walk (Prechádzka), 2019
Niekoľko fotografií zo série
Tatsuniya a Tatsuniya II, 2017-2019.

So súhlasom umelca a Tatsuniya Art Collective.

„Môžeme sa prechádzať ako odpoveď na toto?“ pýta sa multimediálna umelkyňa Rahima Gambo tvárou v tvár traume a utrpeniu. Tam, kde jazyk zlyháva alebo nestačí, sa umelkyňa namiesto toho obracia k chôdzi ako praxi. V roku 2019 založila mobilný umelecký priestor A Walk Space, aby skúmala interdisciplinárne priesečníky „pohyblivého obrazu“, čo je termín, ktorý uprednostňuje pred „fotografiou“ a „filmom“ vzhľadom na ich násilnú koloniálnu históriu v Afrike. Gambo poznamenáva, že jej vzťah ku kamere - ako černošča - môže byť len paranoidný.

Keď bola ako fotoreportérka požiadaná, aby v polovici roku 2010 informovala o samovražedných bombových útokoch žien z Boko Haram v severovýchodnej Nigérii, Gambo opisuje, ako „cítila prázdnotu v lineárnom fotografickom jazyku, ktorý by zachytil tieto hrozne incidenty“. Vytvorila tak dielo *A Walk* (2019) ako naratívny, mobilný a otvorený mechanizmus, ktorý nemá začiatok, stred ani koniec. Viac ako video, *A Walk* skúma prostredie umelkyne v Maiduguri, Lagose a Abují, ako aj v Marrákeši v Maroku, v tom, čo Gambo nazýva „psychogeografickou kartografiou“ ktorá sa plynulo pohybuje medzi fotografiou, kresbou, pohyblivým obrazom a sochou. Svoju techniku opisuje ako spomalenie času - ako „myšlienku držania záberu a napriek tomu, že sa veci v tomto zábere pohybujú“.

Na hraniciach fotožurnalistiky, *A Walk* je fragmentom širšej praxe, ktorá zahŕňa návštevu miest útokov Boko Haram v Maiduguri. Gambo viedla sedemdnňový workshop rozprávania príbehov a následne urobila fotografie desiatich žiakov vo vládnej škole Shehu Sanda Kyarimi, ktorá bola v rokoch 2013 až 2015 po teroristickom útoku zatvorená. Workshop a výsledná séria snímok s názvom *Tatsuniya* (2017) - hauské slovo, ktoré v preklade znamená „rozprávky pre deti“ - majú za cieľ prekročiť tradičné lineárne

naratívne prístupy k traumatickým spomienkam žiakov. Tým, že Gambo jednoducho udržiava priestor pre tvorivé vyjadrenie a podporuje zvedavosť, nadväzuje na motto filmu Trinh T. Minh-ha *Reassemblage* (1983): v rozpore s konvenciami etnografického dokumentárneho filmu „nehovoriť o“, ale skôr „len hovoriť nablízku“. Niektoré zábery *Tatsuniya* dokumentujú prejavy mladých protagonistiek veľmi osobným a intímnym spôsobom, iné pôsobia takmer abstraktne. Takéto zábery, vrátane tých z diela *A Walk*, nás nabádajú, aby sme sa k rane nestavali čelom, ale aby sme okolo nej krúžili, odbočovali a vracali sa k nej.

Jakob Jakobsen

Narodený v roku 1965, žije a pracuje v Hospital for Self Medication.

Hospital for Self Medication, 2020

Prax Jakoba Jakobsena je charakteristická samoorganizáciou a budovaním viacerých autonómnych inštitúcií, ako napríklad Copenhagen Free University, Hospital Prison University Archive a Hospital for Self Medication, ako aj založením zväzu mladých umelcov a kurátorov a aktivistickej televíznej stanice. Jeho projekt *Hospital for Self Medication* sa zameriava na experimentálny prístup k starostlivosti a liečbe - nielen duševných chorôb, ale všetkých ostatných, ktoré nemajú dostatočné zastúpenie v bežnom systéme zdravotnej starostlivosti. Hlavným cieľom tohto projektu je kritika kapitalistických a neoliberalných postopov. Táto kritika považuje normatívu a neúprosne požiadavky na produktivitu a optimalizáciu za súčasť štruktúralného problému, preto nekladie zodpovednosť za zmenu vecí na jednotlivca, ale na spoločnosť, ktorá mnohých ľudí zanedbáva.

Niklas Lichti

narodený v roku 1980, žije a pracuje v Londýne (Spojené kráľovstvo)

a vo Viedni (Rakúsko).
Appropriate Sentiment (Vhodný sentiment), 2019
Concrete Quarterly, 2020

S podporou Diany Duta, Adama Greya a Tomáša Rydina.

Gore Capitalism, 2019
Ingwer & Selters, 2019
International Gothic (Medzinárodná gotika), 2019

So súhlasom umelca a Galerie Emanuel Layr, Viedeň.

Niklas Lichti vo svojej multimediálnej praxi spája otázky duševného zdravia, umeleckého písania a publikovania. Literárne sebaopisy umelcov sú východiskom pre jeho video diela, kresby a inštalácie. Jednou z nich je *Life (Život)*, autobiografia talianskeho sochára zo šestnásteho storočia Benvenuta Celliniho. Kniha konštruje obraz umelca ako „veľmi sebestačného, sebastredného, toxického a hlboko investovaného do myšlienky umeleckého génia“, ako hovorí Lichti, a tým kladie bremeno vytvorenia zmysluplného života na jednotlivca. Lichti skúma, ako sa takéto predstavy o solipsistickej genialite premietajú do kapitalistických koncepcií individualizmu a sebarealizácie a následne formujú stigmatizáciu problémov duševného zdravia, najmä v médiách.

Vo videu *Concrete Quarterly* (2020) hrubo tvarovaná hlava rozpráva o skúsenostiach s depresiou, izoláciou a neschopnosťou písať, keď uvažuje napríklad o možnosti „urobiť zo symptómov svojich priateľov“. *Flat Baroque* (2019) kontrastuje odkazy na *Walden* (1845) prírodovedca Henryho Davida Thoreaua - akúsi bibliu pre aspirujúcich osamelých géniov - a povojnový systém pevnej meny Bretton Woods s obrazmi tanečnej zábavy v rytme estónskej runovej piesne. V oboch dielach Lichti využíva historické postupy sebareprezentácie a digresie ako prostriedok rozprávania.

Inštalácia *Pee Zee II* (2019) sa pohráva s pojmom kultúrneho kapitálu a tlakom na performatívne prezentovanie svojho vkusu, zvykov a intelektuálnych schopností. Knihy sú zostavené a doplnené kresbami a rekvizitami - napríklad okuliarmi a injekčnou striekačkou naplnenou THC olejom - a vytvárajú nástenné diela *International Gothic, Appropriate Sentiment* a *Ingwer Selters* (všetky 2019).

Shana Moulton

narodená v roku 1976, žije a pracuje v New Yorku (USA) a Santa Barbare (Kalifornia, USA).

The Pink Tower (Ružová veža), 2019

So súhlasom Galerie Gregor Staiger, Zürich a Crèvecoeur, Paríž.

Shana Moulton využíva video, performance a inštalácie na hravé reflektovanie praktík wellness a sebarealizácie. Umelkyňa vystupujúca ako svoje alter ego Cynthia, ktorá zúfalo hľadá zmysel a spiritualitu, skúša najrôznejšie postupy, ako je pilates, reflexológia, bublinkové kúpele, liečivé elixíry a liečenie kryštálmi, aby si ulavila od úzkosti a neduhov zrýchleného kapitalistického sveta. Zdá sa však, že výsledné zlepšenia neprekračujú rámec rýchlych a často triviálnych riešení, pričom Cynthia opäť upadá do stresu a pochybností o sebe.

Od čias svojich štúdií na umeleckej škole, Moulton vyvíja dielo *Whispering Pines* (2002 - 2019). Opisuje ho ako „snahu byť úprimná k tomu, ako súčasná spoločnosť ovplyvňuje moju psychiku a moje správanie“. Jasná a farebná estetika kulís a rekvizit krátkych videí zámerne prechádza z pop-artu do gýčovitého new ageizmu, ale zároveň je presiaknutá nádychom nevyspytateľnosti, pripomínajúcim strašidelné filmy Davida Lynch, aj vaudevillským zmyslom pre komédiu.

Cynthia je tiež protagonistkou inštalácie *The Pink Tower (Ružová*

veža) (2019), vytvorenej podľa vzoru stavebníc používaných v Montessori školách, so zabudovanými video obrazovkami zobrazujúcimi scény sebarealizácie a samoliečenia. Počas práce v kalifornskej Santa Barbare našla Moulton inšpiráciu v rovnomennej kresťanskej svätici tohto mesta. Podľa legendy bola svätá Barbora uväznená vo veži a nakoniec zabitá svojím pohanským otcom za to, že prestúpila na kresťanskú vieru. Moulton rovnako spája motív veže s rozprávkami o Rapunzel a Šípkovej Ruženke, ako aj s moderným kancelárskym prostredím, kde nastavitelný stôl na státie doslova vyzdvihuje Cynthiu do nových výšok.

Tom Seidmann-Freud

1892 - 1930, žila a pracovala vo Viedni (Rakúsko) a Berlíne (Nemecko).

Buch der Hasengeschichten (Kniha zajačích príbehov), 1924
Die Fischreise (Rybia pút), 1923
Niekoľko skenov tvorby Tom Seidmann-Freud.

Na pamiatku Avivy Harari (Seidmann), autorkinej jedinej dcéry, 1922 - 2011. So súhlasom vnukov Amnon Harari, Ayala Drori a Osi Gevim.

Napriek zdanlivo veselému žánru sa tvorba autorky detských kníh, maliarky a ilustrátorky Tom Seidmann-Freud hlboko zamýšľala nad témami trauma, depresie a pohľavia. Narodila sa ako Martha Gertrud Freud, neter Sigmunda Freuda, vyrastala v dobre situovanej židovskej rodine vo Viedni, až kým sa ako päťnásťročná nepresťahovala do Berlína. Vtedy prijala meno Tom a začala sa príležitostne obliekať do mužského oblečenia. V roku 1921 sa po štúdiu umenia so zameraním na secesnú ilustráciu v Londýne, Berlíne a Mnichove vydala za spisovateľa Jankela Seidmanna. Manželia spolu založili malé vydavateľstvo detských kníh Peregrin - latinsky „cudzinec“ alebo „z inej krajiny“.

Len o rok neskôr sa jej milovaný mladší brat Theodor utopil v jazere neďaleko Berlína. Šok z tejto straty zmenil jej život a stal sa hmatateľným v knihe *Die Fischreise (Rybia pút)* (1923), na ktorej Seidmann-Freud v tom čase pracovala. Kniha sleduje mladého Peregrina v sne, v ktorom ho ryba zavedie do podmorskej utópie, kde deti nikdy nie sú hladné a všetci spolu vychádzajú. Seidmann-Freud sa odklonila od vtedajších ornamentov Jugendstilu a čoraz viac uprednostňovala minimalistický štýl kresby v súlade s nastupujúcou novou vecnosťou: geometrické tvary, rovné línie a jemné, ale výrazné farby, ktoré pôsobia takmer transparentne.

Ako jej kariéra v oblasti detských kníh rástla, stále sa viac prejavoval zmysel pre androgýnnosť jej postáv. Pokračovala vo vydávaní kníh ako *Buch der Hasengeschichten (Kniha zajačích príbehov)* (1924) a *Das Wölkchen (Obláčik)* (1910), pre ktoré sú charakteristické temné, symbolické ozveny podvedomia. Jej pedagogické knihy boli interaktívne a hravou formou uvádzali deti do praxe čítania. Jej knihu *Spielfibel (Herná príručka)* (1930) ocenil filozof Walter Benjamin za „vzácné spojenie najdôkladnejšieho umu s tým najjemnejším dotykom“.

Medzitým druhý vydavateľstvo Seidmann-Freudovcov, Ophir, založené v spolupráci s hebrejským básnikom Hayimom Nahmanom Bialikom, začalo upadať. Keď sa finančné problémy rodiny prejavili v čase hospodárskej krízy, ktorá sa stala veľkou hospodárskou krízou, spáchal Jankel Seidmann v októbri 1929 samovraždu. Tom Seidmann-Freud si vzala život len o štyri mesiace neskôr. Mala 37 rokov.

Anna Zemánková

narodila sa v roku 1908 v Hodolanoch, zomrela v roku 1986 (Česká republika).

Bez názvu (Závesná priečka v izbe s panelmi maľovanými z oboch strán), začiatok 70. rokov 20.

storočia.

So súhlasom Zemánkovej rodiny a jej vnučky Terezy.

Potreba tvoriť umenie sa u Anny Zemánkovej objavila v strednom veku, keď prežívala depresiu a hlbokú frustráciu. Ku kresleniu Zemánkovú podnietili jej synovia po tom, čo v pivnici objavili kufor s kresbami, ktoré vytvorila v mladosti. Anna Zemánková o svojej praxi povedala: „Keď sa neskôr pozriem na to, čo som vytvorila, cítim sa dobre. Cítim sa naozaj dobre.“ Jedného dňa jej synovia priniesli malé panely a povzbudili ju, aby ich namaľovala. Výsledkom je dielo *Bez názvu (Závesná priečka v izbe s panelmi maľovanými z oboch strán)*.

Tereza, vnučka Anny Zemánkovej, opisuje dielo svojej starej mamy ako tvorbu, ktorá „pôsobí ako herbár fantastických mimozemských rastlín, ale pripomína aj zmyselné kvety Georgie O'Keeffe alebo neskoršie kresby Louise Bourgeois. Niektoré jej kresby vyzerajú ako fragmentárne obrazy rastlín zväčšené pod mikroskopom alebo pripomínajú ilustrácie morskej flóry a fauny nemeckého biológa Ernsta Haeckela. Napriek všetkým týmto analógiám však jej dielo zostáva originálne a neopakovateľné.“ Zemánková sa kvetmi neustále obklopovala aj vo svojom dome, pestovala ich na balkóne, kupovala botanickú literatúru alebo si svoj domov zdobila umelými i skutočnými rastlinami. Pokiaľ ide o jej prax, Zemánková sa sama zamýšľa: „Čo mám z umenia? Oslobodzuje ma od materiálnych vecí. Je ľahšie, keď sa človek oslobodí od materiálnych starostí. Svojím obrazom nedávam názvy, pretože každý v nich vidí niečo iné. Keď niečo nakreslím, už to splnilo svoj účel: prináša mi to bezhraničnú radosť.“ (1980)