



# Wandering Concepts

Critical Thinking Series

# Putujúce koncepty

Séria kritického myslenia

Bringing together the voices of artists, curators, and scholars, this urgent and timely collection productively blurs and queers the distinctions theory/practice and art/activism. Contributors both address themselves to, and speak from within, the unfolding and escalating crises of an extractive capitalism that mines the resources of the earth as well as the vital capacities of subaltern subjects. In so doing, *Wandering Concepts* provides multiple, vital resources for thinking the present and hoping different possible futures.

– Ann Pellegrini, New York University

The Critical Thinking Series sets a most vital and productive example when it comes to discursively embedding contemporary exhibiting: not only does it pointedly and often surprisingly enlarge the theoretical framework of particular exhibits; it also provides seminal insights and intellectual highlights from the past 20 years of eminent theory endeavors, to be valued in their own right.

– Christian Höller, *Springerin* magazine

*Wandering Concepts* (in the Critical Thinking Series) create a field of art and ways of thinking about art that you almost immediately recognize as your own. The individual chapters feel like an urgent discourse about the times we live in, with the frames of each debate presented without restriction. The re-actualisation of gender politics, feminist and queer positions, social and ecological concepts, combined with the need to expose, to show, to present, means that our lives are reflected in such an environment filled with critique and understanding, passion and knowledge.

– Bohunka Koklesová, Rector of the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava

Táto naliehavá a aktuálna zbierka, v ktorej sa stretávajú hlasy umelcov\*kýň, kurátorov\*iek a vedcov\*kýň, produktívne stiera a mení rozdiely medzi teóriou/praxou a umením/aktivizmom. Autori\*ky sa zaoberajú rozvíjajúcimi sa a stupňujúcimi sa krízami ťažobného kapitalizmu, ktorý ťaží zdroje zeme, ako aj životné kapacity subalterných subjektov, a zároveň hovoria zvnútra nich. Kniha *Putujúce koncepty* tak poskytuje viacero dôležitých zdrojov na premýšľanie o súčasnosti a nádej v rôzne možné budúcnosti.

– Ann Pellegrini, New York University

Séria kritického myslenia predstavuje najzásadnejší a najproduktívnejší príklad, pokiaľ ide o diskurzívne zakotvenie súčasného vystavovania: nielenže cielene a často prekvapivo rozširuje teoretický rámec jednotlivých exponátov, ale poskytuje aj zásadné postrehy a intelektuálne vrcholy významných teoretických úsilí z posledných dvadsiatich rokov, ktoré treba oceniť samostatne.

– Christian Höller, časopis *Springerin*

*Putujúce koncepty* v Sérii kritického myslenia vytvárajú pole umenia a myslenia o umení takým spôsobom, ktorý takmer ihneď uznáte za vlastný. Jednotlivé kapitoly sa javia ako naliehavý diskurz o dobe, v ktorej žijeme s tým, že rámce jednotlivých debát nie sú ohraničené. Reaktualizácia rodových politík, feministických a queer stanovísk, sociálnych a ekologických konceptov v kombinácii s potrebou vystaviť, ukázať, prezentovať znamená, že v takomto prostredí naplnenom kritikou a porozumením, vášňou a poznaním sa odrážajú naše životy.

– Bohunka Koklesová, Rektorka Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave

14 Introduction  
- Denisa Tomková

---

# 1

30 Futures (Curatorial text)  
- Jen Kratochvil

35 Amniotechnics  
- Sophie Lewis

Futures

45 Elsewhere, After The  
Flood: Glitch Feminism  
And the Genesis Of  
Glitch Body Politic  
- Legacy Russell

51 Futures  
- Barbara Kapusta

---

# 2

60 Do Nothing,  
Feel Everything  
(Curatorial text)  
- Laura Amann  
and Aziza Harmel

64 Selfcare as Warfare  
- Sara Ahmed

Do Nothing,  
Feel Everything

75 Hours Against the Clock  
- Lola Olufemi

---

# 3

100 Something Is Burning  
(Curatorial text)  
- Julius Pristauz

105 How to Be Seen:  
An Introduction  
To Feminist Politics,  
Exhibition Cultures  
And Curatorial  
Transgressions  
- Angela Dimitrakaki  
and Lara Perry

Something  
Is Burning

116 Queer Temporality  
and Postmodern  
Geographies  
- Jack Halberstam

127 Queering Architecture  
// (Un)Making Places  
- Elio Choquette

135 Big Key, Funny Hat  
and the Cartier Whore  
- Luki Essender

---

# Contents

# 4

144 You and I (Curatorial text)  
- Jen Kratochvil

150 Gender Politics  
And the Right to Appear  
- Judith Butler

166 Metamorphoses  
- Emanuele Coccia

You and I

173 Feeling Utopia  
- José Esteban Muñoz

---

# 5

190 A Place of a Particular  
Danger (Curatorial text)  
- Jen Kratochvil

194 Aldo van Eyck's  
Playgrounds:  
Aesthetics, Affordances,  
and Creativity  
- Rob Withagen  
and Simone R. Caljouw

After Work

212 Growing Sideways,  
Or Why Children Appear  
To Get Queerer in The  
Twentieth Century  
- Kathryn Bond Stockton

235 Women and Public Space  
- Jos Boys

250 After Work  
- Jay Bernard

---

# 6

256 There Is No End to What  
A Living World Will Demand  
Of You\* (Curatorial text)  
- Dávid Koronczí

260 Conversation Pieces:  
The Role of dialogue in  
Socially-Engaged art  
- Grant Kester

There Is No End  
to What A Living  
World Will  
Demand Of You\*

277 Honesty With the Real  
- Marina Garcés

---

288 Octavia's Brood.  
Science Fiction Stories  
from Social Justice  
Movements  
- Walidah Imarisha

292 To All Those Mad  
About Studying  
- Raoni Saleh  
and Joy Mariama Smith

---

# EN

# 14-293

298 Úvod  
- Denisa Tomková

---

# 1

314 Budúcnosti  
(kurátorský text)  
- Jen Kratochvíl

320 Amniotechnika  
- Sophie Lewis

329 Na inom mieste,  
po potope: glitch  
feminizmus a genéza  
glitchovej politiky tela  
- Legacy Russell

335 Futures  
- Barbara Kapusta

Budúcnosti

---

# 2

338 Nerobte nič, cíťte všetko  
(kurátorský text)  
- Laura Amann  
and Aziza Harmel

342 Starostlivosť o seba  
ako boj  
- Sara Ahmed

354 Proti času  
- Lola Olufemi

358 Vitajte v najšťastnejšej  
krajine sveta  
- Mikkel Krause  
Frantzen

373 Píšem stále to isté...  
- Lola Olufemi

Nerobte nič,  
cíťte všetko

---

# 3

378 Niečo horí  
(kurátorský text)  
- Julius Pristauz

382 Ako byť videný\*á:  
úvod do feministickej  
politiky, výstavných  
kultúr a kurátorských  
prehreškov  
- Angela Dimitrakaki  
a Lara Perry

394 Queer časovosť  
a postmoderné  
geografie  
- Jack Halberstam

405 Queerovanie architektúry  
// (ne)vytváranie priestorov  
- Elio Choquette

413 Veľký kľúč, smiešny klobúk  
a šľapka od cartiera  
- Luki Essender

Niečo horí

---

# Obsah

# 4

422 Ty a ja (kurátorský text)  
- Jen Kratochvíl

428 Rodová politika a právo  
vystupovať  
- Judith Butler

444 Metamorfózy  
- Emanuele Coccia

451 Pocit utópie  
- José Esteban Muñoz

Ty a ja

---

# 5

468 Miesto osobitného  
nebezpečenstva  
(kurátorský text)  
- Jen Kratochvíl

472 Detské ihriská  
Alda van Eycka: estetika,  
dostupnosti a tvorivosť  
- Rob Withagen  
a Simone R. Caljouw

490 Rast do strán alebo  
prečo sa zdá, že deti  
v dvadsiatom storočí sú  
čoraz queerovejšie  
- Kathryn Bond Stockton

513 Ženy a verejný priestor  
- Jos Boys

528 After Work  
- Jay Bernard

Po práci

---

# 6

532 Nemá medze, čo od teba  
živý svet bude žiadať\*  
(kurátorský text)  
- Dávid Koronczí

536 Konverzácie: rola  
dialógu v sociálne  
angažovanom umení  
- Grant Kester

563 Octaviino potomstvo.  
Vedeckofantastické  
príbehy z hnutí za  
sociálnu spravodlivosť  
- Walidah Imarisha

567 Všetkým, čo sú  
zbláznení do štúdia  
- Raoni Saleh  
a Joy Mariama Smith

Nemá medze,  
čo od teba živý  
svet bude žiadať\*

553 Úprimnosť voči skutočnosti  
- Marina Garcés

---

# SK

# 298-569

EN

Introduction

Imagine ideas that are strong enough to survive transit. This book borrows the title for these ideas from Lola Olufemi and Imani Robinson who call them “wandering concepts”. In the “former East” in the 1990s, we were told that “those citizens who do not speak English are not (global) citizens” to paraphrase Mladen Stilinović’s artwork from 1992. In the 1970s, artist Jan Świdziński was opposed to Conceptual art because it was formulated in English and never translated into Polish. Świdziński wanted to “replace the dominant language of art in general’ with the ‘eruption of a thousand previously unknown artistic languages and dialects,’ coming from various specific geographical, cultural, and economic contexts. He dreamed of decentralization and of equal rights. Contextual art was to be a subversion directed against the relations between the centre and the peripheries of the existing art world.”<sup>2</sup>

Similarly, this anthology argues in defence of translation and making knowledge widely accessible to all. *Wandering Concepts* from the Critical Thinking Series invites ideas to travel to the realm of the Slovak language and makes contemporary theories accessible to wider audiences and readers, especially those who do not necessarily read English. It acknowledges the connectiveness of the peripheries and sees ourselves situated in the transnational network. Because “this occlusion of the internationalist frame [...] not only forecloses the necessity of political international solidarity but also really prevents us from recognizing and understanding that all of these systems were structured internationally and are maintained internationally.”<sup>3</sup> In the region of Central-Eastern Europe, where Kunsthalle Bratislava operates, there have been many recent instances of neo-authoritarian governments attempting to rewrite history and restrict the rights of minorities. This is evidenced by the recent Polish memory laws (including the ‘De-Communization’ bill), statements denying the Holocaust (for instance, Milan Mazurek, MP for the far-right Kotleba- People’s Party Our Slovakia denied the Holocaust in 2016), anti-LGBTQI+ propaganda (in October 2022, the killing of two queer people in Bratislava), abortion legislation in Poland, the threatening of transgender people’s rights in Hungary, anti-gay purges in Chechnya and the intensifying anti-Roma rhetoric in the region. In such a climate, accessibility of critical thinking is a matter of survival for those on the margins. How can we find new solutions? How can we invite more critical thinking into our everyday? How can we imagine new possibilities in such a political climate? The proposed solution in this book is to think

through “wandering concepts”. To think relationally and mutually with others in the world. As Jun Pang explains when talking in relation to the 2019 Hong Kong protests: “Translation in relation to transnational solidarity [...] means making the common threads between different contexts visible to communities who have the same struggles and the same liberatory ends even though they might look different.”<sup>4</sup> In Slovakia, or more broadly in Central-Eastern Europe, we are also part of the transnational context. Opening to “wandering concepts” also means opening to critical thinking, to ideas, to sharing spaces and to understanding our local position in relation to the global system (political and historical forces). “When a word or concept travels, its meaning and applicability begin to shapeshift. [...] concepts are not geographically bound, that they can and should float, bend and be utilised by organisers, art practitioners across the world.”<sup>5</sup>

Returning to Stilinović and his 2004 statement: “regarding art, it is retrospective – in other words, absurd - because art has long since been in Europe, so there is no reason for it to re-enter.”<sup>6</sup>, this book similarly stresses that we are already part of the transnational context and histories, we do not need to enter it through translation. Translation however allows us to understand the world around us better. Through access to this common language of “wandering concepts”, we can imagine the alternative world we want to create. Lola Olufemi precisely describes that it is about “a politics of expansive care” and she means not simply getting rid of old systems and practices, but rather creating new ways of being and transforming relationships between people. This anthology of essays wants to offer a small contribution to challenging the local narratives restricting minority rights while contributing to critical thinking that empowers marginalised individuals and communities in the region. The essays in this anthology expand on the concepts proposed by Kunsthalle Bratislava’s exhibition programming, by providing further critical discursive thinking in the form of essays and poems by international thinkers. The book is divided into six chapters based on each exhibition project that these essays relate to.

The first chapter relates to Barbara Kapusta’s exhibition, entitled *Futures*. Barbara Kapusta’s artistic practice addresses the circularity of humanity’s repeated mistakes. It focuses on traditional values, power relations, lost faith in utopias, and the artist’s hope for an improved,



more equal social structure and amelioration emerging from the current climate crisis. This chapter furthers Barbara's urgent viewpoint by providing a larger theoretical discourse. The two selected essays by Sophie Lewis and Legacy Russell bring an important critical point of departure on how to think further about the issue of radical solidarity in the times of climate crisis and how to create empowerment through virtual and technological possibilities. Both essays provide a new feminist manifesto: Sophie Lewis's 'Amniotechnics' is based on the idea of surrogacy and radical kinship. Lewis, in the spirit of eco-revolutionary hydro-feminism, argues that: 'Amniotechnics is protecting water and protecting people from water in the spirit of full surrogacy.' Legacy Russell, in the essay 'Elsewhere, After the Flood: Glitch Feminism and the Genesis of Glitch Body Politic, Glitch Feminism' embraces the causality of "error" and 'turns the gloomy implication of glitch on its ear by acknowledging that an error in a social system that has already been disturbed by economic, racial, social, sexual, and cultural stratification and the imperialist wrecking-ball of globalization— processes that continue to enact violence on all bodies—may not, in fact, be an error at all, but rather a much-needed erratum.' This glitch is a correction to the "machine", and, in turn, "a positive departure." These essays are accompanied by the exhibition text written by the exhibition curator, Jen Kratochvil, and a poem written by the artist. In his text, Kratochvil pointedly asks: "How many apocalypses have you survived in your lifetime to tell stories to future generations?" And he goes on to ask: "How to speak to the future?" Language is important to Barbara Kapusta. She has designed a new font for her exhibition at Kunsthalle Bratislava in collaboration with the graphic designer Sabo Day. *Futures* is an alphabet of 26 characters that she uses in both her new video and her text piece shown on the pillars in front of Kunsthalle spelling the title of the show.

The second chapter relates to the group exhibition, entitled *Do Nothing, Feel Everything*. The exhibition, curated by Laura Amann and 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 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 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 chapter 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.

The third chapter relates to the group exhibition *Something Is Burning*, curated by Julius Pristauz. The show considers how queer subjects

are situated within the feeling of personal and professional exhaustion, precarious working conditions in the arts as well as the growing economic crisis at large. This exhibition investigates what exactly is burning down or out. The design of the exhibition, developed in collaboration with artist and architect Sophia Stemshorn, is based on research into theories related to queer space(s) and their history in the field of architecture. The show explores the construction of identity but at the same time seeks to challenge the commercialization of queerness. The exhibition therefore considers what it means to exhibit 'queerness' and related concerns in the form of a static institutional exhibition. Angela Dimitrakaki and Lara Perry's text 'How to Be Seen: An Introduction to Feminist Politics, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions' from their book *Politics in a Glass Case*, offers a useful resource when discussing the exhibition of political projects in spaces such as museums and exhibitions. In their essay, Dimitrakaki and Perry examine the history of feminism within the art institutional framework. They explore the transformation of feminism from a political into a curatorial project and ask whether 'feminism's preservation in the museum also neutralised its politics?' They observe that as part of the ideological project of neoliberalism, the art institution incorporated a larger number of women artists into the museum, but that this also served institutional interests. They importantly ask: 'When feminist artists enter the patriarchal, white citadel of the art museum, steeped in class privilege, who is using who?' This essay proposes a shift of attention from feminist artists to feminist curators and calls for a new methodology of feminist curating. Jack Halberstam's essay 'Queer Temporality and Postmodern Geographies' from the book *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives* examines the concepts of 'queer time' and 'queer space' and suggests that they develop in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction. Halberstam proposes that queerness has the potential to open up new life narratives and alternative relations to time and space. Similarly to the curator of the exhibition *Something Is Burning*, Halberstam's essay examines the transgender body and bodily flexibility affected by commodification. The text 'locates the transgender figure as a central player in numerous postmodern debates about space and sexuality, subcultural production, rural gender roles, art and gender ambiguity, the politics of biography, historical conceptions of manhood, gender and genre, and the local as opposed to the global.' Architect Elio Choquette's essay 'Queering Architecture

// (Un)Making Place' proposes – by extending on what Choquette sees as a central aspect of queer theory (adaptability and flexibility) – a “queering” of architecture. It is described as ‘a resistance to architecture as a tool of oppression and a re-appropriation of space as a tool of transformation.’ Choquette's essay very importantly observes that ‘the peril associated with leading a queer life has led to the development of an architecture without the presence of architects’ and it is precisely through this inhabitation of these ‘invisible spaces and their transformation into places’ that becomes ‘an act of transgression’. Referring to Audre Lorde's essay ‘The Master's Tools Will Never Dismantle The Master's House’, Choquette suggests that a queer architecture should similarly dismantle historic systems of oppression within architecture. The artist Luki Essender's creative writing piece, entitled “Big Key, Funny Hat and the Cartier Whore”, exhibited as part of *Something Is Burning* in the form of a single-channel audio installation, is also featured in the publication. The artist explains that the piece ‘explores obsessions with beards, fashion, heteronormativity, sex, traveling and data through a fragmented memoir of a white twink.’ The short story is an engaging, snappy, funny and deeply personal inquiry into the contemporary life of a young urban queer person. The essays in this chapter critically examine what it means to exhibit 'queerness' in the form of a static institutional exhibition. It looks at different aspects of the commercialization of queerness and inspects the relationship between queer theory and architecture. The authors of these texts deliver tools and proposals for a new methodology, transformation and flexibility. The chapter invites further thinking about exhaustion and precariousness under the contemporary condition and asks what can be done to help extinguish that which is burning...

Paul Maheke's exhibition, entitled *You and I*, presents a distinctively designed environment in which bodies and nature intersect, and visitors are invited to reflect on what constitutes 'the body' and consider the forms of our interdependence with other species, non-human living beings and the natural world around us. The exhibition is an invitation to unlearn and to question established conventional binaries, while exploring the formation of our relationships. In his curatorial text, Jen Kratochvil argues that this is not just another queer show. 'This is a protest. With all the political power and potency contemporary art can gather.' The essays in the fourth chapter critically explore the

interdependence between humans, non-human living beings and their environment. In their essay 'Gender Politics and Right to Appear' from the book *Notes Towards a Performative Theory of Assembly*, Judith Butler importantly highlights the precarious conditions in which gender and sexual minorities live. Butler argues that: "Precarity" designates that politically induced condition in which certain populations suffer from failing social and economic networks of support more than others, and become differentially exposed to injury, violence, and death.' The notion of precarity implies increased vulnerability and exposure to state violence, as well as a failure to provide protection. The essay very crucially explores the relationship between performativity and precarity. Butler examines the theory of speech acts and argues that performativity is a way of naming the force by which language sets in motion changes and a set of effects. The essay vigorously argues that the aspects of language are very powerful. In the context of both this exhibition, and the recent homophobic murders in Slovakia, Butler's essay very importantly prompts that we must constantly remind ourselves of the question at hand: 'Which humans count as the human? Which humans are eligible for recognition within the sphere of appearance, and which are not?' Butler argues for interdependence and an equal right to appear for all, including protection of our waters, soils and animal rights. Interdependence and transformation are also the main themes of Emanuele Coccia's book *Metamorphoses*. The two selected texts from his book suggest that the interdependence of living beings not only changes the environment of other species, but also alters 'the destiny of other species'. Coccia even argues that 'Intellect is not a thing, it's a relation. It exists not in our body, but in the relations our body establishes with other bodies. If minds exist outside the body, it is because they are not the monospecific equipment of individuals: what we call mind is always an association between the life of two species.' This observation encourages us to reconsider not only the physical and material interdependence between living beings and their environment, but also their metaphysical and intellectual interdependence along with our shared consciousness and knowledge production. In his argument for metamorphoses, Coccia argues in favour of the multiplicity of forms in terms of metamorphosis rather than in terms of evolution, which means 'that each of these forms has the same weight, the same importance, the same value.' The publication concludes its theoretical contributions with José Esteban Muñoz's essay 'Feeling Utopia' from

the book *Cruising Utopia*, which not only asks readers to reconsider ideas such as hope and utopia, but also urges us to consider the 'queer critique from a renewed and newly animated sense of the social'. Muñoz's essay makes a compelling case for the serious consideration of utopia in the academic climate, arguing that: 'Social theory that invokes the 'concept of utopia has always been vulnerable to charges of naiveté, impracticality, or lack of rigor.' This essay supports utopia and queer thinking that influences current politics. Analysing O'Hara's poem 'Having a Coke with You,' Muñoz states that 'Though the poem is clearly about the present, it is a present that is now squarely the past and in its queer relationality promises a future.' In proposing new potentialities, Muñoz's essay suggests that: 'Queerness is a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present. The here and now is a prison house.' Paul Maheke's short story 'The Mauve Hour' accompanies and complements his exhibited film, *Mauve, Jim and John*. 'The Mauve Hour' is a story about the forms of interdependence and metamorphosis of human and non-human living beings. In the short story, Paul Maheke beautifully captures the sense of our interdependence in Jim and John's conversation: 'We were two and now a thousand.' It could be linked to Judith Butler's assertion that 'to be alive is already to be connected with what is living not only beyond myself, but beyond my humanness, and no self and no human can live without this connection to a biological network of life that exceeds the domain of the human animal.' This chapter reconsiders hope, prompting us to consider the formation of intellect as a relational non-individual act. It encourages us to analyse the relationship of our bodies to other bodies, the influence of language on gender politics, the interdependence of living beings that affects the fate of others, while proposing hope, utopia, and new possibilities. The chapter, accompanying the exhibition *You and I*, invites us to contemplate a thin line (if any) between you and I.

The fifth chapter relates to the collaborative exhibition, entitled *After Work* by Céline Condorelli, Ben Rivers and Jay Bernard. Playgrounds serve here as a model for our social structures, communities and systems in general. Condorelli's sculptural work is inspired by architect Aldo van Eyck's modular playgrounds built in Amsterdam after World War II. Following this, in his curatorial text Jen Kratochvíl asks, 'Do we learn enough at playgrounds? Do we learn enough about them?' If all

we know about the world is a social construct, then we need to deconstruct the forms we are introduced to from early childhood in order to better understand who 'we' are. This chapter is an exploration of playgrounds and how we learn about social structures from early childhood. The first essay by Rob Withagen and Simone R. Caljouw, entitled 'Aldo van Eyck's Playgrounds: Aesthetics, Affordances, and Creativity', analyses Aldo van Eyck's playgrounds, designed and built between 1947-78 in Amsterdam. The text explores these playgrounds and the aspect of stimulating creativity in children. The essay shows that while many parents correct their children and advise them how to use the equipment 'correctly', 'van Eyck intentionally created play equipment that does not have such a single, definitive meaning.' This essay also points out that van Eyck's playgrounds were never fenced in, which was meant to encourage children to engage with and to help one other, including the aspect of keeping each other safe. In her essay, 'Growing Sideways, or Why Children Appear to Get Queerer in the Twentieth Century,' Kathryn Bond Stockton further explores children and asks: 'Is there a gay child? ... What might the notion of a gay child do to conceptions of the child? What might this ghost have to say about its peers?' Stockton proposes the concept 'growing sideways' instead of 'growing up', because she believes that 'growing up' is limiting in its understanding of human growth as it suggests that growth stops when we reach full physical stature. 'Growing sideways' is more complex, suggesting the richness and dynamic nature of subject's experiences and ideas. Stockton uses the term "protogay child", which was coined by Eve Kosofsky Sedgwick in the early 1990s. The term is understood here in conjunction with Freud's *Nachträglichkeit* and Derrida's notion of delay. Stockton argues that children's protogayness is a commentary on and materialisation of Derrida's notion of delay, exploring the temporality of the past and the present. In this essay, Stockton argues that: 'the ghostly gay child may be fully conscious of its deferred birth.' In her essay 'Women and Public Space', Jos Boys stresses the importance of understanding the stereotypical ideas that materialise in our man-made environment through the design of public spaces in post-1945 town planning. Boys emphasises the 'lack consideration for the less mobile – people in wheelchairs or using sticks, women carrying heavy loads of shopping or pushing prams or pushchairs over kerbs, old people negotiating a high step onto a bus – and for small children.' This essay further suggests that this works disproportionately against women, because women play a major role

in reproductive, household and caring labour. (Boys adds that many of these issues also apply to some working-class men, particularly to immigrants.) This limitation, Boys argues, as in the previous two essays, is ingrained in our childhood socialization. It is something we are taught as children. 'Girl children are socialized off the street through an implanted fear of men, by restrictions on street games and activities and by an emphasis on activities that concern grace rather than speed. Girls soon learn to take up as little space as possible to be allowed within the category 'female'. Boys soon learn that they can prove their 'boyness' by taking up lots of room, particularly outside on the street.' The publication also contains a poem by Jay Bernard, with the eponymous title *After Work*. The poem is displayed both as part of the exhibition installation on the gallery walls and as the video's soundtrack playing in the exhibition space. The poem starts with the opening line: 'Boys and girls come out to play' and goes on: 'If a cartoon rabbit was falling from a great height, then this hole would shift a few inches forward, so that the rabbit cracked its face against the floor. Growing up with this idea that the world has a sense of humour, and that your pain is severe, temporary and hilarious, makes being an adult bearable.' This accurately complements Kratochvil's argument, that the playgrounds 'are not safe, no matter how much solid rubber you use to cover the ground. They are not supposed to be safe. And that's good. As all well trained, wild animals, non-humans, interstellar aliens and probably some humans know, no place is safe. So let's play and find out how things work around here.' The essays in this chapter consider the distinctions between different zones and places designed for play and work. On the one hand, Withagen and Caljouw argue in the publication that van Eyck's playgrounds became an integral part of the city and had an 'urban character', that managed to establish the integration of the playgrounds into the city; Boys, on the other hand, suggests that in the post-1945 British town planning, towns were divided into different activities, each with its appropriate location and environment: 'a leisured setting that contained the home, and a work environment that was physically elsewhere.' This led to domestic roles and responsibilities but also to gender inequalities. Stockton's contribution provides conceptual thinking about a 'ghostly gayness in the figure of the child'. The *After Work* exhibition is a reflection on the relationship between work and free-time, and encourages us to consider what 'after work' means and to question the subtle boundaries of this imaginary time

frame. When does 'after work' begin and when does it end? How does it differ from working time, and is 'after work' really leisure, or is it rather working time again?

The final chapter further reflects on the ideas presented by the exhibition *There is no end To what a living world Will demand of you\**, curated by Martin Piaček and Dávid Koronczí at Kunsthalle Bratislava. The group exhibition is the result of the work of Studio vvv (the Department of Intermedia of the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava). In his curatorial text, Dávid Koronczí asks: 'Can art provide a sense of rootedness in a world of disrupted relationships and information oversaturation? Can it establish an atmosphere of understanding and create viable visions of a world in which we are closer to each other on the nature-culture axis? Most importantly, can it retain a language of critique, wit or subversion?' This chapter is therefore a collection of essays that address contemporary artistic practices that aim to stimulate dialogue with others, provoke social change, engage with reality, imagine a new and better world, and also encourage us to unlearn and relearn together, collectively and dialogically. Grant Kester, in his essay 'Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art', discusses art projects based on dialogical exchange. Kester explains that: 'While it is common for a work of art to provoke dialogue among viewers this typically occurs in response to a finished object. In these projects conversation becomes an integral part of the work itself! What is new here and what makes this essay pertinent is Kester's argument that 'these projects require a paradigm shift in our understanding of the work of art; a definition of aesthetic experience that is durational rather than immediate.' In the text, Kester refers to the 1986 study, entitled *Women's Ways of Knowing*, by Mary Field Belenky and her co-authors, which presented women's relationship to knowledge and the concept of acknowledging the voices of others. Both Kester and Belenky recognize the importance of acknowledging each speaker's situation, context and history from which they enter into a dialogue. Kester proposes dialogical exchanges that are based on empathy and our capacity to identify with other people, rather than solely representing the 'self'. In her essay 'Honesty with the real', Marina Garcés explains that 'honesty with the real is not defined by its themes, by its processes or by its places but by the power of its involvement and by its yearnings: a yearning for truth, a yearning for us and a yearning for the world.' Garcés argues that, as a result of

globalisation, the monopoly from which we look at and interpret the world has been annulled. 'Against the single reality of the global market is opened out the uncertain shadow of an anonymous (not-)knowing for which nobody holds the keys of interpretation. Projecting the luminous and well-located horizons of commitment and intervention over this shadow of the world not only makes no sense but also it is an act of total dishonesty!' Therefore, Garcés proposes that we must demand even more honesty today. Garcés' quest for 'honesty with the real' is so strong that she proposes that if it is the word 'art' that prevents us from inclination towards honesty with the real, we need to 'leave art to one side and seek new names for these creations'. The title of the exhibition is a quote from the book by black science fiction writer Octavia E. Butler, *Parable of the Sower*, which has been influential to the work of the Studio vvv. Thus, the third essay in this publication is an important exploration of the link between science fiction stories and social justice movements. Walidah Imarisha's introduction text - from the book *Octavia's Brood. Science Fiction Stories from Social Justice Movements* - draws on Butler's writings. The essay is a tribute to the work of Butler, who in her science fiction books 'explored the intersections of identity and imagination, the grey areas of race, class, gender, sexuality, love, militarism, inequality, oppression, resistance, and—most important—hope.' What is the connection between and the significance of science fiction stories and the social justice movement and, moreover, artistic practices? Imarisha argues that 'Whenever we try to envision a world without war, without violence, without prisons, without capitalism, we are engaging in speculative fiction. All organizing is science fiction. Organizers and activists dedicate their lives to creating and envisioning another world, or many other worlds—so what better venue for organizers to explore their work than science fiction stories?' Similarly, contemporary art that has the potential to imagine a new and better world should learn from the visionary legacy of science fiction writers when it comes to suggesting hope for a better future. Imarisha emphasizes in her text that visionary fiction has been particularly important for those whose identities are marginalized and oppressed within mainstream society. As a result of 'historic collective trauma, we must understand that each of us is already science fiction walking around on two legs. Our ancestors dreamed us up and then bent reality to create us.' In the final text in the publication, entitled 'To All Those Mad About Studying', Raoni Saleh and Joy Mariama Smith urge readers to think about the ways in which we learn, encouraging us

to learn collectively and calling for the decentralisation of knowledge production. Further, they argue that: 'Study is already always emergent and is not white. Study is not white.' This text is meant to be printed and distributed like a 'zine' and shared with others; the authors encourage us to 'play with this text.' In dialogue with the other texts in this publication, Saleh and Smith prompt us to 'encourage a healthy difference in understanding. Learn more. Read beyond what is written.' The Studio vvv programme and their subsequent group exhibition can be characterised as a proposal of the best possible artistic 'toolbox' for the needs of the contemporary world, which currently finds itself in a state of permanent crisis. Martin Piaček and Dávid Koronczi's desire is to provide their students with the tools to help them cope with the constant sense of crisis, but more than that, to suggest alternatives, to establish a dialogue and engage with the real world and imagine a new world to come. Thus, the essays in this chapter explore how art-making can serve as a meeting place for empathy, dialogue, imagining a life worth living, and how engagement with real life goes beyond mere participation. These texts also explore the potentials of imagining another world through science fiction stories. All of the texts have an important aspect in common, namely that they encourage readers to participate in collective action, collective learning, dialogue, participation, and avoiding isolation. It is through dialogue and understanding of others alongside healthy disagreement and openness that we can find hope for the future together.

I invite you to take this book of "wandering concepts" and think further, read between the lines and think contextually and locally. Take these concepts and allow them to travel further and reach far beyond the realms of this book.

1  
Lola Olufemi and Imani Robinson.  
"Abolition: In Defence of  
Translation". *Programme of the  
Somerset House*. (2021) Accessed  
on March 14, 2023: <https://www.somersetshouse.org.uk/blog/defence-translation>

2  
Łukasz Ronduda. "Flexibility Makes  
Our Existence Possible: The  
Contextual Art of Jan Świdziński"  
in *ArtMargins*. (2018) Access on  
March 14, 2023: <https://artmargins.com/flexibility-makes-our-existence-possible-the-contextual-art-of-jan-widziski/>

3  
Zoé Samudzi in "Abolition: In  
Defence of Translation". *Programme  
of the Somerset House*. (2021)  
Accessed on March 14, 2023:  
<https://www.somersetshouse.org.uk/blog/defence-translation>

4  
Jun Pang in "Abolition: In  
Defence of Translation". *Programme  
of the Somerset House*. (2021)  
Access on March 14, 2023:  
<https://www.somersetshouse.org.uk/blog/defence-translation>

5  
Lola Olufemi and Imani Robinson.  
"Abolition: In Defence of  
Translation".

6  
Mladen Stilinović. "Entry into  
(Europe)" in Ana Janecski and  
Roxana Marcoci (eds) *Art and  
Theory of Post-1989 Central and  
Eastern Europe: A Critical Anthology*.  
(The Museum of Modern Art: New  
York, 2018), p.221.

1

# Futures

# Futures

## WORDS SPILL OUT AND SPREAD LIKE FLAMES\*

How many apocalypses have you survived in your lifetime to tell stories to future generations?

Or better put, how many apocalypses have you missed so far?

How many annihilations, exterminations, eradications, devastations, extinctions, eliminations, dooms, genocides, final moments, and passing into oblivion - do you think - can fit into one tiny car? Like a group of performing clowns? There is the Hollywood perspective, the Roland-Emmerich-and-alike-thing, with meteorites and laser beams and tectonic shifts of devastating magnitude, crashing and smashing and running and shouting and falling and sinking and losing and finding. And then there is the daily news, of course, depending on which side of the political spectrum you find yourself, with all the socialists taking your freedom and capitalists taking your livelihood and polar bears, and wars and floating bodies and body bags and tears and ruptured metal and ice caps melted in thick-cut glasses filled with negroni, which one can hardly drink through their face mask, so better enjoy it in isolated solitude, while lamenting about your opponents on the other side of the spectrum. And last but not least, there is the eschatological thing, not necessarily just biblical eschatology, I mean eschatology in general, above time and culture, with apocalypse as a revelation or disclosure. And considering that all have been already disclosed, revealed, narrated, and re-narrated countless times, therefore, voilà, we live through an apocalypse. One might even say, apocalypse now (small caps, no exclamation mark, since this is a truly old piece of news). In any case, congratulations to us.

## THERE ARE HOLES IN WORDS

And then the Catholic theologians - almost entirely out of the blue, as they mostly did - brought to life a significant upgrade to their eschatological system - the concept of Purgatory, based only on tiny snippets in the Scripture, a small piece from Matthew and another one from the Corinthians. And so, they introduced a space, supposedly a real place located somewhere in Ireland, near Jerusalem or elsewhere. A space where the deeds of every single human would be judged and purged by fire. A purifying fire, not a punitive one as in hell. Interestingly enough, they



needed to get over the simplistic binary of heaven and hell to get closer to the much more complex eschatology of the ancient Greeks, who used to be offered a chance to transform their fate in the afterlife - on their way through the underworld, up to the Elysian Fields.

And so Purgatory came into being - a place for all of Western Christianity (well, for those who agreed on its existence) where everyone comes after the demise of their corporeal shell to have their soul cleansed by fire before embarking on a potential new journey to heaven or wherever else. (Purgatory used to be a horrid place of burning fires and icy slopes until Dante utilized the transformative healing power of the poet and changed the place into a pleasant and calming intermezzo, to establish a gradient of options, a scale of experiences, or rather a spectrum of possibilities for the mortals to atone for their sins.)

### THERE ARE HOLES IN WORDS

The flames kept consuming the city for six endless days. Then the Romans managed to get it under control. Only to witness in horror how the fire reignites and burns for three more days. There is hardly any solid historical evidence supporting the fingers pointing at one human supposedly solely responsible for the fire. Yet it has become common knowledge. A knowledge of hubris, insanity, and pure evil. The emperor was said to be dancing and reciting poetry in his theatrical costume while the flames kept jumping - with a similar vigour - from roof to roof, spreading destruction. The destruction which the emperor himself supposedly flared up. Poor Nero. Overwhelmed by an image created of him by the winning powers. Damn you, Peter Ustinov. Fortunately, in this case, there is a chance to switch to reverse, to re-evaluate, to consider the broader interpretative framework, to unlearn, and to re-narrate. Poor Nero. The product of power-hungry monarchistic genetic toying. And now historians claim that he did not set the city on fire at all. But rather ordered and oversaw a complete infrastructural refit of the ruins of scorched Rome to avoid future fires or minimize their potential danger. And yes, he quite likely murdered his wife. And he loved to dress up as a woman, and as a man, and as a non-human. And he loved the theatre and dreamt of being an actor, which in the highly stratified society of ancient Rome at the time was considered to be on the same social level as sex work. Dear queer Nero, with all your kinks, and desperate need for medication, scapegoated and vilified for long centuries, RIP.

### THERE ARE HOLES IN WORDS

How to formulate a message meant for a temporality so gravely ungraspable to a being whose existence is limited to a century at best? How to speak to the future? To critters and entities inhabiting it? How to warn them of the dangers left behind by a civilization of self-destructive bipedal creatures with ridiculously short and selective memories? In the 80s, an organization called the "Human Interference Task Force" was established to answer these and other questions about the necessity of warning signs around nuclear waste disposal sites spread all over the globe, considering the contingency of our demise, apocalyptic or other. To warn beings from outer space, new species coming after humankind, newly revealed neighbors, and other newcomers. To say: "Hey, we left some shit behind, careful, don't touch... Pls". Communication measures need to be conceived to bridge ten millennia and more, to avoid future damage since the damage here and now has already been done, the damage one would hardly desire to pass on. To show a sign, to tell a story, and to relay a sensation or a feeling....Especially since the Marshall Islands look like paradise these days. How though, when even religions last only for a few millennia before they dissolve into thin air which they sprang, and when the oldest written record of our civilization, still readable today, is only 5000 years old?

### THERE ARE HOLES IN WORDS

And then a seismologist entered the scene and turned the whole thing around. He said: the main objective of this planet Earth throughout its existence has been to cool itself down. That is, to control and curb the power of the original gigantic explosion of primordial energy of the burning encounter of matter that came together to create this planet. So, the Earth has its own mission and everything taking place on its surface is merely a by-product? A circumstantial coincidence? Or maybe a form of entertainment for the Earth itself to keep it from getting bored while cooling down? Are all those endless apocalypses but cliff-hangers before the next season of the Earth's favourite TV show? Wouldn't that be liberating?

### THERE ARE HOLES IN WORDS

So, we entered. And here they are. Barbara's Giants. The smoothness of their skin seems flawless, its reflective character evokes something that

makes one feel calmly humble, almost elevated. And all of that just due to their radiating presence. Upon closer observation, there seemed to be some practically invisible subtle cracks (are those their birthmarks?) interrupting the possible sensation of touching and caressing a floating shape-full liquid...No! Of course, I would not touch them, I'm just sharing their silence while waiting for consent to approach. What a desire. What a pleasure in proxy.

Language brings liberation. Simple shifts in the codified norms of naming are the most effective revolutionary tools. The walls of traditional values crack open with new terms, frameworks, spectrally open definitions, and their flourishing habituation and integration into quotidian reality.

Yet they remain silent. As if they would not care. As if language was but a flickering grain of dust slowly gravitating towards some long-forgotten history.

However, there is a presence of someone else's urgent, yet gently controlled voice, spreading through the space and embracing their elongated limbs, reaching for the warmth of the metallic liquidity. Are they actually physically here, or are they merely echoes of some digitally rendered reality? Does it even matter? Were there so many holes in their words that they stopped using them and found a better way to communicate?

Giants. Graceful, humble giants. Barbara's Giants, figures finally physically manifested in cast aluminium, after a long happy life on the pages of Barbara's books and 3D animations of her moving image works, silent, yet truly eloquent. Unknown. Untouched. They seem welcoming. Is there a chance for inter-species dialogue? Inter-species exchange? Can we build things together? Can we formulate thoughts one next to the other? Can we live together and become a commune? Fully utopian socialist beings?

WORDS SPILL OUT AND SPREAD LIKE FLAMES...yet there are holes,  
in words  
and most likely in our collectively constructed projections of worlds too

\* Excerpt from Barbara Kapusta's poem

# Amniotechnics

Sophie Lewis

The text is an edited excerpt from the book: Sophie Lewis.  
*Full Surrogacy Now: Feminism Against Family*. Verso, 2019.  
The text is reprinted here with the kind permission of Sophie Lewis.

To my knowledge, all humans in history have been manufactured underwater, in amniotic fluid. Think about it: How do you bring a body to life? Film-makers and fiction writers have always implied that you need to have a tank. Dr. Frankenstein's adult baby—and any knockoff version of him—is animated in a bath full of electric brine. The effort that goes into husbanding that body of water is self-evidently thought of as creative labor. Pregnancy, though, is much less commonly thought of as a magical Frankensteinian tank. Amniotic fluid (in Latin: *liquor amnii*) is initially a mix of water and electrolytes and later sugar, scraps of vagrant DNA, fats, proteins, piss, and shit. As pre-borns, our embryonic mouths, noses, and lungs are filled with this 'liquor.' We move our tiny diaphragms and intercostal muscles in a dedicated rehearsal of future breathing, but we do not breathe. Nor do we drown. It is said that some escapologists and deep-water divers will try to slow their heart rates by 'remembering' this time before fear—this state of non-antagonism toward water—to calm themselves enough to perform their tasks.

A live birth took place at Standing Rock. It was, reportedly, an event in which dozens of midwives participated. "Our first home is water," said some of these midwives—Melissa Rose, Yuwita Win, Carolina Reyes—patiently repeating this message to reporters and broadcasters who crowded around; "water is our first medicine."<sup>1</sup> It is under the banner of "water protection" that 2016's epochal mobilization of Indigenous people in the United States and supporters has taken place: a blockade of the Dakota Access Pipeline. If there were just one slogan for the mass revolt, it would be the Lakota phrase *mni wiconi*: water is life<sup>2</sup>. Less commonly known is the fact that Mni Wiconi is also the actual name for a potable water pipeline that risks contamination and corrosion, in three places, from the planned oil pipeline. As well as representing an ideology, Mni Wiconi is thus a literal preexisting infrastructure serving several parts of nearby indigenous reservations: ecology and technics. Water Protectors vindicate the need and desire for water-provisioning technology over the interests of swifter fossil fuel transport.<sup>3</sup>

Theirs is, I feel tempted to say, a cyborg concept of water—water as social and presocial, water as companion technology, water as both medium and message. The hydrofeminist Astrida Neimanis paraphrases it like this: "if we are all watery, then we all harbor the potential of watery gestationality," because "gestationality need not take the

form of a human resexual womb: we may be gestational as lover, as neighbor, as accidental stranger."<sup>4</sup> In fact, it is the contention of Neimanis's book *Bodies of Water* that not only "may" we be gestational; we must. "We learn gestationality from water," writes Neimanis, but we urgently need to learn better: the question is, "How might we, in partial dissolution of our own sovereign subjectivity, also become gestational for this gestational milieu?"<sup>5</sup> One possible answer: by supporting Water Protectors. A spirit of ecorevolutionary hydrofeminism, or full surrogacy, animates the live rebellion against crude oil routes threatening the integrity of lakes like Lake Oahe and rivers like the Missouri.

Water typically abandons a pregnancy and drains away—heralding the beginning of pregnancy's end—because of a signal from fetal body chemistry, which at the same time forces the liquor out of the fetus's lungs in preparation for their meeting the unwet world. In a C-section, it is a scalpel that releases the water. In each scenario, exit from liquor amnii and the death (by stretching) of the oxygen-providing umbilical cord trigger an irreversible and rather bittersweet development: the replacement of water by air in certain core pipelines of our anatomies. Yet even as we become land-dwelling animals for whom drowning is an ever-present danger, humans remain overwhelmingly water. 'Underwater' is the only word we have in English to refer to what is really a state of being 'inwater,' water-in-water. It frightens more than it attracts. After all, it might be fine for fetuses—as the countless water births captured on YouTube attest—but it is extremely dangerous for people to be filled with baby-making water. And a person does not suddenly become an amphibian by virtue of becoming pregnant. Yet she (or they, or he) is flooded from the inside: control of the circulation overridden, arteries jammed wide open, blood pressure forced into overdrive. A plug forms to seal as much as a liter inside the vessel that is the amnion, the placental tank.

Gestation, like all labor, is cyborg, because watery. Water, like surrogacy, "is facilitative and directed toward the becoming of other bodies ... [but] not necessarily tied to the female human."<sup>6</sup> It is an unbalanced techno-social co-production involving less than two but more than one. Lest that sound cozy, recall the molecular biologist's testimony, that the unborn Homo sapiens deploys all manner of "manipulation, blackmail and violence"<sup>7</sup> as its contribution to being made. Deploys against whom?

After all, as pre-persons, these tiny animals are part of the mother. Though the DNA might be utterly distinct, fetuses are—during pregnancy and for a while afterward—concretely a part of their holder-nurturers, almost a kind of organ. The idea that two discrete selves exist in pregnancy seems linguistically necessary to describe what happens there, but it is factually dubious. Given advances in understandings of chimerism (cellular cross-colonization between organisms) and symbiogenesis (interspecies cooperation) in recent years, it almost seems eccentric to believe in individual autonomy nowadays, let alone in fetal autonomy. The word “individual” by definition never referred imaginatively to gestators anyhow.

Our wateriness is our surrogacy. It is the bed of our bodies’ overlap, and it is, not necessarily—but possibly—a source of radical kinship. To an extent, bodies are always leaky, parasited, and nonunitary, as the vital and varied flora of bacteria in every body, not just gestating ones, demonstrates. In the accounts of earthly life given by biologists such as Lynn Margulis, we are all revealed to be disconcertingly pregnant, multiply-pregnant with myriad entities, bacteria, viruses, and more, some of whom are even simultaneously gestating us (or rather, providing some crucial developmental functions on our behalf).<sup>8</sup>

It is impossible to deny, however, that fetuses (themselves full of parasites and symbionts) distinguish themselves from other animals. They do so brutally. According to some etymologists, the word ‘amni- on’—which refers to the inner membrane of the placenta, a sac of water analogous to the Promethean tank in the sci-fi fantasy—is a diminutive of the word for lamb (*amnos*) ... as in little lambs to the slaughter.<sup>9</sup> According to others, ‘amni- on’ derives from ἀμνίον, the Greek for a bowl or bucket in which the blood of sacrificed animals (or human offerings) was collected.<sup>10</sup> Clearly, the Greeks were confused about who the lamb is in the situation, since the last thing the contents of the amnion resembles behaviorally is a little lamb, meek and mild. Furthermore, there are many interlocking bowls and membranes “down there.” The amnion doesn’t fill with blood, ever, except in some types of abortion; menstruation is a feature of the endometrium; and it is between the placenta’s outer membrane, the chorion, and the endometrium, that the sacrificial blood is typically “caught” during hemorrhage. Who holds and catches whose blood? Who rips into whom? Doctor or

monster? Gestator or gestatee? What’s certain is that monsters rampage, as Mary Shelley wrote, because of a lack of care. It was probably ultimately the man of science, denied the chance to be a mother, who was the more destructive monster on the rampage.

I call ‘amniotechnics’ the art of holding and caring even while being ripped into, at the same time as being held. Amniotechnics is protecting water and protecting people from water in the spirit of full surrogacy. I want a generalized praxis of this, which doesn’t forget the importance of holding mothers and thwarted mothers and, yes, even wannabe ‘single fathers’ afloat in the juice; breathing but hydrated; well-watered but dry. I hope it is possible, even for fantasists of ectogenetic progeny, like Frankenstein, who have dreamed of a birth unsullied by a womb, to become capable amniotechnicians in time. Their worldviews may not hold water, but I think they too have to be held. Let them too experience, in Sylvia Plath’s words, “9 months of becoming something other than [them]self, of separating from this otherness, of feeding it and being a source of milk and honey to it.”<sup>11</sup>

Let us assume that it is possible for any of us to learn that it is the holders—not the delusional “authors,” self-replicators, and “patenters”—who truly people the world. “Water management” may sound unexciting, but I suspect it contains key secrets to the kinmaking practices of the future. Just as with water, we’ve consented too much to the privatization of procreativity. Surrogates to the front! By surrogates, I mean all those comradely gestators, midwives, and other sundry interveners in the more slippery moments of social reproduction: repairing boats; swimming across borders; blockading lake-threatening pipelines; carrying; miscarriage. Let’s all learn right now how comradely beings can help plan, mitigate, interrupt, suffer, and reorganize this amniotic violence. Let’s think how we can assist in this regenerative wet-wrestling, sharing out its burden.

Reproductive justice and water justice are inseparable. The substance of this connection, however, is often wrongly ascribed to the type of primitivism-tinged ‘goddess’ ecofeminism that too often roots its claims in tacitly colonial and sex-essentialist imaginaries of nature so as to be non-challenging to white environmentalists.<sup>12</sup> By way of antidote, the radical midwife Wicanhpi Iyotan Win Autumn Lavender-Wilson

(henceforth Wicanhpi) theorizes this relationship with the help of a long line of decolonial science and materialism:

It was through the work of Fanon and Memmi, LaDuke and Deloria, that I came to midwifery. As Dakota people, we understand that *mni wiconi* is not some fluffy abstract concept designed to fuel some hokey pseudo-spiritual practice. [C]lean water has the power to heal, contaminated water has the power to kill.<sup>13</sup>

For me, these words illuminate amniotic water as something that “complexity” theorist John Urry might call a “global fluid.”<sup>14</sup> Rather than equate water with a universal concept of ‘life,’ Wicanhpi approaches liquid as the historical ground of life in particular. Techniques for curating amniotic water, as she suggests, must integrate the dual meaning of ‘care’ (pain and relief) and the double power of medicine (poison and cure).

We have to make sure there isn’t too much, or too little [amniotic water]. From the lead-contaminated water poisoning the children of Flint, Michigan, to cancer caused by [perfluorooctanoic acid] contamination in the water of Hoosick Falls, New York, to Newark public schools giving lead-contaminated water to their entire student and staff population ... to the consequences of uranium mining, nuclear waste facilities, fracking, oil spills and outdated public works systems ... [water politics] is and has been a lived reality for many Indigenous nations for the past several decades.<sup>15</sup>

Crucial to the practical awareness of pregnancy’s liquid molecular joy and violence is, as Dakota midwives like Wicanhpi suggest, a consciousness of its embeddedness in global structures of social reproduction. Pregnancy is bound up with colonialism, white supremacy, capital, and gender—but also resistance.

The work of social reproduction brings forth new hope for revolutionary struggle, but also produces new lives for oppressors to suck and crush. A birth under unlivable conditions can be a kind of obstinacy—a rebellion—but it would be wrong to assume it is always so. Take the concrete

lack of freedom not to gestate faced by thousands of people migrating into Europe from Syria and sub-Saharan Africa currently. Following the ‘democratic’ decision to stop the Mare Nostrum policy of saving people, the Mediterranean has become an open grave. A bad amnion, an utterly unviable one that catches the blood of migrant mothers and babies indiscriminately:

An Eritrean woman, thought to be about twenty years old, had given birth as she drowned. Her waters had broken in the water. Rescue divers found the dead infant, still attached by the umbilical cord, in her leggings. The longest journey is also the shortest journey.<sup>16</sup>

The woman’s name, according to this article, was Yohanna. She and 367 other dead people were found on this particular day in 2013 off the coast of Lampedusa. Had Yohanna made it ashore to give birth, I hope that she would have been okay. Much-needed organizations like Care for Refugee Interim Baby Shelters (CRIBS) are helping get people out of the sea, and the fetuses inside them out, while also helping secure the free, safe contraception people are obviously entitled to.<sup>17</sup>

CRIBS reported in 2016 that, in some refugee camps in Greece, the rate of cesarean section was up to 90 percent. Even as they performed these dangerous surgeries, which take months to recover from, CRIBS lamented that organizations like the Red Cross were doing nothing to help refugees not to get pregnant again (and again, and again). For this and other reasons—including charges of doctors manually raping the people in their care—CRIBS was unambiguously critical of the Red Cross doctors on the ground with their fast scalpels. There’s nothing wrong with a timely C-section, of course, but mud and rain and sweat and tears and garbage and permanently elevated adrenaline and cortisol levels are not the kinds of healing flows that a comradely amniotechnician would want to get in the vicinity of a leaky uterus on the run that has been sliced open seven layers deep. Reproductive justice seeks an end to criminally thoughtless cuts, both fiscal and obstetric.

Blood and amniotic liquor, baby-food and baby-drink and soil and brains and plants and river and sea are largely water as are people (60 percent of them). It’s impossible to keep such damp beings cleanly

apart. Yet Yohanna was murdered by a lack of borders as much as she was murdered by borders. Others are dying because of much smaller and more localized cuts. This call for amniotechnics is an insufficient response to this violence, but I still argue that we should cultivate thoughtfulness as to the technologies we use—borders, laws, doors, pipes, bowls, boats, baths, flood-barriers, and scalpels—in order to hold, release, and manage water. When is it time to release a boundary? When is it time to keep a space (cervix like) firmly sealed? At what point (cervix-like) must the wall come down? When is a bandage ready to come off? How can a city be open to strangers and closed to tsunamis?

Research on microchimerism “has the potential to destabilize the division between the gestational body and the surrogate,” as Kalindi Vora suggests, and therefore, it “threatens the segregated authorship of the commissioning parents.”<sup>18</sup> Authorship is always co-authorship; we are all awash in a matrix of our collective labor. Well, but a note of caution is in order: affirming the ‘postgenomic’ or so-called ‘new biologies’ of mother-fetus relations does not necessarily pack an amniotechnical punch in and of itself. Sonja Von Wichelen warns that it is “premature” to suggest that new awareness of the ways the “surrogate body is biologically entangled with the fetus” will “bring non-reductive and non-deterministic understandings” of anthrogenesis and race-craft “and therefore revalue the surrogate.” Rather, she speculates, it is more likely that the leaky subversions of postgenomic gestation will simply coalesce into “new bi-olegitimacies,” co-opted by capitalism for the purposes of market “regulation.”<sup>19</sup> While I am less pessimistic than von Wichelen about the uses of postgenomic consciousness (in part, because I take it that revaluation of the surrogate is not the endpoint of political struggle), I agree that there is no excuse for anything that could be mistaken as a glib celebration of reprotech’s leakiness as ‘queering race.’

A communist amniotechnics would unbuild the fantasy of an aseptic separation between all these spaces and entities. It would be the art of timing desired or needful openings between them that are savvy, safer, and conducive to flourishing. Two decades on from the time—the first of many, as it would turn out—when my father asserted to my brother and me that he would not love us if we were revealed to not be, genetically speaking, ‘him,’ I can still feel the abyssal alienation of that moment. Yet, equally, in the aspirationally universal queer love of my friendship

networks, in my queerly held and polymaternally tended flesh, I can sense the mutations of an incipient communization. Everywhere about me, I can see beautiful militants hell-bent on regeneration, not self-replication. Recognizing our inextricably surrogated contamination with and by everybody else (and everybody else’s babies) will not so much ‘smash’ the nuclear family as make it unthinkable. And that’s what needs to happen if we are serious about reproductive justice, which is to say, serious about revolution.

There’s a world worth living in, unfurling liquidly through the love and rage of—among other things—contract gestators’ refusal to be temporary. Surrogates’ struggle is a challenge to the logic of hierarchical ‘assistance’ and a premonition of genuine mutuality; it is an invading mode of life based on mutual aid. For if babies were universally thought of as anybody and everybody’s responsibility, ‘belonging’ to nobody, surrogacy would generate no profits. Would it even be “surrogacy” at this point? Wouldn’t the question then simply be: how can baby making best be distributed and made to realize collective needs and desires? Formal gestational workers’ self-interest, like that of their unpaid counterparts, is an anti-work matter, and anti-work in the domain of care production is admittedly sometimes bloody. Their tacit threat to reproductive capitalism, whose knowledges and machinery they embody, takes the world a few steps toward queer polymaternalism. Terrifyingly and thrillingly, it whispers the promise of the reproductive commune.

1  
Democracy Now!, "Midwives at  
Dakota Access Resistance Camps:  
We Can Decolonize, Respect  
Women & Mother Earth," democra-  
cynow.org, October 18, 2016.

2  
Changing Woman Initiative Blog,  
"Mni Wiconi Yaktan K'a Ni: Drink  
the Water of Life, and Live—Water  
Is Holy To Midwives," changing-  
womaninitiative.com, June 9,  
2016.

3 Jason Robinson, Barbara  
Cosens, Sue Jackson, Kelsey  
Leonard, and Daniel McCool,  
"Indigenous Water Justice," *Lewis  
& Clark Law Review* 22:3, 2018,  
873-953.

4  
Astrida Neimanis, *Bodies of  
Water: Posthuman Feminist  
Phenomenology*, London, UK:  
Bloomsbury, 2017, 68-69.

5  
*Ibid.*, 39.

6  
*Ibid.*

7  
Suzanne Sadedin, "War in the  
Womb", *Aeon magazine*, aeon.co,  
August 4, 2014.

8  
Lynn Margulis, *Symbiotic Planet:  
A New Look At Evolution*, New York:  
Basic Books, 1998.

9  
"Amnion," *Merriam-Webster.com*,  
2018, accessed October 14,  
2018.

10  
A. Al-Malt, "Premature Rupture of  
the Fetal Membranes," in Hung  
Winn and John Hobbins, eds.,  
*Clinical Maternal-Fetal Medicine*,  
Boca Raton: CRC Press, 93.

11  
Sylvia Plath, *The Unabridged  
Journals of Sylvia Plath (1957-  
1962)*, London, UK: Anchor, 2000,  
495 (entry for Saturday, June 13,  
1959).

12  
See Hester's critique of Maria  
Mies: Helen Hester, *Xenofeminism*,  
London: Polity Press, 2017,  
37-40.

13  
Changing Woman Initiative Blog,  
"Mni Wiconi Yaktan K'a Ni: Drink  
the Water of Life, and Live—Water  
Is Holy To Midwives," unnumbered.

14  
John Urry, *Global Complexity*,  
London: Polity Press, 2002.

15  
Changing Woman Initiative Blog,  
"Mni Wiconi Yaktan K'a Ni: Drink  
the Water of Life, and Live—Water  
Is Holy To Midwives," unnumbered.

16  
Frances Stonor Saunders, "Where  
on Earth Are You?" *London Review  
of Books* 38: 5, 2016.

17  
For a discussion of an interven-  
tion made at a theater festival by  
Sally Hines of CRIBS International  
(Care for Refugee Interim Baby  
Shelter) see my article, "Less  
Population Talk, More Kin-making:  
On Manchester's BIRTH Festival,"  
*Feminist Review*, 117, 2017,  
193-199.

18  
Kalindi Vora, "Re-imagining  
Reproduction: Unsettling  
Metaphors in the History of  
Imperial Science and Commercial  
Surrogacy in India," *Somatechnics*  
5: 1, 2015, 88-103, 96.

19  
Sonja von Wichelen,  
"Postgenomics and Bioglegitimacy:  
Legitimation Work in Transnational  
Surrogacy," *Australian Feminist  
Studies* 31: 88, 2016, 172-86.

# Elsewhere, After the Flood: Glitch Feminism and the Genesis of Glitch Body Politic

Legacy Russell

The text was originally published in *RHIZOME* on March 12, 2013:  
<https://rhizome.org/editorial/2013/mar/12/glitch-body-politic/>  
The text is reprinted here with the kind permission of Legacy Russell.

I first began to realize the potentiality of my glitch body at the age of thirteen. If not thirteen, maybe even a few years younger—eleven, even—when I signed up on Yahoo! under the handle of “LuvPunk12” and began fucking around online. When I say “fucking” I mean it in the literal sense. I lost my digital cherry to a person with the handle of Jephthah, ironically, while my parents made spaghetti marinara in the next room of our tiny studio apartment.

Some history: in Old Testament Jephthah led the Israelites in battle against Ammon (now known as Amman, capital of Jordan) and, after defeating the Ammonites, apparently sacrificed his own daughter, the outcome of some sort of vow he had made before the war. Other versions of the story say that Jephthah’s daughter wasn’t really sacrificed—as in, she wasn’t *killed*—but that instead she was condemned to perpetual virginity, guaranteed by placing her body into solitary confinement, a veritable death in itself. I’d like to lend this daughter some more credit than she’s typically given—to imagine that perhaps, when left alone, she spent her remaining years exploring the limits and freedoms of her own body, overturning the confinement by seizing the solitude as a proverbial room of her own. But history is funny that way—biblically or otherwise, all too often bodies like this, narratively identified as female, are locked away, and, as Emily Dickinson once wrote, “shut up in Prose”, spoken on behalf of, and, in their sacrifice, never provided an opportunity to speak up for themselves.

I called Jephthah “Jeph”; I never knew what Jeph was—man, woman, or floating somewhere in-between these suffocating dualities. But I knew what I could be. As a kid, I could be a teenager. As a teenager, I could be a woman. As a woman, I could be a man. As a man, I could be a cyborg (thanks, Haraway). Shape-shifting between all of these projected selves, I could forget that I was a browned queering body that, in being born and ejected into the world, had had femininity forced upon it by the unforgiving mores of sociality. Trying on these different corporeal conceptions, I came to redress—and undress—the fictive illusions of sex and gender.

Years later I think back on this time as a time where I first realized that the construct of “Away From Keyboard” (AFK), pitted against “In Real Life” (IRL)—what theorist Nathan Juergenson calls “digital dualism”—

was truly false. Though I hadn’t yet found the language to express this, the experience kicked off a longer journey of unravelling my own liminal identity. It was via virtuality that I was able to exercise this muscle first. I use the word “virtuality” for lack of a better term, yet, I still take issue with it. That which is “virtual” is assumed to not be *real*, yet it needs to be asserted that what happens in these vast digital landscapes is, in fact, very real, and non-negotiably so.

So how does the “glitch” enter into all of this? And in what way is the glitch body catalyzed by—or disrupted by—the histories of feminism? Is the glitch body a [feminist] fantasy? Or is it the future of body politic, a signaling of a next chapter, an opportunity to amend the violence and divisive conservatism of normativity?

*Feminism* in its essential practice aspires toward attaining and defending equal rights for women. In its many strands it fingers class (anarcha-feminism), race (black and postcolonial feminism), the environment (ecofeminism), and more, as sources for amending prejudice. However, within feminism is the central problematic of difference, and this *difference*—the split between that which we associate as “man” versus “woman”, “masculine” versus “feminine”—cannot ever be truly resolved as long as our constructions of the body remain unchanged. Feminism as we know it is codependent upon the same structures it aims to fight against; it cannot exist without accepting and acknowledging the systems that are already in place. In this acceptance and acknowledgment, true progress becomes implausible. The real problem, the core prison, is the body itself. A body identified as female will never be equal, as the permissions involved in making this so would require male-identifying bodies and those who claim masculinity as an agent of power to systematically relinquish primary aspects of their privilege and provide reparation for complex histories of institutionalized disenfranchisement and silencing. In a society that rewards a body for being born male, and equates ascendancy with masculinity, hoping for the aforementioned relinquishing is somewhat of a delusion. The body has been manipulated as a tool of coercive culture-making, and it is the desperate resistance to let go of material constructions of the body that make the aspiration toward “equality” somewhat trite, and draw attention to the fact that in order to evolve past these outdated systems, a new system needs to be put into place. Working within the systems that have failed



us, with the same tools and language that have undermined us, will ultimately ruin us. The institution of the body is cancered, and it is time now to let it expire—or to kill it off ourselves.

Enter: the glitch.

There are two facets of the glitch. The first borrows from the rhetoric of the sexual revolutions of the '60s, '70s and '80s and has the goal of unwrapping a new form of intimacy that has yet to get the air time it deserves. This is the aspect of the glitch that is, as noted in *The Glitch Feminist Manifesto*, “...the rainbowed spinning wheel, the pixilated hiccup, the frozen screen, or the buffering signal that acts as a fissure, that jars us into recognition of the separation of our physical selves from the body that immerses itself in fantasy when participating in sexual activity online.” (Russell, “Digital Dualism And The Glitch Feminism Manifesto”, *The Society Pages*, 2012) The second facet highlighted in this manifesto is the element of the corpus. This can be approached as a sliding between identifications, a nod toward trans politic that extends beyond the notion of “trans” as fixed to modifying notions of assigned sex, the psychology of gender, and the histories of self-naming, but rather trans as a means of extrapolating liminal variations of self. Trans- is a Latin noun, but also a prefix that means *across, beyond, through, or on the opposite side*. Judith Butler observes: “A male in his stereotype, is a person who is unable to cope with his own femininity.” (Judith Butler and Paul B. Preciado *Têtu* magazine interview, April 20, 2012) Conversely, a woman, in her “stereotype”, is a person unable to cope with her own masculinity. Thus, the glitch encourages a slipping across, beyond, and through the stereotypical materiality of the corpus, extending beyond a coping mechanism in its offering of new transfigurations of corporeal sensuality.

Philosopher and “countersexual” Paul B. Preciado calls this a “...process of virtual transformation”, noting that the “widen[ing of the scope of] sexuality... [means leaving] the body and turning... towards an immaterial, informative, if not actually a digital space” (Paul B. Preciado, *Buffalo Zine*). In the same interview Preciado queries, “... the question we can ask ourselves is if this technical transformation of sexuality will be useful for the old genre—masculine/ feminine—and sexuality—hetero/ homo—reaffirmation, or if it will give rise to new political configurations

that will escape from the norm...” Vicky Kirby dubs this issue “the problematic nature of corporeality” (Kirby, *Telling the Flesh: The Substance of the Corporeal*, 1997); N. Katherine Hayles attends to it by musing on a potential “erasure of embodiment” (Hayles, *How We Became Posthuman*, 1999); Carolyn Guertin hails these next steps as “a celebration of multiplicity” (Guertin, *Gliding Bodies*, 2002).

There was a time when the word “queer” was confined solely to the realm of the pejorative. “Glitch” as a term within technocultures is also often placed within a similar category, steeped in negative connotations. The reclamation of queer is to material body politic as *glitch* is to digital corporeality; the two are, to use a term coined by Lauren Berlant, inherently “juxtapolitical” (Berlant, *The Female Complaint*, 2008). Thus, glitch offers up a queering of constructions of the body within digital practice, carrying forward the torch lit by groups such as ACT UP or Gran Fury in respect to queerdom, or collectives like the Old Boys’ Network with their “100 Anti-Theses of Cyberfeminism,” the VNS Matrix, or SubRosa, as linked to cyberfeminist histories. *The Glitch Feminist Manifesto* observes:

“In a society that conditions the public to find discomfort or outright fear in the errors and malfunctions of our socio-cultural mechanics—illicitly and implicitly encouraging an ethos of “Don’t rock the boat!”—a “glitch” becomes an apt metonym. Glitch Feminism, however, embraces the causality of “error”, and turns the gloomy implication of glitch on its ear by acknowledging that an error in a social system that has already been disturbed by economic, racial, social, sexual, and cultural stratification and the imperialist wrecking-ball of globalization—processes that continue to enact violence on all bodies—may not, in fact, be an error at all, but rather a much-needed erratum. This glitch is a correction to the “machine”, and, in turn, a positive departure.”

The glitch body is inherently a threat to normative systems, just as digital geography is a threat to those who uphold the fantasy of that which is “real life”. The concept of future-building has to be reexamined within the trajectory of digital practice. What it is to “make” and “reproduce”, to “replicate” and to “disseminate”, all take on new meanings within digital communities, meanings that are yet to be fully examined, or even have their potential realized in entirety.

*AFK* and *IRL* are Westernized myths, dualities that support the notion that what happens online does not have the capacity to impact and affect real change. Arab Spring, Occupy Wall Street, and the recent the London riots are all prominent illustrations of the continuous loop between that which takes place on and off screen. Just as it has taken centuries to shape the structures that support the binaries that largely limit gender within our society to “male” or “female”, so we find ourselves at the genesis of that journey within digital practice, signifying that we have an opportunity to resist repeating history, making the same mistakes, and falling victim to plugging in the same archaic modes of heteronormativity that have come to dominate world systems beyond our screens. Glitch Feminism and the construction of the glitch body transforms error—what Preciado has called in his “*Queer: History of a Word*” (2009) an “injury history”—into something that promises to be productive and, what’s more, a galvanizing force for the politic of embodiment.

As long as we are lulled into believing that world-making within digital geographies and practice cannot be a breeding ground for new constructions of identity, politic, sociality, and potentiality, we limit ourselves to mimicking and replicating the same structures that have wounded us throughout history. It is up to us to begin to realize these new paths, and re-route. System error, commence—let the #GLITCH begin.

The editor’s note: The essay in the original edition contained the name Beatriz Preciado, updated here to Paul B. Preciado.



Time has felt like it's burning  
and there's no end to time  
and the apocalypse has never  
stopped.



It fell down  
and it came apart.

All its doors opened  
and its walls crumbled  
and the floor moved  
and the pillars shifted.

Tiles cracked  
and burst pipes vented  
the last of the steam  
until every reservoir  
was empty and everything  
was dry  
burnt  
and used up.

Houses  
that were built  
mapped and sketched  
with doors  
and windows and grids

with segregation  
of gender  
of labor

hierarchies of power  
forces

and stereotypes  
and manuals  
for keeping inside  
what was to be kept in  
and outside  
what was to be kept out.

Can you see the toxic shimmer  
within the grids of the topology  
of these lands?

Why would you want to  
live like that?  
In eroded terrains  
leftovers, scars, and wounds.  
In unsettling, devastated  
and dilapidated shacks  
of nowhere and nothing.

Why would you mourn those  
sites?

Why would you mourn those sites  
of hot heat  
and  
dry blue skies  
and orange shadows  
where the sun blinds the eyes?

The sun was blinding.

Oblivious, ignorant  
unashamed, and brutal.

We counted  
and became obsessed with  
temperature.

It is -1 degree Celsius  
in-between two borders,  
and you watch your feet  
turn white spotted and bruised.

A past collided with the present.

A past that had created an  
unequal world for all bodies.  
A past that threatened with  
destruction.

A past that destroyed.

It is -20 degrees Fahrenheit,  
and systems of architecture  
and utility come undone.

A world in a stage of advanced  
disintegration  
reveals the illiberal core  
of its capitalizing freedoms  
and forms of property:

the violent unfreedom  
of the propertyless  
and the readiness of the  
propertied to use violence.

It is 4 degrees Celsius, and  
violence rises

from every square meter  
and you are trapped and used  
in an  
industrial  
complex of  
machines of war  
and terror

in  
demonic grounds  
feverish dreams  
of  
dry soil  
and hot winds.

It is 40 degrees warmer, and this  
is after we burned all remnants  
of fossil life.

Dark realities of dilapidated pasts  
had crept into the present.

The dark present  
of generations  
who made sure that this world  
was unequal for all bodies

who threatened with destruction  
who destroyed  
who made to suffer  
millions and millions.

It is 50 degrees Celsius  
and you realize that toxic tech  
is fighting toxic wars.



The sun is blinding your eyes  
and you realize  
that you were caught  
within the maintenance  
of an existing order.

It is 70 degrees Celsius,  
and we watch  
a touch activating a screen  
causing a flaring up of purple  
lights and lines  
a hyperreality  
becoming gradient grids  
of topology.

Shutting  
the house is bending  
and shaking a little.

It shakes its concrete walls  
and empty windows  
and broken glass.

Concrete turns  
into gritty  
sketches.

It is 70 degrees Celsius,  
and the house fell down.



It cracked open  
turning into mesh.

Disappearing  
into the animation  
are gravel, grass  
fences and gates  
floors and roofs  
and the in-between.

Coming undone  
it became visible from  
every angle.  
Its frame  
and its coordinates.

Bodies moved through its  
invisible walls its non-existent  
doors and its empty windows.

Tall bodies  
passing through  
and filling out

the houses  
the walls  
the windows  
the gardens  
the fences.

Falling through dark surfaces  
into a possible world.  
A shimmering horizon that  
is potentially limitless.

The house came undone  
and language had to come  
undone too.



Sentences turned into mumble  
never finished  
and almost inaudible  
useless exclamations

nonsensical pronunciations.

Speech cracked  
and burst.

Parts disappeared.

Suddenly there was an



missing.

Sentences became  
plain bits of language  
messy  
anarchic gibberish.

An o  
an a  
and half of a sh.

There are holes in words.

In a too hot environment  
as a new fiery community  
we counted  
and again  
became obsessed with  
temperature.

Everything was known  
about heat its balance  
and concentration and the  
reaction of elements.

Aluminum burns silver white  
and carbon bright orange.  
Flames emerge  
without external  
sources for ignition.

It is 50 degrees Celsius,  
and we watch  
a touch causing a flaring  
up of bright lights.  
Energy leaves the bodies  
and follows them  
as they roam the landscapes.

Slow ones

distorting  
the animation  
the vectors  
the shading  
the texture.



and



There is no order in which they  
will exist in the future.

Exist  
build  
and reach.

Houses fell into ruins and rubble  
and you need to tell us  
what you see  
when you gaze into the future.

Houses fell into ruins and rubble  
and you must want homes and  
rooms  
to live with each other.

There is no end to time  
so we need to talk about the  
living rooms.

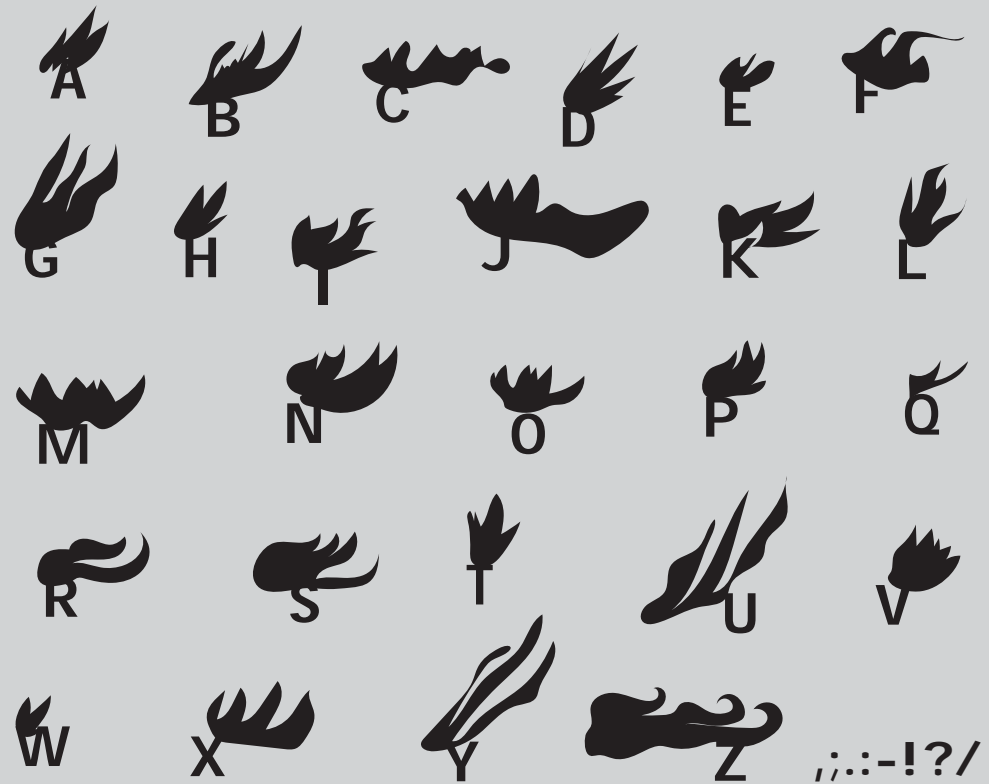
There is no end to time  
and the future is spreading.  
You watch a touch  
causing a flaring up of blue lights  
and lines.

There is no end to time and  
words spill out a nd



Futures is an alphabet of 26 characters,  
designed for the eponymous exhibition  
at Kunsthalle Bratislava.

Futures je 26 znaková abeceda,  
navrhnutá pre rovnomennú výstavu  
v Kunsthalle Bratislava.



Feel

Do

Nothing,

Everything

2

# Do Nothing, Feel Everything

*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 but 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 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 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

Sara Ahmed

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

64

“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

Sara Ahmed

65

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 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 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 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.<sup>1</sup>

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 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 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 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 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, 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,<sup>2</sup> 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.

#### 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>

#### Notes:

1

Ahmed, Sara. (2013) "Bend it, happy multiculturalism" in *feministkilljoys*: <https://feministkilljoys.com/2013/08/31/bend-it-happy-multiculturalism/>

2

Ahmed, Sara. (2014) "Fragility" in *feministkilljoys*: <https://feministkilljoys.com/2014/06/14/fragility/>

# Hours Against The Clock: On the Politics Of Laziness

Lola Olufemi

The text was originally published in *Autonomy*, on October 7, 2021. It is reprinted here with the kind permission of *Autonomy* and Lola Olufemi. <https://autonomywork/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.’<sup>1</sup> 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 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?<sup>2</sup>

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 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.<sup>3</sup>

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.

1  
Françoise Vergès. 2021.  
*A Decolonial Feminism*,  
Pluto Press.

2  
Global Women’s Strike  
demands. 2020:  
<https://globalwomens-strike.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

Mikkel Krause Frantzen

The text was first time published as the Introduction chapter in *Going Nowhere, Slow*. ZerO Books (2019). It is reprinted here with the 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](http://www.johnhuntpublishing.com)

80

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

Mikkel Krause Frantzen

81

“depression has gained an iconic status in both the contemporary mental health professions and the culture at large.”<sup>1</sup> 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? 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.”<sup>2</sup> 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 temporal experience does not feature among the otherwise extensive list of depressive symptoms. However, within phenomenological psychiatry and philosophy 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.”<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup>

In the words of German psychiatrist and philosopher Thomas Fuchs, 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.”<sup>8</sup>

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 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.”<sup>9</sup> 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*.”<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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.”<sup>12</sup> He calls this widespread sense *capitalist realism*. As an epitomization of “the spectres of lost futures,”<sup>13</sup> depression can be viewed as the pathological mirror of contemporary capitalism; there is a strange resonance between

capitalist realism and “the deflationary perspective of a depressive who believes that any positive state, any hope, is a dangerous illusion.”<sup>14</sup>

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.”<sup>15</sup> 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*.<sup>16</sup> 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 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 neoliberal<sup>17</sup> 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.”<sup>18</sup> 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.”<sup>19</sup> 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? 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.”<sup>20</sup> In many ways, *Going Nowhere, Slow* is a story about this contemporary form of alienation.<sup>21</sup>

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, 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.<sup>22</sup> 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."<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> By the same token, Lauren Berlant has pointed out that at one point they 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 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.<sup>25</sup>

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 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.

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. Hoening and Marian Hamilton  
(Manchester: Manchester  
University Press, 1963), p. 84.

4  
*Ibid.*, p. 86.

5  
In fact, the DSM relies on a defini-  
tion of depression as a mood or  
affective disorder. I agree with the  
wording of the definition but not  
with its content. Perhaps depres-  
sion 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 af-  
fects, to rely on the ancient dualism  
of body and mind/brain, to pathol-  
ogize 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 phe-  
nomena as they are psychological,  
private and individual. Crucial refer-  
ence 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 de-  
pression, is thus a way to describe  
neoliberalism and globalization, or  
the current state of political econ-  
omy, 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 depressionsdi-  
agnose," 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.

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, devel-  
oped 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 pow-  
er" (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 em-  
phasized, meant to be wholly de-  
pressing." (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

This poem was originally published in English in *Experiments in Imagining Otherwise* (Hajar Press, 2021), available in paperback and ebook at [hajarpress.com](http://hajarpress.com). This excerpt is reprinted here with the kind permission of Hajar Press and Lola Olufemi.

96

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.

Lola Olufemi

97

Southern

Is

Burnish

3

# Something Is Burning

Something Is Burning (Curatorial text)

100

The group exhibition *Something Is Burning* looks at aspects of identity construction in the context of economic and individual well-being. Tracing different realities and trajectories of representation over time, the exhibition aims to map different bodies – many of which have been subjected to processes of othering – and locates them in an intrinsically commodified space.

Drawing on observations of contemporary culture, its production and related pressures, this exhibition illustrates perceptions of the current moment and collects them in a relational survey format. Reflecting on exhaustion and velocity in both personal and professional terms, this exhibition considers how queer subjects are to be situated within these reflections. It wonders if contemporary readings of queerness in a Western globalized context can even serve as a sufficient strategy for subverting binary ideas and normative concepts of time and its use.

The exhibition, which is to some extent also a contestation of the exhibition format at a time of growing economic crisis and generally precarious working conditions in the arts, could also be a testimony to the self-exploitation and growing corporate tendencies in the field. Simultaneously it is however also indicative of the 'making it work' attitude and criticism inherent in artistic work – in this case, particularly within practices informed by queer-feminist thought. It both honours resistance and questions obedience – aiming to interrogate however consciously or unconsciously we follow certain streams of thought and imagery. The tensions between various fields, ideologies and the critical examination of categories and things taken as given, perceived as fact, are being discussed.

Making use of a variety of media, from sculpture, photography and fashion to the use of language, sound and the moving image, the works presented question ideas of normativity and depict an ever-spinning and increasingly contested idea of the zeitgeist. While some of the works deal with questions of performance and performativity, others address the frameworks as well as loopholes of regulated governed social structures. As we witness the global commercialization of queerness, where privacy is transformed into a tradeable commodity, this group exhibition subjects the body and its inhabited personas to the contemporary moment through various entry points. It further considers what it means to exhibit such concerns, and how a specifically loaded and widely used term such

Julius Pristauz

101

as 'queer' can manifest itself in the form of a static institutional exhibition. The selection of the artworks is therefore generally based on patterns and presumptions around various binary systems. In this respect, the works presented can offer points of encounter and fusion.

Through this combination of diverse narratives, a hybrid inquiry evolves, in which a broad range of topics and challenges are tackled. *Something Is Burning* is as much an introspection as it is a socially entangled examination and prompt. The proposition that something is indeed burning can also be understood as an abstracted question. What exactly is it that is burning down or out... Is it us? Are we turning into placeholders on whose backs a flawed system is slowly crumbling?

Adaption and assimilation are processes we are intrinsically critical of, but also certainly can't resist. Autonomy in thought and way of life is something we hold very dear. Our own position within and contribution to the white supremacist capitalist patriarchy<sup>1</sup> are too seldomly questioned. Especially rare are critical moments within our own communities as gays, queers and women are equally subjected to the violence of that very system. Ultimately, it might be about questioning forms of subconscious reproduction. For this show, identifying binary oppositions and looking at their situation, as well as the ways in which they are distributed in our society, seemed like an appropriate place to start. Different tools for escapism intersect with stretches and cuts in time, bearing examples of fluidity and multiplicity as a way of dealing, coping and potentially moving forward.

Developed in collaboration with artist and architect Sophia Stemshorn, the exhibition's display is informed by research into theories related to queer space(s) and their history in the field of architecture and spatial interventions. Taking inspiration from the white cube, as well as other biased phenomena, the design of the exhibition adapts to similar binary visions and allows for their subversion. Drawing on a history of artistic and curatorial projects that look at different kinds of queer movement in (semi-)public spaces, such as cruising, molly culture and other forms of subcultural (queer) life, we wanted to create an architecture that can feel as both a weird vacuum and a stage. Our aim was to create new and othered spaces through different forms of mirroring. Reminiscent of applied photography studios or altered art fair booth elements, the built architecture extends and stretches given parameters of the space: like the

floor, the walls and the pillars in front of its margins. Another aspect to the scenography is the canvas-like character of the individual segments. As their background was designed to subtly embody the stretcher bars, from the outside it could be assumed that the walls are indeed large-format paintings. It is a play with two differently presenting sides, and therefore also a game with the visitor's expectations.

On the one hand, shielding the exhibition's content from the gaze of passers-by, and on the other hand, intending to arouse curiosity in pedestrians, the built structure negotiates ideas of what can be shown, what can be talked about, and what it means to hide something. Of course, this immediately brings us back to ideas associated with the construction of identity, the body and its inhabiting personas. The directions of gaze, the tension between the personal and the public sphere: Who am I? What do I choose to show and when? How much performance is inevitably integrated in my everyday life? Is this possibly a critique of myself and my ways of thinking, of being?

Exploring the human experience can be empirical, but never objective. We can compare ourselves, follow a certain trope, or oppose them. While collectively rehearsing forms of expression and ways of reading, *Something Is Burning* hints at hybrid and non-binary states in relation to social settings. Movements around social codes and patterns are visualized. The works presented either map perceived categories or assert a certain openness. At the same time, they clearly illustrate a construction, a structure, which – in its combination of single parts – may suggest problems on a larger scale. The exhibition, which ultimately locates the individual as part of a predetermined order, identifies a moment of reorganization and reshuffling.

In addition to the presentation in the exhibition space at Kunsthalle Bratislava, *Something Is Burning* also includes a selection of performances and workshops.

1

A term coined by author bell hooks to achieve "language that would actually remind us continually of the interlocking systems of domination that define our reality". (<https://www.mediaed.org/transcripts/Bell-Hooks-Transcript.pd...page 7>)

# How to Be Seen: An Introduction to Feminist Politics, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions

Angela Dimitrakaki and Lara Perry

Excerpt from the chapter 'How to Be Seen: An Introduction to Feminist Politics, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions' from the edited book: Angela Dimitrakaki and Lara Perry, Eds. 2013. *Politics in a Glass Case, Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*. Liverpool: Liverpool University Press. The text is reprinted here with the kind permission of Angela Dimitrakaki and Lara Perry.

The title of this volume, *Politics in a Glass Case*, articulates our focus on this question: what happens to political projects when they become showcased, or even encased, in normative spaces such as the museum or the exhibition? As a political project, feminism has challenged the power relations that form around gender, and thus shaped decades of art practice. Recently it has come to seem that the art institution offered a curious form of protection to feminism in the deep-freeze compartment of contemporary political life – but has feminism’s preservation in the museum also neutralised its politics? There is a perceived contradiction between the subversion of power relations promised by feminism and the regulation of the subversive performed by the art institution. This understanding has driven our investigation into the entanglement of the political and the curatorial. The book title’s invocation of glass, both delicate and transparent, alludes to the literalness and tangibility of feminism as display as well as to the symbolic fragility of feminism as a political discourse in art. This literalness and fragility point to the need for practising what we might call *museum materialism*: a politically mindful, theoretically alert investigation of feminist confrontations with the complex actuality and conditions of art-world institutions.

But it is perhaps instructive to first explore feminism’s supposed fragility in the current moment. Is it the case that feminism should be understood like a sensitive surface, prone to staining and damage if not handled with extreme care? The story we wanted to explore (that of feminism in the art world) appeared to have started as a late twentieth-century art movement and to be carrying on as an early twenty-first-century rehabilitation effort. This became particularly evident over the years since 2007, in the reception of a series of high-profile projects, exhibitions and initiatives that proclaimed feminism as their subject or rationale. Itself a busy year, 2007 saw the opening of the Elizabeth Sackler Center for Feminist Art at the Brooklyn Museum in New York; The ‘Second Museum of Our Wishes’ programme which fundraised for the acquisition of women’s art for the Moderna Museet in Stockholm; and the simultaneous bi-coastal presentation of two American feminist ‘blockbusters’, *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Museum of Contemporary Art, Los Angeles) and *Global Feminisms* (Brooklyn Museum). The momentum was not lost in the following years:

*Women Artists/elles@centrepompidou*, a re-hanging of the French Musée National d’Art Moderne contemporary art galleries exclusively with works by women artists opened in 2009 for a lengthy run (extended due to popularity) and *Gender Check*, a major survey focused on the position of gender in Eastern European Art opened at the MUMOK, Vienna in 2010 and then moved Warsaw’s Zacheta Gallery in 2011. Through these projects and numerous others of comparable ambition and scope, feminism underwent a transformation. It was converted from being the practice of mostly ‘fringe’ artists, critics and theorists (or mostly ‘fringe’ groups and collectives of all the above) into a substantial subject for institutional and curatorial attention.

The significance of this burst of feminist visibility has been hard to calculate, because the response to these projects has been so confused. As one reviewer noted in 2008,

depending on what critic or journal you read, feminism is thoroughly imbricated in mainstream thought; or, the careers -- especially mid-careers -- of women artists are stalled; at the same time feminists are taking charge in major cultural venues; but then younger women roll their eyes at the mention of the “F” word; at the same time, younger artists are flocking to these and other shows presenting historical and contemporary feminist work. Feminist art is either “so over,” or it is gathering momentum.<sup>1</sup>

The contradictory reception of these projects betrays that we cannot account for them in any simplistic way as a sign of women’s or feminist social advances. Instead, we are left with more questions. Does this wave of feminist art events signal a new relevance for feminist politics, or does it mark the *distance* between the museum and social movements? How did the feminist practice represented in and through the curatorial projects of the early twenty-first century embed in the developments in feminist art theory and history since the 1970s? What is the appropriate language of feminist criticism that we can use to evaluate these projects? These questions could not have been answered in 2007 because there had been scant research into the contexts, motives, strategies and impact of feminist curatorial practice. Such research would have to be a crucial first step towards asserting the continuous relevance of feminist politics to art history as a socially relevant academic discipline.

There is no doubt that some aspects of the answers to these questions are intimately connected to the changes in the terrain of the art world more broadly – specifically the rise of the biennial exhibition, the art museum as tourist attraction and online resource, and the curator as the star of the art world. However, the current moment cannot be examined separately from the decades that immediately preceded it because the feminist art movement has challenged curatorial conventions from the beginning. Feminist critique has often extended its analysis from what could be framed *within* an artwork (be it object or process-based) to what could be accepted as worthy of collecting and displaying by an art museum and even to that which sought to evade institutional canonisation. This was the character of the demands of some of the earliest feminist art historical critiques, for example Linda Nochlin's legendary essay 'Why have there been no great women artists?', which called for the examination of the histories of artistic training and issues of art's institutionalization.<sup>2</sup> Feminist literature from the 1970s to the late 1980s makes frequent references to the need for co-ordinated, strategic action against the gendered hierarchies defining the contexts where art and its publics met.<sup>3</sup> The impetus to transform the gendered terms and conditions of art's contexts led feminism to evolve into a form of institutional critique – a term propagated, from the mid-1980s, by American artist and writer Andrea Fraser, who is no stranger to feminist thought but whose work is only occasionally connected with the (always seen as) more particular aspirations of feminism in the art world.<sup>4</sup> In some of her most recent work, the foundational feminist art historian and critic Griselda Pollock has turned to specifically to the investigation of *Encounters in the Virtual Feminist Museum* (2007). Feminism has systematically questioned the art institution – which, importantly, appears to have expanded considerably since the rise of second-wave feminism.

One of the most important aspects of this questioning has been the strengthening of a cross-fertilisation project between the practice and theory of art with a politically feminist agenda – a dialogue documented and reflected on in hindsight in a number of essays in the volume. The necessity of restoring a sense of contemporary political agendas to questions around art and feminism through an examination of its history was pressed home to us at a conference at Stockholm's Moderna Museet in 2008, entitled 'Feminisms, Historiographies and Curatorial Practice' and initiated by two of the contributors to this volume, Jessica Sjöholm

Skrubbe and Malin Hedlin Hayden.<sup>5</sup> The conference lectures, workshops and 'hallway discussions' made us acutely aware of the *gaps* between our knowledge of feminism's impact on past art worlds, the representation of feminist practice in art collections and exhibitions, and our desire to contribute to feminism's present struggles that continue to claim today's art world as a site of protest. A parallel project to this book, a research network funded by the Leverhulme Foundation, has allowed us and our colleagues the privilege of organizing and attending meetings that explored feminist theory and curatorial practice, and through these meetings we have learned a lot about the challenges faced in practicing as a feminist curator.<sup>6</sup> These include particularly the problem of 'silo' cultures within museums that divide the work of exhibition organizing from marketing and from education, making it difficult to create coherently feminist offerings; the casualization of 'professional' labour and degrading employment practices that affect women in all areas of employment including curators and academics; and feelings of isolation and lack of solidarity in sustaining a politicized practice. We can say then that in putting together this volume, we wished to explore and support the connection between writing history, making exhibitions, and thinking politically – and doing all three as feminists.

#### FEMINISM IN THE ART INSTITUTION

The mixed critical response to the sequence of post-millennial feminist exhibition projects could be interpreted as a consequence of their being situated not within a feminist movement, but primarily within a restless art culture that is constantly seeking novel ways of representing art's history. In this section, our essayists reflect on the status of feminism in the institutional art world, and the methodological challenges presented by both the investigation and the practice of feminist curating within its primary context, the art museum. Museums as institutions have been an object of feminist thinking and activism at different points in the history of the feminist movement, because the popular apprehension of the museum in ethical terms (the museum as something fundamentally good for society) made it a privileged ground for the struggle between feminism and patriarchy. In some important ways the museum stands both as a model or figure of the art world in general, but also, because most museums are 'public' institutions, the point at which that art world should be most susceptible to claims for

women's equality.<sup>7</sup> Identifying a strategy for feminist inclusion in the museum has, however, never been easy. The essays in this section deal variously with curatorial practices of the 1970s, 1980s, and 2000s, but they each have the same problem at their heart, *the complexity of enabling and sustaining a feminist practice within a regulated and regulatory context which does not have feminism at the core of its agenda* and is, in fact, that which constitutes the object of the critique.

(...)

That the art institution was not exempted from the ideological project of neoliberalism that defined late twentieth-century capitalism meant that the commitment to getting more women artists into the museum may have ultimately served a variety of interests. Developments, which on the one hand represent the progress of feminist principles *also* represent the extent to which women, and perhaps especially feminists, have provided a ready-made, educated, middle-class clientele and a keen, ideologically motivated workforce.<sup>8</sup> What kind of affective labour this ideologically motivated female workforce performs and in whose interests is not easy to detect – but, given the major re-organization and division of labour we identify with globalization, posing the question is important. Neoliberalism does not only concern museums. It has exploded recently in relation to works by Nancy Fraser and Hester Eisenstein which explore the politics of feminism in terms of its compatibility with (or subservience to, as some choose to read them) neoliberal capitalism.<sup>9</sup> These arguments resonate with the notion of 'de-mas-sification' once proposed by Bulgarian-French theorist Julia Kristeva as the next logical step in the political life of the West. In 1979, and as postmodernism was consolidating as a cultural dominant, Kristeva argued for a future feminism tailored to one's 'singularity'.<sup>10</sup> How precisely such singularity differed from the proverbial bourgeois individuality (from which generations of women had in fact been excluded and sought access to) was not entirely clear to all feminists, and has not been since. What these analyses bring our attention to is the aspects of feminism which are complicit with aspects of late western capitalist society while resistant to others; and we can use this observation to understand how *the art museum staged a particular aspect of the confrontation between feminist politics and capitalism*. The latter has never been openly addressed in feminist art historical scholarship but we hope that much material in this volume will contribute to a probing

of an issue of apparent relevance to the present and future of feminist politics.

While this analysis is extremely relevant for understanding feminism in the contemporary museum, it can be used to understand debates that were already present around earlier feminist demands to enter the museum. The 1970s saw a series of campaigns (especially in New York) addressed to sexual and racial diversity in the museum. In 1978 in London, the Arts Council-funded *Hayward Annual* was curated by women and explicitly aimed to represent a range of women's art practices in the context of a 'mixed' group show. Reproducing here Lippard's essay 'Sexual Politics' for the catalogue for that exhibition, known in the 1970s as 'the women's show', Lippard reflects on the problems with demanding equality of representation for women within exhibitions owned by the art institution. Lippard's comparison of the 'entrance of women artists into the "mainstream"' with gaining 'fishing rights in a private brook' is instructive. Her analysis proved fertile ground for an important text by Griselda Pollock about the complicated relationship between women artists, feminism and art institutions. Like Lippard, Pollock was quick to see that the art institution would be prepared to use women artists' energies as the 'new blood' and a 'new resource to exploit'. But despite this, Pollock had no doubt that a feminist intervention should take place 'in established institutions of art', in an argument where shunning the institution was tantamount to women artists 'endors[ing] their place in the separate sphere historically created for their work, thereby colluding in their own marginalization'.<sup>11</sup> Can it matter *why* feminists and women get their work shown in the museum, as long as such an exhibition does address their needs and desires to show? Lubaina Himid's personal account of the challenges, and satisfactions, of curating as a black woman (artist) in 1980s Britain insists that we reflect on the question: when feminist artists enter the patriarchal, white citadel of the art museum, steeped in class privilege, who is using who? We hardly see this as a rhetorical question but as one to be tackled only after fathoming *what*, in fact, keeps reproducing women's but especially feminists' desires to 'show' in fairly specific places. Griselda Pollock once asked what perpetuates women's needs and desires to paint and to create in the studio, and the questions we pose here extend this probing of the ideological cloud where women's desires for creativity and communication are moulded into already available shapes.<sup>12</sup>



The more conventional format of museum and gallery, the collection, the ever-adaptable temporary or periodic exhibition (often now attached to cities, regions and of course art fairs rather than specific buildings), the independent site that may claim an alternative presence in the contemporary art world – since the rise of second-wave feminism all these forms of art display have both persisted and been transformed. Mediated by curatorial imagination as well as the limitations framing the curatorial act in its institutional moment and even counter-institutional aspirations, feminist politics has been a motivation, a springboard, a frame of reference and even an *outcome* of the process of realizing encounters with art. Since second-wave feminism, the bulk of feminist art literature has been concentrated on writing women artists' histories: yet what if feminist research turned from women or feminist artists to women or feminist curators, from women's or feminist art making to women's or feminist curating? Could such a turn (imagined rather than actual at present) discover a different route into feminism's art histories? Would this displacement of the artist in favour of the curator permit greater insight into why feminism has not in fact succeeded at transforming a capitalist art institution which has, arguably and paradoxically, managed to both include women artists and exclude feminist politics?

A strategic shift of focus would at least lead to a reconsideration of the art world as a context where gendered 'art workers', engaged in different, if intersecting, kinds of labour (as artists, curators etc), sustain a complex field of production. Even if Julia Bryan-Wilson included an examination of art critic, curator, writer Lucy Lippard's 'feminist labour' in her compelling analysis of art conceptualised as work in late 1960s and 1970s America, a broader feminist enquiry into the above is missing.<sup>13</sup> This absence hinders precisely *the political function of feminist scholarship* in the present. One task here would be to chart, in feminist terms, the transformation of curatorial (and other art) labour from the 1960s to date. But also to articulate, in feminist terms as well, *how* such labour interacted with what Rosalind Krauss called in 1990 'the cultural logic of the late capitalist museum,' hitting the nail on the head by recycling Fredric Jameson's landmark synthesis of postmodernism as capitalism.<sup>14</sup> Both Krauss and John Roberts, in an article which accounted for the containment of critical postmodernism in relation to the new-found elasticity of

the museum,<sup>15</sup> linger over the size-matters principle and the 'open-plan architecture' of the capitalist art display. The analogy is unavoidable: the going global of capital somehow brought about the spatial inflation of the art institution too. Today bigness co-implicates Tate Modern's gigantic Turbine Hall, the mushrooming of Guggenheims, the hegemony of the art biennial as an increasingly versatile yet *big* art space and even the use of time as space in big shows, divided into Part 1 and Part 2.<sup>16</sup> What this fetishization of expansion has meant for feminist politics – what particular forms of institutionalization of power and empowerment it has generated – remains to be seen.

In 2007, Nina Möntmann described the bleak scenario of the young century in which new institutionalism was defeated. A breed of 'institutions of critique' that 'employed a criticism of globalized corporate institutionalism and its consumer audience', were dismantled or merged and generally 'put in their place like insubordinate teenagers.'<sup>17</sup> In 2008 the eruption of the global financial crisis heralded a new era of austerity and a destabilization of political formations, the repercussions of which are still unfolding. The art institution, much like the welfare state and education, is experiencing an aggressive push away from public funding and towards further entrenchment into 'business'. Material urgency rather than semiotic instability is defining the framework in which a responsive methodology of feminist curating must now come into being. It is hard to imagine how such a methodology would not be about transgressing the institutional threshold where the public collapses into the clientele, history into image, and politics into discourse. Is this another way of affirming Kuratorisk Aktion's justification of their feminist, queer, anti-capitalist, anti-colonial curatorial activism in the statement, 'the time to take sides has come'? Back in 1990 Krauss wondered whether the consolidating museum industry would actually favour a 'waning of affect' – and concludes (as does Roberts later on) that the neo-capitalist museum is rather about mere 'intensity'.<sup>18</sup> One wonders if an 'intensity' might be what a free meal cooked by a male artist at a gallery or a biennial throughout the 1990s is what has been served to the art institution's participating customers.<sup>19</sup> How to avoid that fate for feminism – because we need it – is what we invite you to think about.

- 1 Josephine Withers, 'All Representation Is Political: Feminist Art Past and Present,' *Feminist Studies*, 34.3 (Fall 2008), p.456.
- 2 Linda Nochlin, 'Why Have There Been No Great Women Artists?' *Art News*, 69 (9 January 1971), pp. 22-39 and widely reproduced; Griselda Pollock, *Differencing the Canon* (London: Routledge, 1999).
- 3 Feminist curatorial histories are hardly limited to the past forty years as, in some parts of the world, late 19th and early 20th-century feminists organized exhibitions of so-called women's creativity. Yet more work is required to place such exhibitions historically and in a continuum with post-second wave curatorial interventions. So, while women's art exhibitions were organized in earlier historical moments, e.g. the 1860s, it is conventional to separate feminism into periods divided by the interwar era because such periods seem to have addressed different aspects of equality. For a polemical essay on the relationship between earlier women's art exhibitions and contemporary notions of feminism see Stephanie Brown and Sara Dodd, 'The Society of Female Artists and the Song of the Sisterhood', in P. Barlow and C. Trodd (eds) *Governing Cultures: Art Institutions in Victorian London* (Aldershot: Ashgate, 2000): 85-97.
- 4 On tracing the history of the term 'institutional critique', see Andrea Fraser, 'From the Critique of Institutions to the Institution of Critique' in John C. Welchman (ed.) *Institutional Critique and After*, (Zurich: J.R.P. Editions, 2006), pp. 123-36.
- 5 The conference was 'Feminisms, Historiography and Curatorial Practices', Moderna Museet, Stockholm, February 2008. The keynote papers were published in Malin Hedlin Hayden and Jessica Sjöholm Skrubbe (eds) *Feminisms Is Still Our Name: Seven Essays on Curatorial Practices* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010).
- 6 The 'Transnational Perspectives on Women's Art, Feminism and Curating' Research Network ran from November 2010 until May 2012 and included partners in Canada, the United States, Sweden, the United Kingdom, and Estonia. The network website is at <http://arts.brighton.ac.uk/research/irn> Accessed 15 March 2012.
- 7 Lucy Lippard, 'Biting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969' in J. Ault (ed.) *Alternative Art New York: 1965-1985* (New York, Minneapolis and London: the Drawing Center and the University of Minnesota Press, 2002), pp. 79-120.
- 8 The charge (of feminism shrinking, its energies being confined in the academies) has been around at least since the early 1990s. It was reiterated in order to be critically overcome in bell hooks, *Feminism Is for Everybody* (London: Pluto Press, 2000).
- 9 See Hester Eisenstein, *Feminism Seduced: How Global Elites Use Women's Labor and Ideas to Exploit the World* (Boulder: Paradigm Publishers, 2009) and Nancy Fraser, 'Feminism, Capitalism and the Cunning of History', *New Left Review* 56 (2009), pp. 97-117.

- 10 Julia Kristeva, 'Women's Time' in Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader* (New York: Columbia University Press, 1986), p. 209. Numerous theorists have referred to Kristeva's concept of a 'demasification of the problematic of difference' as regards feminism – in art history see Griselda Pollock's comments in Griselda Pollock and Fred Orton, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed* (Manchester: Manchester University Press, 1996), p. 287.
- 11 Griselda Pollock, 'Feminism, Femininity and the Hayward Annual Exhibition 1978' in Rozsika Parker and Griselda Pollock (eds) *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985* (London: Pandora, 1987), p. 180.
- 12 Griselda Pollock, 'Painting, Feminism, History' in Michèle Barrett, Anne Phillips (eds), *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*, (Cambridge: Polity, 1992), pp. 138-176.
- 13 For the history of the term 'art workers', see Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, (Berkeley: University of California Press, 2009).
- 14 Rosalind Krauss, 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', *October* 54 (October 1990), pp. 13-14.
- 15 John Roberts, 'The Museum and the Crisis of Critical Postmodernism', *Third Text* 11.41 (Winter 1997-98), pp. 67-74.

- 16 Alex Farquharson, 'Bureau de change', *Frieze* 101 (September 2006) [http://www.frieze.com/issue/article/bureaux\\_de\\_change/](http://www.frieze.com/issue/article/bureaux_de_change/) Accessed 11 March 2012
- 17 Nina Möntmann, 'The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future', *Transversal: Multilingual Webjournal* (August 2007). [http://eipcp.net/transversal/0407/](http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/en) moentmann/en Accessed 11 March 2012.
- 18 Krauss (1990) draws a distinction between 'the older emotions' (or affect) and 'an experience' she describes as 'an intensity', pp. 13-14; Roberts (1997-8) talks about a 'shifting in an irrevocable fashion the concept and design of the museum from an experience of lofty elevation to one of hybrid intensity', p. 71.
- 19 Jerry Saltz discusses Rirkrit Tiravanija's work in his article 'Conspicuous Consumption', *NYMag* (May 7, 2007), <http://nymag.com/arts/art/reviews/31511/> Accessed 6 March 2012.

# Queer Temporality and Postmodern Geographies

Jack Halberstam

Excerpt from the chapter 'Queer Temporality and Postmodern Geographies' from Jack Halberstam's book *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press. 2005. The text is reprinted here with the kind permission of Jack Halberstam.

116

How can a relational system be reached through sexual practices? Is it possible to create a homosexual mode of life? ... To be "gay," I think, is not to identify with the psychological traits and the visible masks of the homosexual, but to try to define and develop a way of life.

—Michel Foucault, "Friendship as a Way of Life"

There is never one geography of authority and there is never one geography of resistance. Further, the map of resistance is not simply the underside of the map of domination—if only because each is a lie to the other, and each gives the lie to the other.

—Steve Pile, "Opposition, Political Identities, and Spaces of Resistance"

This book makes the perhaps overly ambitious claim that there is such a thing as "queer time" and "queer space." Queer uses of time and space develop, at least in part, in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction. They also develop according to other logics of location, movement, and identification. If we try to think about queerness as an outcome of strange temporalities, imaginative life schedules, and eccentric economic practices, we detach queerness from sexual identity and come closer to understanding Foucault's comment in "Friendship as a Way of Life" that "homosexuality threatens people as a 'way of life' rather than as a way of having sex" (310). In Foucault's radical formulation, queer friendships, queer networks, and the existence of these relations in space and in relation to the use of time mark out the particularity and indeed the perceived menace of homosexual life. In this book, the queer "way of life" will encompass sub-cultural practices, alternative methods of alliance, forms of transgender embodiment, and those forms of representation dedicated to capturing these willfully eccentric modes of being. Obviously not all gay, lesbian, and transgender people live their lives in radically different ways from their heterosexual counterparts, but part of what has made queerness compelling as a form of self-description in the past decade or so has to do with the way it has the potential to open up new life narratives and alternative relations to time and space.

(...)

Jack Halberstam

117

In queer renderings of postmodern geography, the notion of a body-centered identity gives way to a model that locates sexual subjectivities within and between embodiment, place, and practice. But queer work on sexuality and space, like queer work on sexuality and time, has had to respond to canonical work on “postmodern geography” by Edward Soja, Fredric Jameson, David Harvey, and others that has actively excluded sexuality as a category for analysis precisely because desire has been cast by neo-Marxists as part of a ludic body politics that obstructs the “real” work of activism (Soja 1989; Harvey 1990; Jameson 1997). This foundational exclusion, which assigned sexuality to body/local/personal and took class/global/political as its proper frame of reference, has made it difficult to introduce questions of sexuality and space into the more general conversations about globalization and transnational capitalism. Both Anna Tsing and Steve Pile refer this problem as the issue of “scale.” Pile, for example, rejects the notion that certain political arenas of struggle (say, class) are more important than others (say, sexuality), and instead he offers that we rethink these seemingly competing struggles in terms of scale by recognizing that while we tend to view local struggles as less significant than global ones, ultimately “the local and the global are not natural scales, but formed precisely out of the struggles that seemingly they only contain” (Pile 1997, 13).

(...)

In *The Condition of Postmodernity*, Harvey demonstrates that our conceptions of space and time are social constructions forged out of vibrant and volatile social relations (Harvey 1990). Harvey’s analysis of postmodern time and space is worth examining in detail both because he energetically deconstructs the naturalization of modes of temporality and because he does so with no awareness of having instituted and presumed a normative framework for his alternative understanding of time. Furthermore, Harvey’s concept of “time/space compression” and his accounts of the role of culture in late capitalism have become hegemonic in academic contexts. Harvey asserts that because we experience time as some form of natural progression, we fail to realize or notice its construction. Accordingly, we have concepts like “industrial” time and “family” time, time of “progress,” “austerity” versus “instant” gratification, “postponement” versus “immediacy.” And to all of these different kinds of temporality, we assign value and meaning. Time, Harvey explains, is organized according to the logic of capital accumulation, but

those who benefit from capitalism in particular experience this logic as inevitable, and they are therefore able to „ignore, repress, or erase the demands made on them and others by an unjust system. We like to imagine, Harvey implies, both that our time is our own and, as the cliché goes, “there is a time and a place for everything.” These formulaic responses to time and temporal logics produce emotional and even physical responses to different kinds of time: thus people feel guilty about leisure, frustrated by waiting, satisfied by punctuality, and so on. These emotional responses add to our sense of time as “natural.”

Samuel Beckett’s famous play *Waiting for Godot* can be read, for example, as a defamiliarization of time spent: a treatise on the feeling of time wasted, of inertia or time outside of capitalist propulsion. Waiting, in this play, seems to be a form of postponement until it becomes clear that nothing has been postponed and nothing will be resumed. In Beckett’s play, the future does not simply become diminished, it actually begins to weigh on the present as a burden. If poetry, according to W. H. Auden, “makes nothing happen,” the absurdist drama makes the audience wait for nothing to happen, and the experience of duration makes visible the formlessness of time. Since Beckett’s clowns go nowhere while waiting, we also see the usually invisible fault lines between time and space as temporal stasis is figured as immobility.

The different forms of time management that Harvey mentions and highlights are all adjusted to the schedule of normativity without ever being discussed as such. In fact, we could say that normativity, as it has been defined and theorized within queer studies, is the big word missing from almost all the discussions of postmodern geography within a Marxist tradition. Since most of these discussions are dependent on the work of Foucault and since normativity was Foucault’s primary understanding of the function of modern power, this is a huge oversight, and one with consequences for the discussion of sexuality in relation to time and space. Harvey’s concept of time/space compressions, for instance, explains that all of the time cycles that we have naturalized and internalized (leisure, inertia, recreation, work/industrial, family/domesticity) are also spatial practices, but again, Harvey misses the opportunity to deconstruct the meaning of naturalization with regard to specific normalized ways of being. The meaning of space, Harvey asserts, undergoes a double process of naturalization: first, it is naturalized in

relation to use values (we presume that our use of space is the only and inevitable use of space—private property, for example); but second, we naturalize space by subordinating it to time. The construction of spatial practices, in other words, is obscured by the naturalization of both time and space. Harvey argues for multiple conceptions of time and space, but he does not adequately describe how time/space becomes naturalized, on the one hand, and how hegemonic constructions of time and space are uniquely gendered and sexualized, on the other. His is an avowedly materialist analysis of time/space dedicated understandably to uncovering the processes of capitalism, but it lacks a simultaneous desire to uncover the processes of heteronormativity, racism, and sexism.

(...)

Indeed, Harvey misses several obvious opportunities to discuss the naturalization of time and space in relation to sexuality. Reproductive time and family time are, above all, heteronormative time/space constructs. But while Harvey hints at the gender politics of these forms of time/space, he does not mention the possibility that all kinds of people, especially in postmodernity, will and do opt to live outside of reproductive and familial time as well as on the edges of logics of labor and production. By doing so, they also often live outside the logic of capital accumulation: here we could consider ravers, club kids, HIV-positive barebackers, rent boys, sex workers, homeless people, drug dealers, and the unemployed. Perhaps such people could productively be called “queer subjects” in terms of the ways they live (deliberately, accidentally, or of necessity) during the hours when others sleep and in the spaces (physical, metaphysical, and economic) that others have abandoned, and in terms of the ways they might work in the domains that other people assign to privacy and family. Finally, as I will trace in this book, for some queer subjects, time and space are limned by risks they are willing to take: the transgender person who risks his life by passing in a small town, the subcultural musicians who risk their livelihoods by immersing themselves in nonlucrative practices, the queer performers who destabilize the normative values that make everyone else feel safe and secure; but also those people who live without financial safety nets, without homes, without steady jobs, outside the organizations of time and space that have been established for the purposes of protecting the rich few from everyone else.

Using the Foucault of *The History of Sexuality*, we can return to the concepts of time that Harvey takes for granted and expose their hidden but implicit logics (Foucault 1986). Stephen M. Barber and David L. Clark, in their introduction to a book of essays on Eve Kosofsky Sedgwick, present perhaps the most compelling reading to date of a queer temporality that emerges from Foucault’s formulation of modernity as “an attitude rather than as a period of history” (Barber 2002, 304). Barber and Clark locate Foucault’s comments on modernity alongside Sedgwick’s comments on queerness in order to define queerness as a temporality—“a ‘moment,’ it is also then a force; or rather it is a crossing of temporality with force” (8). In Sedgwick, Barber and Clark identify an elaboration of the relation between temporality and writing; in Foucault, they find a model for the relation between temporality and ways of being. They summarize these currents in terms of a “moment,” a “persistent present,” or “a queer temporality that is at once indefinite and virtual but also forceful, resilient, and undeniable” (2). It is this model of time, the model that emerges between Foucault and Sedgwick, that is lost to and overlooked by Marxist geographers for whom the past represents the logic for the present, and the future represents the fruition of this logic.

Postmodern geography, indeed, has built on Foucault’s speculative but powerful essay on heterotopia and on Foucault’s claim in this essay that “the present epoch will be above all an epoch of space” (Foucault 1986, 22). Based on this insight, Soja and Harvey argue that critical theory has privileged time/history over space/geography with many different implications. But for both Harvey in *The Condition of Postmodernity* and Jameson in “The Cultural Logic of Postmodernism,” postmodernism is a strange and even bewildering confusion of time and space where history has lost its (materialist) meaning, time has become a perpetual present, and space has flattened out in the face of creeping globalization. Both theorists evince a palpable nostalgia for modernism with its apparent oppositional logics and its clear articulations of both alienation and revolution; and both theorists oppose the politics of the local within “an epoch of space” to the politics of the global—a global capitalism opposed by some kind of utopian global socialism, and no politics outside this framework registers as meaningful. Predictably, then, the “local” for postmodern geographers becomes the debased term in the binary, and their focus on the global, the abstract, and even the universal

is opposed to the local with its associations with the concrete, the specific, the narrow, the empirical, and even the bodily. As Tsing puts it, the local becomes just a “stopping place for the global” in Marxist accounts, and all too often the local represents place, while the global represents circulation, travel, and migration. By refusing to set local/global up in a dialectical relation, Tsing allows for a logic of diversity: diverse locals, globals, capitalisms, temporalities (Tsing 2002).

(...)

Throughout this book, I return to the transgender body as a contradictory site in postmodernism. The gender-ambiguous individual today represents a very different set of assumptions about gender than the gender-inverted subject of the early twentieth century; and as a model of gender inversion recedes into anachronism, the transgender body has emerged as futurity itself, a kind of heroic fulfillment of postmodern promises of gender flexibility. Why has gender flexibility become a site of both fascination and promise in the late twentieth century and what did this new flexibility have to do with other economies of flexibility within postmodernism? As Emily Martin’s book *Flexible Bodies* shows in relation to historically variable conceptions of the immune system, flexibility has become “one of our new taken-for-granted virtues for persons and their bodies” (Martin 1995). She continues, „Flexibility has also become a powerful commodity, something scarce and highly valued, that can be used to discriminate against some people” (xvii). While we have become used to thinking in terms of “flexible citizenship” and “flexible accumulation” as some of the sinister sides of this new “virtue,” the contemporary interest in flexible genders, from talk shows to blockbuster movies, may also be a part of the conceptualization of a new global elite (Ong 1999).

Because bodily flexibility has become both a commodity (in the case of cosmetic surgeries for example) and a form of commodification, it is not enough in this “age of flexibility” to celebrate gender flexibility as simply another sign of progress and liberation. Promoting flexibility at the level of identity and personal choices may sound like a postmodern or even a queer program for social change. But it as easily describes the advertising strategies of huge corporations like the Gap, who sell their products by casting their consumers as simultaneously all the same and all different. Indeed, the new popularity of “stretch” fabrics

accommodates precisely this model of bodily fluidity by creating apparel that can stretch to meet the demands of the unique and individual body that fills it. Advertising by other companies, like Dr Pepper, whose ads exhort the consumer to “be you!” and who sell transgression as individualism, also play with what could be called a “bad” reading of postmodern gender. Postmodern gender theory has largely been (wrongly) interpreted as both a description of and a call for greater degrees of flexibility and fluidity. Many young gays and lesbians think of themselves as part of a “post-gender” world and for them the idea of “labeling” becomes a sign of an oppression they have happily cast off in order to move into a pluralistic world of infinite diversity. In other words, it has become commonplace and even clichéd for young urban (white) gays and lesbians to claim that they do not like “labels” and do not want to be “pigeon holed” by identity categories, even as those same identity categories represent the activist labors of previous generations that brought us to the brink of “liberation” in the first place. Many urban gays and lesbians of different age groups also express a humanistic sense that their uniqueness cannot be captured by the application of a blanket term. The emergence of this liberal, indeed neo-liberal, notion of “uniqueness as radical style” in hip queer urban settings must be considered alongside the transmutations of capitalism in late postmodernity. As Lisa Duggan claims: “new neoliberal sexual politics ... might be termed the new homonormativity—it is a politics that does not contest dominant heteronormative assumptions and institutions, but upholds and sustains them, while promising the possibility of a demobilized gay constituency and a privatized, depoliticized gay culture anchored in domesticity and consumption” (Duggan 2003).

Harvey has characterized late capitalism in terms of “flexibility with respect to labour processes, labour markets, products and patterns of consumption” (Harvey 1990, 147). Increased flexibility, as we now know, leads to increased opportunities for the exploitation by transnational corporations of cheap labor markets in Third World nations and in immigrant communities in the First World. The local and inter-subjective forms of flexibility may be said to contribute to what Anna Tsing calls the “charisma of globalization” by incorporating a seemingly radical ethic of flexibility into understandings of selfhood. In queer communities, what I will define as “trans-gressive exceptionalism” can be seen as a by-product of local translations of neo-liberalism.

As many Marxist critics in particular seem to be fond of pointing out, identity politics in the late twentieth century has mutated in some cases from a necessary and strategic critique of universalism into a stymied and myopic politics of self. There are few case studies in the critiques of identity politics, however, and too often one particular theorist (usually a very prominent and sophisticated queer theorist) will stand in for projects that may be characterized as bound and limited to identity claims. Many important theoretical projects have been dismissed as “identity politics” because writers remain fuzzy about the meaning of this term and in many ways, identity politics has become the new “essentialism,” a marker, in other words, of some combination of naiveté and narrowness that supposedly blocks more expansive and sophisticated projects. Too often in academia “identity politics” will be used as an accusation of “interestedness,” and the accuser will seek to return discussion to a more detached project with supposedly great validity and broader applications.

In a very useful essay on “Taking Identity Politics Seriously,” anthropologist James Clifford warns that the blanket dismissal of identity politics by intellectuals on the Left runs the risk of missing the “complex volatility, ambivalent potential, and historical necessity of contemporary social movements” (Clifford 2000, 95). Building on the work of Stuart Hall, Clifford argues that we cannot dismiss the methods used by various communities to “make ‘room’ for themselves in a crowded world”; instead, he and Hall separately call for sustained analysis of the ways in which “human beings become agents.” Clifford believes that “historically informed ethnography” must be central to a “comparative understanding of the politics of identity” (103). While the work I do in this book cannot by any stretch of the imagination be called “ethnography,” it does try to make sense of the ways that new gender communities make “room” for themselves, by piecing together a story of emergence from a set of representations produced and circulated within postmodernism.

Often, identity politics becomes far more of a problem outside than inside academia. In mainstream gay, lesbian, and trans communities in the United States, battles rage about what group occupies the more transgressive or aggrieved position, and only rarely are such debates framed in terms of larger discussions about capitalism, class, or economics. In this context then, “transgressive exceptionalism” refers to the practice

of taking the moral high ground by claiming to be more oppressed and more extraordinary than others. The rehearsal of identity-bound debates outside the academy speaks not simply to a lack of sophistication in such debates, but suggests that academics have failed to take their ideas beyond the university and have not made necessary interventions in public intellectual „venues. In transgender contexts, for example, as sociologist Henry Rubin reports, transgender and transsexual subjects have articulated deep suspicions of academic researchers and this has made it very difficult for academics to either conduct extensive ethnographies or intervene in community debates about the meaning of multiple forms of gender ambiguity (Rubin 2003). Surprisingly, transgenders and transsexuals seem not to have quite the same suspicion of social service workers and so they have made the inroads that academic researchers could not into trans communities (Valentine 2000). Indeed, in recent years, the term “transgender” has circulated and taken on meaning often in relation to social service provider interventions into youth groups and sex worker communities.

In the hope that a productive and generative project can be successfully wrested from a deep consideration of the meaning of transgenderism in relation to postmodern understandings of time and space, I offer in the next two sections some alternative ways of accounting for and sustaining the imaginative leap that transgenderism actually represents within queer theory and queer communities. I hope that the essays collected here can begin a dialogue about the meaning of gender variance in queer communities that moves beyond claims of either uniqueness or unilateral oppression, and beyond the binary division of flexibility or rigidity. Steve Pile warns against the premature stabilization of this binary, arguing that “the subjects of resistance are neither fixed nor fluid, but both and more. And this ‘more’ involves a sense that resistance is resistance to both fixity and to fluidity” (1997, 30). At a moment when the U.S. economic interests in the Middle East are covered over by rhetoric about freedom and liberty, it is important to study the form and structure of the many contradictions of transnational capital at local as well as global levels. Transgenderism, with its promise of gender liberation and its patina of transgression, its promise of flexibility and its reality of a committed rigidity, could be the successful outcome of years of gender activism; or, just as easily, it could be the sign of the reincorporation of a radical subculture back into the flexible economy

of postmodern culture. This book tries to keep transgenderism alive as a meaningful designator of unpredictable gender identities and practices, and it locates the transgender figure as a central player in numerous postmodern debates about space and sexuality, subcultural production, rural gender roles, art and gender ambiguity, the politics of biography, historical conceptions of manhood, gender and genre, and the local as opposed to the global.

# Queering Architecture // (Un)Making Places

Elio Choquette

The essay was published for the first time  
in *The SITE Magazine*, Vol.38: Feminisms, 2018.  
The text is reprinted here with the kind permission  
of Elio Choquette.



There is something eloquent and appealing about applying laws of physics to human identities and emotions, yet this application is too often simplistic and flawed. For instance, it would be absurd to quote the 18th-century chemist Antoine-Laurent de Lavoisier's famous paradigm on the conservation of mass<sup>1</sup> when speaking of queer narratives—and yet it is deeply satisfying to find simple words to explain a very complex concept. It doesn't really matter that the changes associated with queerness have nothing in common with balancing a chemical equation, except that both processes relate to the powerful word, "transformation." Call it a human weakness or a propensity to find calm in rationalization, we humans simply love a good metaphor.

Advances in technology have created a massive shift in how we perceive the world around us and have accelerated the rate at which the things around us evolve, change, and transform. In only a few decades, computers have gone from being so scarce and expensive that they were almost solely used by scientists, to so common that almost everyone is carrying one in their pocket. Architectural drawings have gone from being painstakingly drafted by hand to being generated by a digital model.

"Architecture"—referring in this context to both the built environment and the act of building—is often perceived as a transformation of "space"—as in the dimension of physical and immaterial reality in which we live. This is fallacious. Architecture and space are closely intertwined and constantly interacting with one another, but their relationship is certainly not straight-forward. This relationship is one that we, as a society, have trouble understanding; not because architects fail to transform spatial settings and environments—to an extent, they succeed—but because we often forget and do not acknowledge that environments also have a transformative power over architecture. The problem is that architects believe in the false promise that they can shape spatial practices—and thus often fail to grasp the elusive and profoundly contradictory nature of humanity. Buildings and structures, as Michel Foucault argues, do not inherently and exclusively grant effects of freedom, no matter how much architects want them to.<sup>2</sup> Of course, the built environment we live in does have an effect on the way we live, but it is not the only force that shapes our lives. It is not enough to impose change upon people in anticipation that they follow suit. No matter how strongly architects believe in

the house as a "machine for living,"<sup>3</sup> people—rather than architecture—change the way they live and their environments accordingly. Architects forget the agency of people to transform space and architecture.

This capacity to adapt and change remains a central aspect of queer theory. Architecture has an opportunity to learn from queer theory; from a "queered" reading of itself. The queer movement has long been aware that transformation is always, first and foremost, a matter of survival. Comprehending architecture as something global, that includes both the material and immaterial qualities of space, becomes paramount to its evolution, survival and endurance as a meaningful tool of transformation.

A "queering" of architecture—a resistance to architecture as a tool of oppression and a re-appropriation of space as a tool of transformation—is thus necessary for its transformative potential to be unleashed.

#### QUEER SPACES: ARCHITECTURE WITHOUT ARCHITECTS

Before going further, it is important to make a distinction between "queered" and "queer" spaces, though the concepts are not mutually exclusive. Similarly to what Carlos Jacques mentions in *Queering Straight Space: Thinking Towards a Queer Architecture*, a "queer space" is a space that is occupied by queer and marginalized people and a "queered space" is one that is in reaction to the status quo, to society's normative standards—a chapter of the queer movement targeted at architecture specifically.<sup>4</sup> For example, a queer space would be a venue, such as an art gallery or a performing arts hall, that puts the work of LGBTQ+ artists forward. A queered space, on the other hand, would be an exclusive, safe space for Queer, Trans, Black, Indigenous, and people of colour (QTBIPOC), and therefore only accessible to people identifying as such. A queered space proposes a subversion of the norm, a conscious act of resistance, and a rupture in the fabric of society. Because of this, any queering of architecture remains firmly anchored in the queer movement and its radical roots.

The need for secrecy is deeply rooted in the history of queer spaces which, as a matter of survival, needed to be adaptable, ephemeral, and anonymous. The act of coming to terms with one's identity and letting

go of masks and a shadowed life, in order to live brightly, flamboyantly, and unapologetically with people who share similar struggles, is at the core of queer mythologies, and remains radical, even dangerous. As bell hooks, the American author, feminist, and activist, points out in *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*, “when culture is based on a dominator model, not only will it be violent, but it will frame all relationships as power struggles.”<sup>5</sup> The necessity of “coming out” in order to live according to one’s true identity fails to take into account the destructive and violent aspect of transforming and going against the cisgender heteronormative mainstream.<sup>6</sup>

The peril associated with leading a queer life has led to the development of an architecture without the presence of architects; an architecture of necessity and creativity that uses the insignificant, liminal, and transient spaces between the boundaries of the heteronormative world. These “non-places,” as coined by anthropologist Marc Augé, are effectively transformed into “places.”<sup>7</sup> A place is a characterization of space, a transformation that makes that place significant, meaningful, powerful, and closely linked to a person’s identity.<sup>8</sup> The occupation of these invisible spaces and their transformation into places becomes an act of transgression, of resistance to a world that constantly tries, at best, to confine queerness to the margins, and at worst, to eradicate it completely. Good examples of such places are the Caravan Club and the Shim Sham Club, both of which operated in London in the 1930s, a time when being openly gay could result in extreme legal consequences. Both clubs were under surveillance for years: the Caravan was ultimately raided and shut in 1934, resulting in the arrest of more than one hundred young people;<sup>9</sup> and the Shim Sham Club, which first opened in 1935, was reported many times by neighbours and passers-by for its immoral and illegal activities. The Shim Sham Club remained unregistered.<sup>10</sup>

In a similar way, do-it-yourself (DIY) places propose new spaces directly led by the people who use them, in reaction to established spaces and architectures defined by dominant cultures. DIY places thus provide safer spaces for people with marginalized identities such as BIPOC, queer, trans and gender nonconforming, working class, and disabled, and all the intersections of those identities. These places become spaces of radical acceptance; they are in constant evolution, which, along with their ephemerality and their illegality, makes them adaptable, portable, and

sustainable in ways that established spaces are unable to fully reproduce. The progressive nature of thoughts, theories, and politics associated with non-places allows these spaces to become almost alive, as though they almost have thoughts and a personality of their own. By remaining critical and extremely self-aware, these non-places seem always willing to improve and redefine themselves, even if it leads to their own end and dismantlement.

## DISMANTLING THE MASTER’S HOUSE

Liminal places remain profoundly queer in nature, but also offer a queered perspective on how spaces can be constructed and occupied. As such, they are both unique and generic in nature. In fact, the physical space in which these places exist becomes secondary, it’s the people inhabiting them that gives them a universality and a capacity to be reproduced anywhere, anytime, and by anybody willing to create them—yet reproduced differently each time. Just like queer places undermine the notion of heteronormative spaces and communities, the building of a “queered architecture” would deconstruct the way buildings are made, the way architecture is thought. As Gavroche argues, to create a critical, “potentially radical political architecture, [architecture] must position itself immanently with regards to its practice and to a wider way of life, of which it is a part.”<sup>11</sup>

Then, to successfully deconstruct architecture and space, we must focus on the manner in which space and architecture are conceived rather than on space and architecture in and of themselves, as tangible entities and artifacts. Audrey Lorde famously summarized this concept, saying that “the master’s tools will never dismantle the master’s house. They may allow us to temporarily beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change.”<sup>12</sup> Just as queer politics and intersectional feminism aim to dismantle systems of oppression and the patriarchy, a queer architecture must also dismantle historic systems of oppression within architecture, namely the act of designing and building as a tool of dominance over marginalized peoples.

## UNDOING ARCHITECTURE

It is not enough, however, to have the material, physical, and tangible tools of construction; representation and critical thought are also an important

part of architecture and of the design process in general. For a comprehensive understanding of a queered architecture, we cannot study one moment, but must consider many; we cannot see it from one perspective, but rather from many; we do not need one model, but in fact many—or none at all. Ultimately, models are also tools, closed systems, which have no conclusion other than their own reproduction. It's this parallax of queered architecture, this materialization and dematerialization of many viewpoints, that creates a new form of architecture in resistance to the oppressive, matrilineal power of architecture.

In fact, trying to represent anything with a single image or model is preposterous; the world, our environment, is constantly shifting, moving, evolving. The application of one image is like trying to teach advanced mathematics with only one equation; like explaining a complex computer system knowing just one line of code; like, as the parable goes, being blind and touching an elephant, only to deduce that an elephant is like a rope.<sup>13</sup>

The way architecture and design are explained and portrayed in dominant discourse remains incomplete and static: the general attitude that stakeholders and professionals have towards buildings rarely takes into account how time will affect the spaces we create beyond a period of thirty years. This lack of long-term vision reinforces the profound disconnect between architecture and the space it occupies: the land upon which it is built, the places or non-places it creates, the time during which it is conceived—queer places have always unconsciously understood and needed to be aware of these relationships, if only for security reasons. As Judith Butler eloquently expressed, “we must be undone in order to do ourselves: we must be part of a larger social fabric of existence in order to create who we are.”<sup>14</sup> Similarly, architecture as we know it must be undone to rebuild itself: self-awareness and criticism have to be central to a redefinition and queering of architecture, as architecture is part of a self-reflexive process that ensures the true adaptability and sustainability of a building, of a structure, of a space.

A queered architecture becomes radical as it proposes a new paradigm: an architecture that is simultaneously built and unbuilt, is in constant shift, is in a state of flux; an impossible architecture that is constantly in mutation, metamorphosis, fluidity. To deconstruct gender and systems of

oppression, we have to go through the necessary process of unpacking, of tearing down the rules that created said oppression to begin with. The same process must be applied to our built environments. This would not be unlike utopian experiments such as New Babylon, by Constant Nieuwenhuys, which also encompasses an architecture of the future as existing not only in one time and space, but in many, at the intersections of other spaces and in juxtaposition with them. In many ways, Constant's New Babylon understands extremely well the crisis of spatial identity and evolution, in a world in constant upheaval; now more than ever, it's hard to envision what the world will look like in fifty years. It seems preposterous, if not futile, to build relevant sustainable infrastructures in such a context. A solution rooted in adaptability, malleability and changing needs such as the one proposed by Constant seems much more realistic and even desirable now than it was fifty years ago.<sup>15</sup>

We, as a society, run after a utopia, wrongfully equating perfection with goodness and beauty because this is what we have been taught for decades, if not centuries. Similarly, architects also aim for unattainable perfection, by considering that a good design is one that plans for the worst yet remains elegant and seamless; in other words, perfect and flawless. Strangely, nature consistently shows us that life thrives through imperfections and accidents, through constant and never-ending transformation. Queer spaces, as spontaneous, transformative, and elusive spaces, also embody this spirit very well. Space, therefore, should not be measured through its perceived perfection, but rather through the glorification of its failures, because design is deeply unpredictable and ultimately flawed and this should be embraced.

#### ON FEMINISM AND QUEERNESS

Walking away from a more traditional understanding of feminism as being purely about gender equality and equity, and towards a feminism that is both inclusive and aware of the intersections and interconnections of the different systems of oppression that affect a person's life, is paramount in the pursuit of dismantling the patriarchy.

1 Antoine Lavoisier, *Elementary Treatise on Chemistry*, trans. Robert Kerr (New York: Dover Publications, 2010), 226. "Nothing is lost, nothing is created, everything is transformed," is the central principle of the law of conservation of energy (first coined in 1774).

2 Michel Foucault, "Espace, savoir et pouvoir," in *Dits et Ecrits II: 1976-1988* (Paris: Gallimard, 2001), 16-20.

3 Le Corbusier-Saugnier, *Vers une architecture* (Paris: Éditions G. Crès et Cie, 1923).

4 Julius Gavroche, "Struggles for Space: Queering Straight Space: Thinking Towards a Queer Architecture," *Autonomies*, 3 October, 2016, <http://autonomies.org/2016/10/struggles-for-space-queering-straight-space-thinking-towards-a-queer-architecture-4/>.

5 bell hooks, *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love* (New York: Atria Books, 2004), 115.

6 Though not all societies throughout history have rejected queerness (quite the opposite), the occidentalization, christianization, and colonization of many regions of the world by European powers has marginalized inclusive views of queerness acceptance and shaped current-day North American society.

7 Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Le Seuil, 1992). A non-lieu (non-place) refers to a transient, anonymous space

that is not significant enough to be considered a "place" (lieu). The term is subjective, as the meaning of a space can have various meanings for different individuals.

8 *Ibid.*, 122.

9 Mark Brown, "Revived: the 1930s London Gay Members' Club Raided by Police," *The Guardian*, 27 February, 2017, [www.theguardian.com/culture/2017/feb/27/revived-1930s-london-gay-members-club-caravan-club-raided-by-police](http://www.theguardian.com/culture/2017/feb/27/revived-1930s-london-gay-members-club-caravan-club-raided-by-police).

10 Hannah Forsythe, "Exploring LGBTQ Spaces and Places in History," *The National Archives*, 15 March, 2017, blog. [nationalarchives.gov.uk/blog/exploring-lgbtq-spaces-places-history/](http://nationalarchives.gov.uk/blog/exploring-lgbtq-spaces-places-history/).

11 Gavroche, "Struggles for Space."

12 Audre Lorde, "The Master's Tools Will Never Dismantle The Master's House," in *Sister Outsider: Essays and Speeches*, (Trumansburg, New York: Crossing Press, 1984), 110-114.

13 E. Bruce Goldstein, *Encyclopedia of Perception* (SAGE Publications, 2010), 492. The story of the blind men and the elephant is an old parable from the ancient Indian subcontinent. A few blind men encounter an elephant, and having never come across one before, they attempt to describe it and imagine it only by touching it. As each man is touching a different part of the elephant, their descriptions vary greatly and they argue about the true nature of the elephant,

through their limited experience of it. In the end, the moral of the story is that we humans tend to project our partial truths as the only valid ones. On the other hand, the combinations of these individual truths can broaden one's understanding of any concept or truth.

14 Judith Butler, *Undoing Gender* (New York: Routledge, 2004), 101.

15 Lebbeus Woods, "Constant Vision," *Lebbeus Woods*, 19 October, 2017, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/10/19/constant-vision/>.

# Big Key, Funny Hat and the Cartier Whore

Studs, retail studs, they speak English, French, Spanish, sometimes even German. They speak with great confidence about numbers and apparel, about manpower, recipes and new experiences. Their apartments are expensive, cold and dusty, barely inhabited. Their bodies are covered in thin dark hair and they are loyal to their brand. Thick flannel garments in oversized silhouettes cover them during their working hours.

Bearded studs who think of rhinoplasty way too often. They enjoy buzzcuts, fireworks, properly trimmed nails and being present on Instagram all the time without posting anything. Carpal tunnel syndrome.

When asked what kind of men they fancy, they reply: "It's simple. It's Mykonos in summer and black leather gloves in winter. Tech jobs. Newly built." And they are not even Capricorns! Images of Hong-Kong, Marrakech, New York or Cape Town, all with the same level of brightness and exposure. This is their way of establishing connections, besides the excessive image-swapping behind their masks.

These studs, they are so studdy. They love the smell of rubber. Their hallways are stacked with sneakers from top to bottom, from floor to ceiling. Sometimes boots and high heels, too. They love this as much as playing harp or making pastries with spinach when they get home from work. Having sex in the snow and taking steamy showers afterwards. Cherries in cocktails after that. And after that, just lying on the fluffy carpet by the sofa with a wool blanket partially covering their naked bodies.

Oh cherry, sweet lemonade, revealing the worst in me.  
How can you be so perfect?  
Shiny scalps of tomorrow.

Who else is Prada?  
I am definitely Prada.

They too are feeling lonely on this Friday evening, when the night is so cold and dark and cruel, turning to technology with hope, performing as their arrogant selves.  
The theatre!

That morning, I woke unexpectedly early, with my arms and legs crumpled around my mattress. I opened the curtains in the bedroom, just to be exposed to a foggy suburban landscape. For a moment I was convinced that the city was built for this weather and that the weather was created for this city.

After breakfast I responded to a text message from my best friend with a video call on Facebook. I told her that today was my day off, and that the only thing I wanted to do was to go to the gym and Acne Studios. I finished my online grocery shopping and headed to the gym.

With achy abdominals and sweaty skin, I was on my way to Acne Studios on Nytorget. This is where I had my shopping fever back when I was so love-crazed. I bought expensive soaps and old sweaters. I loved life like never before. But not because of the commodities!

The next day, I arrived at the mall early, as usual, in order to avoid increasing my anxiety. My palms were sweaty, the lights were way too bright, the music was stupid and the surfaces overpolished. The smell of spices and weird textile dyes, the sweatshop. On the escalator, I was torn between standing casually or walking up slowly, to accelerate the process of passing through the store and avoiding my co-workers. Still, it would be a shame if none of them would see my carefully curated outfit. From a distance, in the retail spotlights.

I met Lefu in the dressing room. "Oh shit, sorry, that's gross," said as his box of tobacco fell out of his hands. The tobacco bags landed by our feet. He bent down to pick them up while I kept standing there completely paralysed. When Lefu finally stood up, our faces were only about thirty centimetres apart. I saw his eyes examining my features and that made me slightly uncomfortable. I was aware that the skin around my eyebrows was still red and irritated from plucking them before leaving my house for work.

And then he said: "Summer solstice, I loved you back then, at the rave." I couldn't remember any details about these events, except that the only thing I wanted back then was to be 'passed around'.

An exposed ankle is not a good look, especially not in November. When in bed, his nipples are so puffed up that even the clouds are jealous.

Vitamins grabbing everyone else on their way to the tummy. Thin lips and frameless glasses, a giant spliff on the platform, hotboxing Gamla Stan.

Slim fit Magnus, hair gel applied only on top of his head, creating two distinctive hair textures. That's his new bisexual co-worker, with dimpled cheeks and a penetrating look. Chocolate brownies, condensation, spinach again and 50mg of MDMA.

I got off the subway at Telefonplan and as I was exiting the station, I saw Lefu in the distance. He was there, standing in all the city lights glory, city girl, wearing black sweatpants and a big parka jacket in the colour 'asphalt', with one leg up on a bench and a smirk on his face. He said he didn't eat sugar which made me confused, but I trusted him with this, as it was him who quite naturally took the lead. I was just following him around the store like a child with their mouth open, only expressing my preferences when he asked for them. About water, for example.

What happened in his apartment was everything I could have ever dreamt of, everything I had wanted for such a long time. Warmth, illusions, dimmed lights, clean air, big smiles, soft kisses, entertainment, hands.

Nuts landing in his mouth effortlessly, cracking under the pressure of his sharp teeth in a split second, almost ASMR and most definitely seduction and sedation.

Chugging the sparkling water so loudly, water sign.  
Baby oil.

Lefu said that we could take it from here, but I didn't like that.

Studs, veiny large hands as an interpersonal trait.  
Oh, this body, travelling around the world despite the pandemic!  
China and Nigeria, Portugal and all that food!  
Bamboo sprouts leaking out of the ceramic bowl.  
Steamy and hot, almost like in a sauna.

It seemed like one of the previous scenarios. He would be generous with snacks and gestures. He would wait outside with his leg elevated somewhere on top of an urban feature, just because it's hot and he is a hunk.

Let's just chill!  
But after all, I don't even do anything else!  
So then it's all about spices again.

Or like that time in Barcelona. It was just giggles on the beach, infinity bracelets, some weird blue stones, sunsets, the impossibility to cum.

Horny studs. They juice the most pleasure out of words and images, sometimes moving images too. Exchanging them online, on their phones. Spending long hours doing this, pushing away everything else, work, friends or food. It usually happens on Saturdays, the day after they turned themselves to a drink.

All these new phones. Three cameras looking at me from behind one hand and I have to spit on the carpet next to the bed.

They want to be taken somewhere else, lifted by their egos and then placed carefully on the bed made of baked wheat. A kiss on the forehead and a goodnight. A glass filled with crisp water and roughly chopped kiwi waiting by the bed. For the voyager.

Valentin unexpectedly left back to Paris after only two weeks of being my boss. He was the one who had a wooden stool in his shower. It was made of cedar, bamboo or teak, the kind of wood that resists humidity and serves well in bathrooms. He used to keep his toothbrush on it. He would often sit there under the stream of water brushing his teeth and stretching his legs, his toes peeking out from behind the shower curtain. There he is, thinking of a man with a monochromatic wardrobe who kept sending him photos of his cat in the summer of 2018. He can still feel the heat, even though the stones in the walls make the air cooler. The vegan quesadilla still leaves a bitter aftertaste in his mouth and orange is his new favourite colour. Here, under the shower, Valentin has just decided that the walls in his hallway will now be orange!

He got out of the shower, put on S&M by Rihanna, sat naked on the sofa, and he peeled two tangerines.

Valentin was also the one who always looked tired, but not sleepy, and the one who rarely wiped his mouth when eating. Meet him by

the candles at IKEA, chewing on dried apricots while constructing the smallest details of his comfortable life.

It's your bed sheets and the way you fold your underwear. It's the big window in your bedroom, the speakers in every room connected via wi-fi, the elevator in your building, the fridge that doesn't make any sound, the sharp cut on the back side of your neck and the half-full glass on your bedside table.

It's not you, not your intellect nor your personality.

It's your choices, inheritances, conditionings and the consequences.

Thank you and goodbye.

Daniel seemed so sweet in the beginning, but then the sweetness was replaced by the bitter power that comes with money. He also takes bright and sharp images full of suns and white teeth arranged into smiles. He, too, sends photos that will disappear in less than 15 seconds, and that is only because he drops his little coin into the piggy bank of the digital creator every month. This allows him to see you from far away – both temporally and geographically – even when he strolls through the Beijing airport with his silver Rimowa suitcase.

He treats his STDs in a hotel lobby with ignorance and a cup of black coffee. Grapes sprinkled with green tea leaves for syphilis after lunch. At that moment he turns to his colleague Nora and says: "HIV has no place in my life." It's easy for him to say, because he is a lawyer. His hallway is washed with chlorine every third week, and he always misspells the word ibuprofen.

He puts his fingers into your mouth and could do a whole fist if you wanted to. He doesn't tell you where he wants your cum as long as it is in this room, in this apartment.

Oh Daniel, his hairless body and the only thing you see are the veins pumping his hot blood so fast. So fast because he works out intensively 6 days a week, no exceptions. His fruit diet is strict. Men need no lips. That's his philosophy. He doesn't read, but he listens. If he wants to.

While walking through the Vatican museums, dressed all in black, it occurred to him, that he wanted to hook up with a member of the

Swiss guard. To hook up and then potentially cultivate some sort of relationship that could possibly end up in commitment or marriage. An unmarried Swiss catholic male between the age of 19 and 30 who has completed basic training with the Swiss Armed Forces.

Daniel went to Rome 3,5 months after seeing the Da Vinci Code. Not because he wanted to follow clues or enter the forbidden corridor at the Vatican museums, but because the movie enabled him to see the city for something else than heat, coffee, seafood, temper, sugar and stuffing your mouth with local fruits. Daniel wants to hook up with a Swiss catholic male between the age of 19 and 30. He wants to sign documents with too-thin ink while sitting in the shade and drinking tap water. He wonders about the Swiss identity.

Soup, soup, soup, don't even get me started. With fish roe and celery. It's another day of sink ejaculation. He's just a puppy. The bone barely touches his teeth and he's already gagging. The only thing he wants to do is to lick all the saltiness off your face when you come back home. Like a good boy.

It all died when he sent me the racist meme. He fooled me with the cubist architecture, sarcasm and niche perfumes sold in small stores. With the way he kept lighting up matches all the time while talking, just like that, for fun. You see and smell the earth on him. The soil covers his skin, his thick curly hair, nails and clothes. This city reflects its cruelty in the plate's glaze, on the waterfront, in the glass, in the mirrors, in the sexy sunglasses, and the leather pants. The loneliness is unbearable and the only way to communicate your sanity is by looking good.

Thank you and goodbye.

You

4

and

|



# You and I

Two figures are moving through a landscape. Only that it might not be a landscape. Their bodies are touching. How many of them are there, though?

It's hard to say what constitutes a body. They are Mauve, Jim and John. They are conversing and wind floats between their branches and ruffles their hair.

Where do we draw the line between human and non-human? Or even something other? Something which is not other whatsoever, because it is on its own, without perceiving the notion of otherness at all?

Paul Maheke's first exhibition in Slovakia gravitates around topics of interdependency. Maheke stages circumstances formulated by the physical presence of objects, shapes, lines, forms, sounds, images and imaginations, or silly little animal figures. All of them build a resonating tension, interacting with each other, shifting attention from one to the other; drawing you in and out. Offering solace while immediately cutting your hopes short. There is a complex network of relationships in this exhibition and none of them are simply this or that, none of them exist within normalized binaries. They are all queer, which could mean anything, and that is just beautiful.

The exhibition *You and I*, presents Maheke's film *Mauve, Jim and John* (2021), a tale about the various interactions between three entities. A tale based on modern myths, old fears and an escape from timeless oppressions. Although presented in A Black Box with its own separate entrance from the rest of the exhibition – *Mauve, Jim and John*, offers the viewer an interpretative lens through which they might perceive the remaining body of work present.

A Hall, functioning as a central stage, both literally and figuratively, becomes a place of change and transformation, processes both visible and invisible. A series of plants growing according to their own pace under that highly decorated skylight. Faces are obscured, a staircase is set, lights are spreading – replicated, and walls temporarily take on new identities. And there is clothing for everyone, don't you even worry.

\*\*\*

Octavia Butler's *Xenogenesis* series, a trilogy of novels published in the late 1980s, tells a post-apocalyptic story of human resurrection by hands – or rather tentacles – of another, infinitely more evolved species descended from the stars. The Oankali, as this species is called, have learned throughout the countless millennia to master not only space travel but also the ability to control their own and other's genetic code. Everything their civilization has built *lives*. Even their gigantic spaceships are living organisms, capable of generating untold natural wealth in their insides. They can transform themselves into environments they desire or are asked to form.

Even though we don't know much about Mauve in Paul's story, it may be a creature with a similarly wondrous essence.

But back to the Oankali.

When they find the dying remnants of humankind destroyed by war, extractive greed and climate catastrophe, they rescue all the survivors and bring them to the ships to examine them and to heal what has been damaged. What they discover about the humans – to cut the story significantly short – is an uncanny, horribly fascinating driving force of the species, something which led them to all their achievements, as well as their self-destruction. An anomaly so horrid that it takes centuries of study before the Oankali dare to awaken the first of the completely healed humans. This anomaly, this internal contradiction that has frightened and bewildered the interstellar travelers, the genetic information traders, the mighty Oankali, is that although humans are an intelligent species, they operate within hierarchical structures.

...Now you might be disappointed, right? What an anti-climax after such a promising build-up, you might think. Hm. Yet, take a moment to consider all of the implications here.

Intelligence & hierarchy.

A contradiction so strong that it fuels all the so-called progress that leads the means of achieving self-destruction of a civilization.

Can you imagine our lives without hierarchies? You might object with the usual: "there are too many of us now to live without a vertical order" ... and you're probably right. Maybe it's already too late. Still, keep this in mind. Intelligence & hierarchy.

The Oankali explain the problem to the survivors offering a solution.

Either they would leave the humans on their own to rebuild their previous achievements, which would lead them, in time, to certain doom again. Because it is just indisputably in their nature. Or, the humans and the Oankali would become one species; a new life form with all ailments removed, with both the potentiality and eventual downfall of both species combined.

Well, you can clearly imagine how a self-destructive, egocentric race, full of self-absorption and ideas of personal betterment would react to such an offer.

Fortunately, in the novel not all reacted in the way that they would in some real-life situations. It's good to be reminded sometimes that there is diversity in thought, perception, and criticality...

Back to Paul.

What Butler calls xenogenesis, we might call in our not-yet-interstellar reality, a metamorphosis. The process of metamorphosis could be likened to a viral infection and the change it brings, as argued by Emanuele Coccia in his text accompanying this publication. Creating a new immunity, new interspecies bonds between the host body and any viral, bacterial or animal visitors, leaving behind the original body and bringing forth its richer version. Coccia says that we must be very sick and unafraid of dying to appropriate all the inputs from both outside and within. That is how the future is formulated, in an unstoppable dance of life forms and their mutual interactions.

Yet, it's not just about life itself, but also the way of life, the context associated with it, and the discourse used to frame it. Metamorphosis is a transition. Or perhaps somewhat an itching need, an urge, a desire for transition.

Quoting Comrade Josephine (embodied by Luce deLire) in their text “Full Queerocracy Now!: Pink Totalitarianism and the Industrialization of Libidinal Agriculture”: “It [transition] is the desire to get out, to change something fundamentally and through the body. Every transition is a material intervention into the conditions of the social arrangement, as well as the political field around it. Each transition requires the social environment of the transitioning person to *co-transition*. Friends, coworkers, families, enemies are challenged to react to the ongoing transformation, be it a lover questioning their sexuality, a friend reflecting on their own gender identity, a nemesis discovering common ground, and so on. And in this way, transitioning forcefully collectivizes desire *outwards*. Transitioning means that your desire expands into the world. If you transition, everybody around you has to do so as well.”

Xenogenesis. Metamorphosis. Transition. The space of Paul’s exhibition, here at Kunsthalle Bratislava, that strangely shaped room – “A Hall” – as we call it, with its weirdly impractical height of the ceiling, outlandishly decorated skylight, peculiarly distributed technical elements of heating, switches, AC control panels, grates, vents, steps, cracks and water stains from the rain that spread above one’s head; that space is undergoing a metamorphosis to be more suitable for meetings of various species, ready to transition. Yet its metamorphosis is but a mental process of that room – a hall that might almost be queer, given its weirdly wonderful kinky freakishness. It is almost as if the architect designed it as something that only later needs to find its identity and *raison d’être*.

There are two spaces at play here. Our exhibition space. A Hall (give it a better, more personal name, if you wish). And the one in Paul’s film, the National Park of Orford Ness on the Suffolk coast in the UK; Mauve. Both might tell their own stories; of a constant change, of a transition. Both moving through time on the basis of interaction with their surroundings, circumstances and context. It is not strange to breathe life into a room.

\*\*\*

This might be yet another queer show. Testing the limits of conventional perception, deconstructing binaries, encouraging us to unlearn what has been encoded in our brains for so painfully long. This might be yet

another stage to mediate encounters between living bodies, entities, their thoughts and feelings. This might be an exercise in accessing and navigating visibility. A visibility of a minority that very often ends up as a trap. As a place of danger where mimicry needs to kick in to stay protected.

Especially in a place like this. Especially in a country like this. In Slovakia, a place with a strong history of connection between the Church and fascism. Slovakia as a conservative, misogynistic, homophobic place where rights to one’s own body are not given, but taken, restricted and dictated by those in power. Slovakia as a place where high-ranking politicians either use violence against minorities as a stop on their election campaign or take up space that doesn’t belong to them to spread more hate speech and passive-aggressive, seemingly good-hearted claims about protecting the so-called “traditional values” of heteronormativity. Slovakia, a place where political parties take words like “family” into their official names and slogans, i.e., oppressive non-feminist structures of patriarchal domination, spiced with religious fervour.

Everything needs to be constantly negotiated and re-negotiated. Like in October this year, when two queer people, Juraj and Matúš, died on the streets of Bratislava, shot by a far-right radicalised kid. Negotiated and re-negotiated in critical circumstances. Fortunately, here in Slovakia, there are still people capable of making a stand and fighting against all of this oppression.

This is not just another queer show. This is a queer show in your local house of arts that offers you a non-restrictive space of expression.

This is not just another queer show. This is a protest. With all the political power and potency contemporary art can gather. This queer show, like every queer show we present to you, is a celebration of diversity of thought, expression, sexuality, bodies and their place in this world.

References:  
Octavia E. Butler.  
*Lilith’s Brood: Xenogenesis Series: Dawn* (1987),  
*Adulthood Rites* (1988),

*Imago* (1989). Grand  
Central Publishing.  
Comrade Josephine  
(embodied by Luce deLire).

2021. Full Queerocracy  
Now!: Pink Totalitarianism  
and the Industrialization of  
Libidinal Agriculture. *e-flux*  
*journal* #117 – april.

# Gender Politics and the Right to Appear

Judith Butler

Excerpt from the chapter 'Gender Politics and the Right to Appear' from Judith Butler's book *Notes Towards a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press in 2015. The text is reprinted here with the kind permission of Judith Butler. Special thanks to the Wylie Agency and Claire Devine for granting this permission.

150

Originally, I had given the "title" *Bodies in Alliance* for the original set of lectures at Bryn Mawr College in 2011 that provided the rudiments for this text. It was a timely title, it turns out, although the moment that I came up with it was one in which I could not have known how the title's meaning would play out in time, assume another shape and force. So there we were, gathered in that academic setting as people were gathering across the United States and several other nations to contest various issues, including despotic rule and economic injustice, sometimes challenging capitalism itself, or some of its contemporary forms. And other times, and possibly at the same time, amassing in public together in order to be seen and heard as a plural political presence and force.

We might see these mass demonstrations as a collective rejection of socially and economically induced precarity. More than that, however, what we are seeing when bodies assemble on the street, in the square, or in other public venues is the exercise – one might call it performative – of the right to appear, a bodily demand for a more livable set of lives.

(...)

A question often posed to me is the following: How does one move from a theory of gender performativity to a consideration of precarious lives? Although sometimes the question is looking for a biographical answer, it is still a theoretical concern what is the connection between these two concepts, if there is one? It seems that I was concerned with queer theory and the rights of sexual and gender minorities, and now I am writing more generally about the ways in which war or other social conditions designate certain populations as ungrievable. In *Gender Trouble* (1989) it sometimes seemed that certain acts that individuals could perform would or could have a subversive effect on gender norms. Now I am working the question of alliances among various minorities or populations deemed disposable; more specifically, I am concerned with how precarity – that middle term and, in some ways, that mediating term – might operate, or is operating, as a site of alliance among groups of people who do not otherwise find much in common and between whom there is sometimes even suspicion and antagonism. One political point probably has remained pretty much the same even as my own focus has shifted, and that is that identity politics fails to furnish a broader conception of what it means, politically, to live together,

Judith Butler

151

across differences, sometimes in modes of unchosen proximity, especially when living together, however difficult it may be, remains an ethical and political imperative. Moreover, freedom is more often than not exercised with others, not necessarily in a unified or conformist way. It does not exactly presume or produce a collective identity, but a set of enabling and dynamic relations that include support, dispute, breakage, joy, and solidarity.

To understand this dynamic, I propose to investigate two realms of theory abbreviated by the terms “performativity” and “precarity” in order then to suggest how we might consider the right to appear as a coalitional framework, one that links gender and sexual minorities with precarious populations more generally. Performativity characterizes first and foremost that characteristic of linguistic utterances that in the moment of making the utterance makes something happen or brings some phenomenon into being.

J. L. Austin is responsible for the term, but it has gone through many revisions and alterations, especially in the work of Jacques Derrida, Pierre Bourdieu, and Eve Kosofsky Sedgwick, to name but a few.<sup>1</sup> An utterance brings what it states into being (illocutionary) or makes a set of events happen as a consequence of the utterance being made (perlocutionary). Why would people be interested in this relatively obscure theory of speech acts? In the first instance, it seems, performativity is a way of naming a power language has to bring about a new situation or to set into motion a set of effects. It is no accident that God is generally credited with the first performative: “Let there be light,” and then suddenly light there is. Or presidents who declare war usually do see wars materialize as a result of their declaration, just as judges who pronounce two people married usually also, under the right legal conditions, produce married couples as a result of their utterances. The point is not only that language acts, but that it acts powerfully. So how, then, does a performative theory of speech acts become a performative theory of gender? In the first place, there are usually medical professionals who declare a wailing infant to be a boy or a girl, and even if their utterance is not audible above the din, the box they check is surely legible on the legal documents that get registered with the state. My wager is that most of us have had our genders established by virtue of someone checking a box and sending it in, although in some cases, especially for those

with intersexed conditions, it might have taken a while to check the box, or the check may have been erased a few times, or the letter may have been delayed before it was sent. In any case, there was doubtless a graphic event that inaugurated gender for the vast majority of us, or perhaps someone simply exclaimed into the air, “it’s a boy” or “it’s a girl” (although sometimes that first exclamation is surely a question: someone, dreaming only of having a boy, can only ask one question, “is it a boy?”). Or if we are adopted, someone who decides to consider adopting us has to check off the gender preference, or has to agree to the gender that we are before they can proceed. In some ways, these all remain discursive moments at the inception of our gendered lives. And rarely was there really one person who decided our fate—the idea of a sovereign power with extraordinary linguistic powers has been for the most part replaced by a more diffuse and complicated set of discursive and institutional powers.

So, then, if performativity was considered linguistic, how do *bodily acts* become performative? This is a question we have to ask to understand the formation of gender, but also the performativity of mass demonstrations. In the case of gender, those primary inscriptions and interpellations come with the expectations and fantasies of others that affect us in ways that are at first uncontrollable: this is the psycho-social imposition and slow inculcation of norms. They arrive when we can scarcely expect them, and they make their way with us, animating and structuring our own forms of responsiveness. Such norms are not simply imprinted on us, marking and branding us like so many passive recipients of a culture machine. They also “produce” us, but not in the sense of bringing us into being, nor in the sense of strictly determining who we are. Rather, they inform the lived modes of embodiment we acquire over time, and those very modes of embodiment can prove to be ways of contesting those norms, even breaking with them.

One example of how that happens most clearly is when we reject the terms of gender assignment; indeed, we may well embody or enact that rejection prior to putting our views into words. Indeed, we may know that rejection first as a visceral refusal to conform to the norms relayed by gender assignment. Although we are in some ways obligated to reproduce the norms of gender, the police who oversee our compliance with that obligation are sometimes falling asleep on the job. And we

find ourselves veering from the designated path, doing that partially in the dark, wondering whether we did on some occasion act like a girl, or act like enough of a girl, or act enough like a boy, or whether boyiness is well exemplified by the boy we are supposed to be, or whether we have somehow missed the mark, and find ourselves dwelling either happily or not so happily between the established categories of gender. The possibility of missing the mark is always there in the enactment of gender; in fact, gender may be that enactment in which missing the mark is a defining feature. There is an ideality, if not a phantasmic dimension to cultural norms of gender, and even as emerging humans seek to reiterate and accommodate those norms, they surely also become aware of a persistent gap between those ideals—many of which conflict with one another—and our various lived efforts at embodiment, where our own understanding and the understanding of others are at cross purposes. If gender first comes to us as someone else’s norm, it resides within us as a fantasy that is at once formed by others and also part of my formation.

But my point here, at least, is somewhat simple: gender is received, but surely not simply inscribed on our bodies as if we were merely a passive slate obligated to bear a mark. But what we are at first obligated to do is enact the gender that we are assigned, and that involves, at an unknowing level, being formed by a set of foreign fantasies that are relayed through interpellations of various kinds. And though gender is enacted, time and again, the enactment is not always in compliance with certain kinds of norms, surely not always in precise conformity with the norm. There may be a problem deciphering the norm (there may be several conflicting demands relaying which version of gender is to be achieved, and through what means), but there may be something about enacting a norm that holds within it the possibility of noncompliance. Although gender norms precede us and act upon us (that is one sense of their enactment), we are obligated to reproduce them, and when we do begin, always unwittingly, to reproduce them, something may always go awry (and that is a second sense of their enactment). And yet, in the course of this reproduction, some weakness of the norm is revealed, or another set of cultural conventions intervenes to produce confusion or conflict within a field of norms, or, in the midst of our enactment, another desire starts to govern, and forms of resistance develop, something new occurs, not precisely what was planned. The apparent aim of

a gender interpellation even at the earliest stages may well eventuate in a fully different aim being realized. That “turning” of the aim happens in the midst of enactment: we find ourselves doing something else, doing ourselves in a way that was not exactly what anyone had in mind for us.

Although there are authoritative discourses on gender—the law, medicine, and psychiatry, to name a few—and they seek to launch and sustain human life within discrete gendered terms, they do not always succeed in containing the effects of those discourses of gender they bring into play. Moreover, it turns out that there can be no reproduction of gendered norms without the bodily enactment of those norms, and when that field of norms breaks open, *even if* provisionally, we see that the animating aims of a regulatory discourse, as it is enacted bodily, give rise to consequences that are not always foreseen, making room for ways of living gender that challenge prevailing norms of recognition. Thus we can plainly see the emergence of transgender, genderqueer, butch, femme, and hyperbolic or dissident modes of masculinity and femininity, and even zones of gendered life that are opposed to all categorical distinctions such as these. Some years ago, I tried to locate in gender performativity a form of inadvertent agency, one that was certainly not outside of all culture, power, and discourse, but that emerged, importantly, from within its terms, its unforeseeable deviations, establishing cultural possibilities that confounded the sovereign aims of all those institutional regimes, including parenting structures, that seek to know and normalize gender in advance.

So, first and foremost, to say that gender is performative is to say that it is a certain kind of enactment; the “appearance” of gender is often mistaken as a sign of its internal or inherent truth; gender is prompted by obligatory norms that demand that we become one gender or the other (usually within a strictly binary frame); the reproduction of gender is thus always a negotiation with power; and finally, there is no gender without this reproduction of norms that in the course of its repeated enactments risks undoing or redoing the norms in unexpected ways, opening up the possibility of remaking gendered reality along new lines. The political aspiration of this analysis, perhaps its normative aim, is to let the lives of gender and sexual minorities become more possible and more livable, for bodies that are gender nonconforming as well as those that conform too well (and at a high cost) to be able to breathe

and move more freely in public and private spaces, as well as all those zones that cross and confound those two. Of course, the theory of gender performativity that I formulated never prescribed which gender performances were right, or more subversive, and which were wrong, and reactionary, even when it was clear that I valued the breakthrough of certain kinds of gender performances into public space, free of police brutality, harassment, criminalization, and pathologization. The point was precisely to relax the coercive hold of norms on gendered life — which is not the same as transcending or abolishing all norms — for the purposes of living a more livable life. This last is a normative view not in the sense that it is a form of normality, but only in the sense that it represents a view of the world as it should be. Indeed, the world as it should be would have to safeguard breaks with normality, and offer support and affirmation for those who make those breaks.

Perhaps it is possible to see how precarity has always been in this picture, since gender performativity was a theory and a practice, one might say, that opposed the unlivable conditions in which gender and sexual minorities live (and sometimes also those gender majorities who “passed” as normative at very high psychic and somatic costs). “Precarity” designates that politically induced condition in which certain populations suffer from failing social and economic networks of support more than others, and become differentially exposed to injury, violence, and death. As I mentioned earlier, precarity is thus the differential distribution of precariousness. Populations that are differentially exposed suffer heightened risk of disease, poverty, starvation, displacement, and vulnerability to violence without adequate protection or redress. Precarity also characterizes that politically induced condition of maximized vulnerability and exposure for populations exposed to arbitrary state violence, to street or domestic violence, or other forms not enacted by states but for which the judicial instruments of states fail to provide sufficient protection or redress. So by using the term precarity, we may be referring to populations who starve or who are near starvation, those whose food sources arrive one day but not the next or are carefully rationed — as we see when the state of Israel decides how much food Palestinians in Gaza need to survive — or any number of global examples where housing is temporary or lost. We might also be talking about transgendered sex workers who have to defend themselves against street violence and police harassment. And sometimes

these are the same groups, and sometimes they are different. But when they are part of the same population, they are linked by their sudden or protracted subjection to precarity, even if they do not want to acknowledge this bond.

In this way, precarity is, perhaps obviously, directly linked with gender norms, since we know that those who do not live their genders in intelligible ways are at heightened risk for harassment, pathologization, and violence. Gender norms have everything to do with how and in what way we can appear in public space, how and in what way the public and private are distinguished, and how that distinction is instrumentalized in the service of sexual politics. By asking who will be criminalized on the basis of their public appearance, I mean, who will be treated as a criminal, and produced as a criminal (which is not always the same as being named a criminal by a code of law that discriminates against manifestations of certain gender norms or certain sexual practices); who will fail to be protected by the law or, more specifically, the police, on the street, or on the job, or in the home—in legal codes or religious institutions? Who will become the object of police violence? Whose claims of injury will be refused, and who will be stigmatized and disenfranchised at the same time that they become the object of fascination and consumer pleasure? Who will have medical benefits before the law? Whose intimate and kinship relations will be recognized before the law or criminalized by the law, or who will find themselves within a space of traveling fifteen miles a new subject of rights or a criminal? The legal status of many relationships (conjugal, parental) shifts quite radically depending on which jurisdiction one is under, whether the court is religious or secular, and whether or not the tension between competing legal codes happens to be resolved at the moment one appears.

The question of recognition is an important one, for if we say that we believe all human subjects deserve equal recognition, we presume that all human subjects are equally recognizable. But what if the highly regulated field of appearance does not admit everyone, requiring zones where many are expected not to appear or are legally proscribed from doing so? Why is that field regulated in such a way that only certain kinds of beings can appear as recognizable subjects, and others cannot? Indeed, the compulsory demand to appear in one way rather than another functions as a precondition of appearing at all. And this means

that embodying the norm or norms by which one gains recognizable status is a way of ratifying and reproducing certain norms of recognition over others, and so constraining the field of the recognizable.

This is surely one question posed by the animal rights movements, since why is it that only human subjects are recognized and not nonhuman living beings? Does the act by which humans achieve recognition implicitly pick out only those features of the human that could arguably be separated off from the rest of animal life? The conceit of this form of recognition founders on itself, for would such a distinctly human creature actually be recognizable if it were somehow separated from its creaturely existence? What would it look like? That question is linked with, and confounded by, a related one: Which humans count as the human? Which humans are eligible for recognition within the sphere of appearance, and which are not? What racist norms, for instance, operate to distinguish among those who can be recognized as human and those who cannot? – questions made all the more relevant when historically entrenched forms of racism rely on bestial constructions of blackness. The very fact that I can ask which humans are recognized as human and which are not means that there is a distinct field of the human that remains unrecognizable, according to dominant norms, but which is obviously recognizable within the epistemic field opened up by counterhegemonic forms of knowing. On the one hand, this is a clear contradiction: one group of humans is recognized as human and another group of humans, ones who are human, is not recognized as human. Perhaps the one who writes such a sentence sees that both groups are equally human, and another group does not. That other group still holds to some criterion about what constitutes the human, even if it is not one that has become explicitly thematized. If that second group wishes to argue in favor of its version of the human, it will be caught in a bind, since the claim that one group is human, even paradigmatically human, is meant to introduce a criterion by which anyone who seems to be human can be judged to be so. And the criterion set forth by the second group will fail to secure the kind of agreement it requires in order to be true. That criterion presumes the realm of the nonhuman human, and depends on it to be differentiated from the paradigm of the human it seeks to defend. This is the kind of thinking that drives people mad, of course, and that seems right. One has to use reasonable language in the wrong

way, and even commit errors of logic in order precisely to bring out this rupture induced by norms of recognition that constantly differentiate among those who ought to be recognized and those who ought not to be recognized. We are pitched into cruel and curious quandaries: a human not recognized as human is no human, and so we should not refer to them as if they were. We can see this as a key formulation of explicit racism that displays its contradiction even as it imposes its norm. As much as we need to understand that norms of gender are relayed through psychosocial fantasies that are not first of our own making, we can see that norms of the human are formed by modes of power that seek to normalize certain versions of the human over others, either distinguishing among humans, or expanding the field of the nonhuman at will. To ask how these norms are installed and normalized is the beginning of the process of not taking the norm for granted, of not failing to ask how it has been installed and enacted, and at whose expense. For those effaced or demeaned through the norm they are expected to embody, the struggle becomes an embodied one for recognizability, a public insistence on existing and mattering. Thus, only through a critical approach to the norms of recognition can we begin to dismantle those more vicious forms of logic that uphold forms of racism and anthropocentrism. And only through an insistent form of appearing precisely when and where we are effaced does the sphere of appearance break and open in new ways.

A critical theory of this kind is constantly beset by a set of linguistic quandaries: What do we call those who do not and cannot appear as “subjects” within hegemonic discourse? One obvious response is to repose the question: What do the excluded call themselves? How do they appear, through what conventions, and with what effect on dominant discourses that work through taken-for-granted logical schemes? Although gender cannot function as the paradigm for all forms of existence that struggle against the normative construction of the human, it can offer us a point of departure for thinking about power, agency, and resistance. If we accept that there are sexual and gender norms that condition who will be recognizable and “legible” and who will not, we can begin to see how the “illegible” may form as a group, developing forms of becoming legible to one another, how they are exposed to differential forms of living gender violence, and how this common exposure can become the basis for resistance.



(...)

To think critically about how the norm of the human is constructed and maintained requires that we take up a position outside of its terms, not just in the name of the nonhuman or even the antihuman, but, rather, in a form of sociality and interdependence that is not reducible to human forms of life and that cannot be adequately addressed by any obligatory definition of human nature or the human individual. To speak about what is living in human life is already to admit that human ways of living are bound up with nonhuman modes of life. Indeed, the connection with nonhuman life is indispensable to what we call human life. In Hegelian terms: if the human cannot be the human without the inhuman, then the inhuman is not only essential to the human, but is installed as the essence of the human. This is one reason that racists are so hopelessly dependent on their own hatred of those whose humanity they are finally powerless to deny.

The point is not to simply invert the relations such that we all gather under the banner of the nonhuman or the inhuman. And it is certainly not to accept the status of the excluded as “bare life” with no capacity to gather or resist. Rather, we start perhaps by holding in the mind this merely apparent paradox together in a new thought of “human life” in which its component parts, “human” and “life,” never fully coincide with one another. In other words, we will have to hold on to this term even though, as a term, it will on occasion seek to contain two terms that repel one another, or that work in divergent directions. Human life is never the entirety of life, can never name all the life processes on which it depends, of forms of living that exceed us.

It is my hypothesis that ways of avowing and showing certain forms of interdependency stand a chance of transforming the field of appearance itself. Ethically considered, there has to be a way to find and forge a set of bonds and alliances, to link interdependency to the principle of equal value, and to do this in a way that opposes those powers that differentially allocate recognizability, or that disrupts its taken-for-granted operation. For once life is understood as both equally valuable and interdependent, certain ethical formulations follow. In *Frames of War*, I suggested that even if my life is not destroyed in war, something of my life is destroyed in war, when other lives and living processes are destroyed in war.<sup>2</sup> How does this follow? Since other lives, understood

as part of life that exceeds me, are a condition of who I am, my life can make no exclusive claim on life, and my own life is not every other life, and cannot be. In other words, to be alive is already to be connected with what is living not only beyond myself, but beyond my humanness, and no self and no human can live without this connection to a biological network of life that exceeds the domain of the human animal. The destruction of valuable built environments and sustaining infrastructure is the destruction of what ideally should organize and sustain life in ways that are livable. Running water would be an emphatic case in point. This is one reason why in opposing war one not only opposes the destruction of other human lives (although one does), but the poisoning of the environment, and the more generalized assault on a living world. It is not just that the human who is dependent cannot survive on toxic soil, but that the human who toxifies the soil undermines the prospects for his or her own livability in a common world, where “one’s own” prospects for living are invariably linked with everyone else’s.

Only in the context of a living world does the human as an agentic creature emerge, one whose dependency on others and on living processes gives rise to the very capacity for action. Living and acting are bound together in such a way that the conditions that make it possible for anyone to live are part of the very object of political reflection and action. The ethical question, how ought I to live? or even the political question, how ought we to live together? depends upon an organization of life that makes it possible to entertain those questions meaningfully. So the question of what makes for a livable life is prior to the question of what kind of life I might live, which means that what some call the biopolitical conditions the normative questions we pose of life.

I take this to be an important critical rejoinder to political philosophers such as Hannah Arendt, who, in *The Human Condition*, quite emphatically distinguishes the private sphere as one of dependency and inaction from the public sphere as one of independent action. How are we to think about the passage from the private to the public, and do any of us leave the sphere of dependency “behind” even as we appear as self-standing actors within established public spheres? If action is defined as independent, implying a fundamental difference from dependency, then our self-understanding as actors is predicated upon a disavowal of those living and interdependent relations upon which our lives

depend. If we are political actors who seek to establish the importance of ecology, the politics of the household, health care, housing, global food politics, and demilitarization, then it would seem that the idea of human and creaturely life that supports our efforts will be one that overcomes the schism between acting and interdependency. Only as creatures who recognize the conditions of interdependency that ensure our persistence and flourishing can any of us struggle for the realization of any of those important political goals during times in which the very social conditions of existence have come under economic and political assault.

The implications for political performativity seem important. If performativity implies agency, what are then the living and social conditions of agency? It cannot be that agency is a specific power of speech, and that the speech act is the model of the political action. That Arendtian presupposition from *The Human Condition* presumes that the body does not enter into the speech act, and that the speech act is understood as a mode of thinking and judging. The public sphere in which the speech act qualifies as the paradigmatic political action is one that has already, in her view, been separated from the private sphere, the domain of women, slaves, children, and those too old or infirm to work. In a sense, all those populations are associated with the bodily form of existence, one characterized by the “transience” of its work, and contrasted with true deeds, which include the making of cultural works and the spoken deed. The implicit distinction between body and mind in *The Human Condition* has garnered the critical attention of feminist theorists for some time.<sup>3</sup> Significantly, this view of the foreign, unskilled, feminized body that belongs to the private sphere is the condition of possibility for the speaking male citizen (who is presumably fed by someone and sheltered somewhere, and whose nourishment and shelter are tended to in some regular ways by some disenfranchised population or another).

(...)

In my earlier work, I was interested in how several discourses on gender seemed to create and circulate certain ideals of gender, generating those ideals but taking them to be natural essences or internal truths that were subsequently expressed in those ideals. So the effect of a discourse—in this case, a set of gender ideals—was broadly misconstrued as the internal cause of one’s desire and behavior, a core reality that was

expressed in one’s gestures and actions. That internal cause or core reality not only substituted for the social norm, but effectively masked and facilitated the operation of that norm. The formulation that “gender is performative” gave rise to two quite contrary interpretations: the first was that we radically choose our genders; the second was that we are utterly determined by gender norms. Those wildly divergent responses meant that something had not quite been articulated and grasped about the dual dimensions of any account of performativity. For if language acts upon us before we act, and continues acting in every instant in which we act, then we have to think about gender performativity first as “gender assignment”—all those ways in which we are, as it were, called a name, and gendered prior to understanding anything about how gender norms act upon and shape us, and prior to our capacity to reproduce those norms in ways that we might choose. Choice, in fact, comes late in this process of performativity. And then, following Sedgwick, we have to understand how deviations from those norms can and do take place, suggesting that something “queer” is at work at the heart of gender performativity, a queerness that is not so very different from the swerves taken by iterability in Derrida’s account of the speech act as citational.

So let us assume, then, that performativity describes both the processes of being acted on and the conditions and possibilities for acting, and that we cannot understand its operation without both of these dimensions. That norms act upon us implies that we are susceptible to their action, vulnerable to a certain name-calling from the start. And this registers at a level that is prior to any possibility of volition. An understanding of gender assignment has to take up this field of an unwilling receptivity, susceptibility, and vulnerability, a way of being exposed to language prior to any possibility of forming or enacting a speech act. Norms such as these both require and institute certain forms of corporeal vulnerability without which their operation would not be thinkable. That is why we can, and do, describe the powerful citational force of gender norms as they are instituted and applied by medical, legal, and psychiatric institutions, and object to the effect they have on the formation and understanding of gender in pathological or criminal terms. And yet, this very domain of susceptibility, this condition of being affected, is also where something queer can happen, where the norm is refused or revised, or where new formulations of gender begin. Precisely because something inadvertent and unexpected can happen in this realm of

“being affected,” gender can emerge in ways that break with, or deviate from, mechanical patterns of repetition, resignifying and sometimes quite emphatically breaking those citational chains of gender normativity, making room for new forms of gendered life.

Gender performativity does not just characterize what we do, but how discourse and institutional power affect us, constraining and moving us in relation to what we come to call our “own” action. To understand that the names we are called are just as important to performativity as the names we call ourselves, we have to identify the conventions that operate in a broad array of gender assigning strategies. Then we can see how the speech act affects and animates us in an embodied way—the field of susceptibility and affect is already a matter of a corporeal registration of some kind. Indeed, the embodiment implied by both gender and performance is one that is dependent on institutional structures and broader social worlds. We cannot talk about a body without knowing what supports that body, and what its relation to that support—or lack of support—might be. In this way, the body is less an entity than a living set of relations; the body cannot be fully dissociated from the infrastructural and environmental conditions of its living and acting. Its acting is always conditioned acting, which is one sense of the historical character of the body. Moreover, the dependency of human and other creatures on infrastructural support exposes a specific vulnerability that we have when we are unsupported, when those infrastructural conditions start to decompose, or when we find ourselves radically unsupported in conditions of precarity. Acting in the name of that support, without that support, is the paradox of plural performative action under conditions of precarity.<sup>4</sup>

1  
Jacques Derrida, “Signature Event Context,” in *Limited Inc*, trans. Samuel Weber and Jeffrey Mehlman (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988); Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991); Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley: University of California Press, 1990).

2  
See my *Frames of War* (London: Verso, 2010).

3  
See Linda Zerilli, “The Arendtian Body,” and Joan Cocks, “On Nationalism,” in *Feminist Interpretations of Hannah Arendt*, ed. Bonnie Honig (University Park: Penn State University Press, 1995).

4  
This final discussion is transposed from “Rethinking Vulnerability and Resistance,” my lecture given in Alcalá, Spain, in July 2014, part of which was published in the Modern Language Association’s online journal, *Profession*, January 2014, <https://profession.mla.org/vulnerability-and-resistance/>.

# Metamorphoses

Emanuele Coccia

Excerpt from the English translation published by Polity Press in 2021 of the original French book Emanuele Coccia's *Métamorphoses*. 2020. Editions Rivages, Paris. The text is reprinted here with the kind permission of Emanuele Coccia and the publishers Payot & Rivages and Polity Press. Special thanks to Marie-Martine Serrano from Editions Payot & Rivages and Eve Hawksworth from Polity Press who helped with the permission rights process.

166

## THE FORMS WITHIN US

It was long before the era of social networks. Photos of oneself were few and far between; they saved rare moments from oblivion, absorbing into themselves the colour and light of the life that they incarnated. They were kept in large, bound albums with white pages that were rarely flipped through and even less frequently shown to others – as if they were sacred tomes that could only be revealed to the initiated. These albums didn't usually contain any writing, but they presupposed long oral explanations. For plunging into their pages meant each time rediscovering the evidence of a past that one would rather forget.

Upon these pages, life took the form of a long parade of autonomous silhouettes separated by great halos of darkness. In spite of the dissimilarity of the forms, it was not difficult to recognize oneself in this strange parade of exuviae from our past. And yet a certain frisson accompanied this succession of characters ready to say 'I' in our place. Apparently cancelling out all difference in time, the album seemed to exhibit these images as in a polyptych of a large extended family: with a strange dissociative effect, it transformed them into almost identical twins who seemed to be leading parallel lives. So that our existence began to seem like a titanic effort to pass from one life to another, from one form to another – a journey of reincarnation through bodies and situations far removed from one another, as the cockroach is from Gregor Samsa's human body. But then at other times, on the contrary, the magic worked in the opposite direction: to leaf through the album was to experience the intoxication of a perfect equivalence between the most disparate forms. Without being completely identical, our current self revealed itself to be exactly the same one as when we were only one metre tall, barely able to peer above the stalks in a cornfield; or when we were a teenager with bad hair and an acne-riddled face. The differences were enormous, and yet each of these forms expressed the same life with the same force. Such albums are the most accurate representation of the coincidence between life and metamorphosis.

We are always struck by the form of the living being at the adult age. In the body at this stage we recognize a perfection and maturity that we deny to others. Everything that goes before is seen as mere preparation for this silhouette we were destined to inhabit, and all that follows

Emanuele Coccia

167

is decadence and decline. Yet nothing could be further from the truth. Our adult life form is no more perfect, no more 'us', no more human, no more complete than that of the bicellular embryo that comes directly after the fertilization of the egg, or that of the old man on the verge of death. All life, in order to develop, must pass through an irreducible multiplicity of forms, a whole population of bodies that it dons and discards with the same ease as it changes outfits from one season to the next. Every living being is legion. Each one stitches together bodies and 'selves' like a seamstress, like a body artist constantly modifying their appearance. Every life is an anatomical fashion show of variable duration.

To think the relationship between this multiplicity of forms in terms of metamorphosis rather than in terms of evolution, progress, or their opposites, is not just to free oneself of all teleology. It means also, and above all, that each of these forms has the same weight, the same importance, the same value: metamorphosis is the principle of equivalence between all natures, and the process that allows this equivalence to arise. Every form, every nature, comes from the other and is equivalent to it. They all exist on the same plane. They each have a share of what the others have, but in different ways. Variation is *horizontal*.

It isn't easy to hold the gaze of this liturgy of silhouettes, none of which seems capable of both retaining and modifying the life that has been transmitted to it. In this incessant carnival of figures at once rubbing shoulders with one another contemporaneously and constituting a line of succession, forms fade into one another, pour into one another, engender one another. Each of them is a stranger that seems to come from elsewhere but who, once we become familiar with them, makes all the others seem like strangers. What we call life—whether from the point of view of the individual, the species, or the kingdoms as a whole—is nothing but a process of the domestication of successive forms. Day after day we domesticate the stranger, to the point where we lose ourselves completely in their body.

Let us call metamorphosis this twofold self—evident truth: every living thing is in itself a plurality of forms—simultaneously present and successive—but none of these forms truly exists autonomously and separately, because they are always defined in immediate continuity

with an infinite number of others that come before and after. Metamorphosis is both the force that allows every living thing to be staged simultaneously and successively across several forms, and the breath of life that connects those forms with one another, allowing them to pass one into the other.

#### OUR MIND IS ALWAYS IN THE BODIES OF OTHER SPECIES

We are used to thinking that the interdependent relationships between different species are physical, energetic, or anatomical in nature. We never suspect that this interdependence is first of all of a cognitive and speculative order. If every relation between species is technical and artificial, not natural or purely physical, it is because every species finds its mind, its intelligence, its ability to think, *always* and *exclusively* in its relation with other species. Each species is linked to one or more other species as to its *mind*. This is the great lie of neurobiology: the intellect is not an organ, it always exists outside the body of every living individual.

Intellect is not a thing, it's a relation. It exists not in our body, but in the relations our body establishes with other bodies. If minds exist outside the body, it is because they are not the monospecific equipment of individuals: what we call mind is always an association between the life of two species. This idea of mind as ecology is not foreign to contemporary biology. The first to explore the idea was Paul Shepard in *Thinking Animals*,<sup>1</sup> where he showed how thinking is the effect, and not the condition of possibility, of the symbiotic cohabitation between plants, animals, bacteria, etc. It was only and always in interspecies relationships that large predators developed intelligence: without herbivores, large carnivorous predators would have been completely stupid. Shepard, however, still thought of this interspecificity of intelligence in teleological terms. On the contrary, we should imagine that the intellect of any species is embodied in another species.

You only have to look at a meadow to realize that. With the flower, the plant turns the insect into a geneticist, a breeder, a farmer: it entrusts another species belonging to another kingdom with the task of making a decision on the genetic and biological destiny of its own species. It entrusts them with the task of directing the metamorphosis

of its species. In a certain sense, the flower transfers the plant's species-mind into the *body* of the bee. It is not simply a collaboration, it is the constitution of a cognitive and speculative interspecific organ. This means not only that all evolutionary development is co-evolution, as Peter Raven, Paul Ehrlich, and Donna Haraway have shown, but also that, as we have seen, co-evolution is what we normally call agriculture or husbandry. Each species decides, in its own way, the evolutionary fate of others. What we call evolution is nothing more than a kind of generalized interspecies agriculture, a cosmic crossbreeding — which is not necessarily designed for the benefit of one or the other. The world as a whole thus becomes a kind of purely relational reality where each species is the agro-ecological territory of the other: every living being is both garden and gardener of other species. The world then is this relation of reciprocal culture (never defined purely by the logic of utility, nor that of free usage). In this sense, no ecology is possible, because every ecosystem is the result of an agricultural practice and the involvement of other species. There is no wild space, just as there are no wild animals, because everything is cultivated. The relationship between culture and nature is always reversible: any species can embody nature for us, and vice versa.

The soil then ceases to be an autonomous reality

There is no soil. The soil of one is the life of others. Politics can no longer be carried out on a territorial basis, but only on the basis of the interspecies relationship: so a city is only the relationship that a group of humans has with a series of other species (and with all the species that the existence of those species requires). There is no territory, no neutral space upon which the living could settle. Ordinary settlement is an act of agriculture or zootechnics. We always settle upon the lives of others, and, conversely, every one of us is always the soil for other living beings. Each lives off the body of the other. Each drew their body from the body of the other. As if, from the beginning, the Earth was a body formed of the bodies of all species, each of which lives off the lives of others, and all of which are inseparable.

Every living being is an Earth for others, every species is the terrain of life for an indefinite number of other actors, both living and non-living. There is no urban soil, no pure space to settle in, all is agricultural land.

Soil is not what separates one living thing from another or one species from another, but what obliges each to mix with the other. Every territory is in itself a metamorphosis in progress, by virtue of which living beings, species, and non-living actors receive their share of the same power of acting that is common to the whole planet. Conversely, each of us, like all living things and all species, is part of a collective metamorphosis. A soil for other living things and other species. It is as the soil of others that we have a power to act.

This interspecies relationship that we call mind, intelligence, or 'brain' is not something natural. It is not spontaneous, eternal, purely biological — it is a technical fact and, in a sense, an artistic one. Any relationship between species must be read not only as something contingent, but as something like the relationship between an artist and the material they manipulate or, better still, as the relationship between a curator and an artist. The choice of insects as to which flower to mate with which other is not based on a rational calculation but on taste: how much sugar does the flower contain, that's the key. Evolution is therefore based on taste rather than utility. The sensitivities of one species decide the fate of other species. So evolution is just fashion in nature, a fashion show that lasts millions of years and allows any species to wear clothes taken from other species or that have been designed by others. Every landscape is an exhibition of contemporary nature or a masquerade where the fashions of nature are on display: a multispecies Biennial, an installation waiting to be replaced by hundreds of others.

Everything in nature, like everything in our own existence, is artificial and arbitrary. An artificiality produced by the action of different species. The history of the Earth is a history of art, an eternal artistic experiment. In this context, each species is both artist and curator of other species. And conversely, each species is both a work of art and a performance by the species whose evolution it represents, but also the object of an exhibition curated by those other species that made it emerge.

Evolution and natural selection are totally revolutionized. Fish, plants, lice, bacteria, viruses, fungi, and horses: whether large or extremely small, whatever kingdom they belong to, all living beings are minds, and not only for themselves (thinking, feeling, capable of

decision-making), they are also the minds of other species. All living beings are capable not only of consciously changing their own and other species' environments, of forging arbitrary interspecies relationships that are not necessarily oriented towards some utility or other, but also of altering the destiny of other species. When looked at in this way, the world becomes the ever-changing result of this universal and cosmic intelligence and sensibility of the infinite forms of life. Conversely, this cosmic mind is produced by an infinite series of arbitrary and rational encounters and decisions taken by different species at different times, according to the strangest of intentions. Mind – that is to say, interspecies evolution – is the life of the metamorphosis of the world.

1

Shepard, Paul. 1998. *Thinking Animals. Animals and the Development of Human Intelligence*. The University of Georgia Press.

# Feeling Utopia

José Esteban Muñoz

Excerpt from the chapter 'Introduction. Feeling Utopia' from José Esteban Muñoz's book *Cruising Utopia, The Then and There of Queer Futurity*. New York University in 2009. The text is reprinted here with the kind permission of New York University Press. Special thanks to the NYU Press editors who helped with the permission rights process: Mary Beth Jarrad, Joshua Chambers-Letson, Ann Pellegrini, and Eric Zinner.

*A map of the world that does not include utopia is not worth glancing at.*

—Oscar Wilde

Queerness is not yet here. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. We have never been queer, yet queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future. The future is queerness's domain. Queerness is a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present. The here and now is a prison house. We must strive, in the face of the here and now's totalizing rendering of reality, to think and feel a *then* and *there*. Some will say that all we have are the pleasures of this moment, but we must never settle for that minimal transport; we must dream and enact new and better pleasures, other ways of being in the world, and ultimately new worlds. Queerness is a longing that propels us onward, beyond romances of the negative and toiling in the present. Queerness is that thing that lets us feel that this world is not enough, that indeed something is missing. Often we can glimpse the worlds proposed and promised by queerness in the realm of the aesthetic. The aesthetic, especially the queer aesthetic, frequently contains blueprints and schemata of a forward-dawning futurity. Both the ornamental and the quotidian can contain a map of the utopia that is queerness. Turning to the aesthetic in the case of queerness is nothing like an escape from the social realm, insofar as queer aesthetics map future social relations. Queerness is also a performative because it is not simply a being but a doing for and toward the future. Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world.

That is the argument I make in *Cruising Utopia*, significantly influenced by the thinking and language of the German idealist tradition emanating from the work of Immanuel Kant and Georg Wilhelm Friedrich Hegel. An aspect of that line of thought is concretized in the critical philosophy associated with the Frankfurt School, most notably in the work of Theodor Adorno, Walter Benjamin, and Herbert Marcuse. Those three thinkers within the Marxist tradition have all grappled with the complexities of the utopian. Yet the voice and logic that most

touches me, most animates my thinking, is that of the philosopher Ernst Bloch.

More loosely associated with the Frankfurt School than the aforementioned philosophers, Bloch's work was taken up by both liberation theology and the Parisian student movements of 1968. He was born in 1885 to an assimilated Jewish railway employee in Ludwigshafen, Germany. During World War II, Bloch fled Nazi Germany, eventually settling for a time in Cambridge, Massachusetts. After the war Bloch returned to East Germany, where his Marxian philosophy was seen as too revisionary. At the same time he was derided for his various defenses of Stalinism by left commentators throughout Europe and the United States. He participated in the intellectual circles of Georg Simmel and, later, Max Weber. His friendship and sometime rivalries with Adorno, Benjamin, and Georg Lukács are noted in European left intellectual history.<sup>1</sup> Bloch's political inconsistencies and style, which has been described as both elliptical and lyrical, have led Bloch to an odd and uneven reception. Using Bloch for a project that understands itself as part of queer critique is also a risky move because it has been rumored that Bloch did not hold very progressive opinions on issues of gender and sexuality.<sup>2</sup> These biographical facts are beside the point because I am using Bloch's theory not as orthodoxy but instead to create an opening in queer thought. I am using the occasion and example of Bloch's thought, along with that of Adorno, Marcuse, and other philosophers, as a portal to another mode of queer critique that deviates from dominant practices of thought existing within queer critique today. In my estimation a turn to a certain critical idealism can be an especially useful hermeneutic.

(...)

For me, Bloch's utility has much to do with the way he theorizes utopia. He makes a critical distinction between abstract utopias and concrete utopias, valuing abstract utopias only insofar as they pose a critique function that fuels a critical and potentially transformative political imagination.<sup>4</sup> Abstract utopias falter for Bloch because they are untethered from any historical consciousness. Concrete utopias are relational to historically situated struggles, a collectivity that is actualized or potential. In our everyday life abstract utopias are akin to banal optimism. (Recent calls for gay or queer optimism seem too close to elite



homosexual evasion of politics.) Concrete utopias can also be day-dreamlike, but they are the hopes of a collective, an emergent group, or even the solitary oddball who is the one who dreams for many. Concrete utopias are the realm of educated hope. In a 1961 lecture titled “Can Hope Be Disappointed?” Bloch describes different aspects of educated hope: “Not only hope’s affect (with its pendant, fear) but even more so, hope’s methodology (with its pendant, memory) dwells in the region of the not-yet, a place where entrance and, above all, final content are marked by an enduring indeterminacy.”<sup>5</sup> This idea of indeterminacy in both affect and methodology speaks to a critical process that is attuned to what Italian philosopher Giorgio Agamben describes as potentiality.<sup>6</sup> Hope along with its other, fear, are affective structures that can be described as anticipatory.

(...)

Let us begin by considering Warhol’s Coke Bottle alongside O’Hara’s poem “Having a Coke with You”:

*Having a Coke with You*

is even more fun than going to San Sebastian, Irún, Hendaye, Biarritz,

Bayonne

or being sick to my stomach on the Travesera de Gracia in Barcelona

partly because in your orange shirt you look like a better happier St.

Sebastian

partly because of my love for you, partly because of your love for

yoghurt

partly because of the fluorescent orange tulips around the birches

partly because of the secrecy our smiles take on before people and

statuary

it is hard to believe when I’m with you that there can be anything as

still

as solemn as unpleasantly definitive as statuary when right in front of

it in the warm New York 4 o’clock light we are drifting back and forth

between each other like a tree breathing through its spectacles

and the portrait show seems to have no faces in it at all, just paint

you suddenly wonder why in the world anyone ever did them

I look

at you and I would rather look at you than all the portraits in the

world

except possibly for the *Polish Rider* occasionally and anyway it’s in the

Frick

which thank heavens you haven’t gone to yet so we can go together

the first time

and the fact that you move so beautifully more or less takes care of

Futurism

just as at home I never think of the *Nude Descending a Staircase* or

at a rehearsal a single drawing of Leonardo or Michelangelo that used

to wow me

and what good does all the research of the Impressionists do them

when they never got the right person to stand near the tree when the

sun sank

or for that matter Marino Marini when he didn’t pick the rider as

carefully

as the horse

it seems they were all cheated of some marvellous experience

which is not going to go wasted on me which is why I’m telling you

about it<sup>6</sup>

This poem tells us of a quotidian act, having a Coke with somebody, that signifies a vast lifeworld of queer relationality, an encrypted sociality, and a utopian potentiality. The quotidian act of sharing a Coke, consuming a common commodity with a beloved with whom one shares secret smiles, trumps fantastic moments in the history of art. Though the poem is clearly about the present, it is a present that is now squarely the past and in its queer relationality promises a future. The fun of having a Coke is a mode of exhilaration in which one views a restructured sociality. The poem tells us that mere beauty is insufficient for the aesthete speaker, which echoes Bloch’s own aesthetic theories concerning the utopian function of art. If art’s limit were beauty—according to Bloch—it is simply not enough.<sup>17</sup> The utopian function is enacted by a certain surplus in the work that promises a futurity, something that is not quite here. O’Hara first mentions being wowed by a high-art object before he describes being wowed by the lover with whom he shares a Coke. Here, through queer-aesthete art consumption and queer relationality the writer describes moments imbued with a feeling of forward-dawning futurity.

The anticipatory illumination of certain objects is a kind of potentiality that is open, indeterminate, like the affective contours of hope itself. This illumination seems to radiate from Warhol’s own depiction of Coke bottles. Those silk screens, which I discuss in chapter 7, emphasize the product’s stylish design line. Potentiality for Bloch is often located in the ornamental. The ornament can be seen as a proto-pop phenomenon. Bloch warns us that mechanical reproduction, at first glance, voids the ornamental. But he then suggests that the ornamental and the potentiality he associates with it cannot be seen as directly oppositional to technology or mass production.<sup>18</sup> The philosopher proposes the example of a modern bathroom as this age’s exemplary site to see a utopian potentiality, the site where nonfunctionality and total functionality merge.<sup>19</sup>

Part of what Warhol's study of the Coke bottle and other mass-produced objects helps one to see is this particular tension between functionality and nonfunctionality, the promise and potentiality of the ornament. In the *Philosophy of Andy Warhol* the artist muses on the radically democratic potentiality he detects in Coca-Cola.

What's great about this country is that America started the tradition where the richest consumers buy essentially the same things as the poorest. You can be watching TV and see Coca-Cola, and you know that the President drinks Coke, Liz Taylor drinks Coke, and just think, you can drink Coke, too. A Coke is a Coke and no amount of money can get you a better Coke than the one the bum on the corner is drinking. All the Cokes are the same and all the Cokes are good. Liz Taylor knows it, the President knows it, the bum knows it, and you know it.<sup>20</sup>

This is the point where Warhol's particular version of the queer utopian impulse crosses over with O'Hara's. The Coke bottle is the everyday material that is represented in a different frame, laying bare its aesthetic dimension and the potentiality that it represents. In its everyday manifestation such an object would represent alienated production and consumption. But Warhol and O'Hara both detect something else in the object of a Coke bottle and in the act of drinking a Coke with someone. What we glean from Warhol's philosophy is the understanding that utopia exists in the quotidian. Both queer cultural workers are able to detect an opening and indeterminacy in what for many people is a locked-down dead commodity.

Agamben's reading of Aristotle's *De Anima* makes the crucial point that the opposition between potentiality and actuality is a structuring binarism in Western metaphysics.<sup>21</sup> Unlike a possibility, a thing that simply might happen, a potentiality is a certain mode of nonbeing that is eminent, a thing that is present but not actually existing in the present tense. Looking at a poem written in the 1960s, I see a certain potentiality, which at that point had not been fully manifested, a relational field where men could love each other outside the institutions of heterosexuality and share a world through the act of drinking a beverage with each other. Using Warhol's musing on Coca-Cola in tandem with O'Hara's words, I see the past and the potentiality imbued within an object, the ways it

might represent a mode of being and feeling that was then not quite there but nonetheless an opening. Bloch would posit that such utopian feelings can and regularly will be disappointed.<sup>22</sup> They are nonetheless indispensable to the act of imaging transformation.

(...)

The moment in which I write this book the critical imagination is in peril. The dominant academic climate into which this book is attempting to intervene is dominated by a dismissal of political idealism. Shouting down utopia is an easy move. It is perhaps even easier than smearing psychoanalytic or deconstructive reading practices with the charge of nihilism. The antiutopian critic of today has a well-worn war chest of poststructuralism pieties at her or his disposal to shut down lines of thought that delineate the concept of critical utopianism. Social theory that invokes the concept of utopia has always been vulnerable to charges of naiveté, impracticality, or lack of rigor. While participating on the Modern Language Association panel titled "The Anti-Social Thesis in Queer Theory," I argued for replacing a faltering antirelational mode of queer theory with a queer utopianism that highlights a renewed investment in social theory (one that calls on not only relationality but also futurity). One of my co-panelists responded to my argument by exclaiming that there was nothing new or radical about utopia. To some degree that is true, insofar as I am calling on a well-established tradition of critical idealism. I am also not interested in a notion of the radical that merely connotes some notion of extremity, righteousness, or affirmation of newness. My investment in utopia and hope is my response to queer thinking that embraces a politics of the here and now that is underlined by what I consider to be today's hamstrung pragmatic gay agenda. Some critics would call this cryptopragmatic approach tarrying with the negative. I would not. To some degree this book's argument is a response to the polemic of the "antirelation." Although the antirelational approach assisted in dismantling an anticritical understanding of queer community, it nonetheless quickly replaced the romance of community with the romance of singularity and negativity. The version of queer social relations that this book attempts to envision is critical of the communitarian as an absolute value and of its negation as an alternative all-encompassing value. In this sense the work of contemporary French philosopher Jean-Luc Nancy and his notion of "being singular plural"<sup>24</sup> seems especially important. For Nancy the postphenomenological category of being singular

plural addresses the way in which the singularity that marks a singular existence is always coterminously plural - which is to say that an entity registers as both particular in its difference but at the same time always relational to other singularities. Thus, if one attempts to render the ontological signature of queerness through Nancy's critical apparatus, it needs to be grasped as both antirelational and relational.

Antisocial queer theories are inspired by Leo Bersani's book *Homos*, in which he first theorized the so-called thesis of antirelationality.<sup>25</sup> I have long believed that the antirelational turn in queer studies was a partial response to critical approaches to a mode of queer studies that argued for the relational and contingent value of sexuality as a category. Many critics have followed Bersani's antirelational turn, but arguably none as successfully as Lee Edelman in his book *No Future*.<sup>26</sup> I have great respect for *No Future*, and Edelman's earlier book offers an adroit reading of James Baldwin's *Just Above My Head*.<sup>27</sup> *No Future* is a brilliant and nothing short of inspiring polemic. Edelman clearly announces his mode of argumentation as being in the realm of the ethical, and this introduction is an anticipation of a reanimated political critique and should be read as an idiosyncratic allegiance to the polemical force of his argument and nothing like an easy dismissal. His argument and the seductive sway of the antirelational thesis energizes my argument in key ways.

Yet I nonetheless contend that most of the work with which I disagree under the provisional title of "antirelational thesis" moves to imagine an escape or denouncement of relationality as first and foremost a distancing of queerness from what some theorists seem to think of as the contamination of race, gender, or other particularities that taint the purity of sexuality as a singular trope of difference. In other words, antirelational approaches to queer theory are romances of the negative, wishful thinking, and investments in deferring various dreams of difference.

To some extent *Cruising Utopia* is a polemic that argues against antirelationality by insisting on the essential need for an understanding of queerness as collectivity. I respond to Edelman's assertion that the future is the province of the child and therefore not for the queers by arguing that queerness is primarily about futurity and hope. That is to say that queerness is always in the horizon. I contend that if queerness is to have any value whatsoever, it must be viewed as being visible only in the

horizon. My argument is therefore interested in critiquing the ontological certitude that I understand to be partnered with the politics of presentist and pragmatic contemporary gay identity. This mode of ontological certitude is often represented through a narration of disappearance and negativity that boils down to another game of fort-da.

(...)

Thinking beyond the moment and against static historicisms is a project that is deeply sympathetic to Judith Halberstam's [Editor's note: now Jack Halberstam] work on queer temporality's relation to spatiality, most immediately the notion of straight time. It also draws on Carla Freccero's notion of fantasmatic historiography, Elizabeth Freeman's theory of temporal drag, Carolyn Dinshaw's approach to "touching the past," Gayatri Gopinath's theorizing of the time and place of queer diaspora as an "impossible desire," and Jill Dolan's work on the utopian in performance.<sup>40</sup> Along those lines, although this writing project is not always explicitly about race, it does share much political urgency with a vibrant list of scholars working on the particularities of queers of color and their politics.<sup>41</sup> I have spent some time arguing against the antirelational move in queer theory. Queer feminist and queer of color critiques are the powerful counterweight to the antirelational. I situate my work squarely in those quarters.

Certainly Lauren Berlant's work on the politics of affect in public life has had a structuring influence on this project. In a 1994 essay, titled "'68 or Something," Berlant explained the article's project in a way that resonates with much of the powerful writing that has followed it: "This essay is written in favor of refusing to learn the lessons of history, of refusing to relinquish utopian practice, of refusing the apparently inevitable movement from tragedy to farce that has marked so much of the analysis of social movements generated post '68."<sup>42</sup> The refusal of empiricist historiography and its denouncement of utopian longing has been an important cue for this project. Berlant's insistence on the refusal of normative affect reminds me of the Great Refusal for which Marcuse called years earlier. *Cruising Utopia* is a critical move that has been forged in relation to the work of Berlant and other scholars with whom I have had the luxury to work under the banner of the Public Feelings Group.<sup>43</sup> That theoretical project has had an important activist component thanks to the inspired work of the Chicago Feel Tank.<sup>44</sup> The very idea that we can

even venture to feel utopian in the here and now has been nourished through my fortunate association with this collegial cohort.

Ultimately, this book offers a theory of queer futurity that is attentive to the past for the purposes of critiquing a present. This mode of queer critique depends on critical practices that stave off the failures of imagination that I understand as antirelationality and antiutopianism in queer critique. The mode of “cruising” for which this book calls is not only or even primarily “cruising for sex.” I do see an unlimited potentiality in actual queer sex, but books of criticism that simply glamorize the ontology of gay male cruising are more often than not simply boring. In this book I do nonetheless distill some real theoretical energy from historical accounts of fucking and utopia, such as John Giorno’s journals (chapter 2) and Samuel Delany’s memoir, *The Motion of Light and Water* (chapter 3). That may have something to do with the historical texture those texts provide. Indeed this book asks one to cruise the fields of the visual and not so visual in an effort to see in the anticipatory illumination of the utopian. If, as indicated by the famous quotation from Oscar Wilde that appears in the epigraph, “a map of the world that does not include Utopia is not worth glancing at,” then affective and cognitive maps<sup>45</sup> of the world that a critically queer utopianism can create, maps that do include utopia, need to be attended to in a fashion that indeed resembles a kind of politicized cruising. In the place of various exhausted theoretical stances *Cruising Utopia* not only asks readers to reconsider ideas such as hope and utopia but also challenges them to feel hope and to feel utopia, which is to say challenges them to approach the queer critique from a renewed and newly animated sense of the social, carefully cruising for the varied potentialities that may abound within that field.

- 1 This brief biographical sketch of Bloch draws heavily on Vincent Geoghegan’s excellent *Ernst Bloch* (New York: Routledge, 1996). Although *Cruising Utopia* employs some of Bloch’s critical thinking, it nonetheless does not pretend to anything like a comprehensive introduction to Blochian theory. Indeed that book has already been written, and it is Geoghegan’s.
- 2 Ernst Bloch, *The Principle of Hope*, 3 vols., trans. Neville Plaice, Stephen Plaice, and Paul Knight (Cambridge, MA: MIT Press, 1995).
- 3 Ibid.
- 4 Ibid., 1:146.
- 5 Ernst Bloch, *Literary Essays*, trans. Andrew Joron and others (Stanford, CA: Stanford University Press, 1998), 341.
- 6 Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, ed. and trans. Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999).
- 7 Ibid., 178–181.
- 8 Jill Dolan, *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005).
- 9 Gavin Butt, *Just between You and Me: Queer Disclosures in the New York Art World, 1948–1963* (Durham, NC: Duke University Press, 2005).
- 10 Jennifer Doyle, *Sex Objects: Art and the Dialectics of Desire* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006).
- 11 Fred Moten, *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003).
- 12 See Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, trans. Jack Zipes and Frank Mecklenburg (Cambridge, MA: MIT Press, 1988), esp. 18–70.
- 13 Ibid.
- 14 Bloch, *Literary Essays*, 340.
- 15 Bloch, *Utopian Function of Art*, 71–77.
- 16 Frank O’Hara, “Having a Coke with You,” in *The Collected Poems of Frank O’Hara*, ed. Donald Allen (Berkeley: University of California Press, 1995), 360.
- 17 Bloch, *Principle of Hope*, 339.
- 18 Bloch, *Utopian Function of Art*, 78–102.
- 19 Ibid.
- 20 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), 100.
- 21 Agamben, *Potentialities*, 178–181.

- 22 Bloch, *Literary Essays*, 339–344.
- 23 J. L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962).
- 24 Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2000).
- 25 Leo Bersani, *Homos* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995).
- 26 Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (Durham, NC: Duke University Press, 2004).
- 27 Lee Edelman, *Homographesis: Essays in Literary and Cultural Theory* (New York: Routledge, 1994).
- 28 Bloch, *Principle of Hope*, 144–178.
- 29 Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham, NC: Duke University Press, 2003).
- 30 Ibid.
- 31 Ibid.
- 32 Paolo Virno, *Multitude: Between Innovation and Negation*, trans. Isabella Bertoletti, James Cascaito, and Andrea Casson (New York: Semiotext(e), 2008), esp. 9–66.

33  
Ibid., 18.

34  
Shoshana Felman, *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, trans. Catherine Porter (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003), 104.

35  
Eileen Myles, *Chelsea Girls* (New York: Black Sparrow, 1994), 274.

36  
Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (New York: Verso, 2005).

37  
Here I am thinking of Delany's novel *The Mad Man* (New York: Kasak Books / Masquerade Books, 1994).

38  
Samuel R. Delany, *Times Square Red, Times Square Blue* (New York: New York University Press, 1999). Delaney's paradigm is carefully interrogated by Ricardo Montez, in "'Trade' Marks: LA2, Keith Haring, and a Queer Economy of Collaboration," *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12, no. 3 (2006): 425–440.

39  
Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*, trans. Robert Hurley (New York: Vintage, 1980), 15–50. Although Foucault's innovation is undeniable, the work of many historians of sexuality who have written in his wake has become rote.

40  
Jack Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (New York: New York University Press, 2005); Carla

Freccero, *Queer/ Early / Modern* (Durham, NC: Duke University Press, 2005); Elizabeth Freeman, "Packing History, Count(Er) Ing Generations," *New Literary History* 31 (2000): 727–744; Elizabeth Freeman, "Time Binds, or, Erotohistoriography," *Social Text* 84–85 (2005): 57–68; Carolyn Dinshaw, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern* (Durham, NC: Duke University Press, 1999); Gayatri Gopinath, *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures* (Durham, NC: Duke University Press, 2005); and Dolan, *Utopia in Performance*.

41  
For an example of this queer-of-color critique, see the special issue of the journal *Social Text* that I edited with David and Judith Halberstam: "What's Queer about Queer Studies Now?" *Social Text* 84–85 (2005).

42  
Lauren Berlant, "'68 or Something," *Critical Inquiry* 21, no. 1 (1994): 124–155. Notable publications by Berlant that followed this earlier essay include *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship* (Durham, NC: Duke University Press, 1997); and *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture* (Durham, NC: Duke University Press, 2008).

43  
Along with Berlant's work, some other work that exemplifies the Public Feelings project includes Ann Cvetkovich, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures* (Durham, NC: Duke University Press, 2003); and Kathleen Stewart, *Ordinary Affects* (Durham, NC: Duke University Press, 2007).

44  
See the group's website, [www.feeltankchicago.net](http://www.feeltankchicago.net).

45  
See Jonathan Flatley, *Affective Mapping* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008).

# The Mauve Hour

In the yellow and purple desert lives Mauve.  
Not here nor far, Mauve, whose green horizon touches the sky, seems to  
have no end.

Other places are born of her rains; the kind of places we seek to dis-  
cover when the world closes up. Jim discovered the water first, then the  
ground. In the darkness John made out the physical limits of Mauve.  
Her time, her rhythm.  
His eyes look towards her peak. A summit not so high. Perhaps, others  
too came to pay her a visit.

He thinks of him.

Jim lands, John falls. There, Mauve sweeps in between them. Mauve  
admires them from a distance. Nobody has yet reached this point. And  
there, between them, the cosmos seems to no longer know gravity: and  
then, the yellow days of the desert hover.

The mauve hour makes the shadows dance along the surface of the  
sand. From the top of its dunes, the sense of everything shifts, turning it  
liquid or steam. Before the yellow expanse everything is made to live as  
breath, growing longer and longer.

Mauve only has eyes for those who avoid the light.  
Mauve is elsewhere – there – where sight can do nothing: when the  
horizon blurs under the effect of the damp, seeking the sky with the tip  
of her tongue.  
In Mauve, time is beautiful.

In the darkness, the gazes lower. It announces the evils of the night to  
come. Night falls on Mauve, and with it the sky.

Jim and John seek to know why; they reason, they argue, they lose  
themselves.

Mauve knows neither sense nor direction. Time becomes meaningless.  
Then, stretching before them, a horizon with no other purpose than the  
one they gave to it. In Mauve distances shatter.

I don't know anymore why I wanted so much to point my fingers to a line  
in the landscape. It will give me nothing else but the illusion of arriving  
somewhere.

John tells me things from the past. The only things that still seem  
tangible to him. He told me that he had turned to air, that he had no  
substance, no centre. His body was no more. Mauve: a cannibal.

Jim tells Mauve that where he is from, shadows reveal presence. He  
says that what indicates presence also foretells the arrival of another.  
Mauve makes him dizzy. There, where Mauve starts living, Jim and  
John suddenly fall apart. Their flesh no longer remembers the wounds  
they had invited on themselves. Their gazes unfold in front of Mauve.  
Opening up to them the darkest night; a landscape with no perspective.  
What is to be made of this, they ask each other.  
John comes forward. He seeks to discover the flipside of the world.  
He persists in restoring the mirror-image of his world, the familiarity of  
which he has left behind. But in this environment that seems suddenly  
to come alive, confusion takes precedence, he loses his head.

In this haze that burns their lungs he said to him: "I am breathing with  
you. Mauve is in us." At a time when everything is in its infancy and du-  
plicating, Jim takes John at his word and without knowing why breathes  
with him.

Mauve, within them, inhales and propels their bodies into the air thick-  
ened by heat. Like the breath of a whale she splinters them into thou-  
sands of droplets over the sand peeks. Jim and John; the rain of Mauve.

"We were two and now a thousand." Jim is moved.  
As if in suspension above the sand, live their thousand bodies.  
Scattered, dispersed, carried by the winds of Mauve. Yellow and purple  
in turn, they become the dunes. But also, the rain and the horizon.

"Jim, Mauve is made of us, and from us we give birth to other skies."

After

5

Work

# A Place Of a Particular Danger

A Place Of a Particular Danger (Curatorial text)

190

Livvy, Pudding, and Nico like to come often to this peculiar place. Usually at night. Not exclusively, though. Yet, it is safe to say that solitude is what they prefer. One might wonder if they actually meet. Some say that Livvy, Pudding, and Nico have, in fact, never met. Each has their own favourite spot. Livvy is drawn with a strange attraction to the large pieces of rock scattered around the place; maybe it has to do with their past, who knows. Nico, on the other hand, genuinely enjoys the colorful surfaces on the large round extension of the ground, which sometimes strangely shakes, especially when their paws hit its cold surface. Some used to say that Nico and their kind can't fully perceive colors, but that's simply a total nonsense – Nico thinks – otherwise why else would they love so much the striking contrast of their own shining fur and the changing moods of their beloved spot. Pudding is more of a wanderer, curious, quick, determined; they show up for a second, and you can hardly ever see them again. And what do they do here? It is actually none of your business. Livvy, Pudding, and Nico truly love coming to this place. But who knows, maybe they have never come to this place, and we just dream of having them around.

\*\*\*

The collaborative exhibition, entitled *After Work*, orchestrates a composition of multiple voices. Céline Condorelli presents a series of sculptural works within a newly conceived site-specific installation and looks at the complex fabric of social and political relations for which architecture provides a stage. The whole space is transformed into a viewing machine, neither a black box, nor the traditional white cube, but rather a space of dialogue and carefully staged and consciously formulated transparency. Ben Rivers comes in as an attentive observer whose 16mm camera documents a process of material transformation leading to an intervention in a public space – a space inhabited by the presence of curious non-human visitors. Last but not least, Jay Bernard's voice overarches Condorelli's physical work and Rivers' cinematographic language with a poetic text spreading through the exhibition space in large scale prints, and through the film's voiceover, depicting the most subtle notions of experiential sensations while interacting with the work.

The exhibition originates in Condorelli's commissioned playground in South London, conceived through a dialogue with local inhabitants and communities.

Jen Kratochvil

191



Condorelli's interest in playgrounds is long-standing and stems from three main historical references: Aldo van Eyck's post-WWII modular playgrounds, which filled empty plots of war-damaged Amsterdam during the 1950s; the unrealised vision of Lina Bo Bardi for the Museum of Art of São Paulo, which was supposed to be surrounded by a playground; and Palle Nielsen's project 'Model for a Qualitative Society' staged at the Moderna Museet, which was meant to be a space where only kids and no adults were allowed, a place where play took priority over all other social relations.

The process of creating the playground in South London, both conceptually and physically, as well as sketches presented in the projects entitled *Tools for Imagination* and *Equipment*, form a backbone of the exhibition *After Work*, which was presented for the first time at the South London Gallery in early 2022. The project has not only traveled to Bratislava, but has been spatially adapted to reflect the open dialogue between the gallery space and the surrounding SNP Square. Although originally conceived as a reflection on specific conditions and social and historical context of South London, the reflection on van Eyck's playgrounds finds easy reference and resonance with the history of its Eastern European counterparts. Which, like those in Amsterdam, have slowly found their way from the reality of the cityscape into the preserved time-capsules of design and architecture museums and history books.

\*\*\*

This whole show is basically a meme. Something between 'openly gay animals,' 'adrienne maree brown' and/or 'sainthoax'...I mean, fill in the gaps with your favorite content creators of your choice. A bunch of well-behaved, to be precise – properly trained – animals come to a playground in South London, designed with reference to the modernist canon of architectural history, shot on 16mm, given rhythm by poetry infused not only by critical theory but mainly the critical practice of living a life of a minority in 2022. This is not a joke, though. I wonder if it might be an attempt to create more human conditions on one tiny lot of land while the world around burns. And at the same time, realizing that 'human' is not the answer and redrawing the design not just for Livvy, Pudding, Nico, and their wilder comrades, but maybe for non-human and alien life-forms in general, those being from any part of the universe.

This is a playground, after all. Different ages or types of play or colours, or thoughts are welcome. And if it is really a meme, the punch line comes first, stays, and keeps resonating.

\*\*\*

*After Work* challenges the traditional distinctions between leisure and labour, it speaks of the boundaries between the private and the public and the soft tissues that connect them. It asks what the role of art might be, while attempting to unlearn and reimagine the bonds that society, culture and art can create together. What is the role of an artist, a poet, a filmmaker in all this? These questions remain in the background of the exhibition, somehow quietly, yet with a direct communal bond to the issues at hand.

\*\*\*

All the dangerous post-WWII playgrounds are gone. They have been replaced by low wooden so-called-castles and soft surfaces. No sticks and stones will break your bones around here, don't you worry... One wonders at the sight of playgrounds. Are they the first instruments of social harm, or rather protected places of inclusion? One tends to think of the former. Rich kids have theirs and poor kids, well, they can play someplace else. Playgrounds speak a universal language, though. No matter if we focus on South London or Bratislava. The way that such a language is used is the issue here. A playground is a platform for discourse. A playground is your model school, your model workplace, your model UN, family, community, commune, or a makeshift castle of your own construction. Do we learn enough at playgrounds? Do we learn enough about them? Some might dismiss physical playgrounds in the age of digital dominance. But the whole big tech bubble is bursting right now, just look around, watch Elizabeth Holmes' expression walking out of the courtroom, even Zuckerberg is slowly losing his androidish calmness. The playgrounds are here to stay. They are not safe, no matter how much solid rubber you use to cover the ground. They are not supposed to be safe. And that's good. As all well trained, wild animals, non-humans, interstellar aliens and probably some humans know, no place is safe. So let's play and find out how things work around here.

# Aldo van Eyck's Playgrounds: Aesthetics, Affordances, and Creativity

Rob Withagen and Simone R. Caljouw

The essay by Rob Withagen and Simone R. Caljouw 'Aldo van Eyck's Playgrounds: Aesthetics, Affordances, and Creativity', originally published in *Front. Psychol.* 8:1130 in 2017. Creative Commons Attribution License (CC BY) applies. The text is reprinted here with the kind permission of Rob Withagen and Simone R. Caljouw.

194

## INTRODUCTION

*"We must understand that art and life are no longer separate domains. The idea that art is an illusion divorced from real life must therefore be abandoned. The word 'Art' means nothing to us. We demand that it be replaced by the construction of our environment according to creative laws derived from welldefined principles."* (van Doesburg and van Eesteren, 1923; included in Baljeu, 1974, p. 147).

Between 1947 and 1978, the architect Aldo van Eyck was involved in designing hundreds of playgrounds in the city of Amsterdam. Although only 17 of his playgrounds are left today (van Lingen and Kollarova, 2016), van Eyck's project continues to have an impact on thinking about cities, architecture, playgrounds, and children. Over the last two decades, the playgrounds of van Eyck have been honored and studied by different academic disciplines, including sociology, art, architecture, and psychology (e.g., Lefavre and Tzonis, 1999; Fuchs, 2002; Strauven, 2002; Solomon, 2005, 2014; Sennett, 2008; Jongeneel et al., 2015; van Lingen and Kollarova, 2016; Sporrel et al., 2017; Sporrel et al., unpublished). In the present paper, we will analyze van Eyck's playgrounds drawing upon these diverse disciplines.

We will start with a portrayal of van Eyck's playscapes in Amsterdam, emphasizing certain aspects of them and linking them to the architectural theory of the "humanist rebel," as van Eyck has been called (Lefavre and Tzonis, 1999). Then, we will sketch in bold strokes an ecological approach to the human environment. This approach, which was initiated by the psychologist Gibson (1979) in the 1960s and 1970s, provides a framework for understanding the environment we live in. Moreover, this framework can elucidate some insights from the disciplines of art, architecture, and sociology. In particular we will focus on two aspects of van Eyck's playgrounds: the "open function" of his play equipment that is supposed to stimulate the creativity of the child; and the standardization of his equipment that gives it an aesthetic appeal but might have negative effects on the playability.

## VAN EYCK'S PLAYGROUNDS

In 1946, one year after World War II came to an end in the Netherlands, Aldo van Eyck was appointed as an architectural designer in the town

Rob Withagen and Simone R. Caljouw

195

planning section of the Amsterdam public works department. Among his first tasks at this department was to design a public playground at the Bertelmanplein in Amsterdam. For this square van Eyck designed a climbing arch, three tumbling bars, and a rectangular sandpit with a rim that is lowered at two places to let small children enter it. Moreover, a couple of benches were placed at the square, allowing parents to look after their playing children (e.g., Solomon, 2005; van Lingen and Kollarova, 2016).

The town planning section of the city of Amsterdam wanted to have a playground in each neighborhood in Amsterdam, a city of which parts were destroyed during the war. Although van Eyck stopped working at the public works department after 5 years (to become a lecturer in art history and start his own company), he continued working on his playgrounds. In the period between 1947 and 1978, he designed no less than 734 playgrounds in Amsterdam. Indeed, “the project took the city by storm” (Lefaivre and Tzonis, 1999, p. 17). Besides the impact that van Eyck’s playgrounds had on the social life in Amsterdam, they were also of great architectural significance. As the theorists of architecture Lefaivre and Tzonis (1999) put it,

Even if for some reason van Eyck had not designed anything but this galaxy of playgrounds, if he had not achieved anything beyond this attempt to implant a ‘starry sky’ of over seven hundred playgrounds in postwar Amsterdam, his place among the major figures of architecture of this century would have been secured. It is here that the major breakthroughs of an architecture of ‘community’ and ‘dialog’ and of the human and formal building of the ‘realm of the inbetween’ take place. (p. 77).

Aldo van Eyck was rebelling against the program of CIAM (Congrès Internationaux d’Architecture Moderne), which was founded in 1928 and flourished in the 1930s and 1940s. In the *Athens Charter*, le Corbusier opted for a massive rebuilding of cities in which the functions of labor, living, and leisure are spatially segregated, and street life was reduced to traffic flows (e.g., Frampton, 1980). Although Aldo van Eyck attended several meetings, he severely criticized CIAM’s practices, and tried to replace it with a humane architecture. Van Eyck was very much inspired by Buber’s (1923) seminal book *Ich und Du*,

a manuscript that he started studying while he was student in Zurich. Among other ideas, van Eyck adopted Buber’s contention that dialog is foundational for life.

There is only one reality between real persons – what Buber call ‘the real third’. [...] The real third is a real dialog, a real embrace, a real duel between real people. Buber then goes on to state – and this is his crucial point – that the real third is not something that happens to one person or another person separately and a neutral world containing all things, but something that happens in a dimension only accessible to both. The in-between acquiring form (van Eyck, 1962/2008, p. 54).

Van Eyck developed an architecture of the in-between realm— “Its job is to provide this in-between realm by means of construction, i.e., to provide, from house to city scale, a bunch of real places for real people and real things” (van Eyck, 1962/2008, p. 55). In developing his theory, van Eyck emphasized that concepts are needed that have a bearing on the daily life of people. “Space has no room and time is not a moment for man. He is excluded” (van Eyck, 1960/2008, p. 471). In his view the abstract concepts of space and time need to be replaced by place and occasion, concepts that “include him” and thus “mean more.”

Aldo van Eyck’s humane architecture aimed at creating places that fostered dialog and stimulated community life in which children take part. Ever since the 16th century, children’s play has been important in Dutch culture – several paintings from this century onwards have children playing as their main topic (e.g., Schama, 1987; Lefaivre and Tzonis, 1999), and the historian Huizinga (1938) celebrated play in his landmark book *Homo Ludens*. Hence, with his emphasis on children and their playing Aldo van Eyck stood in a long tradition. However, the goal he had was ambitious. As van Eyck put it poetically:

To consider the city is to encounter ourselves.  
To encounter the city is to rediscover the child.  
If the child rediscovers the city,  
the city will rediscover the child – ourselves.

## LOOK SNOW!

A miraculous trick of the skies – a fleeting correction.  
All at once the child is Lord of the City

But the joy of gathering snow off paralyzed vehicles is short-lived.

Provide something for the human child more permanent than snow – if perhaps less abundant.

Another miracle.  
van Eyck (1962/2008, p. 25).

Although the importance of leisure and children's play was recognized by members of CIAM, they aimed to realize it in a completely different way from van Eyck. Le Corbusier, for example, imagined leisure in "idealized settings," often at a serious distance from the houses of the children (Lefaivre and Tzonis, 1999, p. 51). Van Eyck, on the other hand, designed and created playscapes in the neighborhoods of an already existing city, accepting and taking advantage of all the constraints that come with it. Indeed, he followed Theo van Doesburg's dictum that all parts of the city are of equal importance and should be used. Thus, contrary to the program of CIAM that pleaded for a massive rebuilding of the city, van Eyck adopted an "infill" strategy, using existing and ignored spots in the city to create places for social gathering and children's play (Lefaivre and Tzonis, 1999; Solomon, 2005). During WW II, many houses were destroyed and there were thus ample derelict sites that could serve this purpose. Encouraged by the public works department and the citizens of Amsterdam (who explicitly asked for a playground in their neighborhood), van Eyck ended up designing more than 700 site-specific playgrounds. There are two aspects of these playgrounds that we would like to emphasize.

## MERGING INTO THE CITY

One characteristic of van Eyck's playgrounds is that, although located in a city, they were never fenced. This was rather exceptional in the 1950s and 1960s. At that time the contrived playgrounds were generally

isolated places—they were surrounded by a fence with a gate, and children had to pay a little fee (or be a member) to enter it. Often a guard was appointed who was responsible for the supervision of the children. Van Eyck, on the other hand, strived at merging the playgrounds with the city. The playground he created at the Buskenblaserstraat in Amsterdam provides a nice illustration of this. There were no sharp boundaries that separated the playground from the rest of the city. The sociologist Sennett (2008) emphasized this aspect and the role it could have for children's play.

Van Eyck intuited that such spatial ambiguities would also provoke children to engage with one another, toddlers tending to help each other crawl and totter about. This intuition was elaborated in the making of the Buskenblaserstraat park. Here a park was contrived from empty space at a street corner, with cars flowing past. While the sandpit here is well marked and set well back from the streets; equipment for children to climb on has not been so protected. Cooperative activity—looking out for cars, shouting, lots of shouting—becomes a matter of keeping safe [...]. And just because in the Buskenblaserstraat there is enough room for tossing and kicking balls around, kids have had to come up with game rules that permit play without their being hit by cars. The architect, then, designed a park using the simplest, clearest elements that invite its young users to develop the skill of anticipating danger and managing it; he did not seek to protect them through isolation (p. 233).

By not fencing the playing children, they became an integral part of the city. Moreover, by placing benches at the square, van Eyck created a place that invited parents or guardians to oversee their children and to gather together. Street life and community were stimulated (e.g., Solomon, 2005).

van Lingen and Kollarova (2016) recently argued that van Eyck also established the integration of the playgrounds into the city by two other means. First, van Eyck created play elements using mainly metal and concrete. Contrary to the brightly colored plastic that is so popular today in playground design, these materials fit in naturally with the building materials of the city. Second, an "urban character" (van Lingen and Kollarova,

2016, p. 68) of the play elements was realized by the use of elementary forms (Strauven, 2002), a topic to which we shall now turn.

## THE AESTHETIC, MINIMALISTIC PLAY ELEMENTS

As mentioned earlier, van Eyck created playgrounds in existing parks, squares, and other empty places in the city, taking into account the constraints that were provided by these places. Consequently, each playground was site-specific and unique. However, van Eyck created a set of play elements that he used and harmoniously combined in the design of the different playgrounds. Among these play elements are the above-mentioned sandpit, climbing arch, and tumbling bars that were placed in his first playground. Later he also designed a popular and widely copied climbing dome, jumping stones, and a climbing mountain. A characteristic of many of van Eyck's play elements is that they are often geometrical, giving them an aesthetical appeal. As Lefaivre and Tzonis (1999) put it, "[l]ooking at the configuration out of which the playgrounds are made, we are immediately struck by the predominance of clear geometrical shapes: circles, squares, and triangles" (p. 70).

Van Eyck was in touch with and inspired by Constantin Brancusi. He dedicated his book *The child, the city, and the artist* (1962/2008) to the Romanian sculptor, and included a quote from him: "[s]implicity is not a goal in art but one reaches simplicity in spite of oneself, by approaching the real sense of things" (quoted in van Eyck, 1962/2008, p. 30). In his search for the essence of things, Brancusi generally ended up with abstract, powerful geometrical shapes. His well-known sculpture *The Kiss* offers a case in point. Although the kiss has been a theme in Western art for centuries and has been represented in all its detail and gracefulness, Brancusi aimed to capture its intensity by "a masterful elimination of anatomical features" (Geist, 1978, p. 12). Even in the first versions of *The Kiss*, which are less abstract than the later versions, there are no noses, ears, elbows, chins, and throats. And this elimination gives the sculpture its impact— "[f]ree of impedimenta, the image speeds to eye, invades the mind" (Geist, 1978, p. 13).

Brancusi's sculptures have influenced van Eyck in the design of his play elements (Strauven, 2002). Indeed, one can conceive of these elements as sculptures in the tradition of Brancusi—abstract, minimalistic forms

that similarly "invade the mind." In the remainder of this paper, we will analyze these play elements from an ecological approach to the human environment.

## AN ECOLOGICAL APPROACH TO THE HUMAN ENVIRONMENT

In the 1960s and 1970s, the American psychologist James Gibson developed an ecological approach to psychology. This approach aimed to understand how animals, including human beings, perceive and act in their environment. As Gibson (1979) started his landmark book *The ecological approach to visual perception*,

This is a book about how we see. How do we see the environment around us? How do we see its surfaces, their layout, and their colors and textures? How do we see where we are in the environment? How do we see whether we are moving and, if we are, where we are going? How do we see what things are good for? How do we see how to do things, to thread a needle or drive an automobile? Why do things look as they do? (p. 1).

Gibson argued against psychologies that do not do justice to lived experience and everyday behavior. Like van Eyck, he criticized the concepts of space and time, notions that psychology had adopted from classical physics and that held it captive for centuries. At the time Gibson developed his ecological approach, cognitive psychology was in its ascendancy. This psychology started from the physicalist assumption that the environment is meaningless, consisting solely of matter in motion. To understand how we experience a meaningful environment (full of color, smell, taste, and so on), cognitive psychology claimed that in the process of perception our brain creates a perceived world—it attaches meaning to the stimulus information that our senses receive. Gibson believed that this approach is misguided from the very start—the assumption that "we live in a physical world consisting of bodies in space [...] is very dubious" (p. 16). Indeed, in his view concepts like space and time are "ghosts" (Gibson, 1975, p. 295), they have no bearing on the everyday behavior of humans (see also van Dijk and Withagen, 2016).

In the autumn of his life, Gibson developed an alternative theoretical framework, focusing on the animal, the environment, and their

relationship at an ecological scale. A central tenet of Gibson's ecological approach is that the environment we live in does not consist of matter in motion in space; rather it consists of possibilities for action. He coined these possibilities *affordances*, and defined them as follows.

The *affordances* of the environment are what it *offers* the animal, what it provides or *furnishes*, either for good or for ill. The verb to *afford* is found in the dictionary; but the noun *affordances* is not. I have made it up (p. 127; italics in original).

For example, for a human-being a chair affords sitting, a floor affords walking upon, water affords drinking, and so on. There are two aspects of the affordance concept that need to be emphasized here. First, affordances exist by virtue of a relationship between the properties of the environment and the action capabilities of the animal. Whether a glass affords grasping with one hand depends on the size of the cup relative to the span and flexibility of the hand—a cup that might be graspable for an adult might not be graspable for a toddler. Hence, to determine the affordances of the environment for an animal, we have to measure the environment not in terms of metric units (i.e., meters), but in terms of the animal's action capabilities. Thus, an affordances-based description of the environment “includes” the animal (Costall, 1999, 2004). Second, and related to this, describing the environment in terms of the affordances of an animal points to the *functional significance* this environment has for the animal. It refers to what the animal can do in his environment, what it means to him (Gibson, 1982).

Ever since its introduction, the concept of affordances has proven to be useful to understand the environment and our behavior in it (e.g., Kyttä, 2002, 2004; Rietveld and Kiverstein, 2014; Cordovil et al., 2015; Prieske et al., 2015; Menatti and Casado da Rocha, 2016; Withagen and Caljouw, 2016). In his study of the environment of children, Heft (1988), for example, contrasted an affordance-based description of the environment with a “form-based classification of environmental features” (p. 29). The latter refers to our everyday description of our environment. When describing a park, for example, we mention a tree that is in the middle of a grass court, the lake, and the benches at its side. Heft claimed that such a form-based description considers the properties of the environment to be independent of the individuals who use

them, and, thus, “provide little insight into the functional, and hence, the psychological significance of environmental features” (p. 36). An affordance-based description of the environment, on the other hand, is relative to the user and puts the functional significance of the environment center stage. Moreover, contrary to a form-based description, an affordance-oriented one recognizes that a single object can have different meanings to an individual. As Gibson (1979) had already emphasized, a single object can afford different behaviors to an animal. For example, a child can sit on a bench, but can also step on it, and jump from it.

Also in the context of architecture the concept of affordances has proved its mettle, both in the analysis of the built environment and in the design of it. Beek and de Wit (1993), for instance, adopted this concept in analyzing the City Orphanage in Amsterdam, another celebrated project of Aldo van Eyck. Besides paying attention to affordances at the scale of the individual (e.g., a chair affords sitting, a floor affords running), Beek and de Wit (1993) also emphasized what they called the “social and socioeconomic affordances” (p. 36). Aiming at fostering social behavior and communication, van Eyck created many little squares and meeting places in his building that afforded (and invited) children to play together or to meet with the caregivers. A studio that takes the concept of affordances central in the design process is RAAAF (Rietveld Architecture Art Affordances). They conceive of “architectural interventions” in the environment as the construction of affordances (Rietveld and Rietveld, 2011). Among other things, they recently created an office of the future which they coined “The end of sitting.” Being inspired by a newspaper article mentioning the detrimental health effects of prolonged sitting, they created a sculpture consisting of slanted surfaces that afford working in several non-sitting postures like leaning and (supported) standing (e.g., Rietveld, 2016; Withagen and Caljouw, 2016).

#### STIMULATING CREATIVITY

The above affordance perspective can help in elucidating some insights from theorists of art and architecture. These theorists have often valued the abstract, simple forms that van Eyck used because it leads to play elements with an “open function.” As the historian of art, and former director of the Stedelijk Museum in Amsterdam, Fuchs (2002) put it,

The playgrounds were fantastic because the objects were simple: rectangular and round frames for climbing (the latter like an igloo), a sandpit, a group of circular concrete blocks for jumping from one to the other – objects that are not anything in themselves, but which have an open function and therefore stimulate a child's imagination. A child sits still on a slide or a swing: it is the object that produces the movement. Van Eyck's objects do not move, but they allow a child to move with all the acrobaticism and suppleness he can muster. That was the genius of their simplicity (p. 7).

Studying the many pictures of van Eyck' playgrounds and visiting the remaining playgrounds ourselves, indeed suggest that children use many of the affordances that the play elements provide them. The rim of the sandpit is used by the children to climb on, to jump over, to run upon, and also provided a work surface while they are playing with the sand. Moreover, many parents use the rim as a thing to sit on while looking after their children. Another example is the "climbing" dome. This element that van Eyck designed in 1957 was rather popular in the decades that followed and is now placed in the garden of the Rijksmuseum in Amsterdam. Children climb on this dome, but also sit on top of it, jump from it, and use it as a little house to dwell in and to gather together. van Lingen and Kollarova (2016) mentioned that some women also used these domes to beat their carpets on.

However, and as mentioned above, Gibson had claimed that nearly every object affords different activities for an individual. This holds true also for conventional play elements like a slide and a see-saw. Children can use a slide as a thing to climb on (using the ladder) and slide down, but they can also jump from it after climbing to the top (if the slide is not too high). Or they can climb to the top via the sliding part using their hand and feet. However, the fact that these conventional play elements are generally used in a single way whereas van Eyck's elements are often used in multiple ways can be elucidated from a sociocultural perspective on affordances.

This perspective was initiated in the 1980s and 1990s by a number of authors (e.g., Heft, 1989, 2001; Hodges and Baron, 1992; Costall, 1995; Reed, 1996; Ingold, 2000; for some recent developments see, Rietveld, 2008; Rietveld and Kiverstein, 2014; van Dijk and Withagen, 2016; van Dijk and Rietveld, 2017). A central tenet of this approach is that the use of

objects (and their affordances) always takes place in and is largely shaped by the sociocultural environment. For example, we learn about the affordances of objects from and through other people. To elucidate this point, Costall (1995) quoted Leont'ev (1981).

[The] notion of an individual, a child, who is all by itself with the world of objects is a completely artificial abstraction. The individual is not simply thrown into the human world; it is introduced into this world by the people around it, and they guide it in that world (p. 135).

A child entering a playground perceives other children using the equipment and/or is introduced to it by the parents. Especially in the case of young children, parents guide their child to, for example, the slide, supports it while she climbs the ladder, and encourages her to slide down. By doing so, the parents demonstrate the child *the* function of the play element. Costall (2015) called such a function the "canonical affordance" of the object, to refer to its "single, definitive meaning" (p. 51; see also Costall, 2012) within a social practice. Indeed, when a child uses the slide in another way (e.g., by climbing up via the part that is meant to slide down), many parents correct their children that this is not how they should use the equipment—this is not "what the object was made for" (see also Kyttä, 2004, on "the field of constrained action").

Van Eyck intentionally created play equipment that does not have such a "single, definitive meaning." He conceived of his abstract play elements as "tools for imagination," to use his own phrasing (de Roode, 2002). As van Lingen and Kollarova (2016) put it,

One of the most important aspects of the play elements van Eyck designed is that they do not have a designated function: They can be used in different ways, depending on the game you are playing, and with their simple and abstract forms they stimulate children to use their imagination [...]. Aldo van Eyck's designs don't aim to show what they are and how they should be used, they rather suggest what they could be (p. 48).

If we consider children playing on, say, the above-mentioned dome, it is indeed hard to conceive of an activity (apart from damaging it) that results

in parents admonishing their children that “this is not what it is meant for.” Of course, parents might restrict the behavior of children playing on the dome— after all, certain actions might be dangerous. But such imposed restrictions do not relate to the fact that the exhibited behavior is not in accordance with *the* function of the play element. Thus, whereas conventional playground equipment, embedded in the social practices, almost “dictates” what children should do, van Eyck’s abstract, minimalist equipment seems to stimulate the creativity of children—it fosters the children to discover all the affordances it provides them.<sup>1</sup>

## STANDARDIZATION AND AESTHETICS

Although van Eyck’s playgrounds were site-specific and thus never standardized, the used play elements in and of themselves often were. As mentioned above, van Eyck was very much inspired by the simple, abstract though powerful forms of Brancusi’s sculptures. He too created elementary forms that are generally organized around principles of geometry. For example, although van Eyck placed his jumping stones sometimes in an irregular pattern (or used stones of different heights), he often used identical stones that he placed in a figure-eight pattern. Also in the celebrated “climbing” dome, the bars are placed at equal distances from each other. These symmetrical patterns certainly contribute to the aesthetic appeal that van Eyck’s play elements have. Although the principles that guide aesthetic judgments are complex, generally symmetry is found to have a positive influence on an object’s visual attractiveness (e.g., Jacobsen and Höfel, 2003), also for children (e.g., Bornstein et al., 1981).

Yet despite the positive effects on the aesthetics, the symmetrical patterns of van Eyck’s play sculptures are likely to have negative effects on the attractiveness of the sculpture as a play element. Over the last decades, several authors have criticized the standardization of playgrounds. The landscape architect Nebelong (2004), for example, stated that equal distances between bars or jumping stones entail that the child “does not have to worry about his movements,” which will not prepare him “for all the knobby and asymmetrical forms he is likely to be confronted with outside the playground and throughout life” (p. 30). Moreover, and as mentioned above, affordances exist by virtue of the relationship between the properties of the environment and the action capabilities of the animal.

Whether a gap between two jumping stones is crossable depends on the gap width relative to the jumping capabilities of the child. And, obviously, children vary in their action capabilities.

Van Eyck developed his play elements primarily for children between 4 and 7 years of age (van Lingen and Kollarova, 2016) and was really concerned with creating the proper distances between, for example, the bars in his climbing frames— experimenting with his own children, he aimed to determine the spacing (Strauven, 2002). And, for example, in his climbing arch there are sometimes different distances between the bars, allowing children with varying climbing capabilities to play on it. Also, in the climbing mountains there are different stepping heights. However, in many other play elements like the above-mentioned jumping stones and the dome, the distances tend to be equal, rendering the elements mainly interesting for children with matching action capabilities. One might argue that this is not problematic. Also in the City Orphanage, van Eyck created places for different age groups (e.g., Beek and de Wit, 1993). In like fashion, one can conceive of his play sculptures as elements designed for children with certain action capabilities.

However, a recent empirical study by Sporrel et al. (unpublished) casts further doubt upon the standardization of playgrounds. These authors were inspired by an earlier study that revealed that children created varying distances between jumping stones if they were the architect of their own playground (Jongeneel et al., 2015). To test whether children are more attracted to such non-standardized configurations than to the symmetrical configurations that van Eyck tended to design, Sporrel et al. (unpublished) placed both configurations in a public park. The standardized configuration consisted of nine equal-sized stones that were symmetrically organized within the form of a square. The non-standardized configuration, on the other hand, consisted of nine stones of different diameters and heights that were placed at varying distances from each other. Sporrel et al. (unpublished) let children play freely on the configurations and observed that children spent more time playing on the non-standardized configuration than on the standardized, symmetrical one. Moreover, when the children were asked to rate how much they enjoyed playing on the configurations, they reported that they liked the nonstandardized configuration better. In fact, messy structures with a fair amount of variation in heights and distances afford children to cross



over different gaps. And such an affordance might be an indispensable ingredient of genuine play.

Interestingly, and contrary to the above-mentioned studies on aesthetics, Sporrel et al. (unpublished) also observed that the children reported that they found the non-standardized configuration slightly more beautiful than the standardized one. This seems to suggest that the principles underlying the aesthetic judgments are different when children were to look at objects (as in most studies on aesthetics) than when they were to play on them. What is even more interesting, though, is that Sporrel et al. (unpublished) found no correlation between the children's aesthetic judgments and their reported joy of play. Apparently, there is no relationship between how beautiful the child found a configuration and how much she enjoyed playing on it. This suggests that although designers might be concerned with the aesthetics of their play elements, the perceived aesthetic is not of overriding importance for the children who play on them.

#### CONCLUDING REMARKS

In the present paper we have discussed the playgrounds of Aldo van Eyck. As we have seen, these playgrounds not only afforded children to play in the city of Amsterdam after World War II (and stimulated community life), they were also of great architectural significance (e.g., Lefaivre and Tzonis, 1999; Solomon, 2005). Moreover, the abstract play equipment that van Eyck designed was greatly honored by different academic disciplines (e.g., Lefaivre and Tzonis, 1999; Fuchs, 2002; Strauven, 2002; Solomon, 2005, 2014; Sennett, 2008; van Lingen and Kollarova, 2016).

To evaluate the play sculptures of van Eyck, we adopted an ecological approach. This approach aims to understand how animals, including human-beings, regulate their behavior with respect to the affordances of their environments. The concept of affordances has already proved its mettle in the field of architecture (e.g., Beek and de Wit, 1993; Rietveld and Rietveld, 2011; Rietveld, 2016), and hopefully also showed its value in the present paper. We have argued that a sociocultural perspective on affordances can elucidate the insight that the abstract forms of van Eyck's play elements simulate the creativity of children, an idea that has been forwarded by theorists of art and architecture (e.g., Fuchs, 2002; Strauven, 2002; van Lingen and Kollarova, 2016). The affordance

perspective, on the other hand, also revealed a drawback of van Eyck's play equipment. The symmetry that characterizes many of his play sculptures might be appealing when *only looking at* them, but it seems to reduce the attractiveness of the sculptures as elements for play. However, the studies to date (including this one) count only as a first exploration of the interrelationship between aesthetics, play, and affordances, and much empirical and theoretical work is needed to further scrutinize this.

Notes:

The original essay contains illustrations, which are not included in this version.

1 A reviewer suggested that the open function of van Eyck's play element might also have a potential drawback—it might restrict the possibility of pretend play (e.g., this pen is now a gun). After all, such play is facilitated by objects having a designated function.

#### References:

Baljeu, J. (1974). *Theo van Doesburg*. London: Macmillan Publishers Limited.

Beek, P., and de Wit, A. (1993). "Affordances and architecture," in *The Third Exile*, eds J. A. G. M. Rutten and J. Semah (Amsterdam: Arti et Amicitiae), 29–44.

Bornstein, M. H., Ferdinandsen, K., and Gross, C. G. (1981). Perception of symmetry in infancy. *Dev. Psychol.* 17, 82–86. doi: 10.1037 / 0012-1649.17.1.82

Buber, M. (1923). *Ich und Du*. Leipzig: Insel-Verlag.

Cordovil, R., Araújo, D., Pepping, G.-J., and Barreiros, J. (2015). An ecological stance on risk and safe behaviors in children: the role of affordances and emergent behaviors. *New Ideas Psychol.* 36, 50–59. doi: 10.1016 / j.newidea-psych. 2014.10.007

Costall, A. (1995). Socializing affordances. *Theor. Psychol.* 5, 467–481. doi: 10.1177 / 0959354395054001  
Costall, A. (1999). An iconoclast's triptych: edward

reed's ecological philosophy. *Theor. Psychol.* 9, 411–416. doi: 10.1177 / 0959354399093011

Costall, A. (2004). From darwin to watson (and cognitivism) and back again: the principle of animal-environment mutuality. *Behav. Philos.* 32, 179–195.

Costall, A. (2012). Canonical affordances in context. *AVANT: Trends Interdiscipl. Stud.* 3, 85–93.

Costall, A. (2015). "Canonical affordances and creative agency," in *Rethinking Creativity: Contributions for Social and Cultural Psychology*, eds V. P. Glaveanu, A. Gillespie, and J. Valsiner (New York, NY: Routledge), 45–57.

de Roode, I. (2002). "The play objects: more durable than snow," in *Aldo van Eyck: The Playgrounds and the City*, eds L. Lefavre and I. de Roode (Rotterdam: NAI Publishers), 84–101.

Frampton, K. (1980). *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames and Hudson.

Fuchs, R. (2002). "Foreword," in *Aldo van Eyck: The Playgrounds and the City*, eds L. Lefavre and I. de Roode (Rotterdam: NAI Publishers), 7. Geist, S. (1978). *Brancusi / The Kiss*. New York, NY: Harper & Row.

Gibson, J. J. (1975). "Events are perceivable but time is not," in *The Study of Time II*, eds J. T. Fraser and N. Lawrence (New York, NY: Springer-Verlag), 295–301. doi: 10.1126 / science.1145203

Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston, MA: Houghton, Mifflin and Company. Gibson, J. J. (1982).

"Notes on affordances," in *Reasons for Realism: The Selected Essays of James J. Gibson*, eds E. Reed and R. Jones (Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates), 401–418.

Heft, H. (1988). Affordances of children's environments: a functional approach to environmental description. *Child. Environ. Q.* 5, 29–37.

Heft, H. (1989). Affordances and the body: an intentional analysis of Gibson's ecological approach to visual perception. *J. Theor. Soc. Behav.* 19, 1–30. doi: 10.1111 / j.1468-5914.1989.tb 00133.x

Heft, H. (2001). *Ecological Psychology in Context: James Gibson, Roger Barker, and the Legacy of William James's Radical Empiricism*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Hodges, B. H., and Baron, R. M. (1992). Values as constraints on affordances: perceiving and acting properly. *J. Theor. Soc. Behav.* 22, 263–294. doi: 10.1111 / j.1468-5914.1992.tb 00220.x

Huizinga, J. (1938). *Homo Ludens*. Haarlem: TjeenkWillink.

Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment*. Abingdon: Routledge. doi: 10.4324 / 9780203466025

Jacobsen, T., and Höfel, L. (2003). Descriptive and evaluative judgment processes: behavioral and electrophysiological indices of processing symmetry and aesthetics. *Cogn. Affect. Behav. Neurosci.* 3, 289–299. doi: 10.3758 / CABN.3.4.289

Jongeneel, D., Withagen, R., and

Zaal, F. T. J. M. (2015). Do children create standardized playgrounds? A study on the gap-crossing affordances of jumping stones. *J. Environ. Psychol.* 44, 45–52. doi: 10.1371 / journal.pone.0176165

Kyttä, M. (2002). Affordance of children's environments in the context of cities, small towns, suburbs and rural villages in Finland and Belarus. *J. Environ. Psychol.* 22, 109–123. doi: 10.1006 / jenvp.2001.0249

Kyttä, M. (2004). The extent of children's independent mobility and the number of actualized affordances as criteria for child-friendly environments. *J. Environ. Psychol.* 24, 179–198. doi: 10.1016 / S0272-4944(03)00073-2

Lefavre, L., and Tzonis, A. (1999). *Aldo van Eyck: Humanist rebel*. Rotterdam: O10 Publishers. Leont'ev, A. N. (1981). *Problems of the Development of the Mind*. Moscow: Progress Publishers.

Menatti, L., and Casado da Rocha, A. (2016). Landscape and health: connecting psychology, aesthetics, and philosophy through the concept of affordance. *Front. Psychol.* 7:571. doi: 10.3389 / fpsyg.2016.00571

Nebelong, H. (2004). Nature's playground. *Green Places* 28th May, 2004.

Prieske, B., Withagen, R., Smith, J., and Zaal, F. T. J. M. (2015). Affordances in a simple playscape: are children attracted to challenging affordances? *J. Environ. Psychol.* 41, 101–111. doi: 10.1016 / j.jenvp.2014.11.011

Reed, E. S. (1996). *Encountering*

*the World: Toward an Ecological Psychology*. New York, NY: Oxford University Press.

Rietveld, E. (2008). Situated normativity: the normative aspect of embodied cognition in unreflective action. *Mind* 117, 973–1001. doi: 10.1093 / mind / fzn050

Rietveld, E. (2016). Situating the embodied mind in a landscape of standing affordances for living without chairs: materializing a philosophical worldview. *Sports Med.* 46, 927–932. doi: 10.1007 / s40279-016-0520-2

Rietveld, E., and Kiverstein, J. (2014). A rich landscape of affordances. *Ecol. Psychol.* 26, 325–352. doi: 10.1080/10407413. 2014.958035

Rietveld, R., and Rietveld, E. (2011). Designing spontaneous interactions. *OASE Architect.* J. 85, 33–41.

Schama, S. (1987). *The Embarrassment of the Riches*. London: William Collins Sons and Co.

Sennett, R. (2008). *The Craftsman*. New Haven, CT: Yale University Press.

Solomon, S. G. (2005). *American Playgrounds: Revitalizing Community Space*. Lebanon: University Press of New England.

Solomon, S. G. (2014). *The Science of Play: How to Build Playgrounds that Enhance Children's Development*. Lebanon: University Press of New England. Sporrel, K., Caljouw, S. R., and Withagen, R. (2017). Gap-crossing behavior in a standardized and a nonstandardized jumping

stone configuration. *PLoS ONE* 12:e0176165. doi: 10.1371 / journal.pone.0176165

Strauven, F. (2002). "Neglected pearls in the fabric of the city," in *Aldo van Eyck: The Playgrounds and the City*, eds L. Lefavre, and I. de Roode (Rotterdam: NAI Publishers), 66–83.

van Dijk, L., and Rietveld, E. (2017). Foregrounding sociomaterial practice in our understanding of affordances: the skilled intentionality framework. *Front. Psychol.* 7:1969. doi: 10.3389 / fpsyg.2016.01969

van Dijk, L., and Withagen, R. (2016). Temporalizing agency: moving beyond onand offline cognition. *Theor. Psychol.* 26, 5–26. doi: 10.1177 / 0959354315596080

van Doesburg, T., and van Eesteren, C. (1923). Towards collective construction. *De Stijl* 12, 89–91.

van Eyck, A. (1960 / 2008). "Place and occasion," in *Aldo van Eyck: Collected Articles and Other Writings 1947–1998*, eds V. Ligtelijn and F. Strauven (Amsterdam: Sun Publishers), 471.

van Eyck, A. (1962 / 2008). *The Child, the City, and the Artist*. Amsterdam: Sun Publishers.

Withagen, R., and Caljouw, S. R. (2016). The end of sitting: an empirical study on working in an office of the future. *Sports Med.* 46, 1019–1027. doi: 10.1007 / s40279-015-0448-y

# Growing Sideways, or Why Children Appear to Get Queerer in the Twentieth Century

Kathryn Bond Stockton

Excerpt from Kathryn Bond Stockton, "Introduction: Growing Sideways, or Why Children Appear to Get Queerer in the Twentieth Century," in *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*, pp. 1-57. Copyright 2009, Duke University Press. All rights reserved. Republished by permission of the copyright holder, and the Publisher. [www.dukeupress.edu](http://www.dukeupress.edu). Special thanks to Kathryn Bond Stockton and to Kerin Ogg (Duke University Press).

212

*Dreaming is nursed in darkness.*

—Jean Genet

If you scratch a child, you will find a queer, in the sense of someone "gay" or just plain strange.<sup>1</sup> One boy says that he called himself a "filly"—the word, he thought, for a "homosexual seagull."<sup>2</sup> A girl of nine thought herself a vampire, a shadowy figure with shadowy secrets surrounding women. Someone else tells how, "idiotic as it may seem, watching *The Bible* on a lousy TV during an acid trip [in college] with my best friend" brought up childhood sexual memories surrounding this film and thus enabled him to "half-acknowledge" himself "sexually" for the first time.<sup>3</sup> Certain queer comedians, who grew up in the sixties before there were any gays on TV, wryly explain that they "found themselves" as children in TV personas (some of these almost forgotten today): Ernie, the odd boy on *My Three Sons*; Robin of *Batman*; *The Beverly Hillbillies*' Miss Jane Hathaway; or Josephine the Plumber (in ads for bathroom cleaners).<sup>4</sup>

Aside from these confessions, there are dark and beautiful renderings, emerging, extending, from novels and films, such as I privilege throughout this book, beyond the puzzles they tease us with here: children who hang, suicide-like, in spectral forms from flowering trees; lying children spying in a Hitchcock fashion (an isolated eye peering out from a stairwell, making a diagonal visual plane), spying on their teachers who they claim are lovers; the portrait of a twelve-year-old acting like a child and a wife to a man, to whom she prefers both dogs and souvenirs; a black hustler who births a white mother to love him and mourn him; even a highly complicated image of a ghostly woman-child — she with the charming "look of cherubs in Renaissance theatres," who, "strangely aware of some lost land in herself... took to going out"—wandering and looking for her motherly lover, while speaking to animals, "straining their fur back until their eyes were narrowed and... teeth bare, her own teeth showing as if her hand were upon her own neck."<sup>5</sup>

Have such children largely eluded us?

Even if we meet them in our lives and reading (inside an Anglo-American frame), they are not in History, as we are going to see.<sup>6</sup> They are not a matter of historians' writings or of the general public's belief.

Kathryn Bond Stockton

213

The silences surrounding the queerness of children happen to be broken—loquaciously broken and broken almost only — by fictional forms. Fictions literally offer the forms that certain broodings on children might take. And certain broodings on children are facilitated, generally, dramatically, by our encountering a still ghostly child.

#### A GHOST AND ITS PEERS: WHAT THE “GAY” CHILD SAYS ABOUT CHILDREN

What a child “is” is a darkening question. The question of the child makes us climb inside a cloud — “a shadowy spot on a field of light” — leading us, in moments, to cloudiness and ghostliness surrounding children as figures in time.<sup>7</sup>

One kind of child brings these matters into view. And, to my mind, it is the means, the fine-grained lens, by which to see any and every child as queer, even though the troubles of this specific child seem to be unique. This strange child particularly leads us to perceive ghosts and the darkening of children. The questions, in fact, “When did you know?” “Did you know as a kid?” ask queer adults to account for this child (as if they could): a child who was knowing something of “gay” or of things turning strange on her. Is there a gay child? Is there a notion of a child lingering in the vicinity of the word *gay*, having a ghostly, terrifying, complicated, energizing, chosen, forced, or future connection to this word? Or to what it means, to its umbrageous web, *without* the word itself? Have we been thinking there are such children? What might the notion of a gay child do to conceptions of the child? What might this ghost have to say about its peers? Quite a lot, it seems. In this study of children’s queerness in the broadest sense, it speaks volumes. As it emerges as an idea, it begins to outline, in shadowy form, the pain, closets, emotional labors, sexual motives, and sideways movements that attend all children, however we deny it. A gay child illuminates the darkness of the child.

For queer adults, it does something else. Something unexpected for those who would pride themselves on irony or resist “gay” (the concept and word) as too naively identity-laden.<sup>8</sup> For these adults, talk of a gay child may trip a tenderness. It may release, however unsought, a barely allowable, barely admitted sentimentality. One may be pricked by,

pained by, feelings —about one’s childhood — that, even now, are maudlin, earnest, melodramatic, but understandable pangs of despair or sharp unease. One can remember desperately feeling there was simply nowhere to grow. What would become of the child one feared oneself to be? For adults, then, who from a young age felt they were attracted to others in wrong ways, the notion of a gay child — however conceptually problematic — may be a throwback to a frightening, heightened sense of growing toward a question mark. Or growing up in haze. Or hanging in suspense—even wishing time would stop, or just twist sideways, so that one wouldn’t have to advance to new or further scenes of trouble. Truly, one could feel that one more readily had a future with a word — *homo*, *faggot*, *gay*, or *queer* — words so frequently used by kids—than with the objects or subjects of one’s dreams.

Surprisingly, even conservative Americans who trumpet family values juxtapose their children with “homosexuals.” Of course, they do so in order to oppose them to each other, fighting the threat of homosexuality under the banner of “what’s good for children.” Yet by doing so, they make the concept of homosexuality central to the meaning of the children they embrace.<sup>9</sup> Needless to say, they do not imagine there are children who are queer. Nor do they imagine that their concept of the child is by definition strange, and getting stranger, in the eyes of the grown-ups who define it.

Estranging, broadening, darkening forms of the child-as-idea are my pursuit, with a keen eye on the ghostly gay child (emblem and icon of children’s queerness) as a figure hovering in the twentieth century—and a figure braiding with other forms of children who are broadly strange. (I will show throughout how every child is queer.) Far from a simple, sentimentalized plea for children’s rights to come out “gay,” this book scouts the conceptual force of ghostly gayness in the figure of the child—this child’s subliminal, cresting appearances only as a fiction (as something many do not believe in). Such a child makes its own trouble for “gay” precisely by floating about its meanings, whether it knows the word or not, which it well might. The ghostly gay child, as a matter of fact, makes *gay* far more liquid and labile than it has seemed in recent years, when queer theory has been rightfully critiquing it. Odd as it may seem, *gay* in this context, the context of the child, is the new *queer* — a term that touts its problems and shares them with anyone.<sup>10</sup>

Exquisitely rich problems await us. Among them is the matter of children's delay: their supposed gradual growth, their suggested slow unfolding, which, unhelpfully, has been relentlessly figured as vertical movement upward (hence, "growing up") toward full stature, marriage, work, reproduction, and the loss of childishness. Delay, we will see, is tremendously tricky as a conception, as is growth. Both more appropriately call us into notions of the horizontal — what spreads sideways — or sideways and backwards — more than a simple thrust toward height and forward time. *Delay* as central to defining childhood forces us to think of this developmental term as colliding with the (once-dominant) term of theory-speak in literary studies: the philosopher Jacques Derrida's notion of delay as the inescapable effect of our reading along a chain of words (in a sentence, for example), where meaning is delayed, deferred, exactly because we read in sequence, go forward in a sentence, not yet knowing what words are ahead of us, while we must take the words we have passed *with* us as we go, making meaning wide and hung in suspense. What kinds of thoughts about growth emerge when key material issues from childhood (children's legally enforced delays) intersect with theorized notions of words? And not just words but metaphors, which a child may use as a way to grow itself, in hiding, in delay? (Hence the oddity: homosexual seagull.) This book shows that fictions-with-a-gay-child-ghosted-in-them shed light in two directions: on the kinds of corners that childhood scholars haven't looked into; and on corners that some famous theorists (Freud, Lacan, Deleuze, Guattari, Mulvey, Metz, and Bataille, to name a few) haven't explored.

Sharp dilemmas group around these fictions. Why might a child like to contemplate pain or foster his own or others' pain? Is the intellectual life of children (not just "gay" ones) often masochistic, since smart children like to probe ideas of suffering in ways that are emotionally generative and bold? How, for different emotional reasons, do "lesbian" children use their dogs in peculiar ways? How do they use them both metaphorically and materially to fashion a pause: that is, to fashion a crucial delay in expectations being placed upon themselves (and to craft sidelong movements of their own) on the threshold of adulthood? How in the world do pedophiles and animals jointly function as outlets for children's sideways relations? And how, for that matter, do "children's motives"—both a sexual and legal conundrum—relate to their motions? What unfathomable, hazy motives drive the motions of their bodies,

motions that can look like sex, seduction, delinquency, or murder? But how does innocence, our default designation for children, cause its own violence? For example, how do children of color display that their inclusion in "the future for our children" is partial, even brutal? And what kind of money, what coin of the realm, do children grasp? Is there an obvious economy of candy, with libidinal pleasures of consumption and destruction? These are selections from questions I address surrounding what I call a ghost and its peers.

We should start again, with the problem of the child as a general idea.<sup>11</sup> The child is precisely who we are not and, in fact, never were. It is the act of adults looking back. It is a ghostly, unreachable fancy, making us wonder: Given that we cannot know the contours of children, who they are to themselves, should we stop talking of children altogether? Should all talk of the child subside, beyond our critique of the bad effects of looking back nostalgically in fantasy?

Fantasy, I find, is more interesting than this. It is fatter than we think, with dense possibilities. In spite of Anglo-American cultures, over several centuries, thinking that the child can be a carefully controlled embodiment of noncomplication (increasingly protected from labor, sex, and painful understanding), the child has gotten thick with complication. Even as idea. In fact, the very moves to free the child from density — to make it distant from adulthood — have only made it stranger, more fundamentally foreign, to adults. Innocence is queerer than we ever thought it could be. And then there are bodies (of children) that must live inside the figure of the child. Given that children don't know this child, surely not as we do, though they move inside it, life inside this membrane is largely available to adults as memory — what can I remember of what I thought I was? — and so takes us back in circles to our fantasies (of our memories). But even fantasy-tinged ghostly memories can spawn complex concepts of the child. One, as is evident, I make central, though not exclusive, to my explorations: the ghostly gay child, who figures as a particular intensification of these problems.

The gay child shows how the figure of the child does not fit children — doesn't fit the pleasures and terrors we recall. And though the gay child can't escape our fancy—that should be obvious—I see this notion figuring children as fighting with concepts and moving inside them, sometimes

successfully, sometimes not. And if we take it seriously, it gathers other (concepts of) children in its wake. It makes us see children getting queerer in the century that enshrined and protected the child. In fact, this book immodestly claims that the notion of a gay child spotlights the drama of children's darkness: the motion of their bodies around troubled words; also their propensity for growing astray inside the delay that defines who they "are." Children grow sideways as well as up—or so I will say—in part because they cannot, according to our concepts, advance to adulthood until we say it's time.

Haze, suspense, a fear of growing up: obviously, many "straight" adults will relate to aspects of the gay child and its ghostliness. Conversely, not all so-called gay adults will recognize these feelings, since not everyone called "gay" or "queer" felt such feelings in their youth; nor did all of them even remotely relate to these words when they were children. But for those who did, a telling kind of ghostliness hung about their growth. This is something that childhood studies *and* queer theory have yet to discuss: what I call the gay child's "backward birth," which has piercingly postmortem features.<sup>12</sup> Here is what I mean. Such a child, with no established forms to hold itself in the public, legal field, has been a child remarkably, intensely unavailable to itself in the present tense.<sup>13</sup> The protogay child has only appeared through an act of retrospection and after a death. For this queer child, whatever its conscious grasp of itself, has not been able to present itself according to the category "gay" or "homosexual"—categories culturally deemed too adult, since they are sexual, though we do presume every child to be straight. The effect for the child who already feels queer (different, odd, out-of-sync, and attracted to same-sex peers) is an asynchronous self-relation. Certain linguistic markers for its queerness arrive only after it exits its childhood, after it is shown not to be straight. That is to say, in one's teens or twenties, whenever (parental) plans for one's straight destination have died, the designation "homosexual child," or even "gay kid," may finally, retrospectively, be applied. "I am not straight": "I was a gay child." This has been the only grammatical formulation allowed to gay childhood. The phrase "gay child" is a gravestone marker for where or when one's straight life died. Straight person dead, gay child now born, albeit retrospectively (even, for example, at or after the age of twenty-five). This kind of backward birthing mechanism makes the hunt for the roots of queerness a retrospective search for amalgamated forms of feelings,

desires, and physical needs that led to this death of one's straight life. And yet, by the time the tombstone is raised ("I was a gay child"), the "child" by linguistic definition has expired.

Oprah has proven this central point, even in the act of marking our recent cultural shift toward a gay child in the present tense. On a segment of her show in 2005, titled "When I Knew I Was Gay," taglines running under guests' names ("Carson—Knew He Was Gay at Age 4"; "Billy—Knew He Was Gay at Age 8") indicate that Oprah's show is saying that children are often "gay" to themselves (whatever that means) for a long stretch of time, before they come out.<sup>14</sup> In fact, one guest tells of outing herself to her mother at ten. Tellingly, the mother (strategically?) forgot the trauma of this moment by thinking her child was "too young" to know "that." Hence, the "nightmare," in the mother's words, of seeing the "death" of her "dreams" when she learned that her daughter, at the age of seventeen, was gay (again). Guests on the show—none of whom are children—rightly predict that kids will come out now at ever younger ages. But will they come out as "gay," or "queer," or under the banner of some other term? It's too early to say. But the gay child makes us perceive the queer temporalities haunting all children. For no matter how you slice it, the child from the standpoint of "normal" adults is always queer. It is "homosexual" (the interesting problem we have just seen) or, despite our culture's assuming every child's straightness, the child can only be "not-yet-straight," since it, too, is not allowed to be sexual. This child who "will be" straight is merely approaching while crucially delaying (in its own asynchronous fix) the official destination of straight sexuality, and therefore showing itself as estranged from what it would approach. How does any child grow itself inside delay? The question is dramatized, even typified, by the obviously queer dynamics of a gay child, who is put on hold in such intense ways.

Fascinatingly, just now apparent in public discourse, though they have surely and often cruelly been subject to delayed embrace, are "transgendered children." In Barbara Walters's report for the show *20/20*, "My Secret Self: A Story of Transgendered Children" (April 27, 2007), children as young as six are "allowed" to "become themselves" — their preferred gender — to family, friends, and the outside world (and to speak on camera). Parents tell about hearing children, even as early as age two, plead discomfort with their "given" gender, and *20/20* takes

a decided affirmative stance on acceptance of these children (who, nonetheless, are said to be “diagnosed” with “gender identity disorder in childhood”).<sup>15</sup> Strikingly, decisively, no mention is made of object choice, attraction, or sexuality in reference to these children, not even for the teens. And this, perhaps — this absence of any sexual conceptions — is why *20/20* can offer this program. No new segment that interviews self-proclaiming “gay” children, many of whom are clearly transgendered, though at times in complex ways and to degrees, has yet been offered. So, we might ask: How is gender-bending related to a child’s and others’ perceptions of its ghostly gayness? Isn’t bent gender a primary way such a haunting, lurking possibility is perceived by others, whether or not their perceptions are “right”?

Clearly, the gay child is not itself a singular notion. It is not an island of ferment, or torment, as a conception to itself or others. Rather, any notion, any connotation, of a gay child in the last century was already blending and braiding with versions of children we might call—for the sake of grasping them—the child queered by innocence, the child queered by color, the child queered by Freud, and the grown “homosexual” typified by “arrested development” and often rendered as a child (or animal). These are the children that emerge in my reading as blended forms. Here I disentangle them, surely artificially, as strands from a braid, only so as to explain their different, exquisite combinations in fictional texts. Species of strangeness, these versions of children are central to novels and films for a century. And this century was famously named, *before* it began, “the century of the child” by the author Ellen Key in 1900, in audacious anticipation of how historians (at least, predictably, childhood historians and scholars of childhood) would thematize this period. I myself stick with this specific artifice—the discourse of “the century”—so as to show the trouble with “the century of the child” as scholars conceive of it.<sup>16</sup>

Artifice illuminates, especially in the arc of this hundred-year frame that is only fanciful. For this reason, the gay child lights up the problem of History. Lying outside of historians’ focus —not yet “in” it—the gay child illuminates precisely what histories have not seen, showing why our notions of history are challenged by the waywardness of fictions. Tellingly, remarkably, in the many history-of-childhood books that claim to cover the history of children from the earliest centuries of “the West,”

there is no mention of nonnormative sexual orientation in childhood or of children’s identifying as “gay” or “lesbian.”<sup>17</sup> Homosexuality appears as a topic largely in reference to classical Greece. (This remains the case even for new, twenty-first-century editions of these texts.)<sup>18</sup> So what am I doing when, through my reading of fictional texts, attentive to form, I am producing claims about children, some of whom don’t appear in History at all? Am I only crafting a history of the present (with its about-to-emerge gay child) as a kind of fantasy history of the past, finding what I am determined to see? Not exactly. To put it precisely — and, I think, differently from this question — I present this history of these queer children as a matter of fiction, since this history has not taken shape in public ways outside of fiction. Literally, these children — the ones I know from life and the ones I know from reading — lead fictional lives. I can think only beside the terms of History.

Sitting next to History, I use these dynamics to think about how to horizontalize History by putting texts outside of it by its side. My aim is to make History reveal that, in practice, *it* grows sideways and outside itself in at least two ways. The first way is this: there are now ideas (for instance, in fictions) that sit beside histories but in all likelihood will be “in History” sometime in the future. The “gay” child is History’s future act of looking back (even if the concept of this child doesn’t last).<sup>19</sup> In this way, History grows itself from the side, from what is to the side of it — often in fictions — before it takes this sideways growth, in some form, to itself. Secondly, History, however much it changes, is itself a synchrony, in the largest sense. It is *All the Views of Historical Sequence that Exist to Be Read at This Time*. Hence, I cannot “go back” to texts, historical or fictional, so as to think their meanings in their own time. No one can. They can exist for me only now as the reader I am, a reader who is using (at this current moment) a raft of ideas from decades of reading so as to read texts that themselves are extremely complex amalgams of various times.<sup>20</sup>

Amalgamated synchronies and glazed complexities not beside the point, the simplest fact remains that whatever hasn’t been put into History—my ghostly gay child, who combines with other children—is, by definition, strictly beside it. So I put my readings from the century of the child (that made-up notion) beside the histories of this child-defining century, admitting at the start the artificial borders of “the century” itself.<sup>21</sup> They (my readings and the claims of historians and/or sociologists) often fail neatly

to match each other, since fictions frequently don't obey the dictates or contours of their times. For this reason, instead of writing a so-called history, I will make my history the history of my reading a series of fictions, which I arrange. Are we just back, then, to a form of fantasy—namely, my own? I find it too easy and imprecise to say that I saw what I wanted to see in the fictions I read for this book. The thing I would now call “what I wanted”—that I would now say shaped my reading—has been shaped in part by what I started seeing, part of which I didn't see coming at all. I put my reading-in-desire beside the histories that have no place for it, as of yet.

History, nonetheless, surprises, luminesces. I use historical claims about the child — famous, well-established, interesting assertions from the last century — to show how scholars of childhood were turning the child ever queerer, even as they didn't see, or never said they saw, the ghostly gay child (in the fictions) around them. In point of fact, there has been no monograph yet on the queer child—no historically layered, theoretical view of this matter in Anglo-American literature, film, theory, or even cultural studies. One anthology, *Curiouser: On the Queerness of Children*, has appeared with pieces from over the years of queer theory writing, for which I wrote the concluding essay (a précis for this book).<sup>22</sup> And there are now many books on “queer youth,” but these focus mainly on gay teenagers and come from the fields of popular psychology, clinical counseling, self-help, parenting, and education studies.<sup>23</sup> Alongside the latter, but often as a contrast, the versions of children talked about here surface in remarkable designs: from Henry James, Radclyffe Hall, Virginia Woolf, Djuna Barnes, and Gertrude Stein (among other thinkers), to Nabokov at midcentury, followed by Capote in the 1960s, to Hollywood movies and independent films (from the 1950s until now) — and also to queer cinema. These are fictions that imagine and present what sociology, Law, and History cannot pierce, given established taboos surrounding children. Novels and films, in their inventive forms, are rich stimulators of questions public cultures seem to have no language for encountering.

#### WHY SPEAK OF GROWING SIDEWAYS?

There are ways of growing that are not growing up. The “gay” child's fascinating asynchronicities, its required self-ghosting measures, its appearance only after its death, and its frequent fallback onto metaphor (as

a way to grasp itself) indicate we need new words for growth. Against the backdrop of crucial arguments made by Lee Edelman, James Kincaid, and Eve Kosofsky Sedgwick, I stake a different kind of claim for growth and for its intimate relations with queerness. Overall, I want to prick (deflate, or just delay) the vertical, forward-motion metaphor of growing up, and do so by exploring the many kinds of sideways growth depicted by twentieth-century texts.

Though the phrase “to grow up” has a long lineage, going back to the Coverdale Bible from 1535 (1 Samuel 2. 26: “The childe Samuel wente and grewe up, & was accepted of the Lorde & of men”), *grow*, according to the *Oxford English Dictionary*, goes back to the Old English *greouue* as early as 725. First used only in reference to plants (since the word *weaxan* — “wax” — is used for animals), *grow* spreads out to mean numerous things: “of a plant: to manifest vigorous life”; “of living bodies: to increase gradually in size by natural development... (when said of human beings, the word usually refers to stature)”; “of things material or immaterial: to increase gradually in magnitude, quantity, or degree”; and “of the sea: to swell.”<sup>24</sup> Which is to say, growth is a matter of extension, vigor, and volume as well as verticality. And “growing sideways” would likely be an extremely apt phrase for what recent cognitive science recognizes as the brain's growth (throughout a person's lifetime) through the brain's capacity to make neural networks through connection and extension.<sup>25</sup> Hence, “growing up” may be a shortsighted, limited rendering of human growth, one that oddly would imply an end to growth when full stature (or reproduction) is achieved. By contrast, “growing sideways” suggests that the width of a person's experience or ideas, their motives or their motions, may pertain at any age, bringing “adults” and “children” into lateral contact of surprising sorts. This kind of growth is made especially palpable, as I plan to show, by (the fiction of) the ghostly gay child—the publicly impossible child whose identity is a deferral (sometimes powerfully and happily so) and an act of growing sideways, by virtue of its *future retroaction* as a child. This child braids with other concepts of the child in play throughout the century, including, quite surprisingly, the child queered by innocence.

It's a mistake to take innocence straight. To believe its benign publicity, as it were. One does not “grow up” from innocence to the adult position of protecting it. This view of innocence—the growing-up view—leaves



one open to its peculiar dangers. Innocence, that is, works its own violence on adults and children, and this is a lesson taught by both Kincaid and Edelman. In brilliantly different ways, on behalf of sexuality studies and queer theory, James Kincaid in *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting* (1998) and Lee Edelman in *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004) have shown the brutality of the ideal of the innocent child.<sup>26</sup> “Erotic innocence” is, for Kincaid, a brutal impoverishment of sexual life by the sexual titillation of innocence. This is diminishment both for children, who are made to be this titillating purity, and for adults who are titillated by it. Kincaid reminds us of the child’s exquisite “vacancy” in its guise as spotless, pointing out that innocence and purity are purely “negative inversions” of adult attributes. (Innocence is lack of guilt, sinfulness, knowingness, experience, and so on; the child, in this respect, is “a set of *have not*s.”)<sup>27</sup> This kind of emptiness is crucial for the child’s role in erotic innocence. “Because [the child’s] flatness signifies nothing,” says Kincaid, it “does not interfere with our projections,” our interest “to discover the erotic... in the blank page” (10). Just as importantly, detailed narratives of child molestation, which the press is full of, allow “normal” citizens what they seem to seek: “righteous, guilt-free... pornographic fantasies” about the violation of a child’s innocence. Under the cover of “outrage” and protest, any adult can read “titillating narratives” of child sex abuse and also block the thought that children’s sexuality, in so many contexts, turns out to be “more complicated than we supposed” (5, 12). “We might”—if we let ourselves explore these complications — “find [new] stories that are not fueled by fear” (15).

Fearlessly, Edelman seeks to embrace a different kind of violence, as he seeks to circumvent the violence of innocence. He prefers the Freudian notion of the death drive to the pleasure-killing idea of the child. Actually, for Edelman, embrace of the death drive, its energetic *jouissance*, its open-eyed denial of a person’s continuance, could be a tender response to abuse at the hands of the child—the idea of the child to which meaning and the future cling in Imaginary and also pleasure-deadening ways.<sup>28</sup> For Edelman, the figure of the child as the emblem of parents’ (impossible) continuity spawns delusional visions. These are visions of the seamless reproduction of oneself, whose future is always represented by (one’s) children. Thus “the future” and “our children” are always bound together in a kind of frightening (and hermetically sealed)

“reproductive futurism”: a “social consensus” that, Edelman laments, has been made “impossible to refuse.”<sup>29</sup> And more than that, “the image of the child,” he writes, “not to be confused with the lived experiences of any historical children, serves to regulate political discourse” (11). Politics is only done now in the name of, and for the sake of, “our children’s future.” The brutal result? If in any context there is “*no baby*” and thus “*no future*,” “then the blame must fall on the fatal lure of sterile, narcissistic enjoyments understood as inherently destructive of meaning” (13) — enjoyments dramatically laid at the door of homosexuals. These, of course, are pleasures that Edelman insists upon in his polemic. And he is happy to link these pleasures to the destruction of the social order.<sup>30</sup> Edelman would like to smash this social order and, along with it, the child. Perhaps most importantly for my purposes, even though Edelman makes this point in passing, “the cult of the child... permits no shrines to the queerness of boys and girls, since queerness, for contemporary culture at large... is understood as bringing children and childhood to an end” (19).

There are other ways to circumvent “the child.” One could explore the elegant, unruly contours of growing that don’t bespeak continuance. I coin the term “sideways growth” to refer to something related but not reducible to the death drive; something that locates energy, pleasure, vitality, and (e)motion in the back-and-forth of connections and extensions that are not reproductive. These I will theorize as moving suspensions and shadows of growth. To do so, I return to the notion that Eve Kosofsky Sedgwick so profoundly employed in the early 1990s—the “protogay child”—and claim this notion for sideways growth. The child who by reigning cultural definitions can’t “grow up” grows to the side of cultural ideals, in ways I examine throughout this book. As for Sedgwick, in her famous essay from 1991, “How to Bring Your Kids Up Gay: The War against Effeminate Boys,” she makes her deep-seated focus the widespread cultural “wish that gay people *not exist*” and takes as her more specific target “therapists’ disavowed desire for a nongay outcome.”<sup>31</sup> As she explains only partly tongue in cheek: “Advice on how to help your kids turn out gay... is less ubiquitous than you might think. On the other hand, the scope of institutions whose programmatic undertaking is to prevent the development of gay people is unimaginably large [...]... most sites of the state, the military, education, law, penal institutions, the church, medicine, and mass culture enforce it all but unquestioningly,

and with little hesitation at even the recourse to invasive violence” (161). Sedgwick’s essay – part imperative, part elegy, as her title indicates – reports on a historical shift barely noticed despite its momentousness. In 1973, with fanfare, the American Psychiatric Association decided to drop from the next edition of its Diagnostic and Statistical Manual (the DSM – III) the diagnostic category “homosexuality,” thus removing it as a pathology. By its next appearance in 1980, the DSM, sleight-of-hand fashion, had added an entry: “Gender Identity Disorder of Childhood,” which, Sedgwick tells us, “appears to have attracted no outside attention... nor even to have been perceived as part of the same conceptual shift” (155, 157). In essence, the DSM freed the homosexual only to embattle the child. It waged war against homosexuality precisely on a field where a war could be hidden: the protogay child.

In this concept “protogay” I see a host of unexplored temporalities, theories of metaphor, moving suspensions, shadows of growth, and oddly *anti*-identity forms of reaching toward “gay,” all of which are waiting to be investigated. In fact, one perceives that the protohomosexual child literalizes a concept that Derrida deemed to “govern the whole of Freud’s thought”: *Nachträglichkeit*, loosely translated by a range of critics as “deferred effect,” “belated understanding,” “retro-causality,” and “afterwardness”: a “deferred action,” whereby events from the past acquire meaning only when read through their future consequences.<sup>32</sup> Freud developed this view – sometimes called “the ghost in the nursery”—as a way to explain how a trauma encountered in childhood – more precisely, received as an impression—might become operative as a trauma, never mind consciously grasped as such, only later in life through deferred effect and belated understanding, which retroactively cause the trauma, putting past and present ego-structures side-by-side, almost cubistically, in lateral spread.<sup>33</sup>

Cubist *growth* as a notion lies ahead of us, in the Picasso-infused depictions of Gertrude Stein. But in this Freudian context of trauma, one notes how closely the protogay child is made, by the strictures of public discourse, to trace the path of the ghost in the nursery—though in this case, and this point is crucial, the ghostly gay child *may* be fully conscious of its deferred birth.<sup>34</sup> Hence, the Freudian conception of latency doesn’t quite fit, though it looks like it fits, ghostly gay children. They may await only (the right to claim) a word, not a mental state of being,

withheld from them in childhood. Besides, whatever their grasp of their circumstance, their latency clearly cannot be (re)solved. Since they are “gay children” only after childhood, they never “are” what they latently “were.” Obviously, then, I deem children’s protogayness a bold and material commentary on Derrida’s notion of delay. Derrida argues that “the structure of delay... in effect forbids that one make of temporalization... a simple dialectical complication of the living present as an originary and unceasing synthesis.”<sup>35</sup> Although these dynamics will be utterly changed—and not all to the good—when children can finally come out “gay,” here I suggest that the ghostly gay child, to use Derrida’s words, “makes us concerned not with horizons of modified... presents, but with a ‘past’ that has never been present, and which never will be, whose future to come will never be a production or a reproduction in the form of presence.”<sup>36</sup>

Perhaps this circumstance of the gay child leads the child to metaphor, which itself is a sideways accretion: the act of imagining oneself as something else. In fact, as I argue in chapter 2, which explains time in relation to metaphor, theorists of childhood need to engage literary indirections and linguistic seductions (such as we find in imaginative fictions) that do what children are often shown as doing: approach their destinations, delay; swerve, delay; ride on a metaphor they tend to make material and so imagine relations of their own. My dog is my wife, my dolly is my child. Not uncommonly, children are shown as having a knack for metaphorical substitution, letting one object stand for another, by means of which they reconceive relations to time. How, we should ask, are children depicted as conceiving their relation to the concept “growing up”? Are they shown as (un)wittingly making strange relations (“my dog is my wife”) when they anticipate how they will participate in adult time?

Metaphors comically, poignantly approaching and receding from their namings imply something else. These dynamics could suggest that the tag “gay child” is itself, in certain contexts, a possible stricture – even at gay-affirmative hands. When one can say “I was a gay child,” one may be in danger of putting to death all the metaphors richly spun out before the word *gay* arrived. All those vehicles sent in search of tenors, moving along their paths of suspension, may be lost as they’re parked into “gay.” Hence a straight’s metaphorical death (marked, I have said, by

the phrase “gay child”) or a gay child’s backward birth (put in motion by a straight person’s “death”) may be attended by the *death of metaphors*. Unless they are cherished alongside the words *gay* and *homosexual* as an ill fit. Especially in relation to children our law courts do not believe in — overtly same-sex-oriented children — the tendency of metaphor, narrative, and temporal tricks of the camera (or the cinematic image) to reconfigure relations and time will prove why fictions uniquely nurture ideas of queer children. We are in a time that does not officially recognize children as growing sideways instead of up. We are in a time of the historical prematurity of the love of lateral growth. These webbed issues of temporal interval, retrospection, metaphorical death, and the birth and death of metaphors make the cherished category “childhood” — a state of one’s being while also delaying a temporal approach to a time it is not (namely, adulthood)—a concept almost foreign to itself.

The child is even defined as a kind of legal strangeness. It is a body said to need protections more than freedoms. And it is a creature who cannot consent to its sexual pleasure, or divorce its parents, or design its education — at least not by law. Even before there were juvenile courts through “progressive” reforms (in most U.S. states by 1915), nineteenth-century rules of criminal responsibility for children made them notably different from adults: children under seven were considered, by law, “incapable” of committing crimes; children between seven and fourteen were also deemed to be “destitute of criminal design,” though the prosecution, under a heavy burden of proof, could rebut this presumption.<sup>37</sup> Of course, with greater legal protections of children in the twentieth century came greater legal regulation of them: the state as “parent” of “wayward children.” Indeed, the child was not even a “person” in the sense established by the Fourteenth Amendment, until a U.S. Supreme Court case in 1967, *In re Gault*, began to raise the question of whether or not children should be as equal as “people.” Or are they “peculiar people,” as a law book deemed them?

This peculiarity — not in a broad, watery sense but in a range of precise, if also braided, versions of queer children — is the focus of my book. Later, I return to the question of History and specific claims about historical change. For one may wonder what scholars of childhood histories (and childhood studies) have said—and how a gay ghost sits beside their findings, especially through the dictates of novels and films. First I spell

out the versions of children that both histories and childhood studies have underrecognized, oddly conceptualized, or not even seen. In fairness, I myself am offering a set of initial, not exhaustive, suppositions to be pondered. The versions of children I talk about are mobile by dint of being supple ideas, being almost genres of children. These are mobile renditions of children that range *across* the century, as alive at one end as at the other. And, most importantly, they combine, as my book shows.

1 Here, as many readers will obviously recognize, I begin with the standard linguistic definition of “queer” that exists at this time: “adj. 1) deviating from the expected or normal; strange; 2) odd or unconventional in behavior; eccentric; 3) arousing suspicion; 4) Slang. Homosexual”; “n. A homosexual” (*The American Heritage Dictionary, New College Edition*).

2 Stadler, “Homo Sex Story,” 168.

3 Sikov, “Chemistry,” 230–31.

4 See Funny Gay Males (Jaffe Cohen, Danny McWilliams, and Bob Smith), *Growing Up Gay*, 127–28.

5 I am referring to scenes from *The Hanging Garden*, *The Children’s Hour*, Vladimir Nabokov’s *Lolita*, *Six Degrees of Separation*, and Djuna Barnes’s *Nightwood*, respectively.

6 Throughout the book, I will use *History* to refer to what historians call “historiography”: what appears in books *marked* as histories. Readers interested in history and spectrality from other, different angles, mostly focused on trauma, ethics, or the spectral force of what is already to some degree in *History* as a matter of historians’ writings (for example, Marxism, slavery, or adult forms of homosexuality), should consult Derrida, *Specters of Marx*; Gordon, *Ghostly Matters*; and Freccero, *Queer / Early / Modern*.

For my first thoughts on “the ghostly ‘gay’ child,” see Stockton, “Growing Sideways, or Versions of the Queer Child.” My work on ghostliness takes as its focus sideways relations and sideways growth, as becomes apparent throughout this introduction.

7 The phrase I cite is from Charlotte Brontë’s novel *Villette*, 200; an apt phrase, I find, for the problem of children’s visible obscurity.

8 As again will be familiar, many queer adults abjure the word *gay* since it smacks of fixed identities, which the word *queer* is meant to renounce. In this book, I experiment with bringing back the word *gay*—in the context of children—as the new *queer*, which I explain later in this introduction.

9 The 1992 Republican National Convention is only the most famous instance of this coupling. The linkage of “homosexuality” and “family values” is so well established at this point in time that mention of the latter phrase, in most contexts, is tantamount to saying “values that specifically oppose gay lifestyles.”

10 For an explanation of how the word *queer* performs both this touting and this sharing, see Stockton, *Beautiful Bottom*, *Beautiful Shame*, 27–33.

11 *Webster’s New World Dictionary* defines the child as “1) an infant; baby 2) an unborn offspring; fetus

3) a boy or girl in the period before puberty 4) a son or daughter; offspring 5) a descendant 6) a person like a child in interests, judgment, etc., or one regarded as immature and childish.” All of these meanings will appear in this book.

12 I first coined this phrase for my MLA paper “The Child, the Pedagogue, the Pedophile, and the Masochist,” presented in December 1997, and have maintained it ever since. For this reason, forming almost a joke on belatedness, Heather Love’s fascinating *Feeling Backward* has appeared too late for my consideration. Happily, it’s not too late for my readers to be schooled by Love.

13 On the point of “no established forms to hold itself,” see, as evidence, Eve Kosofsky Sedgwick’s “How to Bring Your Kids Up Gay.”

14 The Oprah Winfrey Show, November 17, 2005. The episode itself was inspired by Robert Trachtenberg’s 2005 book, *When I Knew*, a rich gathering of anecdotes from gays and lesbians about when and how they “first knew.” And, of course, *Doubt* (dir. John Patrick Shanley, 2008)—the new motion picture of the 2004 play—will strike viewers with its portrayal of a gay child in the present tense.

15 For my discussion of this diagnosis, via the work of Eve Kosofsky Sedgwick, see my section “Why

Speak of Growing Sideways?” in this introduction.

16 “The century of the child”—actually the title of a book by Key—was a well-known treatise at the turn of the century. Nearly every major history of Anglo-American childhood mentions Key’s book or her phrase, and the important recent volume edited by Koops and Zuckerman, *Beyond the Century of the Child: Cultural History and Developmental Psychology*, is obviously referencing Key in its title.

17 See, for example, Cunningham, *Children and Childhood in Western Society since 1500*; West, *Growing Up in Twentieth-Century America*; Sommerville, *The Rise and Fall of Childhood*; DeMause, ed., *The History of Childhood*; and Pinchbeck and Hewitt, *Children in English Society, vol. 2, From the Eighteenth Century to the Children Act of 1948*. For further evidence of this absence, one can consult the excellent bibliographies offered by a group of childhood scholars (Nina Bandelj, Viviana Zelizer, and Ann Morning) at Princeton University (see [www.princeton.edu/~children](http://www.princeton.edu/~children)) under the title “Materials for the Study of Childhood.” Organized according to twelve different categories (including “historical and cross-cultural perspectives” and “inequality”), not one entry gives any indication of childhood sexual orientation or homosexuality in reference to children. I should also say that, to my knowledge, as of the summer of 2007, there has been no history of *gay* and / or

queer childhood (nothing of any scale announced as such) by any historian working in the history of sexuality. When I Googled “the history of gay childhood” on July 13, 2007, what immediately appeared were gay memoirs and books on “gay men and childhood sexual trauma.” Memoir, of course, is related to *History*—it is personal history—but is not synonymous with it, in my view. I place it in the domain of self-confession, on the one hand, and literature, on the other—the two categories I invoked at the start of this introduction.

18 This is true, for instance, of Cunningham’s 2005 edition of *Children and Childhood in Western Society since 1500*.

19 In other words, whether or not the concept of a “gay child” will be around, say, twenty years hence in the general culture of that time does not mean that it won’t show up in histories of the twentieth century as a concept that was alive during this time.

20 All thanks here to my colleague Scott Black, who listened to me talk through versions of this claim and offered his invaluable wisdom.

21 Of course, retrospectively, there are reasons why it looks like someone flipped a switch in relation to children at the beginning of the twentieth century: the start of juvenile justice takes place in 1899 and the agitation for ending children’s labor for wages begins, according to

most scholars, in 1900; as for the “gay” child, the word *homosexual* enters English sometime in the early 1890s and the first inklings of any public notion (outside of novels, memoirs, or films) of gay children appear around 2005 (in my estimation). However, it is obvious that even these developments, especially the crucial roots to them, not to mention their flowerings, do not precisely obey the dates attributed to them or the parameters of what we call “the twentieth century.”

22 Stockton, “Growing Sideways, or Versions of the Queer Child.” This being said, though Michael Moon didn’t claim to write a monograph on the queer child in the twentieth century—the child is “one pole” of his work, he says, and he was writing specifically on boys—I would say that Moon, both delightfully and brilliantly, did write something close to such a monograph in his book *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture*. And though his book is focused on the 1960s, it richly ranges across a spread of times. Moreover, one can now put next to Moon’s book Carol Mavor’s just now appearing and elegant *Reading Boyishly*.

23 For a representative sample of texts along these lines, see Shyer and Shyer, *Not Like Other Boys*; Sanderson, *A Stranger in the Family*; Ryan and Futterman, *Lesbian and Gay Youth*; Mallon, *We Don’t Exactly Get the Welcome Wagon*; D’Augelli and Patterson, *Lesbian, Gay, and Bisexual Identities and Youth: Psychological Perspectives*; Lipkin, *Beyond*

Diversity Day; and Macgillivray, *Sexual Orientation and School Policy*.

24 All of these definitions are from the *Oxford English Dictionary*.

25 This scientific notion has been given a popular dimension through the IMAX documentary *Wired to Win: Surviving the Tour de France* (2006).

26 On the violence embedded in ideals in general, see Bataille, "Rotten Sun" and "The Language of Flowers" in *Visions of Excess*. And for a book that powerfully, creatively takes off from and extends Kincaid's notion of "erotic innocence," see Kevin Ohi's *Innocence and Rapture*.

27 Kincaid, "Producing Erotic Children," 10. Hereafter cited in the text.

28 Lee Edelman, in his use of Lacan's term "Imaginary," is referring to the domain of images by means of which the ego creates a set of falsely coherent and stabilizing representations of itself and its relations. Lacan's translator, Alan Sheridan, famously defines the Imaginary in *Écrits* as "the world, the register, the dimension of images, conscious or unconscious, perceived or imagined" (ix).

29 Edelman, *No Future*, 2. Hereafter cited in the text.

30 Creatively drawing on the kind of resistance to notions of "the social" that Leo Bersani has put forward, Edelman actually attacks our culture's standard notions of the social order and sociality—not just the social order that props up the child. See also Bersani, *Homos* and "Is the Rectum a Grave?"

31 Sedgwick, "How to Bring Your Kids Up Gay," 161.

32 Derrida, "Freud and the Scene of Writing," 81. The phrase "deferred action" is James Strachey's translation of *Nachträglichkeit*; "deferred effect" and "deferred comprehension" also appear in his translations of Freud's discussion of this concept; see *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 1: 356–59; 3: 166–67; and 17: 44–45 n. 1. See also Mather and Marsden, "Trauma and Temporality."

33 See Freud's long footnote to the "Wolf Man" case in *Standard Edition*, 17: 45, n. 1. See also McGrath, "The Transmission of Trauma," and Fonagy et al., "Measuring the Ghost in the Nursery."

34 In other words, the child may consciously to itself apply the words gay or homosexual or queer, even though there is no context—not even among friends or family—in which these words may be uttered out loud in relation to

itself. It is also possible, instead—or in addition—that this child will use a metaphor both to grasp and suspend itself.

35 Derrida, "Différance," 413.

36 Ibid.

37 Platt, *The Child Savers*, 187–88. See also Sheldon, *Delinquency and Juvenile Justice in American Society*, 11–39.

#### Works Cited

Barnes, Djuna. *Nightwood*. New York: New Directions, 1961.

Bataille, Georges. *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*. Trans. and ed., Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

Bersani, Leo. *Homos*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.

---. "Is the Rectum a Grave?" *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*, ed. Douglas Crimp. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.

Brontë, Charlotte. *Villette*. New York: Penguin, 1979.

Cunningham, Hugh. *Children and Childhood in Western Society Since 1500*, Second Edition. London: Pearson Longman, 2005.

D'Augelli, Anthony R. and Charlotte J. Patterson, eds. *Lesbian, Gay, and Bisexual Identities and Youth: Psychological Perspectives*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

DeMause, Lloyd, ed. *The History of Childhood*. New York: The Psychohistory Press, 1974.

Derrida, Jacques. "Freud and the Scene of Writing," trans. Jeffrey Mehlman, *Yale French Studies*, No. 48 (1972): 74–117.

---. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.

---. "Différance," in *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*, ed. Mark C. Taylor. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press, 2004.

Fonagy, Peter et al., "Measuring the Ghost in the Nursery," *Journal of the American Psychoanalytical Association*, no. 41 (1993): 957–989.

Freccero, Carla. *Queer/Early/Modern*. Durham: Duke University Press, 2006.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. James Strachey. London: The Hogarth Press, 1955.

Funny Gay Males (Jaffe Cohen, Danny McWilliams, and Bob Smith), *Growing Up Gay: From Left Out to Coming Out*. New York: Hyperion, 1995.

Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Kincaid, James R. *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting*. Durham: Duke University Press, 1998.

---. "Producing Erotic Children." *Curiouser: On the Queerness of Children*. Steven Bruhm and Natasha Hurley, Eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Koops, Willem and Michael Zuckerman, eds. *Beyond the Century of the Child: Cultural History and Developmental Psychology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.

Lipkin, Arthur. *Beyond Diversity Day: A Q & A on Gay and Lesbian Issues in Schools*. New York: Rowman & Littlefield, 2004.

Love, Heather. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007.

Macgillivray, Ian K. *Sexual Orientation and School Policy: A Practical Guide for Teachers, Administrators, and Community Activists*. New York: Rowman & Littlefield, 2004.

Mallon, Gerald P. *We Don't Exactly Get the Welcome Wagon: The Experiences of Gay and Lesbian Adolescents in Child Welfare Systems*. New York: Columbia University Press, 1998.

Mather, Ronald and Jill Marsden. "Trauma and Temporality: On the Origins of Post-Traumatic

Stress." *Theory and Psychology*, Vol. 14, No. 2 (2004): 205–219.

Mavor, Carol. *Reading Boyishly: Roland Barthes, J. M. Barrie, Jacques Henri Lartigue, Marcel Proust, and D. W. Winnicott*. Durham: Duke University Press, 2008.

McGrath, Tom. "The Transmission of Trauma," *Psychoanalytische Perspektiven*, no. 41/42 (2000), 123–37.

Moon, Michael. "A Small Boy and Others: Sexual Disorientation in Henry James, Kenneth Anger, and David Lynch" in *Comparative American Identities*, ed. Hortense J. Spillers. New York: Routledge, 1991.

---. *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture*. Durham: Duke University Press, 1998.

Nabokov, Vladimir. *Lolita*. New York: Vintage, 1997.

Ohi, Kevin. *Innocence and Rapture: The Erotic Child in Pater, Wilde, James, and Nabokov*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Pinchbeck, Ivy and Margaret Hewitt. *Children in English Society, Volume II: From the Eighteenth Century to the Children Act of 1948*. Toronto: University of Toronto Press, 1973.

Platt, Anthony M. *The Child Savers: The Invention of Delinquency*. Chicago: University of Chicago Press, 1969.

Ryan, Caitlin and Donna Futterman, *Lesbian & Gay Youth: Care & Counseling*. New York: Columbia University Press, 1998.

Sanderson, Terry. *A Stranger in the Family: How to Cope If Your Child is Gay*. London: Other Way, 1996.

Sedgwick, Eve Kosofsky. "How to Bring Your Kids Up Gay: The War on Effeminate Boys" in *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 1993.

Shelden, Randall G. *Delinquency and Juvenile Justice in American Society*. Long Grove, Illinois: Waveland Press, 2006.

Shyer, Marlene Fanta and Christopher Shyer. *Not Like Other Boys: Growing Up Gay: A Mother and Son Look Back*. Boston: Houghton Mifflin, 1996.

Sikov, Ed. "Chemistry." *Boys Like Us: Gay Writers Tell Their Coming Out Stories*. Patrick Merla, ed. New York: Avon, 1996.

Sommerville, C. John. *The Rise and Fall of Childhood*. Revised Edition. New York: Vintage, 1990.

Stadler, Matthew. "Homo Sex Story." *Boys Like Us: Gay Writers Tell Their Coming Out Stories*. Patrick Merla, ed. New York: Avon, 1996.

Stearns, Peter. "Historical Perspectives on Twentieth-Century American Childhood." *Beyond the Century of the Child*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

Stockton, Kathryn. *Beautiful Bottom, Beautiful Shame: Where "Black" Meets "Queer"*. Durham: Duke University Press, 2006.

---. "Growing Sideways, or Versions of the Queer Child: The Ghost, the Homosexual, the

Freudian, the Innocent, and the Interval of Animal" in *Curiouser: On the Queerness of Children*.

Steven Bruhm and Natasha Hurley, Eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

---. "The Child, the Pedagogue, the Pedophile, and the Masochist," talk given at the Modern Language Association in Toronto, Canada. 1997.

West, Elliott. *Growing Up in Twentieth-Century America: A History and Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996.

#### Films Cited

*The Children's Hour*. Dir. William Wyler. MGM, 1961.

*The Hanging Garden*. Dir. Thom Fitzgerald. Alliance Communications Corp., 1996.

*Doubt*. Dir. John Patrick Shanley. Goodspeed Productions, 2008.

*Lolita*. Dir. Adrian Lyne. Lions Gate, 1996.

*Lolita*. Dir. Stanley Kubrick. A.A. Productions, Ltd., 1962.

*Six Degrees of Separation*. Dir. Fred Schepisi. MGM, 1993.

*Wired to Win: Surviving the Tour de France*. IMAX, 2006.

# Women and Public Space

## Jos Boys

The chapter by Jos Boys 'Women and Public Space' from the book *Making Space. Women and the Man-Made Environment*, edited by Matrix (first published in 1984) re-published in 2022 by Verso. The text is reprinted here with the kind permission of Jos Boys. Special thanks to Leo Hollis and Laure Schlink from Verso for granting this permission.

Linda MacDowell has described how British towns and cities in the twentieth century locate women's and men's work in different places:

Production based on waged labour in the marketplace is undertaken collectively in specialised locations, predominantly by men but also by women, whereas the household reproduction of this labour power, based on the unpaid labour of individual women, is undertaken in isolation in countless decentralised locations.<sup>1</sup>

In this chapter I want to show how this idealized pattern of women in the suburbs and men in the city has affected the actual locations and 'appropriate' environments of homes, workplaces and other facilities. And I want to show some of the ways in which the makers of the twentieth-century city have served only to highlight the contradictions in the inequalities between women and men and between classes, in their attempts to adapt the physical environment to 'match' changing social patterns.

There are several strands to be unravelled, many contradictory influences to be considered. It is possible, for instance, to look at house designs of the late nineteenth century and show a direct parallel in their social and spatial standards of privacy and segregation within the home with political and social change in society at large.<sup>2</sup> The combination of a growing middle class and new bourgeois attitudes of social behaviour, together with trade union campaigns for a 'family wage' that enabled a man to earn enough to support a wife and children, conspired to keep the new 'model' woman firmly within the home. Architect-authors like Robert Kerr offered house plans, house styles and appropriate environments that were both a description of what these developing middleclass patterns were and what they *should be*.

On the other hand, the twentieth century, particularly since the second world war, has left us with a legacy of buildings and towns that emphasize the tremendous gap between architectural and planning intentions and social and political realities. We often feel a real disjunction between physical form and social reality (or at least what social reality might be). It is much less easy to 'read off' women's position in society from the built form of towns today than, say, to interpret a Victorian house plan. This is not, however, because the makers of the built environment have stopped

building their stereotypical ideas about the 'proper' place of women into the physical fabric.

It is because, in many cases, these stereotypical ideas have come into conflict with, or sit uneasily against, shifts in the social position of women and the changing ways in which women see themselves. For instance, the stereotyped image of women as homemakers and mothers which was so strong in the 1950s has to be juxtaposed with the tremendous shift of married women into paid employment during this period. As Friend and Metcalf point out, it was the 2.2 million rise in the number of working women that was almost entirely responsible for the 2.4 million rise in the working population between 1951 and 1971.<sup>3</sup>

In house planning this problem was 'coped with' and obscured by an emphasis on 'labour-saving' machinery and layouts, an ideology of house design which had satisfactorily blurred the massive shift onto middle-class women of household tasks formerly undertaken by servants. The housewives' role could therefore be maintained in all its shining splendour against the pressure of paid employment by the myth that it was being squeezed into less time and was easier to 'manage'. To some extent this myth was maintained until the early sixties when Betty Friedan published a book calling the isolation of the housewife and the constraining quality of housework 'the problem with no name'.<sup>4</sup>

Acknowledgement of women's unequal position at home and in paid work was notable only by its absence in post-1945 town planning. Towns were to be separated into their various activities, each with its appropriate location and setting. This was called zoning, which closely approximated stereotypical ideas about *man's* use of the environment:

The wage worker sells his labour power as a commodity for a definite period of time, in exchange for a money wage. The rest of his time is his own and there is a rigid separation of his life into work and leisure. His wages are spent on commodities consumed away from the workplace. Thus production and consumption are two separate activities, emotionally and physically.<sup>5</sup>

The 'ideal', then, was a leisured setting that contained the home, and a work environment that was physically elsewhere. This split was to be

made possible by 100 per cent ownership of cars. Into this pattern the very different use of space by women, who also undertake household labour and often childcare, had to fit as best they could. And the difference in women's access to cars was ignored (as, for that matter, were class inequalities that have prevented 100 per cent car ownership becoming a reality).

In the rest of this chapter I will look at two aspects of the physical form of towns, together with some of the social changes for women since 1945 and show the interrelationships, which add up to the 'place' of women in society today. I will consider zoning and its effects on women's mobility and I will look at stereotypical ideas about 'proper' home environments and their failings.

Many of the issues here could be applied to some working-class men, particularly to immigrants and migrants who perform a similar economic role to working-class women. They too are restricted in their use of the built environment – by low incomes and by what are considered 'proper' places for them to be. This chapter focuses on women to highlight the differences between the ways women experience our physical surroundings from men – and how this difference is ultimately reinforced by all men attempting to maintain their position in society.

## WOMEN AND MOBILITY

Milton Keynes is a new town in Buckinghamshire, based on planners' predictions of 100 per cent car ownership. It has a convenient, fast-flowing grid network of roads leading to social and commercial facilities that are both placed centrally and spread evenly throughout the town. Housing estates with (mostly) village-like environments sit between these grid roads and are connected to each other by a system of winding, wide footpaths for pedestrians and cyclists. What Milton Keynes offers is an 'ideal' planned town, based on the home-work-leisure split – and thus, like many new towns, it exaggerates difficulties of access for the less mobile both by the separation of activities and by the sheer physical distance made between them. As in other parts of the country, women are disproportionately less mobile than men. Although 60 per cent of households in Milton Keynes possess one or more cars, about three-quarters of housewives do not have access to a car during weekdays, for two reasons. Most

people travel to their place of paid employment by motor car – partially because the public transport system is quite inefficient. So, in car-owning households, the family car(s) will usually be used by the husband and/or teenage children. What is more, only 29 per cent of housewives in households owning one car, and 69 per cent in households currently owning two or more cars, know how to drive.<sup>6</sup>

Plainly, the mobility of women is restricted unless they live in an area with a very good public transport network, or have equal use of a private car. So women tend to lead a more 'local' existence, not just because of domestic roles and responsibilities but also because of an inequality between the genders in access to resources. Much planning takes this inequality for granted. The 'neighbourhood' unit, on which towns like Milton Keynes are based, offers particular facilities locally – a few shops, parks, primary school and health care facilities which, as McDowell says, could be 'benevolently interpreted as reducing travel times and costs for women and children, less benevolently as minimizing choice'.<sup>7</sup> Such planning policies produce a self-fulfilling prophecy: women are locally based not only through their allotted role but also because the arrangement of space precludes alternatives: the physical patterning of space and activities supports, perpetuates and 'naturalizes' the difficulty of getting beyond the local neighbourhood.

The emphasis on individual mobility through private car ownership since the second world war is reflected in the way our man-made surroundings lack consideration for the less mobile – people in wheelchairs or using sticks, women carrying heavy loads of shopping or pushing prams or pushchairs over kerbs, old people negotiating a high step onto a bus – and for small children. This works disproportionately against women. We are actually less mobile because of less access to transport and resources. We are also less mobile than men because we take the major role in caring for young children and old people who cannot go so fast or so far. Women are also often made to appear less mobile – or less than women if they are mobile. Thus free-moving girls are designated surrogate boys (tomboys) and older girls find themselves asexual in their peer group unless they dress themselves as static and, preferably, fragile objects in clothes that inhabit free movement, focusing on characteristics of the female body (high heels that make legs look longer and hips swing, for instance) to the benefit of the onlooker rather than the mobility of the wearer.



Women live in an environment designed to enhance (and therefore reinforce) the 'norm' of individual mobility – from plans for new road networks to move cars further faster and more efficiently, to housing estates located in suburban areas distanced from places of paid employment. That this is a male, white, middle-class 'norm' (look at almost any cross-section of car drivers during rush hour) is ignored by the makers of our physical surroundings. At the same time, this 'norm' of mobility is perceived by men as a male prerogative. Many stereotypical ideas contain penalties for women who are mobile. This works in trivial ways, like jokes about female car drivers, to more intimidating male responses to women who do not appear static or localized: women hitchhiking, or out by themselves somehow *deserve* to be attacked and raped.

This restriction on mobility has to be taught to girls – it is not a natural biological fact. Girl children are socialized off the street through an implanted fear of men, by restrictions on street games and activities and by an emphasis on activities that concern grace rather than speed. Girls soon learn to take up as little space as possible to be allowed within the category 'female'. Boys soon learn that they can prove their 'boyness' by taking up lots of room, particularly outside on the street.

These stereotypical ideas about the appropriate 'mobility' of girls and women are not unchanging. The Victorian middle classes made a clear mental and physical division between women/private and men/public which almost went so far as to define women's sexuality by their location in physical space. As all women (and not just working-class or immigrant women) have become more visible in the public sphere with the expansion of educational opportunities and forms of paid employment, so these ideas have had to shift and adapt. But just as women are still much more restricted than men in the places they can go alone or with children and to 'appropriate' areas of work, so the making of the physical environment is still being affected by notions about 'proper' settings for women which come directly from the nineteenth century.

#### AN IDEAL HOME ENVIRONMENT?

Since the early nineteenth century, social reformers, planners and architects have emphasized the importance of the home environment and home life as an antidote – almost an exchange for – the ugly excesses

of capitalist development. Early town planning, for instance, concentrated on removing housing from the pollution and noise generated by work environments rather than on improving the latter. Whilst this emphasis on a particular type of home environment offers many material gains over nineteenth-century housing conditions, it nonetheless makes assumptions about the role of women which have not been entirely beneficial.

Most contemporary housing layouts are built on a set of assumptions about appropriate imagery and the physical arrangement of space. Currently these are that houses should be grouped around a series of protected outside spaces enclosing 'nature' which are linked informally and which together make a separate territory visually divided from the surrounding environment. Several housing manuals have been produced in recent years which codify these ideas into physical patterns and imagery.<sup>8</sup>

These layouts seem 'appropriate' to the makers of the built environment because they are based on overlapping ideas that reinforce and justify each other. Such layouts offer the appearance of a protected home environment, suggest a leisured home life based on village-like rural settings, and are a real attempt to respond to the visual monotony and coldness of much housing built in earlier periods. What results have these notions had on the actual design of contemporary public housing schemes and how, in turn, has the 'place' of women been affected?

These housing estates are an extension of nineteenth-century ideas about the proper segregation of home and work and of women and men – but combined with a developing awareness by social reformers through the twentieth century of women's isolation within individual homes (described, for example, in Spring Rice's survey of the 1930s).<sup>9</sup> The answer was a simple spatial metaphor. A *community* of women was formed merely by extending the home environment out to encompass a number of homes together. This intermediate space between the house interior and the outside world has, theoretically at least, a double function. It is the space that brings women and families 'together' to make friends, share tasks, and so on; it is also a protected outside space for women and children to enjoy at leisure away from the dangers and difficulties of the outside world beyond. Unfortunately, the isolation many

women suffer, from taking sole charge for domestic labour and childcare, is not necessarily relieved by the mere proximity of other women in the same position – and is anyway inadequate compensation for the lack of alternatives to solitary work. Similarly, the mechanistic arrangement of the physical space, with for instance a bulge made in the pavement for two mothers with prams to stop and talk, or the seating arrangement [where benches are set at right angles to each other] to ‘encourage or inhibit conversation’ make spatial and architectural metaphors of social interaction which ignore the actual realities for women. No woman engages unthinkingly in idle conversation with an unknown man just because he sits on a facing bench rather than alongside. Whilst these housing layouts do offer some benefits by being separated from the outside world (a pleasant landscape and no traffic, for instance) they *do not* protect women from male behaviour outside the home – a point I will come back to.

Outside spaces on housing estates are designed around ideas of a rural village-like setting. This again is a nineteenth-century notion, criticized by Davidoff, L’Esperance and Newby:

What has occurred has been the blurring of the aesthetic, particularly the physical environment, and the social, because it was assumed that the village or home could be aesthetically pleasing, it was assumed that they contained an equally valued social existence. Consequently the model stimulated a particular perspective on the problems of poverty and exploitation. Where the poverty of the farm labourer (or servant) was acknowledged – and it occasionally was – its importance was overruled by the alleged metaphysical delights of working within such a culturally approved environment. The farm labourer, or servant, or the wife or child, was therefore not regarded as being exploited, not because their subordination was not at least sometimes acknowledged but that this subordination did not matter when set beside the domestic and rural idyll.<sup>10</sup>

Some housing estates seem also to use nature to enhance the ‘picture’ of domestic and village bliss, sometimes, for instance, expending much energy on the external village-like setting at the expense of space standards within the houses and flats themselves. But the partial truth

that a ‘natural’ setting is a better environment than other parts of our urban surroundings has obscured the very real differences in the use and usability of this ‘estate’ space for working-class women and men.

Space works differently here from the way it does in the owner-occupied rural idylls of suburb and village. Tenants do not have the resources to maintain this intermediate space, which neither belongs to them nor is properly ‘public’ property. Many estates have deteriorated, partly because the population densities involved mean they suffer much more intense use than any suburb or village and partly because working-class people have often been expected to somehow generate resources spontaneously and collectively to maintain their ‘natural’ setting when they can neither afford time nor money or see a tangible gain from their efforts. Alison Ravetz in her book about Quarry Hill estate in Leeds shows the extent to which the local authority expected the local community to ‘manage’ their estate whilst giving them no real control in decision-making or resources to maintain open spaces. Tenants not only had to suffer the resulting deterioration in their environment but were blamed for it as well.<sup>11</sup> Because of its appalling condition, Quarry Hill was recently demolished.

In its reduced form the ‘rural’ environment can become just a shorthand label for ‘ideal home environment’ rather than providing actual usable space for children’s play or relaxation.

The physical patterning of this ‘natural’ setting contains many assumptions about women’s role outside the home. It leads, for instance, to housing layouts based on ‘rural’ meandering paths which imply that the journeys of women, children and old people are without purpose. These paths are meant literally to map the ways women with children and old people move. At the same time there is a confusion between slowness of journey and its purposefulness. The implication is that journeys that are not fast or in straight lines are not really going anywhere. The resulting layouts only serve to underline the physical distance between homes and shops or workplaces, in turn making journeys for women with children or old people even longer. Many different housing forms seem to work in a similar way to exaggerate the distances of facilities from women at home, whether in the lifts, stairs and lobbies of high-rise flats or the *cui-de-sacs* and winding roads of suburban layouts. Physical space

can add to the isolation of childcare and domestic labour. The spatial arrangement of high-rise flats or new towns did not create the condition we now call high-rise or new-town blues. By worsening the difficulties in getting out with small children or transporting heavy shopping up steps around endless corners and ramps, these estates must sometimes seem the last straw – making childcare a pressure instead of a pleasure. These ideas which see the occupants of the protected home environment as leisured – or at least without any sense of purpose or urgency – are also contained in another aspect of the preferred physical setting: stringing out an informally connected set of spaces with vistas blocked and then reopened. The occupants are perceived almost as tourists (or children) who meander from space to space *because* objects and architectural elements en route catch their interest.

Although this informal patterning is partly a response to the monotony of many housing schemes in earlier periods<sup>12</sup> it focuses on a particular response – ‘visual amenity’ which in its preferred organization of space ignores women’s experience of space outside the home – and contains some ambiguities for the designers themselves. On one hand, visual interest is seen to ‘lead’ people on from place to place as if they might be sightseeing. These blocked views make people curious about what lies beyond. On the other, such restricted views somehow simultaneously define areas of private territory from which people should keep out. For women it tends to be much more simple. Spaces where mystery figures lurk, or could easily hide, feel dangerous.<sup>13</sup>

This ambiguity around who has access to the public/private space on public sector housing estates has dogged designers since the early days of council house building, especially since they tend to ignore its gender basis; it has resulted in many estates that are no-man’s, or rather no-woman’s lands. The contemporary housing layouts I have been describing build the theoretically opposed and separate ‘woman’s place’ and ‘man’s world’ into one overlapping area. And it is the women who suffer – and the working classes generally for whom this environment has been made and re-made through history.

This so-called protected environment, which is meant to be an extension *out* from the home, is in too many cases an extension into the estate of the ‘ownership’ of public space by men and boys. No amount

of mechanistic plans for communities or villages or social interaction can prevent men from dominating the space outside the home – and keeping women in from fear.

This is so for two reasons. Many men still perceive women’s sexuality as partially defined by their location, and therefore attempt to enforce and perpetuate those definitions. Whilst male violence and behaviour ‘on the street’ is not condoned, it is often seen simultaneously as extreme or delinquent behaviour in individual boys and men, and as essentially continuous and therefore natural and allowable with *normal* male ‘growing up’.

These attempts to describe female sexuality spatially do not stop at public space but extend right into the workplace. Cynthia Cockburn, in her book on the newspaper printing industry, showed how the men she talked to thought of women as ‘pure’ or ‘sullied’ depending on their location. The women who were mentally contained within the home environment, the man’s wife and daughters, were to be kept in the first category. But the women at the workplace and outside the home were described in the second, their perceived sexuality constantly discussed and routinely joked about among the men. As Cockburn says:

The pleasure of this [latter] process, though, (and it is of course only partly pleasurable, being partly also a fear of women) comes precisely from the contrast between the pure and the sullied. This becomes an unresolvable contradiction for men if women share the same workplace in *unsegregated* occupations, on equal terms, in the same room. To hold in tension *both* of the two meanings ascribed to women depends on the separation of the spheres of home and work.<sup>14</sup>

In the space beyond the home, attempts to maintain these two incompatible meanings cause considerable ambivalence among men towards women, often with potentially contradictory meanings being held simultaneously. Thus women learn from an early age that men, in seeing them as ‘other’ define women as frightening/unknown and mysterious/attractive at one and the same time. Casual comments often made at women alone in the street underline this ambiguity. These are, so men say, both complimentary and trivial. Yet the remarks are an everyday reminder of the bounds of appropriate behaviour – at the same time making them

impossible to achieve, being a combination at one and the same time of the pure and the sullied. Thus women must appear sexually attractive to the gaze of men outside the home *without attracting men sexually* and therefore taking the blame for the ultimate enforcing mechanism by which women are still kept in the home – sexual attack by force.

The implicit threat of rape is conveyed in terms of certain prescriptions which are placed on the behaviour of girls and women and through 'commonsense' understandings which naturalise gender-appropriate forms of behaviour. Both the implicit threat of rape, couched in terms of prevalent social stereotypes, and the conventionally accepted ways to avoid such an experience, being in some places rather than others, doing some things and not others are conveyed, are continually reinforced along with a whole range of values concerning female (and male) sexuality.<sup>15</sup>

Women know that at base these prevalent ideas about appropriate behaviour and locations are not adequate protection against attack. Despite media and male 'surprise' when 'inappropriate' women in 'inappropriate' places are raped and assaulted, most women feel that they are not safe anywhere. Women must therefore resort to remedial devices, either by not going out, or by going out only with men or by staying in and around places that feel safe. We need to know much more about how the design of space makes some places feel safer than others, and / or actually be safer, and the extent to which our man-made surroundings might ameliorate the lack of safety outside the home for women, just as, currently, they exaggerate it.

Contemporary housing layouts are a response to many problems – to the unsuccessful forms and styles of previous housing schemes, to the inadequacy of financing and to changing social conditions and aspirations. But whilst the benefits and truths contained in stereotypical ideas about 'proper' home environments should not be ignored or forgotten, much of the imagery of new housing estates merely attempts to paper over the cracks caused by the differences in use of outside space by women and men (and inequalities between classes). The results, I suggest, of the actual chosen pattern – continued separation, meandering paths and blocked views – have been in many ways unsatisfactory for

women. Thus these estates serve to highlight in physical space the contradiction between woman's place and 'man's world'.

## MAKING OUT

It is true that women are not so restricted to the home nowadays as they were in Victorian Britain, at least not by explicit social rules preventing women from leaving the house or gaining access to public places, work places and social facilities. In a society that values 'freedom' of mobility, women are still much more localized than men who continue, to some extent, to maintain women's 'out-of-placeness' outside the home.

To sum up: what are the mechanisms by which towns and cities reinforce a gender division of labour and a gender division of experience in the use of space outside the home? Firstly, the physical arrangements of activities and space (which categories of activity go together, which are kept apart, the patterns by which they are connected) combine with individual freedom of movement, allotted roles and tasks, and access to resources, to either limit or expand the usability of the built environment to women and to men. Many town planning policies expand the usability of our surroundings for the white, middle-class male at the expense of others, particularly women. Secondly, the built environment makes 'appropriate' settings for different activities which contain 'messages' about 'proper' gender roles in those places. Finally, there is the way in which stereotypical ideas about female and male behaviour are connected to particular locations which can proscribe women's movement outside the home and their 'appropriate' behaviour from street to workplace.

These three mechanisms are not all-encompassing or totally effective in maintaining women's 'place' outside the home. They, and the ideas behind them, are always being challenged and the contradictions coped with or reassessed. Similarly, in criticizing 'appropriate' ideas about the home environment, I am not suggesting for instance that homes are 'oppressive' to women *because* they are surrounded with trees. However, our homes and our lives could be arranged in many forms different to the way they are now. What many people consider 'appropriate' environments and relationships between activities are based on priorities overwhelmingly determined by men, which often ignore the different experiences of many women, or place them in a 'picture' that is more

romantic than actual.

Feminists are now looking both to ways of making the existing environment better (more safe, less difficult to get about) and at new ways of defining categories of home and work, caring and paid employment which will have long-term effects on the physical arrangement of facilities and the spaces in between.

For instance, the Greater London Council's Women's Committee, Woman and Planning Working Group, have made recommendations for planning policies that discriminate in favour of women and for more involvement of women in the planning process. They suggest that women's groups monitor the effectiveness of policies for women. They have recommended policies giving priorities to safe, convenient and cheap public transport, to safe streets and the design of public space accessible to all, including the disabled, older people and parents with children. They want improved accessibility for women to non-traditional jobs and forms of employment opportunities that take into account people's roles outside of work. Finally, they have suggested planning policies that acknowledge the importance of caring employment by creating paid work in this area, by providing financial support for it, by ensuring that public facilities provide childcare, and by the provision of local centres which meet the needs of women.

The more we can understand about how stereotypical ideas are made solid in the built environment, the more we can criticize them by showing up the ambiguities and difficulties for women living in these man-made surroundings, and begin to suggest alternatives.

1  
Linda McDowell, 'City and home: urban housing and the sexual division of space', in Mary Evans and Clare Ungerson (eds), *Sexual Divisions: Patterns and Processes*, London and New York: Tavistock Publications 1983, pp.142-3.

2  
Sue Francis, *New Woman New Space: Towards a Feminist Critique of Building Design*, unpublished MA thesis, Department of General Studies, Royal College of Art May 1980.

3  
Andrew Friend and Andy Metcalf, *Slump City: The Politics of Mass Unemployment*, London: Pluto Press 1981, p.57. Friend and Metcalf also show that the decentralization of workplaces was partly generated by employers' desires to locate near sources of female labour who could not otherwise 'reach' places of paid employment, pp.107-8.

4  
Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, London: Penguin 1963.

5  
The authors continue: 'For the housewife (the home) is her place of work but she does not go elsewhere for leisure. So in her life there is no rigid work / leisure distinction either in physical location or in time'; Jean Gardiner, Susan Himmelweit and Maureen Mackintosh, 'Women's domestic labour' (1976) in Ellen Malos (ed.), *The Politics of Housework*, London and New York: Allison and Busby 1980, pp.205-6.

6  
Figures from: Social and Community Planning Research together with Milton Keynes Development Corporation, *Four Years On: Milton Keynes*

Household Survey 1973, Milton Keynes Development Corporation, March 1974, p.48.

7  
Linda McDowell, op.cit. p.150.

8  
Housing manuals of the period include the Greater London Council Department of Architecture and Civic Design's, *An Introduction to Housing Layout: a GLC study* (London and New York: Architectural Press 1978). The original chapter contains illustrations from this and other design guidance which are not included in this version.

9  
Margery Spring Rice, *Working Class Wives*, first edition 1939, London: Virago 1981.

10  
Leonore Davidoff, Jean L'Esperance and Howard Newby, 'Landscape with figures: home and community in English society', in Juliet Mitchell and Ann Oakley (eds), *The Rights and Wrongs of Women*, Harmondsworth; Penguin 1976, pp.145-6.

11  
Alison Ravetz, *Model Estate*, London: Croom Helm 1974.

12  
The monotony of many early council housing schemes was caused partly by the way the exterior environment, up to the 1950s, was often only considered to the extent that it improved the interiors of home. The improvement in housing standards since the earliest legislation in the 1880s has focused particularly on the insides of houses – on reduced overcrowding, on the separation of relatives from non-relatives, on a shift to total servicing and consumption within individual family

units, whether it be non-shared bathrooms and toilets to washing machines and leisure facilities such as television and video with the associated privatization of the family and an emphasis on the comfort of interior spaces. The first housing legislation concerned itself with providing better ventilation and day lighting to the interiors of housing by regulating the widths of streets and the open spaces between them. Whilst by the turn of the century an interest in a 'rural' setting was already developing, low density, sunlight and ventilation were to remain a priority – always using the immediate surroundings to improve the quality of the environment within the home itself.

13  
Thanks to Bill Hillier, Julianne Hanson and John Peponis at the Unit for Architectural Studies, Bartlett School of Architecture, University College, London, for help, advice and many many arguments on housing layout. See, for instance, on the architectural concept of defensible space: Bill Hillier, 'In defence of space', *RI BA Journal*, vol.1.80, no.8, August 1973.

14  
Cynthia Cockburn, *Brothers: Male Dominance and Technological Change*, London: Pluto Press 1983, pp.184-90.

15  
Carol and Barry Smart, *Women, Sexuality and Social Control*, London: Routledge and Kegan Paul 1978.

# After Work

*Boys and girls come out to play,  
the moon doth shine as bright as day,  
come with a whoop and come with a call,  
come with a good will or not at all:  
loose your supper and loose your sleep,  
to come to your playmates in the street.*

When all the kids have gone to bed, I go outside and walk around the basketball court, around the little kids' area behind my house.

Sitting there at night because I can't be here by day. Which feels like a sad indictment. As the cars go past, I wonder if people notice me and whether I look homeless, suspicious or stoned. A man is in his kitchen, with the spaced out look of someone washing up. There's that lunar synth of a passing plane, and kids letting off fireworks. They have been doing this all week. I saw a few of them outside my window a few days ago, letting one off in the street. I felt indignant about it, but underneath that feeling was the sense of performing my role as an adult, when truthfully I wish I was more like them. There was a boy and two girls. The two girls were running and screaming, while the boy waved it around then threw it at a parked car. It spluttered – red sparks and nasty grey smoke – and the three of them were falling over themselves laughing. At night, whenever a firework goes off, it is almost always accompanied by a siren. But like the fireworks, the siren is remote, without location. I sometimes wonder if the police have a ludic department, where they devise games to give the illusion of total policing. Like those strange cardboard cutouts of an officer in the front of some supermarkets, or when they park a random police car in a busy area. Maybe they have tannoys hidden in the estate, and whenever the sound of fireworks is detected, the tannoys play the sound of a siren. To make it more real, the sound is spatialised, so that the sirens get louder and quieter, seamless from tannoy to tannoy, like an atmospheric river passing over the estate.

I have no name / and I play / I am nowhere / and I play / I play / a kind of string game / a very rough one / played / because the kids / all willingly gave / their dirty fingers / filthy mouths / bogey rosin / and I pulled / I prepared the surface / to / resonate / I tuned each to their own / and played / a little ineffable longing for / an air jordan, a tamagotchi, a pellet gun / for / the street corner / in / my swollen heart / when anyone asks / about my crap town / about the people I remember / I hear / a years-long melody / like / the loops / in / *Mario* / like / the loops sung / loops swung / by workers in the field / like / a window in January / some child is humming / drawing smiley faces, love hearts, nike swooshes / in / the condensation / and I am the rain / I play / the water's katabasis / to / the foot of the child / I play

In this version of the game, all of the children stand outside the grid, throw their stones into the middle, and wherever they land, the child has to take that place. Then, very slowly, in the smallest increments, the children move towards each other. It has to be barely noticeable, as if they are standing still, as if nothing is happening at all. There is no bedtime, no playtime, no birthdays or evensong. When they finally touch, they must slowly change direction. No-one observes this, because it involves all of the children, everywhere. All bodies in a laminar flow. No metrics and no numbers and no money and no furrowed brow or debt.

>Vocal layering<

Life hangs within the jump.

All day long, I hear the kids playing basketball outside my house. It's that generic chimper of a crowd, the same no matter the language being spoken.

I decide to create my own grid —

It looks a lot like a hole, the kind a cartoon rabbit would ascend from. The sentient kind that exists to thwart the aims of the protagonist. If a cartoon rabbit was falling from a great height, then this hole would shift a few inches forward, so that the rabbit cracked its face against the floor. Growing up with this idea that the world has a sense of humour, and that your pain is severe, temporary and hilarious, makes being an adult bearable.

Jay Bernard

The poem is the transcript of the exhibited film of the exhibition *After Work* at Kunsthalle Bratislava. Báseň je prepisom vystaveného filmu v rámci výstavy *Po práci* v Kunsthalle Bratislava.

# 250

Jay Bernard

251

We'll push each other down vertices, learn to oscillate between the human and animal and spirit worlds like money in the afternoon sun. Absolute naked chance, fortune and misfortune, the vortex and the rolling spiral line.

I have seen you scrubbing floors  
 and I see you making speeches  
 and you have seen me dirty  
 and you have seen me clean.  
 We change like children  
 or waves down on the beaches  
 so when we speak of labour  
 we both know what that means.

And when we speak of roses  
 from the garden that we tend  
 or the everlasting colour  
 that hides in red and blue,  
 we also speak of earth,  
 where both of us will end,  
 the one that buries me  
 is the one who mothers you.

Go swinging, then go singing  
 while the sun is in the sky  
 and I will share my nightmares  
 if you will share your friends.  
 The lights in all the houses  
 like the sunset being born,  
 the force that seems to beckon  
 all the strangers to the lawn.

The bailiff in the doorway  
 and the city's golden shard,  
 the chill we burn in common,  
 the hunger that we claim.  
 You try to understand  
 how they so easily discard  
 your father's work of anger  
 and your mother's act of shame.

A clean line in a blank space feels elemental.

I am drawn to the chalk drawings on the pavement, in the afternoon sun. The children are nowhere to be seen: the lines are abandoned, and that's why they mean so much. As intriguing to me as the ruins of a basilica, the empty crevice where the Bamiyan Buddhas stood, the ancient villages known only by the lightness of the grass. A kind of kitsch, if kitsch means trash, and if one person's trash is another's time-machine, then a poet beside a rubbish bin is where the scene begins: the kids find me funny, looking at the butterflies and swear words they have drawn on the street, but best of all they will forget me as soon as the light changes, and they're called in for the evening, for something to eat.

The sound of children playing is always the same. The pitch is higher. You can hear them moving through the space quickly, their screams zipping by, and sometimes I wonder if this isn't how animals experience us. If that generic hum isn't what a dog hears, even when listening to us individually. Then out of that, a few sounds that make sense – SIT, COME, NO – little flecks against the windshield of our consciousness. I often wonder if we aren't deluding ourselves believing that what we say corresponds to some objective reality outside of ourselves, when such knowledge seems closed to us. I think we can only speak about ourselves.

Stepping stones	Climbing frame	Stepping stones
Rocking frog		Rocking frog
	Slide	
Very quickly	play becomes	a search for physics
life is not the body		life hangs within the jump
	you've got to make it every time	

There is  
no End  
To What

a Living

World 6  
Will

Demand  
Of You.\*



# There Is No End to What A Living World Will Demand Of You.\*

There Is No End to What A Living World  
Will Demand Of You.\* (Curatorial text)

256

## 1. ACADEMY OF FEELINGS Thought Framework

*Belief  
Initiates and guides action—  
Or it does nothing.\**

The exhibition *There is no end To what a living world Will demand of you\** is the result of the work of Studio vvv in the winter semester 2022. From a theoretical point of view, the project is a result and continuation of the previous summer semester 2022, when Martin Piaček was replaced in the leadership of the studio by Maria Hlavajova, a visiting lecturer theoretician and director of bak. basis voor aktuelle kunst in Utrecht. The programme can be briefly characterised as the expansion of the artistic “toolbox” for the needs of the contemporary world, which could be described as a world of permacrisis - a permanent crisis - or better said, a permanent sense of crisis. Can art provide a sense of rootedness in a world of disrupted relationships and information oversaturation? Can it establish an atmosphere of understanding and create viable visions of a world in which we are closer to each other on the nature-culture axis? Most importantly, can it retain a language of critique, wit or subversion?

As a studio collective, we feel the need to celebrate positions and visions of individual authors, but at the same time, we strive to find unity and the emancipatory potential of this quest. We think of the exhibition as an open letter addressed to our own past, but we are not afraid to dream boldly of visions of a better tomorrow. All of this, in the words of Donna Haraway, is blended together into a *thick present*.

*PRODIGY IS, AT ITS essence, adaptability and persistent, positive obsession. Without persistence, what remains is an enthusiasm of the moment. Without adaptability, what remains may be channeled into destructive fanaticism. Without positive obsession, there is nothing at all.\**

This verse is a mental cartography of the exhibition, as well as the ideological starting point of our semestral work. It is also the opening quote from Octavia Butler’s book *Parable of the Sower*, which has been influential for our work in the studio. It is a bold reading, in thought and in language. It is a book that is not afraid to think anew about the world

Dávid Koronczí

257

in visions that at first glance seem all too fantastic. It is a story that lets communities based on mutual care sprout on the ruins of an old dying world. Human communities in dystopia will not be saved by any techno-visionary or omnipotent deity, but by a sensitization to the world itself and a yearning for a relationship with it.

This is how we want to see visual art in all its forms. As a tool that has the potential to open up unexpected visions. But we don't want a lecturing, moralising art. No. We are interested in artistic testimony, as a chance to be embraced by a belief in the beautiful, the strange, or even the embarrassing. We see art as a series of practices, very divergent; from activism, to subtle poetics. Lastly, we want to do art honestly and with insight and attention to detail.

## 2. HOW TO BALANCE KINDNESS AND DEMANDING NATURE?

A curatorial approach

*Embrace diversity.  
Unite\**

The exhibition is a mosaic of individual outputs produced by students and graduates of the intermedia - inter-genre Studio vvv. The form of the exhibition corresponds to the nature of the current semester, using the spaces of Kunsthalle Bratislava in a multi-layered content plane. The placement of the works – object-based, textual and multimedia – aims to respond to the architecture itself in a place-sensitive way, even to subtly appropriate or distort it.

As the title of this section suggests, the method of the exhibition's creation (and indeed the entire teaching process) is a constant balancing act of both horizontal negotiation and curatorial (pedagogical) vision. As curators, we come up with initiatives and suggestions, while at the same time stimulating a process of collective approval or change for each creative step. The collective is involved in the whole project, all personalities are open to the constant possibility of their own initiative and suggesting a change or a way forward. We believe that this builds a shared experience of the creative process and identification with the final outcome. Horizontality and camaraderie are always necessarily mixed with the

rigour of deadlines, commitments and the uncompromising spreadsheets of budgets. Similarly, as in post academic practice.

## 3. ABOUT THE STUDIO VVV

The Studio vvv (visual-verbal-public) was founded in 2018 by artist and teacher Martin Piaček and graphic designer and artist Dávid Koronczi at the Department of Intermedia of the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava. Currently, the artist Petra Nela Pučeková is also working in the management of the studio as a producer. The Studio vvv creates an inclusive and stimulating environment where art is understood as language, commentary and an effort to contribute to both the individualistic and community orientated shaping of the world. We see art as a useful and important part of life, but we are also constantly reminded of its captivating nature, its potential to amaze, and its formal differences from other humanities or creative practices. The word "public" in the studio's name refers to an orientation towards a practice that carries solidarity with others, visions of better futures and proposals for their creation.

*School triggers and guides actions,  
or (from the perspective of the present)  
it does nothing at all.\*\**

\*  
Octavia E. Butler. 1993. *Parable of the Sower*. New York: Open Road Media.

\*\*  
Studio vvv paraphrasing Octavia Butler.

# Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art

Grant Kester

The text was originally published in *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Edited by Zoya Kucor and Simon Leung. Blackwell, 2005. An earlier version of this essay was published in *Variant* #9 (Winter 1999-2000). Some of this material also appeared in the book Grant Kester, 2004. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press The text is reprinted here with the kind permission of Grant Kester.

260

## INTRODUCTION

Writing in the shadow of the September 11 attacks, it's impossible to predict their ultimate repercussions. It is clear, however, that one of the gravest dangers is that these events (and subsequent reactions to them) may further aggravate a global climate of belligerence, hostility and closure based on differences of culture, religion and nationality. Equally alarming is the fact that the currently dominant framework for exchange across these boundaries is a market system that generates its own divisive schisms, based on class and economic status. In this fraught historical moment the situation of art may seem a relatively minor concern. There are, however, a number of contemporary artists and art collectives that have defined their practice precisely around the facilitation of dialogue among diverse communities. Parting from the traditions of object-making, these artists have adopted a performative, process-based approach. They are "context providers" rather than "content providers," in the words of British artist Peter Dunn, whose work involves the creative orchestration of collaborative encounters and conversations well beyond the institutional boundaries of the gallery or museum. As I will discuss below these exchanges can catalyze surprisingly powerful transformations in the consciousness of their participants. The questions that are raised by these projects clearly have a broader cultural and political resonance. How do we form collective or communal identities without scapegoating those who are excluded from them? Is it possible to develop a cross-cultural dialogue without sacrificing the unique identities of individual speakers?

I'll start with two examples. The first project is drawn from the work of the Austrian arts collective Wochenklausur. It began on a warm spring day in 1994 as a small pleasure boat set off for a three hour cruise on Lake Zurich. Seated around a table in the main cabin was an unusual gathering of politicians, journalists, sex workers and activists from the city of Zurich. They had been brought together by Wochenklausur as part of an "intervention" in drug policy. Their task was simple: to have a conversation. The topic of this conversation was the difficult situation faced by drug-addicted prostitutes in Zurich, many of who lived in a condition of virtual homelessness. Stigmatized by Swiss society, they were unable to find any place to sleep and were subjected to violent attacks by their clients and harassment by the police. Over the course of several weeks

Grant Kester

261

Wochenklausur organized dozens of these floating dialogues involving almost sixty key figures from Zurich's political, journalistic and activist communities. Normally many of the participants in these boat talks would position themselves on opposite sides of the highly charged debate over drug use and prostitution, attacking and counter-attacking with statistics and moral invective. But for a short period of time, with their statements insulated from direct media scrutiny, they were able to communicate with each other outside the rhetorical demands of their official status. Even more remarkably, they were able to forge a consensus of support for a modest, but concrete, response to this problem: the creation of a *pension* or boarding house in which drug-addicted sex workers could have a safe haven, access to services and a place to sleep (eight years later it continues to house twenty women a day).

At around the same time that Wochenklausur was staging its "boat colloquies" over two hundred high school students were having their own conversations on a roof-top parking garage in downtown Oakland, California. Seated in parked cars under a twilight sky, they enacted a series of un-scripted dialogues on the problems faced by young people of color in California: media stereotypes, racial profiling, under-funded public schools and so on. They were surrounded by over a thousand Oakland residents, who along with representatives of local and national news media, had been invited to "over hear" these conversations. In this event, organized by the California artist Suzanne Lacy, along with Annice Jacoby and Chris Johnson, Latino and African American teenagers were able to take control of their self-image and to transcend the one-dimensional clichés promulgated by mainstream news and entertainment media (e.g., the young person of color as sullen, inarticulate gang-banger). These dialogues led in turn to other collaborations and other conversations, including a six week long series of discussions between high school students and members of the Oakland Police Department (OPD) that resulted in the creation of a videotape used by the OPD as part of its community policing training program.

These projects mark the emergence of a body of contemporary art practice concerned with collaborative, and potentially emancipatory, forms of dialogue and conversation. While it is common for a work of art to provoke dialogue among viewers this typically occurs in response to a finished object. In these projects conversation becomes an integral

part of the work itself. It is re-framed as an active, generative process that can help us speak and imagine beyond the limits of fixed identities and official discourse. While this collaborative, consultative approach has deep and complex roots in the history of art and cultural activism (e.g., Helen and Newton Harrison in the US, Artists Placement Group in the UK, and the tradition of community-based art practice) it has also energized a younger generation of practitioners and collectives, such as Ala Plastica in Buenos Aires, Superflex in Denmark, Maurice O'Connell in Ireland, MuF in London, Huit Facettes in Senegal, Ne Pas Plier in Paris, and Temporary Services in Chicago, among many others. Although global in scope, this work exists largely (albeit, not entirely) outside the international network of art galleries and museums, curators and collectors.<sup>1</sup> Thus, Iñigo Manglano Ovalle's *Tele Vecindario* project was developed on the south side of Chicago; Littoral has been active in the hill farming regions of the Bowland Forest in the north of England, and the Singapore-born artist Jay Koh has produced works in Thailand, Myanmar, and Tibet.

What unites this disparate network of artists and arts collectives are a series of provocative assumptions about the relationship between art and the broader social and political world, and about the kinds of knowledge that aesthetic experience is capable of producing. For Lacy, who is also active as a critic, this work represents a "new genre" of public art. UK-based artists/organizers Ian Hunter and Celia Larner employ the term "Littoral" art, to evoke the hybrid or in-between nature of these practices. French critic Nicolas Bourriaud has coined the term "relational aesthetic" to describe works based around communication and exchange. Homi K. Bhabha writes of "conversational art," and Tom Finkelpearl refers to "dialogue-based public art."<sup>2</sup> For reasons that will become apparent I will be using the term "dialogical" to describe these works. The concept of a dialogical art practice is derived from the Russian literary theorist Mikhail Bakhtin who argued that the work of art can be viewed as a kind of conversation; a locus of differing meanings, interpretations and points of view.<sup>3</sup>

## 1. DISCOURSE AS MODERNISM'S OTHER

The interactions that are central to these projects all require some provisional discursive framework through which the various participants

can exchange insights and observations. It may be spoken or written, or it may involve some form of physical or conceptual collaboration. But the idea that a work of art should solicit participation and involvement so openly, or that its form should be developed in consultation with the viewer is antithetical to dominant beliefs in modern and postmodern art theory.<sup>4</sup> By the early twentieth century the consensus among advanced artists and critics was that, far from communicating with viewers, the avant-garde work of art should radically challenge their faith in the very possibility of rational discourse. This tendency is based on the assumption that the shared discursive systems on which we rely for our knowledge of the world (linguistic, visual, etc.) are dangerously abstract and violently objectifying. Art's role is to shock us out of this perceptual complacency, to force us to see the world anew. This shock has borne many names over the years: the sublime, alienation effect, *L'Amour fou*, and so on. In each case the result is a kind of somatic epiphany that catapults the viewer outside of the familiar boundaries of a common language, existing modes of representation, and even their own sense of self. While the projects I'm discussing here do encourage their participants to question fixed identities, stereotypical images, and so on, they do so through a cumulative process of exchange and dialogue, rather than a single, instantaneous shock of insight, precipitated by an image or object. These projects require a paradigm shift in our understanding of the work of art; a definition of aesthetic experience that is durational rather than immediate.

It was, of course, a central tenet of Enlightenment philosophy (evident in the writing of Kant, Wolff, Hume, and Shaftesbury) that aesthetic experience constituted an idealized form of communication. It is easier to grasp the significance of this claim if one considers the cultural function of art during the eighteenth century. Baroque painting served as the decorative backdrop for the social life of the drawing room or salon. In a similar manner, fetes and perambulations in Georgian-era landscape gardens were intended to initiate shared reflection: to teach visitors about the harmonious relationship between the social and the natural worlds. Painters and landscape architects shared a common symbolic vocabulary with their patrons. The objects and environments they created facilitated exchanges that were central to the life of a (admittedly elitist) community of viewers.<sup>5</sup> While preserving the ceremonial and performative dimension of earlier art practices designed

to encourage veneration and obeisance (e.g., courtly or liturgical art), these works patterned that performance around a more open-ended pedagogical interaction.

With the emergence of an artistic avant-garde in the mid-nineteenth-century the survival of authentic art seemed to require the severing of this potentially stultifying interdependence of artist and viewer through shock, attack, and dislocation. The symbiosis of aristocratic patronage was replaced by a critical, adjudicatory relationship, heavily informed by artists' identification with the revolutionary rhetoric of the nascent working-class. Increasingly, avant-garde art sought to challenge, rather than corroborate, conventional systems of meaning, whether through Realism's introduction of taboo subjects such as poverty and sex work, Impressionism's rejection of the norms of academic realism, Cubism's even more violent dismantling of these norms, or Dadaism's embrace of the absurd. Avant-garde art must define itself as different from other forms of culture precisely by being difficult to understand, shocking or disruptive (except now, contra Schiller's return to "wholeness", a Lyotardian "ontological dislocation" becomes the therapeutic antidote to a centered Cartesian subjectivity). Lying behind this rhetoric of shock was a more complex (and occasionally paradoxical) motive: to make the viewer more sensitive and responsive to the specific characteristics of nature, other beings, and to otherness in general. Avant-garde artists of various stripes believed that Western society (especially its urban, middle-class) had come to view the world in a violently objectifying manner associated with the growing authority of positivistic science and the profit-driven logic of the marketplace. The rupture provoked by the avant-garde work of art is necessary to shock viewers out of this perspective and prepare them for the nuanced and sensitive perceptions of the artist, uniquely open to the natural world.

This tradition has both enabled and constrained the possibilities of art practice in the modern period. The tension that exists between the movement towards open-ness, sensitivity to difference and vulnerability and the paradoxical drive to "master" the viewer through a violent attack on the semantic systems through which they situate themselves in the world, remains unresolved. Thus Jean-François Lyotard disparages art which is based on the assumption that the public "will recognize... will understand, what is signified."<sup>6</sup> Lyotard, like Clement Greenberg

earlier in the century, defines avant-garde art as the other of kitsch. If kitsch traffics in reductive or simple concepts and sensations then avant-garde art will be difficult and complex; if kitsch's preferred mode is a viewer-friendly "realism" then avant-garde art will be abstract, "opaque" and "unpresentable". In each case the anti-discursive orientation of the avant-garde artwork, its inscrutability and resistance to interpretation, is juxtaposed to a cultural form that is perceived as easy or facile (advertising, propaganda, etc.). Lyotard can't conceive of a discursive form that is not always, already contaminated by the problematic model of "communication" embodied in advertising and mass-media. The viewer or audience-member is, in turn, always defined by their epistemological lack: their susceptibility to the siren song of vulgar and facile forms of culture. The artists and groups I'm discussing here ask whether it's possible for art to re-claim a less violent relationship with the viewer while also preserving the critical insights that aesthetic experience can offer into objectifying forms of knowledge.

## 2. A DIALOGICAL AESTHETIC

If, as I am suggesting, the evaluative framework for these projects is no longer centered on the physical object, then what is the new locus of judgment? I would contend that it resides in the condition and character of dialogical exchange itself. Given this focus I consider Jürgen Habermas's work to be an important resource for the development of a dialogical model of the aesthetic, especially his attempt to construct a model of subjectivity based on communicative interaction. Habermas differentiates "discursive" forms of communication, in which material and social differentials (of power, resources, and authority) are bracketed, and speakers rely solely on the compelling force of superior argument, from more instrumental or hierarchical forms of communication (e.g., those found in advertising, business negotiations, religious sermons, and so on). These self-reflexive (albeit time-consuming) forms of interaction are not intended to result in universally binding decisions, but simply to create a provisional understanding (the necessary precondition for decision-making) among the members of a given community when normal social or political consensus breaks down. Thus their legitimacy is not based on the universality of the knowledge produced through discursive interaction, but on the perceived universality of the process of discourse itself.

The encounters theorized by Habermas take place in the context of what he famously defined as the "public sphere". Participants in a public sphere must adhere to certain rules necessary to insulate this discursive space from the coercion and inequality that constrain human communication in normal daily life. Thus, according to Habermas, "every subject with the competence to speak is allowed to take part in discourse," "everyone is allowed to question any assertion whatsoever," "everyone is allowed to introduce any assertion whatsoever," and "everyone is allowed to express his or her attitudes, desires and needs."<sup>7</sup> This egalitarian interaction cultivates a sense of "solidarity" among discursive co-participants, who are, as a result, "intimately linked in an inter-subjectively shared form of life."<sup>8</sup> While there is no guarantee that these interactions will result in a consensus we nonetheless endow them with a provisional authority that influences us towards mutual understanding and reconciliation. Further, the very act of participating in these exchanges makes us better able to engage in discursive encounters and decision-making processes in the future.<sup>9</sup> In attempting to present our views to others we are called upon to articulate them in a more systematic manner. In this way we are led to see ourselves from the other's point of view, and are thus, at least potentially, able to be more critical and self-aware about our own opinions. This self-critical awareness can lead, in turn, to a capacity to see our views, and our identities, as contingent, processual, and subject to creative transformation.

While I don't want to suggest that the dialogical projects I've outlined illustrate Habermas's discourse theory, I do believe it can be productively employed as one component of a larger analytic system. First, Habermas's concept of an identity forged through social and discursive interaction can help us understand the position taken up by groups like Wochenklausur. We typically view the artist as a kind of exemplary bourgeois subject, actualizing his or her will through the heroic transformation of nature or the assimilation of cultural difference—alchemically elevating the primitive, the degraded, and the vernacular into great art. Throughout, the locus of expressive meaning remains the radically autonomous figure of the individual artist. A dialogical aesthetic suggests a very different image of the artist; one defined in terms of openness, of listening and a willingness to accept dependence and intersubjective vulnerability. The semantic productivity of these works occurs in the interstices between the artist and the collaborator.

Habermas's concept of an "ideal speech situation" captures an important, and related, aspect of these works, which we can see in Wochenklausur's boat trips on Lake Zurich. The collaborators in this project (the attorneys, councilors, activists, editors, and so on who embarked on these short journeys) are constantly called upon to speak in a definitive and contentious manner in a public space (the courtroom, the editorial page, the parliament) in which dialogue is viewed as a contest of the wills (cf. Lyotard's model of "agonistic" communication). On the boat trips they were able to speak, and listen, not as delegates and representatives charged with defending *a priori* "positions" but as individuals sharing an extensive collective knowledge of the subject at hand; at the least these external forces were considerably reduced by the demand for self-reflexive attention created by the ritual and isolation of the boat trip itself. Moreover, the consensus they reached on a response to the drug problem in Zurich was not intended as a universally applicable solution to the "drug crisis," but rather, as a pragmatic response to a very specific aspect of that problem; the homelessness experienced by prostitutes.

Drawing on Habermas's concept of discourse, there are two areas in which I would differentiate a dialogical aesthetic from a more traditional aesthetic model. The first area concerns claims of universality. Early modern philosophers rejected the idea of an aesthetic consensus achieved through actual dialogue with other subjects because it would fail to provide a sufficiently "objective" standard of judgment or communicability. In large measure this was due to the fact that they were writing in the epistemological shadow of a declining, but still resonant, theological world view. As a result the philosophical systems that hoped to compete with this perspective tended to simply replace one form of reassuringly transcendent authority (God) with another (reason, *sensus communis*, etc.). A dialogical aesthetic does not claim to provide, or require, this kind of universal or objective foundation. Rather, it is based on the generation of a local consensual knowledge that is only provisionally binding and that is grounded precisely at the level of collective interaction. Thus, the insights that are generated from the conversations of the high school students in *The Roof is on Fire* or Wochenklausur's boat talks are not presented as emblematic of some timeless humanist essence, in the way that the sculptures of Phidias or Picasso's *Guernica* are typically treated in art history.

The second difference between a dialogical and a conventional model of the aesthetic concerns the specific relationship between identity and discursive experience. In the Enlightenment model of the aesthetic, the subject is prepared to participate in dialog through an essentially individual and somatic experience of "liking". It is only after passing through, and being worked on by, the process of aesthetic perception that one's capacity for discursive interaction is enhanced (one literally becomes more open-minded following an encounter with a work of art, and thus, a more competent participant in social discourse). In a dialogical aesthetic, on the other hand, subjectivity is formed *through* discourse and inter-subjective exchange itself. Discourse is not simply a tool to be used to communicate an *a priori* "content" with other already formed subjects, but is itself intended to model subjectivity. This brings us to a complex point regarding the specific way in which Habermas defines discursive interaction. There are of course a number of criticisms one might make of Habermas's model, several of which relate to the bracketing of difference that is a pre-condition for participation in the public sphere. The most relevant criticism of Habermas, from the perspective of dialogical art practice, relates to his definition of the public sphere as a space of contending opinions and interests, in which the clash of forceful argumentation results in a final winning position that can compel the assent of the other parties. Discursive participants may have their opinions challenged, and even changed, but they enter into, and depart from, discourse as ontologically stable agents. Habermas implies that as rational subjects we respond only to the "illocutionary force" of the better argument or "good reasons".<sup>10</sup>

But why should we necessarily respond to reason? What precisely makes an argument "good"? With reference to what, or whose, standard, values or interest is this superior strength or legitimacy determined? Further, what incentive do all these forceful speakers have to suspend their suasive campaigning in order to simply listen? How do we differentiate an assent won by rhetorical attrition from true understanding? One set of answers can be found in attempts to define a distinctly feminist model of epistemology. In their study *Women's Ways of Knowing* (1986) Mary Field Belenky and her co-authors identify what they term "connected knowing"; a form of knowledge based not on counterpoised arguments, but on a conversational mode in which each interlocutor works to identify with the perspective of the others.<sup>11</sup> This "procedural"

form of knowledge is defined by two interrelated elements. First, it is concerned with recognizing the social imbeddedness and context within which others speak, judge and act. Rather than holding them accountable to some ideal or generalized standard, it attempts to situate a given discursive statement in the specific material conditions of the speaker. This involves a recognition of the speakers' history (the events or conditions that preceded their involvement in a given discursive situation) and their position relative to modes of social, political and cultural power both within the discursive situation and outside it (thus acknowledging the operative force of the oppression and inequality that is ostensibly bracketed—and hence disavowed—in the Habermasian public sphere).

The second characteristic of connected knowing involves the re-definition of discursive interaction in terms of empathetic identification. Rather than entering into communicative exchange with the goal of representing “self” through the advancement of already formed opinions and judgments, a connected knowledge is grounded in our capacity to identify with other people. It is through empathy that we can learn not simply to suppress self-interest through identification with some putatively universal perspective, or through the irresistible compulsion of logical argument, but to literally re-define self: to both know and feel our connectedness with others. In a follow up volume to *Women's Way of Knowing (Knowledge, Difference and Power, 1996)*, Patrocínio Schweickart notes Habermas's tendency to “overvalue” argumentation as a form of knowledge production, and his inability to conceive of listening itself as active, productive and complex as speaking: “there is no recognition of the necessity to give an account of listening as doing something...the listener is reduced in Habermas's theory to the minimal quasi-speaking role of agreeing or disagreeing, silently *saying* yes or no.”<sup>12</sup>

Empathy is, of course, subject to its own kind of ethical and epistemological abuse. However, I also feel that a concept of empathetic insight is a necessary component of a dialogical aesthetic. Further, I would contend that precisely the pragmatic, physical process of collaborative production that occurs in the works I'm discussing (involving both verbal and bodily interaction) can help to generate this insight, while at the same time allowing for a discursive exchange that can acknowledge, rather than exile, the non-verbal. This empathetic insight can be

produced along a series of axes. The first occurs in the rapport between artists and their collaborators, especially in those situations in which the artist is working across boundaries of race, ethnicity, gender, sexuality or class. These relationships can, of course, be quite difficult to negotiate equitably, as the artist often operates as an outsider, occupying a position of perceived cultural authority. This second axis of empathetic insight occurs among the collaborators themselves (with or without the mediating figure of the artist). Here the dialogical project can function to enhance solidarity among individuals who already share a common set of material and cultural circumstances (e.g., work with trade unions by artists such as Fred Lonidier in California or Carole Condé and Karl Beveridge in Canada). The final axis is produced between the collaborators and other communities of viewers (often subsequent to the actual production of a given project). Dialogical works can challenge dominant representations of a given community, and create a more complex understanding of, and empathy for, that community among a broader public. Of course these three functions—solidarity creation, solidarity enhancement, and the counter-hegemonic—seldom exist in isolation. Any given project will typically operate in multiple registers.

Suzanne Lacy's *The Roof is on Fire* project, which I discussed earlier, provides a useful example of collaboratively generated empathetic insight. In *The Roof is on Fire*, the space of the car, and the performative nature of the piece itself, provided the students with a stage on which to speak to each other as co-inhabitants of a specific culture and environment and, implicitly, to a generalized audience (whether the actual audience of over one thousand residents who attended the performance or the viewing public that saw coverage of the piece in the local and national media) that could function as a rhetorical stand-in for a dominant culture that is far more comfortable telling young people of color what to think than it is with hearing what they have to say. The process of listening that is of such central importance in dialogical projects is evidenced here both in Lacy's extensive discussions with the students in developing the project and in the attitude of openness encouraged in the viewer/over-hearer by the work itself.

On the one hand this project demonstrates the empathetic and collaborative insight generated between Lacy and young people from quite different cultural backgrounds (and among the young people themselves).



At the same time, it provides a space for identification between the students and the viewers of the work. One of the byproducts of the performance, in which Lacy's collaborators consistently expressed their concern over confrontations with the police in their daily lives, was a series of discussions between police and young people in Oakland that took place over several weeks. Lacy's goal was to create a "safe" discursive space (somewhat reminiscent of Wochenklausur's boat trips) in which young people could speak honestly to the police about their fears and concerns, and in which both police and young people could begin to identify with each other as individuals rather than abstractions (the "gangsta" or the "cop"). As Lacy writes: "The changes in body language of the ten officers and fifteen youth who met weekly over two months marked a transition from stereotypes to dimensional personalities. I found my own perceptions changing as I encountered police in cars and young people in baggy jeans. Were they one of my friends, someone I know?"<sup>13</sup>

#### CONCLUSION: CRITICISM AND COLLECTIVITY

Dialogical practices require a common discursive matrix (linguistic, textual, physical, etc.) through which their participants can share insights, and forge a provisional sense of collectivity. As I pointed out in the introduction, however, forms of collective identity are anathema to the avant-garde tradition. "The idea of community," according to Critical Art Ensemble, "is without doubt the liberal equivalent of the conservative notion of 'family values'—neither exists in contemporary culture and both are grounded in political fantasy."<sup>14</sup> There is, of course, good reason to remain skeptical of essentialist models of community that require the assertion of a monolithic collectivity over and against the specific identities of its constituent members, and those who are seen as outside its (arbitrary) boundaries. There is a somewhat Manichean quality to some of these criticisms, however, as they establish an extremely stringent standard for politically acceptable models of collective experience and action. Any attempt to operate through a shared identity (the "Gay Community," the "Chicano Community," etc.) is condemned as a surrender to the ontological equivalent of kitsch. In her recent book *One Place after Another* critic Miwon Kwon evokes a stark contrast between "bureaucratic" community art projects that engage in proscribed forms of political representation and agency (the "community of mythic unity"

as she describes it), and an art practice that is concerned precisely with calling community into question through a critical epiphany intended to produce non-essentialist subjects.<sup>15</sup>

If any collective identity is inherently corrupt, then the only legitimate goal of collaborative practice is to challenge or unsettle the viewer's reliance on precisely such forms of identification. I would contend that identity is somewhat more complex than this formulation allows, and that it is possible to define oneself through solidarity with others while at the same recognizing the contingent nature of this identification. A recent project by the Nigerian artist Toro Adeniran-Kane (Mama Toro) demonstrates the capacity of tightly knit communities to approach difference from a position of dialogical openness rather than defensive hostility, forming provisional alliances across boundaries of race, ethnicity and geography. The project, *A Better Life for Rural Women*, was created as part of the "ArtBarns: After Kurt Schwitters" exhibition organized in the U.K. by Projects Environment (now Littoral) in the summer of 1999. 'Toro was born and raised in Nigeria, but has been living in Manchester for many years. The Art Barns project was inspired by the existence of a Kurt Schwitters installation, produced during his exile in England during WWII, in a barn located on a Lancashire farm. A number of artists were given the opportunity to produce site-specific works in barns in the hill-farming region of the Bowland Forest. For her ArtBarns project, 'Toro (working with Manchester artist Nick Fry) used the traditions of Nigerian wall painting to transform the barn interior into a performance space which was used for a variety of dances and other activities by African women who traveled to Bowland from Manchester during the course of the exhibition (Manchester has a large African immigrant population).

It is important to note that 'Toro defined her role as an artist not simply in terms of the creation of the wall painting, but also through the facilitation of dialogical exchange. This performative dimension was amplified through a series of conversations that took place between women from Manchester's African community and the hill farming families. These dialogues, which were held in the kitchen of one of the farms, led to the shared recognition that the hill farming community and the African immigrant community had much in common. Many of the women came from small farming villages in Somalia, Nigeria and the Sudan and were more familiar with the rhythms of work and life in the Bowland Forest

than they were with the urbanized lifestyle of Manchester. In this exchange neither the hill farmers nor the women from Manchester felt compelled to surrender their existing identities (of nationality, race, ethnicity, etc.) in order to constitute a new, provisional community based around their shared material circumstances and experiences (the spatio-cultural context of the farming village).

A frequent topic of discussion in these dialogues was the limited access that the African women had to fresh produce. Living in Manchester they were often forced to shop at over-priced grocery stores filled with pre-packaged and refined food, and little in the way of fresh vegetables and other staples that would have formed the core of their diet back home. They were particularly concerned about growing health problems in Manchester's African immigrant community due to this restricted diet. One of the concrete outcomes of their conversations in Bowland was the formation of a buying cooperative that would allow them to purchase food directly from the farming community there, thus saving the farmers the money that would have been lost to middle-men, and insuring the women access to fresh produce at a reasonable cost.<sup>16</sup> Collective identities are not only, or always, essentializing. In this project the African immigrant and hill farming communities were able to retain a coherent sense of cultural and political identity while also remaining open to the transformative effects of difference through dialogical exchange. Toro's project, along with recent works by Ala Plastica, Ernesto Noriega, Littoral, Temporary Services, and Wochenklausur, among others, suggest a more nuanced model of collective identity and action; one that steers cautiously between the Scylla of essentialist closure and the Charybdis of a rootless skepticism.

Editor's note: The word 'prostitute' has been replaced in the text (compared to the original) by 'sex worker' after discussion with Grant Kester. Despite Wochenklausur's use of the term 'prostitute' in their project title, the language around sex work has progressed quite a bit since this essay was originally written.

1  
In recent year this work has begun to attract the attention of the mainstream art world, as evidenced by curator Okwui Enwezor's inclusion of the Senegalese collective Huit Facettes in Documenta XI (2002).

2  
Lacy develops the idea of "new genre" public art in *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995). The term "Littoral" is taken from a series of conferences organized over the last several years devoted to the presentation and analysis of activist art practices. For more information see the Littoral website: <http://www.littoral.org.uk/index.htm>. Also see Nicolas Bourriaud, *L'esthétique Relationnelle* (Dijon: Les Presses du Réel, 1998), Homi K. Bhabha, "Conversational Art," *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*, Mary Jane Jacobs editor, with Michael Brenson (Cambridge: MIT Press, 1998), pp.38-47, and Tom Finkelpearl, "Five Dialogues on Dialogue-Based Public Art Projects," *Dialogues in Public Art* (Cambridge: MIT Press, 2000), pp.270-275.

3  
See Mikhail Bakhtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity" and "Art and Answerability" in *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* by M.M. Bakhtin, edited by Michael Holquist and Vadim

Liapunov, translated and notes by Vadim Liapunov, supplement translated by Kenneth Brostrom (Austin: University of Texas Press, 1990). Critic Suzi Gablik develops the concept of a "dialogical" approach to art making in her book *The Reenchantment of Art* (New York: Thames and Hudson, 1991).

4  
This attitude is not confined to writing on more conventional media. Here is critic Gene Youngblood discussing the aesthetics of digital video: "we need only remember that art and communication are fundamentally at cross-purposes... art is always non-communicative: it is about personal vision and autonomy; its aim is to produce non-standard observers." Gene Youngblood, "Video and the Cinematic Enterprise" (1984) in *Ars Electronica: Facing the Future, a Survey of two Decades*, edited by Timothy Druckrey with Ars Electronica (Cambridge: MIT Press, 1999), p.43.

5  
See, for example, Tom Williamson, *Polite Landscapes: Gardens and Society in Eighteenth Century England* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995) and Mary Vidal, *Watteau's Painted Conversations: Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth Century France* (New Haven: Yale University Press, 1992).

6  
Jean-François Lyotard, "What is Postmodernism?" *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p.76.

7  
Jürgen Habermas, "Discourse Ethics: Notes on a Program of Philosophical Justification" in *Moral Consciousness and*

*Communicative Action*, trans. by Christian Lenhardt and Shierry Weber Nicholson (Cambridge, MA: MIT Press, 1991), p.89. Bruce Barber at the Nova Scotia College of Art and Design has also explored the implications of Habermas for socially engaged art. In his essay "The Gift in Littoral Art Practice," Barber uses Habermas's concept of "communicative action" to elucidate recent projects by Wochenklausur, REPO History, Istvan Kantor and others. Versions of this essay have been published in *Fuse*, vol.19, no.2 (Winter 1996) and in *Intervention: Post-Object and Performance Art in New Zealand in 1970 and Beyond*, Jennifer Hay, editor (Christchurch: Robert MacDougall Art Gallery and Annex Press, 2000), pp.49-58.

8  
Jürgen Habermas, "Justice and Solidarity," *Philosophical Forum* 21 (1989-90), p.47.

9  
Mark Warren describes this as the "self-transformation" thesis in Habermas's work. Mark E. Warren, "The Self in Discursive Democracy" *The Cambridge Companion to Habermas*, edited by Stephen K. White (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p.172, 178.

10  
See Jürgen Habermas, "Some Distinctions in Universal Pragmatics," *Theory and Society* 3 (1976), pp.155-167, and "Discourse Ethics: Notes on a Program of Philosophical Justification," p.90.

11  
Mary Field Belenky, Blythe McVicker Clinchy, Nancy Rule Goldberger and Jill Mattuck Tarule, *Women's Ways of Knowing: The Development of*

*Self, Voice and Mind* (New York: Basic Books, 1986). Also see Nöelle McAfee's novel attempt to reconcile Habermas's notion of a communicative identity with Julia Kristeva's work on split subjectivity in *Habermas, Kristeva and Citizenship* (Ithaca: Cornell University Press, 2000).

12

Patrocínio P. Schweickart, "Speech is Silver, Silence is Gold: The Asymmetrical Intersubjectivity of Communicative Action," in *Knowledge, Difference and Power: Essays Inspired by Women's Ways of Knowing*, edited by Nancy Rule Goldberger, Jill Mattuck Tarule, Blythe McVicker Clinchy and Mary Field Belenky (New York: Basic Books, 1996), p.317.

13

Suzanne Lacy, "The Roof is on Fire" at the National Endowment for the Arts website: <http://204.178.35.192/artforms/Museums/Lacy.html>

14

Critical Art Ensemble, "Observations on Collective Cultural Action" *Variant 15* (Summer 2002), <http://www.variant.ndtilda.co.uk/15texts/cae.html>

15

Miwon Kwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity* (Cambridge: MIT Press, 2002), p.118.

16

The Bowland Initiative, a government-funded hill farming support agency, has given Littoral and 'Toro a contract to develop "Healthy Farms and Healthy Foods," a marketing and cultural exchange program designed to expand on the urban/rural exchanges that 'Toro initiated with her ArtBarns work. See the Littoral website: <http://www.littoral.org.uk/>.

# Honesty with the Real

Marina Garcés

The text was originally published as 'Honesty with the real' in *Journal of Aesthetics & Culture* in 2012. The essay was translated from Spanish by Julie Wark. The text is reprinted here with the kind permission of Marina Garcés.

Art today would seem to be the spearhead of a re-politicisation of contemporary creation. Its themes, spilling into the real, and its processes, increasingly collective and open to public space, appear to attest to this. Yet, such transformations are not necessarily the guarantee of a re-encounter between the creation and the political. We see how easily they reproduce new forms of banality and new spaces for self-consumption and recognition. That themes of art should be dealing with political themes does not mean that this art deals honestly with the real. Honesty with the real is the virtue that defines the material power of art that is engaged with the problems of a time and of a world we share. As we shall see, honesty with the real is not defined by its themes, by its processes or by its places but by the power of its involvement and by its yearnings: a yearning for *truth*, a yearning for *us* and a yearning for the *world*.

#### FORMS OF TREATMENT

Both in art and beyond it, the questions of the modern West about reality have essentially been two: how to think about it and how to transform it, which is to say questions concerned with representation and intervention. The re-politicisation of contemporary creation also moves within the framework of these two questions. Hence, documentalism has returned the real to the centre of representation, and activism is setting the pace for creative practice.

The standpoint of honesty introduces a new question. How do we handle reality and deal with reality? There are forms of representation, forms of intervention and forms of treatment. With treatment, it is not just the action of a subject on an object, measurable on the basis of a cause and some effects, that is at stake. With treatment, there is a way of being, of perceiving, of sustaining, or having something in hand, or situating oneself and so on. Treatment is not decided in action and there may not even be action. Treatment is a positioning and at once a surrendering of one self that modifies all the parts at stake. There is a politics that is related with this third dimension of our relationship with the real. This politics has its own virtues and its own horizons, and it is my aim to discuss them in this article.

“Honesty with the real” is the standpoint from which theology of liberation inscribes its gaze on a world of both suffering and struggle<sup>1</sup> in which the victims are the key to reading, and index of the truth of a reality that constructs its power of domination on their relegation to oblivion and non-existence. Dealing honestly with the real would be, then, invoking this oblivion in order to combat power. This does not mean speaking of victims, turning them into a theme, but dealing with the real in such a way that includes their position and their *outcry*. It is not a matter of adding the vision of victims to the image of the world but changing at root our way of looking at it and understanding it. This change can only and necessarily lead to combating the forms of power that cause so much suffering.

Honesty, then, is not the virtue of a moral code that a subject removed from the world can apply to himself or herself without heeding the surroundings. There is, therefore, no “honest man” capable of coexisting, beyond his honesty, with the hypocrisy and barbarism of his milieu. Honesty is both an inclination and a force that run through body and consciousness to inscribe them, under a stance, in reality. Accordingly, honesty is, in some sense, always violent and exercises violence. This violence is two-way: towards oneself and towards the real—towards oneself since it means *letting oneself be affected* and towards the real because it means *entering on to the scene*.

Letting oneself be affected has nothing to do with interest and may even run counter to one’s own interests. It is painful to hear an artist or academic presenting his or her “themes” always with the gloss of, “Such-and-such interests me”, or “I am interested in...” the suburbs, for example. How can the suburbs interest someone? They either concern him or they do not concern him; either affect her or do not affect her. Being affected is learning to listen, taking things in and transforming oneself, breaking something of oneself and recomposing oneself with new alliances. This requires integrity, humility and gratitude. Learning to listen, in this way, is to take in the outcry of reality in its dual sense, or in its innumerable senses: an outcry that is suffering, an outcry that is the impossible-to-codify richness of voices, of expressions, of challenges, of forms of life. Both former and latter, both the suffering and the richness of the world are what power cannot withstand without cracking,

without losing its sway over the real, which is based on divide and rule, the identification of forms, the privatisation of resources and of worlds. This is why contemporary power is an immunising power. Not only is it immunising in a security-minded, but also in an anaesthetising sense.<sup>2</sup> On the one hand, it protects our lives (makes us live) while, on the other, it attenuates them, neutralising them, setting them at a remove from others and from the world. This is what *Tiqqun* calls existential liberalism: “living as if we weren’t in the world”.<sup>3</sup> The first violence of honesty with the real is, then, that we ourselves must make ourselves, breaking through our besiegement by immunity and neutralisation. This involves ceasing to make of the world a remote field of interests and turning it into a battlefield in which we ourselves, our identity and our certainties will end up being the first affected.

Dealing honestly with reality means, therefore, *entering on to the scene*. As a cartoonist said recently, “I’m not objective but just trying to be honest. So I enter on to the scene...”<sup>4</sup> The image is literal, given that he includes himself in his cartoons. They are not what his eyes see but fragments of the world in which he himself is engaged. Being honest with the real is not, thus, staying true to one’s principles. It is exposing oneself and getting involved. Exposing oneself and getting involved are ways of assaulting the reality that the democratic channels of participation and freedom of choice are constantly neutralising in all spheres of life in our societies. In the domain of politics it is evident. Participating is not getting involved. This is the basis on which the whole system of political representation is organised. However, the same thing happens, in a more subtle and deceptive fashion, in the cultural sphere, from mass leisure through to the more elitist, alternative and minority forms of artistic creation. In all these cases, we are offered times and spaces for choosing and participating that annul our chances of involvement and that offer a place to any one of us who does not alter the general map of reality. For electors, consumers and even interactive public... (social, artistic, etc.), creativity is what is shown, exhibited and sold, not what is proposed. Hence, what is offered to us is a map of options but not one of positions.<sup>5</sup> A map of possibles with already-fixed coordinates. Dealing honestly with the real means entering on to the scene, not to participate in it and choose some of its possibles, but to take a stance and, along with others, to strike at the validity of its coordinates.

From this point, we need to reconsider two basic assumptions of modern and contemporary creation: commitment as a condition of the creator and intervention as a horizon of his or her creative activity. The issues of commitment and intervention appear as historically bound to the figure of the artist-intellectual as a *separate* entity: separate because of a class status and capacities that are clearly different from those of the rest of the population. Thus, commitment can only be lived at a distance, as the decision of a separate will that intervenes over the world. The doubt that then opens up is whether commitment cancels or reinforces this distance, whether the engaged intellectual affirms or denies by voluntary action, his or her link with the world.

In the days in which the figure of the engaged intellectual acquired gigantic and emblematic dimensions in the person of Sartre, Merleau-Ponty, to a certain point friend and comrade in their shared journey, wrote, “Commitment in the Sartrean sense is denial of the link between us and the world he appears to be affirming” and “one commits oneself no more than in order to detach oneself from the world”.<sup>6</sup> These are strong words, written with the pain of an impossible friendship and the need to take a stand at a time, in the 1950s, in which momentous collective destinies were at stake in revolutionary movements that were occurring all around the world. What Merleau-Ponty is telling us is that commitment is an act that reinforces the distance of a consciousness that positions itself before Honesty with the real the world and that establishes as the only link with its problems, the emptiness of a free decision of the will. “I, from my principles and my thinking, freely commit myself to such-and-such a cause and decide to intervene...” Thus, the committed artist-intellectual would argue, making of his or her “natural” and unquestionable distance the condition of the critique and intervention.

What sense does it make to resume this discussion in our own times? Although the global world has not abolished social inequalities but, rather, has aggravated them, it has indeed annulled the privileged place from which to look at the world and the monopoly of the capacities for interpreting it all and giving it sense. The places have proliferated to the point that they seem to have disappeared and the capacities have been

dispersed. Who is speaking? Who is thinking? Who is creating? Beyond the unitary phantasmagoria of globalisation and its market products, we do not know today from which garage, neighbourhood or language the tools for constructing the senses of reality are being forged. Against the single reality of the global market is opened out the uncertain shadow of an anonymous (not-)knowing for which nobody holds the keys of interpretation. Projecting the luminous and well-located horizons of commitment and intervention over this shadow of the world not only makes no sense but also it is an act of total dishonesty. Honesty with the real does not countenance re-editing today the game of distances that gave life to the artist-intellectual. Does this mean that this figure must disappear or remain silent forevermore? Does it mean that there is no longer any space for criticism? Quite the contrary. It means that one must be more demanding and more honest. That it is no longer a matter of being committed to the world's causes but to be involved in the world. What does this engagement mean?

Sloterdijk has some interesting thoughts on the matter, even though he is not exactly an example of an engaged thinker:

If things have come close enough to burn us, there should appear a critique that expresses this burn. It is not so much a matter of a proper distance (Benjamin) as one of proper proximity. The success of the word 'engaged' grows over this soil; it is the seed of Critical Theory that germinates in new forms today [...]. The new criticism is preparing to descend from the head through the whole body.<sup>7</sup>

From proper distance to proper proximity. From head to body. This is not a displacement between counterposed polarities but between reversibilities. Getting involved is discovering that distance is not the opposite of proximity and that there is no head that is not body. In other words, one cannot see the world without travelling it and one only thinks in a way that is inscribed and situated. It looks simple but it is more difficult since it requires changing the place and the way of looking. As I noted at the start, one must allow oneself to be affected before being able to enter on to the scene. One has to forsake the securities of the front-on gaze in order to enter into a battle in which we do not see all the fronts.<sup>8</sup> This combat is not decided by one's free will or, as noted above, in

accordance with one's own interests. It is at once a decision and a discovery: being engaged is discovering that one is involved. Being engaged is retaking "the situation to make it tangible"<sup>9</sup> and thus transformable. Before transforming reality one must make it transformable. This is what power today constantly neutralises, when it makes us live, as I have already said, self-referential, privatised, preoccupied, anaesthetised, immunised lives, as if we were not in the world. Lives drowned in the angst of not being able get our teeth into reality.

Accordingly, the sense of involvement unfolds on multiple planes:

1 Discovering that one is engaged is to *interrupt the sense of the world*. There is no need to dwell at length on what the sense of the world is. "It is what there is": the unquestionable reality of capitalism as a system and way of life, and the complexity of a system of interdependencies that is presented to us as incommensurable, uncontrollable and ungovernable. Managing one's own life<sup>10</sup> in this context is our place and our role. And we must meet the challenge under threat of being left "out of the deal". Discovering that one is involved breaks this sense that locks our lives into impotence and places them under threat. Like any interruption, it opens up a distance. But does not presuppose it. Unlike criticism, which needs distance to unfold, the implication is the emptiness of sense that is opened up when we make an experience of our proximity with the world and with others. This proximity is our "unthought-of". This proximity is what distances us and detaches us from the sense of the world. This proximity is what brings about the crisis of sense that forces us to start to think, to speak and to create.

2 Discovering that one is engaged is to *find the power of anonymity*.<sup>11</sup> In this experience of our unthought-of proximity with the world and with others, a void is opened up while at once an encounter is taking place. We are dislodged from our managed lives, from our "I-brand",<sup>12</sup> and we find ourselves among things and among others, made of the same material as the world. "The real? That is us", writes Jon Sobrino.<sup>13</sup> This *us*[AQ] declines to be an image of itself. Real is not representable nor does it fit into any identity, although it can harbour multiple singularities. This *us* has taken as its own the power of anonymity, the power of a sense that nobody can appropriate. From the separate logic of commitment, the name was becoming a signature, a star in the darkness.

In the experience of engagement, names became clues in a game of shadows. The power of anonymity does not need to renounce names. A name borne with honesty is always one sign among many of the existence of a shared world that “living is waking in the interweaving”.<sup>14</sup>

3 Discovering that one is engaged, then, is to “*acquire inappropriate passions*”.<sup>15</sup> They are neither appropriate in the sense of the world nor can we appropriate them. These passions are the positions that do not correspond with any option. This is no wordplay. They are the possibles that are not chosen and that disarticulate the coordinates of our reality. For the theology of liberation these unchosen possibles are the victims, truth incarnate in their wounded bodies, in their battered lives. In them and with them is the passion that power cannot appropriate for itself, although it may cover it up with all sorts of strategies of victimisation and therapeutics. Discovering our inappropriate passions today means taking a stand. The stand of the victims, the stand of dissidence, the stand of resistance... in brief, the stand delineated by gestures of dignity in a pliant reality where everything seems to have been made possible. Dignity imposes a shared limit on reality because in the dignity of each person that of everyone else is at stake. It marks out a position that must be avowed or defended in each case, in each situation, providing its own sense in each context. It is not summed up in a code of values applicable to any time and place (as the neo-conservative exit to modernity proposes) nor does it need to resort to pure externality (as western gazes towards “the other” would seem to suggest). It is on the line in every life to the extent that it is engaged with a shared world.

## THE ART OF ENGAGEMENT

To speak of the art of engagement is no longer to speak of art and much less of the spaces, dynamics and leading lights of the art-institution. In every case, it is to incorporate artistic creation into something that includes it, goes beyond it and needs it. Every society needs honest art, although it may not call it art, because every society needs languages in order to deal honestly with reality.

Can the art that we know contribute something along these lines? Can it somehow contribute to the task of finding ourselves engaged, which is to say, of interrupting the sense of the world, rediscovering the power

of anonymity and acquiring inappropriate passions? It is hard for me to know but I do not stop wanting it. I want art, poetry, philosophy, teaching that are not the instruments and pastime of a capitalism that is at once colourful and brutal, that do not contribute towards the hypocrisy with which we can get on with things here as if nothing were happening, or as if what is happening was not with us. For this wish it is not sufficient to denounce the banalisation and functionality of art in the predominant structures of power. This critical task is indispensable but unfortunately we do not hope that it will reveal something that we might not know or something that might surprise us. For this wish it is not sufficient, either, to keep wishing.

This text is a gamble and a call, a vote of confidence and also a demand. Art, if it wishes to be political must, more than anything else, be Honesty with the real honest in the sense that I have defined the word to this point: not so much in its themes or its desire to intervene but in its way of dealing with reality and with us, ourselves. With honest art, whatever it is talking about, whatever it touches, we always find some trace of three longings, or three spirits: a longing for truth, a longing for us and a longing for the world. First is a longing for truth because, as the Austrian poet Ingeborg Bachmann once said and wrote, every creation “educates us in a new perception, in a new feeling, in a new awareness”.<sup>16</sup> Without these yearnings, without this longing for truth, only the creator’s movement would be left to us. In our world of today, in the artist in movement, in the constant elaborating of a curriculum vitae and innumerable projects, “We see the foam on his or her lips and we applaud. The only thing that moves then is this fatal applause.”<sup>17</sup>

Second is the longing for *us*. The new possibility for perception, for feeling and for awareness that is opened up in an artistic creation necessarily summons us. It does not summon us as audience. In every creation, in every true idea, the effect of self-summoning occurs. Although we all think and we all create, there is no need to fall into the pseudo-democratic trap of saying we are all artists and are all thinkers. Yet the true idea opens up the field of an *us*, which is run through by the unease of not being able to be consumers, spectators or specialists. A disquiet we can only share and transmit. This is the effect of taking the stand that disarticulates the map of possibles, “an ice-axe to break the frozen sea within us”.<sup>18</sup>

A longing, finally, for the *world*. Art that deals honestly with the real will necessarily contribute towards teaching us to see the world that is among us. This world, as I have said, will not be encapsulated or represented in its works. It will be offered to us as a non-renounceable possibility in its ways of looking, of listening, of speaking and of touching, in the way it summons us and disturbs us, in the stance it takes and makes us take....

And if at some point art ceases to be run through by the violence of engagement and these three longings, if the word “art” itself prevents and blocks this inclination and this power that we have called honesty with the real, there is no need to fear. We can stop speaking of art in the singular, can leave art to one side and seek new names for these creations in which men and women of any time or place have struggled together for a life that is worthy of being life.

1

See, for example, Jon Sobrino, *Terremoto, terrorismo, barbarie y utopía* [Earthquake, Terrorism, Barbarism and Utopia] (Barcelona: Editorial Trotta, 2002). I am grateful to my friend Ricardo Barba for giving me an approach to these lives and points of view.

2

The reflections of Roberto Esposito on the “immunitarian paradigm” of modernity (in *Communitas, Inmunitas and Bios*, all three books translated into Spanish in the editions published by Amorrurtu, while the first and third are available in English in the Stanford University Press and University of Minnesota Press editions, respectively) are interesting, as are those of Alain Brossat on the relationship between democracy and anaesthesia, in *La democracia inmunitaria* [Immunitarian Democracy], Palindia, 2008.

3

See *Tiqqun Llamamiento y otros fogonazos* [Summons and Other Flashes] (Madrid: Acuarela Libros, 2009).

4

Joe Sacco, in *El País*, October 25, 2009.

5

Marina Garcés has elaborated on this idea of culture as an instrument of the new capitalism that depoliticises the experience of freedom and participation in her article *Abrir los posibles* [Opening Up the Possibles], see <http://www.menoslobos.org/wpcontent/uploads/2009/09/abrir-los-posibles-marinagarces-cast.pdf> (accessed November 11, 2012).

6

M. Merleau-Ponty, *Les aventures de la dialectique* (Paris: Gallimard, 1955), 269, 265.

7

P. Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2003 [Critique of Cynical Reason] (University of Minnesota Press, 1988), 23. The quote is a translation from the Spanish edition [translator].

8

I have discussed the relationship between engagement and *peripheral vision* in “Visión periférica. Ojos para un mundo común” [Peripheral Vision: Eyes for a Common World], in *Arquitectura de la mirada* [Architecture of the Gaze], ed. Ana Buitrago (Barcelona: Cuerpo de letra, 2009).

9

*Tiqqun*, “Cómo hacer?” [How to Do?], in *La fuerza del anonimato* [The Power of Anonymity], Espai en Blanc, N8 56, ed. Bellaterra (Barcelona, 2008).

10

See S. López Petit, *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad* [Global Mobilisation: A Brief Treatise for Attacking Reality] (Madrid: Traficantes de sueños, 2009).

11

See the collective *Tiqqun*, “Cómo hacer?”, Espai en Blanc.

12

López Petit, *La movilización global*.

13

Sobrino, *Terremoto, terrorismo*, 18.

14

Merleau-Ponty, *Les aventures de*, 225.

15

J. Rancière, “Les paradoxes de l’art politique”, in *Le spectateur émancipé* (Paris: la Fabrique, 2008), 69.

16

I. Bachmann, *Leçons de Francfort. Problèmes de poésie contemporaine* (Paris: Actes Sud, 1986), 28.

17

Ibid., 30.

18

F. Kafka, *Letter to Oskar Pollack*, January 27, 1904.



# Octavia's Brood. Science Fiction Stories from Social Justice Movements

Walidah Imarisha

The text was originally published as the introduction chapter in the book: adrienne maree brown and Walidah Imarisha's (eds.) *Octavia's Brood. Science Fiction Stories from Social Justice Movements*. AK Press in 2015. The text is reprinted here with the kind permission of Walidah Imarisha and AK Press.

288

Whenever we try to envision a world without war, without violence, without prisons, without capitalism, we are engaging in speculative fiction. All organizing is science fiction. Organizers and activists dedicate their lives to creating and envisioning another world, or many other worlds—so what better venue for organizers to explore their work than science fiction stories? That is the premise behind the book you hold in your hands.

In the years we have been working on this book, many folks have asked us what science fiction could possibly have to do with social justice organizing. And every time, we have responded, “Everything. Everything.” We want organizers and movement builders to be able to claim the vast space of possibility, to be birthing visionary stories. Using their everyday realities and experiences of changing the world, they can form the foundation for the fantastic and, we hope, build a future where the fantastic liberates the mundane.

We titled this collection in honor of Black science fiction writer Octavia E. Butler. Butler explored the intersections of identity and imagination, the gray areas of race, class, gender, sexuality, love, militarism, inequality, oppression, resistance, and—most important—hope. Her work has taught us so much about the principles of visionary fiction, inspiring us. The title plays on Butler's three novel collection, *Lilith's Brood*, which is about adaptation as a necessity for survival. Changes will occur that we cannot even begin to imagine, and the next generation will be both utterly familiar and wholly alien to their parents. We believe this is what it means to carry on Butler's legacy of writing visionary fiction.

“Visionary fiction” is a term we developed to distinguish science fiction that has relevance toward building new, freer worlds from the mainstream strain of science fiction, which most often reinforces dominant narratives of power. Visionary fiction encompasses all of the fantastic, with the arc always bending toward justice. We believe this space is vital for any process of decolonization, because the decolonization of the imagination is the most dangerous and subversive form there is: for it is where all other forms of decolonization are born. Once the imagination is unshackled, liberation is limitless.

This anthology of visionary fiction contains short stories from people who have dedicated their lives to making change. It also includes pieces from

289

well-known science fiction writers Tananarive Due, Terry Bisson, LeVar Burton, and Kalamu ya Salaam, and from award-winning journalist and political prisoner Mumia Abu-Jamal (who writes here about Star Wars and imperialism).

The process for creating this anthology was unlike any either of us editors had been involved with before, one that was both very intensive and highly collaborative. We worked with contributors over the course of many rounds of edits to pull out the visionary aspects of their incredible stories, as well as to ensure that the writing and storytelling captivated and inspired. We appreciate immensely the countless hours each writer poured into this creation of love. And we both feel lucky beyond words that we had the support and advice of the incredible Sheree Renée Thomas, who edited the groundbreaking anthology *Dark Matter: 100 Years of Speculative Fiction From the African Diaspora*.

Many of the contributors to *Octavia's Brood* had never written fiction before, let alone science fiction. When we approached folks, most were hesitant to commit, feeling like they weren't qualified. But overwhelmingly, they all came back a few weeks later, enthusiastically, with incredible ideas and some with dozens of pages already written. Because all organizing is science fiction, we are dreaming new worlds every time we think about the changes we want to make in the world. The writers in this collection just needed a little space, and perhaps permission to immerse themselves fully in their visionary selves.

We especially wanted to make space for people whose identities are marginalized and oppressed within mainstream society. Art and culture themselves are time-traveling, planes of existence where the past, present, and future shift seamlessly in and out. And for those of us from communities with historic collective trauma, we must understand that each of us is already science fiction walking around on two legs. Our ancestors dreamed us up and then bent reality to create us. For adrienne and myself, as two Black women, we think of our ancestors in chains dreaming about a day when their children's children's children would be free. They had no reason to believe this was likely, but together they dreamed of freedom, and they brought us into being. We are responsible for interpreting their regrets and realizing their imaginings. We wish to continue the work of moving forward with their visionary legacy.

At a retreat for women writers in 1988, Octavia E. Butler said that she never wanted the title of being the solitary Black female sci-fi writer. She wanted to be one of many Black female sci-fi writers. She wanted to be one of thousands of folks writing themselves into the present and into the future. We believe in that right Butler claimed for each of us—the right to dream as ourselves, individually and collectively. But we also think it is a responsibility she handed down: are we brave enough to imagine beyond the boundaries of “the real” and then do the hard work of sculpting reality from our dreams?

# To All Those Mad About Studying

Raoni Saleh and Joy Mariama Smith

The text was originally written on November 23rd 2018.  
The text is reprinted here with the kind permission of Joy  
Mariama Smith.

# 292

To all the nerds, the weirdos, the avatars, those mad about studying, the curious ones. Take this somewhere i/we don't go.

Do what you are doing. Keep doing it. Observe the importance of what happens while doing. What are you doing. What is happening. Practice of anti-productivity. Refuse to be doing things all the time. Shift all of your attention to the thing that starts to appear. What is at play here? i/we refuse to be doing things all the time. Acknowledge the complex interrelationship between a text and other text. Notice the complex web of meaning making, of becoming and unbecoming. Our own meaning is not defined on it's own. **READ IN BETWEEN THE LINES.** Come and play with this text. Allow yourself to become alien. Become alien. Resist the binary. This text is to be taken. This text is to be taken. Decentralize knowledge production. Decentralize intellectual activity. Decentralize what you think study looks like. Notice the strange cracks, holes and layers where intellectuality is happening. Become obsessed with otherly figures who are also studying. Decentralize knowledge production. Decentralize knowledge production. Decentralize knowledge production. Take turns in teaching and learning. Become possessed by beings other-than-human. 'Do' not in isolation. 'Do' not in isolation. Engage with others. Don't isolate to Think. Listen to what happening between bodies. Don't isolate to Think. Decentralize intellectual activity. Decentralize knowledge production. No alienation. No isolation. No marginalization. No individualization. No marginalization. No isolation. Text is as a space-transparency access availability accountability. Joy and pleasure is the mark of learning. The joy of intellectual work must be revealed. Don't alienate as a means of learning. Intellectual work requires sociality and movement. Joy and pleasure reaches deep and lets the learning sink wide within. Think about how joyful learning feels for you. Think about how joyful learning feels for you. We have something. We already have something worth keeping. We have something. And we want to keep it. We aren't have-less. We have something of importance. Study is already always emergent and is not white. Study is not white. Studie is niet wit. Together our affected body studies. Avoid foolish hate for opposition. Don't oppose for the sake of opposition only. Communicate differences in understanding without shame! Resist white supremacy and respect, welcome, encourage a healthy difference in understanding. Learn more. Read beyond what is written.

Studie is niet wit, in Dutch, it means 'study is not white'.

Small 'i' is used here intentionally with aim to reinforce collective thinking over individual.

Small 'i' implies part of collectivity, not 'I' as in I the individual.

Raoni Saleh and Joy Mariama Smith

293

SK

Úvod

Predstavte si myšlienky, ktoré sú dostatočne silné na to, aby prežili presun. Táto kniha si názov pre tieto myšlienky požičala od Loly Olufemi a Imani Robinson, ktoré ich nazývajú „putujúcimi konceptami“<sup>1</sup>. Na „bývalom východe“ nám v 90. rokoch 20. storočia hovorili, že „tí občania, ktorí nehovoria po anglicky, nie sú (globálnymi) občanmi“, parafrázujúc dielo Mladena Stilinovića z roku 1992. V 70. rokoch 20. storočia bol umelec Jan Świdziński proti konceptuálnemu umeniu, pretože bolo formulované v angličtine a nikdy nebolo preložené do poľštiny. Świdziński chcel „nahradiť dominantný jazyk umenia vo všeobecnosti“ erupciou tisícok predtým neznámych umeleckých jazykov a dialektov, pochádzajúcich z rôznych špecifických geografických, kultúrnych a ekonomických kontextov. Sníval o decentralizácii a rovnoprávnosti. Kontextuálne umenie malo byť subverziou namierenou proti vzťahom medzi centrom a perifériou existujúceho sveta umenia.“<sup>2</sup>

Podobne aj táto antológia argumentuje na obranu prekladu a sprístupňovania vedomostí širokej verejnosti. Publikácia *Putujúce koncepty* zo Série kritického myslenia pozýva myšlienky na cestu do sféry slovenského jazyka a sprístupňuje súčasné teórie širokému publiku a čitateľom\*čkám, najmä tým, ktorí\*é nemusia nutne čítať v angličtine. Uznáva prepojenosť periférií a videnie seba samých situovaných v nadnárodnej sieti. Pretože „toto okliešťovanie internacionálneho rámca [...] nielenže zatvára oči pred nevyhnutnosťou politickej medzinárodnej solidarity, ale aj skutočne bráni tomu, aby sme si uvedomili a pochopili, že všetky tieto systémy boli medzinárodne štruktúrované a sú medzinárodne udržiavané.“<sup>3</sup> V regióne stredovýchodnej Európy, kde Kunsthalle Bratislava pôsobí, sa v poslednom čase vyskytlo mnoho prípadov neoautoritárskych vlád, ktoré sa pokúšajú prepísať dejiny a obmedziť práva menšín. Svedčia o tom nedávne poľské pamäťové zákony (vrátane dekomunizačného zákona), vyhlásenia popierajúce holokaust (napríklad Milan Mazurek, poslanec za krajne pravicovú Kotlebovu Ľudovú stranu Naše Slovensko, v roku 2016 poprel holokaust), anti-LGBTQI+ propaganda (v októbri 2022 vražda dvoch queer ľudí v Bratislave), interrupčná legislatíva v Poľsku, ohrozovanie práv transrodových ľudí v Maďarsku, protihomosexuálne čistky v Čechensku a zintenzívnenie protirómskej rétoriky v regióne. V takejto atmosfére je dostupnosť kritického myslenia pre ľudí na okraji spoločnosti otázkou prežitia. Ako môžeme nájsť nové riešenia? Ako môžeme pozvať viac kritického myslenia do našej každodennosti? Ako si môžeme v takejto politickej atmosfére predstaviť nové

možnosti? Navrhovaným riešením v tejto knihe je premýšľať prostredníctvom „putujúcich konceptov“. Myslieť vzťahovo a vzájomne s ostatnými vo svete. Ako vysvetľuje Jun Pang, keď hovorí v súvislosti s hongkónskymi protestmi v roku 2019: „Preklad vo vzťahu k nadnárodnej solidarite [...] znamená zviditeľnenie spoločných vlákien medzi rôznymi kontextami pre komunity, ktoré majú rovnaké boje a rovnaké oslobodzujúce ciele, hoci môžu vyzeráť odlišne.“<sup>4</sup> Na Slovensku, alebo širšie v stredovýchodnej Európe, sme tiež súčasťou nadnárodného kontextu. Otvoriť sa „putujúcim konceptom“ znamená aj otvoriť sa kritickému mysleniu, myšlienkam, zdieľaniu priestoru a pochopeniu našej lokálnej pozície vo vzťahu ku globálnemu systému (politickým a historickým silám). „Keď slovo alebo pojem putuje, jeho význam a uplatniteľnosť sa začínajú meniť. [...] Koncepty nie sú geograficky viazané, môžu a mali by sa vznášať, ohýbať sa a byť využívané organizátormi\*kami, umeleckými odborníkmi\*čkami po celom svete.“<sup>5</sup>

Ak sa vrátíme k Stilinovićovi a jeho výroku z roku 2004: „Čo sa týka umenia, je retrospektívne – inými slovami, absurdné – pretože umenie už dávno je v Európe, takže nie je dôvod, aby do nej znovu vstupovalo.“<sup>6</sup> Táto kniha podobne zdôrazňuje, že už sme súčasťou nadnárodného kontextu a dejín, nemusíme do nich vstupovať prostredníctvom prekladu. Preklad nám však umožňuje lepšie pochopiť svet okolo nás. Vďaka prístupu k tomuto spoločnému jazyku „putujúcich konceptov“ si môžeme predstaviť alternatívny svet, ktorý chceme vytvoriť. Lola Olufemi presne opisuje, že ide o „politiku expanzívnej starostlivosti“, a nemá na mysli len zbavovanie sa starých systémov a postupov, ale skôr vytváranie nových spôsobov bytia a transformáciu vzťahov medzi ľuďmi. Táto antológia esejí chce ponúknuť malý príspevok k spochybňovaniu miestnych naratívov obmedzujúcich práva menšín a zároveň prispieť ku kritickému mysleniu, ktoré posilňuje postavenie marginalizovaných jednotlivcov a komunit v regióne. Eseje v tejto antológii rozširujú koncepty navrhnuté v rámci výstavného programu Kunsthalle Bratislava tým, že poskytujú ďalšie kritické diskurzívne myslenie v podobe esejí a básní medzinárodných autorov\*iek. Kniha je rozdelená do šiestich kapitol na základe jednotlivých výstavných projektov, ktorých sa tieto eseje týkajú.

Prvá kapitola sprevádza výstavu Barbary Kapusta s názvom *Budúcnosti*. Umelecká prax Barbary Kapusta sa zaoberá zacyklenosťou opakovaných chýb ľudstva. Zameriava sa na tradičné hodnoty, mocenské

vzťahy, stratenú vieru v utópie a umelkyninu nádej na zlepšenie, rovnoprávnejšiu sociálnu štruktúru a nápravu vychádzajúcu zo súčasnej klimatickej krízy. Táto kapitola rozvíja Barbarin naliehavý pohľad tým, že poskytuje širší teoretický diskurz. Dve vybrané eseje od Sophie Lewis a Legacy Russell prinášajú dôležité kritické východisko, ako ďalej uvažovať o otázke radikálnej solidarity v čase klimatickej krízy a ako vytvoriť posilnenie postavenia prostredníctvom virtuálnych a technologických možností. Obe eseje predstavujú nový feministický manifest: „Amniotechnika“ od Sophie Lewis je založená na myšlienke náhradného materstva a radikálneho príbuzenstva. Lewis v duchu ekorevolučného hydrofeminizmu tvrdí, že: „Amniotechnika je ochrana vody a ochrana ľudí pred vodou v duchu úplnej náhradnej starostlivosti.“ Pre Legacy Russell v eseji „Na inom mieste, po potope: glitch feminizmus a genéza glitchovej politiky tela“, glitch feminizmus zahŕňa kauzalitu „chyby“ a obracia pochmúrny význam slova glitch tým, že uznáva, že chyba v spoločenskom systéme, ktorý už bol narušený ekonomickou, rasovou, sociálnou, sexuálnou a kultúrnou stratifikáciou a imperialistickou demolačnou guľou globalizácie – procesmi, ktoré naďalej vykonávajú násilie na všetkých telách –, nemusia byť v skutočnosti vôbec chybou, ale skôr veľmi potrebným preklepom. Tento glitch je opravou „stroja“, a následne „pozitívnym odklonom“. Tieto eseje sú doplnené kurátorským textom, ktorý napísal kurátor výstavy Jen Kratochvil, a básňou umelkyne. Kratochvil sa vo svojom texte priamo pýta: „Koľko apokalýps ste prežili počas svojho života, aby ste mohli rozprávať príbehy budúcim generáciám?“ A ďalej pokračuje otázkou: „Ako hovoriť s budúcnosťou?“ Jazyk je pre Barbaru Kapusta dôležitý. Pre výstavu v Kunsthalle Bratislava navrhla nové písmo v spolupráci s grafickým dizajnérom Sabom Dayom. *Budúcnosti* je abeceda pozostávajúca z 26 znakov, ktorú použila vo svojom novom videu aj v textovom diele zobrazenom na stĺpoch pred Kunsthalle, ktorá hláskuje názov výstavy.

Druhá kapitola sprevádza výstavu *Nerobte nič, čítte všetko*. Výstava, ktorú kurátorsky pripravili Laura Amann a Aziza Harmel, sa zamýšľa nad našou schopnosťou vyrovnáť 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 upokojiť a zvládať. Eseje v tejto kapitole kriticky

reflektujú tieto otázky a poskytujú rôzne pohľady na tieto existenciálne pocity. V diskusii o naliehavosti prežitia v súčasnosti 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; všetkými morálnymi, ekonomickými a politickými dôsledkami, ktoré z toho vyplývajú.“ Vo svojej práci 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 neoliberalný 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 fordistického 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 Mikkelä Krause Frantzena „Vitajte v najšťastnejšej krajine sveta“ sa zaoberá tým, že „depresia sa stala paradigmou a zostáva prevládajúcou psychopatológiou našej doby 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 do predstavy o budúcnosti, báseň Loly Olufemi „Píšem stále to isté...“ nám ponúka horizont a gesto smerom k predstávam 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 kapitola 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.

Tretia kapitola sprevádza skupinovú výstavu *Niečo horí*, ktorej kurátorom je Julius Pristauz. Výstava sa zamýšľa nad tým, ako sú queer témy situované v rámci pocitu osobného a profesionálneho vyčerpania, neistých pracovných podmienok v umení, ako aj rastúcej ekonomickej krízy vo všeobecnosti. Táto výstava skúma, čo presne horí alebo vyhasína. Dizajn výstavy, ktorý vznikol v spolupráci s umelkyňou a architektkou Sophiou Stemshorn, vychádza z výskumu teórií súvisiacich s queer priestorom/mi a ich históriou v oblasti architektúry. Výstava skúma konštrukciu identity, ale zároveň sa snaží spochybníť komercializáciu queerovosti. Výstava sa preto zamýšľa nad tým, čo znamená vystavovať „queerovosť“ a súvisiace témy vo forme statickej inštitucionálnej výstavy. Text Angely Dimitrakaki a Lary Perry „Ako byť videný\*á: Úvod do feministickej politiky, výstavných kultúr a kurátorských prehreškov“ z ich knihy *Politics in a Glass Case* ponúka užitočný zdroj informácií pri diskusii o vystavovaní politických projektov v priestoroch, ako sú múzeá a výstavy. Dimitrakaki a Perry vo svojej eseji skúmajú dejiny feminizmu v rámci umeleckých inštitúcií. Skúmajú premenu feminizmu z politického na kurátorský projekt a kladú si otázku, či sa nezneutralizovala „zároveň skrz ochranu feminizmu v múzeách aj jeho politika?“ Pozorujú, že v rámci ideologického projektu neoliberalizmu začlenila umelecká inštitúcia do múzea väčší počet umelkýň, čo však zároveň slúžilo aj inštitucionálnym záujmom. Dôležito sa pýtajú: „Keď feministické umelkyne vstupujú do patriarchálnej, bielej citadely umeleckého múzea, pre-siaknutej triednymi privilégiami, kto koho využíva?“ Táto esej navrhuje presun pozornosti od feministických umelkýň na feministické kurátorky a vyzýva k formovaniu novej metodológie feministického kurátorstva. Esej Jacka Halberstama „Queer časovosť a postmoderné geografie“ z knihy *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives* skúma pojmy „queer čas“ a „queer priestor“ a naznačuje, že sa vyvíjajú v opozícii k inštitúciám rodiny, heterosexuality a reprodukcie. Halberstam upozorňuje, že queerovosť má potenciál otvárať nové životné príbehy a alternatívne vzťahy k času a priestoru. Podobne ako kurátor výstavy *Niečo horí*, aj Halberstam vo svojej eseji skúma transrodové telo a telesnú flexibilitu ovplyvnenú komodifikáciou. Tento text „umiestňuje transrodovú postavu ako ústredného aktéra v početných postmoderných diskusiách o priestore a sexualite, subkultúrnej produkcii, vidieckych rodových rolách, umení a rodovej dvojznačnosti, politike biografie, historických koncepciách mužskosti, rodu a žánru a lokálnom v protiklade ku globálnemu“. Architekt\*ka Elio Choquette v eseji „Queerovanie

architektúry // (Ne)vytváranie priestorov“ navrhuje – rozšírením toho, čo Choquette považuje za ústredný aspekt queer teórie (prispôsobivosť a flexibilita) – „queerovanie“ architektúry. Opisuje to ako „odpor voči architektúre ako nástroju útlaku a opätovné privlastnenie priestoru ako nástroja transformácie“. Choquette vo svojej eseji veľmi dôležitým spôsobom poznamenáva, že „nebezpečenstvo spojené s queer životom viedlo k rozvoju architektúry bez prítomnosti architektov\*iek“ a práve prostredníctvom tohto „obsadzovania týchto neviditeľných priestorov a ich premeny na miesta“ sa stáva „aktom priestupku“. Odvolávajú sa na esej Audre Lorde „Majstrove nástroje nikdy nerozoberú majstrov dom“, Choquette navrhuje, aby queer architektúra podobne rozobrala historické systémy útlaku v architektúre. V tejto kapitole sa objavuje aj tvorivé písanie umelca\*kyne Luki Essender s názvom „Veľký kľúč, smiešny klobúk a šľapka od Cartiera“ vystavené v rámci výstavy *Niečo horí* vo forme jednonáložovej audioinštalácie. Umelec\*kyňa vysvetľuje, že dielo „skúma posadnutosť fúzmi, módou, heteronormativitou, sexom, cestovaním a dátami prostredníctvom fragmentárnych spomienok bieleho twinka“. Povedka je pútavým, svižným, vtipným a hlboko osobným pohľadom na súčasný život mladého mestského queer človeka. Eseje v tejto kapitole kriticky skúmajú, čo znamená vystavovať „queerovosť“ vo forme statickej inštitucionálnej výstavy. Venujú sa rôznym aspektom komercializácie queerovosti a skúmajú vzťah medzi queer teóriou a architektúrou. Autori\*ky týchto textov prinášajú nástroje a návrhy na novú metodológiu, transformáciu a flexibilitu. Táto kapitola vyzýva k ďalšiemu uvažovaniu o vyčerpanosti a neistote v súčasných podmienkach a kladie si otázku, čo možno urobiť, aby sme pomohli uhasiť to, čo horí...

Výstava Paula Mahekeho s názvom *Ty a ja* predstavuje osobito navrhnuté prostredie, v ktorom sa prelínajú telá a príroda. Návštevníci\*čky sú pozvaní\*é, aby sa zamysleli nad tým, čo je telo, a uvažovali o formách našej vzájomnej závislosti od iných druhov, neľudských živých bytostí a od prírodného sveta okolo nás. Výstava je pozvánkou odnaučiť sa a spochybníť zaužívané binárnosti a skúmať formovanie našich vzťahov. Jen Kratochvil vo svojom kurátorskom texte tvrdí, že toto nie je len ďalšia queer výstava: „Toto je protest. So všetkou politickou silou a potenciou, ktorú dokáže súčasné umenie zhromaždiť.“ Eseje v tejto štvrtej kapitole kriticky skúmajú vzájomnú závislosť medzi ľuďmi, neľudskými živými bytosťami a ich prostredím. Judith Butler vo svojej eseji „Rodová politika a právo vystupovať“ z knihy *Notes Towards a Performative Theory of Assembly*



významne upozorňuje na neisté podmienky, v ktorých žijú rodové a sexuálne menšiny. Butler tvrdí, že: „Prekarita‘ označuje ten politicky vyvolaný stav, v ktorom určité skupiny obyvateľstva trpia zlyhávajúcimi sociálnymi a ekonomickými podpornými sieťami viac ako iné a miera toho, ako sú vystavené zraneniam, násiliu a smrti, je celkom odlišná.“ Pojem prekarita znamená zvýšenú zraniteľnosť a vystavenie násiliu zo strany štátu, ako aj zlyhanie pri poskytovaní ochrany. V eseji sa veľmi zásadne skúma vzťah medzi performativitou a prekaritou. Butler skúma teóriu rečových aktov a tvrdí, že performativita je spôsob pomenovania sily, ktorou jazyk uvádza do pohybu zmeny a súbor účinkov. Esej dôrazne tvrdí, že aspekty jazyka sú veľmi silné. V kontexte tejto výstavy, ako aj nedávnych homofóbnych vrážd na Slovensku, táto eseja veľmi dôležitým spôsobom nabáda k tomu, že si musíme neustále pripomínať otázku, ktorá je namieste: „Ktorí ľudia sú považovaní za ľudí? Ktorí ľudia sú oprávnení na uznanie v rámci sféry vzhladu, a ktorí nie?“ Butler sa zasadzuje za vzájomnú závislosť a rovnaké právo na vystupovanie pre všetkých, vrátane ochrany našich vôd, pôdy a práv zvierat. Vzájomná závislosť a transformácia sú tiež hlavnými témami knihy Emanuela Cocciu *Metamorphoses*. Dva vybrané texty z jeho knihy naznačujú, že vzájomná závislosť živých bytostí nielenže mení prostredie iných druhov, ale mení aj „osud iných druhov“. Coccia dokonca tvrdí, že „intelekt nie je vec, je to vzťah. Neexistuje v našom tele, ale vo vzťahoch, ktoré naše telo nadväzuje s inými telami. Ak rozum existuje mimo tela, je to preto, že nie je monošpecifickou výbavou jednotlivcov: to, čo nazývame rozumom, je vždy spojenie medzi životom dvoch druhov.“ Tento veľmi dôležitý postreh nás nabáda k tomu, aby sme prehodnotili nielen fyzickú a materiálnu vzájomnú závislosť živých bytostí a ich prostredia, ale aj ich metafyzickú a intelektuálnu vzájomnú závislosť spolu s našim spoločným vedomím a tvorbou poznatkov. Vo svojej argumentácii v prospech metamorfóz Coccia argumentuje za mnohoročnosť foriem v zmysle metamorfózy, a nie v zmysle evolúcie, čo znamená, „že každá z týchto foriem má rovnakú váhu, rovnaký význam, rovnakú hodnotu.“ Kapitola uzatvára svoje teoretické príspevky esejou Josého Estebana Muñoza „Pocit utópie“ z knihy *Cruising Utopia*, ktorá nielenže žiada čitateľov\*ky, aby prehodnotili myšlienky ako nádej a utópia, ale tiež nás vyzýva, aby sme uvažovali o „queer kritike z obnoveného a novooživeného zmyslu pre sociálne“. Muñozova eseja je presvedčivým argumentom pre seriózne uvažovanie o utópii v akademickom prostredí, pričom tvrdí, že „sociálna teória, ktorá sa odvoláva na koncept utópie, bola vždy zraniteľná voči obvineniam z naivity, nepraktickosti alebo nedostatočnej

prísnosti.“ Táto eseja podporuje utópiu a queer myslenie, ktoré majú vplyv na súčasnú politiku. Analyzujúc O’Harovu báseň „Dať si s tebou kolu“, Muñoz uvádza, že „hoci báseň jednoznačne hovorí o prítomnosti, je to prítomnosť, ktorá je dnes už priamo minulosťou a vo svojej queer vzťahovosti sľubuje budúcnosť.“ Pri navrhovaní nových potencialít, Muñoz vo svojej eseji tvrdí: „Queerovosť je vzdelaný spôsob štruktúrovania túžby, ktorý nám umožňuje vidieť a cítiť za hranicami bažiny prítomnosti. Tu a teraz je väzenie.“ Poviedka Paula Mahekeho „Lilavá hodina“ sprevádza a dopĺňa jeho vystavený film *Lila, Jim a John*. „Lilavá hodina“ je príbeh o formách vzájomnej závislosti a metamorfózy ľudských a neľudských živých bytostí. Paul Maheke v poviedke nádherne zachytáva pocit našej vzájomnej závislosti v rozhovore Jima a Johna: „Boli sme dvaja a teraz je nás tisíc.“ Dalo by sa to spojiť s tvrdením Judith Butler, že „byť živý vo svojom základe znamená byť spojený s tým, čo žije nielen mimo mňa, ale aj mimo môjho človečenstva, a žiadne ja a žiadny človek nemôže žiť bez tohto spojenia s biologickou sieťou života, ktorá presahuje oblasť ľudského zvieratá.“ Táto kapitola prehodnocuje nádej a nabáda nás uvažovať o formovaní intelektu ako o vzťahovo neindividuálnom akte. Nabáda nás analyzovať vzťah našich tiel k iným telám, vplyv jazyka na rodovú politiku, vzájomnú závislosť živých bytostí, ktorá ovplyvňuje osud iných, a zároveň navrhuje nádej, utópiu a nové potenciality. Táto kapitola, ktorá sprevádza výstavu *Ty a ja*, nás vyzýva k zamysleniu sa nad tenkou (ak vôbec nejakou) hranicou medzi tebou a mnou.

Piata kapitola sa venuje kolaboratívnej výstave Céline Condorelli, Bena Riversa a Jaya Bernarda s názvom *Po práci*. Detské ihriská tu slúžia ako model pre naše sociálne štruktúry, komunity a systémy vo všeobecnosti. Condorelliovej sochárske dielo je inšpirované modulárnymi detskými ihriskami architekta Alda van Eycka, ktoré boli postavené v Amsterdame po druhej svetovej vojne. V nadväznosti na to sa Jen Kratochvíl vo svojom kurátorskom texte pýta: „Učíme sa na ihriskách dostatočne? Učíme sa o nich dostatočne?“ Ak všetko, čo vieme o svete, je sociálny konštrukt, potom musíme dekonštruovať formy, s ktorými sa zoznámujeme od raného detstva, aby sme lepšie pochopili, kým sme. Prvá eseja od Roba Withagena a Simone R. Caljouw s názvom „Detské ihriská Alda van Eycka: Estetika, dostupnosť a tvorivosť“ analyzuje detské ihriská, ktoré tento architekt navrhol a postavil v rokoch 1947 – 1978 v Amsterdame. Text skúma tieto ihriská a aspekt stimulácie tvorivosti u detí. Esej ukazuje, že zatiaľ čo mnohí rodičia svoje deti korigujú a radia

im, ako majú zariadenia „správne“ používať, „van Eyck zámerne vytvoril hracie zariadenie, ktoré nemá takýto jediný, definitívny význam“. Táto esej tiež dôležitým spôsobom poukazuje na to, že van Eyckove ihriská neboli nikdy ohradené, čo malo deti povzbudiť k tomu, aby sa navzájom zapájali a pomáhali si, vrátane aspektu vzájomnej bezpečnosti. Kathryn Bond Stockton sa vo svojej eseji s názvom „Rast do strán alebo prečo sa zdá, že sú deti v dvadsiatom storočí stále queerovejšie“ ďalej zaoberá deťmi a pýta sa: „Existuje homosexuálne dieťa? Čo môže pojem gay dieťa urobiť s predstavami o dieťati? Čo by tento duch mohol povedať o jeho rovesníkoch\*čkach?“ Stockton navrhuje pojem „rast do strany“ namiesto „rastu nahor“, pretože sa domnieva, že „rast nahor“ je obmedzujúci v chápaní ľudského rastu, keďže naznačuje, že rast sa zastaví, keď dosiahneme plnú fyzickú výšku. „Rast do strán“ je komplexnejší a naznačuje bohatosť a dynamickú povahu skúseností a myšlienok subjektu. Stockton používa termín „protogay dieťa“, ktorý začiatkom 90. rokov 20. storočia zaviedla Eve Kosofsky Sedgwick. Tento termín sa tu chápe v spojení s Freudovou *Nachträglichkeit* a Derridovým pojmom oneskorenia. Stockton tvrdí, že detská protogayovosť je komentárom a zhmotnením Derridovho pojmu oneskorenia, pričom skúma časovosť minulosti a prítomnosti. V tejto eseji Stockton dôležitým spôsobom argumentuje, že: „prízračné gay dieťa si môže byť plne vedomé svojho odloženého narodenia“. Jos Boys vo svojej eseji „Ženy a verejný priestor“ zdôrazňuje dôležitosť pochopenia stereotypných predstáv, ktoré sa zhmotňujú v našom človekom vytvorenom prostredí prostredníctvom dizajnu verejných priestorov v urbanizme po roku 1945. Boys zdôrazňuje, že toto „prostredie neberie ohľad na menej mobilných ľudí – ľudí na invalidných vozíkoch alebo používajúcich palice, ženy nesúce ťažké nákupy, tlačiace kočíky alebo autíčka cez obrubníky, starých ľudí zdolávajúcich vysoký schod do autobusu – a na malé deti.“ Táto esej naznačuje, že to pôsobí neúmerne v neprospech žien, pretože ženy zohrávajú hlavnú úlohu v reprodukčnej, domácej a opatrovateľskej práci. (Boys dodáva, že mnohé z týchto problémov sa týkajú aj niektorých mužov z robotníckej triedy, najmä prisťahovalcov.) Toto obmedzenie, tvrdí Boys (podobne ako v predchádzajúcich dvoch esejach), je zakorenené v našej socializácii v detstve. Je to niečo, čo nás učia, už keď sme deti. „Dievčatá sú socializované z ulice prostredníctvom vštepeného strachu z mužov, obmedzením pouličných hier a aktivít a s dôrazom na aktivity, ktoré sa týkajú skôr pôvabu než rýchlosti. Dievčatá sa skoro naučia zberať čo najmenej priestoru, aby mohli byť zaradené do kategórie, žena“. Chlapci sa naopak

skoro naučia, že svoju, chlapčenskú môžu dokázať tým, že zaberú veľa miesta, najmä vonku na ulici.“ Táto kapitola obsahuje aj báseň od Jaya Bernarda s rovnomenným názvom „After Work“. Báseň je zobrazená ako súčasť inštalácie výstavy na stenách galérie a ako zvuková stopa videa, ktoré hrá vo výstavnom priestore. Báseň sa začína úvodným veršom: „Chlapci a dievčatá, podťe sa von hrať,“ a pokračuje: „Ak by kreslený králik padal z veľkej výšky, potom by sa táto diera posunula o niekoľko centimetrov dopredu, takže by si králik rozbil tvár o podlahu. Vyrastať s touto myšlienkou, že svet má zmysel pre humor a že vaša bolesť je ťažká, dočasná a veselá, robí dospelosť znesiteľnou.“ To presne dopĺňa Kratochvilovu argumentáciu, že detské ihriská „nie sú bezpečné, bez ohľadu na to, koľko pevnej gumy použijete na pokrytie zeme. Nemajú byť bezpečné. A to je dobre. Ako vedia všetky dobre vycvičené alebo divoké zvieratá, neľudia, medzihviezdni mimozemšťania a pravdepodobne aj niektorí ľudia, žiadne miesto nie je bezpečné. Tak sa podme hrať a zistiť, ako to tu funguje.“ V esejach v tejto kapitole sa uvažuje o rozdieloch medzi rôznymi zónami a miestami určenými na hru a prácu. Na jednej strane Withagen a Caljouw v publikácii tvrdia, že van Eyckove ihriská sa stali neoddeliteľnou súčasťou mesta a mali „mestský charakter“, ktorý dokázal vytvoriť integráciu ihrísk do mesta; Boys na druhej strane naznačuje, že v britskom územnom plánovaní po roku 1945 boli mestá rozdelené na rôzne činnosti, pričom každá mala svoje vhodné miesto a okolie: „voľnočasové prostredie, ktoré sa nachádzalo v domácnosti, a pracovné prostredie, ktoré bolo fyzicky inde.“ To viedlo k domácim úlohám a povinnostiam, ale aj k rodovým nerovnostiam. Stocktonov príspevok poskytuje konceptuálne uvažovanie o „prízračnej homosexualite v postave dieťaťa“. Výstava *Po práci* je zamyslením nad vzťahom medzi prácou a voľným časom, a čo je dôležité, nabáda nás k zamysleniu sa nad tým, čo znamená „po práci“ a aké sú jemné hranice tohto pomyselného časového rámca. Kedy sa „po práci“ začína a kedy končí? Ako sa líši od pracovného času a je „po práci“ naozaj voľný čas, alebo je to skôr opäť pracovný čas?

Posledná kapitola sprevádza výstavu *Nemá medze, čo od teba živý svet bude žiadať\**, ktorú kurátorsky pripravili Martin Piaček a Dávid Koronczí. Skupinová výstava je výsledkom práce Ateliéru vvv (Katedry intermédií Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave). Dávid Koronczí sa vo svojom kurátorskom texte pýta: „Môže vo svete narušených vzťahov a informačnej presýtenosti prinášať umenie pocit zakorenenia? Môže

nastolovať atmosféru pochopenia a vytvárať realizovateľné vízie sveta, v ktorom sme si k sebe na osi prírodo-kultúr navzájom bližšie? A hlavne, môže si pritom zachovať jazyk kritiky, vtipu či subverzie?“ Táto kapitola je preto zbierkou esejí, ktoré sa zaoberajú súčasnými umeleckými postupmi, ktorých cieľom je podnietiť dialóg s ostatnými, iniciovať spoločenskú zmenu, zapáť sa do reality, predstaviť si nový a lepší svet, a tiež nás povzbudzujú k tomu, aby sme sa isté veci spoločne, kolektívne a dialogicky odnaučili a nanovo naučili. Grant Kester vo svojej eseji „Konverzácie: Úloha dialógu v sociálne angažovanom umení“ rozoberá umelecké projekty založené na dialogickej výmene. Kester to vysvetľuje takto: „Hoci je bežné, že umelecké dielo vyvoláva dialóg medzi divákmi\*čkami, zvyčajne sa tak deje v reakcii na hotový objekt. V týchto projektoch sa konverzácia stáva neoddeliteľnou súčasťou samotného diela.“ To, čo je tu nové a čo robí túto esej relevantnou, je Kesterov argument, že „tieto projekty si vyžadujú zmenu paradigmy v našom chápaní umeleckého diela; definíciu estetickéj skúsenosti, ktorá je skôr trvajúca než okamžitá.“ Kester sa v texte odvoláva na štúdiu Mary Field Belenkyovej a jej spoluautoriek z roku 1986 s názvom *Women's Ways of Knowing (Ženské spôsoby poznania)*, ktorá predstavila vzťah žien k poznaniu a koncept uznávania hlasov iných. Kester aj Belenky chápu dôležitosť uznania situácie, kontextu a histórie každého hovoriaceho, z ktorej vstupuje daný človek do dialógu. Kester navrhuje komunikačné výmeny, ktoré sú založené na empatii a našej schopnosti stotožniť sa s inými ľuďmi, a nie výlučne s cieľom reprezentovať „seba“. Marina Garcés vo svojej eseji „Úprimnosť voči skutočnosti“ vysvetľuje, že „úprimnosť voči skutočnosti nie je definovaná témami, postupmi alebo miestami, ale silou angažovanosti a prahnutím: prahnutím po pravde, prahnutím po nás a prahnutím po svete.“ Garcés tvrdí, že v dôsledku globalizácie bol zrušený monopol, z ktorého sa pozeráme na svet a interpretujeme ho. „Proti jednotnej skutočnosti globálneho trhu sa otvára neistý tiež anonymného (ne)poznania, od ktorého nikto nemá kľúče na interpretáciu. Premietanie svetlých a dobre lokalizovaných horizontov angažovanosti a intervencie cez tento tiež sveta nielenže nemá zmysel, ale je aj aktom úplnej neúprimnosti.“ Garcés preto navrhuje, aby sme dnes požadovali ešte viac úprimnosti. Garcésovej snaha o „úprimnosť voči skutočnosti“ je taká silná, že navrhuje, že ak je to slovo „umenie“, ktoré nám bráni v príklone k úprimnosti voči skutočnosti, musíme „nechať umenie bokom a hľadať nové názvy pre tieto výtvyry“. Názov výstavy je citátom z knihy černošskej spisovateľky science fiction

Octavie E. Butler *Parable of the Sower (Podobenstvo o rozsievачovi)*, ktorá ovplyvnila prácu Ateliéru vvv. Tretia esej v tejto kapitole je teda dôležitým skúmaním prepojenia medzi vedecko-fantastickými príbehmi a hnutiami za sociálnu spravodlivosť. Úvodný text autorky Walidah Imarisha z knihy *Octavia's Brood. Science Fiction Stories from Social Justice Movements* čerpá z textov Octavie Butler. Esaj je poctou Butlerovej dielu, ktorá vo svojich sci-fi knihách „skúmala priesečníky identity a predstavivosti, šedé zóny rasy, triedy, pohlavia, sexuality, lásky, militarizmu, nerovnosti, útlaku, odporu a – čo je najdôležitejšie – nádeje“. Aké je prepojenie a význam vedecko-fantastických príbehov s hnutím za sociálnu spravodlivosť a navyše s umeleckými postupmi? Imarisha tvrdí, že „vždy, keď sa pokúšame predstaviť si svet bez vojny, bez násillia, bez väznic, bez kapitalizmu, zaoberáme sa špekulatívnou fikciou. Všetko to organizovanie je vedeckou fikciou. Organizátori\*ky a aktivisti\*tky zasväcujú svoje životy vytváraniu a predstavám o inom svete alebo o mnohých iných svetoch – takže čo môže byť pre organizátorov\*ky lepším miestom pre ich prácu, než skúmať sci-fi príbehy?“ Podobne aj súčasné umenie, ktoré má potenciál predstaviť si nový a lepší svet, by sa malo učiť z vizionárskeho odkazu spisovateľov\*iek science fiction, pokiaľ ide o naznačenie nádeje na lepšiu budúcnosť. Imarisha vo svojom texte zdôrazňuje, že vizionárska fikcia bola obzvlášť dôležitá pre tých, ktorých identity sú v rámci majoritnej spoločnosti marginalizované a utláčané. Ako dôsledok historickej kolektívnej traumy „musíme pochopiť, že každý z nás je už sci-fi, ktoré chodí po dvoch nohách. Naši predkovia si nás vysnívali a potom ohýbali realitu, aby nás vytvorili.“ V záverečnom texte publikácie s názvom „Všetkým, čo sa zbláznili do štúdia“ Raoni Saleh and Joy Mariama Smith vyzývajú čitateľov\*ky, aby sa zamysleli nad spôsobmi, akými sa učíme, a nabádajú nás, aby sme sa učili kolektívne. Dôležitá je ich výzva na decentralizáciu tvorby vedomostí. Ďalej tvrdia, že: „Štúdium sa objavuje vždy a nie je biele. Štúdium nie je biele.“ Tento text je určený na vytlačenie a distribúciu ako „zin“ a na zdieľanie s ostatnými; jeho autori\*ky nás vyzývajú, aby sme sa prišli „hrať s týmto textom“. V dialógu s ostatnými textami v tejto publikácii nás Saleh a Smith nabádajú: „Podporujte zdravý rozdiel v chápaní. Učte sa viac. Čítajte za hranice toho, čo je napísané.“ Program Ateliéru vvv aj ich následnú skupinovú výstavu možno charakterizovať ako návrh čo najlepšieho možného umeleckého toolboxu pre potreby súčasného sveta, ktorý sa momentálne nachádza v stave permanentnej krízy. Túžbou Martina Piačeka and Dávida Koronczihho je poskytnúť svojim

študentom\*kám nástroje, ktoré im pomôžu vyrovnať sa s neustálym pocitom krízy, ale nielen to: môžu navrhnuť alternatívy, nadviazať dialóg a zapojiť sa do reálneho sveta, ako aj predstaviť si nový svet, ktorý príde. Eseje v tejto kapitole teda skúmajú, ako môže umelecká tvorba slúžiť ako miesto stretnutia pre empatiu, dialóg, predstavovanie si života, ktorý stojí za to žiť, a ako angažovanosť v reálnom živote presahuje prostú účasť. Tieto texty tiež skúmajú možnosti predstavovania si iného sveta prostredníctvom vedecko-fantastických príbehov. Všetky texty majú dôležitý spoločný aspekt, a to, že nabádajú čitateľov\*ky k účasti na kolektívnej činnosti, kolektívnom učení, dialógu, participácii a vyhýbaní sa izolácii. Práve prostredníctvom dialógu a pochopenia iných popri zdravom nesúhlase a otvorenosti môžeme spoločne nájsť nádej pre spoločnú budúcnosť.

Pozývam vás, aby ste sa nad touto knihou „putujúcich konceptov“ zamysleli, čítali medzi riadkami a uvažovali v súvislostiach a na mieste. Vezmite si tieto koncepty a umožnite im cestovať ďalej a dosiahnuť ďaleko za hranice tejto knihy.

1  
Lola Olufemi and Imani Robinson.  
„Abolition: In Defence of Translation“. *Programme of the Somerset House*. (2021)  
Dostupné 14. marca, 2023:  
<https://www.somersethouse.org.uk/blog/defence-translation>

2  
Łukasz Ronduda. „Flexibility Makes Our Existence Possible: The Contextual Art of Jan Świdziński“ in *ArtMargins*. (2018)  
Dostupné 14. marca, 2023:  
<https://artmargins.com/flexibility-makes-our-existence-possible-the-contextual-art-of-jan-widziski/>

3  
Zoé Samudzi in „Abolition: In Defence of Translation“. *Programme of the Somerset House*. (2021) Dostupné 14. marca, 2023: <https://www.somersethouse.org.uk/blog/defence-translation>

4  
Jun Pang in „Abolition: In Defence of Translation“. *Programme of the Somerset House*. (2021) Dostupné 14. marca, 2023: <https://www.somersethouse.org.uk/blog/defence-translation>

5  
Lola Olufemi and Imani Robinson.  
„Abolition: In Defence of Translation“. *Programme of the Somerset House*. (2021)  
Dostupné 14. marca, 2023:  
<https://www.somersethouse.org.uk/blog/defence-translation>

6  
Mladen Stilinović. „Entry into (Europe)“ in Ana Janecski and Roxana Marcoci (eds) *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*. (The Museum of Modern Art: New York, 2018), s.221.

# Budúcnosti

# Budúcnosti

## WORDS SPILL OUT AND SPREAD LIKE FLAMES\*

Koľko apokalýps ste prežili počas svojho života, aby ste mohli rozprávať príbehy budúcim generáciám?

Alebo lepšie povedané, koľko apokalýps ste doteraz premeškali? Koľko anihilácií, vyhladzovaní, eradikácií, devastácií, vymieraní, eliminácií, odsúdení, genocíd, posledných chvíľ a prechodov do zabudnutia sa podľa vás zmestí do jedného malého auta? Ako skupina vystupujúcich klauzúr? Je tu hollywoodska perspektíva, Roland Emmerich a jemu podobní, s meteoritmi a laserovými lúčmi a tektonickými posunmi ničivých rozmerov, nárazmi a rozbitím a behom a krikom a pádom a klesaním a stratou a nájdením. A potom je tu aj to každodenné spravodajstvo, samozrejme, podľa toho, na ktorej strane politického spektra sa nachádzate, so všetkými tými socialistami\*kami, ktorí\*é vám berú slobodu, a kapitalistami\*kami, ktorí\*é vám berú živobytie, a ľadovými medveďmi, a vojnami a plávajúcimi telami a vrecami na mŕtvolu a slzami a prasknutým kovom a ľadovými kryhami roztápajúcimi sa v hrubých brúsených pohároch s negroni, ktoré je náročné piť s rúškom na tvári, takže si ho radšej vychutnajte v izolovanej samote, pričom lamentujte nad svojimi oponentmi na druhej strane spektra. A v neposlednom rade je tu eschatológia, nie nevyhnutne len biblická, mám na mysli eschatológiu všeobecne, nad časom a kultúrou, s apokalypsou ako zjavením či odhalením. A vzhľadom na to, že všetko už bolo odhalené, všetko bolo zjavené, rozprávané a znovu rozprávané nespočetnekrát, preto, voilà, žijeme apokalypsou. Dalo by sa dokonca povedať, že apokalypsou teraz (malé písmená, bez výkričníka, keďže ide o skutočne starú správu). V každom prípade, gratulujem nám.

## THERE ARE HOLES IN WORDS

A potom tí katolícki teológovia – takmer úplne z ničoho nič, ako to väčšinou robia – uviedli do života významnú inováciu svojho eschatologického systému – koncepciu očistca, založenú len na drobných úryvkoch z Písma, malom kúsku z Matúša a ďalšom z Korinťanov. A tak uviedli do života priestor, údajne reálne existujúce miesto nachádzajúce sa niekde v Írsku, blízko Jeruzalema alebo inde. Priestor, v ktorom by boli skutky každého jednotlivého človeka súdené a očisťované ohňom. Očisťujúcim ohňom, nie trestajúcim ako v pekle. Zaujímavé je, že sa potrebovali zbaviť zjednodušenej binárnej predstavy o nebi a pekle, aby sa priblížili k oveľa

komplexnejšej eschatológii starých Grékov, ktorí zvykli mať možnosť zmeniť svoj osud v posmrtnom živote – na ceste cez podsvetie až na Elyzejské polia.

A tak vznikol Očistec – miesto pre celé západné kresťanstvo (teda pre tých\*tie, ktorí\*é súhlasili s jeho existenciou), kam každý\*á prichádza po zániku svojej telesnej schránky, aby si ohňom očistil dušu pred tým, ako sa vydá na potenciálnu novú cestu do neba – alebo kam nie.

(Očistec býval strašným miestom horiacich ohňov a ľadových svahov, kým Dante nevyužil liečivú silu básnika, ktorý z neho urobil príjemné a upokojujúce intermezzo, aby vytvoril rast možností, škálu zážitkov či skôr spektrum možností, ako smrteľníkom odčiniť ich hriechy.)

## THERE ARE HOLES IN WORDS

Plamene pohlcovali mesto šesť nekonečných dní. Potom sa Rimanom podarilo dostať ho pod kontrolu. Len aby sa s hrôzou stali svedkami toho, ako sa oheň znovu rozhorí a horí ďalšie tri dni. Neexistuje takmer žiadny solídny historický dôkaz, ktorý by podporoval ukazovanie prstom na jedného človeka údajne výlučne zodpovedného za požiar. Napriek tomu sa to stalo všeobecne známym faktom. Poznatok o pýche, šialenstve a čistom zle. Cisár vraj tancoval a recitoval poéziu v divadelnom kostýme, zatiaľ čo plamene neustále skákali – s podobnou vervou – zo strechy na strechu a šírili skazu. Ničenie, ktoré údajne rozpálil cisár. Chudák Nero. Premožený obrazom, ktorý o ňom vytvorili víťazné sily. Prekliaty Peter Ustinov. Našťastie, v tomto prípade existuje šanca prepnúť na spiatočku, prehodnotiť, zväziť širší interpretačný rámec, odučiť sa a nanovo vyrozprávať. Chudák Nero. Produkt monarchistického genetického hračkárstva bažiaceho po moci. A teraz historici\*čky tvrdia, že mesto vôbec nezapálil. Ale skôr nariadil a dohliadol na kompletnú infraštruktúrnú obnovu ruín spáleného Ríma, aby sa vyhol budúcim požiarom alebo minimalizoval ich potenciálne nebezpečenstvo. A áno, s veľkou pravdepodobnosťou zavraždil svoju manželku. A rád sa prezliekal za ženu, za muža a za neľudí. A miloval divadlo a sníval o tom, že bude hercom, čo sa vo vysoko strati-fikovanej spoločnosti vtedajšieho antického Ríma považovalo za rovnakú spoločenskú úroveň ako sexuálna práca. Drahý queer Nero, so všetkými svojimi úchylkami a zúfalou potrebou liekov, obetný baránok a očierňovaný dlhé stáročia, RIP.

## THERE ARE HOLES IN WORDS

Ako sformulovať posolstvo určené pre dočasnú tak ťažko uchopiteľnú pre bytosť, ktorej existencia je obmedzená nanajvýš na storočie, väčšinou však len na jeho polovicu? Ako hovoriť s budúcnosťou? S tvormi a bytosťami, ktoré ju obývajú? Ako ich varovať pred nebezpečenstvami, ktoré za sebou zanechala civilizácia sebazničujúcich dvojnohých tvorov so smiešne krátkou a selektívnou pamäťou? V osemdesiatych rokoch vznikla organizácia s názvom „Human Interference Task Force“, ktorá má odpovedať na tieto a ďalšie otázky týkajúce sa nevyhnutnosti výstražných tabúl okolo úložísk jadrového odpadu rozmiestnených po celom svete, a to vzhľadom na eventualitu nášho zániku, či už apokalyptického alebo iného. Na varovanie bytostí z vesmíru, nových druhov prichádzajúcich po ľudstve, novoobjavených susedov a iných prístahovalcov. Aby sme povedali: „Hej, nechali sme tu nejaké svinstvo, pozor, nedotýkajte sa... Prosíme vás.“ Treba vymyslieť komunikačné opatrenia na preklenutie desiatich a viacerých tisícročí, aby sa zabránilo budúcim škodám, pretože škody tu a teraz už boli spôsobené, škody, ktoré by človek sotva chcel odovzdať ďalej. Ukázať znamenie, vyrozprávať príbeh a sprostredkovať pocit alebo vnem... Najmä preto, že Marshallove ostrovy v týchto dňoch vyzerajú ako raj. Ako však, keď aj náboženstvá trvajú len niekoľko tisícročí, kým sa rozplynú vo vzduchu, z ktorého vzišli, a keď najstarší písomný záznam našej civilizácie, dodnes čitateľný, má len 5 000 rokov?

## THERE ARE HOLES IN WORDS

A potom vstúpil na scénu seizmológ a celú vec obrátil. Povedal: hlavným cieľom tejto planéty Zem po celý čas jej existencie je, aby sa ochladila. Teda kontrolovať a obmedziť silu pôvodnej gigantickej explózie prvotnej energie horiaceho stretnutia hmoty, ktorá sa spojila, aby vytvorila túto planétu.

Páni, takže Zem má svoje vlastné poslanie a všetko, čo sa odohráva na jej povrchu, je len vedľajším produktom? Náhodná zhoda okolností? Alebo možno forma zábavy pre samotnú Zem, aby sa počas chladnutia nenudila? Sú všetky tie nekonečné apokalypsy len závesy na útesoch pred ďalšou sezónou obľúbeného televízneho seriálu o Zemi? Nebolo by to oslobodzujúce?

Tak sme vstúpili. A tu sú. Barbarini obri. Hladkosť ich pokožky sa zdala bezchybná, jej reflexný charakter vyvoláva niečo, čo v človeku vzbudzuje pocit pokojnej pokory, takmer povznesenosti. A to všetko len vďaka ich vyžarujúcej prítomnosti. Pri bližšom pozorovaní sa zdalo, že sú na nich prakticky neviditeľné jemné trhlinky (sú to ich materské znamienka?), ktoré prerušujú možný pocit dotyku a pohladenia plávajúcej tvarovo plnej tekutiny... Nie! Samozrejme, nedotýkal by som sa ich, len zdieľam ich mlčanie, kým čakám na súhlas sa priblížiť. Aká to je len túžba. Aká rozkoš v zastúpení.

Jazyk prináša oslobodenie. Jednoduché posuny v kodifikovaných normách pomenovania sú najúčinnjším revolučným nástrojom. Múry tradičných hodnôt praskajú novými termínmi, rámcami, spektrálne otvorenými definíciami a ich rozkvitajúcim zaužívaním a integráciou do citátovej reality.

Napriek tomu zostávajú ticho. Akoby im to bolo jedno. Akoby jazyk bol len mihotavým zrnkom prachu, ktoré pomaly gravituje k nejakej dávno zabudnutej histórii.

Prítomný je však niečí naliehavý, pritom jemne ovládaný hlas, ktorý sa šíri priestorom a objíma ich predĺžené končatiny, siahajúce po teple kovovej tekutiny. Sú naozaj fyzicky tu, alebo sú len ozvenou akejsi digitálne vykreslenej reality? Záleží na tom vôbec? Bolo v ich slovách toľko dier, že ich prestali používať a našli lepší spôsob komunikácie?

Obri. Pôvabní, pokorní obri. Barbarini Obri, postavy konečne fyzicky zhmotnené v hliníkovom odliatku, po dlhom šťastnom živote na stránkach Barbariných kníh a 3D animáciách jej pohyblivých obrazov, nemé, ale skutočne výstižné. Neznámi. Nedotknutí. Zdá sa, že prívitíví. Existuje šanca na medzidruhový dialóg? Medzidruhový výmenu? Môžeme budovať veci spoločne? Môžeme formulovať myšlienky jeden vedľa druhého? Môžeme spolu žiť a stať sa spoločenstvom? Úplne utopickými socialistickými bytosťami?

\* Úryvok z básne Barbary Kapusta.



# Amniotechnika

Pokiaľ viem, všetci ľudia v histórii vznikli pod vodou, v plodovej vode. Zamyslite sa nad tým: Ako oživíte telo? Filmoví tvorcovia a spisovatelia fikcie vždy naznačovali, že musíte mať nádrž. Dospelé dieťa doktora Frankensteinov - a každá jeho napodobenina - je oživené vo vani plnej elektrického nálevu. Úsilie, ktoré sa vynakladá na odchovanie tohto vodného telesa, je samozrejme považované za tvorivú prácu. O tehotenstve sa však oveľa menej často uvažuje ako o magickej frankensteinovskej nádrži. Plodová voda (latinsky: *liquor amnii*) je spočiatku zmesou vody a elektrolytov a neskôr cukru, kúskov túlavej DNA, tukov, bielkovín, moču a výkalov. Ešte pred narodením sú naše embryonálne ústa, nosy a pľúca naplnené týmto „likérom“. Pohybujeme našimi drobnými bránicami a medzirebrovými svalmi v oddanom nácviku budúceho dýchania, ale nedýchame. Ani sa netopíme. Hovorí sa, že niektorí eskapológovia a hĺbkoví potápači sa pokúšajú spomaliť svoj tep tým, že si „spomenú“ na tento čas pred strachom, na tento nekonfliktný stav voči vode, aby sa dostatočne upokojili na vykonávanie svojich úloh.

V Standing Rock sa uskutočnil živý pôrod. Údajne išlo o udalosť, na ktorej sa zúčastnili desiatky pôrodných asistentiek. „Naším prvým domovom je voda,“ povedali niektoré z nich - Melissa Rose, Yuwita Win, Carolina Reyes - a netrpezlivo opakovali toto posolstvo reportérom a hlásateľom, ktorí sa zhluchovali okolo; „voda je naším prvým liekom.“ Práve pod heslom „ochrana vody“ sa v roku 2016 uskutočnila epochálna mobilizácia pôvodných obyvateľov Spojených štátov a ich podporovateľov: blokáda ropovodu Dakota Access. Ak by pre túto masovú vzburu existoval len jeden slogan, bola by to lakotská fráza *mni wiconi*: voda je život<sup>2</sup>. Menej známy je fakt, že Mni Wiconi je aj skutočný názov potrubia na pitnú vodu, ktorému hrozí kontaminácia a korózia, a to na troch miestach, od plánovaného ropovodu. Rovnako však predstavuje aj ideológiu, Mni Wiconi je teda doslova už existujúcou infraštruktúrou, ktorá slúži niekoľkým častiam blízkych domorodých rezervácií: ekológii a technike. Ochrancovia vody obhajujú potrebu a túžbu po technológii zabezpečujúcej vodu pred záujmami rýchlejšej prepravy fosílnych palív.<sup>3</sup>

Mám nutkanie tvrdiť, že od nich teda pochádza voda ako kyborgovský koncept - voda ako sociálna a predsociálna, voda ako sprievodná technológia, voda ako médium aj posolstvo. Hydrofeministka Astrida

Sophie Lewis

Text je upravený úryvok z knihy: Sophie Lewis. *Full Surrogacy Now: Feminism Against Family*, Verso Books, 2019. Text sme preložili s láskavým dovolením Sophie Lewis.

320

Sophie Lewis

321

Neimanis to parafrázuje takto: „ak sme všetci vodní, potom všetci v sebe ukrývame potenciál vodnej gestácie“, pretože „gestácia nemusí mať podobu ľudského reprosexuálneho lona: môžeme byť gestační ako milenci, ako susedia, ako náhodní cudzinci“. V skutočnosti, v spojení s Neimanisovej tvrdením v knihe *Bodies of Water*, nielen „môžeme“, ale aj musíme byť gestační. „Gestácii sa učíme od vody“, píše Neimanis, ale naliehavo sa potrebujeme učiť lepšie, otázka znie: „Ako by sme sa v čiastočnom rozpade našej vlastnej suverénnej subjektivity mohli stať gestačnými aj v tomto gestačnom milieu?“<sup>5</sup> Jedna z možných odpovedí: podporou Ochrancov Vody. Duch ekorevolučného hydrofeminizmu, alebo úplného náhradníctva revitalizuje živú vzburu proti ropným cestám ohrozujúcim integritu jazier, ako je jazero Oahe, a riek, ako je Missouri.

Voda zvyčajne opúšťa tehotenstvo a odteká - čo je predzvesťou začiatku konca tehotenstva - na základe signálu z chemického tela plodu, ktorý zároveň vytlačí tekutinu z pľúc plodu, aby sa pripravil na stretnutie s nemokrym svetom. Pri cisárskom reze je to skalpel, ktorý uvoľňuje vodu. V každom z týchto scenárov odchod *liquor amnii* a smrť (natiahnutím) pupočnej šnúry poskytujúcej kyslík spúšťajú nezvratný a pomerne trpký vývoj: nahradenie vody vzduchom v určitých základných potrubíach našej anatómie. Napriek tomu, že sa z nás stávajú suchozemské zvieratá, pre ktoré je utopenie stále prítomným nebezpečenstvom, ľudia zostávajú prevažne vodou. Pod vodou [v angl. *underwater*, pozn.prekl.] je jediné slovo, ktoré máme v angličtine na označenie toho, čo je v skutočnosti stavom „vo vode“, vodou vo vode. Čo viac desí, ako priťahuje. Koniec koncov, pre plody to môže byť v poriadku - čo potvrdzuje nespočetné množstvo pôrodov do vody zachytených na YouTube - ale pre ľudí byť naplnení vodou na výrobu detí je mimoriadne nebezpečné. A človek sa zrazu nestane obojživelníkom tým, že otehotnie. Napriek tomu ju (alebo ich, alebo jeho) zatopí zvnútra: kontrola nad krvným obehom je nadržaná, tepny sa otvoria doširoka, krvný tlak sa zvýši. Vytvorí sa zátka, ktorá utesní až liter vnútri ciev, čo je amnión, placentárna nádrž. Gestácia, rovnako ako všetka práca, je kyborgom, pretože je založená na vode. Voda, podobne ako náhradné materstvo, „uľahčuje a smeruje k stávaniu sa inými telami... [ale] nie je nevyhnutne viazaná na ženské ľudské telo.“<sup>6</sup> Je to nevyvážená technicko-sociálna koprodukcija, na ktorej sa podieľajú menej ako dvaja, ale viac ako jeden. Aby to neznelo príliš príjemne, pripomeňme si výpoveď molekularného biológa, že nenarodený Homo sapiens využíva všetky druhy „manipulácie, vydierania a násilia“<sup>7</sup> ako

svoj príspevok k tomu, aby sa stal. No voči komu ich využíva? Veď predsa ako „ešte nie ľudia“ sú tieto drobné živočíchy súčasťou matky. Hoci DNA môže byť úplne odlišná, plody sú - počas tehotenstva a nejaký čas po ňom - konkrétne súčasťou svojich nositeľov-opatrovateľov, takmer akýmsi orgánom. Myšlienka, že v tehotenstve existujú dve samostatné ja, sa zdá byť jazykovo nevyhnutná na opis toho, čo sa tam deje, ale je fakticky pochybná. Vzhľadom na pokrok v chápaní chimérizmu (krížová kolonizácia buniek medzi organizmami) a symbiogenézy (medzidruhová spolupráca) v posledných rokoch sa zdá byť takmer výstredné veriť v autonómiu jednotlivca, nieto ešte v autonómiu plodu. Slovo „individuálny“ sa podľa definície aj tak nikdy pomyselne nevzťahovalo na gestátorov.

Naša vodnatosť je našou náhradou. Je to lôžko prekryvania našich tiel a je to, nie nevyhnutne, ale možno, zdroj radikálnej príbuznosti. Telá sú do istej miery vždy deravé, parazitické a nejednotné, ako dokazuje vitálna a rozmanitá flóra baktérií v každom tele, nielen v tehotenstve. V opisoch pozemského života, ktoré podávajú biológovia ako Lynn Margulis, sa ukazuje, že všetci sme znepokojivo, mnohonásobne tehotní s nespočetnými entitami, baktériami, vírusmi a ďalšími, z ktorých niektoré nás dokonca súčasne gestacujú (alebo skôr za nás zabezpečujú niektoré kľúčové vývojové funkcie).<sup>8</sup>

Nemožno však poprieť, že plody (samy plné parazitov a symbiontov) sa odlišujú od ostatných živočíchov. Robia to brutálne. Podľa niektorých etymológov je slovo *amnion* - ktoré označuje vnútornú membránu placenty, vak s vodou analogický k Prometeovej nádrži v sci-fi fantasy - zdrobneninou slova pre jahňa (*amnos*)... ako malé jahniatka na zabíjačke.<sup>9</sup> Podľa iných je „amnion“ odvodené od gréckeho pomenovania misky alebo vedra (*ἀμνίον*), do ktorého sa zhromažďovala krv obetovaných zvierat (alebo ľudských obetí).<sup>10</sup> Je zrejme, že Gréci boli zmätení z toho, kto je v tejto situácii baránok, pretože to posledné, čo obsah amniou správaním pripomína, je malý baránok, tichý a mierny. Okrem toho sa „tam dole“ nachádza veľa vzájomne prepojených misiek a blán. Amnion sa nenaplnia krvou, nikdy, s výnimkou niektorých typov potratov; menštruácia je vlastnosťou endometria; a práve medzi vonkajšou blanou placenty, choriónom, a endometriom sa zvyčajne „zachytáva“ obetná krv počas krvácania. Kto drží a zachytáva čiú krv? Kto koho trhá? Lekár alebo príšera? Gestátor alebo gestovaný (plod)? Isté je, že netvory besnia, ako napísala Mary Shelley, kvôli nedostatku starostlivosti. Pravdepodobne to

bol v konečnom dôsledku človek vedy, ktorému bola odopretá možnosť byť matkou a ktorý bol tým ničivejším monštrum na besnení. Pre mňa je pojem „amniotechnika“ umením držať a starať sa aj vtedy, keď vás trhajú, a zároveň vás držia. Amniotechnika je ochrana vody a ochrana ľudí pred vodou v duchu úplnej náhradnej starostlivosti. Chcem, aby sa z toho stala všeobecná prax, ktorá nezabúda na dôležitosť udržaných matiek a zmarených matiek a, áno, aj ašpirujúcich „slobodných otcov“ plávajúcich v šťave; dýchajúcich, ale hydratovaných; dobre napojených, ale suchých. Dúfam, že je možné, aby sa aj z fantázie ektogénneho potomstva, ako bol Frankenstein, ktoré snívalo o zrode nepoškvrnenom maternicou, stali časom schopní amniotechnici. Ich svetonázor možno neobstojí, ale myslím si, že aj ten sa musí udržať. Nech aj oni zažijú, povedané slovami Sylvie Plath, „deväť mesiacov, počas ktorých sa stanú niečím iným, než sú [oni] sami, oddelia sa od tejto inakosti, nakrmiť ju a sú pre ňu zdrojom mlieka a medu.“<sup>11</sup>

Predpokladajme, že je možné, aby sa ktokoľvek z nás naučil, že sú to držitelia - a nie klamní „autori“, seba-replikujúci sa, a „patentári“-, ktorí skutočne ovládajú svet. „Hospodárenie s vodou“ môže znieť nevzrušujúco, ale mám podozrenie, že obsahuje kľúčové tajomstvá príbuzenských postupov budúcnosti. Rovnako ako v prípade vody sme príliš súhlasili s privatizáciou produkcie nového života. Náhradné matky vpred! Náhradníkmi myslím všetkých tých súdružských gestátorov, pôrodné asistentky a iných rôznych opatrovníkov v klzkých momentoch spoločenskej reprodukcie: oprava člnov, preplávanie cez hranice, blokovanie potrubia ohrozujúceho jazerá, nosenie, potraty. Naučme sa všetci hneď teraz, ako môžu súdružské bytosti pomôcť plánovať, zmierňovať, prerušovať, trpieť a reorganizovať toto amniotické násillie. Premýšľajme, ako môžeme pomôcť v tomto regeneračnom mokrom zápase a rozdeliť si toto bremeno.

Reprodukčná spravodlivosť a spravodlivosť v oblasti vody sú neoddeliteľné. Podstata tohto spojenia sa však často nesprávne pripisuje typu primitivizmom poznačeného ekofeminizmu „bohyne“, ktorý svoje tvrdenia príliš často zakoreňuje v tichých koloniálnych a sexuálne esencionalistických predstavách o prírode, aby nebol výzvou pre bielych environmentalistov.<sup>12</sup> Ako protilátku teoretizuje tento vzťah pomocou dlhej línie dekoloniálnej vedy a materializmu, radikálna pôrodná asistentka Wicanhpi Iyotan Win Autumn Lavender-Wilson (ďalej len Wicanhpi):

K pôrodnej asistencii som sa dostala vďaka práci Fanona a Memmiho, LaDukea a Delorie. Ako Dakotovia chápeme, že *mni wiconi* nie je nejaký nadýchaný abstraktný koncept, ktorý má slúžiť na podporu nejakej sentimentálnej pseudoduchovnej praxe. [Č]istá voda má moc liečiť, znečistená voda má moc zabíjať.<sup>13</sup>

Podľa mňa tieto slová osvetľujú plodovú vodu ako niečo, čo by teoretik „komplexnosti“ John Urry mohol nazvať „globálnou tekutinou“.<sup>14</sup> Skôr než by Wicanhpi stotožňoval vodu s univerzálnym pojmom „život“, pristupuje k tekutine ako k historickému základu konkrétneho života. Techniky ošetrovania plodovej vody, ako navrhuje, musia integrovať dvojaký význam „starostlivosti“ (bolesť a úľavu) a dvojakú silu medicíny (jed a liek).

Musíme sa uistiť, že jej nie je ani príliš veľa, ani príliš málo [plodovej vody]. Od olovom kontaminovanej vody, ktorá otravuje deti v meste Flint v štáte Michigan, cez kontamináciu [kyselinou perfluóroktánovou] vo vode v meste Hoosick Falls v štáte New York spôsobujúcu rakovinu, až po verejné školy v Newarku, ktoré dávajú olovom kontaminovanú vodu všetkým svojim študentom a zamestnancom... až po dôsledky ťažby uránu, zariadení na nakladanie s jadrovým odpadom, frakovania, únikov ropy a zastaraných systémov verejných prác... [politika vody] je a bola v posledných desaťročiach pre mnohé domorodé národy živou realitou.<sup>15</sup>

Ako naznačujú dakotské pôrodné asistentky ako Wicanhpi, kľúčové pre praktické uvedomenie si tekutej molekulárnej radosti a násillia tehotenstva je uvedomenie si jeho zakotvenosti v globálnych štruktúrach sociálnej reprodukcie. Tehotenstvo je spojené s kolonializmom, nadvládou bielej rasy, kapitálom a pohlavím - ale aj s odporom.

Práca sociálnej reprodukcie prináša novú nádej pre revolučný boj, ale zároveň vytvára nové životy, ktoré utláčatelia vysávajú a drvia. Narodiť sa v podmienkach, v ktorých sa nedá žiť, môže byť istým druhom tvrdohlavosti - vzbury, ale bolo by nesprávne predpokladať, že je to tak vždy. Vezmime si konkrétny nedostatok slobody neotehotnieť, ktorému v súčasnosti čelia tisíce ľudí migrujúcich do Európy zo Sýrie a subsaharskej

Afriky. Po „demokratickom“ rozhodnutí zastaviť politiku záchranu ľudí Mare Nostrum sa Stredozemné more stalo otvoreným hrobom. Zlý amnion, absolútne neživotaschopný, ktorý bez rozdielu chytá krv matiek a detí migrantov:

Eritrejkanka, o ktorej sa predpokladalo, že má asi dvadsať rokov, porodila, keď sa topila. Voda jej praskla vo vode. Záchraní po-tápači našli mŕtve bábätko, ktoré bolo stále pripútané pupočnou šnúrou, v jej legínach. Najdlhšia cesta je zároveň aj najkratšou cestou.<sup>16</sup>

Podľa tohto článku sa žena volala Yohanna. Spolu s ďalšími 367 mŕtvymi ľuďmi bola nájdená práve v tento deň v roku 2013 pri pobreží Lampedusy. Keby sa Yohanna dostala na breh a porodila, verím, že by bola v poriadku. Veľmi potrebné organizácie ako Care for Refugee Interim Baby Shelters (CRIBS) pomáhajú dostať ľudí, ako aj plody v nich, z mora von a zároveň pomáhajú zabezpečiť bezpečnú a bezpečnú antikoncepciu, na ktorú majú ľudia samozrejme nárok.<sup>17</sup>

Organizácia CRIBS v roku 2016 informovala, že v niektorých utečeneckých táboroch v Grécku bola miera cisárskeho rezu až 90 %. Aj keď vykonávali tieto nebezpečné operácie, z ktorých sa zotavuje mesiace, CRIBS vyjadřila poľutovanie nad tým, že organizácie ako Červený kríž nerobia nič, aby pomohli utečenkám neotehotnieť znova (a znova, a znova). Z tohto a ďalších dôvodov - vrátane obvinení, že lekári manuálne znásilňujú ľudí, o ktorých sa starajú - bola CRIBS jednoznačne kritická voči lekárom Červeného kríža na mieste s ich rýchlymi skalpelmi. Na včasnom cisárskom reze, samozrejme, nie je nič zlé, ale blato a dážď a pot a slzy a odpadky a permanentne zvýšená hladina adrenalínu a kortizolu nie sú tie liečivé prúdy, ktoré by súdruh amniotechnik chcel dostať do blízkosti deravej maternice na úteku, ktorá bola rozrezaná do siedmich vrstiev. Reprodukčná spravodlivosť sa usiluje o ukončenie zločinne bezohľadných rezov, daňových aj pôrodných.

Krv a plodová voda, detská strava a detské nápoje, pôda a mozgy, rastliny, rieky a more sú z veľkej časti voda, rovnako ako ľudia (60 percent z nich). Je nemožné udržať takéto vlhké bytosti čisto oddelené. Napriek tomu Yohannu zavraždil nedostatok hraníc, rovnako však aj hranice samotné. Iní zomierajú kvôli oveľa menším a lokálnejším rezom.

Toto volanie po amniotechnike je nedostatočnou odpoveďou na toto násilie, ale stále tvrdím, že by sme mali pestovať ohľaduplnosť, pokiaľ ide o technológie, ktoré používame - hranice, zákony, dvere, rúry, misy, lode, vane, protipovodňové bariéry a skalpely -, aby sme zadržovali, uvoľňovali a spravovali vodu. Kedy je čas uvoľniť hranicu? Kedy je čas udržať priestor (ako krčok maternice) pevne uzavretý? V ktorom okamihu (podobnom krčku maternice) musí stena padnúť? Kedy je obväz pripravený na odobratie? Ako môže byť mesto otvorené pre cudzincov a uzavreté pred cunami?

Výskum mikrochimérizmu „má potenciál destabilizovať rozdelenie medzi gestačným telom a náhradným telom“, ako naznačuje Kalindi Vora, a preto „ohrozuje vylúčené autorstvo poverených rodičov.“<sup>18</sup> Autorstvo je vždy spoluautorstvom; všetci sme vyplavení v matrixe našej kolektívnej práce. Nuž, ale na mieste je upozornenie: utvrdzovanie „postgenomických“ či takzvaných vzťahov „nových biológií“ medzi matkou a plodom nemusí byť samo osebe amniotechnickým zásahom. Sonja Von Wichelen varuje, že je „predčasné“ naznačovať, že nové uvedenie si spôsobov, akými je „náhradné telo biologicky previazané s plodom“, „prinesie nereduktívne a nedeterministické chápanie“ antrogezy a rasového remesla, „a teda prehodnotí náhradné telo“. Skôr je podľa nej pravdepodobnejšie, že deravé narušenia postgenomickej gestácie sa jednoducho spoja do „nových biogestácií“, ktoré kapitalizmus absorbuje na účely „regulácie“ trhu.<sup>19</sup> Hoci som menej pesimistická ako von Wichelen, pokiaľ ide o využitie postgenomického vedomia (čiastočne preto, že to beriem tak, že prehodnotenie náhradného stavu nie je konečným bodom politického boja), súhlasím s tým, že neexistuje ospravedlnenie pre nič, čo by sa dalo mylne považovať za povrchnú oslavu deravosti reprodukčnej technológie (reprotech) ako „queering race“. [Pozn. prekl.: *reprotech* - reprodukčná technológia, deravosť reprotech je spôsob, akým reprodukčné technológie nedokážu zadržať, ohraničiť, limitovať vodný materiál, ktorý zhromažďujú.]

Komunistická amniotechnika by zrušila fantáziu aseptického oddelenia všetkých týchto priestorov a entít. Bolo by to umenie načasovať želané alebo potrebné otvory medzi nimi, ktoré sú bystrejšie, bezpečnejšie a priaznivé pre rozkvet. Po dvoch desaťročiach od chvíle - prvej z mnohých, ako sa neskôr ukázalo -, keď môj otec tvrdil bratovi a mne, že nás nebude mať rád, ak sa ukáže, že nie sme geneticky „ním“, stále

cítim priepastné odcudzenie toho momentu. Ale rovnako v ašpirujúcej univerzálnej queer láske mojich priateľských sietí, v mojom queer držanom a polymatersky opatrovanom tele, cítim mutácie začínajúcej komunikácie. Všade okolo seba vidím krásne bojovníčky, ktoré sa usilujú o regeneráciu, nie o sebareprodukciu. Uznanie našej neoddeliteľne náhradnej kontaminácie všetkými ostatnými (a deťmi všetkých ostatných) ani tak „nerozbije“ nukleárnu rodinu, ako ju urobí nemysliteľnou. A práve to sa musí stať, ak to s reprodukčnou spravodlivosťou myslíme vážne, čo znamená, že to myslíme vážne s revolúciou. Je tu svet, v ktorom sa oplatí žiť a ktorý sa plynulo rozvíja vďaka láske a hnevu - okrem iného - zmluvných gestorov, ktorí odmietajú byť dočasní. Boj náhradníkov je výzvou logike hierarchickej „pomoci“ a predzvesťou skutočnej vzájomnosti; je to invazívny spôsob života založený na vzájomnej pomoci. Ak by sa totiž deti považovali za všeobecnú zodpovednosť každého a všetkých a nikomu by „nepatrili“, náhradné materstvo by neprinášalo žiadne zisky. Bolo by to vôbec „náhradné materstvo“? Nebola by potom otázka jednoducho radšej: ako sa dá najlepšie distribuovať vytváranie detí a zabezpečiť, aby sa realizovali kolektívne potreby a túžby? Vlastný záujem formálnych gestačných pracovníkov\*čok, rovnako ako ich neplatených kolegov\*gyň, je vecou protipráce, a protipráca v oblasti produkcie starostlivosti je v skutočnosti niekedy krvavá. Ich tichá hrozba reprodukčnému kapitalizmu, ktorého znalosti a stroje stelesňujú, posúva svet o niekoľko krokov smerom ku polymaterstvu. Desivo a vzrušujúco šepká prísľub reprodukčnej komúny.

# Na inom mieste, po potope: glitch feminizmus a genéza glitchovej politiky tela

Legacy Russell

Text bol prvýkrát publikovaný na *RHIZOME* 12. marca, 2013:  
<https://rhizome.org/editorial/2013/mar/12/glitch-body-politic/>.  
Text sme preložili s láskavým dovolením Legacy Russell.

Prvýkrát som si začala uvedomovať potenciál svojho \*glitchového tela v trinástich rokoch. Ak nie trinásť, tak som mala možno ešte o pár rokov menej – možno jedenásť, keď som sa zaregistrovala na Yahoo! pod používateľským menom LuvPunk12 a začala som si to rozdávať na internete. Keď hovorím rozdávať si to, myslím to v doslovnom zmysle. O svoju digitálnu čerešničku som prišla s osobou s menom Jefte, paradoxne, zatiaľ čo moji rodičia robili špagety marinara vo vedľajšej izbe našej malej garsónky.

Trochu histórie: v Starom zákone Jefte viedol Izraelitov do boja proti Amončanom (obyvatelia mesta, dnes známeho ako Ammán, hlavné mesto Jordánska) a po porážke Amončanov zrejme obetoval vlastnú dcéru, čo bolo výsledkom akéhosi sľubu, ktorý dal pred vojnou. Iné verzie príbehu hovoria, že Jefteho dcéra nebola v skutočnosti obetovaná – teda nebola zabitá –, ale že namiesto toho bola odsúdená na večné panenstvo, ktoré bolo zaručené umiestnením jej tela do samoväzby, čo bolo samo osebe skutočnou smrťou. Chcela by som tejto dcére priznať trochu viac zásluh, než sa jej zvyčajne pripisuje – predstaví si, že keď zostala sama, možno strávila svoje zostávajúce roky skúmaním hraníc a slobôd vlastného tela, prevrátila uväznenie tým, že sa chopila samoty ako príslovečnej vlastnej izby. Ale história je takýmto spôsobom zábavná – či už z biblického alebo iného hľadiska, príliš často sú telá ako toto, naratívne identifikované ako ženské, zamknuté a, ako raz napísala Emily Dickinson, „uzavreté v próze“, hovoria v mene a vo svojej obete nikdy nedostanú príležitosť prehovoriť za seba.

Jefteho som volala „Jef“; nikdy som nevedela, či Jef je muž, žena alebo sa vznáša niekde medzi týmito dusivými dualitami. Ale vedela som, čím by som mohla byť ja. Ako dieťa som mohla byť tínedžerom. Ako tínedžer som mohla byť ženou. Ako žena som mohla byť mužom. Ako muž som mohla byť kyborgom (vdaka ti za to, Haraway). Meniac tvar medzi všetkými týmito projektovanými ja, som mohla zabudnúť, že som hneďým queer konajúcim telom, ktorému nemilosrdné spoločenské mravy vnútili ženskosť, keď sa narodilo a bolo vyvrhnuté do sveta. Skúšajúc tieto rôzne telesné predstavy som sa snažila znovu prezliecť – a vyzliecť – z fiktívnej ilúzie o pohlaví a rode.

Po rokoch na toto obdobie spomínam ako na čas, keď som si prvýkrát uvedomila, že konštrukcia „mimo klávesnice“ (Away From Keyboard – AFK), postavená proti „v reálnom živote“ (In Real Life – IRL) – čo teoretik

Nathan Juergenson nazýva „digitálny dualizmus“ – je skutočne falošná. Hoci som ešte nenašla jazyk, ktorým by som to vyjadrila, táto skúsenosť odštartovala dlhšiu cestu rozpletania mojej vlastnej liminálnej identity. Práve prostredníctvom virtuality som si mohla tento sval precvičiť ako prvý. Slovo „virtualita“ používam z nedostatku vhodnejšieho termínu, napriek tomu s ním mám stále problém. Predpokladá sa, že to, čo je „virtuálne“, nie je skutočné, a predsa je potrebné tvrdiť, že to, čo sa deje v týchto rozsiahlych digitálnych krajinách, je v skutočnosti veľmi ozajstné, a to bezvýhradne.

Ako do toho všetkého vstupuje glitch? A akým spôsobom je glitchové telo katalyzované – alebo narušené – dejinami feminizmu? Je glitchové telo [feministickou] fantáziou? Alebo je to budúcnosť politiky tela, hlásenie ďalšej kapitoly, príležitosť zmeniť násilie a rozdeľujúci konzervativizmus normativity?

Feminizmus sa vo svojej podstate usiluje o dosiahnutie a obhajobu rovnakých práv pre ženy. Vo svojich mnohých smeroch sa zameriava na triedny (anarchofeminizmus), rasový (černošský a postkoloniálny feminizmus), environmentálny (ekofeminizmus) a ďalšie aspekty ako zdroje na zmenu predsudkov. Vo feminizme je však ústrednou problematikou rozdiel, a tento rozdiel – rozkol medzi tým, čo združujeme pod pojmom „muž“ a „žena“, „mužské“ a „ženské“ – nemôže byť nikdy skutočne vyriešený, pokiaľ naše konštrukcie tela zostanú nezmenené. Feminizmus, ako ho poznáme, je spoluzávislý od tých istých štruktúr, proti ktorým chce bojovať; nemôže existovať bez akceptovania a uznania už existujúcich systémov. V tomto prijatí a uznaní sa skutočný pokrok stáva nepravdepodobným. Skutočným problémom, hlavným väzením, je samotné telo. Telo identifikované ako ženské nikdy nebude rovnocenné, pretože povolenia spojené s tým, aby sa tak stalo, by si vyžadovali, aby sa telá identifikované ako mužské a tie, ktoré si nárokujú mužskosť ako prostriedok moci, systematicky vzdávali primárnych aspektov svojich privilégií a poskytovali odškodnenie za komplexné dejiny inštitucionalizovaného znevýhodňovania a umlčovania. V spoločnosti, ktorá odmeňuje telo za to, že sa narodilo ako muž, a stotožňuje vzostup s mužskosťou, sa stáva nádej na uvedené zrieknutie sa do istej miery len ilúziou. Telo je manipulované ako nástroj nátlakovej tvorby kultúry a práve zúfalý odpor voči opusteniu materiálnych konštrukcií tela robí snahu o „rovnosť“ trochu banálnou a upozorňuje na skutočnosť, že na to, aby sme sa mohli vyvinúť nad tieto zastarané

systémy, je potrebné zaviesť nový systém. Práca s tými istými nástrojmi a jazykom, ktoré nás podkopali, v rámci systémov, ktoré spôsobili, že sme zlyhali, nás nakoniec zničí. [Pozn. prekl.: v angličtine: *the systems that have failed us* - sa zlyhanie pripisuje razantnejšie systémom ako nám osobne, v doslovnom preklade: systémy, ktoré nás zlyhali.] Inštitúcia tela je rakovinová a teraz nastal čas nechať ju vypršať - alebo ju odrovnať úplne.

Vstúpte: glitch.

Glitch má dva aspekty. Prvý si požičiava z rétoriky sexuálnych revolúcií 60., 70. a 80. rokov a jeho cieľom je odhaliť novú formu intimity, ktorá ešte len dostane dostatok priestoru, ktorý si zaslúži. Ide o aspekt glitchu, ktorý je, ako sa uvádza v Manifeste glitch feministiek: „... dúhovým rotujúcim kolesom, rozpixelovaným zádrhelom, zamrznutou obrazovkou alebo vyrovnávacím signálom, ktorý pôsobí ako trhlina, ktorá nás núti uvedomiť si oddelenie nášho fyzického ja od tela, ktoré sa pri účasti na online sexuálnej aktivite ponára do fantázie.“ (Russell, „Digital Dualism And The Glitch Feminism Manifesto“ In *The Society Pages*, 2012.) Druhým aspektom zdôrazneným v tomto manifeste je prvok korpusu. Možno k nemu pristupovať ako ku kĺzaniu medzi identifikáciami, k prikláňaniu sa k trans-politike, ktorá presahuje pojem „trans“ ako fixný na modifikáciu pojmov priradeného pohlavia, psychológie rodu a histórie sebaapomenovania, ale skôr trans ako prostriedok extrapolácie liminálnych variácií seba samého. Trans- je latinské podstatné meno, ale aj predpona, ktorá znamená cez, mimo, medzi alebo na opačnej strane. Judith Butler poznamenáva, že: „Muž vo svojom stereotype je človek, ktorý sa nedokáže vyrovnáť s vlastnou ženskosťou.“ (Judith Butler a Paul B. Preciado, rozhovor pre časopis *Tětu*, 20. apríla 2012.) A naopak, žena vo svojom „stereotype“ je osoba, ktorá sa nedokáže vyrovnáť s vlastnou mužskosťou. Glitch teda podporuje prekíznutie cez, za a cez stereotypnú materialitu tela, presahujúc rámec mechanizmu zvládania v svojej ponuke nových transfigurácií telesnej zmyselnosti.

Filozof a „kontra-sexuál“ Paul B. Preciado to nazýva „... procesom virtuálnej transformácie“ a poznamenáva, že „rozšírenie rozsahu sexuality... [znamená] opustiť telo a obrátiť sa... smerom k nehmotnému, informačnému, ak nie vlastne digitálnemu priestoru“ (Paul B. Preciado, *Buffalo Zine*). V tom istom rozhovore sa Preciado pýta: „... otázka, ktorú

si môžeme položiť, je, či táto technická transformácia sexuality bude užitočná pre staré žánrové - mužské/ženské a sexuálne - hetero/homo - potvrdenie, alebo či bude mať za následok vznik nových politických konfigurácií, ktoré sa vymania z normy...“ Vicky Kirby nazýva túto otázku „problematickou povahou telesnosti“ (Kirby, *Telling the Flesh: The Substance of the Corporeal*, 1997); N. Katherine Hayles sa jej venuje úvahami o potenciálnom „vymazaní stelesnenia“ (Hayles, *How We Became Posthuman*, 1999); Carolyn Guertin oslavuje tieto ďalšie kroky ako „oslavu mnohosti“ (Guertin, *Gliding Bodies*, 2002).

Boli časy, keď slovo „queer“ patrilo výlučne do sféry pejoratívnych výrazov. „Glitch“ ako termín v rámci technokultúr sa tiež často zaraďuje do podobnej kategórie, presiaknutej negatívnymi konotáciami. Regenerácia slova queer je pre materiálnu telesnú politiku rovnaká ako glitch pre digitálnu telesnosť; tieto dva pojmy sú, ak použijeme termín Lauren Berlant, zo svojej podstaty „juxtapolitické“ (Berlant, *The Female Complaint*, 2008). Glitch teda ponúka queering konštrukcie tela v rámci digitálnej praxe, pričom pokračuje v pochodni, ktorú zapálili skupiny ako ACT UP alebo Gran Fury v súvislosti s queerdomom, alebo kolektívy ako Old Boys' Network so svojimi „100 antitezami kyberfeminizmu“, VNS Matrix alebo SubRosa, ako sa spájajú s kyberfeministickými dejinami. Manifest glitch feminizmu poznamenáva:

„V spoločnosti, ktorá núti verejnosť nachádzať nepríjemné pocity alebo priamo strach v chybách a poruchách našich sociokultúrnych mechanizmov - nepriamo a implicitne podporujúc étos ‚Nenarušujte stabilnú situáciu‘ - sa glitch stáva vhodným metonymom. Glitchový feminizmus však zahŕňa kauzalitu ‚chyby‘ a obracia pochmúrny význam slova glitch tým, že uznáva, že chyba v spoločenskom systéme, ktorý už bol narušený ekonomickou, rasovou, sociálnou, sexuálnou a kultúrnou stratifikáciou a imperialistickou demolačnou guľou globalizácie - procesmi, ktoré naďalej vykonávajú násilie na všetkých telách -, nemusí byť v skutočnosti vôbec chybou, ale skôr veľmi potrebným preklepom. Tento glitch je opravou ‚stroja‘, a následne pozitívnym odklonom.“

Glitch telo je vo svojej podstate hrozbou pre normatívne systémy, rovnako ako je digitálna geografia hrozbou pre tých, ktorí udržiavajú fantáziu o „skutočnom živote“. Koncept budovania budúcnosti sa musí prehodnotiť v rámci trajektórie digitálnej praxe. To, čo znamená „vytvárať“

a „reprodukovat“, „replikovať“ a „šíriť“, to všetko nadobúda v rámci digitálnych komunit nové významy, také, ktoré ešte neboli úplne preskúmané, ba dokonca sa ich potenciál ešte len bude realizovať v plnom rozsahu.

AFK a IRL sú západné mýty, duality, ktoré podporujú názor, že to, čo sa deje online, nemá vplyv na skutočné zmeny. Arabská jar, Occupy Wall Street a nedávne londýnske nepokoje sú výraznými príkladmi nepretržitej slučky medzi tým, čo sa odohráva na obrazovke a mimo nej. Tak ako trvalo stáročia, kým sa sformovali štruktúry, ktoré podporujú binárne súbory, ktoré do veľkej miery obmedzujú rod v našej spoločnosti na „mužský“ alebo „ženský“, tak sa teraz my nachádzame na počiatku tejto cesty v rámci digitálnej praxe, čo znamená, že máme príležitosť brániť sa opakovaniu histórie, robeniu tých istých chýb a tomu, aby sme sa stali obeťou zapájania tých istých archaických spôsobov heteronormativity, ktoré ovládli svetové systémy mimo našich obrazoviek. Glitch feminizmus a konštrukcia glitchového tela transformuje chybu - to, čo Preciado vo svojej knihe *Queer: History of a Word* (2009) nazval „históriou zranenia“ - na niečo, čo sľubuje byť produktívne, ba čo viac, je to galvanizujúca sila pre politiku stelesnenia.

Pokiaľ sa necháme uspokojiť presvedčením, že vytváranie sveta v rámci digitálnych geografií a praxe nemôže byť živnou pôdou pre nové konštrukcie identity, politiky, sociálnosti a potenciality, obmedzujeme sa na napodobňovanie a replikovanie tých istých štruktúr, ktoré nás v dejinách zraňovali. Je na nás, aby sme si tieto nové cesty začali uvedomovať a presmerovali ich. Spustíte systémovú chybu - nech sa začne #GLITCH.

Poznámka prekladateľky: Termín „glitch“ ostal v texte nepreložený, keďže sa spája s tvorbou Legacy Russell a jej feministickým

manifestom natoľko, že sa stal teoretickým konceptom samým osebe. Slovo „glitch“ v angličtine znamená defekt, závalu či chybu.

Na inom mieste, po potope: glitch feminizmus a genéza glitchovej politiky tela

334

كلمة كالموت  
كالموت كالموت

Príloha:  
Báseň v originálnom znení na strane 51

51 ←

Barbara Kapusta

335



2

všetko

cítte

Nerobte

nič,

# Nerobte nič, cítte všetko

*V druhom pokračovaní projektu Nerobte nič, cítte všetko, 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 špecifická daných priestorov. Napriek tomu pôvodná premisa zostáva do veľkej miery rovnaká, pretože možno nenesieme 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 neolibérnymi 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 *Nerobte nič, cítte všetko* predovšetkým prijatím tejto nemožnosti.

Názov výstavy je vypožičaný z reklamy na tampóny, lenže pôvodný slogan znel: „Robte všetko. Necítte 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 *Nerobte nič, cítte všetko*, hovoria o/s bláznovstvom, šialenstvom, paranojou a inými podobnými mechanizmami, obvyčajne 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 génovia boli

vždy nejakým spôsobom oslavovaní, ale pod podmienkou, že takíto ľudia budú niesť aj úlohu „outsidera“. Napríklad aj Art Brut je stále označovaný za „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 prísažnou 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 jej výberom spôsobu ako upokojuvať a znášať.

Pri prechádzaní Sedgwickovej práce sme sa zoznámili s teóriou polôh psychoanalytičky Melanie Klein. Klein popisuje 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, cítte všetko*. Možno aj to je dôvod, prečo nás obzvlášť priťahovala detská kniha: médium, v ktorom sa temnota a prísľub 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.

*Nerobte nič, cítte všetko* 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

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 dovoľením Sary Ahmed.

342

„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\*é, aby sme prežili, navrhuje Audre Lorde.

Niektorí\*é 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 vás

Sara Ahmed

343

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, 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\*é, vyčerpaní\*é 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 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 neoliberalne, 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). Neoliberalne feministky sa síce identifikujú ako feministky (prvá kapitola Sandbergovej sa volá „internalizácia revolúcie“), ale takým spôsobom, že feminizmus sa prebaluje na vzostupnú mobilitu niektorých žien, tých, ktoré prijímajú zodpovednosť 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\*é.<sup>1</sup>

A všimnite si: táto rétorika je podobná tej, ktorú používajú antifeministi a rasisti: tí\*tie, ktorí\*é hovoria, že hovoríme o sexizme a rasizme ako o spôsobe, ako nebyť zodpovední za miesta, kam nechodíme; tí\*tie, ktorí\*é hovoria, že naša investícia práve do týchto pojmov je spôsob, ako sme sa vylúčili tým, že sme trvali na tom, že sme vylúčení; tí\*tie, ktorí\*é 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 vyhýba

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 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 a 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 odviesť 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 jednotlivkej 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 ľahostajnosť opakovali, než sponchybovali. A negujete aj ďalšie „iné dejiny“, ktoré sú v hre v jej boji o to, aby jej utrpenie malo význam. Tí\*tie, ktorí\*é nemusia bojovať o vlastné prežitie, môžu veľmi ľahko a pomerne rýchlo odmietnuť tých\*tie, ktorí\*é 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 sústreďuje 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 traumu (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 vaším modelom nie je niečo v poriadku.

Niekedy sa môže zdať, že „vyrovnávanie sa“, „prežívanie“ alebo „zvládanie“ je spôsob, ako nevenovať pozornosť štrukturálnym nerovnostiam, ako profitovať zo systému tým, že sa mu prispôsobíte, 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 vynaliezavejšími. 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, keď sa systém nezmení, keď sa postavia múry, tie zatvrdliny histórie do fyzických bariér v prítomnosti, musíte to zvládnuť, vyrovnávať sa s tým. Vaše možnosti sú ohrozené, keď je ohrozený svet.

Nie je to prekvapujúce: niektoré nedávne antifeministické, anti-queer 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 jednotlivci 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 odlíšili 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 vytvára, podporuje ho a dáva mu pocit, že má právo robiť to, čo robí. Spochybňovať ho znamená spochybňovať aj samotný systém.

Čítala som jeden antifeministický článok, ktorý naznačoval, že feministky sú individualistky, keď rušia (*call out*) jednotlivých mužov, pretože práve toto rušenie nám bráni pracovať kolektívnejšie na radikálnej transformácii. Kolektivizmus: 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, tí sebastrední. 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 neznamená len byť videní, ale byť obslužení. Môžete zaujať miesto pri stole, keď vám už bolo miesto pridelené.

Nemusíte mať vlastnú vôľu, 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. Svojevoľné časti sú tie, ktoré nie sú ochotné poskytovať túto oporu. Tak ako rýchlo sú tie, ktoré sa vzpierajú svojej podriadenosti, posudzované ako individualistky aj ako svojhlavé. Tým, že sme odmietli podporovať ho, tým, že sme sa stali jeho časťami, sme sa stali svojevoľnými; 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, feministickú a antirasistickú prácu, starostlivosť o seba znamená vytváranie komunit, krehkých komunit<sup>2</sup>, 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.

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>

Poznámky:

1  
Ahmed, Sara. (2013) „Bend it, happy multiculturalism“ in *feministkilljoys*: <https://feministkilljoys.com/2013/08/31/bend-it-happy-multiculturalism/>

2  
Ahmed, Sara. (2014) „Fragility“ in *feministkilljoys*: <https://feministkilljoys.com/2014/06/14/fragility/>

# Proti času: o politike lenivosti

Lola Olufemi

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

354

Kapitalizmus mení čas na vyčerpatelný 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 stavíme 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 k našej súčasnej práci, ako aj k práci, ktorú *budeme* mať v budúcnosti. Toto chápanie časovosti nás núti myslieť si, že „práca“ ako ju poznáme teraz, existovala vždy.

Kapitalizmus považuje čas za *vzácný* 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. Predtým 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 pri-  
spôsobení 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 stratégie, 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, *víťazstva* nad reakcionármi.“<sup>41</sup> Vergès sa zasadzuje za prepracovanie nášho vzťahu k časovosti, aby sme mohli prijať fragmentáciu, a tým odhaliť kapacitu nášho odporu

Lola Olufemi

355

proti kapitalizmu, a nie iba písať a prepisovať dejiny definované postupnými porážkami.

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?<sup>2</sup>

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 tyraniu námezdnnej práce. Vytvára východiskový bod, z ktorého možno začať uvažovať 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 úplné 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.<sup>3</sup>

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.

# Vitajte v najšťastnejšej krajine sveta

Mikkel Krause Frantzen

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

358

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 % dospelej 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

Mikkel Krause Frantzen

359

v súčasných profesiách duševného zdravia aj v kultúre ako takej“.<sup>1</sup> Vidíme ju v televíznych seriáloch ako *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 depresiou 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 Fosteru 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 depresiu v časových termínoch, presnejšie ako problém budúcnosti. Depresiu 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 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 Binswangeru, ktorý v knihe *Melancholia a mania (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.“<sup>2</sup> 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 odlišiť 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 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.“<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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 necitenia 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 depresiu ako pocit, ale aj to, ako sa tento pocit prejavuje; aké sú pocity depresie.<sup>5</sup>

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 nevenuujeme času žiadnu

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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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 – snád 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.“<sup>8</sup>

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 FLAŠIACH?)

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 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 akosi nevyhnutnou katastrofou, ktorej nemôžeme nijako vzdorovať.“<sup>9</sup> 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*.“<sup>10</sup> 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 násiliu. Presne taká je naša súčasná situácia, pretože kapitalizmus sa stal systémom technicko-ekonomických automatizmov, ktorým sa politika nemôže vyhnúť. Paralyza vôle (nemožnosť politiky) je historickým kontextom dnešnej epidémie depresie.<sup>11</sup>

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“.<sup>12</sup> Tento rozšírený pocit nazýva *kapitalistickým realizmom*. Ako stelesnenie „prízrakov stratenej budúcnosti“ možno<sup>13</sup> 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.“<sup>14</sup>

Jednou z otázok, ktorá 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.“<sup>15</sup> V knihe *Going Nowhere, Slow* sa snažím spochybniť 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)*.<sup>16</sup> Vo všeobecnosti si myslím, že sa musíme mať na pozore pred širokými a všeobecnými tvrdeniami o prechodoch z moderny do postmoderny, 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 po roku 1968 a ešte sa zrýchlili počas

hospodárskej krízy v 70. rokoch, čo nakoniec viedlo k neoliberalnej<sup>17</sup> reštrukturalizácii svetového hospodárstva. Historický vývoj, ktorý odvtedy prebiehal, s nízkou mierou rastu, klesajúcimi alebo stagnujúcimi reálnymi mzdami, štrukturálnou nezamestnanosťou, privatizáciou alebo outsourcingom verejných služieb, sústavnou prekarizáciou pracovných trhov na celom svete, obrovským oslabovaním odborov, explozívnu financializáciou a dereguláciou hospodárstva, ktoré vyvrcholili 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.“<sup>18</sup> 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 Thatcherovej 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 apokalyypse). Nie je teda náhoda, že jedna z posledných viet románu Michela Houellebecqa *The Possibility of an Island (Možnosť ostrova)* znie: „Budúcnosť bola prázdna.“<sup>19</sup> 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 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, odľudštené 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 mašinerie. „Sme deprimovaní nie preto, že sme tak ďaleko od toho, čo chceme, ale preto, že sme s tým splynuli.“<sup>20</sup> V mnohých ohľadoch je kniha *Going Nowhere, Slow* príbehom o tejto súčasnej forme odcudzenia.<sup>21</sup>

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 najplyvnejšou 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



k postdisciplinárnejšiemu 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.<sup>22</sup> 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 šíalenstvu 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.“<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> Z rovnakého dôvodu Lauren Berlant zdôraznila, že v istom momente začal\* a písať z:

pozície depresívneho realizmu, v ktorej sa ťažké scény sveta vezú na vlně 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 v skutočnosti scénami, ktoré sotva dokážeme obísť očami.<sup>25</sup>

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 súčasťou 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 pozerieť 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 depresiu v danom texte, ale aj na pohľad na svet, ktorý depresívna skúsenosť v danom diele vyvoláva.

Preto si táto analytická úloha 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 môže depresívne umenie tvrdiť, že je kritické a klinické? 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, Fontaineovej 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.

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 staromódne chápanie nálady a afektu, ktoré je základom DSM: Tendencia dekontextualizovať náladu 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 Cvetkovichej *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 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 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), s. 126.

10  
Franco "Bifo" Berardi, *The Uprising: On Poetry and Finance* (Los Angeles: Semiotext(e), 2012), s. 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 použí-  
vam 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 poli-  
tická 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 pripísať  
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 odcu-  
dzení: Nevyjadrujem žiadne *univer-  
zalizujúce* tvrdenia. Príbeh, ktorý  
rozprávam, je príbehom o špecific-  
kej forme odcudzenia v západnom  
svete, v ktorom odcudzené subjek-  
ty 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 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

Táto báseň bola pôvodne publikovaná v angličtine v knihe  
*Experiments in Imagining Otherwise* (Hajar Press, 2021),  
ktorá je k dispozícii v papierovej a elektronickej verzii na  
hajarpress.com. Tento úryvok je tu preložený s láskavým  
súhlasom vydavateľstva Hajar Press a Loly Olufemi.

Píšem stále to isté. Zamyslí 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.

Zamyslí 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. Zamyslí 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.

Zamyslí 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. Zamyslí 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.

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

To by mohlo byť kľúčom našej metódy.

Niečo

3

horí

# Niečo horí

Skupinová výstava *Niečo horí* sa zaoberá aspektmi budovania identity v kontexte ekonomického a individuálneho blahobytu. Výstava sleduje rôzne skutočnosti a trajektórie reprezentácie v priebehu času a jej cieľom je zmapovať rôzne telá - z ktorých mnohé boli vystavené procesom inakosti - a umiestniť ich do, vo svojej podstate, komodifikovaného priestoru.

Táto výstava ilustruje vnímanie súčasného momentu - vychádzajúc z pozorovania súčasnej kultúry, jej produkcie a s ňou súvisiacich napätí - zhromažďujúc ho vo forme vzťahového prehľadu. Výstava sa zamýšľa nad vyčerpanosťou a rýchlosťou v osobnom, ako aj profesionálnom zmysle a uvažuje o tom, ako sú v týchto úvahách situované queer subjekty. Zamýšľa sa nad tým, či súčasné čítanie queer v západnom globalizovanom kontexte môže vôbec slúžiť ako dostatočná stratégia na rozvrátenie binárnych predstáv a normatívnych konceptov času a jeho využívania.

Výstava, ktorá je do istej miery aj spochybnením výstavného formátu v čase rastúcej ekonomickej krízy a všeobecne neistých pracovných podmienok v umení, by mohla byť aj svedectvom o sebavykorisťovaní a rastúcich korporátnych tendenciách v tejto oblasti. Súčasne však poukazuje aj na „to dáme“ postoj a kritickosť, ktoré sú vlastné umeleckej práci - v tomto prípade najmä v rámci postupov informovaných queer-feministickým myslením. Ctí odpor a zároveň spochybňuje poslušnosť - jej cieľom je vypočuť, akokoľvek vedome či nevedome nasledujeme určité myšlienkové a obrazové prúdy. Diskutuje o napätí medzi rôznymi oblasťami, ideológiami a kritickým skúmaním kategórií a vecí, ktoré sa berú ako dané či vnímané ako fakt. Prezentované diela využívajú rôzne média od sochárstva, fotografie a módy až po používanie jazyka, zvuku a pohyblivého obrazu, spochybňujú predstavy o normatívite a zobrazujú neustále sa meniacu a čoraz viac spochybňovanú ideu ducha doby (*zeitgeist*). Zatiaľ čo niektoré z diel sa zaoberajú otázkami performancie a performatívnosti, iné sa zaoberajú rámcami, ako aj medzerami regulovane riadených sociálnych štruktúr. Keďže sme svedkami globálnej komercializácie queerovosti, kde sa súkromie mení na obchodovateľný tovar, táto skupinová výstava podrobuje telo a ním obývané osoby súčasnému momentu prostredníctvom rôznych vstupných bodov. Ďalej sa zamýšľa nad tým, čo znamená vystavovať takéto témy a ako sa môže špecificky zaťažovať a široko používaný termín ako „queer“ prejaviť v podobe statickej inštitucionálnej výstavy. Výber umeleckých diel je preto

vo všeobecnosti založený na vzorcoch a predpokladoch okolo rôznych binárnych systémov. V tomto ohľade môžu prezentované diela ponúknuť body stretnutia a fúzie.

Vďaka tejto kombinácii rôznorodých naratívov vzniká hybridný prieskum, v ktorom sa rieši široká škála tém a výziev. *Niečo horí* je rovnako introspekciou ako spoločensky zapleteným skúmaním a podnetom. Tvrdenie, že niečo skutočne horí, možno chápať aj ako abstrahovanú otázku. Čo presne to horí alebo vyhasína... Sme to my? Meníme sa na zástupcov, na ktorých chrbtoch sa pomaly rozpadá chybný systém?

Adaptácia a asimilácia sú procesy, ku ktorým sme vnútorne kritickí<sup>1</sup>, ale zároveň im ani nemôžeme odolávať. Autonómia v myslení a spôsobe života je nám veľmi drahá. Naše vlastné postavenie v rámci bieleho nadradeného kapitalistického patriarchátu<sup>1</sup> a náš príspevok k nemu sú spochybňované príliš zriedkavo. Obzvlášť zriedkavé sú kritické momenty v rámci našich vlastných komunit, keďže homosexuáli, queer a ženy sú rovnako vystavení<sup>1</sup> násiliu toho istého systému. V konečnom dôsledku môže ísť o spochybňovanie foriem podvedomej reprodukcie. Táto výstava uznala za vhodný začiatok v identifikácii binárnych opozícií a pohľad na ich situáciu, ako aj na spôsoby ich distribúcie v našej spoločnosti. Rôzne nástroje úniku sa pretínajú s úsekmi a rezmi v čase, nesúc príklady tekutosti a mnohorakosti ako spôsobu riešenia, vyrovnávania sa a potenciálneho napredovania.

Výstava, ktorá vznikla v spolupráci s umelkyňou a architektkou Sophiou Stemshorn, vychádza z výskumu teórií týkajúcich sa queer priestoru/-ov a ich histórie v oblasti architektúry a priestorových intervencií. Inšpirujú sa „bielou kockou“, ako aj inými tendenčnými fenoménmi, sa dizajn výstavy prispôbuje podobným binárnym víziám a umožňuje ich subverziu. Vychádzajúc z histórie umeleckých a kurátorských projektov, ktoré sa zaoberajú rôznymi druhmi queer pohybu v (polo)verejnom priestore, ako je *cruising*, *molly culture* a iné formy subkultúrneho (queer) života, sme chceli vytvoriť architektúru, ktorá sa môže cítiť ako čudné vákuum a zároveň ako javisko. Naším cieľom bolo vytvoriť nové a iné priestory prostredníctvom rôznych foriem zrkadlenia. Architektúra výstavy, pripomínajúca aplikované fotografické ateliéry alebo pozmenené prvky stánkov na veľtrhoch umenia, rozširuje a naťahuje dané parametre priestoru: ako podlahu, steny a stĺpy pred jeho okrajmi. Ďalším aspektom

scénografie je plátenný charakter jednotlivých segmentov. Keďže ich pozadie bolo navrhnuté tak, aby jemne stelesňovalo nosidlá, zvonku by sa dalo predpokladať, že steny sú skutočne veľkoformátovými obrazmi. Je to hra s dvoma rôzne sa prezentujúcimi stranami, a teda aj hra s očakávaniami návštevníka.

Na jednej strane chráni obsah výstavy pred pohľadmi okoloidúcich a na druhej strane v nich chce vzbudiť zvedavosť. Vybudovaná štruktúra pojednáva o tom, čo možno ukázať, o čom možno hovoriť a čo znamená niečo skrývať. To nás, samozrejme, okamžite vracia k myšlienkam spojeným s konštrukciou identity, tela a jeho obývaných osôb. Smery pohľadu, napätie medzi osobnou a verejnou sférou: Kto som? Čo sa rozhodnem ukázať a kedy? Nakoľko je performance nevyhnutne integrovaná do môjho každodenného života? Je to prípadne kritika mňa samého a mojich spôsobov myslenia, bytia?

Skúmanie ľudskej skúsenosti môže byť empirické, ale nikdy nie objektívne. Môžeme sa porovnávať, nasledovať určité trópy alebo im oponovať. Pri kolektívnom skúšaní foriem vyjadrovania a spôsobov čítania *NIEČO HORÍ* naráža na hybridné a nebinárne stavy vo vzťahu k sociálnemu prostrediu. Vizualizujú sa pohyby okolo sociálnych kódov a vzorov. Prezentované diela buď mapujú vnímané kategórie, alebo potvrdzujú určitú otvorenosť. Zároveň jasne ilustrujú konštrukciu, štruktúru, ktorá - v kombinácii jednotlivých častí - môže naznačovať problémy v širšom meradle. Výstava, ktorá v konečnom dôsledku lokalizuje jednotlivca ako súčasť vopred určeného poriadku, identifikuje moment reorganizácie a preskupenia.

Okrem prezentácie vo výstavných priestoroch Kunsthalle Bratislava je súčasťou výstavy *Niečo horí* aj výber performance a premietaní.

<sup>1</sup> Pojem, ktorý skoncipovala autorka bell hooks, aby dosiahla „jazyk, ktorý by nám skutočne neustále pripomínal vzájomne prepojené

systémy nadvlády, ktoré definujú našu realitu“. (<https://www.medi-aed.org/transcripts/Bell-Hooks-Transcript.pdf> -- strana 7)

# Ako byť videný\*á: Úvod do feministickej politiky, výstavných kultúr a kurátorských prehreškov

Angela Dimitrakaki a Lara Perry

Úryvok z kapitoly „Ako byť videný \*á: Úvod do feministickej politiky, výstavných kultúr a kurátorských prehreškov“ z editovanej knihy Angely Dimitrakaki a Lary Perry, Eds. 2013. *Politics in a Glass Case, Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions (Politika v sklenenej vitríne, feminizmus, výstavné kultúry a kurátorské prehrešky)*. Liverpool: Liverpool University Press. Text je tu nanovo publikovaný s láskavým dovolením Angely Dimitrakaki a Lary Perry.

382

Názov tohto zväzku *Politics in a Glass Case (Politika v sklenenej vitríne)*, vyjadruje naše zameranie na otázku: Čo sa stane s politickými projektmi, keď sa vystavia alebo dokonca uzavru do normatívnych priestorov, ako sú múzeum alebo výstava? Feminizmus ako politický projekt spochybnil mocenské vzťahy, ktoré sa formujú okolo rodu a tak formovali desaťročia umeleckej praxe. V poslednom čase sa zdá, že umelecká inštitúcia poskytla feminizmu zvláštnu formu ochrany v hlboko zmrazenej priehradke súčasného politického života – ale nezneutralizovala sa zároveň skrz ochranu feminizmu v múzeách aj jeho politika? Vnímame rozpor medzi subverziou mocenských vzťahov, ktorú sľubuje feminizmus, a reguláciou subverzívneho, ktorú vykonáva umelecká inštitúcia. Toto porozumenie nás viedlo k skúmaniu prepletenia politického a kurátorského. Odvolávanie sa na sklo v názve knihy, ktoré je zároveň krehké a priehľadné, odkazuje na doslovnosť a hmatateľnosť feminizmu ako zobrazenia, ako aj na symbolickú krehkosť feminizmu ako politického diskurzu v umení. Táto doslovnosť a krehkosť poukazuje na potrebu praktizovať to, čo by sme mohli nazvať *muzeálnym materializmom*: politicky uvedomelé, teoreticky pozorné skúmanie feministických konfrontácií s komplexnou aktuálnosťou a podmienkami inštitúcií sveta umenia.

Možno je však vhodné najprv preskúmať predpokladanú krehkosť feminizmu v súčasnosti. Je to tak, že feminizmus treba chápať ako citlivý povrch, náchylný na zašpinenie a poškodenie, ak sa s ním nezaobchádza mimoriadne opatrne? Zdá sa, že príbeh, ktorý sme chceli preskúmať (príbeh feminizmu vo svete umenia), sa začal ako umelecké hnutie konca 20. storočia a pokračuje ako rehabilitačné úsilie začiatku 21. storočia. To sa stalo obzvlášť zjavným v období od roku 2007 pri recepcii série vysoko profilových projektov, výstav a iniciatív, ktoré hlásali feminizmus ako svoju tému alebo zdôvodnenie. Rok 2007 bol sám osebe rušným rokom a zahŕňal otvorenie Centra Elizabeth Sackler pre feministické umenie v Brooklynskom múzeu v New Yorku; program „Second Museum of Our Wishes“, v rámci ktorého sa získavali finančné prostriedky na akvizíciu ženského umenia pre Moderna Museet v Štokholme; a súbežnú dvojbrežnú prezentáciu dvoch amerických feministických „trhákov“, *Wack! Art and the Feminist Revolution (Múzeum súčasného umenia, Los Angeles)* a *Global Feminisms (Brooklynské múzeum)*. Tento impulz nepominul ani v nasledujúcich rokoch: v roku 2009 bola otvorená

Angela Dimitrakaki a Lara Perry

383



dlhodobá výstava *Women Artists/elles@centrepompidou*, ktorá opätovne obohatila galérie súčasného umenia francúzskeho Musée National d'Art Moderne výlučne o diela ženských umelkýň (pre veľký záujem bola predĺžená), a v roku 2010 bola vo viedenskom múzeu MUMOK otvorená veľká prehliadka *Gender Check* zameraná na postavenie rodu vo východoeurópskom umení, ktorá sa v roku 2011 presunula do varšavskej galérie Zacheta. Prostredníctvom týchto projektov a mnohých ďalších s porovnateľnými ambíciami a rozsahom prešiel feminizmus transformáciou. Z praxe prevažne „okrajových“ umelcov\*kyň, kritikov\*čiek a teoretikov\*čiek (alebo prevažne „okrajových“ skupín a kolektívov všetkých uvedených) sa premenil na podstatný predmet inštitucionálnej a kurátorskej pozornosti.

Význam tohto rozmachu feministického zviditeľnenia je ťažké vyčíslieť, pretože reakcia na tieto projekty bola veľmi zmätaná. Ako poznamenala jedna recenzentka v roku 2008,

v závislosti od toho, ktorého kritika\*čku alebo časopis čítate, je feminizmus dôkladne včlenený do hlavného prúdu myslenia; alebo sa kariéra – najmä v polovici kariéry – umelkýň zastavila; zároveň feministky preberajú vedenie na významných kultúrnych miestach; ale potom mladšie ženy prevracajú oči pri zmienke o slove na „F“; zároveň sa mladšie umelkyne hrnú na tieto a iné výstavy prezentujúce historickú a súčasnú feministickú tvorbu. Feministické umenie je buď „minulosťou“, alebo len naberá na obrátkach.<sup>1</sup>

Rozporuplné prijatie týchto projektov prezrádza, že ich nemôžeme zjednodušene vysvetľovať ako znak ženského alebo feministického sociálneho pokroku. Namiesto toho nám naopak ostáva viac otázok. Signalizuje táto vlna feministických umeleckých podujatí novú relevanciu feministickej politiky, alebo naznačuje *vzdialenosť* medzi múzeom a sociálnymi hnutiami? Ako sa feministická prax zastúpená v kurátorských projektoch a prostredníctvom nich na začiatku 21. storočia začlenila do vývoja feministickej teórie a dejín umenia od 70. rokov 20. storočia? Aký je vhodný jazyk feministickej kritiky, ktorý môžeme použiť na hodnotenie týchto projektov? Na tieto otázky nebolo možné v roku 2007 odpovedať, pretože výskum kontextov, motívov, stratégií a vplyvu feministickej kurátorskej praxe bol nedostatočný. Takýto výskum by musel byť prvým

zásadným krokom k potvrdeniu trvalej relevantnosti feministickej politiky pre dejiny umenia ako spoločensky relevantnú akademickú disciplínu.

Niet pochyb o tom, že niektoré aspekty odpovedí na tieto otázky úzko súvisia so zmenami v teréne sveta umenia v širšom zmysle – konkrétne so vzostupom bienále, umeleckého múzea ako turistickej atrakcie a online zdroja, a kurátora\*ky ako hviezdy sveta umenia. Súčasný moment však nemožno skúmať oddelene od desaťročí, ktoré mu bezprostredne predchádzali, pretože feministické umelecké hnutie od začiatku spochybňovalo kurátorské konvencie. Feministická kritika často rozšírila svoju analýzu z toho, čo by mohlo byť zarámované *do* umeleckého diela (či už objektového, alebo procesného), na to, čo by mohlo byť akceptované ako hodné zberateľstva a vystavenia umeleckým múzeom, a dokonca aj na to, čo sa snažilo vyhnúť inštitucionálnej kanonizácii. Takýto charakter mali požiadavky niektorých prvých feministických umeleckohistorických kritik, napríklad legendárnej eseje od Lindy Nochlin „Why have there been no great women artists?“ (Prečo neexistujú veľké ženské umelkyne?), ktorá vyzývala na preskúmanie dejín umeleckého vzdelávania a otázok inštitucionalizácie umenia.<sup>2</sup> Feministická literatúra od 70. do konca 80. rokov 20. storočia sa často odvoláva na potrebu koordinovaného, strategického postupu proti rodovým hierarchiám, ktoré definujú kontexty, v ktorých sa stretáva umenie a jeho publikum.<sup>3</sup> Podnet na transformáciu rodovo podmienených predpokladov viedol feminizmus k tomu, že sa vyvinul do podoby inštitucionálnej kritiky – termín, ktorý od polovice 80. rokov 20. storočia propagovala americká umelkyňa a spisovateľka Andrea Fraser, ktorej feministické myslenie nie je cudzie, ale ktorej tvorba sa len príležitostne spája s (vždy vnímanými) konkrétnejšími ašpiráciami feminizmu vo svete umenia.<sup>4</sup> V niektorých svojich najnovších prácach sa zakladateľka feministického umenia, historička a kritička umenia Griselda Pollock obrátila práve na skúmanie *Encounters in the Virtual Feminist Museum (Stretnutia vo virtuálnom feministickom múzeu)* (2007). Feminizmus systematicky spochybňoval umelecké inštitúcie – zdá sa, že to sa významne a značne rozšírilo od nástupu druhej vlny feminizmu.

Jedným z najdôležitejších aspektov tohto spochybňovania bolo posilnenie projektu vzájomného obohacovania medzi praxou a teóriou umenia s politicky feministickou agendou – dialógu, ktorý je zdokumentovaný a spätne reflektovaný vo viacerých esejach v tomto zborníku. Potreba

obnoviť zmysel pre súčasné politické programy v otázkach týkajúcich sa umenia a feminizmu prostredníctvom skúmania jeho histórie sa nám vryla do pamäti na konferencii v štokholmskom Moderna Museet v roku 2008 s názvom „Feminisms, Historiographies and Curatorial Practice“ (Feminizmy, historiografie a kurátorská prax), ktorú iniciovali dve z autoriek tohto zväzku, Jessica Sjöholm Skrubbe a Malin Hedlin Hayden.<sup>5</sup> Vďaka prednáškam, workshopom a „diskusiám na chodbách“ konferencie sme si veľmi dobre uvedomili *medzery* medzi našimi vedomosťami o vplyve feminizmu na minulé svety umenia, o zastúpení feministickej praxe v umeleckých zbierkach a na výstavách, a našou túžbou prispieť k súčasným feministickým zápasom, ktoré si naďalej nárokovujú na súčasný svet umenia ako na miesto svojho protestu. Paralelný projekt k tejto knihe, výskumná sieť financovaná nadáciou Leverhulme Foundation, nám a našim kolegyniam umožnil výsadu organizovať stretnutia a zúčastňovať sa na nich. Tie skúmali feministickú teóriu a kurátorskú prax, a vďaka týmto stretnutiam sme sa dozvedeli veľa o výzvach, ktorým čelíme pri praktizovaní feministického kurátorstva.<sup>6</sup> Patrí medzi ne najmä problém „silo“ kultúr v múzeách, ktoré oddeľujú prácu organizovania výstav od marketingu a od vzdelávania, čo sťažuje vytváranie koherentnej feministickej ponuky; kauzalizácia „profesionálnej“ práce a ponížujúce zamestnávateľské praktiky, ktoré sa týkajú žien vo všetkých oblastiach zamestnania vrátane kurátoriek a akademičiek; a pocity izolácie a nedostatku solidarity pri udržiavaní politizovanej praxe. Môžeme teda povedať, že pri zostavovaní tohto zväzku sme chceli preskúmať a podporiť spojenie medzi písaním histórie, tvorbou výstav a politickým myslením – a to všetko ako feministky.

## FEMINIZMUS V UMELECKEJ INŠTITÚCII

Rozporuplné kritické reakcie na sled postmileniálnych feministických výstavných projektov možno interpretovať ako dôsledok ich situovania nie do feministického hnutia, ale predovšetkým do nepokojnej umeleckej kultúry, ktorá neustále hľadá nové spôsoby reprezentácie dejín umenia. V tejto časti sa naše esejistky zamýšľajú nad postavením feminizmu v inštitucionálnom svete umenia a nad metodologickými výzvami, ktoré predstavuje skúmanie i prax feministického kurátorstva v jeho primárnom kontexte, ktorým je múzeum umenia. Múzeá ako inštitúcie boli v rôznych obdobiach dejín feministického hnutia predmetom feministického myslenia a aktivizmu, pretože populárne chápanie múzea

v etickom zmysle (múzeum ako niečo zásadne dobré pre spoločnosť) z neho robilo privilegovanú pôdu pre boj medzi feminizmom a patriarchátom. Múzeum v niektorých dôležitých ohľadoch vystupuje ako model alebo postava umeleckého sveta vo všeobecnosti, ale aj preto, že väčšina múzeí sú „verejné“ inštitúcie, ako bod, v ktorom by mal byť tento svet umenia najcitlivejší na požiadavky rovnosti žien.<sup>7</sup> Určiť stratégiu feministickej inklúzie v múzeu však nikdy nebolo jednoduché. Eseje v tejto časti sa rôzne zaoberajú kurátorskou praxou 70., 80. a začiatku 21. storočia, ale v jadre každej z nich je ten istý problém, *zložitosť umožnenia a udržania feministickej praxe v regulovanom a regulačnom kontexte, ktorý nemá feminizmus v jadre svojej agendy a je vlastne tým, čo tvorí predmet tejto kritiky.*

(...)

To, že umelecká inštitúcia nebola vyňatá z ideologického projektu neoliberalizmu, ktorý definoval kapitalizmus konca 20. storočia, znamenalo, že snaha dostať do múzea viac umelkýň mohla v konečnom dôsledku slúžiť rôznym záujmom. Vývoj, ktorý na jednej strane predstavuje pokrok feministických princípov, zároveň predstavuje mieru, do akej ženy, a možno najmä feministky, poskytli hotovú, vzdelanú klientelu strednej triedy a zanietenú, ideologicky motivovanú pracovnú silu.<sup>8</sup> Aký druh afektívnej práce táto ideologicky motivovaná ženská pracovná sila vykonáva a v koho záujme, nie je ľahké zistiť – ale vzhľadom na veľkú reorganizáciu a deľbu práce, ktorú identifikujeme v súvislosti s globalizáciou, je položenie tejto otázky dôležité. Neoliberalizmus sa netýka len múzeí. V poslednom čase explodoval v súvislosti s prácami Nancy Fraser a Hester Eisenstein, ktoré skúmajú politiku feminizmu z hľadiska jej kompatibility s neoliberálnym kapitalizmom (alebo podriadenosti voči nemu, ako sa niektorí rozhodli ich čítať).<sup>9</sup> Tieto argumenty rezonujú s pojmom „demasifikácie“, ktorý kedysi navrhla bulharsko-francúzska teoretička Julia Kristeva ako ďalší logický krok v politickom živote Západu. V roku 1979 a v čase, keď sa postmodernizmus upevňoval ako kultúrna dominanta, Kristeva argumentovala v prospech budúceho feminizmu prispôsobeného vlastnej „singularite“.<sup>10</sup> Čím presne sa takáto singularita líšila od príslovečnej buržoáznej individuality (z ktorej boli v skutočnosti vylúčené celé generácie žien a snažili sa k nej dostať), vtedy nebolo všetkým feministkám celkom jasné a nie je to jasné ani doteraz. To, na čo nás tieto analýzy upozorňujú, sú aspekty feminizmu, ktoré sú spoluúčastné na aspektoch neskorej západnej kapitalistickej spoločnosti a zároveň

sú odolné voči ostatným, a toto pozorovanie môžeme využiť na pochopenie toho, ako *múzeum umenia inscenovalo konkrétny aspekt konfrontácie medzi feministickou politikou a kapitalizmom*. Tejto problematike sa feministická kunsthistoria nikdy otvorene nevenovala, ale dúfame, že mnohé materiály v tomto zväzku prispievajú k skúmaniu problému, ktorý je zjavne relevantný pre súčasnosť a budúcnosť feministickej politiky.

Hoci je táto analýza mimoriadne dôležitá pre pochopenie feminizmu v súčasnom múzeu, možno ju použiť na pochopenie diskusií, ktoré sa viedli už okolo skorších feministických požiadaviek na vstup do múzea. V 70. rokoch 20. storočia sa uskutočnila séria kampaní (najmä v New Yorku) zameraných na sexuálnu a rasovú rozmanitosť v múzeu. Výstava Hayward Annual v roku 1978 v Londýne, financovaná Arts Council (Radou pre umenie), bola kurátorovaná ženami a jej explicitným cieľom bolo predstaviť rôzne ženské umelecké postupy v kontexte „zmiešanej“ skupinovej výstavy. V reprodukcii eseje od [Lucy] Lippard „Sexual Politics“ (Sexuálne politiky) pre katalóg k tejto výstave, známej v 70. rokoch ako „ženská výstava“, sa Lippard zamýšľa nad problémami spojenými s požiadavkou rovnosti zastúpenia žien v rámci výstav vlastných umeleckou inštitúciou. Lippardovej porovnanie „vstupu umelkýň do „hlavného prúdu““ so získaním „rybárskych práv v súkromnom potoku“ je poučné. Jej analýza sa ukázala ako živná pôda pre dôležitý text od Griseldy Pollock o komplikovanom vzťahu medzi umelkyňami, feminizmom a umeleckými inštitúciami. Podobne ako Lippard, aj Pollock si rýchlo všimla, že umelecké inštitúcie budú pripravené využiť energiu umelkýň ako „novú krv“ a „nový využiteľný zdroj“. Napriek tomu však Pollock nepochybovala o tom, že feministická intervencia by sa mala uskutočniť „v etablovaných umeleckých inštitúciách“, pričom vyhýbanie sa inštitúcii sa rovnalo tomu, že umelkyne „schvaľujú svoje miesto v oddelenej sfére, ktorá bola historicky vytvorená pre ich prácu, čím sa spochybňujú so svojou vlastnou marginalizáciou.“<sup>11</sup> Môže záležať na tom, prečo feministky a ženy dostanú svoje diela na výstavu do múzea, pokiaľ takáto výstava reaguje na ich potreby a túžby vystavovať? Osobná výpoveď Lubainy Himid o výzvach a zároveň uspokojení z kurátorskej práce černošky (umelkyne) v 80. rokoch 20. storočia vo Veľkej Británii nalieha, aby sme sa zamysleli nad otázkou: Keď feministické umelkyne vstupujú do patriarchálnej, bielej citadely umeleckého múzea, presiaknutej triednymi privilégiami, kto koho využíva? Sotva to vnímame ako rečnickú otázku, ale skôr ako otázku, ktorú treba riešiť až po tom, ako pochopíme,

čo vlastne stále umocňuje túžby žien, ale najmä feministiek „vystavovať“ na celkom špecifických miestach. Griselda Pollock sa kedysi pýtala, čo upevňuje potreby a túžby žien maľovať a tvoriť v ateliéri, a otázky, ktoré tu kladieme, rozširujú túto sondu do ideologického mraku, v ktorom sa túžby žien po tvorivosti a komunikácii formujú do už dostupných tvarov.<sup>12</sup>

#### AKO BYŤ VIDENÝ\*Á (METODOLOGICKÉ PREHREŠKY)

Konvenčnejší formát múzea a galérie, zbierky, stále prispôsobivej dočasnej alebo periodickej výstavy (teraz často viazanej na mestá, regióny a samozrejme veľtrhy umenia, a nie na konkrétne budovy), nezávislé miesto, ktoré si môže nárokovať alternatívnu prítomnosť vo svete súčasného umenia – od nástupu druhej vlny feminizmu všetky tieto formy prezentácie umenia pretrvávajú a zároveň sa transformujú. Sprostredkovaná kurátorskou imagináciou, ako aj obmedzeniami protiinštitucionálnymi aspiráciami, bola feministická politika motiváciou, odrazovým mostíkom, referenčným rámcom a dokonca *výsledkom* procesu realizácie stretnutí s umením. Od druhej vlny feminizmu sa väčšina feministickej literatúry o umení sústreďuje na písanie dejín umelkýň: čo keby sa však feministický výskum obrátil od žien alebo feministických umelkýň k ženám alebo feministickým kurátorkám, od ženskej alebo feministickej tvorby umenia k ženskému alebo feministickému kurátorstvu? Mohol by takýto obrat (v súčasnosti skôr imaginárny než skutočný) objaviť inú cestu k dejinám feministického umenia? Umožnilo by toto vytesnenie umelkyne v prospech kurátorky lepšie pochopiť, prečo feminizmus v skutočnosti nedokázal transformovať kapitalistickú umeleckú inštitúciu, ktorá pravdepodobne a paradoxne dokázala zahrnúť umelkyne a zároveň vylúčiť feministickú politiku?

Strategická zmena zamerania by prinajmenšom viedla k prehodnoteniu sveta umenia ako kontextu, v ktorom rodovo odlišní „umeleckí\*é pracovníci\*čky“, ktorí\*é vykonávajú rôzne, hoci vzájomne sa prelínajúce druhy práce (ako umelci\*kyne, kurátori\*ky atď.), udržiavajú komplexné pole produkcie. Aj keď Julia Bryan-Wilson do svojej presvedčivej analýzy umenia koncipovaného ako práca v Amerike koncom 60. a v 70. rokoch 20. storočia zahrnula skúmanie „feministickej práce“ umeleckej kritičky, kurátorky, spisovateľky Lucy Lippard, v spomenutom texte chýba širšie feministické skúmanie uvedeného.<sup>13</sup> Táto absencia bráni práve *politickej*

*funkcii feministickéj vedy* v súčasnosti. Jednou z úloh by tu bolo zmapovať z feministického hľadiska transformáciu kurátorskej (a inej umeleckej) práce od 60. rokov 20. storočia po súčasnosť. Ale tiež vyjadriť, aj z feministického hľadiska, ako takáto práca komunikovala s tým, čo Rosalind Krauss v roku 1990 nazvala „kultúrnou logikou neskorého kapitalistického múzea“, čím trafila kliniec po hlavičke, keď recyklovala prelomovú syntézu Fredrica Jamesona o postmodernizme ako kapitalizme.<sup>14</sup> Krauss aj John Roberts v článku, ktorý vysvetľoval zadržovanie kritického postmodernizmu vo vzťahu k novoobjavenej pružnosti múzea,<sup>15</sup> sa pozastavili nad princípom veľkosti a „otvorenou architektúrou“ kapitalistickej umeleckej expozície. Analógii sa nedá vyhnúť: globalizácia kapitálu nejakým spôsobom spôsobila aj priestorovú infláciu umeleckej inštitúcie. Veľkosť dnes spoluvytvára gigantická Turbínová hala Tate Modern, rýchle rozrastanie sa Guggenheimových múzeí, hegemonia umeleckého bienále ako čoraz univerzálnejšieho, ale *veľkého* umeleckého priestoru a dokonca aj využívanie času ako priestoru na veľkých výstavách, rozdelených na dve časti.<sup>16</sup> Čo táto fetišizácia expanzie znamenala pre feministickú politiku – aké konkrétne formy inštitucionalizácie moci a posilnenia postavenia vyvolala, sa ešte len ukáže.

V roku 2007 Nina Möntmann opísala pochmúrny scenár mladého storočia, v ktorom bol nový inštitucionalizmus porazený. Také druhy „kritických inštitúcií“, ktoré „využívali kritiku globalizovaného korporátneho inštitucionalizmu a jeho spotrebiteľského publika“, boli zrušené alebo zlúčené a vo všeobecnosti „im bolo pripomenuté ich miesto, ako neposlušným tínedžerom“.<sup>17</sup> V roku 2008 vypuknutie globálnej finančnej krízy predznamenovalo novú éru úsporných opatrení a destabilizáciu politických formácií, ktorej dôsledky sa ešte stále prejavujú. Umelecká inštitúcia, podobne ako sociálny štát a vzdelávanie, zažíva agresívny odklon od verejného financovania a smeruje k ďalšiemu zakoreneniu do „biznisu“. Skôr materiálna naliehavosť než semiotická nestabilita určuje rámec, v ktorom musí teraz vzniknúť citlivá metodológia feministického kurátorstva. Je ťažké si predstaviť, ako by takáto metodológia nemala prekračovať inštitucionálny prah, kde sa verejnosť rúca do klientely, história do obrazu a politika do diskurzu. Je to ďalší spôsob, ako potvrdiť zdôvodnenie Kuratorisk Aktion o ich feministickom, queer, antikapitalistickom a antikoloniálnom kurátorskom aktivizme vo výroku „nastal čas postaviť sa na jednu stranu“? Krauss sa už v roku 1990 zamýšľala nad tým, či konsolidujúci sa múzejný priemysel skutočne nebude priaznivo

vplývať na „oslabenie afektu“ – a dospela k záveru (podobne ako neskôr Roberts), že neokapitalistickému múzeu ide skôr o samotnú „intenzitu“.<sup>18</sup> Kladieme si otázku, či „intenzita“ môže byť tým, že sa zúčastneným zákazníkom\*čkám umeleckej inštitúcie počas celých 90. rokov 20. storočia servirovalo jedlo zadarmo, ktoré uvaril mužský umelec v galérii alebo na bienále.<sup>19</sup> Ako sa vyhnúť tomuto osudu feminizmu – pretože ho potrebujeme –, o tom vás vyzývame premýšľať.

1 Josephine Withers, „All Representation Is Political: Feminist Art Past and Present“ *Feminist Studies*, 34.3 (jeseň 2008), s. 456.

2 Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?“ *Art News*, 69 (9. január 1971), s. 22-39 a široko reprodukované; Griselda Pollock, *Differencing the Canon* (London: Routledge, 1999).

3 Feministické kurátorstvo sa neobmedzuje len na posledných štyridsať rokov, keďže v niektorých častiach sveta feministky koncom 19. a začiatkom 20. storočia organizovali výstavy tzv. ženskej tvorby. Napriek tomu je potrebná ďalšia práca, ktorá by takéto výstavy zaradila do historického kontextu a kontinuity s kurátorskými intervenciami po druhej vlne. Takže hoci sa výstavy ženského umenia organizovali aj v skorších historických momentoch, napr. v 60. rokoch 19. storočia, je konvenčné rozdeliť feminizmus na obdobia rozdelené medzivojnovým obdobím, pretože sa zdá, že tieto obdobia sa zaoberali rôznymi aspektmi rovnosti. Pre polemickú esej o vzťahu medzi skoršími ženskými umeleckými výstavami a súčasným poňatím feminizmu pozri Stephanie Brown a Sara Dodd, „The Society of Female Artists and the Song of the Sisterhood“, In P. Barlow a C. Trodd (eds) *Governing Cultures: Art Institutions in Victorian London* (Aldershot: Ashgate, 2000): 85-97.

4 K sledovaniu histórie pojmu „inštitucionálna kritika“ pozri Andrea Fraser, „From the Critique of Institutions to the Institution of Critique“ In John C. Welchman

(ed.) *Institutional Critique and After*, (Zürich: J.R.P. Editions, 2006), s. 123-36.

5 Konferencia sa konala pod názvom „Feminizmus, historiografia a kurátorské postupy“, Moderna Museet, Štokholm, február 2008. Hlavné príspevky boli publikované v publikácii Malin Hedlin Hayden a Jessica Sjöholm Skrubbe (eds) *Feminisms Is Still Our Name; Seven Essays on Curatorial Practices* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010).

6 Výskumná sieť „Nadnárodné perspektívy ženského umenia, feminizmu a kurátorstva“ prebiehala od novembra 2010 do mája 2012 a zahŕňala partnerov z Kanady, Spojených štátov, Švédska, Spojeného kráľovstva a Estónska. Webová stránka siete je na adrese <http://arts.brighton.ac.uk/research/irn>. Dostupné 15. marca 2012.

7 Lucy Lippard, „Biting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969“ In J. Ault (ed.) *Alternative Art New York: 1965-1985* (New York, Minneapolis and London: the Drawing Center and University of Minnesota Press, 2002), s. 79-120.

8 Obvinenie (že feminizmus sa zmenšuje a jeho energia sa obmedzuje na akademické kruhy) sa objavuje prinajmenšom od začiatku 90. rokov. Opakovane sa vyzývalo, aby bolo kriticky prekonané, v knihe: bell hooks, *Feminism Is for Everybody* (London: Pluto Press, 2000).

9 Pozri Hester Eisenstein, *Feminism Seduced: How Global Elites*

*Use Women's Labor and Ideas to Exploit the World* (Boulder: Paradigm Publishers, 2009) a Nancy Fraser, „Feminism, Capitalism and the Cunning of History“, *New Left Review* 56 (2009), s. 97-117.

10 Julia Kristeva, „Women's Time“ in Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader* (New York: Columbia University Press, 1986), s. 209. Mnohé teoretičky sa odvolávajú na Kristevovej koncepciu „demasifikácie problematiky rozdielu“, pokiaľ ide o feminizmus – v dejinách umenia pozri komentáre Griseldy Pollock v Griselda Pollock a Fred Orton, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed* (Manchester: Manchester University Press, 1996), s. 287.

11 Griselda Pollock, „Feminism, Femininity and the Hayward Annual Exhibition 1978“ In Rozsika Parker a Griselda Pollock (eds) *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985* (London: Pandora, 1987), s. 180.

12 Griselda Pollock, „Painting, Feminism, History“ In Michèle Barrett, Anne Phillips (eds), *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates* (Cambridge: Polity, 1992), s. 138-176.

13 O histórii pojmu „umeleckí pracovníci“ pozri Julia Bryan-Wilson, *Art Workers*: (Berkeley: University of California Press, 2009).

14 Rosalind Krauss, „The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum“, *October* 54 (október 1990), s. 13-14.

15 John Roberts, „The Museum and the Crisis of Critical Postmodernism“, *Third Text* 11.41 (Winter 1997-98), s. 67-74.

16 Alex Farquharson, „Bureaux de change“, *Frieze* 101 (september 2006) [http://www.frieze.com/issue/article/bureaux\\_de\\_change/](http://www.frieze.com/issue/article/bureaux_de_change/) Dostupné 11. marca 2012.

17 Nina Möntmann, „The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future“, *Transversal: Multilingual Webjournal* (august 2007). <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/en> Dostupné 11. marca 2012.

18 Krauss (1990) rozlišuje medzi „staršími emóciami“ (alebo afektom) a „zážitkom“, ktorý označuje ako „intenzitu“, s. 13-14; Roberts (1997-98) hovorí o „nezvratnom posune koncepcie a dizajnu múzea od zážitku vznešenosti k hybridnej intenzite“, s. 71.

19 Jerry Saltz rozoberá prácu Rirkrita Tiravaniju v článku „Conspicuous Consumption“, *NYMag* (7. mája 2007), <http://nymag.com/arts/art/reviews/315111/>. Dostupné 6. marca 2012.

# Queer časovosť a postmoderné geografie

Jack Halberstam

Úryvok z kapitoly „Queer Temporality and Postmodern Geographies“ z knihy Jacka Halberstama *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press. 2005. Text je tu nanovo publikovaný s láskavým dovolením Jacka Halberstama.

394

Ako možno dosiahnuť vzťahový systém prostredníctvom sexuálnych praktík? Je možné vytvoriť homosexuálny spôsob života?... Byť „homosexuálom“ podľa mňa neznamená stotožniť sa s psychologickými črtami a viditeľnými maskami homosexuálov, ale pokúsiť sa definovať a rozvinúť spôsob života.

-Michel Foucault, „Friendship as a Way of Life“ (Priateľstvo ako spôsob života)

Nikdy neexistuje jedna geografia autority a nikdy neexistuje jedna geografia odporu. Okrem toho mapa odporu nie je len spodnou stranou mapy nadvlády – už len preto, že každá z nich je lžou tej druhej a každá z nich klame toho druhého.

-Steve Pile, „Opposition, Political Identities, and Spaces of Resistance“ (Opozícia, politické identity a priestory odporu)

V tejto knihe sa objavuje možno až príliš ambiciózne tvrdenie, že existuje niečo ako „queer čas“ a „queer priestor“. Queer využitie času a priestoru sa vyvíja, aspoň čiastočne, v opozícii k inštitúciám rodiny, heterosexuality a reprodukcie. Rozvíjajú sa aj podľa iných logík umiestnenia, pohybu a identifikácie. Ak sa pokúsime uvažovať o queerovosti ako o výsledku zvláštnych časovostí, nápaditých životných plánov a excentrických ekonomických praktík, oddelíme queerovosť od sexuálnej identity a priblížime sa k pochopeniu Foucaultovej poznámky z „Friendship as a Way of Life“ (Priateľstvo ako spôsob života), že „homosexualita ohrozuje ľudí skôr ako ‚spôsob života‘ než ako ‚spôsob sexu‘“ (310). Vo Foucaultovej radikálnej formulácii queer priateľstvá, queer siete a existencia týchto vzťahov v priestore a vo vzťahu k využívaniu času vyznačujú osobitosť a vlastne vnímanú hrozbu homosexuálneho života. V tejto knihe bude queer „spôsob života“ zahŕňať subkultúrne praktiky, alternatívne metódy spojenectva, formy transrodového stelesnenia a tie formy reprezentácie, ktoré sa venujú zachyteniu týchto zámerne excentrických spôsobov bytia. Je zrejmé, že nie všetci gejovia, lesby a transrodoví ľudia žijú svoje životy radikálne odlišným spôsobom ako ich heterosexuálne náprotivky, ale časť toho, čo v poslednom desaťročí robí queerovosť presvedčivou formou sebaopisu, súvisí s tým, ako má potenciál otvárať nové životné príbehy a alternatívne vzťahy k času a priestoru.

(...)

Jack Halberstam

395

V queerovom stvárnení postmodernej geografie pojem identity zameranej na telo ustupuje modelu, ktorý lokalizuje sexuálne subjektivity v rámci stesnenia, miesta a praxe a tiež medzi nimi. Ale queer práca o sexualite a priestore, podobne ako queer práca o sexualite a čase, musela reagovať na kanonickú prácu o „postmodernej geografii“ Edwarda Soja, Fredrica Jamesona, Davida Harveyho a ďalších, ktorá aktívne vylúčila sexualitu ako kategóriu analýzy práve preto, že túžba bola neomarxistami považovaná za súčasť ludickej politiky tela, ktorá bráni „skutočnej“ práci aktivizmu (Soja 1989; Harvey 1990; Jameson 1997). Toto fundamentálne vylúčenie, ktoré priradilo sexualitu k telu/lokálnemu/osobnému a za správny referenčný rámec považovalo triedne/globálne/politické, sťažilo zavedenie otázok sexuality a priestoru do všeobecnejších rozhovorov o globalizácii a transnacionálnom kapitalizme. Anna Tsing aj Steve Pile označujú tento problém ako otázku „rozsahu“. Pile napríklad odmieta predstavu, že určité arény politického boja (povedzme triedne) sú dôležitejšie ako iné (povedzme sexualita), a namiesto toho ponúka, aby sme tieto zdanlivo konkurenčné boje prehodnotili z hľadiska rozsahu tým, že si uvedomíme, že hoci máme tendenciu považovať lokálne boje za menej významné ako globálne, v konečnom dôsledku „lokálne a globálne nie sú prirodzené stupnice, ale formujú sa práve z bojov, ktoré zdanlivo len obsahujú“ (Pile 1997, 13).

(...)  
Harvey v knihe *The Condition of Postmodernity (Stav postmodernity)* dokazuje, že naše predstavy o priestore a čase sú sociálnymi konštrukciami, ktoré sú výsledkom živých a nestálych sociálnych vzťahov (Harvey 1990). Harveyho analýza postmoderného času a priestoru stojí za podrobné preskúmanie jednak preto, že presvedčivo dekonštruuje naturalizáciu spôsobov časovosti, jednak preto, že tak robí bez vedomia, aby ustanovil a predpokladal normatívny rámec pre svoje alternatívne chápanie času. Okrem toho sa Harveyho koncepcia „kompresie času/priestoru“ a jeho opisy úlohy kultúry v neskorom kapitalizme stali hegemonickými v akademickom kontexte. Harvey tvrdí, že keďže čas prežívame ako istú formu prirodzeného vývoja, neuvedomujeme si jeho konštrukciu a nevšímame si ju. V súlade s tým máme pojmy ako „priemyselný“ čas a „rodinný“ čas, čas „pokroku“, „úspornosť“ verzus „okamžité“ uspokojenie, „odklad“ verzus „bezprostrednosť“. A všetkým týmto rôznym druhom časovosti pripisujeme hodnotu a význam. Harvey vysvetľuje, že čas je organizovaný podľa logiky akumulácie kapitálu, ale najmä tí, ktorí profitujú z kapitalizmu,

prežívajú túto logiku ako nevyhnutnú, a preto sú schopní „ignorovať, potlačiť alebo vymazať požiadavky, ktoré na nich a na ostatných kladie nespravodlivý systém. Harvey naznačuje, že si radi predstavujeme, že náš čas je náš a zároveň, ako hovorí kliše, „na všetko je miesto a čas“. Tieto šablónovité reakcie na čas a časovú logiku vyvolávajú emocionálne a dokonca fyzické reakcie na rôzne druhy času: ľudia sa tak cítia vinní z voľného času, frustrovaní z čakania, spokojní z dochvilnosti atď. Tieto emocionálne reakcie prispievajú k nášmu vnímaniu času ako „prirodzeného“.

Slávnu hru Samuela Becketta *Čakanie na Godota* možno napríklad čítať ako defamiliarizáciu stráveného času: pojednanie o pocite premárneného času, zotrvačnosti alebo času mimo kapitalistického pohonu. Čakanie sa v tejto hre javí ako forma odkladania, až kým sa neukáže, že nič nebolo odložené a nič nebude obnovené. V Beckettovej hre sa budúcnosť nielenže znižuje, ale skutočne začína ako bremeno zaťažovať prítomnosť. Ak poézia podľa W.H. Audena „spôsobuje, že sa nič nedeje“, absurdná dráma núti divákov\*čky čakať, kým sa nič nestane, a skúsenosť trvania zviditeľňuje beztvornosť času. Keďže Beckettovi klauni pri čakaní nikam nejdú, vidíme aj zvyčajne neviditeľné zlomy medzi časom a priestorom, keď časová stáza figuruje ako nehybnosť.

Rôzne formy riadenia času, ktoré Harvey spomína a vyzdvihuje, sú prispôbené rozvrhu normativity bez toho, aby sa o nich ako o takých hovorilo. V skutočnosti by sme mohli povedať, že normativita, tak ako bola definovaná a teoretizovaná v rámci queer štúdií, je veľkým slovom, ktoré chýba takmer vo všetkých diskusiách o postmodernej geografii v rámci marxistickej tradície. Keďže väčšina týchto diskusií je závislá od Foucaultovho diela a keďže normativita bola Foucaultovým primárnym chápaním funkcie modernej moci, ide o veľké nedopatrenie, ktoré má dôsledky pre diskusiu o sexualite vo vzťahu k času a priestoru. Harveyho koncept časopriestorovej kompresie napríklad vysvetľuje, že všetky časové cykly, ktoré sme naturalizovali a internalizovali (voľný čas, zotrvačnosť, rekreácia, práca/priemysel, rodina/domácnosť), sú zároveň priestorovými praktikami, ale Harvey opäť nevyužíva príležitosť dekonštruovať význam naturalizácie vzhľadom na špecifické normalizované spôsoby bytia. Harvey tvrdí, že význam priestoru prechádza dvojitém procesom naturalizácie: po prvé, naturalizuje sa vo vzťahu k hodnotám používania (predpokladáme, že naše používanie priestoru je jediným a nevyhnutným používaním priestoru – napríklad súkromného vlastníctva); po druhé však priestor

naturalizujeme tým, že ho podriadujeme času. Inými slovami, konštrukcia priestorových praktík je zastretá naturalizáciou času aj priestoru. Harvey argumentuje viacnásobným poňatím času a priestoru, ale nedostatočne opisuje, ako sa čas/priestor naturalizuje na jednej strane a ako sú hegemonické konštrukcie času a priestoru jedinečne rodovo a sexuálne determinované na strane druhej. Jeho avizovaná materialistická analýza času/priestoru sa pochopiteľne venuje odhaľovaniu procesov kapitalizmu, ale chýba jej súčasná snaha odhaliť procesy heteronormativity, rasizmu a sexizmu.

(...)

Harvey skutočne opomína niekoľko zjavných príležitostí na diskusiu o naturalizácii času a priestoru vo vzťahu k sexualite. Reprodukčný čas a rodinný čas sú predovšetkým heteronormatívne časopriestorové konštrukcie. No hoci Harvey naznačuje rodovú politiku týchto foriem času/priestoru, nespomína možnosť, že všetky typy ľudí, najmä v postmoderne, sa rozhodnú a rozhodujú žiť mimo reprodukčného a rodinného času, ako aj na okraji logiky práce a výroby. Tým často žijú aj mimo logiky akumulácie kapitálu: tu by sme mohli uvažovať o raveroch [z angl. slova *rave*, pozn. prekl.], klubových deťoch, HIV pozitívnych barebackeroch [z angl. slova *bareback*, pozn. prekl.], chlapcoch z podnájmu, sexuálnych pracovníkoch\*čkách, ľuďoch bez domova, drogových díleroch\*kách a nezamestnaných. Možno by sa takíto ľudia mohli produktívne nazývať „queer subjektmi“ z hľadiska spôsobov, akými žijú (zámerne, náhodne alebo z nevyhnutnosti) v čase, keď ostatní spia, a v priestoroch (fyzických, metafyzických a ekonomických), ktoré iní opustili, a z hľadiska spôsobov, akými môžu pracovať v oblastiach, ktoré iní ľudia pripisujú súkromiu a rodine. Napokon, ako budem sledovať v tejto knihe, pre niektoré queer subjekty sú čas a priestor ohraničené rizikami, ktoré sú ochotné podstúpiť: transrodová osoba, ktorá riskuje svoj život tým, že sa pohybuje v malom meste; subkultúrne hudobníci\*čky, ktorí riskujú svoje živobytie tým, že sa venujú nelukratívnym praktíkám; queer performerí, ktorí destabilizujú normatívne hodnoty, vďaka ktorým sa všetci ostatní cítia bezpečne a isto; ale aj tí ľudia, ktorí žijú bez finančných záchranných sietí, bez domovov, bez stálej práce, mimo organizácií času a priestoru, ktoré boli vytvorené na účely ochrany niekoľkých bohatých pred všetkými ostatnými.

Pomocou Foucaultových *Dejín sexuality (The History of Sexuality)* sa môžeme vrátiť ku koncepciám času, ktoré Harvey považuje za samozrejme,

a odhaliť ich skrytú, ale implicitnú logiku (Foucault 1986). Stephen M. Barber a David L. Clark vo svojom úvode ku knihe esejí o Eve Kosofsky Sedgwick predstavujú doteraz azda najpresvedčivejšie čítanie queer časovosti, ktoré vychádza z Foucaultovej formulácie modernity ako „postoja, a nie ako obdobia dejín“ (Barber 2002, 304). Barber a Clark umiestňujú Foucaultove komentáre o modernite vedľa Sedgwickovej komentárov o queerovosti, aby definovali queerovosť ako časovosť – „je to, moment“, je to potom aj sila; alebo skôr je to skríženie časovosti so silou“ (8). Barber a Clark v Sedgwickovej identifikujú rozpracovanie vzťahu medzi časovosťou a písaním; vo Foucaultovi nachádzajú model vzťahu medzi časovosťou a spôsobmi bytia. Tieto prúdy zhrňajú v pojmoch „moment“, „pretrvávajúca prítomnosť“ alebo „queer časovosť, ktorá je zároveň neurčitá a virtuálna, ale aj silná, odolná a nepopierateľná“ (2). Práve tento model času, model, ktorý sa objavuje medzi Foucaultom a Sedgwickovou, sa marxistickým geografovi, pre ktorých minulosť predstavuje logiku pre prítomnosť a budúcnosť predstavuje ovocie tejto logiky, stráca a je prehlíadaný.

Postmoderná geografia totiž nadviazala na Foucaultovu špekulatívnu, ale silnú esej o heterotopii a na Foucaultovo tvrdenie v tejto eseji, že „súčasná epocha bude predovšetkým epochou priestoru“ (Foucault 1986, 22). Na základe tohto poznatku Soja a Harvey tvrdia, že kritická teória uprednostnila čas/históriu pred priestorom/geografiou s mnohými rôznymi dôsledkami. Ale pre Harveyho v knihe *The Condition of Postmodernity (Stav postmodernity)* aj pre Jamesona v „The Cultural Logic of Postmodernism“ (Kultúrna logika postmodernizmu) je postmodernizmus zvláštnym a dokonca zmäteným chaosom času a priestoru, kde história stratila svoj (materialistický) význam, čas sa stal večnou prítomnosťou a priestor sa sploštil tvárou v tvár plazivej globalizácii. Obaja teoretici prejavujú hmataiteľnú nostalgiiu za modernizmom s jeho zjavnou opozičnou logikou a jasnou artikuláciou odcudzenia i revolúcie; a obaja teoretici stavajú politiku lokálneho v rámci „epochy priestoru“ proti politike globálneho – globálny kapitalizmus, proti ktorému stojí akýsi utopický globálny socializmus, a žiadna politika mimo tohto rámca nie je vnímaná ako zmysluplná. Je teda predvídateľné, že „lokálne“ sa pre postmoderných geografov stáva znehodnoteným pojmom v binárnom systéme a ich zameranie na globálne, abstraktné a dokonca univerzálne je v protiklade k lokálnemu s jeho asociáciami s konkrétnym, špecifickým, úzkym, empirickým a dokonca telesným. Ako hovorí Tsing, lokálne sa v marxistických opisoch stáva len „zastávkou pre globálne“ a príliš často lokálne predstavuje miesto, zatiaľ



čo globálne predstavuje cirkuláciu, cestovanie a migráciu. Tým, že Tsing odmieta postaviť lokálne/globálne do dialektického vzťahu, umožňuje logiku rozmanitosti: rozmanité lokálne, globálne, kapitalizmy, temporality (Tsing 2002).

(...)

V tejto knihe sa vraciam k transrodovému telu ako k rozporuplnému miestu postmodernity. Rodovo nejednoznačný jedinec dnes predstavuje úplne iný súbor predpokladov o rode ako rodovo inverzný subjekt zo začiatku dvadsiateho storočia; a keďže model rodovej inverzie ustupuje anachronizmu, transrodové telo sa objavilo ako samotná budúcnosť, akési heroické naplnenie postmoderných prísľubov rodovej flexibility. Prečo sa rodová flexibilita stala koncom 20. storočia miestom fascinácie i prísľubu a čo mala táto nová flexibilita spoločné s inými ekonomikami flexibility v rámci postmodernity? Ako ukazuje kniha Emily Martin *Flexible Bodies (Flexibilné telá)* v súvislosti s historicky premenlivými koncepciami imunitného systému, flexibilita sa stala „jednou z našich nových samozrejmych cností pre osoby a ich telá“ (Martin 1995). Pokračuje: „Flexibilita sa stala aj mocným tovarom, niečím vzácnym a vysoko ceneným, čo sa dá využiť na diskrimináciu niektorých ľudí“ (xvii). Hoci sme si zvykli uvažovať v pojmoch „flexibilné občianstvo“ a „flexibilná akumulácia“ ako o akýchsi zlovestných stránkach tejto novej „cnosti“, súčasný záujem o flexibilné rody, od diskusných relácií až po filmové trháky, môže byť tiež súčasťou konceptualizácie novej globálnej elity (Ong 1999).

Keďže telesná flexibilita sa stala tovarom (napríklad v prípade kozmetických operácií) a zároveň formou komodifikácie, nestačí v tomto „veku flexibility“ oslavovať rodovú flexibilitu len ako ďalší znak pokroku a oslobodenia. Podpora flexibility na úrovni identity a osobných volieb môže znieť ako postmoderný či dokonca queer program spoločenskej zmeny. Rovnako ľahko však opisuje reklamné stratégie obrovských korporácií, ako je Gap, ktoré predávajú svoje výrobky tak, že svojich zákazníkov\*čky považujú za rovnakých a zároveň odlišných. Nová popularita „strečových“ textílií sa skutočne prispôsobuje práve tomuto modelu telesnej tekutosti tým, že vytvára oblečenie, ktoré sa môže rozťahovať, aby vyhovelo požiadavkám jedinečného a individuálneho tela, ktoré ho vyplní. S tým, čo by sa dalo nazvať „zlým“ čítaním postmoderného rodu, sa pohrávajú aj reklamy iných spoločností, napríklad Dr. Pepper, ktorých reklamy nabádajú spotrebiteľa\*ku, aby „bol\*a sám\*a sebou!“, a ktoré

predávajú transgresiu ako individualizmus. Postmoderná rodová teória sa zväčša (nesprávne) interpretuje ako opis a zároveň výzva k väčšej flexibilita a premenlivosti. Mnohí mladí gejovia a lesby sa považujú za súčasť „postgenderového“ sveta a myšlienka „označovania“ sa pre nich stáva znakom útlaku, ktorého sa s radosťou zbavili, aby mohli prejsť do pluralitného sveta nekonečnej rozmanitosti. Inými slovami, pre mladých mestských (bielych) gejev a lesby sa stalo bežným a dokonca klišé tvrdiť, že nemajú radi „nálepky“ a nechcú byť „zaškatul'kovaní“ podľa kategórií identity, hoci tie isté kategórie identity predstavujú aktivistickú prácu predchádzajúcich generácií, ktorá nás v prvom rade priviedla na pokraj „oslobodenia“. Mnohí mestskí gejovia a lesby rôznych vekových skupín tiež vyjadrujú humanistický pocit, že ich jedinečnosť nemožno vystihnúť použitím všeobecného pojmu. Vznik tohto liberálneho, ba neoliberálneho poňatia „jedinečnosti ako radikálneho štýlu“ v mestskom prostredí hip queer treba brať do úvahy spolu s premenami kapitalizmu v neskorej postmoderne. Ako tvrdí Lisa Duggan: „Je to politika, ktorá nespochybňuje dominantné heteronormatívne predpoklady a inštitúcie, ale ich podporuje a udržiava, pričom sľubuje možnosť demobilizovanej homosexuálnej voličskej skupiny a privatizovanej, depolitizovanej homosexuálnej kultúry ukotvenej v domácnosti a spotrebe“ (Duggan 2003).

Harvey charakterizoval neskorý kapitalizmus v zmysle „flexibility s ohľadom na pracovné procesy, pracovné trhy, výrobky a modely spotreby“ (Harvey 1990, 147). Zvýšená flexibilita, ako vieme, vedie k väčším príležitostiam na využívanie lacných pracovných trhov nadnárodnými korporáciami, a to v krajinách tretieho sveta a v komunitách prisťahovalcov v prvom svete. Dá sa povedať, že lokálne a medzisubjektové formy flexibility prispievajú k tomu, čo Anna Tsing nazýva „charizmou globalizácie“ tým, že do chápania vlastnej identity začleňuje zdanlivo radikálnu etiku flexibility. V queer komunitách možno to, čo budem definovať ako „transgresívnu výnimočnosť“, považovať za vedľajší produkt lokálnych prekladov neoliberalizmu.

Ako s obľubou zdôrazňujú najmä mnohí marxistickí kritici\*čky, politika identity na konci 20. storočia v niektorých prípadoch zmuťovala z nevyhnutnej a strategickej kritiky univerzalizmu na zakrpatenú a krátkozrakú politiku seba samého. V kritike politiky identity je však málo prípadových štúdií a príliš často sa jeden konkrétny\*a teoretik\*čka (zvyčajne veľmi významný\*a a sofistikovaný\*a queer teoretik\*čka) postaví za projekty, ktoré

možno charakterizovať ako viazané a obmedzené na nároky identity. Mnohé dôležité teoretické projekty boli odmietnuté ako „politika identity“, pretože autorom\*kám je stále nejasný význam tohto pojmu a v mnohých ohľadoch sa politika identity stala novým „esencializmom“, teda označením určitej kombinácie naivity a obmedzenosti, ktorá údajne blokuje expanzívnejšie a sofistikovanejšie projekty. Príliš často sa v akademickom prostredí „politika identity“ použije ako obvinenie zo „zaujatosti“ a žalobca sa bude snažiť vrátiť diskusiu k odosobnenejšiemu projektu s údajne veľkou platnosťou a širším uplatnením.

Vo veľmi užitočnej eseji „Taking Identity Politics Seriously“ (Berme politiku identity vážne) antropológ James Clifford varuje, že všeobecné odmietanie politiky identity ľavicovými intelektuálmi\*kami predstavuje riziko, že sa prehliadne „komplexná nestálosť, ambivalentný potenciál a historická nevyhnutnosť súčasných sociálnych hnutí“ (Clifford 2000, 95). Vychádzajúc z práce Stuarta Halla, Clifford tvrdí, že nemôžeme odmietnuť metódy, ktoré používajú rôzne komunity, aby si „vytvorili, priestor v preplnenom svete“; namiesto toho spolu s Hallom samostatne vyvíjajú na trvalú analýzu spôsobov, akými sa „ľudské bytosti stávajú zástupcami\*kyňami“. Clifford sa domnieva, že „historicky informovaná etnografia“ musí byť ústredným prvkom „komparatívneho chápania politiky identity“ (103). Hoci prácu, ktorú robím v tejto knihe, nemožno ani náhodou nazvať „etnografiou“, pokúša sa dať zmysel spôsobom, akými si nové rodové komunity vytvárajú „priestor“, a to tak, že skladá príbeh vzniku zo súboru reprezentácií, ktoré sa vytvárajú a šíria v rámci postmoderny.

Politika identity sa často stáva oveľa väčším problémom mimo akademickej obce ako v nej. V mainstreamových komunitách gejov, lesbiab a transrodových osôb v Spojených štátoch zúria boje o to, ktorá skupina má transgresívnejšie alebo poškodenejšie postavenie, a len zriedkavo sa takéto debaty rámujú širšími diskusiami o kapitalizme, triede alebo ekonomike. V tomto kontexte sa teda „transgresívna výnimočnosť“ vzťahuje na prax zaujímania morálneho postavenia tvrdením, že sú viac utláčaní a výnimočnejší ako ostatní. Skúška diskusií viazaných na identitu mimo akademickej pôdy nehovorí len o nedostatočnej sofistikovanejosti takýchto diskusií, ale naznačuje, že akademici\*čky nedokázali preniesť svoje myšlienky mimo univerzity a nevykonali potrebné intervencie na verejných intelektuálnych „miestach“. Napríklad v transrodových

kontextoch, ako uvádza sociológ Henry Rubin, transrodové a transsexuálne subjekty artikulovali hlboké podozrenie voči akademickým výskumníkom\*čkám, čo akademikom\*čkám veľmi sťažilo buď vykonávanie rozsiahlych etnografií, alebo intervenciu do komunitných debát o význame viacerých foriem rodovej nejednoznačnosti (Rubin 2003). Prekvapivo sa zdá, že transrodoví a transsexuálni ľudia nemajú voči pracovníkom\*čkám sociálnych služieb úplne rovnakú podozrievavosť, a tak sa im podarilo preniknúť do transrodových komunít, čo sa akademickým výskumníkom\*čkám nepodarilo (Valentine 2000). V posledných rokoch sa pojem „transrodový“ skutočne rozšíril a nadobudol význam často v súvislosti s intervenciami poskytovateľov\*iek sociálnych služieb do mládežníckych skupín a komunít sexuálnych pracovníkov\*čiek.

V nádeji, že z hlbokého uvažovania o význame transrodovosti vo vzťahu k postmodernému chápaniu času a priestoru možno úspešne vyťažiť produktívny a generatívny projekt, ponúkam v nasledujúcich dvoch častiach niekoľko alternatívnych spôsobov, ako vysvetliť a udržať imaginatívny skok, ktorý transrodovosť v skutočnosti predstavuje v rámci queer teórie a queer komunít. Dúfam, že tu zhromaždené eseje môžu začať dialóg o význame rodovej odlišnosti v queer komunitách, ktorý sa posunie za tvrdenia o jedinečnosti alebo jednostrannom útlaku a za binárne delenie na flexibilitu alebo tuhosť. Steve Pile varuje pred predčasnou stabilizáciou tejto binárnej sústavy a tvrdí, že „subjekty odporu nie sú ani pevné, ani fluidné, ale oboje a ešte viac. A toto, viac‘ zahŕňa zmysel pre to, že odpor je odporom voči fixnosti aj voči fluidite“ (1997, 30). Vo chvíli, keď sa ekonomické záujmy USA na Blízkom východe zakrývajú rétorikou o slobode a voľnosti, je dôležité študovať podobu a štruktúru mnohých protirečení transnacionálneho kapitálu na lokálnej aj globálnej úrovni. Transrodovosť so svojím prísľubom rodového oslobodenia a patinou transgresie, prísľubom flexibility a realitou angažovanej strnulosti môže byť úspešným výsledkom dlhoročného rodového aktivizmu; alebo rovnako ľahko môže byť znakom opätovného začlenenia radikálnej subkultúry späť do flexibilnej ekonomiky postmodernej kultúry. Táto kniha sa snaží udržať pri živote transrodovosť ako zmysluplné označenie nepredvídateľných rodových identít a praktík a umiestňuje transrodovú postavu ako ústredného aktéra v početných postmoderných diskusiách o priestore a sexualite, subkultúrnej produkcii, videckých rodových rolách, umení a rodovej dvojznačnosti, politike biografie, historických koncepciách mužskosti, rodu a žánru a tiež o lokálnom v protiklade ku globálnemu.

Referencie:

Barber, S. M., and D. L. Clark. „Queer Moments: The Performative Temporalities of Eve Kosofsky Sedgwick.“ In *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*, S. M. Barber and D. L. Clark (Ed.). New York: Routledge, 2002.

Clifford, J. „Taking Identity Politics Seriously: The Contradictory, Stony Ground.“ In *Without Guarantees: In Honor of Stuart Hall*, S. Hall, P. Gilroy, L. Grossberg, and A. McRobbie (Eds.), 94 – 112. New York: Verso, 2000.

Duggan, L. *The Twilight of Equality: Neo-Liberalism, Cultural Politics and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon Press, 2003.

Foucault, M. „Friendship as a Way of Life.“ In *Foucault Live: Collected Interviews, 1961 – 1984*, S. Lotringer (Ed.), 204 – 12. New York: Semiotext(e), 1996.

———. *The History of Sexuality*. New York: Vintage, 1980.

Harvey, D. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1990.

Jameson, F. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1997.

Martin, E. *Flexible Bodies*. Boston: Beacon Press, 1995.

Ong, A. *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.

Pile, S. „Introduction: Opposition, Political Identities, and Spaces of Resistance.“ In *Geographies of Resistance*, M. Keith (Ed.), 1 – 32. London: Routledge, 1997.

Rubin, H. „Do You Believe in Gender.“ *Sojourner* 21, no. 6 (1996): 7 – 8.

———. *Self-Made Men: Identity, Embodiment and Recognition among Transsexual Men*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2003.

Soja, E. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. New York: Verso, 1989.

Tsing, A. „Conclusion: The Global Situation.“ In *The Anthropology of Globalization: A Reader*, J. X. Inda (Ed.), 453 – 86. Oxford: Blackwell, 2002.

# Queerovanie architektúry // (Ne)Vytváranie priestorov

Aplikovať fyzikálne zákony na ľudské identity a emócie je čosi výrečné a príťažlivé, ale táto aplikácia je často príliš zjednodušená a chybná. Bolo by napríklad absurdné citovať slávnú paradigmu chemika Antoina-Laurenta de Lavoisiera z 18. storočia o zachovaní hmotnosti,<sup>1</sup> keď hovoríme o queer naratívoch, a predsa je hlboko uspokojujúce nájsť jednoduché slová na vysvetlenie veľmi zložitého konceptu. V podstate nezáleží na tom, že zmeny spojené s queerovosťou nemajú nič spoločné s vyrovnávaním chemickej rovnice, okrem toho, že oba procesy súvisia so silným slovom „transformácia“. Nazvime to ľudskou slabosťou alebo sklonom nachádzať pokoj v racionalizácii, my ľudia jednoducho milujeme dobré metafory.

Technologický pokrok spôsobil obrovský posun v tom, ako vnímame svet okolo nás, a zrýchlil tempo, akým sa veci okolo nás vyvíjajú, menia a transformujú. Len za niekoľko desaťročí sa počítače zmenili z takých vzácných a drahých, že ich používali takmer výlučne vedci\*kyne, na také rozšírené, že ich takmer každý nosí vo vrecku. Architektonické výkresy sa zmenili z ručne starostlivo kreslených na generované digitálnym modelom.

„Architektúra“ – v tomto kontexte odkazujúc na zastavané prostredie aj na akt výstavby – sa často vníma ako transformácia „priestoru“ ako dimenzie fyzickej a nehmotnej reality, v ktorej žijeme. To je však mylné. Architektúra a priestor sú úzko prepojené a neustále na seba pôsobia, ale ich vzťah rozhodne nie je priamočiary. Tento vzťah máme ako spoločnosť problém pochopiť; nie preto, že by sa architektom\*tkám nedarilo transformovať priestorové okolie a prostredie – do istej miery sa im to darí – ale preto, že často zabúdame a neuznávame, že prostredie má tiež transformačnú moc nad architektúrou. Problém spočíva v tom, že architekti\*tky veria falošnému príslubu, že môžu formovať priestorové postupy, a tak často nechápu prchavú a hlboko rozporuplnú povahu ľudstva. Budovy a štruktúry, ako tvrdí Michel Foucault, neposkytujú neodmysliteľne a výlučne účinky slobody, bez ohľadu na to, ako veľmi by to architekti\*tky chceli.<sup>2</sup> Samozrejme, zastavané prostredie, v ktorom žijeme, má vplyv na náš spôsob života, avšak nie je jedinou silou, ktorá formuje naše životy. Nestačí ľuďom vnucovať zmeny v očakávaní, že ich budú nasledovať. Bez ohľadu na to, ako silno architekti\*tky veria v dom ako „stroj na bývanie“<sup>3</sup>, ľudia – skôr ako architektúra – menia spôsob svojho života a svoje prostredie. Architekti\*tky zabúdajú na to, že ľudia môžu meniť priestor a architektúru.

Táto schopnosť prispôbovať sa a meniť zostáva ústredným aspektom queer teórie. Architektúra má príležitosť poučiť sa z queer teórie; z „queerového“ čítania seba samej. Queer hnutie si už dlho uvedomuje, že transformácia je vždy predovšetkým otázkou prežitia. Chápanie architektúry ako niečoho globálneho, čo zahŕňa materiálne aj nemateriálne kvality priestoru, sa stáva prvoradým pre jej vývoj, prežitie a výdrž ako zmysluplného nástroja transformácie.

Na uvoľnenie transformačného potenciálu architektúry je teda potrebné „queerovanie“ architektúry – odpor voči architektúre ako nástroju útlaku a opätovné privlastnenie priestoru ako nástroja transformácie.

## QUEER PRIESTORY: ARCHITEKTÚRA BEZ ARCHITEKTOV\*IEK

Predtým ako budeme pokračovať, je dôležité rozlišovať medzi „queerovými“ a „queer“ priestormi, hoci tieto pojmy sa navzájom nevyklúčujú. Podobne ako hovorí Carlos Jacques v knihe *Queering Straight Space: Thinking Towards a Queer Architecture (Queerovanie hetero priestoru: Premýšľanie o queer architektúre)*, je „queer priestor“ taký, ktorý obývajú queer a marginalizovaní ľudia, a „queerový priestor“ je priestor, ktorý je reakciou na status quo, na kánonické normy spoločnosti – kapitola queer hnutia je zameraná konkrétne na architektúru.<sup>4</sup> Queer priestorom by bolo napríklad miesto, ako je umelecká galéria alebo sála pre divadelné umenie, ktoré prezentuje prácu LGBTQ+ umelcov\*kýň. Na druhej strane queerový priestor by bol exkluzívnym, bezpečným priestorom pre queer ľudí, transrodových ľudí, černochoch, domorodých ľudí a ľudí inej pleti (QTBIPOC), a teda prístupný len ľuďom, ktorí sa ako takí identifikujú. Queerový priestor navrhuje prevrátenie normy, vedomý akt odporu a pretrhnutie štruktúry spoločnosti. Z tohto dôvodu zostáva akékoľvek queerovanie architektúry pevne ukotvené v queer hnutí a jeho radikálnych koreňoch.

Potreba tajnosti je hlboko zakorenená v histórii queer priestorov, ktoré v záujme prežitia museli byť prispôsobivé, efemérne a anonymné. Akt vyrovnávania sa s vlastnou identitou a zbavovania sa masiek a tienistého života, aby sme mohli žiť jasne, kriklavo a bez hanby s ľuďmi, ktorí zdieľajú podobné boje, je jadrom queer mytológií a zostáva radikálnym, dokonca nebezpečným. Ako upozorňuje americká spisovateľka, feministka a aktivistka bell hooks v knihe *The Will to Change: Men, Masculinity, and*

*Love (Vôľa zmeniť sa: Muži, mužskosť a láska)*, „keď je kultúra založená na modeli dominancie, nielenže bude násilná, ale všetky vzťahy bude rámcovať ako boj o moc“<sup>5</sup>. Nutnosť „coming outu“, aby človek mohol žiť v súlade so svojou skutočnou identitou, neberie do úvahy deštruktívny a násilný aspekt transformácie a postupu proti cisrodovému heteronormatívnemu mainstreamu.<sup>6</sup>

Nebezpečenstvo spojené s queer životom viedlo k rozvoju architektúry bez prítomnosti architektov\*iek; architektúry nevyhnutnosti a kreativity, ktorá využíva bezvýznamné, liminálne a prechodné priestory medzi hranicami heteronormatívneho sveta. Tieto „nemiesta“, ako ich pomenoval antropológ Marc Augé, sa účinne transformujú na „miesta“<sup>7</sup>. Miesto je charakteristika priestoru, transformácia, ktorá robí toto miesto významným, zmysluplným, silným a úzko spojeným s identitou človeka<sup>8</sup>. Obsadzovanie týchto neviditeľných priestorov a ich premena na miesta sa stáva aktom prehrášku, odporu voči svetu, ktorý sa neustále snaží v lepšom prípade queerovosť odstrániť na okraj, v horšom prípade ju úplne vykoreniť. Dobrými príkladmi takýchto miest sú Caravan Club a Shim Sham Club, ktoré fungovali v Londýne v 30. rokoch 20. storočia, v čase, keď otvorená homosexualita mohla mať extrémne právne následky. Oba kluby boli roky pod dohľadom: Caravan bol nakoniec v roku 1934 prepadnutý a zatvorený, čo viedlo k zatknutiu viac ako sto mladých ľudí;<sup>9</sup> a Shim Sham Club, ktorý bol prvýkrát otvorený v roku 1935, bol mnohokrát nahlásený susedmi a okoloidúcimi pre svoje nemorálne a nezákonné aktivity. Klub Shim Sham zostal neregistrovaný.<sup>10</sup>

Podobne aj miesta typu „urob si sám“ (DIY) [z angl. *do-it-yourself*, pozn. prekl.] navrhujú nové priestory, ktoré priamo vedú ľudia, ktorí ich využívajú, ako reakciu na zavedené priestory a architektúry definované dominantnými kultúrami. DIY miesta tak poskytujú bezpečnejšie priestory pre ľudí s marginalizovanými identitami, ako sú BIPOC, queer, trans a rodovo nekonformní ľudia, pracujúca trieda a ľudia so zdravotným postihnutím, a všetky priesečníky týchto identít. Tieto miesta sa stávajú priestormi radikálneho prijatia; sú v neustálom vývoji, čo ich spolu s ich efemérnosťou a ilegalitou robí prispôsobivými, prenosnými a udržateľnými – spôsobom, ktorý etablované priestory nedokážu plne reprodukovať. Progresívna povaha myšlienok, teórií a politik spojených s nemiestami umožňuje, aby sa tieto priestory stali takmer živými, akoby mali takmer vlastné myšlienky a osobnosť. Tým, že tieto nemiesta zostávajú kritické a mimoriadne

sebavedomé, zdajú sa byť vždy ochotné zlepšovať sa a nanovo sa definovať, aj keď to vedie k ich vlastnému koncu a demontáži.

## DEMONTÁŽ DOMU PÁNA

Liminálne miesta majú naďalej nesmiernu queer povahu, ale ponúkajú aj iný pohľad na to, ako možno konštruovať a obsadzovať priestory. Ako také sú svojou povahou jedinečné a zároveň všeobecné. V skutočnosti sa fyzický priestor, v ktorom tieto miesta existujú, stáva druhořadým, sú to ľudia, ktorí ich obývajú, čo im dodáva univerzálnosť a schopnosť reprodukovať sa kdekoľvek, kedykoľvek a kýmkoľvek, kto je ochotný ich vytvoriť – no zakaždým reprodukovať inak. Tak ako queer miesta podkopávajú predstavu heteronormatívnych priestorov a komunit, budovanie „queerovej architektúry“ by dekonštruovalo spôsob, akým sa vytvárajú budovy, spôsob, akým sa myslí o architektúre. Ako tvrdí Gavroche, na vytvorenie kritickej, „potenciálne radikálnej politickej architektúry sa [architektúra] musí imanentne postaviť voči svojej praxi a širšiemu spôsobu života, ktorého je súčasťou“.<sup>11</sup>

Ak chceme úspešne rozobrať architektúru a priestor, musíme sa zamerať na spôsob, akým sú priestor a architektúra koncipované, a nie na priestor a architektúru ako také, ako hmatateľné entity a artefakty. Audrey Lorde túto koncepciu slávne zhrnula slovami, že „majstrove nástroje nikdy nerozoberú majstrov dom. Možno nám umožnia dočasne ho poraziť v jeho vlastnej hre, ale nikdy nám neumožnia uskutočniť skutočnú zmenu“<sup>12</sup>. Tak ako queer politika a intersekcionálny feminizmus majú za cieľ rozbiť systémy útlaku a patriarchátu, queer architektúra musí rozbiť aj historické systémy útlaku v rámci architektúry, konkrétne akt navrhovania a stavania ako nástroj nadvlády nad marginalizovanými ľuďmi.

## DOBYTIE ARCHITEKTÚRY

Nestačí však mať len materiálne, fyzické a hmatateľné nástroje výstavby; dôležitou súčasťou architektúry a procesu navrhovania vo všeobecnosti je aj reprezentácia a kritické myslenie. Na komplexné pochopenie queerovej architektúry nemôžeme študovať jeden moment, ale musíme zväziť mnohé; nemôžeme ju vidieť z jednej perspektívy, ale z mnohých; nepotrebujeme jeden model, ale v skutočnosti mnohé – alebo žiaden. Nakoniec aj modely sú nástroje, uzavreté systémy, ktoré nemajú iný záver

ako svoju vlastnú reprodukciu. Práve táto paralaxa frontálnej architektúry, táto materializácia a dematerializácia mnohých uhlov pohľadu, vytvára novú formu architektúry ako odpor voči utláčajúcej, maticovej moci architektúry.

V skutočnosti je absurdné pokúšať sa čokoľvek znázorniť jediným obrazom alebo modelom; svet, naše prostredie, sa neustále mení, pohybuje, vyvíja. Aplikovať jeden obraz je ako pokúšať sa učiť pokročilú matematiku len pomocou jednej rovnice; ako vysvetľovať zložitý počítačový systém so znalosťou len jedného riadku kódu; ako v podobenstve, keď ste slepí a dotknete sa slona, aby ste vyvodili, že slon je ako lano.<sup>13</sup>

Spôsob, akým sa architektúra a dizajn vysvetľujú a zobrazujú v dominantnom diskurze, zostáva neúplný a statický: všeobecný postoj zainteresovaných strán a odborníkov\*čiek k budovám zriedka berie do úvahy, ako čas ovplyvní priestory, ktoré vytvárame, po uplynutí tridsiatich rokov. Tento nedostatok dlhodobej vízie posilňuje hlboký nesúlad medzi architektúrou a priestorom, ktorý zaberá: pozemkom, na ktorom je postavená, miestami či nemiessami, ktoré vytvára, časom, počas ktorého je koncipovaná – cudzie miesta si tieto vzťahy vždy podvedome uvedomovali a potrebovali si ich uvedomovať, hoci len z bezpečnostných dôvodov. Ako to výstižne vyjadril\*a Judith Butler, „musíme byť zrušení\*é, aby sme mohli vytvoriť samých\*y seba: musíme byť súčasťou väčšej sociálnej štruktúry existencie, aby sme mohli vytvoriť to, čím sme“.<sup>14</sup> Podobne aj architektúra, ako ju poznáme, musí byť zrušená, aby sa znovu vytvorila: sebauvedomenie a kritika musia byť ústredným prvkom redefinície a queerovania architektúry, keďže architektúra je súčasťou sebareflexívneho procesu, ktorý zabezpečuje skutočnú prispôsobivosť a udržateľnosť budovy, štruktúry, priestoru.

Queerová architektúra sa stáva radikálnou, pretože navrhuje novú paradigmu: architektúru, ktorá je súčasne postavená a nepostavená, je v neustálom pohybe, je v stave fluktuácie; nemožnú architektúru, ktorá je neustále v mutácii, metamorfóze, tekutosti. Ak chceme dekonštruovať rod a systémy útlaku, musíme prejsť nevyhnutným procesom rozbaľovania, búrania pravidiel, ktoré spomínaný útlak na začiatku vytvorili. Rovnaký proces treba aplikovať aj na naše vybudované prostredie. To by nebolo nepodobné utopickým experimentom, ako je napríklad Nový Babylon od Constanta Nieuwenhuysa, ktorý tiež zahŕňa architektúru

budúcnosti ako existujúcu nielen v jednom čase a priestore, ale v mnohých, na križovatkách iných priestorov a v ich vzájomnej komparácii. Nieuwenhuysov *Nový Babylon* v mnohých ohľadoch mimoriadne dobre chápe krízu priestorovej identity a evolúcie vo svete, ktorý sa neustále mení; dnes je viac ako kedykoľvek predtým ťažké predstaviť si, ako bude svet vyzeráť o päťdesiat rokov. Budovať v takomto kontexte relevantné udržateľné infraštruktúry sa zdá byť absurdné, ak nie zbytočné. Riešenie zakorenené v adaptabilite, poddajnosti a meniacich sa potrebách, aké navrhuje Constant, sa dnes zdá byť oveľa reálnejšie a dokonca žiaducejšie ako pred päťdesiatimi rokmi.<sup>15</sup>

My ako spoločnosť sa ženieme za utópiou a nesprávne stotožňujeme dokonalosť s dobrom a krásou, pretože nás to učili celé desaťročia, ak nie stáročia. Podobne sa o nedosiahnuteľnú dokonalosť usilujú aj architekti\*ky, ktorí\*é sa domnievajú, že dobrý návrh je taký, ktorý počíta s tým najhorším, ale zostáva elegantný a bezproblémový, inými slovami, dokonalý a bezchybný. Je zvláštne, že príroda nám neustále ukazuje, že život prekvitá vďaka nedokonalostiam a nehodám, vďaka neustálej a nikdy nekončiacej premene. Queer priestory ako spontánne, transformatívne a prchavé priestory tiež veľmi dobre stelesňujú tohto ducha. Priestor by sa preto nemal merať cez jeho vnímanú dokonalosť, ale skôr cez oslavu jeho zlyhání, pretože dizajn je hlboko nepredvídateľný a v konečnom dôsledku chybný, a to by sme mali prijať.

## O FEMINIZME A QUEEROVOSTI

Odklon od tradičnejšieho chápania feminizmu ako výlučne rodovej rovnosti a spravodlivosti a prechod k feminizmu, ktorý je inkluzívny a uvedomuje si vzájomné prepojenie rôznych systémov útlaku, ktoré ovplyvňujú život človeka, je prvoradý v úsilí o odstránenie patriarchátu.

1  
Antoine Lavoisier, *Elementary Treatise on Chemistry*, prekl. Robert Kerr (New York: Dover Publications, 2010), 226.  
„Nič sa nestráca, nič nevzniká, všetko sa premieňa,“ je ústredným princípom zákona zachovania energie (prvýkrát bol vyslovený v roku 1774).

2  
Michel Foucault, „Espace, savoir et pouvoir,“ in *Dits et Ecrits II: 1976-1988* (Paris: Gallimard, 2001), 16-20.

3  
Le Corbusier-Saugnier, *Vers une architecture* (Paris: Éditions G. Crès et Cie, 1923).

4  
Julius Gavroche, „Struggles for Space: Queering Straight Space: Thinking Towards a Queer Architecture“, *Autonomies*, 3. októbra 2016, <http://autonomies.org/2016/10/struggles-for-space-queering-straight-space-thinking-towards-a-queer-architecture-4/>.

5  
bell hooks, *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love* (New York: Atria Books, 2004), 115.

6  
Hoci nie všetky spoločnosti v histórii odmietali queerovosť (práve naopak), okcidentalizácia, christianizácia a kolonizácia mnohých regiónov sveta európskymi mocnosťami marginalizovala inkluzívne názory na prijatie queerovosti a formovala súčasnú severoamerickú spoločnosť.

7  
Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Le Seuil, 1992).

Nemiesto (non-lieu) označuje prechodný, anonymný priestor, ktorý nie je dostatočne významný na to, aby sa považoval za „miesto“ (lieu). Tento pojem je subjektívny, pretože význam priestoru môže mať pre rôznych jednotlivcov rôzny význam.

8  
Ibid, 122.

9  
Mark Brown, „Revived: the 1930s London Gay Members' Club Raided by Police“, *The Guardian*, 27. februára 2017, [www.theguardian.com/culture/2017/feb/27/revived-1930s-london-gay-members-club-caravan-club-raided-by-police](http://www.theguardian.com/culture/2017/feb/27/revived-1930s-london-gay-members-club-caravan-club-raided-by-police).

10  
Hannah Forsythe, „Exploring LGBTQ Spaces and Places in History“, *The National Archives*, 15. marca 2017, [blog.nationalarchives.gov.uk/blog/exploring-lgbtq-spaces-places-history/](http://blog.nationalarchives.gov.uk/blog/exploring-lgbtq-spaces-places-history/).

11  
Gavroche, „Struggles for Space“.

12  
Audre Lorde, „The Master's Tools Will Never Dismantle The Master's House,“ in *Sister Sister Outsider: Essays and Speeches* (Trumansburg, New York: Crossing Press, 1984), 110-114.

13  
E. Bruce Goldstein, *Encyclopedia of Perception* (SAGE Publications, 2010), 492.  
Príbeh o slepcoch a slonovi je staré podobenstvo zo starovekého indického subkontinentu. Niekoľko slepcov sa stretne so slonom, a keďže sa s ním nikdy predtým nestretli, pokúšajú sa ho opísať a predstaviť si ho len tak, že sa

ho dotknú. Keďže každý z nich sa dotýka inej časti slona, ich opisy sa veľmi líšia a na základe svojich obmedzených skúseností sa dohadujú o skutočnej povahe slona. Ponaučenie príbehu nakoniec spočíva v tom, že my ľudia máme tendenciu premietat svoje čiastkové pravdy ako jedinú platnú. Na druhej strane kombinácie týchto jednotlivých právd môžu rozšíriť chápanie akéhokoľvek pojmu alebo pravdy.

14  
Judith Butler, *Undoing Gender* (New York: Routledge, 2004), 101.

15  
Lebbeus Woods, „Constant Vision“, *Lebbeus Woods*, 19. októbra 2017, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/10/19/constant-vision/>.

# Veľký kľúč, smiešny klobúk a šľapka od Cartiera

Žrebci, obchodní žrebci, hovoria anglicky, francúzsky, španielsky a niekedy dokonca aj nemecky. S ohromným sebavedomím rozprávajú o číslach a odevoch, o pracovnej sile, receptoch a nových skúsenostiach. Ich byty sú drahé, studené a zaprášené, sotva obývané. Ich telá pokrýva jemné tmavé ochlpenie a sú verní svojej značke. Počas pracovnej doby ich zahaľujú hrubé flanelové košeľe v nadrozmerých siluetách.

Bradatí žrebci, ktorí až príliš často myslia na plastiku nosa. Podľa nosa, poznáš kosa... Majú radi krátke vlasy, ohňostroje, pekne ostrihané nechty a byť prítomní na Instagrame bez toho, aby čokoľvek uverejnili. Syndróm karpálneho tunela.

Na otázku, akí muži sa im páčia, odpovedajú: „Je to jednoduché. V lete je to Mykonos a v zime čierne kožené rukavice. Práca v IT. Novostavba.“ A to nie sú ani kozorožci! Obrázky Hongkongu, Marakéša, New Yorku alebo Kapského Mesta, všetky s rovnakou úrovňou jasou a expozície. Toto je ich spôsob nadväzovania kontaktov, teda okrem nadmernej výmeny fotografií spoza masky.

Títo žrebci, oni sú tak žrebí. Milujú vôňu gummy. Ich chodby sú preplnené teniskami zhora nadol, od podlahy až po strop. Niekedy aj čižmy a vysoké opätky. Milujú to rovnako ako hranie na harfe alebo pečenie pečiva so špenátom, keď sa vrátia domov z práce. Sex na snehu a parné sprchy po ňom. Potom čerešne v kokteiloch. A potom už len ležanie na nadýchanom koberci pri pohovke s vlnenou dekou, ktorá čiastočne zakrýva ich nahé telá.

Čerešňa, sladká limonáda, odkrývajúca to najhoršie vo mne.  
Ako môžeš byť taká dokonalá?  
Lesklé skalpy zajtrajška.

Kto je ešte Prada?  
Ja som určite Prada.

Aj oni sa cítia osamelí v ten piatkový večer, keď je noc taká studená, temná a krutá, s nádejou sa obracajú k technológiám a vystupujú ako ich arogantné ja.  
To divadlo!

V to ráno som sa zobudila nečakane skoro, s rukami a nohami rozhádnými po matraci. Roztiahla som závesy iba preto, aby som bola vystavená zahmlenej predmestskej krajine. Na chvíľu som bola presvedčená, že toto mesto bolo postavené pre takéto počasie a že toto počasie bolo vytvorené pre toto mesto.

Po raňajkách som odpovedala na správu od mojej najlepšej kamarátky videohovorom na Facebooku. Povedala som jej, že dnes mám voľno a že jediné, čo chcem robiť, je ísť do fitka a do Acne Studios. Dokončila som nákup potravín cez internet a vydala sa do fitka.

S uboleným bruchom a spotenou pokožkou som na ceste do Acne Studios na Nytorget. Práve tu som vtedy mala nákupnú horúčku, vtedy keď som bola taká pobláznená tvojou láskou. Nakúpila som si drahé mydlá a staré svetre. Milovala som život ako nikdy predtým. Ale nie kvôli tovaru! Na ďalší deň som prišla do obchodáku zavčasu, ako zvyčajne, aby som sa vyhla zvyšujúcej sa úzkosti. Dlane sa mi potili, svetlá boli príliš ostré, hudba bola hlúpa a povrchy preleštené. Vôňa korenia a zvláštny zápach textilných farbív, „sweatshop“.

Na eskalátore som stála pred dilemou, či mám zostať uvoľnene stáť na mieste alebo pomaličky kráčať nahor a tým sa aspoň trochu vyhnúť mojim kolegyniam. Predsa len by to ale bola škoda, keby žiadna z nich nevidela môj starostlivo zostavený outfit. Z diaľky, v maloobchodnom bodovom osvetlení.

V šatni som stretla Lefuho. „Ježiš, prepáč, to je nechutné,“ povedal po tom, ako mu z rúk vypadla otvorená krabíčka žuvacieho tabaku. Malé vrecúška sa rozsypali po podlahe šatne okolo našich nôh. Lefu sa po chvíli zohol, aby ich pozbieral, zatiaľ čo ja som tam stála kompletne paralyzovaná. Keď sa konečne postavil, boli naše tváre od seba asi iba tridsať centimetrov. Videla som, ako mi jeho oči prechádzajú okolo mojej tváre, a to a to mi bolo trochu nepríjemné. Uvedomila som si, že pokožka okolo môjho obočia je určite ešte stále červená po tom, ako som si ho vytrhávala pred odchodom z domu.

Vtom povedal: „Letný slnovrat, vtedy som ňu miloval, na tom rave.“ Detaily týchto udalostí som si vôbec nepamätala, až na to, že jediná vec, ktorú som vtedy chcela, bola byť podávaná dookola.



Odhalený členok nevyzerá dobre, najmä nie v novembri. Keď je v posteli, bradavky má tak nafúknuté, že mu ich závidia aj oblaky. Vitamíny chytajú všetkých ostatných na ceste do bruška. Tenké pery a okuliare bez rámu, obrovský joint na nástupišti, zadymený Gamla Stan. Slim fit Magnus, géľ na vlasy len na vrchu hlavy, čím vytvára dve výrazne odlišné textúry vlasov. Toto je jeho nový bisexuálny spolupracovník s jamkami na lícach a prenikavým pohľadom. Čokoládové keksy, kondenzácia, opäť špenát a 50 miligramov MDMA.

Vystúpila som z metra na Telefonplan a ako som vychádzala zo stanice, v diaľke som uvidela Lefuho. Bol tam, stál tam v sláve všetkých svetiel mesta, mestské dievča, oblečený v čiernych teplákoch a vo veľkej bunde vo farbe asfaltu, s jednou nohou vyloženou na lavičke a s úškrnom na tvári. Povedal, že neje cukor, a to ma zmätlo, ale v tomto som mu verila, keďže to bol on, kto sa celkom prirodzene ujal vedenia. Ja som ho iba nasledovala po obchode ako dieťa s otvorenými ústami a vyjadrila svoje preferencie iba vtedy, keď o ne požiadal. Napríklad o vode.

To, čo sa stalo v jeho byte, bolo všetko, o čom mohla snívať, všetko, po čom som tak dlho túžila. Teplo, ilúzie, tlmené svetlá, čistý vzduch, široké úsmevy, jemné bozky, zábava, ruky.

Oriešky bez námahy pristáli v jeho ústach, praskli pod tlakom jeho ostrých zubov v zlomku sekundy, takmer ASMR a určite zvädzanie a sedácia.

Perlivú vodu prehltam tak nahlas, vodné znamenie.

Detský olej.

Lefu povedal, že „to môžeme vziať odtiaľto“, ale to sa mi nechcelo.

Žrebci, žilnaté veľké ruky ako interpersonálna črta.

Ach, toto telo, ktoré cestuje po celom svete napriek pandémie!

Čína a Nigéria, Portugalsko a všetko to jedlo!

Bambusové klíčky vytekajúce z keramickej misky.

Zaparené a horúce, asi ako v saune.

Pripadalo mi to ako jeden z predchádzajúcich scenárov. Je štedrý, pokiaľ

ide o občerstvenie a gestá. Čaká niekde vonku s nohou vyloženou na

mestskom mobiliári, iba preto, že je to sexy a že je chlap ako hora.

Podme oddychovať!

Ale veď ja ani nič iné nerobím!

Takže potom je to zase iba o korení.

Alebo ako vtedy v Barcelone. To bolo len chichotanie na pláži, náramky nekonečna a nejaké divné modré kamene, západy slnka, nemožnosť sa vystriekať.

Nadržaní žrebci. Najviac potešenia žmýkajú zo slov a obrázkov, niekedy aj z pohyblivých obrázkov, ktoré si vymieňajú online na svojich mobiloch. Trávia tým niekedy dlhé hodiny, odsúvajú od seba všetko ostatné, prácu, priateľov alebo jedlo. Stáva sa to väčšinou v sobotu, deň po tom, čo sa uchýlili k poháriku.

Všetky tieto nové telefóny. Spoza jednej ruky na mňa pozerajú tri veľké objektívy a ja si musím odpluť vedľa posteľe.

Chcú byť vzatí niekam inam, zodvihnutí za svoje ego a potom jemne položení do posteľe vyrobenej z pečenej pšenice.

Pusa na čelo a dobrú noc.

Pohár chrumkavej vody a nahrubo nakrájané kivi čakajú na nočnom stolíku.

Na nášho cestujúceho.

Valentin nečakane odišiel späť do Paríža iba po dvoch týždňoch, čo bol mojím šéfom. Bol to on, kto mal v sprche malý stolček vyrobený z cédra, bambusu alebo teaku, z dreva, ktoré odoláva vlhkosti, a preto sa hodí do kúpeľní. Na ňom zvykol mať položenú svoju zubnú kefku. Na stolčeku zvykol sedieť a pod prúdom vody si čistiť zuby, naťahujúc si nohy, zatiaľ čo mu palce vykúkali spoza sprchového závesu. Pozri naňho; premýšľala nad mužom s monochromatickým šatníkom, ktorý mu v lete 2018 posielal fotky svojej mačky. Stále cíti tú páľavu, hoci kamene v stenách ochladzujú vzduch v tomto byte. Vegánska quesadilla stále zanecháva horkú pachuť v jeho ústach a oranžová je jeho nová obľúbená farba. Tu, pod sprchou, sa Valentin práve rozhodol, že steny v jeho chodbe budú odteraz oranžové!

Keď vyšiel zo sprchy, pustil si S&M od Rihanny, posadil sa nahý na pohovku a olúpal dve mandarínky.

Valentin bol tiež ten, ktorý vždy vyzeral unavene, no nie ospalo, a ten, kto si pri jedle len málokedy utieral ústa. Stretnite ho v IKEA vedľa regálu so sviečkami, prežúva tam sušené marhule a konštruuje tie najmenšie detaily svojho pohodlného života.

Sú to tvoje posteľné obliečky a spôsob, akým skladáš svoju spodnú bielizeň. Je to to veľké okno v tvojej spálni, reproduktory v každej izbe pripojené cez wi-fi, výťah v tvojej budove, chladnička, ktorá nevydáva žiadny zvuk, ostrý rez na zadnej strane tvojho krku a poloplný pohár na tvojom nočnom stolíku.

Nie si to ty, nie je to tvoj intelekt ani tvoja osobnosť.  
Sú to tvoje rozhodnutia, dedičstvá, podmienky a dôsledky.

Ďakujem a dovidenia.

Daniel sa na začiatku zdal byť taký sladký, ale sladkosť neskôr vystriedala trpká moc, ktorá prichádza s peniazmi. Aj on fotografuje jasné a ostré snímky plné slnka a bielych zubov usporiadaných do úsmevov. Aj on posielal fotky, ktoré zmiznú za menej ako 15 sekúnd, a to iba preto, že každý mesiac vhodí svoju malú mincu do pokladničky digitálneho tvorcu. To mu umožňuje vidieť ťa z diaľky – časovo aj geograficky – aj keď sa prechádza po pekingskom letisku so svojím strieborným kufrom Rimowa.

Svoje pohlavné choroby lieči v hotelovej hale s ignoranciou a šálkou čiernej kávy. Po obede, hrozno posypané lístkami zeleného čaju na syfilis. V ten moment sa obráti na svoju kolegyňu Noru a povie: „HIV nemá v mojom živote miesto.“ To sa mu ľahko hovorí, je predseda právnik! Chodbu si necháva umývať chlóróm každý tretí týždeň a nevie, ako sa píše slovo ibuprofén.

Vopchá ti prsty do úst a ak by si chcela, tak by mohol aj celú päsť.  
Nepovie ti, kam chce tvoje semeno, pokiaľ je to v tejto miestnosti, v tomto byte.

Ach, Daniel a jeho dohľadka oholené telo. Jediné, čo vidíš, sú žily, rýchlo pumpujúce jeho horúcu krv. Tak rýchlo, pretože bez výnimky intenzívne cvičí šesť dní v týždni. Jeho ovocná diéta je prísna. Muži pery nepotrebujú. To je jeho filozofia. Nečíta, ale počúva. Ak chce.

Pri prechádzke vatikánskymi múzeami, celému oblečenému v čiernom, mu napadlo, že chce mať flirt s členom švajčiarskej gardy. Zoznamiť sa a potenciálne pestovať nejaký vzťah, ktorý by sa prípadne mohol skončiť záväzkom alebo manželstvom. Slobodný švajčiarsky katolík vo veku 19 až 30 rokov, ktorý absolvoval základný výcvik vo švajčiarskych ozbrojených silách.

Daniel odišiel do Ríma 3,5 mesiaca po tom, čo videl *Da Vinciho kód*. Nie preto, že by chcel sledovať stopy alebo vstúpiť do zakázanej chodby vo Vatikánskych múzeách, ale preto, že film mu umožnil vidieť mesto aj kvôli niečomu inému, ako je horúčava, káva, morské plody, temperament, cukor a napchávanie si úst miestnym ovocím. Daniel sa chce zoznamiť so švajčiarskym katolíkom vo veku 19 až 30 rokov. Chce podpisovať dokumenty príliš riedkym atramentom, zatiaľ čo sedí v tieni a pije vodu z vodovodu. Premýšľa nad tým, akú majú Švajčiari identitu.

Polievka, polievka, polievka, polievka, ani s tým nezačínaj! S rybími ikrami a zelerom. Je to ďalší deň drezovej ejakulácie. Je to len šteňa! Kosť sa sotva dotkne jeho zubov a už sa dávi. Jediná vec, ktorú chce urobiť, je zlízať ti všetku slanosť z tvojej tváre, keď sa vrátiš domov. Ako dobrý chlapec.

Celé to skončilo, keď mi poslal ten rasistický mém. Oklamal ma kubistickou architektúrou, surovým sarkazmom a niche parfémami predávanými v malých obchodíkoch. Tým, ako neustále škrtal zápalkami, pritom ako rozprával, len tak, pre zábavu. Vidíš a cítiš na ňom zem. Pôda pokrýva jeho pokožku, jeho husté kučeravé vlasy, nechty a oblečenie. Toto mesto odráža svoju krutosť v glazúre taniera, na nábreží, v skle, v zrkadlách, v sexi slnečných okuliaroch či v kožených nohaviciach. Tá osamelosť je neznesiteľná a jediný spôsob, ako vyjadriť svoju príčetnosť, je vyzerať dobre.

Ďakujem a dovidenia.

Ty

4

a

ja

# Ty a ja

Krajinou sa pohybujú dve postavy. Lenže to možno nie je krajina. Ich telá sa dotýkajú. Koľko ich však je?

Je ťažké povedať, čo tvorí telo. Sú to Lila, Jim a John. Rozprávajú sa a vietor sa vznáša medzi ich konármi a čechrá im vlasy.

Kde je hranica medzi ľudským a neľudským? Či dokonca niečím iným? Čo vôbec nie je iné, pretože existuje samo osebe, bez toho, aby vnímalo inakosť?

Prvá výstava Paula Mahekeho na Slovensku sa zameriava na témy vzájomnej závislosti. Maheke inscenuje okolnosti formulované fyzickou prítomnosťou predmetov, tvarov, línií, foriem, zvukov, obrazov a predstáv či hlúpych zvieracích figúrok. Všetky budujú rezonujúce napätie, vzájomne na seba pôsobia a strhávajú pozornosť od jedného k druhému; vťahujú vás dovnútra a naspäť von. Ponúkajú útechu a zároveň okamžite prerušujú vaše nádeje. Na tejto výstave je zložitá sieť súvislostí a žiadna z nich nie je jednoducho taká alebo onaká, žiadna z nich neexistuje v rámci normalizovaných binárnych vzťahov. Všetky sú queer, čo môže znamenať čokoľvek, a to je práve to krásne.

Výstava *Ty a ja* predstavuje Mahekeho film *Lila, Jim a John* (2021), príbeh o rôznych interakciách medzi tromi subjektmi. Príbeh založený na moderných mýtoch, starých obavách a úniku z nadčasových útlakov. Hoci sa prezentuje v priestore A Black Box, s vlastným oddeleným vstupom od zvyšku výstavy, *Lila, Jim a John* ponúka divákovi\*čke interpretačnú optiku, cez ktorú môže vnímať zvyšok prítomných diel.

Priestor A Hall, fungujúci ako ústredné javisko v doslovnom aj prenesenom zmysle, sa stáva miestom zmeny a transformácie, procesov viditeľných aj neviditeľných. Sériu rastlín rastie podľa vlastného tempa pod týmto vysoko zdobeným svetlíkom. Tváre sú zahalené, schodisko je pripravené, svetlá sa rozširujú – replikujú a steny dočasne nadobúdajú nové identity. A pre každého je tu oblečenie, nemusíte sa obávať.

\*\*\*

Séria *Xenogenesis* od Octavie Butler, trilógia románov vydaná koncom 80. rokov, rozpráva postapokalyptický príbeh o vzkriesení ľudí rukami – alebo skôr chápadlami – iného, nekonečne vyvinutejšieho druhu,

ktorí pochádza z hviezd. Oankali, ako sa tento druh nazýva, sa počas nespočetných tisícročí naučili ovládať nielen cestovanie vesmírom, ale nadobudli aj schopnosť ovládať svoj vlastný, ako aj cudzí genetický kód. Všetko, čo ich civilizácia vybudovala, žije. Dokonca aj ich gigantické vesmírne lode sú živé organizmy, ktoré dokážu vo svojich útrobach vytvárať nesmierne prírodné bohatstvo. Dokážu sa transformovať do prostredia, ktoré si želajú, alebo do takého, ktoré si na požiadanie sami vytvoria.

Aj keď o Lile v Paulovom príbehu veľa nevieme, môže to byť bytosť s podobne zázračnou podstatou.

Ale späť k Oankali.

Keď nájdú umierajúce zvyšky ľudstva zničené vojnou, ťažobnou chamtivosťou a klimatickou katastrofou, zachránia všetkých preživších a privezú ich na lode, aby ich preskúmali a vyliečili, čo bolo poškodené. To, čo o ľuďoch zistia – aby som príbeh výrazne skrátil –, je podivuhodná, strašne fascinujúca hnacia sila druhu, niečo, čo ich viedlo k všetkým ich úspechom, ako aj k ich sebazničeniu. Anomáliu takú strašnú, že to trvá stáročia skúmania, kým sa Oankali odhodlajú prebudiť prvého z úplne vyliečených ľudí. Táto anomália, tento vnútorný rozpor, ktorý vystrašil a zmiatol medzihviezdnych cestovateľov\*ky, obchodníkov\*čky s genetickými informáciami, mocných Oankali, spočíva v tom, že hoci sú ľudia inteligentným druhom, fungujú v hierarchických štruktúrach. Teraz ste asi sklamaní\*é, však? Možno si myslíte, že po takom sľubnom stupňovaní je to antiklimax príbehu. Hm... Napriek tomu sa na chvíľu zamyslíte nad všetkými dôsledkami, ktoré tu sú.

Inteligencia a hierarchia.

Rozpor je taký silný, že poháňa všetok takzvaný pokrok, ktorý vedie k prostriedkom na dosiahnutie sebazničenia civilizácie.

Viete si predstaviť náš život bez hierarchie? Možno namietnete: „Je nás príliš veľa na to, aby sme žili bez vertikálneho poriadku,“ – a pravdepodobne máte pravdu. Možno je už príliš neskoro. Napriek tomu majte na pamäti toto. Inteligencia a hierarchia.

Oankali vysvetľujú problém preživším a ponúkajú im riešenie.

Buď by nechali ľudí napospas osudu, aby obnovili svoje predchádzajúce úspechy, čo by ich časom opäť priviedlo do istej záhuby. Pretože to je jednoducho nesporne v ich povahe. Alebo by sa ľudia a Oankali stali jedným druhom; novou formou života s odstránenými neduhmi, s potenciálom aj prípadným zánikom oboch druhov.

Nuž, viete si jasne predstaviť, ako by na takúto ponuku reagovala sebadestruktívna, egocentrická rasa plná sebastrednosti a myšlienok na osobné zlepšenie.

Našťastie v románe nie všetci ľudia reagovali tak, ako by reagovali v niektorých skutočných situáciách. Je dobré si občas pripomenúť, že existuje rôznorodosť v myslení, vnímaní a kritickosti...

Späť k Paulovi.

To, čo Butler nazýva xenogenezou, by sme v našej – ešte nie medzihviezdnej – realite mohli nazvať metamorfózou. Proces metamorfózy by sme mohli prirovnať k vírusovej infekcii a zmene, ktorú prináša, ako tvrdí Emanuele Coccia v sprievodnom texte tejto publikácie. Vytvára novú imunitu, nové medzidruhové väzby medzi telom hostiteľa a akýmkoľvek vírusovými, bakteriálnymi alebo zvieracími návštevníkmi, zanecháva za sebou pôvodné telo a prináša jeho bohatšiu verziu. Coccia hovorí, že musíme byť veľmi chorí a nebáť sa zomrieť, aby sme si mohli privlastniť všetky vstupy zvonka aj zvnútra. Takto sa formuluje budúcnosť, v nezastaviteľnom tanci foriem života a ich vzájomných interakcií.

Nejde však len o život samotný, ale aj o spôsob života, kontext s ním spojený a diskurz, ktorý sa používa na jeho rámcovanie. Metamorfóza je prechod. Alebo možno tak trochu páľčivá potreba, nutkanie, túžba po prechode.

Citujúc súdružku Josephine (stelesnenú Luce deLire) v texte „Full Queerocracy Now!: Pink Totalitarianism and the Industrialization of Libidinal Agriculture“: „Je [prechod] to túžba dostať sa von, niečo zásadne a prostredníctvom tela zmeniť. Každý prechod je materiálным zásahom do podmienok spoločenského usporiadania, ako aj politickou oblasťou, ktorá ho obklopuje. Každá transformácia si vyžaduje, aby sa sociálne prostredie transformujúceho tiež *spolu-transformovalo*. Priatelia\*ky,

spolupracovníčky, rodiny, nepriatelia\*ky sú vyzvaní reagovať na prebiehajúcu premenu, či už ide o milenca\*ky, ktorý\*á sponchybnuje svoju sexualitu, priateľa\*ky, ktorý\*á uvažuje o vlastnej rodovej identite, nemesis, ktorý objavuje spoločnú reč a tak ďalej. A týmto spôsobom transformácia násilne kolektivizuje túžbu smerom von. Prechod znamená, že vaša túžba sa rozširuje do sveta. Ak sa zmeníte vy, musia tak urobiť aj všetci okolo vás.“

Xenogenéza. Metamorfóza. Transformácia. Priestor Paulovej výstavy, tu, v Kunsthalle Bratislava, tá zvláštne tvarovaná miestnosť – A Hall, ako ju nazývame, s čudne nepraktickou výškou stropu, cudzorodo zdobeným strešným oknom, zvláštne rozmiestnenými technickými prvkami kúrenia, vypínačov, ovládacích panelov klimatizácie, mriežok, vetracích otvorov, schodov, prasklín a škvŕn od dažďovej vody, ktoré sa rozlievajú nad hlavou; ten priestor prechádza metamorfózou, aby bol vhodnejší na stretnutia rôznych druhov, pripravený na prechod. Jeho metamorfóza je však len mentálnym procesom tejto miestnosti – sály, ktorá by mohla byť takmer queer, vzhľadom na jej podivne úžasnú výstrednú bizarnosť. Akoby ju architekt navrhol ako niečo, čo až neskôr potrebuje nájsť svoju identitu a zmysel existencie.

V hre sú dva priestory. Náš výstavný priestor. A Hall (ak chcete, dajte jej lepšiu, osobnejšiu názov). A ten v Paulovom filme, v národnom parku Orford Ness na pobreží Suffolku v Spojenom kráľovstve; Lila.

Oba by mohli rozprávať svoje vlastné príbehy; o neustálej zmene, o prechode. Oba sa pohybujú v čase na základe interakcie s okolím, okolnosťami a kontextom. Nie je to nič zvláštne, vdýchnuť miestnosti život.

\*\*\*

Toto by mohla byť ďalšia queer výstava. Testovanie hraníc konvenčného vnímania, dekonštrukcia binárnych hodnôt, nábádanie k odnaučeniu toho, čo bolo v našich mozgoch zakódované tak bolestivo dlho. Mohlo by to byť ďalšie javisko, ktoré sprostredkuje stretnutia živých tiel, bytostí, ich myšlienok a pocitov. Mohlo by to byť cvičenie v prístupe k viditeľnosti a navigácii v nej. Viditeľnosti menšiny, ktorá veľmi často končí ako pasca. Ako miesto nebezpečenstva, kde musí nastúpiť mimikry, aby zostala chránená. Najmä na mieste, ako je toto. Najmä v krajine, ako je táto. Na Slovensku, na mieste so silnou históriou spojenia medzi cirkvou

a fašizmom. Slovensko ako konzervatívne, mizogynne, homofóbne miesto, kde práva na vlastné telo nie sú dané, ale brané, obmedzované a diktované tými, ktorí sú pri moci. Slovensko ako miesto, kde vysokopostavení politici buď využívajú násilie voči menšinám ako zastávku svojej volebnej kampane, alebo zaberajú priestor, ktorý im nepatrí, na šírenie ďalších nenávisťných prejavov a pasívne agresívnych, zdanlivo dobrosrdečných tvrdení o ochrane tzv. tradičných hodnôt heteronormativity. Slovensko, miesto, kde si politické strany do svojich oficiálnych názvov a hesiel berú slová ako „rodina“, teda utláčateľské nefeministické štruktúry patriarchálnej dominancie, okorenené náboženským zápalom.

Všetko musí byť neustále vyjednávané a nanovo prerokované. Tak ako v októbri tohto roku, keď v uliciach Bratislavy zomreli dvaja queer ľudia, Juraj a Matúš, ktorých zastrelil krajne pravicovo zradikalizovaný chlapec. Vyjednávané a nanovo prerokované v kritických okolnostiach. Našťastie, tu, na Slovensku, ešte stále existujú ľudia, ktorí sa dokážu postaviť a bojovať proti všetkému tomu útlaku.

Toto nie je len ďalšia queer výstava. Toto je queer výstava v miestnom dome umenia, ktorá vám ponúka neobmedzujúci priestor na vyjadrenie. Toto nie je len ďalšia queer výstava. Je to protest. So všetkou politickou mocou a silou, ktorú môže súčasné umenie zhromaždiť. Táto queer výstava, ako každá queer výstava, ktorú vám predstavujeme, je oslavou rozmanitosti myslenia, vyjadrovania, sexuality, tiel a ich miesta na tomto svete.

#### Referencie:

Octavia E. Butler. *Lilith's Brood: Xenogenesis Series: Dawn* (1987), *Adulthood Rites* (1988), *Imago* (1989). Grand Central Publishing.

Súdružka Josephine (stelesnená Luce deLire). 2021. *Full Queerocracy Now!*: Pink Totalitarianism and the

*Industrialization of Libidinal Agriculture. e-flux journal #117* – apríl.

# Rodová politika a právo vystupovať

Judith Butler

Úryvok z kapitoly „Gender Politics and the Right to Appear“ z knihy Judith Butler. *Notes Towards a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press v roku 2015. Text je tu preložený s láskavým dovolením Judith Butler. Osobitné poďakovanie patrí agentúre Wylie a Claire Devine za udelenie tohto povolenia.

428

Prvotne som nazval\*a pôvodný súbor prednášok na Bryn Mawr College v roku 2011 *Bodies in Alliance* (Telá v spoločenstve), a ten poskytol základy pre tento text. Ukázalo sa, že to bol nadčasový názov, hoci v okamihu, keď som ho vymyslel\*a, som nemohol\*a vedieť, ako sa jeho význam časom rozohrá, nadobudne iný tvar a silu. Tak sme sa teda ocitli v tomto akademickom prostredí, keď sa v Spojených štátoch a v niekoľkých ďalších krajinách schádzali ľudia, aby spochybnili rôzne problémy vrátane despotickej vlády a ekonomickej nespravodlivosti, niekedy spochybnili samotný kapitalizmus alebo niektoré jeho súčasné formy. A inokedy, a možno aj v tom istom čase, sa spoločne zhromažďovali na verejnosti, aby ich bolo vidieť a počuť ako pluralitnú politickú prítomnosť a silu.

Tieto masové demonštrácie môžeme chápať ako kolektívne odmietnutie sociálne a ekonomicky vyvolanej neistoty. Navyše, to, čo vidíme, keď sa telá zhromažďujú v uliciach, na námestiach alebo na iných verejných miestach, je uplatnením – performatívnym, dalo by sa povedať – práva vystupovať, telesná požiadavka na lepšie podmienky na život.

(...)

Dostal\*a som nasledujúcu otázku: Ako sa dá prejsť od teórie rodovej performativity k uvažovaniu o prekarizovaných životoch? Hoci sa niekedy na túto otázku hľadá biografická odpoveď, predsa len ide o teoretickú otázku, aké je spojenie medzi týmito dvoma koncepciami, ak nejaké vôbec existuje? Zdá sa, že som sa zaoberal\*a queer teóriou a právami sexuálnych a rodových menšín, a teraz píšem všeobecnejšie o spôsoboch, akými vojna alebo iné spoločenské podmienky označujú určité skupiny obyvateľstva za nenáležité smútku. V knihe *Gender Trouble* (Problémy s rodom) (1989) sa niekedy zdalo, že určité činy, ktoré by jednotlivci mohli vykonať, by mali alebo mohli mať podvrtný účinok na rodové normy. Teraz sa zaoberám otázkou spojenectiev medzi rôznymi menšinami alebo populáciami považovanými za postrádateľné; konkrétnejšie ma zaujíma, ako prekarita – tento ústredný pojem a v istom zmysle aj sprostredkujúci pojem – môže fungovať alebo funguje ako miesto spojenectva medzi skupinami ľudí, ktorí inak nenachádzajú veľa spoločného a medzi ktorými niekedy panuje dokonca podozrenie a antagonizmus. Jeden politický bod pravdepodobne zostal takmer rovnaký, aj keď sa moje vlastné zameranie zmenilo, a to, že politika identity nedokáže poskytnúť širšiu koncepciu toho, čo politicky znamená žiť spolu, cez rozdiely, niekedy v spôsoboch nevybranej blízkosti. Najmä keď žiť spolu,

429

akokoľvek ťažké to môže byť, zostáva etickým a politickým imperatívom. Okrem toho sa sloboda častejšie uplatňuje spolu s ostatnými, nie nevyhnutne jednotným alebo konformným spôsobom. Nepredpokladá presne ani nevytvára kolektívnu identitu, ale súbor umožňujúcich a dynamic-kých vzťahov, ktoré zahŕňajú podporu, spor, rozchod, radosť a solidaritu.

Aby sme pochopili túto dynamiku, navrhujem preskúmať dve oblasti teórie, ktoré sa označujú skratkami „performativita“ a „prekarita“. Aby sme následne navrhli spôsoby, akými uvažovať o práve vystupovať ako o koalíčnom rámci, ktorý spája rodové a sexuálne menšiny s prekarizovanými skupinami obyvateľstva vo všeobecnosti. Performativita charakterizuje predovšetkým tú vlastnosť jazykových výrokov, ktorá v okamihu vyslovenia výroku spôsobuje, že sa niečo deje alebo že sa nejaký jav uskutočňuje.

Za tento termín je zodpovedný J. L. Austin, ale odvtedy už prešiel mnohými revíziami a zmenami, najmä v prácach Jacqua Derridu, Pierra Bourdieua a Evy Kosofsky Sedgwick, aby sme spomenuli aspoň niektoré.<sup>1</sup> Výpoveď uvádza do života to, o čom hovorí (ilokučná), alebo spôsobuje, že sa v dôsledku výpovede stane súbor udalostí (perlokučná). Prečo by sa ľudia mali zaujímať o túto pomerne neznámu teóriu rečových aktov? V prvom rade sa zdá, že performativnosť je spôsob, ako pomenovať silu, ktorú má jazyk na vyvolanie novej situácie alebo na uvedenie súboru účinkov do pohybu. Nie náhodou sa Bohu všeobecne pripisuje prvý performatívny výrok: „Nech je svetlo,“ – a potom zrazu svetlo je. Alebo prezidentky, ktorí\*é vyhlasujú vojnu, zvyčajne naozaj pozorujú, že vojny sa zhmotňujú ako výsledok ich vyhlásenia, rovnako ako sudcovia\*kyne, ktorí\*é vyhlasujú manželstvo dvoch ľudí, zvyčajne tiež za správnych právnych podmienok vytvárajú manželské páry ako výsledok ich výrokov. Nejde len o to, že jazyk pôsobí, ale že pôsobí mocne. Ako sa teda performatívna teória rečových aktov stáva performatívnou teóriou rodu? V prvom rade sú tu zvyčajne lekári\*ky, ktorí\*é vyhlasujú plačúce dieťa za chlapca alebo dievča, a aj keď ich výrok nie je počuť kvôli hluku, kolónka, ktorú zaškrtnú, je určite čitateľná na právnych dokumentoch, ktoré sa registrujú v štáte. Stavím sa, že väčšine z nás bolo pohlavie určené na základe toho, že niekto zaškrtnol políčko a poslal tlačivo, hoci v niektorých prípadoch, najmä u osôb s intersexuálnym stavom, mohlo zaškrtnutie políčka chvíľu trvať, alebo sa zaškrtnutie mohlo niekoľkokrát vymazať, alebo sa list mohol oneskoriť, kým bol odoslaný.

V každom prípade nepochybne došlo ku grafickej udalosti, ktorá inaugurovala pohlavie väčšine z nás, alebo možno niekto jednoducho zvolal do vzduchu: „je to chlapec“ alebo „je to dievča“ (hoci niekedy je toto prvé zvolanie určite otázkou: niekto, kto sníva len o chlapcovi, môže položiť len jednu otázku: „Je to chlapec?“). Alebo ak sme adoptovaní, niekto, kto sa rozhodne uvažovať o našej adopcii, musí zaškrtnúť preferenciu pohlavia alebo musí súhlasiť s tým, akého sme pohlavia, skôr než môže pokračovať. V istom zmysle všetky tieto momenty zostávajú diskurzívnymi momentmi na začiatku nášho rodového života. A málokedy o našom osude naozaj rozhodoval jeden človek, predstavu zvrchovanej moci s mimoriadnymi jazykovými právomocami z veľkej časti nahradil rozptýlenejší a komplikovanejší súbor diskurzívnych a inštitucionálnych právomocí.

Ak sa teda performativnosť považuje za jazykovú, ako sa *telesné akty* stávajú performatívnymi? Túto otázku si musíme položiť, aby sme pochopili formovanie rodu, ale aj performativnosť masových demonštrácií. V prípade rodu tieto primárne nápisy a interpelácie prichádzajú s očakávaniami a predstavami iných, ktoré nás ovplyvňujú spôsobom, ktorý je spočiatku nekontrolovateľný: ide o psychosociálne vnucovanie a pomalé vstúpanie noriem. Prichádzajú, keď ich sotva môžeme očakávať, a razia si s nami cestu, ožívujú a štruktúrujú naše vlastné formy reakcie. Takéto normy sa nám jednoducho nevtláčajú, nedefinujú a neoznačujú nás ako pasívnych príjemcov\*kyne kultúrnej mašinérie. Aj ony nás „produkujú“, ale nie v tom zmysle, aby nás priviedli k životu, ani v tom zmysle, aby striktno určovali, kým sme. Skôr informujú o spôsoboch stelesňovania, ktoré si časom osvojíme, a práve tieto spôsoby stelesňovania sa môžu ukázať ako spôsoby, ako tieto normy sponchybníť, dokonca sa s nimi rozísť.

Jedným z príkladov, ako sa to deje najzreteľnejšie, je odmietanie podmienok rodového zaradenia; toto odmietanie môžeme stelesniť alebo uskutočniť skôr, než vyjadríme svoje názory slovami. V skutočnosti môžeme toto odmietnutie najprv spoznať ako nenápadné odmietnutie prispôbiť sa normám, ktoré sú vyjadrené v rodovom zaradení. Hoci sme istým spôsobom povinní\*é reprodukovať normy pohlavia, polícia, ktorá dohliada na dodržanie tejto povinnosti, nie je vo svojom dohliadaní celkom dôsledná. A my sa ocitáme v situácii, keď vybočujeme z určenej cesty, robíme to čiastočne v tme a rozmyšľame, či sme sa pri



nejakej príležitosti zachovali ako dievča, alebo sa správame dostatočne ako dievča, alebo či sa správame dostatočne ako chlapec, alebo či je chlapčenskosť dobrým príkladom chlapca, ktorým by sme mali byť, alebo či sme sa nejako netrafili a ocitli sme sa buď šťastne, alebo nie až tak šťastne medzi zavedenými kategóriami pohlavia. Možnosť chýbajúcej značky je vždy prítomná v stvárnení rodu; v skutočnosti rod môže byť tým stvárnením, v ktorom je chýbajúca značka určujúcim znakom. Kultúrne normy pohlavia majú ideálny, ak nie prízračný rozmer, a aj keď sa prebúdzajúci sa ľudia snažia tieto normy opakovať a prispôbovať, určite si uvedomujú pretrvávajúcu priepasť medzi týmito ideálmi, z ktorých mnohé sú vo vzájomnom rozpore – a našimi rôznymi snahami o vtelenie, kde sa stretáva naše vlastné chápanie s chápaním druhých. Ak sa k nám rod najprv dostáva ako norma niekoho iného, tak v nás prebýva ako fantázia, ktorú formujú iní a zároveň je súčasťou nášho vlastného formovania.

Môj argument je aspoň do istej miery jednoduchý: prijímame pohlavie, ale ono určite nie je jednoducho zapísané na našich telách, akoby sme boli len pasívnou tabuľkou, ktorá musí mať nejaké označenie. Ale to, čo sme spočiatku povinní\*é robiť, je naplňať pohlavie, ktoré nám bolo pridelené, a to na nevedomej úrovni zahŕňa, že nás formuje súbor cudzích fantázií, ktoré prenášajú interpelácie rôzneho druhu. A hoci sa pohlavie opakovane uzakoňuje, toto uzakoňovanie nie je vždy v súlade s určitými druhmi noriem – a celkom iste nie je vždy v presnom súlade s normou. Môže nastať problém s dešifrovaním normy (môže existovať niekoľko protichodných požiadaviek, ktoré sprostredkujú, aká verzia rodu sa má dosiahnuť a akými prostriedkami), ale môže existovať aj čosi, čo umožňuje nedodržanie normy. Hoci nás rodové normy predchádzajú a pôsobia na nás (to je jeden zmysel ich uzakonenia), sme povinní\*é ich reprodukovať, a keď ich začneme reprodukovať (deje sa to nevedomky), vždy sa môže niečo pokaziť (a to je druhý zmysel ich uzakonenia). A predsa sa v priebehu tejto reprodukcie odhalí nejaká slabina normy, alebo zasiahne iný súbor kultúrnych konvencií, ktorý vyvolá zmätok či konflikt v oblasti noriem, alebo uprostred nášho uzakonenia začne prevládať iná túžba a rozvinú sa formy odporu, vznikne niečo nové, a nemusí to byť presne to, čo bolo plánované. Zjavný cieľ rodovej interpelácie aj v najranejších štádiách môže nakoniec vyústiť do realizácie úplne iného cieľa. Tento „obrat“ cieľa sa deje uprostred uzakonenia: zisťujeme, že uskutočňujeme niečo iné, uskutočňujeme seba samých spôsobom,

ktorý sa nemusí zhodovať s tým, čo pre nás zamýšľali iní. Hoci existujú autoritatívne diskurzy o rode, napríklad: právo, medicína a psychiatria, a snažia sa začať a udržiavať ľudský život v rámci diskretných rodových pojmov, nie vždy sa im darí obmedziť účinky tých rodových diskurzov, ktoré uvádzajú do hry. Okrem toho sa ukazuje, že reprodukcia rodových noriem nie je možná bez ich telesného uzakonenia, a keď sa toto pole noriem otvorí, aj keď len dočasne, vidíme, že oživujúce ciele regulačného diskurzu (keď sa uzakoní telesne) vyvolávajú dôsledky, ktoré sa nedajú vždy predvídať, a vytvárajú priestor pre spôsob života rodu, ktoré spochybňujú prevládajúce normy uznania. Takto môžeme jasne vidieť vznik transrodových, nebinárnych (genderqueer), butch, femme a hyperbolických alebo disidentských spôsobov mužskosti a ženskosti, a dokonca aj zón rodového života, ktoré sú v rozpore so všetkými takýmito kategorickými rozlíšeniami. Pred niekoľkými rokmi som sa pokúsil\*a nájsť v rodovej performativite formu neúmyselného konania, ktoré určite nestojí mimo celej kultúry, moci a diskurzu, ale – čo je dôležité, objavuje sa v rámci jej podmienok, jej nepredvídateľných odchýlok, ustanovujúcich kultúrne možnosti, ktoré majú zvrchované ciele všetkých tých inštitucionálnych režimov vrátane rodičovských štruktúr, ktoré sa snažia vopred poznať a normalizovať rod.

Takže v prvom rade povedať o rode, že je performatívny, znamená povedať, že ide o určitý druh uzakonenia; „vzhľad“ rodu sa často mylne považuje za znak jeho vnútornej alebo inherentnej pravdy; rod je podnietený záväznými normami, ktoré vyžadujú, aby sme sa stali jedným alebo druhým pohlavím (zvyčajne v prísne binárnom rámci); reprodukcia rodu je teda vždy vyjednáváním s mocou; a napokon, neexistuje rod bez tejto reprodukcie noriem, ktorá v priebehu svojho opakovaného uzakonenia riskuje zrušenie alebo prerobenie noriem neočakávaným spôsobom, čím sa otvára možnosť pretvárania rodovej reality podľa nových línií. Politickou aspiráciou tejto analýzy, možno jej normatívnym cieľom, je umožniť, aby sa život rodových a sexuálnych menšín stal možnejším a životaschopnejším, aby telá, ktoré sú rodovo nekonformné, ako aj tie, ktoré sa prispôsobujú až príliš dobre (a za vysokú cenu), mohli slobodnejšie dýchať a pohybovať sa vo verejnom a súkromnom priestore, ako aj vo všetkých tých zónach, ktoré tieto dva priestory pretínajú a zamieňajú. Samozrejme, teória rodovej performativity, ktorú som sformuloval\*a, nikdy nepredpisovala, ktoré z rodových performancií boli správne alebo subverzívnejšie, a ktoré boli nesprávne a reakčné, aj keď bolo jasné, že

oceňujem prienik určitých druhov rodových performancií do verejného priestoru bez policajnej brutality, obťažovania, kriminalizácie a patologizácie. Išlo práve o to, aby sa uvoľnilo donucovacie pôsobenie noriem na rodový život – čo nie je to isté ako prekonanie alebo zrušenie všetkých noriem – výsledkom by bol život, ktorý by sa dal žiť lepšie. Tento posledný názor je normatívny nie v tom zmysle, že by bol formou normality, ale len v tom zmysle, že predstavuje pohľad na svet, aký by mal byť. Svet, aký by mal byť, by mal skutočne chrániť narušenie normality a poskytovať podporu a potvrdenie tým, ktorí sa tohto narušenia dopúšťajú.

Možno je z tohto zrejme, ako v tomto zakaždým hrala úlohu prekarita, keďže rodová performativita bola takpovediac teóriou a praxou a stávala sa proti neživotným podmienkam, v ktorých žijú rodové a sexuálne menšiny (a niekedy aj tie rodové väčšiny, ktoré „prešli“/„passed“ [od slova *passing* (sociológia): schopnosť človeka byť považovaný za člena skupiny identity (rasová identita, etnická príslušnosť, kasta, spoločenská trieda, sexuálna orientácia, pohlavie, náboženstvo, vek a/alebo zdravotné postihnutie), ktoré sa často líši od jeho vlastného statusu: pozn. prekl.] ako normatívne za veľmi vysokú psychickú a somatickú cenu). „Prekarita“ označuje ten politicky vyvolaný stav, v ktorom určité skupiny obyvateľstva trpia zlyhávajúcimi sociálnymi a ekonomickými podpornými sieťami viac ako iné a miera toho, ako sú vystavené zraneniam, násilium a smrti, je celkom odlišná. Ako som už spomínal\*a, prekarita je teda diferencovaná distribúcia neistoty. Populácie, ktoré sú týmto vplyvom vystavené viac, trpia zvýšeným rizikom chorôb, chudoby, hladu, vysídlenia a zraniteľnosti voči násilium bez primeranej ochrany alebo nápravy. Prekarita charakterizuje aj tento politicky vyvolaný stav maximalizovanej zraniteľnosti a obyvateľstva vystaveného svojvoľnému štátnemu násilium, pouličnému alebo domácejmu násilium alebo iným formám, ktoré neboli uzákonené štátmi, alebo pre ktoré súdne nástroje štátov neposkytujú dostatočnú ochranu alebo nápravu. Takže používaním pojmu prekarita môžeme mať na mysli obyvateľstvo, ktoré hladuje alebo je blízko hladomoru, obyvateľstvo, ktorému zdroje potravín jeden deň prichádzajú, ale na druhý deň nie, alebo sú starostlivo dávkované – ako to vidíme, keď štát Izrael rozhoduje o tom, koľko potravín potrebujú Palestínčania v Gaze na prežitie – alebo nespočetné množstvo iných globálnych príkladov, keď je bývanie ohrozené alebo stratené. Mohli by sme hovoriť aj o transrodových sexuálnych pracovníkoch\*čkách, ktorí\*é sa musia brániť proti pouličnému násilium a policajnému obťažovaniu. Niekedy ide

o tie isté skupiny a niekedy o iné. Ale keď sú súčasťou tej istej populácie, spája ich to, ako náhle alebo dlhotrvajúco podliehajú prekarite, aj keď si toto puto nechcú priznať.

Takto je zrejme očividné, že prekarita sa priamo spája s rodovými normami, pretože vieme, že tí, ktorí nežijú svoj rod sebe prijateľným spôsobom, sú vystavení\*é zvýšenému riziku obťažovania, patologizácie a násillia. Rodové normy súvisia s tým, ako a akým spôsobom môžeme vo verejnom priestore objavovať, ako a akým spôsobom sa rozlišuje verejné a súkromné a ako sa toto rozlišovanie inštrumentalizuje v službách sexuálnej politiky. Otázkou, koho možno kriminalizovať na základe verejného vystupovania, mám na mysli, kto bude považovaný za zločínca a uvádzaný ako zločinec (čo nie je vždy to isté ako byť označený za zločínca podľa právneho kódexu, ktorý diskriminuje prejavy určitých rodových noriem alebo určitých sexuálnych praktík); kto nebude chránený zákonom alebo, presnejšie, políciou, na ulici, v práci alebo doma – v právnych kódexoch alebo náboženských inštitúciách? Kto sa stane objektom policajného násillia? Čie žiadosti o odškodnenie budú odmietnuté a kto bude stigmatizovaný a zbavený práv v tom istom čase, keď sa stane objektom fascinácie a spotrebiteľského potešenia? Kto bude mať zdravotné výhody pred zákonom? Čie intímne a príbuzenské vzťahy zákon uzná a ktoré naopak bude kriminalizovať? Alebo kto sa ocitne kvôli presunu o pätnásť kilometrov novým subjektom práv či zločincom? Právne postavenie mnohých vzťahov (manželských, rodičovských) sa dosť radikálne mení v závislosti od toho, pod akú jurisdikciu človek patrí, či je súd náboženský, alebo svetský a či sa náhodou napätie medzi konkurujúcimi si právnymi kódexmi nevyrieši vo chvíli, keď sa človek objaví v danej situácii.

Otázka uznania je dôležitá, pretože ak hovoríme, že si myslíme, že všetky ľudské subjekty si zaslúžia rovnaké uznanie, predpokladáme, že všetky ľudské subjekty sú rovnako rozpoznateľné. Ale čo ak istá vysoko regulovaná oblasť nepripúšťa každého, ale vyžaduje si zóny, v ktorých sa očakáva, že mnohí\*é sa tam nebudú objavovať alebo im to bude zákonom zakázané? Prečo je toto pole regulované tak, že len určité druhy bytostí sa môžu objaviť ako rozpoznateľné subjekty a iné nie? Povinná požiadavka vystupovať takým a nie onakým spôsobom totiž funguje ako predpoklad, že sa niekto môže vôbec objaviť. A to znamená, že stelesnenie normy alebo noriem, na základe ktorých človek získava status

rozpoznateľného, je spôsobom ratifikácie a reprodukcie určitých noriem rozpoznávania oproti iným, a tak obmedzuje pole rozpoznateľného.

To je určite jedna z otázok, ktorú si kladú hnutia za práva zvierat, a síce prečo sa uznávajú len ľudské subjekty a nie iné živé, „neľudské“ bytosti? Nevyberá si akt, ktorým ľudia dosahujú uznanie, implicitne len tie črty človeka, ktoré by sa dali argumentačne oddeliť od zvyšku živočíšneho života? Namyslenosť tejto formy uznávania sa zakladá sama na sebe, pretože sa môžeme pýtať, či by bol takýto výrazne ľudský tvor skutočne rozpoznateľný, keby bol nejakým spôsobom oddelený od svojej živočíšnej existencie. Ako by vyzeral? Táto otázka súvisí s ďalšou otázkou a zároveň ju spochybňuje: Ktorí ľudia sú považovaní za ľudí? Ktorí ľudia sú oprávnení na uznanie v rámci sféry vzhľadu, a ktorí nie? Aké rasové normy napríklad fungujú na rozlišovanie medzi tými, ktorých môžeme uznať za ľudí, a tými, ktorých nie? Tieto otázky sú o to dôležitejšie, že historicky zakorenené formy rasizmu sa opierajú o beštiálne konštrukcie černošstva. Samotný fakt, že sa môžeme pýtať, ktorí ľudia sú považovaní za ľudí a ktorí nie, znamená, že existuje odlišné pole človeka, ktoré zostáva podľa dominantných noriem nerozpoznateľné, ale ktoré je zjavne rozpoznateľné v rámci epistemického poľa otvoreného kontrahegemonickými formami poznania. Na jednej strane ide o jasný rozpor: jedna skupina ľudí je uznávaná ako ľudská a iná skupina ľudí – tých, ktorí sú tiež ľudskí – nie je uznávaná ako ľudská. Možno ten, kto píše takúto vetu, vidí, že obe skupiny sú rovnako ľudské, a iná skupina nie je. Tá druhá skupina sa stále drží istého kritéria, čo predstavuje človeka, aj keď to nie je kritérium, ktoré sa explicitne tematizovalo. Ak chce táto druhá skupina argumentovať v prospech svojej verzie ľudského, dostane sa do úzkych, pretože tvrdenie, že jedna skupina je ľudská, dokonca paradigmaticky ľudská, má zaviesť kritérium, podľa ktorého možno posudzovať každého, kto sa zdá byť ľudský. Takémuto kritériu sa však nepodarí zabezpečiť si konsenzus, ktorý si vyžaduje, aby sa stal pravdivým. Toto kritérium predpokladá sféru neľudského človeka a závisí od toho, či sa bude odlišovať od paradigmy človeka, ktorú sa snaží obhajovať. Takýto spôsob myslenia, samozrejme, privádza ľudí do šialenstva, a to sa ukazuje ako správne. Človek musí používať rozumný jazyk nesprávnym spôsobom, a dokonca sa dopúšťať logických chýb práve preto, aby poukázal na túto prasklinu vyvolanú normami uznania, ktoré neustále rozlišujú medzi tými, ktorí by mali byť uznaní, a tými, ktorí uznaní byť nemajú. Dostávame sa do krutých a kuriózných rozpakov: človek, ktorý nie je uznaný za človeka,

nie je človekom, a preto by sme o ňom nemali hovoriť, akoby ním bol. Môžeme to považovať za kľúčovú formuláciu explicitného rasizmu, ktorý prejavuje svoju rozporuplnosť, aj keď zavádza svoju normu. Rovnako ako musíme chápať, že normy rodu sú sprostredkované prostredníctvom psychosociálnych fantázií, ktoré nie sú prvoplánové, môžeme vidieť, že normy človeka sú formované spôsobmi moci, ktoré sa snažia normalizovať určité verzie človeka oproti iným, a to buď rozlišovaním medzi ľuďmi, alebo rozširovaním poľa „neľudí“ podľa vlastnej vôle. Pýtať sa, ako sa tieto normy zavádzajú a normalizujú, je začiatkom procesu, ako nepovažovať normu za samozrejmosť, ako sa nepýtať, ako sa zaviedla a uzákonila a na čí úkor. Pre tých, ktorí\*é sú vymazaní\*é alebo ponížení\*é prostredníctvom normy, očakávajú, že ju budú stelesňovať, sa boj stáva bojom o rozpoznateľnosť, verejným naliehaním na existenciu a dôležitosť. Preto len prostredníctvom kritického prístupu k normám uznania môžeme začať odstraňovať tie zlomyseľnejšie formy logiky, ktoré podporujú formy rasizmu a antropocentrizmu. A len prostredníctvom naliehavej formy vystupovania, ktorá presne určuje, kedy a kde sme vymazaní, sa sféra nášho vystupovania láme a otvára novým spôsobom.

Kritická teória tohto druhu sa neustále stretáva s množstvom jazykových problémov. Ako nazývame tých, ktorí sa v hegemonickom diskurze neobjavujú a nemôžu objavovať ako „subjekty“? Jednou zo zrejmých odpovedí je položiť otázku: Ako sa tí vylúčení nazývajú sami? Ako sa nazývajú, prostredníctvom akých konvencií a s akým účinkom na dominantné diskurzy, ktoré fungujú prostredníctvom zaužívaných logických schém? Hoci rod nemôže fungovať ako paradigma pre všetky formy existencie, ktoré bojujú proti normatívnej konštrukcii človeka, môže nám ponúknuť východisko pre uvažovanie o moci, vplyve a odpore. Ak pripustíme, že existujú sexuálne a rodové normy, ktoré podmieňujú, kto bude rozpoznateľný a „čitateľný“ a kto nie, môžeme začať chápať, ako sa „nečitateľní“ môžu formovať ako skupina, ktorá vyvíja formy, ako sa stať čitateľnými pre druhých, ako sú vystavení diferencovaným formám prežívaného rodového násillia a ako sa toto spoločné vystavenie môže stať základom pre odpor.

(...)

Kritické uvažovanie o tom, ako sa konštruuje a udržiava norma ľudského, si vyžaduje, aby sme zaujali pozíciu mimo jej podmienok, a to nielen v rámci medzí neľudského alebo dokonca „protiľudského“, ale skôr

v podobe sociálnosti a vzájomnej závislosti, ktorá sa nedá redukovať na ľudské formy života a ktorú nemožno primerane riešiť žiadnou záväznou definíciou ľudskej prirodzenosti alebo ľudského individua. Hovoriť o tom, čo je živé v ľudskom živote, znamená už teraz pripustiť, že ľudské spôsoby života sú späté s neľudskými spôsobmi života. Spojenie s neľudským životom je skutočne nevyhnutné pre to, čo nazývame ľudským životom. Hegelovsky povedané: ak ľudské nemôže byť ľudským bez neľudského, potom neľudské je nielen nevyhnutné pre ľudské, ale nachádza sa ako podstata ľudského. To je jeden z dôvodov, prečo sú rasisti tak beznádejne závislí od vlastnej nenávisťi voči tým, ktorých ľudskosť sú napokon bezmocní poprieť.

Nejde o to, aby sme jednoducho obrátili vzťahy tak, že sa všetci zhromaždíme pod vlajkou neľudského [*nonhuman*] alebo nehumánneho [*inhuman*]. A už vôbec nie prijať status vylúčených ako „holého života“ [z angl. originálu *bare life*, konceptu Giorgia Agambena: pozn. prekl.] bez schopnosti zhromažďovať sa alebo klásť odpor. Začneme možno skôr tým, že tento len zdanlivý paradox budeme mať na pamäti spolu v novom myslení „ľudského života“, v ktorom sa jeho zložky, „človek“ a „život“, nikdy úplne nezhodujú. Inými slovami, budeme sa musieť držať tohto pojmu, hoci sa ako pojem bude občas snažiť obsiahnuť dva pojmy, ktoré sa navzájom odpudzujú, alebo pôsobia odlišným smerom. Ľudský život nikdy nie je celok života, nikdy nemôže pomenovať všetky životné procesy, od ktorých závisí, formy života, ktoré nás presahujú.

Predpokladám, že spôsoby, ako vyjadriť a ukázať určité formy vzájomnej závislosti, majú šancu zmeniť samotné pole výskytu. Z etického hľadiska musí existovať spôsob, ako nájsť a vytvoriť súbor väzieb a spojenectiev, prepojiť vzájomnú závislosť s princípom rovnakej hodnoty a urobiť to spôsobom, ktorý sa postaví proti tým silám, ktoré diferencovane pridelujú rozpoznatelnosť, alebo ktorý narúša jej samozrejme fungovanie. Keď sa totiž život chápe ako rovnako hodnotný a zároveň vzájomne závislý, vyplývajú z toho určité etické conceptualizácie. V knihe *Frames of War (Rámce vojny)* som naznačil<sup>1</sup>, že aj keď môj život nie je priamo zničený vo vojne, niečo z môjho života je vo vojne zničené, keď sú vo vojne zničené iné životy a životné procesy.<sup>2</sup> Ako to funguje? Keďže iné životy, chápané ako súčasť života, ktorý ma presahuje, sú podmienkou toho, kto som, môj život si nemôže robiť výlučný nárok na život a môj vlastný život nie je každým iným životom a ani ním nemôže byť. Inými slovami, byť živý

vo svojom základe znamená byť spojený s tým, čo žije nielen mimo mňa, ale aj mimo môjho človečenstva, a žiadne ja a žiadny človek nemôže žiť bez tohto spojenia s biologickou sieťou života, ktorá presahuje oblasť ľudského zvieratá. Ničenie hodnotného vybudovaného prostredia a udržiavajúcej infraštruktúry je ničením toho, čo by v ideálnom prípade malo organizovať a udržiavať život spôsobom, ktorý je vhodný na život. Tečúca voda by bola dôrazným príkladom. To je jeden z dôvodov, prečo sa v odpore proti vojne človek stavia nielen proti ničeniu iných ľudských životov (hoci sa stavia), ale aj proti otravovaniu životného prostredia a všeobecnejšiemu útoku na živý svet. Nejde len o to, že človek kvôli vzájomnej závislosti nemôže prežiť na toxicknej pôde, ale aj o to, že človek, ktorý znečisťuje pôdu, podkopáva vyhliadky na vlastný život v spoločnom svete, kde sú „vlastné“ vyhliadky na život nevyhnutne spojené s vyhliadkami všetkých ostatných.

Až v kontexte živého sveta sa človek stáva činnou bytosťou, ktorej závislosť od iných a od živých procesov dáva vzniknúť samotnej schopnosti konať. Život a konanie sú spojené takým spôsobom, že podmienky, ktoré každému umožňujú žiť, sú súčasťou samotného predmetu politickej reflexie a konania. Etická otázka „Ako mám žiť?“ alebo dokonca politická otázka „Ako máme žiť spolu?“ závisí od organizácie života, ktorá umožňuje zmysluplne sa týmito otázkami zaoberať. Takže otázka, čo je pre život vhodné, predchádza otázke, aký život by som mohol<sup>a</sup> žiť, čo znamená, že to, čo niektorí nazývajú biopolitikou, podmieňuje normatívne otázky, ktoré si kladieme o živote.

Považujem to za dôležitú kritickú odpoveď politickým filozofom<sup>kám</sup>, ako je Hannah Arendt, ktorá v knihe *The Human Condition (Stav človeka)* celkom dôrazne odlišuje súkromnú sféru ako sféru závislosti a nečinnosti od verejnej sféry ako sféry nezávislého konania. Ako máme premýšľať o prechode zo súkromnej do verejnej sféry? A zanecháva niekto z nás sféru závislosti „za sebou“, aj keď vystupuje ako samostatný aktér v rámci etablovaných verejných sfér? Ak je konanie definované ako nezávislé, čo znamená zásadný rozdiel od závislosti, potom je naše sebapochopenie ako aktérov podmienené tým, že odmietne živé a vzájomne závislé vzťahy, od ktorých závisí náš život. Ak sme politickí<sup>\*é</sup> aktéri<sup>\*ky</sup>, ktorí<sup>\*é</sup> sa usilujú o stanovenie dôležitosti ekológie, politiky domácnosti, zdravotnej starostlivosti, bývania, globálnej potravinovej politiky a demilitarizácie, potom sa zdá, že predstava ľudského a stvoreného života,

ktorá podporuje naše úsilie, bude taká, ktorá prekonáva rozkol medzi konaním a vzájomnou závislosťou. Len ako stvorenia, ktoré uznávajú podmienky vzájomnej závislosti, ktoré zabezpečujú naše pretrvávanie a rozkvet, môže ktokoľvek z nás bojovať za realizáciu niektorého z týchto dôležitých politických cieľov v časoch, v ktorých sa samotné sociálne podmienky existencie dostali pod ekonomický a politický útok.

Dôsledky pre politickú performativitu sa zdajú ako dôležité. Ak performativita implikuje vplyv, aké sú potom životné a sociálne podmienky vplyvu? Nemôže to byť tak, že vplyv je špecifickou silou reči a že rečový akt je modelom politického konania. Tento arendtovský argument z *The Human Condition* predpokladá, že telo nevstupuje do rečového aktu a že rečový akt sa chápe ako spôsob myslenia a usudzovania. Verejná sféra, v ktorej sa rečový akt kvalifikuje ako paradigmatické politické konanie, je podľa nej už oddelená od súkromnej sféry, domény žien, otrokov, detí a tých, ktorí sú príliš starí alebo chorí, aby mohli pracovať. V istom zmysle sa všetky tieto skupiny obyvateľstva spájajú s telesnou formou existencie, ktorá sa vyznačuje „pominuteľnosťou“ svojej práce a je v protiklade k pravým činom, medzi ktoré patrí tvorba kultúrnych diel a rečový akt. Implicitné rozlišovanie medzi telom a myslou v knihe *The Human Condition* už nejaký čas púta kritickú pozornosť feministických teoretičiek.<sup>3</sup> Je príznačné, že tento pohľad na cudzie, nekvalifikované, feminizované telo, ktoré patrí do súkromnej sféry, je podmienkou možnosti hovoriaceho mužského občana (ktorého pravdepodobne niekto živí a niekde mu poskytuje prístrešie a o jeho výživu a prístrešie sa pravidelne stará to či ono znevýhodnené obyvateľstvo).

(...)

Vo svojej predchádzajúcej práci som sa zaujímal\* a o to, ako viaceré diskurzy o rode akoby vytvárali a šírili určité ideály rodu, pričom tieto ideály kreovali, ale považovali ich za prirodzené podstaty alebo vnútorné pravdy, ktoré sa následne v týchto ideáloch vyjadrovali. Takže účinok diskurzu – v tomto prípade súbor rodových ideálov – bol všeobecne nesprávne chápaný ako vnútorná príčina túžby a správania človeka, ako základná realita, ktorá sa prejavovala v jeho gestách a činoch. Táto vnútorná príčina alebo základná realita nielenže nahrádzala spoločenskú normu, ale účinne maskovala a uľahčovala fungovanie tejto normy. Formulácia, že „rod je performatívny“, podnietila dve celkom protichodné interpretácie: prvá bola, že si svoje pohlavie radikálne

vyberáme; druhá, že sme úplne determinovaní rodovými normami. Tieto divoko sa rozchádzajúce odpovede znamenali, že niečo nebolo celkom artikulované a pochopené v súvislosti s dvojitým rozmerom akéhokoľvek opisu performativity. Ak totiž jazyk na nás pôsobí skôr, ako začneme konať, a pokračuje v pôsobení v každom okamihu, v ktorom konáme, potom musíme o rodovej performativite uvažovať najprv ako o „rodovom priradení“ – o všetkých tých spôsoboch, ktorými sme akoby pomenovaní a rodovo určení predtým, než pochopíme čokoľvek o tom, ako na nás rodové normy pôsobia a formujú nás, a predtým, než sme schopní reprodukovať tieto normy spôsobom, ktorý si môžeme vybrať. Voľba v skutočnosti prichádza v tomto procese performativity neskoro. A potom v súlade s Eve Kosofsky Sedgwick musíme pochopiť, ako môže dôjsť a dochádza k odchýlkam od týchto noriem, čo naznačuje, že v jadre rodovej performativity je čosi queer – queerovosť, ktorá sa až tak veľmi nelíši od iterability v Derridovom výklade rečového aktu ako citácie.

Predpokladajme teda, že performativita opisuje procesy pôsobenia, ako aj podmienky a možnosti pôsobenia, a že bez oboch týchto dimenzií nemôžeme pochopiť jej fungovanie. To, že normy na nás pôsobia, znamená, že sme od začiatku náchylní\*é k ich vplyvu, zraniteľní\*é voči istému pomenovaniu. A to registrujeme na úrovni, ktorá predchádza akejkoľvek možnosti vôle. Chápanie rodového priradenia musí zaujať toto pole nevôľovej vnímavosti, vnímavosti a zraniteľnosti, spôsob vystavenia sa jazyku pred akoukoľvek možnosťou utvorenia alebo uskutočnenia rečového aktu. Takéto normy si vyžadujú a zároveň zavádzajú určité formy telesnej zraniteľnosti, bez ktorých by ich fungovanie nebolo mysliteľné. Preto môžeme opisovať a opisujeme mocnú citačnú silu rodových noriem, ako ich zavádzajú a uplatňujú lekárske, právne a psychiatrické inštitúcie, a namietajú proti ich vplyvu na formovanie a chápanie rodu v patologickom alebo kriminálnom zmysle. A predsa práve táto oblasť vnímavosti, tento stav postihnutia, je zároveň miestom, kde sa môže stať niečo queer, kde sa norma odmieta alebo reviduje, alebo kde sa začínajú nové formulácie rodu. Práve preto, že sa v tejto oblasti „postihnúť“ môže stať niečo neúmyselné a neočakávané, môže sa rod objaviť spôsobom, ktorý narúša mechanické vzorce opakovania alebo sa od nich odkláňa, rezignuje a niekedy celkom dôrazne pretrháva tieto citačné reťaze rodovej normativity, čím vytvára priestor pre nové formy rodového života.

Rodová performativita necharakterizuje len to, čo robíme, ale aj to, ako nás diskurz a inštitucionálna moc ovplyvňujú, obmedzujú a posúvajú vo vzťahu k tomu, čo nazývame svojím „vlastným“ konaním. Aby sme pochopili, že mená, ktorými nás nazývajú, sú pre performativitu rovnako dôležité ako mená, ktorými nazývame sami seba, musíme identifikovať konvencie, ktoré fungujú v širokej škále stratégií priradovania rodu. Potom môžeme vidieť, ako rečový akt ovplyvňuje a oživuje nás stelesneným spôsobom – pole vnímanosti a afektov je už záležitosťou určitej telesnej registrácie. Vtelenie, ktoré implikuje rod aj performancia, je totiž závislé od inštitucionálnych štruktúr a širších sociálnych svetov. Nemôžeme hovoriť o tele bez toho, aby sme vedeli, čo toto telo podporuje a aký je jeho vzťah k tejto podpore či jej nedostatku. Týmto spôsobom je telo menej entitou ako živým súborom vzťahov; telo nemožno úplne oddeliť od infraštruktúrnych a environmentálnych podmienok jeho života a konania. Jeho konanie je vždy podmienené konaním, čo je jeden zo zmyslov historického charakteru tela. Okrem toho závislosť človeka a iných tvorov od infraštruktúrnej podpory odhaľuje špecifickú zraniteľnosť, ktorou trpíme vtedy, keď nemáme podporu, keď sa tieto infraštruktúrne podmienky začnú rozkladať alebo keď sa ocitneme radikálne bez podpory v podmienkach neistoty. Konanie v mene tejto podpory bez tejto podpory je paradoxom pluralitného performatívneho konania v podmienkach prekarity.<sup>4</sup>

1  
Jacques Derrida, „Signatúra kontextu udalosti“, in *Limited Inc*, trans. Samuel Weber a Jeffrey Mehlman (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988); Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991); Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley: University of California Press, 1990).

2  
Pozri moje *Rámce vojny* (London: Verso, 2010).

3  
Pozri Linda Zerilli, „The Arendtian Body,“ a Joan Cocks, „On Nationalism,“ in *Feminist Interpretations of Hannah Arendt*, ed. Bonnie Honig (University Park: Penn State University Press, 1995).

4  
Táto záverečná diskusia je prebratá z mojej prednášky „Rethinking Vulnerability and Resistance“, ktorú som predniesol\*la v Alcalá v Španielsku v júli 2014 a ktorej časť bola uverejnená v internetovom časopise Modern Language Association, *Profession*, január 2014, <https://profession.mla.org/vulnerability-and-resistance/>.

# Metamorfózy

Emanuele Coccia

Úryvok z anglického prekladu knihy *Metamorphoses* od Emanuela Coccia, ktorý vyšiel vo vydavateľstve Polity Press v roku 2021 a pôvodne bol publikovaný vo francúzštine: Emanuele Coccia. 2020. *Métamorphoses*. Editions Rivages, Paríž. Text je tu preložený s láskavým dovolením Emanuela Coccia a vydavateľstiev Payot & Rivages a Polity Press. Osobitné poďakovanie patrí Marie-Martine Serrano z vydavateľstva Editions Payot & Rivages a Eve Hawksworth z vydavateľstva Polity Press, ktoré pomohli s procesom udeľovania práv.

444

## FORMY V NÁS

Bolo to dávno pred érou sociálnych sietí. Fotografie seba samého\*ej boli zriedkavé; chránili vzácne okamihy pred zabudnutím, absorbovali do seba farbu a svetlo života, ktorý stelesňovali. Uchovávali sa vo veľkých, viazaných albumoch s bielymi stránkami, ktoré sa len zriedkavo listovali a ešte zriedkavejšie ukazovali iným – akoby to boli posvätné zväzky, ktoré sa mohli odhaliť len zasväteným. Tieto albumy zvyčajne neobsahovali žiadny text, ale predpokladali dlhý ústny výklad. Ponoríť sa do ich stránok totiž znamenalo zakaždým znovuobjaviť dôkazy o minulosti, na ktorú by človek najradšej zabudol.

Na týchto stránkach mal život podobu dlhého sprievodu autonómnych siluet oddelených veľkými aureolami tmy. Napriek odlišnostiam foriem nebolo ťažké rozpoznať seba samého\*mu v tomto zvláštnom sprievode exúvií z našej minulosti. A predsa tento sled postáv, pripravených povedať „ja“ na našom mieste, sprevádzalo isté rozčúlenie. Album, ktorý zdanlivo zotrel všetky časové rozdiely, akoby vystavoval tieto obrazy ako na polyptychu veľkej rozvetvenej rodiny: s podivným disociatívnym účinkom ich premenil na takmer identické dvojčatá, ktoré akoby viedli paralelné životy. Takže naša existencia sa začala javiť ako titanská snaha prejsť z jedného života do druhého, z jednej formy do druhej – cesta reinkarnácie cez telá a situácie, ktoré sú si navzájom vzdialené ako šváb od ľudského tela Gregora Samsu. Ale inokedy kúzlo pôsobilo opačným smerom: listovať albumom znamenalo zažiť opojenie z dokonalej rovnocennosti medzi najodlišnejšími formami. Bez toho, aby sme boli úplne identickí\*é, sa naše súčasné ja ukázalo ako presne to isté, ako keď sme boli iba meter vysokí\*é a sotva sme dokázali vykuknúť nad stebľá v kukuričnom poli; alebo keď sme boli tínedžerom\*kou so zlými vlasmi a tvárou posiatou akné. Rozdiely boli obrovské, a predsa každá z týchto podôb vyjadrovala ten istý život s rovnakou silou. Takéto albumy sú najpresnejším zobrazením zhody medzi životom a metamorfózou.

Vždy nás udivuje podoba živej bytosti v dospelom veku. V tele v tomto štádiu rozpoznávame dokonalosť a zrelosť, ktorú iným štádiám upierame. Všetko, čo bolo predtým, vnímame len ako prípravu na túto siluetu, ktorú nám bolo súdené obývať, a všetko, čo nasleduje, je dekadencia a úpadok. Nič však nemôže byť ďalej od pravdy. Naša dospelá životná forma nie je o nič dokonalejšia, o nič viac „nami“, o nič viac človekom, o nič

Emanuele Coccia

445

viac kompletná ako dvojbunkové embrya, ktoré vzniká bezprostredne po oplodnení vajíčka, alebo ako forma starého človeka na pokraji smrti. Každý život musí na to, aby sa mohol vyvíjať, prejsť neredukovateľným množstvom foriem, celou populáciou tiel, ktoré si oblieka a odkladá s rovnakou ľahkosťou, ako mení oblečenie z jedného ročného obdobia na druhé. Každá živá bytosť je mnohonásobná [v anglickom origináli „legion“ (legiónárska) z lat. *legiōn*: pozn. prekl.]. Každá jedna si zošívá telá a „seba“ ako šic\*ka, ako umelec\*kyňa, ktorý\*á neustále upravuje svoj vzhľad. Každý život je anatomickou módnou prehliadkou s premenlivým trvaním.

Uvažovať o vzťahu medzi touto mnohorakosťou foriem skôr v zmysle metamorfózy, než v zmysle evolúcie, pokroku alebo ich protikladov, znamená nielen oslobodiť sa od všetkej teleológie. Rovnako a predovšetkým to znamená, že každá z týchto foriem má rovnakú váhu, rovnaký význam, rovnakú hodnotu: metamorfóza je princíp ekvivalencie medzi všetkými prirodzenosťami – a je to aj proces, ktorý umožňuje túto ekvivalenciu vytvoriť. Každá forma, každá prirodzenosť pochádza z inej a je jej rovnocenná. Všetky existujú na tej istej úrovni. Každá z nich má podiel na tom, čo majú ostatné, ale rôznymi spôsobmi. Variabilita je *horizontálna*.

Nie je ľahké udržať pohľad na tejto liturgii siluet, z ktorých žiadna akoby nebola schopná zachovať a zároveň zmeniť život, ktorý jej bol odovzdaný. V tomto nepretržitom karnevale postáv, ktoré sa o seba súčasne obtierajú a zároveň tvoria líniu postupnosti, sa formy navzájom prelínajú, prelievajú a plodia jedna druhú. Každá z nich je cudzincom, ktorý akoby pochádzal odinakiaľ, ale keď sa s ním oboznámime, všetky ostatné sa nám budú zdať cudzie. To, čo nazývame životom – či už z hľadiska jednotlivca, druhu, alebo celej ríše –, nie je nič iné ako proces zdomácnovania po sebe nasledujúcich foriem. Deň za dňom si zdomácnujeme toho cudzinca do tej miery, že sa úplne strácame v jeho tele.

Nazvime metamorfózou túto dvojitú samozrejmu pravdu: každá živá bytosť je sama osebe pluralitou foriem – súčasne prítomných a po sebe nasledujúcich, ale žiadna z týchto foriem skutočne neexistuje autonómne a samostatne, pretože sú vždy vymedzené v bezprostrednej kontinuite s nekonečným počtom ďalších, ktoré prišli pred ňou a po nej. Metamorfóza je silou, ktorá umožňuje, aby sa každá živá bytosť odohrávala súčasne a postupne v niekoľkých formách, a zároveň je dychom života, ktorý tieto formy navzájom spája a umožňuje im prechádzať z jednej do druhej.

Sme zvyknutí\*é si myslieť, že vzájomné vzťahy medzi rôznymi druhmi sú fyzickej, energetickej alebo anatomickej povahy. Nikdy sme nepochybovali o tom, že táto vzájomná závislosť má predovšetkým poznávací a špekulatívny charakter. Ak je každý vzťah medzi druhmi technický a umelý, nie prirodzený alebo čisto fyzický, je to preto, že každý druh nachádza svoj rozum, svoju inteligenciu, svoju schopnosť myslieť *vždy a výlučne* vo vzťahu k iným druhom. Každý druh je prepojený s jedným alebo viacerými inými druhmi, rovnako aj s ich *mysľou*. Toto je veľká lož neurobiológie: intelekt nie je orgán, existuje vždy mimo tela každého živého jedinca.

Intelekt nie je vec, je to vzťah. Neexistuje v našom tele, ale vo vzťahoch, ktoré naše telo nadväzuje s inými telami. Ak rozum existuje mimo tela, je to preto, že nie je monošpecifickou výbavou jednotlivcov: to, čo nazývame rozumom, je vždy spojenie medzi životom dvoch druhov. Táto myšlienka mysle ako ekológie nie je súčasnej biológii cudzia. Ako prvý sa touto myšlienkou zaoberal Paul Shepard v knihe *Thinking Animals (Mysliace zvieratá)*<sup>1</sup>, kde ukázal, že myslenie je dôsledkom, a nie podmienkou možnosti symbiotického spolužitia rastlín, živočíchov, baktérií atď. Inteligencia sa u veľkých predátorov vyvinula len a vždy v medzidruhových vzťahoch: bez bylinožravcov by boli veľké mäsožravé predátory úplne hlúpe. Shepard však stále uvažoval o tejto medzidruhovej inteligencii v teleologickom zmysle. No práve naopak, mali by sme si predstaviť, že intelekt akéhokoľvek druhu je stelesnený v inom druhu.

Stačí sa pozrieť na lúku, aby ste si to uvedomili. Rastlina kvetom mení hmyz na genetika\*čku, šľachtiteľa\*ku, poľnohospodára\*ku: poveruje iný druh, ktorý patrí do inej ríše, úlohou rozhodovať o genetickom a biologickom osude vlastného druhu. Zveruje mu úlohu riadiť metamorfózu svojho druhu. V istom zmysle kvet prenáša druhové myslenie rastliny do tela včely. Nie je to len spolupráca, je to konštituovanie poznávacieho a špekulatívneho medzidruhového orgánu. Znamená to nielen to, že celý evolučný vývoj je koevolúciou, ako ukázali Peter Raven, Paul Ehrlich a Donna Haraway, ale aj to, ako sme videli, že koevolúcia je tým, čo bežne nazývame poľnohospodárstvom alebo chovom. Každý druh svojím spôsobom rozhoduje o evolučnom osude ostatných. To, čo nazývame



evolúciou, nie je nič iné ako forma všeobecného medzidruhového poľnohospodárstva, kozmického kríženia, ktoré nie je nevyhnutne určené v prospech jedného alebo druhého. Svet ako celok sa tak stáva akousi čisto vzťahovou realitou, kde je každý druh agroekologickým územím toho druhého: každá živá bytosť je záhradou aj záhradníkom\*čkou iných druhov. Svet je potom týmto vzťahom vzájomnej kultúry (nikdy nie je definovaný ani čisto logikou úžitku, ani logikou voľného používania). V tomto zmysle nie je možná žiadna ekológia, pretože každý ekosystém je výsledkom poľnohospodárskej praxe a účasti iných druhov. Neexistuje divoký priestor, rovnako ako neexistujú divoké zvieratá, pretože všetko je kultivované. Vzťah medzi kultúrou a prírodou je vždy reverzibilný: každý druh môže pre nás stelesňovať prírodu a naopak.

Pôda potom prestáva byť autonómnou realitou.

Nie je tu žiadna pôda. Pôda jedného je životom druhého. Politika sa už nedá robiť na teritoriálnom základe, ale len na základe medzidruhového vzťahu: takže mesto je len vzťah, ktorý má skupina ľudí s radom iných druhov (a so všetkými druhmi, ktoré si existencia týchto druhov vyžaduje). Neexistuje žiadne územie, žiadny neutrálny priestor, na ktorom by sa živé bytosti mohli usadiť. Pôvodné osídlenie je aktom poľnohospodárstva alebo zootechniky. Vždy sa usídľujeme na životoch iných, a naopak, každý z nás je vždy pôdou pre iné živé bytosti. Každý žije z tela toho druhého. Každý čerpal svoje telo z tela toho druhého. Akoby Zem bola od počiatku telom vytvoreným z tiel všetkých druhov, z ktorých každý žije zo životov iných a ktoré sú všetky neoddeliteľné.

Každá živá bytosť je Zemou pre ostatných, každý druh je terénom života pre nekonečný počet ďalších aktérov, živých aj neživých. Neexistuje urbánna pôda, čistý priestor na osídlenie, všetko je poľnohospodárska pôda. Pôda nie je to, čo oddeľuje jednu živú bytosť od druhej alebo jeden druh od druhého, ale to, čo každého z nich núti miešať sa s ostatnými. Každé územie je samo osebe prebiehajúcou metamorfózou, na základe ktorej živé bytosti, druhy a neživé subjekty získavajú svoj podiel na tej istej sile konania, ktorá je spoločná pre celú planétu. A naopak, každý z nás, rovnako ako všetky živé bytosti a všetky druhy, je súčasťou kolektívnej metamorfózy. Pôda pre ostatné živé bytosti a ostatné druhy. Práve ako pôda iných máme moc konať.

Tento medzidruhový vzťah, ktorý nazývame myslou, inteligenciou alebo mozgom, nie je prirodzený. Nie je spontánny, večný, čisto biologický – je to technický fakt a v istom zmysle aj umelecký. Akýkoľvek vzťah medzi druhmi treba čítať nielen ako niečo podmienené, ale ako niečo podobné vzťahu medzi umelcom\*kyňou a materiálom, s ktorým manipuluje, alebo, ešte lepšie, ako vzťah medzi kurátorom\*kou a umelcom\*kyňou. Vyber hmyzu, s ktorým kvetom sa spája, nie je založený na racionálnej kalkulácii, ale na chuti: koľko cukru obsahuje kvet, to je zásadné. Evolúcia je teda založená skôr na chuti ako na užitočnosti. Citlivosť jedného druhu rozhoduje o osude iných druhov. Takže evolúcia je len móda v prírode, módna prehliadka, ktorá trvá milióny rokov a umožňuje každému druhu nosiť oblečenie prevzaté od iných druhov alebo ktoré navrhli iní. Každá krajina je výstavou súčasnej prírody alebo maškardou, na ktorej sa predvádzajú módne trendy prírody: viacdruhové bienále, inštalácia, ktorá čaká, kým ju nahradia stovky ďalších.

Všetko v prírode, rovnako ako všetko v našej existencii, je umelé a svojvoľné. Umelosť, ktorá vzniká pôsobením rôznych druhov. Dejiny Zeme sú dejinami umenia, večným umeleckým experimentom. V tomto kontexte je každý druh umelcom\*kyňou a zároveň kurátorom\*kou iných druhov. A naopak, každý druh je umeleckým dielom a zároveň predstavením druhu, ktorého evolúciu reprezentuje, ale aj predmetom výstavy kurátorskej práce tých ostatných druhov, ktoré ho nechali vzniknúť.

Evolúcia a prirodzený výber sú úplne zmenené. Ryby, rastliny, vši, baktérie, vírusy, huby a kone: či už sú veľké, alebo extrémne malé, nech už patria do akejkoľvek ríše, všetky živé bytosti sú myslou, a to nielen pre seba (myslia, cítia, sú schopné rozhodovať), ale sú aj myslou iných druhov. Všetky živé bytosti sú schopné nielen vedome meniť svoje vlastné prostredie a prostredie iných druhov, vytvárať ľubovoľné medzidruhové vzťahy, ktoré nemusia byť nevyhnutne orientované na ten či onen úžitok, ale dokážu meniť aj osud iných druhov. Ak sa na svet pozeráme týmto spôsobom, stáva sa neustále sa meniacim výsledkom tejto univerzálnej a kozmickej inteligencie a citlivosti nekonečných foriem života. A naopak, tento kozmický rozum vzniká nekonečným radom svojvoľných a racionálnych stretnutí a rozhodnutí, ktoré prijímajú rôzne druhy v rôznych časoch podľa najčudnejších zámerov. Mysel – teda medzidruhová evolúcia – je životom metamorfózy sveta.

1  
Shepard, Paul. 1998. *Thinking Animals. Animals and the Development of Human Intelligence (Mysliace zvierat. Zvieratá a vývoj ľudskej inteligencie)*. The University of Georgia Press.

# Pocit utópie

José Esteban Muñoz

Úryvok z kapitoly „Introduction. Feeling Utopia“ z knihy José Estebana Muñoz *Cruising Utopia, The Then and There of Queer Futurity* (New York University, 2009). Text je tu preložený s láskavým dovolením vydavateľstva New York University Press. Osobitné poďakovanie patrí redakcii NYU Press, ktorá pomohla s procesom udeľovania práv: Mary Beth Jarrad, Joshua Chambers-Letson, Ann Pellegrini a Eric Zinner.

QUEEROVOSŤ tu ešte NIE JE. Queerovosť je ideál. Inak povedané, ešte nie sme queer. Možno sa queerovosti nikdy nedotkneme, ale môžeme ju cítiť ako teplé osvetlenie horizontu presiaknutého potencialitou. Nikdy sme neboli queer, ale queerovosť pre nás existuje ako ideál, ktorý sa dá vydestilovať z minulosti a použiť na predstavu budúcnosti. Budúcnosť je doménou queerovosti. Queerovosť je vzdelaný spôsob štruktúrovania túžby, ktorý nám umožňuje vidieť a cítiť za hranicami bažiny prítomnosti. Tu a teraz je väzenie. Tvárou v tvár totalizujúcemu vykresľovaniu reality tu a teraz sa musíme snažiť myslieť a cítiť *vtedy* a *tam*. Niektorí môžu povedať, že všetko, čo máme, sú pôžitky tejto chvíle, ale my sa nikdy nesmieme uspokojiť s týmto minimálnym posunom; musíme snívať a vytvárať nové a lepšie pôžitky, iné spôsoby bytia vo svete a nakoniec nové svety. Queerovosť je túžba, ktorá nás poháňa vpred, za hranice romantiky negatívnych javov a lopotenia sa v prítomnosti. Queerovosť je to, čo nám dáva pocítiť, že tento svet nestačí, že nám naozaj niečo chýba. Svety, ktoré ponúka a sľubuje queerovosť, môžeme často zahliadnuť v oblasti estetiky. Estetika, najmä queer estetika, často obsahuje plány a schémy budúcnosti. Ornamentálne aj každodenné môže obsahovať mapu utópie, ktorou je queerovosť. Obrátenie sa k estetike v prípade queerovosti nie je únikom zo sociálnej sféry, keďže queer estetika mapuje budúce sociálne vzťahy. Queerovosť je zároveň performatívna, pretože nie je len bytím, ale skôr konaním pre budúcnosť a smerom k nej. Queerovosť je v podstate o odmietnutí tu a teraz a o naliehaní na potencialitu alebo konkrétnu možnosť iného sveta.

To je argument, ktorý uvádzam v knihe *Cruising Utopia*, výrazne ovplyvnenej myslením a jazykom nemeckej idealistickej tradície, ktorá vychádza z diel Immanuela Kanta a Georga Wilhelma Friedricha Hegela. Aspekt tohto myslenia je konkretizovaný v kritickej filozofii spojenej s Frankfurtskou školou, predovšetkým v diele Theodora Adorna, Waltera Benjamina a Herberta Marcuseho. Všetci títo traja myslitelia sa v rámci marxistickej tradície zaoberali zložitou utopickou. Avšak hlas a logika, ktoré sa ma najviac dotýkajú a najviac oživujú moje myslenie, sú hlasom filozofa Ernsta Blocha.

Blochovo dielo, ktoré je spojené s Frankfurtskou školou voľnejšie ako uvedení filozofi, prevzala aj teológia oslobodenia, aj parížske študentské hnutia roku 1968. Bloch sa narodil v roku 1885 v Ludwigshafene v Nemecku v rodine asimilovaného židovského železničiara. Počas druhej svetovej vojny utiekol z nacistického Nemecka a nakoniec sa na istý čas usadil v Cambridgei v štáte Massachusetts. Po vojne sa vrátil do východného Nemecka, kde jeho marxistickú filozofiu považovali za príliš revizionistickú. Zároveň sa mu za jeho rôzne obhajoby stalinizmu vysmievali ľavicoví komentátori v celej Európe a Spojených štátoch. Zúčastňoval sa intelektuálnych kruhov Georga Simmela a neskôr Maxa Webera. Jeho priateľstvo a niekedy aj rivalita s Adornom, Benjaminom a Georgom Lukácsom sú zaznamenané v dejinách európskej ľavicovej intelektuálnej scény.<sup>1</sup> Blochova politická nedôslednosť a štýl, ktorý bol opísaný ako eliptický a lyrický, viedli k zvláštnej a nerovnomernej recepcii jeho diela. Využitie Blocha pre projekt, ktorý sa chápe ako súčasť queer kritiky, je riskantným krokom aj preto, že sa povára, že tento autor nezastával príliš progresívne názory na otázky rodu a sexuality.<sup>2</sup> Tieto biografické fakty sú vedľajšie, pretože Blochovu teóriu nevyužívam ako ortodoxiu, ale skôr na vytvorenie priestoru v queer myslení. Využívam príležitosť a príklad Blochovho myslenia spolu s myslením Adorna, Marcuseho a ďalších filozofov ako portál k inému spôsobu queer kritiky, ktorý sa odchyľuje od dominantných myšlienkových postupov existujúcich v rámci dnešnej queer kritiky. Podľa môjho odhadu môže byť obrat k istému kritickému idealizmu mimoriadne užitočnou hermeneutikou.

(...)

Podľa mňa má Blochova užitočnosť veľa spoločného so spôsobom, akým teoretizuje o utópii. Kriticky rozlišuje medzi abstraktnými utópiami a konkrétnymi utópiami, pričom abstraktné utópie oceňuje len do tej miery, do akej predstavujú kritickú funkciu, ktorá podnecuje kritickú a potenciálne transformatívnu politickú imagináciu.<sup>4</sup> Abstraktné utópie u Blocha zlyhávajú, pretože nie sú späté s nijakým historickým vedomím. Konkrétne utópie sa vzťahujú na historicky situované boje, na kolektívitu, ktorá je aktualizovaná alebo potenciálna. V našom každodennom živote sa abstraktné utópie podobajú banálnemu optimizmu. (Nedávne výzvy k homosexuálnemu alebo queer optimizmu sa zdajú ako príliš blízke elitnému homosexuálnemu vyhýbaniu sa politike.) Konkrétne utópie môžu byť aj snivé, ale sú to nádeje kolektívu, vznikajúcej skupiny alebo aj osamelého čudáka, ktorý sníva za mnohých.

Konkrétne utópie sú sférou vzdelanej nádeje. V prednáške z roku 1961 s názvom „Can Hope Be Disappointed?“ (Môže byť nádej sklamaná?) opisuje Bloch rôzne aspekty vzdelanej nádeje: „Nielen afekt nádeje (s jej príveskom, strachom), ale ešte viac metodológia nádeje (s jej príveskom, pamäťou) prebýva v oblasti, ešte nie, na mieste, kde vstup a predovšetkým konečný obsah sú poznačené trvalou neurčitou.“<sup>5</sup> Táto myšlienka neurčitosti v afekte aj metodológii hovorí o kritickom procese, ktorý je nastavený na to, čo taliansky filozof Giorgio Agamben opisuje ako potencialitu.<sup>6</sup> Nádej spolu s jej druhou podobou, strachom, sú afektívne štruktúry, ktoré možno opísať ako anticipačné.

(...)

Začnime Warholovou fľašou od koly spolu s O'Harovou básňou „Having a Coke with You“:

*Dať si s tebou kolu*

je ešte zábavnejšie ako ísť do San Sebastiánu, Irún, Hendaye, Biarritzu, Bayonne

alebo keď mi bolo zle od žalúdka na Travesera de Gracia v Barcelone čiastočne preto, že v oranžovej košeli vyzeráš ako šťastnejší St.

Sebastian

čiastočne kvôli mojej láske k tebe, čiastočne kvôli tvojej láske k jogurtu

čiastočne kvôli fluorescenčným oranžovým tulipánom okolo briez čiastočne kvôli tajomstvu, ktoré naše úsmevy preberajú pred ľuďmi a sochami

keď som s tebou, je ťažké uveriť, že môže existovať niečo ako stále

tak slávnostne, ako nepríjemne definitívne ako socha, keď priamo pred ňou v teplom newyorskom svetle o štvrtej hodine plávame sem a tam medzi sebou ako strom, ktorý dýcha cez okuliare

a výstava portrétov akoby vôbec nemala tváre, len farby, pri ktorých sa zrazu čudujete, prečo ich vôbec niekto robil

Pozerám sa

na teba a radšej sa pozriem na teba ako na všetky portréty na svete

s výnimkou možno *Polského jazdca*, príležitostne, a aj tak je to vo Frick

kde si vďakabohu ešte nebol, takže môžeme ísť spolu prvýkrát

a skutočnosť, že sa tak krásne pohybuješ, sa viac-menej postará o Futurizmus

rovnako ako doma nikdy nemyslím na *Akt zostupujúci zo schodov* ani na skúške na jedinú kresbu Leonarda alebo Michelangela, ktorá ma zvykla ohromiť

a načo im je celý výskum impresionistov,

keď nikdy nedostali správnu osobu, ktorá by stála v blízkosti stromu, keď slnko zapadlo,

alebo pre túto záležitosť Marino Marini, keď si nevybral jazdca ako starostlivo ako koňa  
zdá sa, že všetci boli pripravení o nádherný zážitok, ktorý nebude zbytočný, a preto ti o tom hovorím<sup>16</sup>

Táto báseň nám hovorí o bežnej aktivite, keď si s niekým vypijete kolu, ktorá znamená rozsiahly životný svet queer vzťahovosti, zašifrovanej sociálnosti a utopickej potenciality. Kvotidický akt spoločného pitia koly, konzumácie spoločnej komodity s milovanou osobou, s ktorou sa človek delí o tajné úsmevy, prekonáva fantastické momenty v dejinách umenia. Hoci báseň jednoznačne hovorí o prítomnosti, je to prítomnosť, ktorá je dnes už priamo minulosťou a vo svojej queer vzťahovosti sľubuje budúcnosť. Zábava z pitia koly je spôsob radosti, v ktorom človek vidí reštrukturalizovanú spoločenskú. Báseň nám hovorí, že samotná krása je pre estetického hovorcu nedostatočná, čo je ozvenou Blochových vlastných estetických teórií týkajúcich sa utopickej funkcie umenia. Ak by limitom umenia bola krása – podľa Blocha –, jednoducho to nestačí.<sup>17</sup> Utopická funkcia sa uskutočňuje prostredníctvom určitého nadbytku v diele, ktoré sľubuje budúcnosť, niečo, čo tu ešte celkom nie je. O'Hara najprv spomína, že ho ohúrili objekt vysokého umenia, a až potom opisuje, že ho ohúrili milenc, s ktorým sa delí o kolu. Autor tu prostredníctvom queer-estetickéj konzumácie umenia a queer vzťahovosti opisuje momenty presiaknuté pocitom budúcnosti, ktorá sa blíži do budúcnosti.

Anticipačné objasnenie určitých objektov je akousi potencialitou, ktorá je otvorená, neurčitá, podobne ako afektívne kontúry nádeje samotnej. Zdá sa, že toto osvetlenie vyžaruje z Warholovho vlastného zobrazenia fľaš od koly. Tieto sieťotlače, o ktorých hovorím v kapitole 7, zdôrazňujú štýlovú dizajnovú líniu výrobku. Potenciál sa pre Blocha často nachádza v ornamentálnom. Ornament možno vnímať ako protopopový fenomén. Bloch nás upozorňuje, že mechanická reprodukcia na prvý pohľad vyprázdňuje ornamentálne. Potom však naznačuje, že ornamentálne a potencialitu, ktorú s ním spája, nemožno vnímať ako priamo opozičné voči technológii alebo masovej výrobe.<sup>18</sup> Filozof navrhuje príklad modernej kúpeľne ako exemplárneho miesta tejto doby, v ktorom možno vidieť utopickú potencialitu, miesto, kde sa spája nefunkčnosť a totálna funkčnosť.<sup>19</sup> Časť toho, čo Warholova štúdia fľaše od koly a iných masovo vyrábaných predmetov pomáha vidieť, je toto konkrétne napätie medzi funkčnosťou

a nefunkčnosťou, prísľub a potencialita ornamentu. Vo *Philosophy of Andy Warhol (Filozofii Andyho Warhola)*, umelec uvažuje o radikálne demokratickej potencialite, ktorú nachádza v Coca-Cole.

Na tejto krajine je skvelé, že Amerika začala tradíciu, keď najbohatší spotrebiteľia kupujú v podstate rovnaké veci ako tí najchudobnejší. Môžete sa pozeráť na televíziu a vidieť Coca-Colu a viete, že prezident pije kolu, Liz Taylor pije kolu, a len si pomyslíte, že aj vy môžete piť kolu. Kola je kola a za žiadne peniaze nedostanete lepšiu kolu, než akú pije ten vandrák na rohu ulice. Všetky koly sú rovnaké a všetky koly sú dobré. Liz Taylor to vie, prezident to vie, vandrák to vie a vy to viete.<sup>20</sup>

V tomto bode sa Warholova špecifická verzia queer utopického impulzu kríži s O'Harovou. Fľaša od koly je každodenným materiálom, ktorý je zobrazený v inom rámci, obnažujúcim jeho estetický rozmer a potenciál, ktorý predstavuje. Vo svojej každodennej manifestácii by takýto objekt predstavoval odcudzenú produkciu a spotrebu. Warhol aj O'Hara však v objekte fľaše od koly a v akte pitia koly s niekým iným objavujú niečo odlišné. Z Warholovej filozofie vyčítame pochopenie, že utópia existuje v každodennosti. Obaja queer kultúrni pracovníci dokážu odhaliť otvorenie a neurčitost' v tom, čo je pre mnohých ľudí uzavretým mŕtvym tovarom.

Agambenovo čítanie Aristotelovho spisu *De Anima* poukazuje na to, že opozícia medzi potencialitou a aktuálnosťou je v západnej metafyzike štruktúrovaným binarizmom.<sup>21</sup> Na rozdiel od možnosti, teda veci, ktorá sa jednoducho môže stať, potencialita je určitý spôsob nebytia, ktorý je eminentný, vec, ktorá je prítomná, ale v prítomnom čase reálne neexistuje. Pri pohľade na spomínanú báseň napísanú v 60. rokoch 20. storočia vidím istú potencialitu, ktorá sa v tom čase ešte naplno neprejavila, vzťahové pole, v ktorom by sa muži mohli milovať mimo inštitúcií heterosexuality a zdieľať svet prostredníctvom vzájomného pitia nápoja. Pomocou Warholových úvah o Coca-Cole v spojení s O'Harovými slovami vidím minulosť a potencialitu obsiahnutú v predmete, ale aj postupy, čo by mohli predstavovať spôsob bytia a cítenia, ktorý vtedy ešte nebol celkom na mieste, ale napriek tomu to už bol začiatok. Bloch by tvrdil, že takéto utopické pocity môžu byť a pravidelne budú sklamané.<sup>22</sup> Napriek tomu sú nevyhnutné pre zobrazovanie transformácie.

(...)

Vo chvíli, keď pišem túto knihu, je kritická predstavivosť v ohrození. Dominantnú akademickú klímu, do ktorej sa táto kniha pokúša zasiahnuť, ovláda odmietanie politického idealizmu. Odmietnuť utópiu je ľahký krok. Je to možno ešte ľahšie ako obviňovať psychoanalytické alebo dekonštruktívne postupy čítania z nihilizmu. Dnešný antiutopický\*á kritik\*čka má k dispozícii dobre opotrebovanú vojnovú zásobu postštrukturalných piet, aby uzavrel\*a myšlienkové línie, ktoré vymedzujú koncept kritického utopizmu. Sociálna teória, ktorá sa odvoláva na koncept utópie, bola vždy zraniteľná voči obvineniam z naivity, nepraktickosti alebo nedostatočnej prísnosti. Pri účasti na paneli Modern Language Association s názvom „The Anti-Social Thesis in Queer Theory“ (Antisociálna téza v queer teórii), som sa zasadzoval za nahradenie ochabujúceho antirelačného spôsobu queer teórie queer utopizmom, ktorý zdôrazňuje obnovenú investíciu do sociálnej teórie (takú, ktorá apeluje nielen na vzťahovosť, ale aj na budúcnosť). Jeden z mojich spoludiskutujúcich reagoval na môj argument výkrikom, že na utópii nie je nič nové ani radikálne. Do istej miery je to pravda, keďže sa odvolávam na dobre zavedenú tradíciu kritického idealizmu. Takisto ma nezaujímajú ani pojem radikálneho, ktorý sa spája len s istým pojmom extrémnosti, spravodlivosti alebo potvrdením novosti. Moja investícia do utópie a nádeje je mojou odpoveďou na queer myslenie, ktoré zahŕňa politiku tu a teraz. Tá je podčiarknutá tým, čo považujem za dnešnú brzdiacu pragmatickú agendu homosexuálov. Niektorí\*é kritici\*čky by to nazvali kryptopragmatickým prístupom, ktorý zotrúva s negatívnym. Ja by som to však nerobil. Argumentácia tejto knihy je do istej miery odpoveďou na polemiku „antivzťahov“. Hoci antivzťahový prístup pomohol rozobrať antikritické chápanie queer komunity, napriek tomu rýchlo nahradil romantiku komunity romantikou singularity a negativity. Verzia queer sociálnych vzťahov, ktorú sa pokúša predstaviť táto kniha, je kritická voči komunite ako absolútnej hodnote a jej negácii ako alternatívnej všeobjímajúcej hodnote. V tomto zmysle sa ako mimoriadne dôležité javí dielo súčasného francúzskeho filozofa Jeana-Luca Nancyho a jeho pojem „bytie singulárneho plurálu“<sup>24</sup>. Pre Nancyho sa postfenomenologická kategória bytia singulárneho plurálu zaoberá spôsobom, akým je singularita, ktorá označuje singulárnu existenciu, vždy kooperatívne pluralitná – čo znamená, že entita sa registruje ako partikulárna vo svojej odlišnosti, ale zároveň vždy so vzťahom k iným singularitám. Ak sa teda pokúšame vykresliť ontologický podpis queerovosti prostredníctvom

Nancyho kritického aparátu, treba ho uchopiť ako antirelačný a zároveň relačný.

Antisociálne queer teórie sú inšpirované knihou Lea Bersaniho *Homos*, v ktorej tento autor ako prvý teoreticky rozpracoval takzvanú tézu anti-vzťahovosti.<sup>25</sup> Dlho som sa domnieval, že antivzťahový obrat v queer štúdiách bol čiastočnou reakciou na kritické prístupy k spôsobu queer štúdií, ktoré obhajovali vzťahovú a podmienenú hodnotu sexuality ako kategórie. Na Bersaniho antivzťahový obrat nadviazali mnohí\*é kritici\*čky, ale pravdepodobne nikto nebol úspešnejší ako Lee Edelman vo svojej knihe *No Future (Bez budúcnosti)*.<sup>26</sup> *No Future* si veľmi vážim a Edelmanova skoršia kniha ponúka vydarené čítanie knihy Jamesa Baldwina *Just Above My Head*.<sup>27</sup> *No Future* je brilantnou a inšpiratívnou polemikou. Edelman jasne ohlasuje, že jeho spôsob argumentácie sa pohybuje v oblasti etiky. Tento úvod je anticipáciou ožvivenej politickej kritiky a treba ho čítať ako svojráznu vernosť polemickú silu jeho argumentácie a tiež ako ľahké odmietnutie. Jeho argumentácia a zvodné zakolísanie antivzťahovej tézy dodáva mojej argumentácii energiu v kľúčových aspektoch.

Napriek tomu tvrdím, že väčšina prác, s ktorými nesúhlasím, sa pod predbežným názvom „antivzťahová téza“ snaží predstaviť si únik alebo odsúdenie vzťahovosti ako predovšetkým dištancovanie queerovosti od toho, čo niektorí\*é teoretici\*čky zrejme považujú za kontamináciu rasou, pohlavím alebo inými špecifikami, ktoré poškodzujú čistotu sexuality ako jedinečného trópu odlišnosti. Inými slovami, antivzťahové prístupy ku queer teórii sú romancou negatívneho, zbožným želaním a investíciou do odkladania rôznych snov o odlišnosti.

Kniha *Cruising Utopia* je do istej miery polemikou, ktorá sa stavia proti antivzťahovosti tým, že trvá na zásadnej potrebe chápania queerovosti ako kolektívnosti. Na Edelmanovo tvrdenie, že budúcnosť je doménou dieťaťa, a preto nie je pre queer ľudí, reagujem tvrdením, že queerovosť je predovšetkým o budúcnosti a nádeji. To znamená, že queerovosť je vždy na horizonte. Tvrdím, že ak má mať queerovosť vôbec nejakú hodnotu, musí byť vnímaná ako viditeľná len na horizonte. Moja argumentácia sa preto zaujíma o kritiku ontologickej istoty, ktorú chápem ako partnerskú politiku prezentistickej a pragmatickej súčasnej homosexuálnej identity. Tento spôsob ontologickej istoty je často reprezentovaný prostredníctvom narácie zmiznutia a negativity, ktorá sa zužuje na ďalšiu hru „fort-da“

[z nemeckého jazyka: „tam-tu“, termíny sú z knihy Sigmunda Freuda *Beyond the Pleasure Principle* (1920), pozn. prekl.] (...)

Premýšľanie za hranicou okamihu a proti statickým historizmom je projekt, ktorý podporuje prácu Judith Halberstam [teraz Jack Halberstam, pozn. prekl.] o vzťahu queer časovosti k priestorovosti, predovšetkým k pojmu priameho času. Čerpá tiež z pojmu fantazmatickej historiografie Carly Freccero, teórie temporálneho odporu Elizabeth Freeman, prístupu Carolyn Dinshaw k „dotyku s minulosťou“, teoretizovania času a miesta queer diaspóry ako „nemožnej túžby“ Gayatri Gopinath a práce Jill Dolan o utopickom v performancii.<sup>40</sup> V súlade s tým, hoci tento spisovateľský projekt nie je vždy explicitne o rase, má veľa spoločnej politickej naliehavosti so živým zoznamom vedcov\*kýň, ktorí\*é sa zaoberajú špecifikami queer ľudí inej farby pleti a ich politikou.<sup>41</sup> Istý čas som strávil argumentáciou proti antivzťahovému smerovaniu v queer teórii. Queer feministická kritika a kritika queer ľudí inej farby pleti je silnou protiváhou antivzťahového prístupu. Svoju prácu situujem priamo do týchto kruhov.

Práca Lauren Berlantovej o politike vplyvu vo verejnom živote mala na tento projekt určite formujúci vplyv. V eseji z roku 1994 s názvom „'68 or Something“ ('68 alebo niečo podobné), Berlant vysvetlila zámer svojho článku spôsobom, ktorý rezonuje s veľkou časťou vplyvného písania, ktoré nasledovalo po ňom: „Táto esej je napísaná v prospech toho, že sa odmietne poučenie z histórie, odmietne sa aj zrieknutie sa utopickej praxe a odmietne sa aj zdanlivo nevyhnutný pohyb od tragédie k fraške, ktorý poznačil veľkú časť analýz sociálnych hnutí vytvorených po roku 68.“<sup>42</sup> Odmietnutie empirickej historiografie a jej odsúdenie utopickej túžby bolo dôležitým podnetom pre tento projekt. Berlantovej naliehanie na odmietnutie normatívneho vplyvu mi pripomína „Great refusal“ (Veľké odmietnutie), po ktorom roky predtým volal Marcuse. *Cruising Utopia* je kritický krok, ktorý vznikol vo vzťahu k práci Berlantovej a ďalších vedcov\*kýň, s ktorými som mal tú česť spolupracovať pod záštitou Public Feelings Group.<sup>43</sup> Tento teoretický projekt zahrňal dôležitú aktivistickú zložku vďaka inšpiratívnej práci chicagského Feel Tanku.<sup>44</sup> Samotnú myšlienku, že sa vôbec môžeme odvážiť cítiť utopicky tu a teraz, živilo aj moje šťastné spojenie s touto kolegiálnou skupinou.

Táto kniha napokon ponúka teóriu queer budúcnosti, ktorá si všíma minulosť za účelom kritiky prítomnosti. Tento spôsob queer kritiky závisí od kritických praktík, ktoré zabraňujú zlyhaniu predstavivosti, ktoré v queer kritike chápem ako antivzťahovosť a antiutopickosť. Spôsob „cruisingu“ [od slova *cruising* v zmysle hľadania sexuálneho\*ej partnera\*ky a z názvu anglického originálu knihy *Cruising Utopia*, pozn. prekl.], ku ktorému táto kniha vyzýva, nie je výlučne ani predovšetkým „cruisingom za sebou“. V skutočnom queer sexe síce vidím neobmedzený potenciál, ale kritické knihy, ktoré prosto glorifikujú ontológiu gay mužského cruisingu, sú často jednoducho nudné. V tejto knihe som napriek tomu vydestiloval z historických opisov určitú skutočnú teoretickú energiu súloženia a utópie, ako sú denníky Johna Giorna (kapitola 2) a memoáre Samuela Delanyho *The Motion of Light and Water (Pohyb svetla a vody)* (kapitola 3). To môže súvisieť s historickou štruktúrou, ktorú tieto texty poskytujú. Táto kniha totiž od človeka žiada, aby križoval polia vizuálneho a nie až tak vizuálneho v snahe vidieť v anticipačnom objasnení to utopické. Ako naznačuje slávny citát Oscara Wilda, ktorý sa objavuje v úvode, ak „mapa sveta, ktorá nezahŕňa utópiu, nestojí za pohľad,“ potom je potrebné venovať pozornosť afektívnym a kognitívnym mapám<sup>45</sup> sveta, ktoré kritický queer utopizmus môže vytvoriť, mapám, ktoré zahŕňajú utópiu, spôsobom, ktorý skutočne pripomínajú istý druh politizovanej plavby. Na mieste rôznych vyčerpaných teoretických postojov *Cruising Utopia* nielen žiada čitateľov\*ky, aby prehodnotili myšlienky ako nádej a utópia, ale tiež ich vyzýva, aby pocítili nádej a pocítili utópiu, čo znamená, že ich vyzýva, aby pristupovali ku queer kritike z obnoveného a novo oživeného zmyslu pre sociálne, starostlivo križujúce rozmanité možnosti, ktoré sa v tomto poli môžu vyskytovať.

- 1 Tento stručný životopisný náčrt Blocha sa opiera o vynikajúcu knihu Vincenta Geoghegana *Ernst Bloch* (New York: Routledge, 1996). Hoci *Cruising Utopia* využíva niektoré Blochove kritické myšlienky, napriek tomu sa neusiluje napodobniť komplexný úvod do Blochovej teórie. V skutočnosti takáto kniha už bola napísaná a je to Geogheganova kniha.
- 2 Ernst Bloch, *Princíp nádeje*, 3 zväzky, prekl. Neville Plaice, Stephen Plaice a Paul Knight (Cambridge, MA: MIT Press, 1995).
- 3 Tamže.
- 4 Tamže, 1:146.
- 5 Ernst Bloch, *Literárne eseje*, prekl. Andrew Joron a iní (Stanford, CA: Stanford University Press, 1998), 341.
- 6 Giorgio Agamben, *Potenciály: G. Agamben, Zbierka filozofických esejí*, vyd. a prekl. Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999).
- 7 Tamže, 178-181.
- 8 Jill Dolan, *Utopia in Performance*: (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005).
- 9 Gavin Butt, *Just between You and Me*: (Durham, NC: Duke University Press, 2005).
- 10 Jennifer Doyle, *Sex Objects*: (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006).

- 11 Fred Moten, *V prestávke*: (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003).
- 12 Pozri Ernst Bloch, *Utopická funkcia umenia a literatúry: Vybrané eseje*, prel. Jack Zipes a Frank Mecklenburg (Cambridge, MA: MIT Press, 1988), najmä 18-70.
- 13 Tamže.
- 14 Bloch, *Literárne eseje*, 340.
- 15 Bloch, *Utopická funkcia umenia*, 71-77.
- 16 Frank O'Hara, "Having a Coke with You", in *The Collected Poems of Frank O'Hara*, ed. Donald Allen (Berkeley: University of California Press, 1995), 360.
- 17 Bloch, *Princíp nádeje*, 339.
- 18 Bloch, *Utopická funkcia umenia*, 78-102.
- 19 Tamže.
- 20 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), 100.
- 21 Agamben, *Potenciály*, 178-181.
- 22 Bloch, *Literárne eseje*, 339-344.
- 23 J. L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962).

- 24 Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2000).
- 25 Leo Bersani, *Homos* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995).
- 26 Lee Edelman, *No Future: Edelman: Queer Theory and the Death Drive* (Durham, NC: Duke University Press, 2004).
- 27 Lee Edelman, *Homographesis: Edelman: Essays in Literary and Cultural Theory* (New York: Routledge, 1994).
- 28 Bloch, *Princíp nádeje*, 144-178.
- 29 Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling*: (Durham, NC: Duke University Press, 2003).
- 30 Tamže.
- 31 Tamže.
- 32 Paolo Virno, *Multitude: Virno: Medzi inováciou a negáciou*, prekl. Isabella Bertolotti, James Cascaito a Andrea Casson (New York: Semiotext(e), 2008), 9-66.
- 33 Tamže, 18.
- 34 Shoshana Felman, *The Scandal of the Speaking Body: Austin, alebo zvädzanie v dvoch jazykoch*, prel. Catherine Porter (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003), 104.

35  
Eileen Myles, *Chelsea Girls* (New York: Black Sparrow, 1994), 274.

36  
Fredric Jameson, *Archeologie budúcnosti: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (New York: Verso, 2005).

37  
Tu mám na mysli Delanyho román *The Mad Man* (New York: Kasak Books / Masquerade Books, 1994).

38  
Samuel R. Delany, *Times Square Red, Times Square Blue* (New York: New York University Press, 1999). Delanyho paradigmu pozorne skúma Ricardo Montez v článku "Trade' Marks: LA2, Keith Haring, and a Queer Economy of Collaboration," *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12, no. 3 (2006): 425-440.

39  
Michel Foucault, *Dejiny sexuality*, 1. diel: Úvod, prekl. Robert Hurley (New York: Vintage, 1980), 15-50. Hoci Foucaultova inovatívnosť je nepopierateľná, práca mnohých historikov sexuality, ktorí písali po ňom, sa stala rutinou.

40  
Jack Halberstam, *In a Queer Time and Place* (New York: New York University Press, 2005); Carla Freccero, *Queer/ Early / Modern* (Durham, NC: Duke University Press, 2005); Elizabeth Freeman, „Packing History, Count(Er) Ing Generations," *New Literary History* 31 (2000); Elizabeth Freeman, "Time Binds, or, Erotohistoriography," *Social Text* 84-85 (2005): 57-68; Carolyn Dinshaw, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern* (Durham, NC: Duke University Press, 1999);

Gayatri Gopinath, *Impossible Desires*: (Durham, NC: Duke University Press, 2005); a Dolan, *Utopia in Performance*.

41  
Príklad takejto farebnej kritiky nájdete v špeciálnom čísle časopisu *Social Text*, ktoré som editoval spolu s Davidom a Judith Halberstamovými: „What's Queer about Queer Studies Now?" *Social Text* 84-85 (2005).

42  
Lauren Berlant, "68 or Something," *Critical Inquiry* 21, č. 1 (1994): 124-155. Medzi významné Berlantovej publikácie, ktoré nasledovali po tejto eseji, patria: *The Queen of America Goes to Washington City*: (Durham, NC: Duke University Press, 1997); a *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture* (Durham, NC: Duke University Press, 2008).

43  
Popri Berlantovej práci a ďalším prácam, ktoré sú príkladom projektu Public Feelings, sem patrí Ann Cvetkovich, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures* (Durham, NC: Duke University Press, 2003); a Kathleen Stewart, *Ordinary Affects* (Durham, NC: Duke University Press, 2007).

44  
Pozri webovú stránku skupiny [www.feeltankchicago.net](http://www.feeltankchicago.net).

45  
Pozri Jonathan Flatley, *Affective Mapping* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008).

# Lilavá hodina



V žltej a fialovej púšti žije Lila.

Ani blízko, ani ďaleko, Lila, ktorej zelený obzor sa dotýka oblohy, akoby nemala konca.

Z jej dažďov sa rodia ďalšie miesta; také, ktoré sa snažíme objaviť, keď sa svet uzavrie. Jim najprv objavil vodu, potom zem. V tme John rozoznal fyzické hranice Lily.

Jej čas, jej rytmus.

Jeho oči hľadajú k jej vrcholu. Jej vrchol nie až je taký vysoký. Možno ju prišli navštíviť aj iní.

On myslí naňho.

Jim pristáva, John padá. Vtom sa medzi nimi prehupne Lila, z diaľky ich obdivuje. Na toto miesto ešte nikto nedošiel. A tam, medzi nimi, vesmír už akoby nepoznal gravitáciu: a vtedy sa žlté púštne dni vzniesli.

Lilavá hodina roztancuje tieň po povrchu piesku. Z vrcholu jej dún sa zmysel všetkého mení, premieňa sa na tekutinu alebo paru. Pred žltým priestorom všetko žije ako dych, ktorý sa stále predlžuje.

Lila má oči len pre tých, ktorí sa vyhýbajú svetlu.

Lila je inde – tam, kde zrak nič nez môže: keď sa obzor rozmazáva pod vplyvom vlhkosti, hľadá oblohu špičkou jazyka.

V Lile je čas krásny.

V tme pohľady klesajú. Oznamuje to zlo prichádzajúcej noci. Na Lilu padá noc a spolu s ňou aj obloha.

Jim a John sa snažia zistiť prečo; uvažujú, hádajú sa, strácajú sa.

Lila nepozná zmysel ani smer. Čas sa stáva bezvýznamným. Potom sa pred nimi rozprestrie horizont, ktorý nemá iný zmysel, ako len ten, ktorý mu dali oni. V Lile sú vzdialenosti trieštivé.

Už neviem, prečo som tak veľmi chcel ukázať prstom na čiaru v krajine. Nedá mi to nič iné, ako len ilúziu, že som niekam prišiel.

John mi rozpráva veci z minulosti. Jediné veci, ktoré sa mu ešte zdajú hmatateľné. Povedal mi, že sa zmenil na vzduch, že nemá žiadnu podstatu, žiadny stred. Jeho telo už viac neexistovalo. Kanibalka: Lila.

Jim hovorí Lile, že tam, odkiaľ pochádza, tieň odhaľujú prítomnosť. Hovorí, že to, čo naznačuje prítomnosť, zároveň predpovedá príchod niečoho iného. Lila sa z toho zatočí hlava. Tam, kde Lila oživa, sa Jim a John náhle rozpadajú. Ich telá si už nepamätajú rany, ktoré si sami na seba privolali. Ich pohľady sa rozvinú pred Lilou. Otvára sa im najtemnejšia noc; krajina bez perspektívy. Čo z toho, pýtajú sa jeden druhého.

John sa priblíži. Snaží sa objaviť odvrátenú stranu sveta. Vytrvalo sa snaží obnoviť zrkadlový obraz svojho sveta, ktorého dôvernú známosť zanechal za sebou. Ale v tomto prostredí, ktoré akoby náhle ožilo, prevláda zmätok a on stráca hlavu.

V tomto opare, ktorý im spaľuje pľúca, on povedal jemu: „Dýcham s tebou. Lila je v nás.“ V čase, keď je všetko v zárodku a dupľuje sa, Jim berie Johna za slovo a bez toho, aby vedel prečo, dýcha s ním.

Lila, ktorá je v nich, sa nadýchne a poháňa ich telá do vzduchu hustého od tepla. Ako dych veľryby ich roztriešti na tisíce kvapiek po pieskových kuklách. Jim a John; Lilin dážď.

„Boli sme dvaja a teraz je nás tisíc.“ Jim je dojatý.

Akoby v závese nad pieskom žilo tisíc ich tiel. Roztrúsené, rozptýlené, nesené Liliným vetrom. Žlté a fialové sa následne stávajú dunami. Ale aj dažďom a obzorom.

„Jim, Lila je vytvorená z nás, a z nás sa rodia ďalšie oblohy.“

Po

5

práci

# Miesto osobitného nebezpečenstva

Miesto osobitného nebezpečenstva  
(kurátorský text)

468

Livvy, Puding a Nico radi a často chodia na toto zvláštne miesto. Zvyčajne v noci. Nie však výlučne. Napriek tomu sa dá s istotou povedať, že samota je to, čo majú najradšej. Človek by sa mohol čudovať, či sa vôbec skutočne stretávajú. Niektorí tvrdia, že Livvy, Puding a Nico sa v skutočnosti nikdy nestretli. Každý má svoje obľúbené miesto. Livvy priťahujú veľké kusy skál roztrúsené po okolí; možno to súvisí s jej\* jeho minulosťou, ktovie. Na druhej strane, Nico sa úprimne teší z farebných povrchov na veľkom okrúhlym predĺžení zeme, ktoré sa niekedy zvláštne chveje, najmä keď jej\* jeho labky narazia na studený povrch. Niektorí zvyknú hovoriť, že Nico a im podobní nedokážu úplne vnímať farby, ale to je jednoducho úplný nezmysel – myslí si Nico. Prečo by inak tak miloval\* a nápadný kontrast vlastnej žiarivej srsti a meniacich sa nálad svojho milovaného miesta? Puding je skôr potulný\*á, zvedavý\*á, rýchly\*á, odhodlaný\*á; objaví sa na sekundu a o chvíľu už ho\* ju zas nevidíte. A čo tu robí? Do toho vám vlastne nič nie je. Livvy, Puding a Nico na toto miesto chodia naozaj radi. Ale ktovie, možno to nikdy nerobili a my len snívame o tom, že sú tu.

\*\*\*

Kolaboratívna výstava s názvom *Po práci* predstavuje kompozíciu viacerých prístupov. Céline Condorelli predstavuje sériu sochárskych diel v rámci novokoncipovanej site-specific inštalácie a venuje sa zložitej spleti sociálnych a politických vzťahov, pre ktoré architektúra poskytuje javisko. Celý priestor sa mení na sledovací stroj – nie je to ani čierna skrinka, ani tradičná biela kocka, ale skôr priestor dialógu a starostlivo inscenovanej a vedome formulovanej transparentnosti. Ben Rivers vstupuje ako sústredený pozorovateľ, ktorého 16 mm kamera dokumentuje proces materiálnej transformácie. Tá vedie k intervencii do verejného priestoru, obývaného prítomnosťou zvedavých neľudských návštevníkov. V neposlednom rade hlas Jaya Bernarda prekrýva Condorelliovej fyzické dielo a Riverov filmový jazyk poetickým textom, ktorý sa šíri výstavným priestorom vo veľkoplošných tlačovinách a prostredníctvom filmového voiceoveru, ktorý zobrazuje najjemnejšie predstavy o zážitkových pocitoch pri interakcii s dielom.

Výstava vznikla na Condorelliovej objednávku na detskom ihrisku v južnom Londýne a bola koncipovaná prostredníctvom dialógu s miestnymi obyvateľmi a komunitami. Jej záujem o detské ihriská je dlhodobý a vychádza z troch hlavných historických odkazov: modulárne ihriská

Jen Kratochvíl

469

Alda van Eycka po druhej svetovej vojne, ktoré v 50. rokoch 20. storočia zaplnili prázdne pozemky vojnou zničeného Amsterdamu; nerealizovaná vízia Múzea umenia v São Paule od Liny Bo Bardi, ktoré malo byť obklopené detským ihriskom; a projekt Pallea Nielsena „Model pre kvalitatívnu spoločnosť“, predstavený v Moderna Museet, ktorý mal byť priestorom len pre deti a kam nemohli žiadni dospelí, miestom, kde hra mala prednosť pred všetkými ostatnými sociálnymi vzťahmi.

Proces vytvárania ihriska v južnom Londýne, koncepčne aj fyzicky, ako aj samotné skice prezentované v projektoch s názvami Tools for Imagination a Equipment, tvoria nosnú časť výstavy *Po práci*, ktorá sa po prvýkrát predstavila v South London Gallery začiatkom roka 2022. Projekt nielenže doputoval do Bratislavy, ale bol priestorovo upravený tak, aby reflektoval otvorený dialóg medzi galerijným priestorom a okolitým Námestím SNP. Hoci bol pôvodne koncipovaný ako reflexia špecifických podmienok a spoločenského a historického kontextu južného Londýna, reflexia na van Eyckove ihriská nachádza ľahký odkaz a rezonanciu s históriou jeho východoeurópskych náprotivkov. Tie si pomaly našli – podobne, ako tie v Amsterdame – cestu z reality mestskej scény do zakonzervovaných časových kapsúl múzeí dizajnu a architektúry a historických kníh.

\*\*\*

Celá táto výstava je v podstate mém. Niečo medzi „otvorene homosexuálnymi zvieratami“, „adrienne maree brown“ a/alebo „svätým hoaxom“... Teda, vyplňte si medzery svojimi obľúbenými tvorcami obsahu podľa vlastného výberu. Na detské ihrisko v južnom Londýne prichádza banda dobre vychovaných – alebo presnejšie riadne vycvičených – zvierat, navrhnutých s odkazom na modernistický kánon dejín architektúry, nadržaných na 16 mm, ktorým dodáva rytmus poézia presiaknutá nielen kritickou teóriou, ale najmä kritickou praxou života menšín v roku 2022. Nie je to však vtíp. Rozmýšľam, či nejde o pokus vytvoriť viac ľudských podmienok na jednej malej ploche, zatiaľ čo svet okolo horí. A zároveň si uvedomiť, že „ľudské“ nie je odpoveď, a prekresliť to nielen pre Livvy, Pudinga, Nica a ich divokejších kamarátov, ale možno aj pre neľudské a mimozemské formy života všeobecne, tie, ktoré sú z akejkolvek časti vesmíru. Toto je predsa ihrisko. Rôzne vekové kategórie, typy hier, farby alebo myšlienky sú vítané. A ak ide naozaj o mém, pointa prichádza ako prvá, zostáva a stále rezonuje.

\*\*\*

*Po práci* spochybňuje tradičné rozdiely medzi voľným časom a prácou, hovorí o hraniciach medzi súkromným a verejným a o mäkkých tkaničkách, ktoré ich spájajú. Pýta sa, aká môže byť úloha umenia, a zároveň sa pokúša odhaľovať a nanovo si predstavovať väzby, ktoré spoločnosť, kultúra a umenie môžu spoločne vytvárať. Aká je v tom všetkom úloha umelca\*kyne, poeta\*ky, filmára\*ky? Tieto otázky zostávajú v pozadí výstavy – akosi nenápadne, ale s priamou komunitnou väzbou na dané problémy.

\*\*\*

Všetky nebezpečné povojnové ihriská sú už minulosťou. Nahradili ich nízke drevené, tzv. hrady, a mäkké povrchy. Žiadne palice a kamene vám tu nezlomí kosti, nebojte sa... Človek sa pri pohľade na detské ihriská čuduje. Sú to prvé nástroje spoločenského poškodzovania, alebo skôr chránené miesta inklúzie? Človek má tendenciu myslieť na to prvé. Bohaté deti majú svoje a chudobné deti, nuž, tie sa môžu hrať niekde inde. Detské ihriská však hovoria univerzálnym jazykom. Nezáleží na tom, či sa zameriame na južný Londýn alebo na Bratislavu. Problémom je spôsob, akým sa takýto jazyk používa. Detské ihrisko je platformou pre diskurz. Ihrisko je vaša modelová škola, vaše modelové pracovisko, vaša modelová OSN, rodina, komunita, obec alebo provizórny hrad, ktorý ste si sami postavili. Učíme sa na ihriskách dostatočne? Učíme sa o nich dostatočne? Niektorí by mohli zavrhnúť fyzické ihriská v dobe nadvlády digitálnych technológií. Ale celá veľká technologická bublina práve teraz praská, stačí sa pozrieť okolo seba, sledovať výraz Elizabeth Holmes, keď vychádza zo súdnej siene, dokonca aj Zuckerberg pomaly stráca svoj androidný pokoj. Ihriská tu však ostanú. Nie sú bezpečné, bez ohľadu na to, koľko pevnej gumy použijete na pokrytie zeme. Nemajú byť bezpečné. A to je dobre. Ako vedia všetky dobre vycvičené alebo divoké zvieratá, neľudia, medzihviezdni mimozemšťania a pravdepodobne aj niektorí ľudia, žiadne miesto nie je bezpečné. Tak sa poďme hrať a zistiť, ako to tu funguje.

# Detské ihriská Alda van Eycka: Estetika, dostupnosti a tvorivosť

Rob Withagen a Simone R. Caljouw

Esej Roba Withagena a Simone R. Caljouw „Detské ihriská Alda van Eycka: Estetika, dostupnosti a tvorivosť“ bola pôvodne uverejnená v časopise *Front. Psychol.* 8:1130 v roku 2017. Text sme preložili s láskavým dovolením Roba Withagena a Simone R. Caljouw.

472

## ÚVOD

*„Musíme pochopiť, že umenie a život už nie sú oddelené oblasti. Preto je potrebné opustiť myšlienku, že umenie je ilúzia oddelená od skutočného života. Slovo, umenie“ pre nás nič neznamená. Požadujeme, aby ho nahradila výstavba nášho prostredia podľa tvorivých zákonov odvodených z presne definovaných princípov.“* (van Doesburg a van Eesteren, 1923; zahrnuté v Baljeu, 1974, s. 147)

V rokoch 1947 až 1978 sa architekt Aldo van Eyck podieľal na návrhu stoviek detských ihrísk v Amsterdame. Hoci sa dodnes zachovalo len 17 jeho detských ihrísk (van Lingen a Kollarova, 2016), van Eyckov projekt má naďalej vplyv na uvažovanie o mestách, architektúre, ihriskách a deťoch. Za posledné dve desaťročia van Eyckove ihriská obdivovali a skúmali rôzne akademické disciplíny vrátane sociológie, umenia, architektúry a psychológie (napríklad Lefaivre a Tzonis, 1999; Fuchs, 2002; Strauven, 2002; Solomon, 2005, 2014; Sennett, 2008; Jongeneel a kol., 2015; van Lingen a Kollarova, 2016; Sporrel a kol., 2017; Sporrel a kol., nepublikované). V tomto príspevku budeme analyzovať van Eyckove ihriská čerpaním z už spomenutých disciplín.

Začneme tým, že vyobrazíme van Eyckove hracie plochy v Amsterdame, pričom zdôrazníme niektoré ich aspekty a prepojíme ich s architektonickou teóriou „humanistického rebela“, ako bol van Eyck nazývaný (Lefaivre a Tzonis, 1999). Následne odvážne načrtneme ekologický prístup k ľudskému prostrediu. Tento prístup, ktorý inicioval psychológ Gibson (1979) v 60. a 70. rokoch 20. storočia, poskytuje rámec na pochopenie prostredia, v ktorom žijeme. Navyše tento rámec môže objasniť niektoré poznatky z disciplín umenia, architektúry a sociológie. Zameriame sa najmä na dva aspekty van Eyckových ihrísk: „otvorenú funkciu“ jeho hracieho zariadenia, ktorá má stimulovať kreativitu dieťaťa, a štandardizáciu jeho zariadenia, ktorá mu dodáva estetickú príťažlivosť, ale môže mať negatívny vplyv na jeho schopnosť sa hrať.

## VAN EYCKOVE IHRISKÁ

V roku 1946, rok po skončení druhej svetovej vojny v Holandsku, bol Aldo van Eyck vymenovaný za architektonického dizajnéra v sekcii

473

Rob Withagen a Simone R. Caljouw

územného plánovania na oddelení verejných prác v Amsterdame. Medzi jeho prvé úlohy v tejto pozícii patrilo navrhnúť verejné detské ihrisko na Bertelmanplein v Amsterdame. Pre toto námestie van Eyck navrhol lezecký oblúk, tri preliezačky a obdĺžnikové pieskovisko s okrajom, ktorý sa na dvoch miestach znižuje, aby doň mohli vstúpiť malé deti. Okrem toho bolo na námestí umiestnených niekoľko lavičiek, ktoré umožnili rodičom dohliadať na svoje hrajúce sa deti (napr. Solomon, 2005; van Lingen a Kollarova, 2016).

Oddelenie územného plánovania mesta Amsterdam chcelo mať v každej štvrti tohto mesta, ktorého časti boli počas vojny zničené, detské ihrisko. Hoci van Eyck po piatich rokoch prestal pracovať na oddelení verejných prác (aby sa stal lektorom dejín umenia a založil si vlastnú spoločnosť), naďalej pokračoval v práci na svojich detských ihriskách. V období rokov 1947 až 1978 navrhol v Amsterdame najmenej 734 detských ihrísk. Skutočne platí, že „tento projekt vzal mesto útokom“ (Lefaivre a Tzonis, 1999, s. 17). Okrem vplyvu, ktorý mali van Eyckove ihriská na spoločenský život v Amsterdame, mali aj veľký architektonický význam. Ako uvádzajú teoretici architektúry Lefaivre a Tzonis (1999):

Aj keby van Eyck z nejakého dôvodu nenavrhol nič iné ako túto galaxiu detských ihrísk, keby nedosiahol nič nad rámec tohto pokusu o implantovanie „hviezdneho neba“ s viac ako sedemsto detskými ihriskami v povojnovom Amsterdame, jeho miesto medzi významnými osobnosťami architektúry tohto storočia by bolo zabezpečené. Práve tu sa odohrávajú najväčšie prelomy architektúry „komunity“ a „dialógu“ a ľudského a formálneho budovania „sféry medzipriestoru“. (s. 77)

Aldo van Eyck sa búril proti programu CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), ktorý bol založený v roku 1928 a prekvital v 30. a 40. rokoch 20. storočia. Le Corbusier sa v *Aténskej charte* rozhodol pre masívnu prestavbu miest, v ktorých sú funkcie práce, bývania a voľného času priestorovo oddelené a život na uliciach sa zredukoval na dopravné toky (napr. Frampton, 1980). Aldo van Eyck sa síce zúčastnil na viacerých stretnutiach, ale ostro kritizoval postupy CIAM a snažil sa ich nahradiť humánnou architektúrou. Van Eyck sa veľmi

inšpiroval Buberom (1923) a jeho zásadnou knihou *Ich und Du*, ktorej rukopis začal študovať počas štúdia v Zürichu. Okrem iných myšlienok si van Eyck osvojil Buberovo tvrdenie, že základom života je dialóg.

Medzi skutočnými osobami existuje len jedna realita – to, čo Buber nazýva „skutočným tretím“. [...] Skutočné tretie (*the real third*) je skutočný dialóg, skutočné objatie, skutočný súboj medzi skutočnými ľuďmi. Buber ďalej uvádza – a to je jeho kľúčový argument –, že skutočné tretie nie je niečo, čo sa deje jednej alebo druhej osobe osve, alebo neutrálny svet obsahujúci všetky veci, ale je to skôr niečo, čo sa deje len v dimenzii, ktorá je prístupná obom. Nadobúda svoju formu medzi nimi. (van Eyck, 1962/2008, s. 54)

Van Eyck vytvoril architektúru sféry tohto medzipriestoru – „Jej úlohou je poskytnúť túto medziféru prostredníctvom výstavby, t. j. poskytnúť od domu až po mesto množstvo skutočných miest pre skutočných ľudí a skutočné veci“ (van Eyck, 1962/2008, s. 55). Pri rozvíjaní svojej teórie van Eyck zdôraznil, že sú potrebné koncepty, ktoré majú vplyv na každodenný život ľudí. „Priestor nemá miesto a čas, nie je pre človeka okamihom. Človek je vylúčený“ (van Eyck, 1960/2008, s. 471). Podľa neho abstraktné pojmy priestoru a času treba namiesto toho nahradiť miestom a príležitosťou, čiže pojmami, ktoré človeka „zahŕňajú“, a teda „znamenajú viac“.

Cieľom humánnej architektúry Alda van Eycka bolo vytvoriť miesta, ktoré by podporovali dialóg a stimulovali komunitný život, na ktorom by sa podieľali aj deti. Už od 16. storočia bola detská hra v holandskej kultúre dôležitá – na viacerých obrazoch z tohto storočia je hlavnou témou hra detí (napr. Schama, 1987; Lefaivre a Tzonis, 1999) a historik Huizinga (1938) oslavoval hru vo svojej prelomovej knihe *Homo ludens*. Aldo van Eyck teda svojím dôrazom na deti a ich hru nadviazal na túto dlhú tradíciu. Jeho cieľ bol však ambiciózny. Ako to poeticky vyjadril van Eyck:

Uvažovať o meste znamená stretnúť sa so sebou samými.  
Stretnúť sa s mestom znamená znovu objaviť dieťa.  
Ak dieťa znovu objaví mesto,  
mesto znovu objaví dieťa – seba samých.

POZRITE SA, SNEH!

Zázračný trik oblohy – letmá korekcia.

Dieťa je zrazu Pánom Mesta,  
ale radosť zo zbierania snehu z ochromených vozidiel je  
krátkodobá.

Poskytnúť ľudskému dieťaťu niečo trvalejšie ako  
sneh – aj keď možno menej hojné.

Ďalší zázrak.

Aldo van Eyck  
(1962/2008, s. 25)

Hoci si členovia\*ky CIAM-u uvedomovali dôležitosť voľného času a detskej hry, snažili sa ju realizovať úplne iným spôsobom ako van Eyck. Napríklad Le Corbusier si voľný čas predstavoval v „idealizovanom prostredí“, často vo veľkej vzdialenosti od domov detí (Lefavre a Tzonis, 1999, s. 51). Van Eyck, naopak, navrhoval a vytvoril hracie plochy v susedstve už existujúceho mesta, pričom akceptoval a využil všetky obmedzenia, ktoré s tým súvisia. V skutočnosti sa riadil výrokom Thea van Doesburga, že všetky časti mesta sú rovnako dôležité a mali by sa využívať. Na rozdiel od programu CIAM, ktorý požadoval masívnu prestavbu mesta, van Eyck prijal stratégiu „výplne“ (v angličtine: *infill*, pozn. prekl.), ktorá využíva existujúce a ignorované miesta v meste na vytvorenie miest pre spoločenské stretnutia a detské hry (Lefavre a Tzonis, 1999; Solomon, 2005). Počas druhej svetovej vojny bolo veľa domov zničených, a tak sa nachádzal dostatok opustených miest, ktoré mohli slúžiť tomuto účelu. Na podnet oddelenia verejných prác a obyvateľov Amsterdamu (ktorí výslovne žiadali ihrisko vo svojej štvrti) van Eyck napokon navrhol viac ako 700 detských ihrísk na konkrétnych miestach. Na týchto ihriskách by sme chceli zdôrazniť dva aspekty.

## ZLÚČENIE S MESTOM

Jednou z charakteristických črt van Eyckových ihrísk je, že hoci sa nachádzali v meste, nikdy neboli oplotené. V 50. a 60. rokoch 20. storočia

to bolo skôr výnimočné. V tom čase boli navrhnuté detské ihriská spravidla izolovanými miestami – boli ohradené plotom s bránou a deti museli zaplatiť malý poplatok (alebo byť členom), aby na ne mohli vstúpiť. Často bol určený strážca, zodpovedný za dohľad nad deťmi. Van Eyck sa naopak usiloval o spojenie detských ihrísk s mestom. Detské ihrisko, ktoré vytvoril na Buskenblaserstraat v Amsterdame, to pekne ilustruje. Neexistovali žiadne presné hranice, ktoré by oddeľovali ihrisko od zvyšku mesta. Sociológ Sennett (2008) zdôraznil aspekt a úlohu, ktoré by to mohlo mať pre detskú hru.

Van Eyck vytušil, že takéto priestorové nejasnosti budú provokovať deti k vzájomnej spolupráci, batolať sa budú navzájom pomáhať pri plazení a prechádzaní. Táto intuícia bola rozvinutá pri tvorbe parku Buskenblaserstraat. Tu sa park vytvoril z prázdneho priestoru na rohu ulice, okolo ktorého prechádzali autá. Zatiaľ čo pieskovisko je tu dobre označené a odsadené od ulice, zariadenie na lezenie pre deti nebolo takto chránené. Spoločná činnosť – vyhýbať sa autám, krik, veľa kriku – sa stáva otázkou bezpečnosti [...]. A práve preto, že na Buskenblaserstraat je dosť miesta na hádzanie a kopanie lôpt, deti museli vymyslieť pravidlá hry, ktoré umožňujú hrať sa bez toho, aby ich zrazili autá. Architekt teda navrhol park s použitím najjednoduchších, najjasnejších prvkov, ktoré vyzývajú jeho mladých používateľov, aby si osvojili zručnosť predvídať nebezpečenstvo a zvládnuť ho; nesnažil sa ich chrániť izoláciou (s. 233).

Tým, že sa deti pri hre neoplotili, stali sa neoddeliteľnou súčasťou mesta. Navyše umiestnením lavičiek na námestí van Eyck vytvoril miesto, ktoré pozývalo rodičov alebo opatrovníkov, aby dohliadali na svoje deti a spoločne sa stretávali. Stimuloval sa tak pouličný život a komunita (napr. Solomon, 2005).

Van Lingen a Kollarova (2016) nedávno argumentovali, že van Eyck zaviedol integráciu detských ihrísk do mesta aj ďalšími dvoma spôsobmi. Po prvé, van Eyck vytvoril hracie prvky najmä z kovu a betónu. Na rozdiel od pestrofarebných plastov, ktoré sú dnes v dizajne detských ihrísk také populárne, tieto materiály prirodzene zapadajú do stavebných

materiálov mesta. Po druhé, „mestský charakter“ (van Lingen a Kollarova, 2016, s. 68) herných prvkov sa realizoval pomocou elementárnych foriem (Strauven, 2002), na čo teraz obrátíme pozornosť.

## ESTETICKÉ, MINIMALISTICKÉ HRACIE PRVKY

Ako už bolo spomenuté, van Eyck vytvoril detské ihriská v existujúcich parkoch, na námestiach a iných prázdnych miestach v meste, pričom zohľadnil obmedzenia, ktoré tieto miesta poskytovali. V dôsledku toho bolo každé ihrisko špecifické pre dané miesto a jedinečné. Van Eyck však vytvoril súbor herných prvkov, ktoré použil a harmonicky skombinoval pri navrhovaní rôznych ihrísk. Medzi tieto hracie prvky patria už spomínané pieskovisko, lezecký oblúk a preliezačky, ktoré boli umiestnené na jeho prvom detskom ihrisku. Neskôr navrhol aj populárnu a často kopírovanú lezeckú kupolu, skákacie kamene a lezeckú horu. Pre mnohé van Eyckove hracie prvky je charakteristické, že sú často geometrické, čo im dodáva estetickú príťažlivosť. Ako uvádzajú Lefaivre a Tzonis (1999), „[p]ri pohľade na konfiguráciu, z ktorej sú vytvorené hracie prvky, nás okamžite zarazí prevaha jasných geometrických tvarov: kruhov, štvorcov a trojuholníkov“ (s. 70).

Van Eyck bol v kontakte s Constantinom Brancusim a inšpiroval sa ním. Rumunskému sochárovi venoval svoju knihu *The child, the city, and the artist (Dieťa, mesto a umelec)* (1962/2008) a pripojil k nej jeho citát: „[j]ednoduchosť nie je cieľom v umení, ale človek napriek sebe samému dosahuje jednoduchosť tým, že sa priblíži k skutočnému zmyslu vecí“ (citované podľa van Eyck, 1962/2008, s. 30). Pri hľadaní podstaty vecí Brancusi spravidla skončil pri abstraktných, mohutných geometrických tvaroch. Príkladom je jeho známa socha *Bozk*. Hoci bozk je v západnom umení témou už po stáročia a bol zobrazovaný v celom svojom detaile a pôvabe, Brancusi sa snažil zachytiť jeho intenzitu „majstrovským odstránením anatomických znakov“ (Geist, 1978, s. 12). Dokonca aj v prvých verziách *Bozku*, ktoré sú menej abstraktné ako tie neskoršie, nie sú žiadne nosy, uši, lakty, brady ani hrdlá. A práve toto odstránenie dodáva soche pôsobivosť – „[b]ez prekážok, obraz sa zrýchľuje k zraku, vniká do mysle“ (Geist, 1978, s. 13).

Brancusiho sochy ovplyvnili van Eycka pri navrhovaní jeho herných prvkov (Strauven, 2002). Tieto prvky možno skutočne chápať ako sochy

v tradícii Brancusiho – abstraktné, minimalistické formy, ktoré podobne „útočia na myseľ“. V ďalšej časti tohto článku budeme analyzovať tieto hracie prvky z hľadiska ekologického prístupu k ľudskému prostrediu.

## EKOLOGICKÝ PRÍSTUP K ŽIVOTNÉMU PROSTREDIU ČLOVEKA

V 60. a 70. rokoch 20. storočia vyvinul americký psychológ James Gibson ekologický prístup k psychológii. Cieľom tohto prístupu bolo pochopiť, ako zvieratá vrátane ľudí vnímajú a konajú vo svojom prostredí. Ako Gibson (1979) začal svoju prelomovú knihu *The ecological approach to visual perception (Ekologický prístup k vizuálnemu vnímaniu)*:

Táto kniha je o tom, ako vidíme. Ako vnímame prostredie okolo nás? Ako vnímame jeho povrchy, ich usporiadanie, farby a textúry? Ako vidíme, kde sa v prostredí nachádzame? Ako vidíme, či sa pohybujeme, a ak áno, kam ideme? Ako vidíme, na čo sú veci dobré? Ako vidíme, ako robíť veci, ako navliecť niť do ihly alebo riadiť auto? Prečo veci vyzerajú tak, ako vyzerajú? (s. 1)

Gibson namietal proti psychológii, ktorá nezodpovedá živej skúsenosti a každodennému správaniu. Podobne ako van Eyck kritizoval pojmy priestor a čas, ktoré psychológia prevzala z klasickej fyziky a ktorá ju po stáročia držala v zajatí. V čase, keď Gibson vypracoval svoj ekologický prístup, bola kognitívna psychológia na vzostupe. Táto psychológia vychádzala z fyzikalistického predpokladu, že prostredie je bezvýznamné, pozostáva len z hmoty v pohybe. Aby sme pochopili, ako vnímame zmysluplné prostredie (plné farieb, vôní, chutí atď.), kognitívna psychológia tvrdila, že v procese vnímania náš mozog vytvára vnímaný svet – priraduje význam informáciám z podnetov, ktoré prijímajú naše zmysly. Gibson sa domnieval, že tento prístup je od začiatku mylný – predpoklad, že „žijeme vo fyzickom svete pozostávajúcom z telies v priestore [...], je veľmi pochybný“ (s. 16). V skutočnosti sú podľa neho pojmy ako priestor a čas „duchmi“ (Gibson, 1975, s. 295), nemajú žiadny vplyv na každodenné správanie ľudí (pozri aj van Dijk a Withagen, 2016).

Na sklonku svojho života Gibson vytvoril alternatívny teoretický rámec, ktorý sa zameriava na zviera, životné prostredie a ich vzťah v ekologickom meradle. Ústredným princípom Gibsonovho ekologického prístupu



je, že prostredie, v ktorom žijeme, sa neskladá z hmoty v pohybe v priestore, ale z možnosti konania. Tieto možnosti označil ako „vlastností“ a definoval ich takto.

Dostupnosti (z angličtiny: *affordances*, pozn. prekl.) prostredia je to, čo ponúka zvieratú, čo mu poskytuje alebo zabezpečuje, či už v dobrom alebo zlom. Sloveso „dovoliť si“ (z angličtiny: *to afford*, pozn. prekl.) sa v slovníku nachádza, ale podstatné meno dostupnosti (v origináli: *affordances*, pozn. prekl.) nie. Vymyslel som si ho (s. 127; kurzíva v origináli).

Napríklad stolička umožňuje človeku sedieť, podlaha umožňuje chodiť, voda umožňuje piť atď. Je potrebné zdôrazniť dva aspekty koncepcie dostupnosti. Po prvé, dostupnosť existuje na základe vzťahu medzi vlastnosťami prostredia a akčnými schopnosťami zvieratá. To, či pohár umožňuje uchopenie jednou rukou, závisí od veľkosti pohára v pomere k rozpätiu a ohybnosti ruky – pohár, ktorý môže uchopiť dospelý človek, nemusí byť uchopiteľný pre batola. Preto, ak chceme určiť dostupnosti prostredia pre zvieratá, musíme merať prostredie nie v metrických jednotkách (t. j. metroch), ale z hľadiska akčných schopností zvieratá. Opis prostredia založený na dostupnosti teda „zahŕňa“ zvieratá (Costall, 1999, 2004). Po druhé, čo s tým súvisí, opis prostredia z hľadiska dostupnosti zvieratá poukazuje na *funkčný význam*, ktorý má toto prostredie pre zvieratá. Odkazuje na to, čo môže zvieratá vo svojom prostredí robiť, čo preň znamená (Gibson, 1982).

Od svojho zavedenia sa koncept dostupnosti ukázal ako užitočný na pochopenie prostredia a nášho správania v ňom (napr. Kytä, 2002, 2004; Rietveld a Kiverstein, 2014; Cordovil a kol., 2015; Prieske a kol., 2015; Menatti a Casado da Rocha, 2016; Withagen a Caljouw, 2016). Napríklad Heft (1988) vo svojej štúdií o prostredí detí postavil do protikladu opis prostredia založený na dostupnosti a „klasifikáciu prvkov prostredia založenú na forme“ (s. 29). Tá sa vzťahuje na náš každodenný opis prostredia. Pri opise parku napríklad spomenieme strom, ktorý je uprostred trávnatého dvora, jazero a lavičky po jeho stranách. Heft tvrdil, že takýto opis založený na forme považuje vlastnosti prostredia za nezávislé od jednotlivcov, ktorí ich používajú, a preto „poskytuje len málo poznatkov o funkčnom, a teda aj psychologickom význame vlastností

prostredia“ (s. 36). Na druhej strane opis prostredia založený na dostupnosti je relatívny vo vzťahu k používateľovi a do popredia kladie funkčný význam prostredia. Navyše na rozdiel od opisu založeného na formách, opis orientovaný na dostupnosti uznáva, že jeden objekt môže mať pre jednotlivca rôzne významy. Ako zdôraznil už Gibson (1979), jeden objekt môže zvieratú umožniť rôzne správanie. Napríklad dieťa môže sedieť na lavičke, ale môže na ňu aj stúpiť a skočiť z nej.

Aj v kontexte architektúry sa koncept dostupnosti osvedčil, a to tak pri analýze zastavaného prostredia, ako aj pri jeho navrhovaní. Beek a de Wit (1993) napríklad prijali tento koncept pri analýze Mestského sirotinca v Amsterdame, ďalšieho slávneho projektu Alda van Eycka. Okrem toho, že venovali pozornosť dostupnostiam na úrovni jednotlivca (napr. stolička umožňuje sedenie, podlaha umožňuje beh), Beek a de Wit (1993) zdôraznili aj to, čo nazvali „sociálne a sociálno-ekonomické dostupnosti“ (s. 36). S cieľom podporiť sociálne správanie a komunikáciu van Eyck vytvoril vo svojej budove mnoho malých námestí a miest na stretávanie, ktoré deťom umožňovali (a pozývali ich) hrať sa spolu alebo sa stretávať s opatrovateľmi\*kami. Štúdio, ktoré v procese navrhovania berie koncept dostupnosti ako ústredný, je RAAAF (Rietveld Architecture Art Affordances). „Architektonické zásahy“ do prostredia chápu ako konštrukciu dostupností (Rietveld a Rietveld, 2011). Okrem iného nedávno vytvorili kanceláriu budúcnosti, ktorú nazvali „Koniec sedenia“. Inšpirovaní novinovým článkom, v ktorom sa spomínajú škodlivé účinky dlhodobého sedenia na zdravie, vytvorili sochu pozostávajúcu zo šikmých plôch, ktoré umožňujú pracovať v niekoľkých nesediacich polohách, ako je napríklad opretie a (podporované) státie (napr. Rietveld, 2016; Withagen a Caljouw, 2016).

## STIMULOVANIE KREATIVITY

Uvedená perspektíva dostupnosti môže pomôcť objasniť niektoré poznatky teoretikov\*čiek umenia a architektúry. Títo teoretici\*čky často oceňovali abstraktné, jednoduché formy, ktoré van Eyck používal, pretože vedú k hre s prvkami s „otvorenou funkciou“. Ako to vyjadril historik umenia a bývalý riaditeľ Stedelijk Museum v Amsterdame, Fuchs (2002):

Detské ihriská boli fantastické, pretože objekty boli jednoduché: obdĺžnikové a okrúhle rámy na lezenie (tie druhé

ako iglu), pieskovisko, skupina kruhových betónových blokov na skákanie z jedného na druhý – objekty, ktoré samy osebe nič neznamenajú, ale majú otvorenú funkciu, a preto podnecujú detskú predstavivosť. Dieťa na šmyklávke alebo hojdačke sedí nehybne: pohyb vyvoláva predmet. Van Eyckove objekty sa nehýbu, ale umožňujú dieťaťu pohybovať sa so všetkou akrobatickosťou a ohybnosťou, ktorú dokáže. V tom spočívala ich geniálna jednoduchosť (s. 7).

Štúdiom mnohých fotografií van Eyckových ihrísk a našou návštevou zvyšných ihrísk skutočne môžeme skonštatovať, že deti využívajú mnohé z možností, ktoré im hracie prvky poskytujú. Okraj pieskoviska deti využívajú na lezenie, skákanie, behanie a poskytuje im aj pracovnú plochu pri hre s pieskom. Okrem toho mnohí rodičia používajú okraj ako miesto, na ktorom môžu sedieť, kým sa starajú o svoje deti. Ďalším príkladom je „lezecká“ kupola. Tento prvok, ktorý van Eyck navrhol v roku 1957, bol v nasledujúcich desaťročiach pomerne populárny a v súčasnosti je umiestnený v záhrade Rijksmuseum v Amsterdame. Deti na túto kupolu lezú, ale aj sedia na jej vrchole, skáču z nej a používajú ju ako domček na bývanie a spoločné stretávanie. Van Lingen a Kollarova (2016) spomínajú, že niektoré ženy používali tieto kupoly aj na to, aby si na nich prášili koberce.

Ako sme už spomenuli, Gibson tvrdil, že takmer každý objekt poskytuje jednotlivcovi rôzne aktivity. To platí aj pre bežné hracie prvky, ako sú šmyklávka a hojdačka. Deti môžu šmyklávku používať ako vec, na ktorú sa dá vyliezť (pomocou rebríka) a zošmyknúť sa, ale môžu z nej aj zoskočiť po tom, ako vylezú na vrchol (ak šmyklávka nie je príliš vysoká). Alebo môžu vyliezť na vrch cez šmykáciu časť pomocou rúk a nôh. Skutočnosť, že tieto konvenčné hracie prvky sa vo všeobecnosti používajú jedným spôsobom, zatiaľ čo van Eyckove prvky sa často používajú viacerými spôsobmi, však možno objasniť zo sociokultúrnej perspektívy dostupností.

Túto perspektívu iniciovali v 80. a 90. rokoch 20. storočia viacerí (napríklad Heft, 1989, 2001; Hodges a Baron, 1992; Costall, 1995; Reed, 1996; Ingold, 2000; niektoré najnovšie trendy pozri Rietveld, 2008; Rietveld a Kiverstein, 2014; van Dijk a Withagen, 2016; van Dijk a Rietveld, 2017). Hlavným princípom tohto prístupu je, že používanie

predmetov (a ich možností) sa vždy odohráva v sociokultúrnom prostredí a je ním do veľkej miery formované. Napríklad o dostupnosti predmetov sa dozvedáme od iných ľudí a prostredníctvom nich. Na objasnenie tohto bodu Costall (1995) citoval Leontieva (1981):

Predstava jednotlivca, dieťaťa, ktoré je samo so svetom plným predmetov, je úplne umelá abstrakcia. Jednotlivec nie je jednoducho vrhnutý do ľudského sveta; do tohto sveta ho uvádzajú ľudia, ktorí ho obklopujú, a tí ho v tomto svete usmerňujú (s. 135).

Dieťa prichádzajúce na detské ihrisko vníma iné deti, ktoré používajú zariadenie, a/alebo ho s ním oboznámia rodičia. Najmä v prípade malých detí rodičia vedú svoje dieťa napríklad k šmyklávke, podporujú ho, kým lezie po rebríku, a povzbudzujú ho, aby sa šmykalo dole. Týmto spôsobom rodičia demonštrujú dieťaťu funkciu hracieho prvku. Costall (2015) nazval takúto funkciu „kanonickou dostupnosťou“ predmetu, aby odkázal na jeho „jediný, definitívny význam“ (s. 51; pozri aj Costall, 2012) v rámci sociálnej praxe. Keď totiž dieťa použije šmyklávku iným spôsobom (napríklad tak, že vylezie hore cez časť, ktorá je určená na šmykanie smerom dole), mnohí rodičia svoje deti opravujú, že takto by zariadenie používať nemali – to nie je to, „na čo bol objekt vytvorený“ (pozri aj Kyttä, 2004, o „poli obmedzeného konania“).

Van Eyck zámerne vytvoril hracie zariadenie, ktoré nemá takýto „jediný, definitívny význam“. Svoje abstraktné hracie prvky koncipoval ako „nástroje pre predstavivosť“, ak použijeme jeho vlastnú formuláciu (de Roode, 2002). Ako uvádzajú van Lingen a Kollarova (2016):

Jedným z najdôležitejších aspektov hracích prvkov, ktoré van Eyck navrhol, je, že nemajú určenú funkciu. Svojimi jednoduchými a abstraktnými formami podnecujú deti k využívaniu predstavivosti [...]. Cieľom návrhov Alda van Eycka nie je ukázať, čo sú a ako by sa mali používať, skôr naznačujú, čím by mohli byť (s. 48).

Ak sa zamyslíme nad tým, že sa deti hrajú napríklad na spomínanej kupole, je naozaj ťažké predstaviť si činnosť (okrem jej poškodenia), ktorá vedie k tomu, že rodičia napomínajú svoje deti, že „toto nie je to,

na čo je to určené“. Samozrejme, rodičia by mohli obmedziť správanie detí hrajúcich sa na kupole – niektoré činnosti by predsa len mohli byť nebezpečné. Ale takéto nariadené obmedzenia sa netýkajú skutočnosti, že vystavované správanie nie je v súlade s funkciou herného prvku. Kým teda konvenčné vybavenie ihriska, zakotvené v spoločenskej praxi, takmer „diktuje“, čo majú deti robiť, van Eyckovo abstraktné, minimalistické vybavenie akoby stimulovalo kreativitu detí – podporuje deti v objavovaní všetkých možností, ktoré im poskytuje.<sup>1</sup>

## ŠTANDARDIZÁCIA A ESTETIKA

Hoci van Eyckove ihriská boli špecifické pre danú lokalitu, a teda nikdy neboli štandardizované, použité hracie prvky samy osebe často boli. Ako už bolo spomenuté, van Eyck sa veľmi inšpiroval jednoduchými, abstraktnými, hoci silnými formami Brancusiho sôch. Aj on vytvoril elementárne formy, ktoré sú vo všeobecnosti organizované na princípoch geometrie. Napríklad, hoci van Eyck niekedy umiestňoval svoje skákajúce kamene v nepravidelnom vzore (alebo používal kamene rôznej výšky), často používal rovnaké kamene, ktoré umiestňoval do tvaru osmičky. Aj v slávnej „lezeckej“ kupole sú tyče umiestnené v rovnakých vzdialenostiach od seba. Tieto symetrické vzory určite prispievajú k estetickému príťažlivosti, ktorú van Eyckove hracie prvky majú. Hoci princípy, ktorými sa riadi estetické hodnotenie, sú zložité, vo všeobecnosti sa zistilo, že symetria má pozitívny vplyv na vizuálnu príťažlivosť objektu (napr. Jacobsen a Höfel, 2003), a to aj pre deti (napr. Bornstein a kol., 1981).

Napriek pozitívnym účinkom na estetiku však symetrické vzory van Eyckových hracích sôch pravdepodobne negatívne ovplyvňujú atraktivnosť sochy ako hravého prvku. V posledných desaťročiach viacerí\* autori\*ky kritizovali štandardizáciu detských ihrísk. Napríklad krajinný architekt Nebelong (2004) uviedol, že rovnaké vzdialenosti medzi tyčami alebo skákacími kameňmi znamenajú, že dieťa „sa nemusí obávať svojich pohybov“, čo ho nepripraví „na všetky hrboľaté a asymetrické formy, s ktorými sa pravdepodobne bude stretávať mimo ihriska a počas celého života“ (s. 30). Okrem toho, a ako už bolo spomenuté, dostupnosti existujú na základe vzťahu medzi vlastnosťami prostredia a akčnými schopnosťami zvierafa. To, či je medzera medzi dvoma skákajúcimi kameňmi prekonateľná, závisí od šírky medzery vo vzťahu k schopnostiam dieťaťa skákať. A je zřejmé, že deti sa líšia svojimi akčnými schopnosťami.

Van Eyck vyvíjal svoje herné prvky predovšetkým pre deti vo veku od 4 do 7 rokov (van Lingen a Kollarova, 2016) a skutočne sa zaoberal vytváraním správnych vzdialeností napríklad medzi tyčami vo svojich preliezačkách – experimentovaním s vlastnými deťmi sa snažil určiť vzdialenosti (Strauven, 2002). A napríklad v jeho lezeckom oblúku sú niekedy rôzne vzdialenosti medzi tyčami, čo umožňuje deťom s rôznymi lezeckými schopnosťami hrať sa na ňom. Aj v lezeckých horách sú rôzne výškové stupne. V mnohých iných herných prvkoch, ako sú spomínané skákacie kamene a kupola, však bývajú vzdialenosti rovnaké, čo spôsobuje, že tieto prvky sú zaujímavé najmä pre deti so zodpovedajúcimi akčnými schopnosťami. Niektorí by mohli namietajú, že to nie je problematické. Aj v Mestskom sirotinci van Eyck vytvoril miesta pre rôzne vekové skupiny (napr. Beek a de Wit, 1993). Podobne možno chápať aj jeho herné sochy ako prvky určené pre deti s určitými akčnými schopnosťami.

Nedávna empirická štúdia Sporrela a kol. (nepublikované) však štandardizáciu detských ihrísk ďalej sponchybnuje. Títo autori\*ky sa inšpirovali predchádzajúcou štúdiou, ktorá odhalila, že deti vytvárali rôzne vzdialenosti medzi skákacími kameňmi, ak by boli architektmi\*kami svojho vlastného ihriska (Jongeneel a kol., 2015). S cieľom otestovať, či deti viac priťahujú takéto neštandardizované konfigurácie ako symetrické konfigurácie, ktoré mal tendenciu navrhovať van Eyck, Sporrel a kol. (nepublikované) umiestnili obe konfigurácie do verejného parku. Štandardizovaná konfigurácia pozostávala z deviatich rovnako veľkých kameňov, ktoré boli symetricky usporiadané v tvare štvorca. Na druhej strane neštandardizovaná konfigurácia pozostávala z deviatich kameňov rôznych priemerov a výšok, ktoré boli umiestnené v rôznych vzdialenostiach od seba navzájom. Sporrel a kol. (nepublikované) nechali deti hrať sa voľne na konfiguráciách a pozorovali, že deti strávili viac času hrou na neštandardizovanej konfigurácii ako na štandardizovanej, symetrickej konfigurácii. Navyše, keď sa opýtali detí, aby ohodnotili, ako veľmi sa im hra na konfiguráciách páčila, uviedli, že sa im viac páčila neštandardizovaná konfigurácia. V skutočnosti chaotické štruktúry s pomerne veľkou variabilitou výšky a vzdialenosti umožňujú deťom prekonávať rôzne medzery. A takéto dostupnosť môže byť nevyhnutnou zložkou skutočnej hry.

Zaujímavé je, že – na rozdiel od uvedených štúdií o estetike – Sporrel a kol. (nepublikované) tiež zistili – ako deti uviedli –, že neštandardizovaná konfigurácia sa im zdá o niečo krajšia ako štandardizovaná. Zdá sa,

že to naznačuje, že princípy, na ktorých sú založené estetické úsudky, sú iné, keď sa deti mali na predmety pozerat' (ako vo väčšine štúdií o estetike), ako keď sa na nich mali hrať. Ešte zaujímavejšie však je, že Sporrel a kol. (nepublikované) nezistili žiadnu koreláciu medzi estetickými úsudkami detí a ich uvádzanou radosťou z hry. Zjavne neexistuje vzťah medzi tým, aká krásna sa dieťaťu zdala konfigurácia, a tým, ako veľmi sa na nej rado hralo. To naznačuje, že hoci sa dizajnéri môžu zaoberať estetikou svojich herných prvkov, vnímaná estetika nemá pre deti, ktoré sa na nich hrajú, prvoradý význam.

## ZÁVEREČNÉ POZNÁMKY

V tomto článku sme sa zaoberali ihriskami Alda van Eycka. Ako sme ukázali, tieto ihriská nielenže umožňovali deťom hrať sa v meste Amsterdam po druhej svetovej vojne (a stimulovali komunitný život), ale mali aj veľký architektonický význam (napr. Lefavre a Tzonis, 1999; Solomon, 2005). Okrem toho abstraktné hracie zariadenia, ktoré van Eyck navrhol, si výrazne ctíli rôzne vedecké disciplíny (napr. Lefavre a Tzonis, 1999; Fuchs, 2002; Strauven, 2002; Solomon, 2005, 2014; Sennett, 2008; van Lingen a Kollarova, 2016).

Na hodnotenie van Eyckových sôch sme použili ekologický prístup. Cieľom tohto prístupu je pochopiť, ako zvieratá vrátane ľudí regulujú svoje správanie s ohľadom na možnosti svojho prostredia. Koncept dostupnosti sa už osvedčil v oblasti architektúry (napr. Beek a de Wit, 1993; Rietveld a Rietveld, 2011; Rietveld, 2016) a dúfame, že svoju hodnotu preukázal aj v tomto príspevku. Tvrdili sme, že sociokultúrna perspektíva dostupnosti môže objasniť poznatok, že abstraktné formy van Eyckových herných prvkov simulujú tvorivosť detí, čo je myšlienka, ktorú presadzujú teoretici\*čky umenia a architektúry (napr. Fuchs, 2002; Strauven, 2002; van Lingen a Kollarova, 2016). Na druhej strane perspektíva dostupnosti odhalila aj nevýhodu van Eyckovho hracieho zariadenia. Symetria, ktorá charakterizuje mnohé jeho herné sochy, môže byť príťažlivá, keď sa na ne len pozeráme, ale zdá sa, že znižuje príťažlivosť sôch ako prvkov na hranie. Doterajšie štúdie (vrátane tejto) sa však počítajú len ako prvé skúmanie vzájomných vzťahov medzi estetikou, hrou a dostupnosťou a na ich ďalšie skúmanie je potrebných viac empirických a teoretických prác.

## Poznámky:

Pôvodná esej obsahuje ilustrácie, ktoré nie sú zahrnuté v tejto verzii.

1 Recenzent\*ka navrhla, že otvorená funkcia van Eyckovho hracieho prvku môže mať aj potenciálnu nevýhodu – môže obmedziť možnosť predstieranej hry (napr. toto pero je teraz zbraň). Veď takúto hru uľahčujú predmety, ktoré majú určenú funkciu.

## Odkazy

Baljeu, J. (1974). *Theo van Doesburg*. Londýn: Vydavateľstvo Macmillan Publishers Limited.

Beek, P. a de Wit, A. (1993). „Affordances and architecture,“ in *The Third Exile*, eds J.A. G. M. Rutten and J. Semah (Amsterdam: Arti et Amicitiae), 29-44.

Bornstein, M. H., Ferdinandsen, K. a Gross, C. G. (1981). Perception of symmetry in infancy. *Dev. Psychol.* 17, 82-86. doi: 10.1037 / 0012-1649.17.1.82

Buber, M. (1923). *Ich und Du*. Lipsko: Insel-Verlag.

Cordovil, R., Araújo, D., Pepping, G.-J. a Barreiros, J. (2015). *An ecological stance on risk and safe behaviors in children: the role of affordances and emergent behaviors*. *Nové myšlienky Psychol.* 36, 50-59. doi: 10.1016 / j.newideapsych. 2014.10.007

Costall, A. (1995). Socializing affordances. *Theor. Psychol.* 5, 467-481. doi: 10.1177 / 0959354395054001

Costall, A. (1999). Ikonoklastický triptych: ekologická filozofia Edwarda Reeda. *Theor. Psychol.* 9, 411-416. doi: 10.1177 / 0959354399093011

Costall, A. (2004). From Darwin to Watson (and cognitivism) and back again: the principle of animal-environment mutuality. *Behav. Philos.* 32, 179 – 195.

Costall, A. (2012). „Canonical affordances and creative agency,“ *AVANT: Trends Interdiscipl. Stud.* 3, 85-93.

Costall, A. (2015). „Canonical affordances and creative agency,“ in *Rethinking Creativity: Glaveanu, A. Gillespie a J. Valsiner* (New York, NY: Routledge), 45-57.

de Roode, I. (2002). „The play objects: more durable than snow,“ in *Aldo van Eyck: The Playgrounds and the City*, eds L. Lefavre and I. de Roode (Rotterdam: NAi Publishers), 84-101.

Frampton, K. (1980). *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames and Hudson.

Fuchs, R. (2002). „Predslov,“ v *Aldo van Eyck: The Playgrounds and the City* Lefavre a I. de Roode (Rotterdam: NAi Publishers), 7. Geist, S. (1978). Brancusi / The Kiss (Brancusiho bozk). New York, NY: Harper & Row.

Gibson, J. J. (1975). „Events are perceivable but time is not,“ in *The Study of Time II*, eds J. T. Fraser and N. Lawrence (New York, NY:

Springer-Verlag), 295-301. doi: 10.1126 / science.1145203.

Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston, MT: Houghton, Mifflin and Company.

Gibson, J. J. (1982). „Notes on affordances,“ in *Reasons for Realism: Gibson*, eds E. Reed and R. Jones (Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates), 401-418.

Heft, H. (1988). Affordances of children's environments: a functional approach to environmental description. *Child Environ. Q.* 5, 29-37.

Heft, H. (1989). Affordances and the body: an intentional analysis of Gibson's ecological approach to visual perception. *J. Theor. Soc. Behavior.* 19, 1-30. doi: 10.1111 / j.1468-5914.1989.tb 00133.x

Heft, H. (2001). *Ecological Psychology in Context: James Gibson, Roger Barker, and the Legacy of William James's Radical Empiricism*. NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Hodges, B. H. a Baron, R. M. (1992). Values as constraints on affordances: správne vnímanie a konanie. *J. Theor. Soc. Behav.* 22, 263-294. doi: 10.1111 / j.1468-5914.1992.tb 00220.x

Huizinga, J. (1938). *Homo ludens*. Haarlem: TjeenkWillink.

Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment*. Abingdon: Routledge. doi: 10.4324/

9780203466025

Jacobsen, T. a Höfel, L. (2003). Descriptive and evaluative judgment processes: behavioral and electrophysiological indices of processing symmetry and aesthetics. *Cogn. Affect. Behav. Neurosci.* 3, 289-299. doi: 10.3758/ CABN.3.4.289

Jongeneel, D., Withagen, R. a Zaal, F.T. J.M. (2015). Do children create standardized playgrounds? A study on the gap-crossing affordances of jumping stones. *J. Environ. Psychol.* 44, 45-52. doi: 10.1371 / journal.pone.0176165

Kyttä, M. (2002). Affordance of children's environments in the context of cities, small towns, suburbs and rural villages in Finland and Belarus. *J. Environ. Psychol.* 22, 109-123. doi: 10.1006 / jenvp.2001.0249

Kyttä, M. (2004). The extent of children's independent mobility and the number of actualized affordances as criteria for child-friendly environments. *J. Environ. Psychol.* 24, 179-198. doi: 10.1016 / S0272-4944(03)00073-2

Lefavre, L., and Tzonis, A. (1999). *Aldo van Eyck: Humanist rebel*. Rotterdam: O10 Publishers.

Leontyev, A. N. (1981). *Problems of the Development of the Mind*. Moscow: Progress Publishers.

Menatti, L., and Casado da Rocha, A. (2016). Landscape and health: connecting psychology, aesthetics, and philosophy through the

concept of affordance. *Front. Psychol.* 7:571. doi: 10.3389 / fpsyg.2016.00571

Nebelong, H. (2004). Nature's playground. *Green Places* 28th May, 2004.

Prieske, B., Withagen, R., Smith, J., and Zaal, F.T. J.M. (2015). Affordances in a simple playscape: are children attracted to challenging affordances? *J. Environ. Psychol.* 41, 101-111. doi: 10.1016/ j.jenvp.2014.11.011

Reed, E. S. (1996). *Encountering the World: Toward an Ecological Psychology*. New York, NY: Oxford University Press.

Rietveld, E. (2008). Situated normativity: the normative aspect of embodied cognition in unreflective action. *Mind* 117, 973-1001. doi: 10.1093 / mind / fzn050

Rietveld, E. (2016). Situating the embodied mind in a landscape of standing affordances for living without chairs: materializing a philosophical worldview. *Sports Med.* 46, 927-932. doi: 10.1007 / s40279-016-0520-2

Rietveld, E., and Kiverstein, J. (2014). A rich landscape of affordances. *Ecol. Psychol.* 26, 325-352. doi: 10.1080/ 10407413.2014.958035

Rietveld, R., and Rietveld, E. (2011). Designing spontaneous interactions. *OASE Architect.* J. 85, 33-41. Schama, S. (1987). *The*

*Embarrassment of the Riches*. London: William Collins Sons and Co.

Sennett, R. (2008). *The Craftsman*. New Haven, CT: Yale University Press.

Solomon, S.G. (2005). *American Playgrounds: Revitalizing Community Space*. Lebanon: University Press of New England.

Solomon, S.G. (2014). *The Science of Play: How to Build Playgrounds that Enhance Children's Development*. Lebanon: University Press of New England. Sporrel, K., Caljouw, S.R., and Withagen, R. (2017). Gap-crossing behavior in a standardized and a nonstandardized jumping stone configuration. *PLoS ONE* 12:e0176165. doi: 10.1371 / journal.pone.0176165

Strauven, F. (2002). "Neglected pearls in the fabric of the city," in *Aldo van Eyck: The Playgrounds and the City*, eds L. Lefavre, and I. de Roode (Rotterdam: NAI Publishers), 66-83.

van Dijk, L., and Rietveld, E. (2017). Foregrounding sociomaterial practice in our understanding of affordances: the skilled intentionality framework. *Front. Psychol.* 7:1969. doi: 10.3389 / fpsyg.2016.01969

van Dijk, L., and Withagen, R. (2016). Temporalizing agency: moving beyond on- and offline cognition. *Theor. Psychol.* 26, 5-26. doi: 10.1177/ 0959354315596080 van Doesburg, T., and van

Eesteren, C. (1923). Towards collective construction. *De Stijl* 12, 89-91.

van Eyck, A. (1960 / 2008). "Place and occasion," in *Aldo van Eyck: Collected Articles and Other Writings 1947-1998*, eds V. Ligtelijn and F. Strauven (Amsterdam: Sun Publishers), 471.

van Eyck, A. (1962 / 2008). *The Child, the City, and the Artist*. Amsterdam: Sun Publishers.

van Lingen, A., and Kollarova, D. (2016). *Aldo van Eyck: Seventeen Playgrounds*. Eindhoven: Lecturis.

Withagen, R., and Caljouw, S.R. (2016). The end of sitting: an empirical study on working in an office of the future. *Sports Med.* 46, 1019-1027. doi: 10.1007 / s40279-015-0448-y

# Rast do strán alebo prečo sa zdá, že deti v dvadsiatom storočí sú stále queerovejšie

Kathryn Bond Stockton

Úryvok z knihy Kathryn Bond Stockton, „Úvod: Rast do strán alebo prečo sa zdá, že deti v dvadsiatom storočí sú stále queerovejšie“ z knihy *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*, s. 1-57. Licenčné práva 2009, Duke University Press. Všetky práva vyhradené. Publikované so súhlasom držiteľa autorských práv a vydavateľa [www.dukeupress.edu](http://www.dukeupress.edu). Osobitné poďakovanie patrí Kathryn Bond Stockton a Kerin Ogg (Duke University Press).

490

*Snívanie je pestované v tme.*

– Jean Genet

Ak zabrdnete pod povrch dieťa, nájdete queer, v zmysle „gay“, alebo jednoducho niekoho zvláštneho.<sup>1</sup> Jeden chlapec vysvetľuje, ako sám seba volal „kobyľa“ – podľa neho to bol výraz pre „homosexuálnu čajku“.<sup>2</sup> Isté deväťročné dievča si o sebe myslelo, že je upírkou, tienistou postavou s temnými tajomstvami obklopujúcimi ženy. Nieкто iný rozpráva: „Akokoľvek hlúpe sa to môže zdať, sledovanie *Bible* (*The Bible*) na mizernej televízii počas drogového tripu [na vysokej škole] s mojím najlepším priateľom\*kou“ vyvolalo sexuálne spomienky z detstva, ktoré súviseli s týmto filmom, a tak mu umožnilo po prvý raz „napoly“ „sexuálne“ spoznať samého seba.<sup>3</sup> Niektorí\*é queer komiči\*čky, ktorí vyrastali v 60. rokoch, kým v televízii neboli žiadni homosexuáli, s úškrnom vysvetľujú, že sa ako deti „našli“ v televíznych postavách (niektoré z nich sú dnes už takmer zabudnuté): Ernie, zvláštny chlapec zo seriálu *Moji traja synovia* (*My Three Sons*), Robin z *Batmana*, slečna Jane Hathaway zo seriálu *Vidiečania z Beverly Hills* (*The Beverly Hillbillies*), alebo inštalatérka Josephine z reklám na kúpeľňové čistiace prostriedky.<sup>4</sup>

Okrem týchto vyznaní sú tu ešte temné a krásne stvárnenia, ktoré pochádzajú a šíria sa prostredníctvom románov a filmov, ako napríklad tie, ktoré vyzdvihujem v celej tejto knihe, nad rámec hádaniek, ktorými nás dráždia: deti, ktoré visia ako samovrahovia v spektrálnych podobách rozkvitnutých stromov; ležiace deti, ktoré hitchcockovským spôsobom špehujú (osamelé oko, hľadajúce zo schodiska vytvárajúce diagonálnu vizuálnu rovinu) svojich učiteľov\*ky, ktorí sú podľa nich milenci; portrét dvanásťročnej dievčiny, ktorá sa správa ako dieťa a zároveň ako manželka muža, ktorému dáva prednosť pred psami aj suvenírmí; čierny podvodník, ktorý zrodí bielu matku, aby ho milovala a oplakávala; aj veľmi komplikovaný obraz prízračnej ženy-dieťaťa – ona s očarujúcim „pohľadom cherubínov v renesančných divadlách“, ktorá „zvláštne vedomá si akejsi stratenej krajiny v sebe... sa vydala na cestu von“ – túlala sa a hľadala svojho milenca – ochrancu, pričom sa rozprávala so zvieratami, „napínala im kožušiny, až sa im zúžili oči a... obnažili zuby, pričom jej vlastné zuby sa ukazovali, akoby mala ruku na vlastnom krku“.<sup>5</sup>

Kathryn Bond Stockton

491

Unikli nám takéto deti?

Aj keď sa s nimi stretávame v našich životoch a pri čítaní (v angloamerickom rámci), nenachádzajú sa v dejinách, ako uvidíme neskôr.<sup>6</sup> Nie sú témou historických spisov ani povedomia širokej verejnosti. Ticho obklopujúce queerovosť detí sa prelamuje náhodou – výrečne a len zriedkavo – fiktívnymi formami. Fikcie doslova ponúkajú podoby, ktoré by mohli mať určité premýšľania o deťoch. A určité rozjímania o deťoch sú uľahčené, spravidla dramaticky, tým, že sa stretávame s ešte iluzórnym dieťaťom.

#### DUCH A JEHO ROVESNÍCI\*ČKY – ČO HOVORÍ O DEŤOCH „GAY“ DIEŤA

Čo „je“ dieťa, je temná otázka. Otázka o dieťati nás núti vliezť dovnútra oblaku – „tienistej škvrny na svetlom poli“ –, čo nás v okamihu privedie k oblačnosti a prízračnosti obklopujúcej deti ako postavy v čase.<sup>7</sup>

Jeden typ dieťaťa nám tieto veci približuje. Myslím, že je prostriedkom, jemnou šošovkou, pomocou ktorej možno vidieť každé dieťa ako queer, hoci problémy tohto konkrétneho dieťaťa sa zdajú byť jedinečné. Toto zvláštne dieťa nás vedie najmä k tomu, aby sme vnímali duchov a to, ako sa deti stávajú temnými. Otázky, ako „Kedy si to zistil\*a?“, „Vedel\*a si to už ako dieťa?“, ktoré sa pýtajú queer dospelí, aby si vysvetlili toto dieťa (ako by mohli): dieťa, ktoré vedelo niečo o „homosexualite“ alebo o veciach, ktoré sa preň stávali zvláštnymi. Existuje homosexuálne dieťa? Existuje predstava dieťaťa, ktoré sa nachádza v blízkosti slova gay, má k tomuto slovu prízračný, desivý, komplikovaný, energizujúci, vyvolený, vynútený alebo budúci vzťah? Alebo k tomu, k jeho významu, k jeho tienistej sieti, bez slova samotného? Myslíme si, že existujú takéto deti? Čo môže pojem gay dieťa urobiť s predstavami o dieťati? Čo by tento duch mohol povedať o jeho rovesníkoch\*čkach? Zdá sa, že dosť veľa. V tejto štúdii o detskej queerovosti v tom najširšom zmysle slova, vypovedá o mnohom. Keď sa vynorí ako myšlienka, začne v tienistej podobe načrtávať bolesť, tajomstvá, emocionálnu prácu, sexuálne motívy a bočné pohyby, ktoré spre-vádzajú všetky deti, nech to akokoľvek popierame. Gay dieťa osvetľuje temnotu dieťaťa.

Pre dospelých queer ľudí to znamená niečo iné. Niečo neočakávané pre tých, ktorí sa hrdia iróniou alebo sa bránia (konceptu aj slovu) „gay“ ako

príliš naivne identitárnym.<sup>8</sup> U týchto dospelých môže reč o gay dieťati vyvolať nežnosť. Môže uvoľniť, aj keď nechcenú, sotva prípustnú, sotva priznanú sentimentalitu. Človeka môžu pichať, bolieť pocity – o svojom detstve –, ktoré sú, dokonca ešte aj teraz, ľútostivé, intenzívne, melodramatické, ale pochopiteľné záchvaty zúfalstva alebo ostrého nepokoja. Človek si môže spomenúť na zúfalý pocit, že jednoducho nemá kam rásť. Čo by sa stalo z dieťaťa, ktorým sa človek bál byť? Pre dospelých, ktorí od malička cítili, že ich priťahujú iné osoby nesprávnym spôsobom, môže byť teda predstava gay dieťaťa – akokoľvek pojmovovo problematická – návratom k desivému, vyhrotenému pocitu rastu smerom k otázniku. Alebo vyrastaním v hmle. Alebo visením v napätí, dokonca priáním, aby sa čas zastavil alebo len odsunul, aby sa človek nemusel posunúť k novým alebo ďalším problémom. Skutočne, človek mohol mať pocit, že ho skôr čaká budúcnosť so slovom – *homo*, *buzerant*, *gay* alebo *queer* – slovami, ktoré tak často deti používajú – ako s objektmi alebo predmetmi svojich snov.

Je prekvapujúce, že aj konzervatívni Američania\*ky, ktorí sa oháňajú rodinnými hodnotami, porovnávajú svoje deti s „homosexuálmi“. Samozrejme, robia to preto, aby ich postavili do protikladu a bojovali tak proti hrozbe homosexuality pod heslom „čo je dobré pre deti“. Tým však robia z pojmu homosexualita ústredný význam detí, ktoré prijímajú.<sup>9</sup> Nie je nutné hovoriť, že si však nepredstavujú, že existujú deti, ktoré sú queer. Nepredstavujú si ani to, že ich koncept dieťaťa je z definície zvláštny a čoraz zvláštnejší v očiach dospelých, ktorí ho definujú.

Snažím sa nájsť odcudzené, rozširujúce, zatemňujúce sa podoby dieťaťa ako myšlienky, pričom pozorne sledujem prízračné gay dieťa (emblém a ikonu detskej queerovosti) ako postavu vznášajúcu sa v 20. storočí – a postavu, ktorá sa prelína s inými podobami detí, ktoré sú všeobecne zvláštne. (V celom texte ukážem, ako je každé dieťa queer.) Táto kniha má ďaleko od jednoduchej, sentimentalizovanej prosby za práva detí, aby mohli urobiť coming out ako „homosexuáli“, ale skúma konceptuálnu silu prízračnej homosexuality v postave dieťaťa – podprahové, narastajúce prejavy tohto dieťaťa, iba ako fikcia (ako niečo, v čo mnohí neveria). Takéto dieťa robí „homosexualite“ vlastné problémy práve tým, že sa vznáša okolo jeho významov, či už toto slovo pozná, alebo nie, hoci by aj mohlo. Toto prízračné gay dieťa v skutočnosti robí *homosexualitu* oveľa tekutejšou a labilnejšou, než sa zdalo v posledných rokoch, keď ju queer teória oprávnene kritizovala. Nech sa to zdá akokoľvek zvláštne, gay v tomto

kontexte, v kontexte dieťaťa, je novým *queer* – pojmom, ktorý chváli svoje problémy a zdieľa ich s kýmkoľvek.<sup>10</sup>

Čakajú nás mimoriadne bohaté problémy. Medzi nimi je aj otázka oneskorenia vývinu detí: ich predpokladaný postupný rast, ich naznačené pomalé rozvíjanie, ktoré sa neúprosne vykresľuje ako vertikálny pohyb smerom nahor [preto „dospievanie“, v angličtine: *growing up*, vo význame rásť nahor, pozn. prekl.] k plnej postave, manželstvu, práci, reprodukcii a strate detskosti. Ako uvidíme, oneskorenie je ako koncepcia nesmierne ošemetné, rovnako ako rast. Obe nás vhodnejšie vyzývajú k pojmom horizontálneho – čo sa rozprestiera do strán –, alebo do strán a dozadu – viac než jednoduchý ťah k výške a časovo vpred. *Oneskorenie* ako ústredný pojem pri definovaní detstva nás núti uvažovať o tomto vývinovom pojme ako o kolízii s (kedysi dominantným) pojmom teoretickej reči v literárnej vede: s pojmom oneskorenia ako nevyhnutného účinku filozofa Jacquesa Derridu nášho čítania v režanci slov (napríklad vo vete), kde sa význam oneskoruje, odkladá, práve preto, že čítame postupne, postupujeme vo vete dopredu, pričom ešte nevieme, aké slová sú pred nami, zatiaľ čo slová, ktoré sme prešli, musíme brať *so sebou*, kým ideme, čím sa význam rozširuje a visí v napätí. Aké myšlienky o raste sa objavujú, keď sa kľúčové materiálne otázky z detstva (právne vynútené odklady detí) pretínajú s teoretickými predstavami o slovách? A nielen slová, ale aj metafory, ktoré dieťa môže používať ako spôsob, ako rásť samo, v skrytosti, v oneskorení? (Preto tá zvláštnosť: homosexuálna čajka.) Táto kniha ukazuje, že fikcie s gay dieťaťom a jeho príznakom vrhajú svetlo dvoma smermi: na typy zákutí, do ktorých sa bádatelia\*ky detstva nepozreli; a na zákutia, ktoré niektorí slávni teoretici\*čky (Freud, Lacan, Deleuze, Guattari, Mulvey, Metz a Bataille, aby sme vymenovali aspoň niektorých\*) neskúmali.

Okolo týchto fikcií sa zoskupujú intenzívne dilemy. Prečo by dieťa mohlo chcieť uvažovať o bolesti alebo podporovať svoju vlastnú bolesť či bolesť iných? Je intelektuálny život detí (nielen tých „homosexuálnych“) často masochistický, keďže inteligentné deti rady skúmajú predstavy o utrpení spôsobom, ktorý je emocionálne plodný a odvážny? Ako z rôznych emocionálnych dôvodov používajú „lesbické“ deti svojich psov zvláštnym spôsobom? Ako ich používajú metaforicky aj materiálne, aby vytvorili pauzu: teda aby vytvorili rozhodujúce oneskorenie v očakávaní, ktoré sa na ne kladú (a aby vytvorili vlastné pohyby do strán) na

prahu dospelosti? Ako, preboha, pedofili a zvieratá spoločne fungujú ako odbytiská detských bočných vzťahov? A ako, v tomto prípade, súvisia „motívy detí“ – sexuálny aj právny hlavolam – s ich pohybmi? Aké nevyspytateľné, hmlisté motívy riadia pohyby ich tiel, pohyby, ktoré môžu vyzeráť ako sex, zvädzanie, delikvencia alebo vražda? Ako však nevinnosť, naše štandardné označenie detí, spôsobuje vlastné násillie? Ako napríklad deti inej farby pleti prejavujú, že ich začlenenie do „budúcnosti našich detí“ je čiastočné, dokonca kruté? A aký druh peňazí, akú menu, uchopia deti? Existuje tu istá ekonomika cukríkov s libidinálnymi pôžitkami z konzumácie a ničenia? To sú vybrané otázky, ktorými sa zaoberám v súvislosti s tým, čo nazývam duch a jeho rovesníci\*čky.

Mali by sme začať znova, s problémom dieťaťa ako všeobecnou myšlienkou.<sup>11</sup> Dieťa je presne to, čím nie sme a v skutočnosti sme nikdy neboli. Je to akt dospelých, ktorí sa pozerajú späť. Je to príзраčná, nedosiahnuteľná predstava, ktorá nás núti žasnúť. Vzhľadom na to, že nemôžeme poznať kontúry detí, to, kým sú samy pre seba, mali by sme o deťoch prestať hovoriť úplne? Mali by sa všetky reči o deťoch skončiť, okrem našej kritiky zlých účinkov nostalgického ohliadania sa späť vo fantázii?

Fantázia je podľa mňa zaujímavejšia ako toto. Je bohatšia, ako si myslíme, a má hutné možnosti. Napriek tomu, že angloamerické kultúry si počas niekoľkých storočí mysleli, že dieťa môže byť starostlivo kontrolovaným stelesnením nekomplikovanosti (čoraz viac chránené pred prácou, sexom a bolestivým porozumením), dieťa sa zhusťuje komplikáciami. Dokonca aj ako myšlienka. V skutočnosti, samotné kroky, ktoré sa snažia oslobodiť dieťa od hustoty – vzdialiť ho od dospelosti – ho len urobili cudzím, zásadne cudzím dospelým. Nevinnosť je zvláštnosťou, než sme si kedy mysleli, že môže byť. A potom sú tu telá (deti), ktoré musia žiť vo vnútri postavy dieťaťa. Vzhľadom na to, že deti toto dieťa nepoznajú, určite nie tak ako my, hoci sa v ňom pohybujú, život v tejto membráne je dospelým do veľkej miery dostupný ako spomienka – čo si môžem pamätať z toho, čo som si myslel\*a, že som? – a tak nás v kruhu vracia späť k našim fantáziám (našich spomienok). Ale aj fantazijne podfarbené príзраčné spomienky môžu plodiť zložité koncepty dieťaťa. Ako je zrejme, jedno z nich je pre mňa ústredným, hoci nie výlučným, predmetom môjho skúmania: príзраčné gay dieťa, ktoré figuruje ako osobitná intenzifikácia týchto problémov.



Gay dieťa ukazuje, ako postava dieťaťa nezodpovedá deťom – nezodpovedá radostiam a hrôzám, ktoré si pripomínáme. A hoci gay dieťa nemôže uniknúť našej fantázii – to by malo byť zrejme –, tento pojem vidím v tom, že deti bojujú s pojmami a pohybujú sa v nich, niekedy úspešne, inokedy nie. A ak ho berieme vážne, zhromažďuje za sebou ďalšie (koncepty) detí. Vďaka nemu vidíme, že deti sú čoraz queerovejšie v storočí, ktoré vyzdvihovalo a chránilo dieťa. Táto kniha vlastne neskromne tvrdí, že pojem gay dieťa upozorňuje na drámu detskej temnoty: pohyb ich tiel okolo znepokojivých slov; tiež ich sklon blúdiť vo vnútri oneskorenia, ktoré určuje, kto „sú“. Deti rastú do strán, rovnako ako nahor – alebo tak to tvrdím – čiastočne preto, lebo podľa našich predstáv nemôžu postúpiť do dospelosti, kým nepovieme, že je čas.

Hmla, napätie, strach z dospievania: je zrejme, že mnohí „heterosexuálni“ dospelí sa budú stotožňovať s aspektmi gay dieťaťa a jeho prízračnosťou. A naopak, nie všetci takzvaní homosexuálni dospelí budú tieto pocity rozpoznávať, pretože nie každý, koho nazývajú „gay“ alebo „queer“, pociťoval takéto pocity v mladosti; a nie všetci sa s týmito slovami aspoň vzdialene stotožňovali, keď boli deťmi. Ale pre tých, ktorí ich zažili, visí v ich raste výstižný druh prízračnosti. Toto je niečo, o čom štúdie o detstve a queer teória ešte nediskutovali: to, čo nazývam „spätňý zrod“ gay dieťaťa, ktorý má prenikavo posmrtné črty.<sup>12</sup> Mám na mysli toto. Takéto dieťa, bez ustálených foriem, ktoré by sa udržali vo verejnom, právnom poli, bolo dieťa pozoruhodne, intenzívne nedostupné samo sebe v prítomnom čase.<sup>13</sup> Protogay dieťa sa objavilo až prostredníctvom aktu retrospektívy a po smrti. Toto queer dieťa sa totiž bez ohľadu na svoje vedomé uchopenie seba samého nedokázalo prezentovať podľa kategórie „gay“ alebo „homosexuál“ – kategórií, ktoré sa kultúrne považujú za príliš dospelé, pretože sú sexuálne, hoci predpokladáme, že každé dieťa je heterosexuálne. Výsledkom pre dieťa, ktoré sa už cíti byť queer (iné, zvláštne, nesynchronizované a priťahované rovesníkmi\*čkami rovnakého pohlavia), je asynchronný vzťah k sebe samému\*ej. Určité jazykové znaky jeho queerovosti sa objavujú až po tom, ako opustí svoje detstvo, po tom, ako sa ukáže, že nie je heterosexuálne. To znamená, že v tínedžerskom alebo dvadsaťročnom veku, následne po tom, ako (rodičovské) plány na jeho heterosexuálne určenie zomreli, môže sa konečne, spätne, použiť označenie „homosexuálne dieťa“ alebo dokonca „gay dieťa“. „Nie som heterosexuál“: „Bol som gay dieťa.“ Toto je jediná gramatická formulácia, povolená pre gay detstvo.

Výraz „gay dieťa“ je náhrobným označením toho, kde alebo kedy zomrel heterosexuálny život človeka. Heterosexuálny človek zomrel, gay dieťa sa teraz narodilo, aj keď spätne (napríklad aj vo veku dvadsaťpäť rokov alebo po ňom). Tento druh mechanizmu spätného zrodenia robí z pátrania po koreňoch queerovosti retrospektívne hľadanie amalgamovaných foriem pocitov, túžob a fyzických potrieb, ktoré viedli k tejto smrti heterosexuálneho života. A predsa, kým sa zdvihne náhrobný kameň („Bol som gay dieťa“), „dieťa“ podľa jazykovej definície už vypršalo.

Oprah dokázala túto hlavnú myšlienku aj tým, že v prítomnom čase označila náš nedávny kultúrny posun smerom ku gay dieťaťu. V časti jej relácie z roku 2005 s názvom „Kedy som zistil\*a, že som gay“ sa pod menami hostí objavili titulky („Carson – vedel, že je gay, vo veku 4 rokov“; „Billy – vedel, že je gay, vo veku 8 rokov“), ktoré naznačujú, že Oprah vo svojej relácii hovorí, že deti sú často „gay“ samy pre seba (nech už to znamená čokoľvek) dlhý čas, kým sa k tomu priznajú.<sup>14</sup> V skutočnosti jedna z hostiek hovorí o tom, že sa priznala svojej matke v desiatich rokoch. Je príznačné, že matka (strategicky?) zabudla na traumy tohto momentu, pretože si myslela, že jej dieťa je „príliš malé“ na to, aby „to“ vedelo. Z toho podľa matkiných slov vyplýva „nočná mora“, keď videla „smrť“ svojich „snov“, keď sa dozvedela, že jej dcéra je v sedemnástich rokoch (opäť) homosexuálka. Hostia relácie – z ktorých nikto nie je dieťa – správne predpovedajú, že deti sa teraz budú priznávať v čoraz nižšom veku. Ale budú sa priznávať ako „gay“, „queer“ alebo pod nejakým iným pojmom? Na to je ešte priskoro. Ale gay dieťa nás núti vnímať queer časovosti, ktoré prenasledujú všetky deti. Lebo nech to prezentujeme akokoľvek, dieťa z pohľadu „normálnych“ dospelých je vždy queer. Je „homosexuálne“ (zaujímavý problém, ktorý sme práve videli) alebo, napriek tomu, že naša kultúra predpokladá heterosexuálnosť každého dieťaťa, dieťa môže byť len „ešte nie heterosexuálne“, pretože ani jemu nie je dovolené byť sexuálne. Toto dieťa, ktoré „bude“ heterosexuálne, sa len približuje a zároveň zásadne odďaľuje (vo svojej vlastnej asynchrónnej fixácii) oficiálny cieľ heterosexuálnej sexuality, a preto sa ukazuje ako od cudzené tomu, k čomu by sa malo približovať. Ako akokoľvek dieťa rastie samo v sebe v oneskorení? Túto otázku dramatizuje, dokonca typizuje očividne queer dynamika gay dieťaťa, ktoré je tak intenzívne odkladané.

Fascinujúce je, že práve teraz sa vo verejnom diskurze objavujú „transrodové deti“, hoci ich prijatie sa bezpochyby a často kruto odkladá.

V reportáži Barbary Waltersovej pre reláciu 20/20 „Moje tajné ja: Príbeh transrodových detí“ (27. apríla 2007) je deťom už od šiestich rokov „dovolené“ „stať sa samými sebou“ – svojím preferovaným rodom – pre rodinu, priateľov a okolitý svet (a hovoriť na kameru). Rodičia rozprávajú o tom, že už vo veku dvoch rokov počujú deti, ako sa im nepáči ich „dané“ pohlavie, a 20/20 zaujíma rozhodne pozitívny postoj k akceptácii týchto detí (ktoré však vraj majú „diagnostikovanú“ „poruchu rodovej identity v detstve“).<sup>15</sup> Zarážajúce a rozhodné je, že v súvislosti s týmito deťmi sa nespomína výber objektu, príťažlivosť alebo sexualita, a to ani v prípade tínedžerov\*iek. A možno práve toto – táto absencia akýchkoľvek sexuálnych koncepcií – je dôvod, prečo môže 20/20 ponúkať tento program. Žiadny nový segment, ktorý by robil rozhovory so samozvanými „gay“ deťmi, z ktorých mnohé sú jednoznačne transrodové, hoci niekedy zložitým spôsobom a v rôznej miere, zatiaľ nebol ponúknutý. Mohli by sme sa teda spýtať: Ako súvisí ohýbanie pohlavia s vnímaním dieťaťa a ostatných ľudí ako jeho prízračnej homosexuality? Nie je ohnutý rod hlavným spôsobom takého strašenia, číhajúcou možnosťou vnímanou ostatnými, bez ohľadu na to, či je ich vnímanie „správne“ alebo nie?

Je zrejmé, že gay dieťa samo osebe nie je ojedinelým pojmom. Nie je ostrovom kvasu alebo trápenia ako pojem pre seba samého alebo pre iných. Naopak, akýkoľvek pojem, akákoľvek konotácia gay dieťaťa sa už v minulom storočí miešala a prelínala s verziami detí, ktoré by sme mohli nazvať – v záujme ich uchopenia – dieťa ozvláštnené [v anglickom origináli: *queered*, dvojznačnosť pojmu s koreňom slova *queer*, pozn. prekl.] nevinnosťou, dieťa ozvláštnené farbou pleti, dieťa ozvláštnené Freudom, a dospelý „homosexuál“, pre ktorého je typický „zastavený vývoj“ a často je vykreslený ako dieťa (alebo zvierat). Práve tieto deti sa v mojom čítaní objavujú ako zmiešané formy. Tu ich rozpletám, určite umelo, ako pramene z vrkoča, len aby som vysvetlila ich rôzne, znamenité kombinácie v románoch. Druhy podivností, tieto verzie detí sú ústredným prvkom románov a filmov už celé storočie. *Ešte pred* jeho začiatkom toto storočie slávne nazvala spisovateľka Ellen Key v roku 1900 „storočím dieťaťa“, v odvážnom očakávaní, ako budú historici\*čky (prinajmenšom, čo sa dalo predvídať, historici\*čky detstva a vedci\*kyne zaoberajúci sa detstvom) toto obdobie tematizovať. Sama sa držím tohto špecifického artefaktu – diskurzu „storočia“ –, aby som poukázala na problémy so „storočím dieťaťa“, ako ho chápú vedci\*kyne.<sup>16</sup> Umelosť osvetľuje, najmä v oblúku tohto sto rokov trvajúceho rámca,

ktorý je len fantazijný. Z tohto dôvodu gay dieťa osvetľuje problém dejín. Ležiac mimo záujmu historikov\*čiek – ešte nie „v“ ňom – gay dieťa osvetľuje práve to, čo dejiny nevideli, a ukazuje, prečo sú naše predstavy o dejinách spochybňované svojráznosťou fikcií. Je pozoruhodné, že v mnohých knihách o dejinách detstva, ktoré tvrdia, že sa zaoberajú dejinami detí od prvých storočí „Západu“, sa nenachádza žiadna zmienka o nenormatívnej sexuálnej orientácii v detstve alebo o identifikácii detí ako „gejov“ či „lesieb“.<sup>17</sup> Homosexualita sa ako téma objavuje zväčša v súvislosti s klasickým Gréckom. (Tak je to aj v nových vydaniach týchto textov z 21. storočia).<sup>18</sup> Čo teda robím, keď prostredníctvom svojho čítania beletristických textov, s dôrazom na formu, vytváram tvrdenia o deťoch, z ktorých niektoré sa v dejinách vôbec nevyskytujú? Vytváram súčasné dejiny (s ich onedlho sa objavujúcim gay dieťaťom) len ako akési fantazijné dejiny minulosti, nachádzajúc to, čo som odhodlaná vidieť? Nie tak celkom. Presne povedané – a myslím si, že inak, ako je to v tejto otázke – prezentujem dejiny týchto queer detí ako záležitosť fikcie, keďže tieto dejiny sa mimo fikcie verejne nevytvorili. Doslova, tieto deti – tie, ktoré poznám zo života, a tie, ktoré poznám z čítania – vedú fiktívne životy. Dokážem premýšľať len popri historických pojmoch.

Zastavenie pri histórii využívam na premýšľanie o tom, ako zmeniť dejiny na horizontálne tým, že po ich stranách postavím texty, ktoré sa nachádzajú mimo nej. Mojim cieľom je, aby dejiny odhalili, že v praxi rastú do strán a mimo seba prinajmenšom dvoma spôsobmi. Prvý spôsob je tento: v súčasnosti existujú myšlienky (napríklad vo fikciách), ktoré sú vedľa dejín, ale s najväčšou pravdepodobnosťou budú niekedy „v dejinách“ v budúcnosti. „Gay“ dieťa je budúcim aktom ohliadnutia sa za históriu (aj keď koncept tohto dieťaťa netrvá dlho).<sup>19</sup> Takto dejiny rastú samy od seba, z toho, čo je na ich strane – často vo fikciách –, skôr než tento rast do strany v určitej podobe prijímú za svoj. Po druhé, dejiny, akokoľvek sa menia, sú samy osebe synchronne, v tom najväčšom zmysle slova. Sú to všetky pohľady na historickú postupnosť, ktoré existujú, aby sa dali čítať v tomto čase. Preto sa nemôžem „vrátiť“ k textom, historickým či fiktívnym, aby som myslela ich významy v ich vlastnom čase. To nemôže nikto. Môžu pre mňa existovať len teraz – ako pre čitateľku, ktorou som. Čitateľka, ktorá používa (v tomto aktuálnom okamihu) spleť myšlienok z desaťročí čítania, aby mohla čítať texty, ktoré sú samy osebe mimoriadne zložitým amalgámom rôznych časov.<sup>20</sup>

Nie je dôležité, aby sa spájali synchronie a zahmlené zložitosti, ale najjednoduchším faktom zostáva, že všetko, čo sa nedostalo do dejín – moje príznačné gay dieťa, ktoré sa spája s inými deťmi – je zo svojej definície prísne vedľa nich. Takže svoje čítania zo storočia dieťaťa (ten vymyslený pojem) kladiem vedľa dejín tohto storočia definujúceho dieťa, pričom na začiatku pripúšťam umelé hranice samotného „storočia“.<sup>21</sup> Oni (moje čítania a tvrdenia historikov\*čiek a/alebo sociológov\*čiek) sa často nedokážu elegantne zhodnúť, pretože fikcie sa často nepodriaďujú diktátu alebo kontúram svojej doby. Z tohto dôvodu namiesto písania takzvanej histórie urobím zo svojich dejín skôr dejiny môjho čítania série fikcií, ktoré usporiadam. Vrátime sa teda len k istej forme fantázie – konkrétne k mojej vlastnej? Zdá sa príliš jednoduché a nepresné povedať, že vo fikciách, ktoré som pre túto knihu čítala, som videla to, čo som chcela vidieť. To, čo by som teraz nazvala „to, čo som chcela“ – čo by som teraz povedala, že formovalo moje čítanie –, bolo sčasti formované tým, čo som začala vidieť a čo som sčasti vôbec nečakala. Svoje čítanie v túžbe kladiem vedľa dejín, ktoré preň zatiaľ nemajú miesto.

História však prekvapuje, žiari. Využívam historické tvrdenia o dieťati – slávne, osvedčené, zaujímavé tvrdenia z minulého storočia –, aby som ukázala, ako vedci\*kyne detstva robili z dieťaťa čoraz queerovejšie, aj keď nevideli, alebo nikdy nepovedali, že vidia okolo seba príznačné gay dieťa (vo fikciách). V podstate doteraz nevyšla žiadna monografia o queer dieťati – žiadny historicky vrstvený, teoretický pohľad na túto problematiku v angloamerickej literatúre, filme, teórii alebo dokonca v kultúrnych štúdiách. Objavila sa antológia, *Curiouser: On the Queerness of Children (Zvedavejšie: O queerovosti detí)*, v ktorej sa nachádzajú práce z oblasti queer teórie, pre ktorú som napísala záverečnú esej (podklad k tejto knihe).<sup>22</sup> A v súčasnosti existuje mnoho kníh o „queer mládeži“, ktoré sa však zameriavajú najmä na gay tínedžerov a pochádzajú z oblasti populárnej psychológie, klinického poradenstva, svojpomoci, rodičovstva a štúdií o výchove.<sup>23</sup> Popri nich, ale často ako kontrast, sa tu spomínané verzie detí objavujú v pozoruhodných náčrtoch: od autorov a autoriek, ako sú Henry James, Radclyffe Hall, Virginia Woolf, Djuna Barnes a Gertrude Stein (okrem iných mysliteľov\*iek), cez Nabokova v polovici storočia, po ktorom nasledoval Capote v 60. rokoch, až po hollywoodske filmy a nezávislé filmy (od 50. rokov až po súčasnosť) – a tiež queer kinematografiu. Sú to fikcie, ktoré prezentujú to, cez čo sociológia, právo a história nemôžu preniknúť vzhľadom na zavedené

tabu okolo detí. Romány a filmy sú vo svojich vynaliezavých formách bohatými stimulátormi otázok, na ktoré verejné kultúry akoby nemali jazyk.

## PREČO HOVORIŤ O RASTE DO STRÁN?

Existujú spôsoby rastu, ktoré nie sú rastom nahor. Fascinujúca asynchronnosť „gay“ dieťaťa, jeho nutné sebazáchovné opatrenia, jeho objavenie sa až po smrti a jeho častý návrat k metafore (ako spôsobu uchopenia seba samého) naznačujú, že potrebujeme nové slová pre rast. Na pozadí zásadných argumentov Lee Edelmana, Jamesa Kincaida a Evy Kosofsky Sedgwick podporujem iný druh nároku na rast a na jeho intímny vzťah s queerovosťou. Vo všeobecnosti chcem vypichnúť (vyprázdniť alebo len oddialiť) vertikálnu, dopredu sa pohybujúcu metaforu rastu, a to skúmaním mnohých druhov rastu do strán, ktoré zobrazujú texty 20. storočia.

Hoci fráza „vyrásť“ [v angličtine: *to grow up*, v doslovnom preklade rásť nahor, pozn. prekl.] má dlhú tradíciu, ktorá siaha až do Coverdale Biblie z roku 1535 (1 Samuel 2. 26: „Dieťa Samuel išlo a vyrástlo a bolo prijaté od Hospodina a od ľudí“ v anglickom origináli: *The childe Samuel wente and grewe up, & was accepted of the Lorde & of men*, pozn. prekl.), podľa *Oxfordského anglického slovníka* sa slovo *grow* (rásť) vracia k staroanglickému *greouue* už v roku 725. Najprv sa používalo len v súvislosti s rastlinami (keďže slovo *weaxan* – „rásť“ sa používa pre zvieratá), neskôr sa rozšírilo a znamená množstvo vecí: „o rastline: prejavovať čulý život“; „o živých telesách: postupne sa zväčšovať prirodzeným vývojom (keď sa hovorí o ľuďoch, slovo sa zvyčajne vzťahuje na postavu)“; „o veciach hmotných alebo nehmotných: postupne sa zväčšovať, zväčšovať množstvo alebo stupeň“; a „o mori: zväčšovať sa“.<sup>24</sup> To znamená, že rast je záležitosťou rozšírenia, sily a objemu, ako aj vertikality. A „rast do strán“ by bol pravdepodobne mimoriadne výstižný výraz pre to, čo najnovšie kognitívne vedy uznávajú ako rast mozgu (počas celého života človeka) prostredníctvom schopnosti mozgu vytvárať neurónové siete cez spojenia a rozšírenia.<sup>25</sup> Preto „rast nahor“ môže byť krátkozrakým, obmedzeným vykreslením ľudského rastu, ktoré by napodiv znamenalo koniec rastu, keď sa dosiahne plný vzrast (alebo reprodukcia). Naproti tomu „rast do strán“ naznačuje, že šírka skúseností alebo myšlienok človeka, jeho motívov alebo jeho pohybov sa môže týkať akéhokoľvek veku, čím sa „dospelí“ a „deti“ dostávajú

do laterálneho prekvapivého kontaktu. Tento druh rastu je obzvlášť viditeľný, ako plánujem ukázať, prostredníctvom (fikcie) prízračného gay dieťaťa – verejne nerealizovateľného dieťaťa, ktorého identita je odkladom (niekedy silným a šťastným) a aktom rastu do strán, a to na základe jeho *budúceho spätného pôsobenia* ako dieťaťa. Toto dieťa sa prelína s ďalšími koncepciami dieťaťa v hre celého storočia, vrátane, celkom prekvapivo, dieťaťa ozvláštneného (v anglickom origináli: *queered*, pozn. prekl.) nevinnosťou.

Je chyba chápať nevinnosť priamočiaro, veriť jej neškodnej reklame. Z nevinnosti sa nedá „vyrásť“ do pozície dospelého človeka, ktorý ju chráni. Tento pohľad na nevinnosť – pohľad na dospievanie – necháva človeka otvoreného jej zvláštnym nebezpečenstvám. Nevinnosť totiž pôsobí na dospelých a deti svojím vlastným násilím, a to je lekcia, ktorú nám dávajú Kincaid aj Edelman. James Kincaid v knihe *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting (Erotická nevinnosť: Kultúra zneužívania detí)* (1998) a Lee Edelman v knihe *No Future: Queer Theory and the Death Drive (Bez budúcnosti: Queer teória a pud smrti)* (2004) ukázali brutalitu ideálu nevinného dieťaťa.<sup>26</sup> „Erotická nevinnosť“ je pre Kincaida brutálnym ochudobnením sexuálneho života o sexuálne dráždenie nevinnosti. Je to znevažovaním tak detí, ktoré sú stvorené byť dráždivo čistými, ako aj dospelých, ktorí sú ňou dráždení. Kincaid pripomína znamenitú „prázdnotu“ dieťaťa v jeho prestrojení za nepoškvrneného, pričom poukazuje na to, že nevinnosť a čistota sú čisto „negatívnou inverziou“ atribútov dospelých. (Nevinnosť je nedostatok viny, hriechnosti, poznania, skúsenosti a tak ďalej; dieťa je v tomto ohľade „súborom toho, čo nemá“).<sup>27</sup> Tento druh prázdnoty je pre úlohu dieťaťa v erotickej nevinnosti kľúčový. „Keďže [detská] plochosť nič neznamená,“ hovorí Kincaid, „neprekáža našim projekciám“, nášmu záujmu „objaviť erotické... na prázdnej stránke“ (10). Rovnako dôležité je, že podrobné rozprávania o obťažovaní detí, ktorých je plná tlač, umožňujú „normálnym“ občanom to, čo zrejme hľadajú: „spravodlivé, bezúhonné... pornografické fantázie“ o porušovaní detskej nevinnosti. Pod rúškom „rozhorčenia“ a protestu si každý dospelý môže prečítať „dráždivé rozprávania“ o sexuálnom zneužívaní detí a zároveň zablokovať myšlienku, že detská sexualita sa v mnohých súvislostiach ukazuje, ako „komplikovanejšia, než sme predpokladali“ (5, 12). „Mohli by sme“ – ak si dovoľíme tieto komplikácie preskúmať – „nájsť [nové] príbehy, ktoré nie sú poháňané strachom“ (15).

Edelman sa nebojácne snaží prijať iný druh násillia, pretože sa usiluje vyhnúť násilliu nevinnosti. Uprednostňuje freudovský pojem pudu smrti pred myšlienkou dieťaťa, ktoré zabíja rozkoš. V skutočnosti by pre Edelmana prijatie pudu smrti, jeho energetickej *jouissance*, jeho otvoreného popierania pokračovania človeka, mohlo byť nežnou odpoveďou na zneužívanie v rukách dieťaťa – myšlienky dieťaťa, ku ktorej sa význam a budúcnosť upínajú imaginárnym a zároveň rozkoš zabíjajúcim spôsobom.<sup>28</sup> Pre Edelmana postava dieťaťa ako emblém (nemožnej) kontinuity rodičov plodí klamné vízie. Sú to vízie bezproblémovej reprodukcie seba samého, ktorého budúcnosť vždy predstavujú (vlastné) deti. „Budúcnosť“ a „naše deti“ sú tak vždy spojené v akomsi desivom (a hermeticky uzavretom) „reprodukčnom futurizme“: „spoločenskom konsenze“, ktorý, ako lamentuje Edelman, sa stal „nemožným odmietnuť“.<sup>29</sup> A čo viac, „obraz dieťaťa,“ píše, „ktorý si netreba zamieňať so živou skúsenosťou akýchkoľvek historických detí, slúži na reguláciu politického diskurzu“ (11). Politika sa teraz robí len v mene a v záujme „budúcnosti našich detí“. Krutý výsledok? Ak v akomkoľvek kontexte neexistuje „žiadne dieťa“, a teda ani „žiadna budúcnosť“, „potom vina musí padnúť na osudové lákadlo sterilných, narcistických pôžitkov chápaných vo svojej podstate ako deštruktívne významom“ (13) – pôžitkov dramaticky položených pred dvere homosexuálov. Na týchto pôžitkoch Edelman vo svojej polemike samozrejme trvá a s radosťou spája tieto pôžitky s deštrukciou spoločenského poriadku.<sup>30</sup> Edelman by rád tento spoločenský poriadok zničil, a spolu s ním aj samotné dieťa. Pre moje účely je azda najdôležitejšie, hoci Edelman to uvádza len tak mimochodom, že „kult dieťaťa... nedovoľuje žiadne svätyne queerovosti chlapcov a dievčat, pretože queerovosť je v súčasnej kultúre ako celku... chápaná ako koniec detí a detstva“ (19).

Existujú aj iné spôsoby, ako „dieťa“ obísť. Dalo by sa skúmať elegantné, nepoddajné kontúry rastu, ktoré neveštia pokračovanie. Vymyslela som preto termín „rast do strán“, ktorý označuje niečo, čo súvisí s pudom smrti, ale nedá sa naň redukovat; niečo, čo lokalizuje energiu, potesenie, vitalitu a emóciu/pohyb [v anglickom origináli: (*e*)*motion*, pozn. prekl.] v spätných spojeniach a predĺženiach, ktoré nie sú reprodukčné. Tie budem teoreticky chápať ako pohyblivé suspenzie a tiene rastu. Na tento účel sa vraciam k pojmu, ktorý začiatkom 90. rokov 20. storočia tak výstižne použila Eve Kosofsky Sedgwick – „protogay dieťa“ (*protogay child*) – a tento pojem si nárokuje pre rast do strán. Dieťa, ktoré podľa vládnucich kultúrnych definícií nemôže „vyrásť“, rastie do strán kultúrnych

ideálov, a to spôsobom, ktorý skúmam v celej tejto knihe. Pokiaľ ide o Sedgwick, vo svojej slávnej eseji z roku 1991 s názvom „How to Bring Your Kids Up Gay: The War against Effeminate Boys (Ako vychovať svoje deti ako homosexuálov: Vojna proti zoženšteným chlapcom“ sa hlboko zameriava na rozšírené kultúrne „želanie, aby homosexuáli *neexistovali*“, a za svoj konkrétnejší cieľ si berie „odmietavé želanie terapeutov\*iek, aby výsledok nebol homosexuálny“.<sup>31</sup> Ako vysvetľuje len sčasti ironicky: „Rady o tom, ako pomôcť svojim deťom, aby sa z nich stali homosexuáli..., sú menej rozšírené, ako by ste si mohli myslieť. Na druhej strane rozsah inštitúcií, ktorých programovým cieľom je zabrániť vývoju homosexuálov, je nepredstaviteľne veľký [...] väčšina miest štátu, armády, školstva, práva, trestných inštitúcií, cirkvi, medicíny a masovej kultúry ho presadzuje bezvýhradne a neváha sa uchýliť ani k invazívnemu násiliu“ (161). Sedgwickovej eseji – sčasti imperatív, sčasti lamentácia, ako naznačuje jej názov – podáva správu o historickej zmene, ktorú si napriek jej závažnosti sotva niekto všimol. V roku 1973 sa Americká psychiatrická asociácia s fanfárami rozhodla vypustiť z ďalšieho vydania svojho Diagnostického a štatistického manuálu (DSM – III) diagnostickú kategóriu „homosexualita“, čím ju vyradila spomedzi patológií. Do ďalšieho vydania DSM v roku 1980 sa do nej šikovne pridala položka: „Porucha rodovej identity v detstve“, ktorá, ako nám Sedgwick hovorí, „zdá sa, že nezbudila žiadnu pozornosť zvonka... a dokonca sa to ani nevnímalo ako súčasť rovnakého koncepčného posunu“ (155, 157). DSM v podstate oslobodila homosexuála len preto, aby osočila dieťa. Viedla vojnu proti homosexualite práve na poli, kde sa vojna mohla skrývať: na poli protogay dieťaťa.

V tomto pojme „protogay“ vidím množstvo nepreskúmaných časovostí, teórií metafory, pohyblivých pozastavení, tieňov rastu a zvláštnych *anti*identitových foriem smerovania k „homosexualite“, ktoré čakajú na preskúmanie. V skutočnosti človek vníma, že protogay dieťa doslovne vyjadruje pojem, ktorý Derrida považoval za „riadiaci celé Freudovo myslenie“: *Nachträglichkeit*, voľne preložený radom kritikov\*čiek ako „odložený účinok“, „oneskorené pochopenie“, „retrokauzalita“ a „následnosť“: „odložené konanie“, pri ktorom udalosti z minulosti nadobúdajú význam až vtedy, keď sa čítajú prostredníctvom ich budúcich dôsledkov.<sup>32</sup> Freud tento názor – niekedy nazývaný „duchom v detskej izbe“ – rozvinul ako spôsob, ako vysvetliť, že trauma, s ktorou sa stretol v detstve – presnejšie, ktorú prijal ako dojem – sa môže stať funkčnou traumou, bez ohľadu

na to, že ju ako takú vedome pochopil až neskôr v živote prostredníctvom odloženého účinku a oneskoreného pochopenia, ktoré spätne spôsobujú traumy, pričom minulé a súčasné štruktúry ega kladú vedľa seba, takmer kubisticky, v laterálnom rozložení.<sup>33</sup>

Kubistický *rast* ako pojem nás čaká v Picassom inšpirovaných zobrazeniach Gertrude Stein. V tomto freudovskom kontexte traumy si však môžeme všimnúť, ako veľmi je protogay dieťa donútené prísny a verejným diskurzom sledovať cestu ducha v detskej izbe – hoci v tomto prípade, a to je rozhodujúce, si *môže byť* prízračné gay dieťa plne vedomé svojho odloženého narodenia.<sup>34</sup> Preto freudovská koncepcia nečinnosti celkom nesedí na prízračné gay deti, hoci sa zdá, že áno. Môžu čakať len na (právo nárokovať si) slovo, nie na duševný stav, ktorý im bol v detstve odopretý. A navyše, bez ohľadu na to, ako chápú svoje okolnosti, ich nečinnosť sa zjavne nedá (znovu)vyriešiť. Keďže sú „gay deťmi“ až po skončení detstva, nikdy „nie sú“ tým, čím nečinne „boli“. Je teda zrejmé, že detskú protohomosexualitu považujem za odvážny a vecný komentár k Derridovmu pojmu oneskorenia. Derrida tvrdí, že „štruktúra oneskorenia... v skutočnosti zakazuje, aby sa z časovosti... urobila jednoduchá dialektická komplikácia živej prítomnosti ako pôvodnej a nepretržitej syntézy“.<sup>35</sup> Hoci sa táto dynamika úplne zmení – a nie všetko je na prospech veci –, keď deti budú môcť konečne uskutočniť coming out ako „gay“, navrhujem, aby nás prízračné gay dieťa, povedané Derridovými slovami, „nezaujímalo kvôli horizontom modifikovaných (...) prítomností, ale kvôli minulosti“ ktorá nikdy nebola prítomná a ktorá nikdy nebude, ktorej budúcnosť, ktorá má prást, nikdy nebude produkciou alebo reprodukciou vo forme prítomnosti“.<sup>36</sup>

Možno táto okolnosť gay dieťaťa vedie dieťa k metafore, ktorá je sama osebe bočnou akumuláciou: aktom predstavovania si seba samého\*ej ako niečoho iného. V skutočnosti, ako tvrdím v druhej kapitole, ktorá vysvetľuje čas vo vzťahu k metafore, teoretici\*čky detstva sa musia zaoberať literárnymi indíciami a jazykovými zvädzaniami (aké nachádzame v imaginatívnych fikciách), ktoré robia to, čo sa často ukazuje, že robia deti: približujú sa k cieľu, spomaľujú; odbočujú, spomaľujú; vezú sa na metafore, ktorú majú tendenciu zhmotňovať, a tak si predstavujú vlastné vzťahy. Môj pes je moja žena, moja bábika je moje dieťa. Nezriedka sa ukazuje, že deti majú talent na metaforickú zámenu, nechávajú jeden objekt zastúpiť iný, pomocou čoho si znovu predstavujú vzťahy k času. Mali

by sme sa pýtať, ako sú deti zobrazované v súvislosti s pojmom „dospievania“? Sú zobrazené ako (ne)vtipne vytvárajúce zvláštne vzťahy („môj pes je moja žena“), keď predvídajú, ako sa budú na vzťahoch podieľať v dospelosti?

Metafory, ktoré sa komicky, poeticky približujú a vzdávajú od svojich pomenovaní, naznačujú niečo iné. Táto dynamika by mohla naznačovať, že samotné označenie „gay dieťa“ je v istých kontextoch možným obmedzením – dokonca aj v rukách homosexuálov. Keď človek môže povedať „bol som gay dieťa“, môže byť v nebezpečenstve, že umŕtvi všetky metafory, ktoré sa bohato vyrojili pred príchodom slova *gay*. Všetky tie obrazy, ktoré hľadajú svoje významy, pohybujúce sa po svojich dráhach pozastavenia, sa môžu stratiť, keď zaparkujú do „gay“. Preto metaforická smrť heterosexuála (označená, ako som povedala, výrazom „homosexuálne dieťa“) alebo spätný zrod gay dieťaťa (uvedený do pohybu „smrťou“ heterosexuála) môže byť sprevádzaný *smrťou metafor*. S výnimkou situácie, keď sa zachovávajú popri slovách *gay* a *homosexuál* ako nevhodné. Najmä vo vzťahu k deťom naše súdy neveria – v prípade detí otvorene orientovaných na rovnaké pohlavie – tendencii metafory, rozprávaniu a časovým trikom kamery (alebo filmového obrazu) na nové usporiadanie vzťahov a čas dokazuje, prečo fikcie jedinečným spôsobom pestujú predstavy o queer deťoch. Nachádzame sa v dobe, ktorá oficiálne neuznáva, že deti rastú do strán namiesto nahor. Sme v čase historickej predčasnosti lásky k rastu do strán. Tieto poprepletané otázky časového intervalu, retrospektívy, metaforickej smrti a zrodu a smrti metafor robia z cenenej kategórie „detstva“ – stavu bytia človeka a zároveň odkladania časového priblíženia sa k času, ktorým nie je (totiž dospelosti) – pojem takmer cudzí sám sebe.

Dieťa je dokonca definované ako druh právnej zvláštnosti. Je to telo, o ktorom sa hovorí, že potrebuje viac ochrany ako slobody. A je to tvor, ktorý nemôže súhlasiť so svojim sexuálnym potešením, rozviesť sa s rodičmi alebo určiť si vzdelanie – aspoň nie podľa zákona. Ešte predtým, ako sa prostredníctvom „progresívnych“ reforiem (vo väčšine štátov USA do roku 1915) vytvorili súdy pre mladistvých, sa pravidlá trestnej zodpovednosti detí v 19. storočí výrazne líšili od dospelých: deti do siedmich rokov sa podľa zákona považovali za „neschopné“ páchať trestné činy; deti od siedmich do štrnástich rokov boli tiež považované za „bez zločineckého zámeru“, hoci obžaloba mohla pod ťažkým dôkazným

bremenom túto domnienku vyvrátiť.<sup>37</sup> Samozrejme, s väčšou právnou ochranou detí v 20. storočí prišla aj ich väčšia právna regulácia: štát ako „rodič“ „nepoddajných detí“. V skutočnosti dieťa ani nebolo „osobou“ v zmysle ustanovenom štrnástym dodatkom, až kým sa v roku 1967 v prípade Najvyššieho súdu USA *In re Gault* nezačala otvárať otázka, či by deti mali byť rovnocenné s „ľuďmi“. Alebo sú to „zvláštni ľudia“, ako ich označuje istá právnická kniha?

Táto zvláštnosť – nie v širokom, v tekutom zmysle, ale v celej škále presných, hoci aj spletitých verzí queer detí – je predmetom mojej knihy. Neskôr sa vrátim k otázke dejín a konkrétnym tvrdeniam o historických zmenách. Možno sa totiž pýtať, čo povedali vedci\*kyne zaoberajúci sa dejinami detstva (a štúdiom detstva) – a ako vedľa ich zistení sedí gay duch, najmä prostredníctvom diktátu románov a filmov. Najskôr spresním verzie detí, ktoré histórie aj štúdie detstva nedostatočne uznali, čudne poňali alebo ich ani nevideli. Aby som bola spravodlivá, sama ponúkam súbor počiatočných, nie vyčerpávajúcich predpokladov na zamyslenie. Verzie detí, o ktorých hovorím, sú mobilné vďaka tomu, že sú ohybnými predstavami, sú takmer žánrami detí. Sú to mobilné stvárnenia detí, ktoré sa pohybujú *naprieč* storočím, rovnako živé na jednom konci ako na druhom. A čo je najdôležitejšie, spájajú sa, ako ukazuje moja kniha.

1 Tu, ako mnohí čitatelia\*ky zrejme zistia, vychádzam zo štandardnej lingvistickej definície „queer“, ktorá v súčasnosti existuje: „prídavné meno

1) odchyľujúci sa od očakávaného alebo normálneho; zvláštny;  
2) zvláštny alebo nekonvenčný v správaní; excentrický;  
3) vzbudzujúci podozrenie;  
4) slang. homosexuál; „podstatné meno „homosexuál“ (*The American Heritage Dictionary, New College Edition*).

2 Stadler, „Homo Sex Story“, 168.

3 Sikov, „Chemistry“, 230-231.

4 Pozri Funny Gay Males (Jaffe Cohen, Danny McWilliams a Bob Smith), *Growing Up Gay*, 127-128.

5 Mám na mysli scény z *The Hanging Garden, The Children's Hour, Lolita* od Vladimira Nabokova, *Six Degrees of Separation*, a *Nightwood* od Djuny Barnesovej.

6 V celej knihe budem používať pojem *história* na označenie toho, čo historici\*čky nazývajú „historiografia“: toho, čo sa objavuje v knihách *označených* ako história. Čitatelia\*ky, ktorí sa zaujímajú o dejiny a spektrálnosť z iných, odlišných uhlov pohľadu, väčšinou zameraných na traumu, etiku alebo spektrálnu silu toho, čo je už do istej miery v dejinách ako záležitosť historikov\*čiek (napríklad marxizmus, otroctvo alebo dospelé formy homosexuality), by si mali prečítať Derrida, *Specters of Marx*; Gordon, *Ghostly Matters*; a Freccero, *Queer*

/ *Early / Modern*. Moje prvé úvahy o „prízračnom, gay' dieťaťi“ pozri v Stockton, „Growing Sideways, or Versions of the Queer Child“. Moja práca o prízračnosti sa zameriava na bočné vzťahy a rast do strán, ako je zrejme z celého tohto úvodu.

7 Výraz, ktorý citujem, pochádza z románu Charlotte Brontëovej *Villette*, 200; považujem ho za výstižný pre problém viditeľnej neurčitosti detí.

8 Ako iste viete, mnohí dospelí queer ľudia odmietajú slovo gay, pretože zaváňa pevnou identitou, ktorej sa má slovo queer zrieknuť. V tejto knihe experimentujem s návratom slova gay – v kontexte detí – ako nového queer, čo vysvetľujem neskôr v tomto úvode.

9 Republikánsky národný konvent v roku 1992 je len najznámejším príkladom tohto spojenia. Spojenie „homosexuality“ a „rodinných hodnôt“ je v tomto čase tak dobre zaužívané, že zmienka o tomto druhom slovnom spojení sa vo väčšine kontextov rovná vysloveniu „hodnôt, ktoré sú špecificky proti životnému štýlu homosexuálov“.

10 Vysvetlenie toho, ako slovo queer vykonáva túto propagáciu aj toto zdieľanie, nájdete v Stockton, *Beautiful Bottom, Beautiful Shame*, 27-33.

11 *Webster's New World Dictionary* definuje dieťa ako „1) dojča; dieťa 2) nenarodený potomok; plod 3) chlapec alebo dievča v období pred pubertou 4) syn alebo dcéra; potomok

5) potomok 6) osoba podobná dieťaťu v záujmoch, úsudku atď. alebo osoba považovaná za nezrelú a detskú“. Všetky tieto významy sa objavujú v tejto knihe.

12 Prvýkrát som toto slovné spojenie použila pri svojej práci na MLA „The Child, the Pedagogue, the Pedophile, and the Masochist“, ktorú som prezentovala v decembri 1997, a odvtedy sa ho držím. Z tohto dôvodu, ktorý takmer sformoval vtíp o oneskorenosti, sa fascinujúci *Feeling Backward* od Heather Love objavil príliš neskoro na to, aby som ho mohla získať do úvahy. Našťastie nie je neskoro na to, aby sa moji čitatelia\*ky od Love poučili.

13 Pokiaľ ide o bod „žiadne ustálené formy, ktoré by sa udržali“, pozri ako dôkaz knihu Evy Kosofsky Sedgwick „How to Bring Your Kids Up Gay.“

14 The Oprah Winfrey Show, 17. novembra 2005. Samotná epizóda bola inšpirovaná knihou Roberta Trachtenberga z roku 2005 s názvom *When I Knew (Keď som to zistil\*a)*, ktorá je bohatou zbierkou anekdot od gejov a lesbié o tom, kedy a ako to o sebe „prvýkrát zistili“. A, samozrejme, *Doubt* (rež. John Patrick Shanley, 2008) – nový film podľa divadelnej hry z roku 2004 – zasiahne divákov\*čky svojím zobrazením gay dieťaťa v prítomnom čase.

15 O tejto diagnóze prostredníctvom diela Evy Kosofsky Sedgwickovej hovorím v časti „Prečo hovoriť o raste do strán?“ v tomto úvode.

16 „Storočie dieťaťa“ – v skutočnosti názov Keyovej knihy – bolo na prelome storočí známym traktátom. Takmer všetky významné dejiny angloamerického detstva spomínajú Keyovu knihu alebo jej výrok a dôležitý nedávny vzárok editovaný Koopsom a Zuckermanom, *Beyond the Century of the Child: Cultural History and Developmental Psychology*, zjavne odkazuje na Keya vo svojom názve.

17 Pozri napríklad Cunningham, *Children and Childhood in Western Society since 1500*; West, *Growing Up in Twentieth-Century America*; Somerville, *The Rise and Fall of Childhood*; DeMause, ed., *The History of Childhood*; a Pinchbeck a Hewitt, *Children in English Society*, zv. 2, *From the Eighteenth Century to the Children Act of 1948*. Ďalšie dôkazy o tejto absencii možno nájsť vo vynikajúcich bibliografiách, ktoré ponúka skupina odborníkov\* – čok na detstvo (Nina Bandelj, Viviana Zelizer a Ann Morning) na Princetonskej univerzite (pozri [www.princeton.edu/~children](http://www.princeton.edu/~children)) pod názvom „Materials for the Study of Childhood“. Sú usporiadané podľa dvanástich rôznych kategórií (vrátane „historických a medzikultúrnych perspektív“ a „nerovnosti“) a ani v jednej položke sa neuvádza žiadna zmienka o sexuálnej orientácii detí alebo homosexuálov v súvislosti s deťmi. Mala by som tiež povedať, že podľa mojich vedomostí od leta 2007 neexistovali žiadne dejiny gay a/ alebo queer detstva (nič v takomto rozsahu, čo by bolo ohlásené) od žiadneho historika\*čky zaoberajúceho sa dejinami sexuality. Keď som 13. júla 2007 vygooglila

„dejiny gay detstva“, okamžite sa mi objavili memoáre homosexuálov a knihy o „homosexuáloch a sexuálnej traume z detstva“. Memoáre, samozrejme, súvisia s históriou – sú to osobné dejiny –, ale podľa môjho názoru nie sú jej synonymom. Zараďujem ich do oblasti sebaopoznania na jednej strane a literatúry na strane druhej – dvoch kategórií, ktoré som uviedla na začiatku tohto úvodu.

18 To platí napríklad pre Cunninghambovo vydanie knihy *Children and Childhood in Western Society since 1500* z roku 2005.

19 Inými slovami, to, či pojem „gay dieťa“ bude alebo nebude existovať povedzme o dvadsať rokov vo všeobecnej kultúre tej doby, neznamená, že sa neobjaví v dejinách dvadsiateho storočia ako pojem, ktorý bol v tomto období živý.

20 Všetka vďaka patrí môjmu kolegovi Scottovi Blackovi, ktorý si vypočul moje rozprávanie o verziách tohto tvrdenia a podelil sa o svoju neoceniteľnú múdrosť.

21 Samozrejme, spätne existujú dôvody, prečo to vyzerá, akoby niekto na začiatku 20. storočia prepol spínač vo vzťahu k deťom: Pokiaľ ide o „gay“ dieťa, slovo homosexuál sa dostáva do angličtiny niekedy začiatkom 90. rokov 19. storočia a prvé názznaky akejkoľvek verejnej predstavy (mimo románov, memoárov alebo filmov) o gay deťoch sa objavujú okolo roku 2005 (podľa môjho odhadu). Je však zrejme, že ani tento vývoj, najmä jeho kľúčové korene, nehovoriac o jeho

rozkvete, sa presne nepodriadujú dátumom, ktoré sa mu pripisujú, ani parametrom toho, čo nazývame „dvadsiate storočie“.

22 Stockton, „Growing Sideways, or Versions of the Queer Child“. Ako už bolo povedané, hoci Michael Moon netvrdil, že napísal monografiu o queer dieťaťi v dvadsiatom storočí – dieťa je „jedným pólom“ jeho práce, ako sám hovorí, a písal konkrétne o chlapcoch –, povedala by som, že Moon pôvabne a brilantne napísal niečo, čo sa takejto monografii blíži, v knihe *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture*. A hoci sa jeho kniha zameriava na 60. roky 20. storočia, bohato sa rozprestiera v rôznych časových obdobiach. Navyše, vedľa Moonovej knihy možno teraz postaviť práve vychádzajúcu elegantnú knihu Carol Mavor *Reading Boyishly*.

23 Reprezentatívnu vzorku textov v tomto duchu pozri Shyer and Shyer, *Not Like Other Boys*; Sanderson, *A Stranger in the Family*; Ryan and Futterman, *Lesbian and Gay Youth*; Mallon, *We Don't Exactly Get the Welcome Wagon*; D'Augelli and Patterson, *Lesbian, Gay, and Bisexual Identities and Youth: Psychological Perspectives*; Lipkin, *Beyond Diversity Day*; and Macgillivray, *Sexual Orientation and School Policy*.

24 Všetky tieto definície pochádzajú z *Oxford English Dictionary*.

25 Táto vedecká predstava dostala populárny rozmer

prostredníctvom dokumentárneho filmu IMAX *Wired to Win: Surviving the Tour de France* (2006).

26  
O násilí obsiahnutom v ideáloch vo všeobecnosti pozri Bataille, „Rotten Sun“ a „The Language of Flowers“ vo *Visions of Excess*. A pokiaľ ide o knihu, ktorá silne tvorivo vychádza z Kincaidovho pojmu „erotická nevinnosť“ a rozširuje ho, pozri knihu Kevina Ohiho *Innocence and Rapture*.

27  
Kincaid, „Producing Erotic Children“, 10. Ďalej v texte citované.

28  
Lee Edelman pri používaní Lacanovho termínu „imaginárne“ odkazuje na oblasť obrazov, pomocou ktorých si ego vytvára súbor falošne koherentných a stabilizujúcich reprezentácií seba samého a svojich vzťahov. Lacanov prekladateľ Alan Sheridan v knihe *Écrits* slávne definuje imaginárne ako „svet, register, dimenziu obrazov, vedomých alebo nevedomých, vnímaných alebo predstavovaných“ (ix).

29  
Edelman, *No Future*, 2. Ďalej v texte citované.

30  
Edelman tvorivo čerpá z odporu voči pojmom „sociálneho“, ktorý predložil Leo Bersani, a v skutočnosti útočí na štandardné pojmy našej kultúry o spoločenskom poriadku a spoločnosti – nielen na spoločenský poriadok, ktorý podporuje dieťa. Pozri aj Bersani, *Homos* a „Is the Rectum a Grave?“

31  
Sedgwick, „How to Bring Your Kids Up Gay“, 161.

32  
Derrida, „Freud and the Scene of Writing“, 81. Výraz „deferred action“ je prekladom Jamesa Stracheyho *Nachträglichkeit*; „deferred effect“ a „deferred comprehension“ sa objavujú aj v jeho prekladoch Freudovej diskusie o tomto pojme; pozri *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 1: 356-59; 3: 166-67; a 17: 44-45 n. 1. Pozri tiež Mather a Marsden, „Trauma and Temporality“.

33  
Pozri Freudovu dlhú poznámku pod čiarou k prípadu „Wolf Man“ v *Standard Edition*, 17: 45, č. 1. Pozri tiež McGrath, „The Transmission of Trauma“ a Fonagy a i., „Measuring the Ghost in the Nursery“.

34  
Inými slovami, dieťa môže pre seba vedome používať slová gay, homosexuál alebo queer, hoci neexistuje žiadny kontext – dokonca ani medzi priateľmi alebo v rodine –, v ktorom by tieto slová mohlo vysloviť nahlas vo vzťahu k sebe samému. Je tiež možné, že namiesto toho, alebo aj nadôvažok toto dieťa použije metaforu aj preto, aby samo seba uchopilo a pozastavilo sa nad tým.

35  
Derrida, „Différance“, 413.

36  
Tamže.

37  
Platt, *The Child Savers*, 187-88.

Pozri tiež Shelden, *Delinquency and Juvenile Justice in Americká spoločnosť*, 11-39.

#### Citované diela

Barnes, Djuna. *Nightwood*. New York: New Directions, 1961.

Bataille, Georges. *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Trans. and ed., Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

Bersani, Leo. *Homos*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.

---. „Is the Rectum a Grave?“ *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*, ed. Douglas Crimp. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.

Brontë, Charlotte. *Villette*. New York: Penguin, 1979.

Cunningham, Hugh. *Children and Childhood in Western Society Since 1500*, Second Edition. London: Pearson Longman, 2005.

D'Augelli, Anthony R. and Charlotte J. Patterson, eds. *Lesbian, Gay, and Bisexual Identities and Youth: Psychological Perspectives*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

DeMause, Lloyd, ed. *The History of Childhood*. New York: The Psychohistory Press, 1974.

Derrida, Jacques. „Freud and the Scene of Writing.“ trans. Jeffrey Mehlman, *Yale French Studies*, No. 48 (1972): 74-117.

---. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, &*

*the New International*. Trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.

---. „Différance,” in *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*, ed. Mark C. Taylor. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press, 2004.

Fonagy, Peter et al., „Measuring the Ghost in the Nursery,” *Journal of the American Psychoanalytical Association*, no. 41 (1993): 957-989.

Freccero, Carla. *Queer/Early/Modern*. Durham: Duke University Press, 2006.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. James Strachey. London: The Hogarth Press, 1955.

Funny Gay Males (Jaffe Cohen, Danny McWilliams, and Bob Smith), *Growing Up Gay: From Left Out to Coming Out*. New York: Hyperion, 1995.

Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Kincaid, James R. *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting*. Durham: Duke University Press, 1998.

---. „Producing Erotic Children.” *Curiouser: On the Queerness of Children*. Steven Bruhm and Natasha Hurley, Eds. Minneapolis:

University of Minnesota Press, 2004.

Koops, Willem and Michael Zuckerman, eds. *Beyond the Century of the Child: Cultural History and Developmental Psychology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.

Lipkin, Arthur. *Beyond Diversity Day: A Q & A on Gay and Lesbian Issues in Schools*. New York: Rowman & Littlefield, 2004.

Love, Heather. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007. Macgillivray, Ian K. *Sexual Orientation and School Policy: A Practical Guide for Teachers, Administrators, and Community Activists*. New York: Rowman & Littlefield, 2004.

Mallon, Gerald P. *We Don't Exactly Get the Welcome Wagon: The Experiences of Gay and Lesbian Adolescents in Child Welfare Systems*. New York: Columbia University Press, 1998.

Mather, Ronald and Jill Marsden. „Trauma and Temporality: On the Origins of Post-Traumatic Stress.” *Theory and Psychology*, Vol. 14, No. 2 (2004): 205-219.

Mavor, Carol. *Reading Boyishly: Roland Barthes, J. M. Barrie, Jacques Henri Lartigue, Marcel Proust, and D. W. Winnicott*.

Durham: Duke University Press, 2008. McGrath, Tom. „The Transmission of Trauma,”

*Psychoanalytische Perspektiven*, no. 41/42 (2000), 123-37.

Moon, Michael. „A Small Boy and Others: Sexual Disorientation in Henry James, Kenneth Anger, and David Lynch” in *Comparative American Identities*, ed. Hortense J. Spillers. New York: Routledge, 1991.

---. *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture*. Durham: Duke University Press, 1998.

Nabokov, Vladimir. *Lolita*. New York: Vintage, 1997. Ohi, Kevin. *Innocence and Rapture: The Erotic Child in Pater, Wilde, James, and Nabokov*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Pinchbeck, Ivy and Margaret Hewitt. *Children in English Society, Volume II: From the Eighteenth Century to the Children Act of 1948*. Toronto: University of Toronto Press, 1973.

Platt, Anthony M. *The Child Savers: The Invention of Delinquency*. Chicago: University of Chicago Press, 1969.

Ryan, Caitlin and Donna Futterman, *Lesbian & Gay Youth: Care & Counseling*. New York: Columbia University Press, 1998.

Sanderson, Terry. *A Stranger in the Family: How to Cope If Your Child is Gay*. London: Other Way, 1996. Sedgwick, Eve Kosofsky. „How to Bring Your Kids Up Gay: The War on Effeminate Boys” in *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 1993. Shelden, Randall G. *Delinquency and Juvenile Justice in American Society*. Long Grove, Illinois: Waveland Press, 2006.



Shyer, Marlene Fanta and Christopher Shyer, *Not Like Other Boys: Growing Up Gay: A Mother and Son Look Back*. Boston: Houghton Mifflin, 1996.

Sikov, Ed. „Chemistry.“ *Boys Like Us: Gay Writers Tell Their Coming Out Stories*. Patrick Merla, ed. New York: Avon, 1996.

Sommerville, C. John. *The Rise and Fall of Childhood*. Revised Edition. New York: Vintage, 1990.

Stadler, Matthew. „Homo Sex Story.“ *Boys Like Us: Gay Writers Tell Their Coming Out Stories*. Patrick Merla, ed. New York: Avon, 1996.

Stearns, Peter. „Historical Perspectives on Twentieth-Century American Childhood.“ *Beyond the Century of the Child*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

Stockton, Kathryn. *Beautiful Bottom, Beautiful Shame: Where “Black” Meets “Queer.”* Durham: Duke University Press, 2006.

---. „Growing Sideways, or Versions of the Queer Child: The Ghost, the Homosexual, the Freudian, the Innocent, and the Interval of Animal“ in *Curiouser: On the Queerness of Children*. Steven Bruhm and Natasha Hurley, Eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

---. „The Child, the Pedagogue, the Pedophile, and the Masochist,“ talk given at the Modern Language Association in Toronto, Canada. 1997.  
West, Elliott. *Growing Up in Twentieth-Century America:*

*A History and Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996.

#### Citované filmy

*The Children's Hour*. Dir. William Wyler. MGM, 1961.

*The Hanging Garden*. Dir. Thom Fitzgerald. Alliance Communications Corp., 1996.

*Doubt*. Dir. John Patrick Shanley. Goodspeed Productions, 2008.

*Lolita*. Dir. Adrian Lyne. Lions Gate, 1996.

*Lolita*. Dir. Stanley Kubrick. A.A. Productions, Ltd., 1962.

*Six Degrees of Separation*. Dir. Fred Schepisi. MGM, 1993.

*Wired to Win: Surviving the Tour de France*. IMAX, 2006.

# Ženy a verejný priestor

## Jos Boys

Kapitola od Jos Boys „Ženy a verejný priestor“ z knihy *Making Space. Women and the Man Made Environment*, ktorú editoval kolektív Matrix (prvýkrát vyšla v roku 1984) a naposledy nanovo vyšla v roku 2022 vo vydavateľstve Verso. Text sme preložili s láskavým dovolením Jos Boys. Osobitné poďakovanie patrí Leovi Hollisovi a Laure Schlink z vydavateľstva Verso za udelenie tohto povolenia.

Linda MacDowell opísala, ako sa práca žien a mužov v britských mestách v 20. storočí nachádzala na rozdielnych miestach:

Platená práca vo výrobe na trhu sa uskutočňuje kolektívne na špecializovaných miestach, prevažne mužmi, ale aj ženami, zatiaľ čo reprodukcia tejto pracovnej sily v domácnostiach, založená na neplatenej práci jednotlivých žien, sa uskutočňuje izolovane na nespočetných decentralizovaných miestach.<sup>1</sup>

V tejto kapitole chcem ukázať, ako tento idealizovaný model žien na predmestí a mužov v meste ovplyvnil skutočné miesta a „vhodné“ domáce, pracovné a iné prostredia. Chcem poukázať na niektoré spôsoby, akými tvorcovia mesta 20. storočia prispeli k zvýrazneniu rozdielov v nerovnostiach medzi ženami a mužmi, ako aj medzi sociálnymi triedami, v snahe prispôbiť fyzické prostredie tak, aby „zodpovedalo“ meniacim sa sociálnym vzorcom.

Je preto potrebné rozmotáť viacero vlákien, zohľadniť mnohé protichodné vplyvy. Napríklad je možné pozrieť sa na návrhy domov z konca 19. storočia a poukázať na priamu paralelu v ich sociálnych a priestorových normách súkromia a segregácie v rámci domu s politickými a sociálnymi zmenami v spoločnosti ako celku.<sup>2</sup> Kombinácia rastúcej strednej triedy a nových buržoáznych postojov k spoločenskému správaniu spolu s odborárskymi kampaňami za „rodinnú mzdu“, ktorá umožňovala mužovi zarobiť dosť na to, aby uživil manželku a deti, sa spojili, aby nová „vzorová“ žena zostala napevno v domácnosti. Architekti\*ky/autori\*ky ako Robert Kerr ponúkali plány domov, štýly domov a vhodné prostredie, ktoré boli opisom toho, aké boli a aké by mali byť tieto rozvíjajúce sa modely strednej triedy.

Na druhej strane nám 20. storočie, najmä od druhej svetovej vojny, zanechalo v dedičstve budovy a miesta, ktoré zdôrazňujú obrovskú priepasť medzi architektonickými a plánovacími zámermi a sociálnou a politickou realitou. Často pociťujeme skutočný rozkol medzi fyzickou formou a sociálnou realitou (alebo aspoň tým, čo by tá sociálna realita mohla byť). Je oveľa náročnejšie „vyčítať“ postavenie žien v spoločnosti zo stavebnej podoby dnešných miest, ako napríklad interpretovať plán viktoriánskeho domu. Nie je to však preto, že by tvorcovia zastavaného prostredia prestali do fyzickej štruktúry zabudovávať svoje stereotypné predstavy o „správnom“ mieste žien.

Je to preto, že v mnohých prípadoch sa tieto stereotypné predstavy dostali do rozporu so zmenami v spoločenskom postavení žien a s meniacimi sa spôsobmi, akými ženy vnímajú samy seba alebo sú s nimi v rozpore. Je napríklad nevyhnutné porovnať stereotypný obraz žien ako žien v domácnosti a matiek, ktorý bol taký silný v 50. rokoch 20. storočia, s obrovským posunom vydatých žien do plateného zamestnania v rovnakom období. Ako zdôrazňujú Friend a Metcalf, práve nárast počtu pracujúcich žien o 2,2 milióna bol takmer úplne zodpovedný za nárast počtu pracujúcich o 2,4 milióna v rokoch 1951 až 1971.<sup>3</sup>

Pri plánovaní domov sa tento problém „riešil“ a zastieral dôrazom na „úsporné“ stroje a usporiadanie, ideológiou navrhovania domov, ktorá uspokojivo zastrela masívny presun domácich prác, ktoré predtým vykonávalo služobníctvo, na ženy strednej triedy. Úloha ženy v domácnosti sa tak mohla udržať v celej svojej žiarivej kráse aj napriek tlaku plateného zamestnania, a to vďaka mýtu, že je vtiesená do kratšieho času a ľahšie „zvládnuteľná“. Tento mýtus sa do istej miery udržiaval až do začiatku 60. rokov, keď Betty Friedan vydala knihu, v ktorej izoláciu ženy v domácnosti a obmedzujúcu kvalitu domácej práce nazvala „nepomenovaným problémom“.<sup>4</sup>

Uznanie nerovného postavenia žien v domácnosti, ako aj v platenej práci bolo pozoruhodné len tým, že v plánovaní miest po roku 1945 chýbalo. Mestá mali byť rozdelené podľa jednotlivých činností, pričom každá z nich mala mať svoje vhodné miesto a prostredie. Nazývalo sa to zónovanie, ktoré sa úzko približovalo stereotypným predstavám o využívaní prostredia človekom [v angličtine: *man*, vo význame muž a človek, pozn. prekl.]:

Mzdový\*á pracovník\*čka predáva svoju pracovnú silu ako tovar na určitý čas výmenou za peňažnú mzdu. Zvyšok času je jeho\*jej vlastný a jeho\*jej život je pevne rozdelený na prácu a voľný čas. Jeho\*jej mzda sa vynakladá na tovary spotrebované mimo pracoviska. Výroba a spotreba sú teda dve emocionálne a fyzicky oddelené činnosti.<sup>5</sup>

Ideálom bolo teda voľnočasové prostredie, ktoré sa nachádzalo v domácnosti, a pracovné prostredie, ktoré bolo fyzicky inde. Toto rozdelenie malo byť možné vďaka stopercentnému vlastníctvu automobilov.

Do tohto modelu sa muselo čo najlepšie vtesnať veľmi odlišné využívanie priestoru ženami, ktoré vykonávajú aj domáce práce a často aj starostlivosť o deti. Rovnako sa ignoroval rozdielny prístup žien k autám (takisto ako triedne rozdiely, ktoré zabránili tomu, aby sa stopercentné vlastníctvo áut stalo skutočnosťou).

V ďalšej časti tejto kapitoly sa budem venovať dvom aspektom fyzickej podoby miest spolu s niektorými sociálnymi zmenami, ktoré sa udiali od roku 1945, a ukážem vzájomné vzťahy, ktoré vytvárajú „miesto“ žien v dnešnej spoločnosti. Budem sa zaoberať zónovaním a jeho vplyvom na mobilitu žien, ako aj stereotypným predstavám o „správnom“ domácom prostredí a ich nedostatkom.

Mnohé z týchto otázok by sa mohli vzťahovať aj na niektorých mužov z pracujúcej triedy, najmä na prisťahovalcov a migrantov, ktorí plnia podobnú ekonomickú úlohu ako ženy z pracujúcej triedy. Aj oni sú obmedzovaní pri využívaní zastavaného prostredia – nízkymi príjmami a miestami, ktoré sa považujú za „vhodné“ na ich život. Táto kapitola sa zameriava na ženy, aby poukázala na rozdiely medzi tým, ako ženy vnímajú fyzické prostredie v porovnaní s mužmi – a ako tento rozdiel v konečnom dôsledku posilňujú všetci muži, ktorí sa snažia udržať si svoje postavenie v spoločnosti.

## ŽENY A MOBILITA

Milton Keynes je nové mesto v Buckinghamshire, navrhnuté na základe predpovedí projektantov o stopercentnom vlastníctve automobilov. Má pohodlnú a rýchlo plynúcu sieť ciest vedúcich k sociálnym a obchodným zariadeniam, ktoré sú umiestnené v centre a rovnomerne rozmiestnené po celom meste. Sídlišká s (väčšinou) dedinským prostredím sa nachádzajú medzi týmito sieťovými cestami a sú navzájom prepojené systémom kľukatých, širokých chodníkov pre chodcov a cyklistov. Milton Keynes ponúka „ideálne“ plánované mesto, založené na rozdelení na domácnosť, prácu a voľný čas, a preto, podobne ako mnohé iné nové mestá, prehnane sťažuje prístup menej mobilným ľuďom, a to oddelením činností, ako aj samotnou fyzickou vzdialenosťou medzi nimi. Podobne ako v iných častiach krajiny sú ženy nepomerne menej mobilné ako muži. Hoci 60 % domácností v Milton Keynes vlastní jedno alebo viac áut, približne tri štvrtiny žien v domácnosti nemajú počas pracovných dní

prístup k autu, a to z dvoch dôvodov. Väčšina ľudí cestuje do svojho plateného zamestnania motorovým vozidlom – čiastočne preto, že systém verejnej dopravy je pomerne neefektívny. Takže v domácnostiach, ktoré vlastní auto, rodinné auto/á zvyčajne používa manžel a/alebo dospelávajúce deti. Navyše len 29 % žien v domácnostiach, ktoré vlastní jedno auto, a 69 % v domácnostiach, ktoré v súčasnosti vlastní dve alebo viac áut, vie šoférovať.<sup>6</sup>

Dokazuje to, že mobilita žien je obmedzená, pokiaľ nežijú v oblasti s veľmi dobrou sieťou verejnej dopravy alebo nemajú možnosť používať súkromné auto. Ženy majú teda tendenciu viesť viac „lokálnu“ existenciu, a to nielen kvôli domácim úlohám a povinnostiam, ale aj kvôli nerovnosti medzi pohlaviami v prístupe k zdrojom. Pri plánovaní sa táto nerovnosť považuje za samozrejmosť. Jednotka „susedstva“, na ktorej sú založené mestá ako Milton Keynes, ponúka určité miestne vybavenie – niekoľko obchodov, parkov, základnú školu a zdravotnícke zariadenia, ktoré, ako hovorí McDowell, možno „priaznivo interpretovať ako skrátenie času a nákladov na cestovanie pre ženy a deti, menej priaznivo ako minimalizáciu výberu“.<sup>7</sup> Takéto politiky plánovania vytvárajú sebanapíňajúce sa proroctvo: ženy sú lokálne usadené nielen kvôli svojej pridelenej úlohe, ale aj preto, že usporiadanie priestoru vylučuje alternatívy: fyzické usporiadanie priestoru a aktivít podporuje, udržiava a „naturalizuje“ ťažkosti dostať sa mimo miestnej štvrte.

Dôraz na individuálnu mobilitu prostredníctvom súkromného vlastníctva automobilov od druhej svetovej vojny sa odráža v tom, že naše človekom vytvorené prostredie neberie ohľad na menej mobilných ľudí – ľudí na invalidných vozíkoch alebo používajúcich palice, ženy nesúce ťažké nákupy, tlačiacie kočíky alebo autíčka cez obrubníky, starých ľudí zdolávajúcích vysoký schod do autobusu – a na malé deti. Funguje to neúmerne v neprospech žien. V skutočnosti sme menej mobilné, pretože máme horší prístup k dopravným prostriedkom a zdrojom. Sme menej mobilné ako muži aj preto, že preberáme hlavnú úlohu pri starostlivosti o malé deti a starých ľudí, ktorí nemôžu ísť tak rýchlo alebo tak ďaleko. Ženy sú často prezentované ako menej mobilné – alebo menej ako ženy, ak sú mobilné. Takto sú voľne sa pohybujúce dievčatá označované za náhradných chlapcov (tomboys) a staršie dievčatá vo svojej skupine rovesníkov ako asexuálne, pokiaľ sa neoblečú ako statické a najlepšie aj krehké objekty do oblečenia, ktoré obmedzuje voľný pohyb, pričom sa sústreďuje

na vlastnosti ženského tela (napríklad vysoké podpätky, ktoré predlžujú nohy a hojdajú boky) v prospech pozorovateľa, a nie v prospech mobility nositeľky.

Ženy žijú v prostredí, ktoré je navrhnuté tak, aby zlepšovalo (a teda posilňovalo) „normu“ individuálnej mobility – od plánov nových cestných sietí na rýchlejši a efektívnejší presun automobilov až po sídliská v prímestských oblastiach vzdialených od miest plateného zamestnania. To, že ide o „normu“, ktorá je mužská, biela, strednej triedy (pri takmer akomkoľvek priereze vodičov áut počas dopravnej špičky), tvorcovia nášho fyzického prostredia ignorujú. Zároveň túto „normu“ mobility vnímajú ako mužskú výsadu. Mnohé stereotypné predstavy obsahujú tresty pre ženy, ktoré sú mobilné. Funguje to od triviálnych spôsobov, ako sú vtipy o šoférkach, až po zastrašujúcejšie mužské reakcie na ženy, ktoré sa nezdaajú byť statické alebo lokalizované: ženy, ktoré stopujú alebo sú samy vonku, si nejakým spôsobom *zaslúžia* byť napadnuté a znásilnené.

Toto obmedzenie pohyblivosti sa musia dievčatá naučiť – nie je to prirodzený biologický fakt. Dievčatá sú socializované z ulice prostredníctvom vštepeného strachu z mužov, obmedzením pouličných hier a aktivít a s dôrazom na aktivity, ktoré sa týkajú skôr pôvabu než rýchlosti. Dievčatá sa skoro naučia zberať čo najmenej priestoru, aby mohli byť zaradené do kategórie „žena“. Chlapci sa naopak skoro naučia, že svoju „chlapčenskosť“ môžu dokázať tým, že zaberú veľa miesta, najmä vonku na ulici.

Tieto stereotypné predstavy o vhodnej „mobilité“ dievčat a žien nie sú nemenné. Viktoriánske stredné vrstvy vytvorili jasné mentálne a fyzické rozdelenie medzi ženami/súkromným a mužmi/verejným, ktoré siahali takmer tak ďaleko, že definovali sexualitu žien podľa ich umiestnenia vo fyzickom priestore. Keďže sa všetky ženy (a nielen ženy z pracujúcej triedy alebo prisťahovalkyne) stali viditeľnejšími vo verejnej sfére s rozšírením možností vzdelávania a foriem plateného zamestnania, museli sa tieto predstavy zmeniť a prispôbiť. Ale tak ako sú ženy stále oveľa viac ako muži obmedzované v tom, kam môžu chodiť samy alebo s deťmi, a v „primeraných“ oblastiach práce, tak aj vytváranie fyzického prostredia je stále ovplyvňované predstavami o „vhodnom“ prostredí pre ženy, ktoré pochádzajú priamo z 19. storočia.

Od začiatku 19. storočia sociálni\* reformátori\*ky, plánovači\*ky a architekti\*ky zdôrazňovali význam domáceho prostredia a domáceho života ako protilátky – takmer výmeny za škaredé excesy kapitalistického rozvoja. Napríklad rané mestské plánovanie sa sústredilo skôr na odstránenie znečistenia a hluku, ktoré spôsobuje pracovné prostredie, než na jeho zlepšenie. Tento dôraz na určitý typ domáceho prostredia síce prináša mnohé materiálne výhody v porovnaní s podmienkami bývania v 19. storočí, napriek tomu však vytvára predpoklady o úlohe žien, ktoré neboli úplne prospešné.

Väčšina súčasných plánov bývania je postavená na súbore predpokladov o vhodnom zobrazení a fyzickom usporiadaní priestoru. V súčasnosti sa predpokladá, že domy by mali byť zoskupené okolo radu chránených vonkajších priestorov, ktoré uzatvárajú „prírodu“, sú neformálne prepojené a spolu vytvárajú samostatné územie vizuálne oddelené od okolitého prostredia. V posledných rokoch bolo vypracovaných niekoľko príručiek o bývaní, ktoré tieto myšlienky kodifikujú do fyzických vzorov a zobrazení.<sup>8</sup>

Tieto rozvrhnutia sa zdajú tvorcom zastavaného prostredia „vhodné“, pretože sú založené na prelínajúcich sa myšlienkach, ktoré sa navzájom posilňujú a odôvodňujú. Takéto rozvrhnutia ponúkajú vzhľad chráneného domáceho prostredia, naznačujú pohodový život v domácnosti založený na vidieckom prostredí a sú skutočným pokusom reagovať na vizuálnu monotónnosť a chlad mnohých obydľí postavených v predchádzajúcich obdobiach. Aké dôsledky mali tieto predstavy na skutočný dizajn súčasných verejných bytových domov a ako to ovplyvnilo „miesto“ žien?

Tieto sídliská sú pokračovaním myšlienok z 19. storočia o správnom oddelení domova od práce a žien od mužov, ale v kombinácii s rozvíjajúcim sa povedomím sociálnych reformátorov v 20. storočí o izolácii žien v jednotlivých domoch (opísanej napríklad v prieskume Spring Rice z 30. rokov 20. storočia).<sup>9</sup> Odpoveďou bola jednoduchá priestorová metafora. *Komunita* žien vznikla už len tým, že sa domáce prostredie rozšírilo tak, aby zahŕňalo viacero domov zároveň. Tento medzipriestor uprostred interiéru domu a jeho vonkajšieho sveta má prinajmenšom teoreticky dvojakú funkciu. Je to priestor, ktorý „spája“ ženy a rodiny,

aby sa spriatelili, podelili sa o úlohy a podobne; je to aj chránený vonkajší priestor, ktorý môžu ženy a deti využívať vo voľnom čase, ďaleko od nebezpečenstiev a ťažkostí vonkajšieho sveta. Bohužiaľ, izolácia, ktorou trpia mnohé ženy, ktoré sa starajú výlučne o domácnosť a deti, nie je nevyhnutne zmiernená samotnou blízkosťou iných žien v rovnakom postavení – a v každom prípade je nedostatočnou kompenzáciou za nedostatok alternatív k osamelej práci. Podobne mechanistické usporiadanie fyzického priestoru, napríklad s vypuklinou na chodníku, aby sa dve matky s kočíkmi mohli zastaviť a porozprávať, alebo usporiadanie lavičiek [kde sú lavičky postavené k sebe v pravom uhle], ktoré má „podporovať alebo brzdiť rozhovor“, vytvárajú priestorové a architektonické metafory sociálnej interakcie, ktoré ignorujú skutočnú realitu žien. Žiadna žena sa bez rozmyslu nepustí do nečinnnej konverzácie s neznámym mužom len preto, že sedí na lavičke oproti nej, a nie vedľa. Aj keď takéto usporiadanie sídlisk poskytuje určité výhody, pretože je oddelené od vonkajšieho sveta (napríklad príjemná krajina a žiadna doprava), *nechráni* však ženy pred správaním mužov mimo domu – k čomu sa ešte vrátim.

Vonkajšie prostredie sídlisk je navrhnuté podľa predstáv o vidieckom a dedinskom prostredí. Ide opäť o predstavu z 19. storočia, ktorú kritizovali Davidoff, L'Esperance a Newby:

Došlo k zotretiu estetického, najmä fyzického prostredia, a sociálneho, pretože sa predpokladalo, že dedina alebo dom môžu byť estetické, predpokladalo sa, že obsahujú rovnako hodnotnú sociálnu existenciu. Následne tento model stimuloval osobitný pohľad na problémy chudoby a vykorisťovania. Tam, kde sa chudoba poľnohospodárskeho\*ej robotníka\*čky (alebo sluhu) priznávala – a to sa občas stávalo –, tam sa jej význam prevážil údajnými metafyzickými pôžitkami z práce v takomto kultúrne schválenom prostredí. Poľnohospodársky\*a robotník\*čka, sluha/slúžka, manželka alebo dieťa sa nepovažovali za vykorisťovaných, nie preto, že by sa ich podriadenosť aspoň niekedy nepriзнаvala, ale preto, že táto podriadenosť nemala význam, keď sa postavila vedľa domácej a vidieckej idyly.<sup>10</sup>

Zdá sa, že niektoré sídliská využívajú prírodu aj na zlepšenie „obrazu“ domácej a dedinskej blaženosti, niekedy napríklad vynakladajú veľa energie na vonkajšie prostredie pripomínajúce dedinu na úkor

priestorových štandardov v samotných domoch a bytoch. Čiastočná pravda, že „prírodné“ prostredie je lepším prostredím ako iné časti nášho mestského prostredia, však zakrýva veľmi reálne rozdiely vo využívaní a použiteľnosti tohto „sídliskového“ priestoru pre ženy a mužov z pracujúcej triedy.

Priestor tu funguje inak ako vo vidieckej idyle na predmestí a na dedine, kde je obývaný samotnými majiteľmi\*kami. Nájomníci\*čky nemajú prostriedky na údržbu tohto medzipriestoru, ktorý im nepatrí a nie je ani riadne „verejným“ majetkom. Mnohé sídliská sa zhoršili, čiastočne preto, že vzhľadom na hustotu obyvateľstva sa využívajú oveľa intenzívnejšie ako ktorékoľvek predmestie alebo dedina, a čiastočne preto, že od pracujúcich sa často očakávalo, že budú nejakým spôsobom spontánne a kolektívne vytvárať zdroje na udržiavanie „prírodného“ prostredia, keď nemajú dostatok času ani peňazí, a rovnako ani nevidia hmatateľný zisk zo svojho úsilia. Alison Ravetz vo svojej knihe o sídlisku Quarry Hill v Leeds ukazuje, do akej miery miestny úrad očakával, že miestna komunita bude „spravovať“ svoje sídlisko, pričom jej neposkytol žiadnu skutočnú kontrolu pri rozhodovaní ani zdroje na údržbu otvorených priestorov. Nájomníci\*čky nielenže museli trpieť výsledné zhoršovanie svojho prostredia, ale boli z neho aj obviňovaní.<sup>11</sup> Kvôli svojmu hroznému stavu bol Quarry Hill nedávno zbúraný.

V redukovanej podobe sa „vidiecke“ prostredie môže stať len skratkou pre „ideálne domáce prostredie“, namiesto toho, aby poskytovalo skutočne využiteľný priestor na hru detí alebo oddych.

Fyzický vzor tohto „prírodného“ prostredia obsahuje mnoho predpokladov o úlohe žien mimo domu. Vedie to napríklad k usporiadaniu obydli na základe „vidieckych“ kľukatých ciest, ktoré naznačujú, že cesty žien, detí a starých ľudí sú bezúčelné. Tieto cesty majú doslova mapovať trasy, po ktorých sa pohybujú ženy s deťmi a starí ľudia. Zároveň dochádza k zámenne pomalosti cesty a jej účelnosti. Vyplýva z toho, že cesty, ktoré nie sú rýchle alebo nie sú vedené po priamych líniiach, v skutočnosti nikam nevedú. Výsledné usporiadanie slúži len na zdôraznenie fyzickej vzdialenosti medzi domovom a obchodom alebo pracoviskom, čím sa cesty žien s deťmi alebo starých ľudí ešte viac predlžujú. Zdá sa, že mnohé z rôznych foriem bývania fungujú podobným spôsobom, aby predlžovali vzdialenosti zariadení od domovov žien, či už ide o výťahy, schody

a vestibuly výškových bytov, alebo o ulice a klukaté cesty v prímestských oblastiach. Fyzický priestor môže prispieť k izolácii pri starostlivosti o deti a domácej práci. Priestorové usporiadanie bytoviek alebo nových miest nevytvorilo stav, ktorý dnes nazývame výškovým alebo novomestským smútkom. Tým, že tieto sídliská zhoršujú ťažkosti pri vychádzaní s malými deťmi alebo pri prenášaní ťažkých nákupov po schodoch okolo nekonečných zákrut a rámp, sa musia niekedy zdať poslednou kvapkou – starostlivosť o deti sa stáva nátlakom namiesto potešenia. Tieto myšlienky, ktoré vnímajú obyvateľov\*ky tohto chráneného domáceho prostredia ako ležérnych – alebo aspoň bez zmyslu pre cieľ a naliehavosť – sú obsiahnuté aj v ďalšom aspekte preferovaného fyzického prostredia: v natiahnutých neformálne prepojených priestoroch s výhľadmi, ktoré sú blokované a znova otvárané. Obyvatelia\*ky sú vnímaní\*é takmer ako turisti (alebo deti), ktorí putujú z priestoru do priestoru, pretože ich zaujali predmety a architektonické prvky na ceste.

Hoci je toto neformálne usporiadanie čiastočne reakciou na monotónnosť mnohých bytových systémov v predchádzajúcich obdobiach,<sup>12</sup> zameriava sa na konkrétnu reakciu – „vizuálnu vybavenosť“, ktorá vo svojej preferovanej organizácii priestoru ignoruje skúsenosti žien s priestorom mimo domu – a obsahuje určité nejasnosti pre samotných/é projektantov\*ky. Na jednej strane sa vizuálny záujem považuje za „vodenie“ ľudí z miesta na miesto, akoby si prezerali pamiatky. Tieto zablokované pohľady vyvolávajú v ľuďoch zvedavosť v to, čo sa nachádza za nimi. Na druhej strane takéto obmedzené pohľady zároveň nejakým spôsobom vymedzujú oblasti súkromného územia, kam by sa ľudia nemali dostávať. V prípade žien to býva oveľa jednoduchšie. Ako nebezpečné vnímajú priestory, kde číhajú tajomné postavy alebo by sa tam mohli ľahko ukrývať.<sup>13</sup>

Táto nejednoznačnosť v otázke, kto má prístup k verejnému/súkromnému priestoru na verejných sídliskách, trápi projektantov už od počiatkov výstavby mestských domov, najmä preto, že majú tendenciu ignorovať jej rodový základ; výsledkom je mnoho sídlisk, ktoré sú územím nikoho [v angličtine *no-man's land*, pozn. prekl.] alebo skôr územím nijakých žien [angličtine *no-woman's land*, pozn. prekl.]. Súčasná dispozícia sídlisk, ktoré som opisala, vytvárajú teoreticky protikladné a oddelené „ženské miesto“ a „mužský svet“ do jedného prelínajúceho sa priestoru. A trpia tým ženy – a pracujúce vrstvy vo všeobecnosti –, pre ktoré sa toto prostredie v priebehu dejín vytváralo a pretváralo.

Toto takzvané chránené prostredie, ktoré má byť predĺžením smerom von z domu, je v príliš mnohých prípadoch predĺžením „vlastníctva“ verejného priestoru mužmi a chlapcami. Žiadne mechanické plány pre komunitu, dediny alebo sociálne interakcie nemôžu zabrániť tomu, aby muži ovládali priestor mimo domova a držali v strachu ženy v ňom.

Je to tak z dvoch dôvodov. Mnohí muži stále vnímajú sexualitu žien ako čiastočne definovanú ich polohou, a preto sa snažia tieto definície presadzovať a udržiavať. Zatiaľ čo násilie a správanie mužov „na ulici“ nie je schvaľované, často sa u jednotlivých chlapcov a mužov považuje súčasne za extrémne alebo delikventné správanie a v podstate za kontinuálne, a teda prirodzené a prípustné pri *bežnom* mužskom „dospievaní“.

Tieto pokusy o priestorový opis ženskej sexuality nekončia vo verejnom priestore, ale siahajú aj na pracovisko. Cynthia Cockburn vo svojej knihe o novinárskom priemysle ukázala, ako muži, s ktorými sa rozprávala, považovali ženy za „čisté“ alebo „skazené“ v závislosti od ich miesta. Ženy, ktoré boli mentálne uzavreté v domácom prostredí, teda mužove manželky a dcéry, patrili do prvej kategórie. Ale ženy na pracovisku a mimo domova boli opisované v tej druhej, o ich vnímanej sexualite sa medzi mužmi neustále diskutovalo a bežne sa o nich vtipkovalo. Ako hovorí Cockburn:

Pôžitok z tohto [druhého] procesu (ktorý je, samozrejme, príjemný len čiastočne, pretože je čiastočne aj strachom zo žien) však pramení práve z kontrastu medzi čistým a skazeným. Ten sa pre mužov stáva neriešiteľným rozporom, ak ženy zdieľajú rovnaké pracovné miesto v *neoddeliteľných* povolaniach, za rovnakých podmienok, v tej istej miestnosti. Udržať v napätí *oba* významy pripisované ženám závisí od oddelenia sféry domova a práce.<sup>14</sup>

V priestore mimo domova snahy o zachovanie týchto dvoch nezlučiteľných významov spôsobujú značnú ambivalenciu mužov voči ženám, často s potenciálne protichodnými významami súčasne. Ženy sa tak už od útleho veku učia, že muži ich vnímajú ako „iné“. Zároveň muži definujú ženy ako desivé/neznáme a tajomné/príťažlivé. Túto dvojznačnosť zdôrazňujú aj náhodné poznámky, ktoré často padajú na osamelé ženy na ulici. Tie sú, ako hovoria muži, lichotivé a zároveň triviálne. Tieto poznámky sú však každodennou pripomienkou hraníc primeraného správania – a zároveň ich znemožňujú dosiahnuť, pretože sú kombináciou čistého a skazeného

zároveň. Ženy sa tak musia javiť sexuálne príťažlivé pre pohľady mužov mimo domova *bez toho, aby mužov sexuálne príťahovali*, a preto berú na seba vinu za konečný vynucujúci mechanizmus – násilné sexuálne útoky, pre ktoré sú ženy stále udržiavané doma.

Skrytá hrozba znásilnenia sa vyjadruje prostredníctvom určitých predpisov, ktoré sa kladú na správanie dievčat a žien, a prostredníctvom „zdravého rozumu“, ktorý naturalizuje rodovo vhodné formy správania. Implicitná hrozba znásilnenia, vyjadrená v zmysle prevládajúcich spoločenských stereotypov, ako aj konvenčne prijímané spôsoby, ako sa vyhnúť takejto skúsenosti, byť na niektorých miestach a nie na iných, robiť niektoré veci a nerobiť iné, sa neustále posilňujú spolu s celým radom hodnôt týkajúcich sa ženskej (a mužskej) sexuality.<sup>15</sup>

Ženy vedia, že tieto prevládajúce predstavy o vhodnom správaní a miestach nie sú dostatočnou ochranou pred útokom. Napriek „prekvačeniu“ médií a mužov, keď sú „nevhodné“ ženy na „nevhodných“ miestach znásilnené a napadnuté, väčšina žien má pocit, že nie sú v bezpečí nikde. Ženy sa preto musia uchýliť k nápravným prostriedkom, a to buď nechodiť von, alebo chodiť von len s mužmi, alebo sa zdržiavať na miestach a v ich okolí, kde sa cítia bezpečne. Musíme sa naučiť oveľa viac o tom, ako dizajn priestoru spôsobuje, že niektoré miesta vnímame bezpečnejšie ako iné a/alebo sú naozaj bezpečnejšie, a do akej miery môže naše človekom vytvorené prostredie zmierniť nedostatok bezpečia žien mimo domova, rovnako ako ho v súčasnosti prehľbuje.

Súčasnú usporiadanie bývania je reakciou na mnohé problémy – na neúspešné formy a štýly predošlých systémov bývania, na nedostatočné financovanie a na meniace sa sociálne podmienky a aspirácie. Hoci by sme nemali ignorovať alebo zabúdať na výhody a fakty obsiahnuté v stereotypných predstavách o „správnom“ domácom prostredí, väčšina obrazov nových sídlisk sa len pokúša prekryť trhliny spôsobené rozdielmi vo využívaní vonkajšieho priestoru ženami a mužmi (a nerovnosťami medzi sociálnymi vrstvami obyvateľstva). Domnievam sa, že výsledky skutočne zvoleného vzoru – pokračujúce oddeľovanie, kľukaté cesty a zablokované výhľady – boli pre ženy v mnohých ohľadoch neuspokojivé. Tieto sídliská tak slúžia na zvýraznenie nesúladu medzi miestom ženy a „mužským svetom“ vo fyzickom priestore.

Je pravda, že v súčasnosti nie sú ženy natoľko obmedzené na domácnosť ako vo viktoriánskej Británii, aspoň nie výslovnými spoločenskými pravidlami, ktoré by im bránili opustiť dom alebo získať prístup na verejné miesta, pracoviská a sociálne zariadenia. V spoločnosti, ktorá si cení „slobodu“ pohybu, sú ženy stále vymedzované oveľa viac ako muži, ktorí do určitej miery naďalej udržiavajú „mimopriestorovosť“ žien mimo domu.

Ak to zhrnieme: aké sú mechanizmy, ktorými mestá posilňujú rodovú deľbu práce a rodovú deľbu skúseností pri využívaní priestoru mimo domu? Po prvé, fyzické usporiadanie činností a priestoru (ktoré kategórie činností idú spolu, ktoré sú oddelené, vzory, ktorými sú prepojené) sa spája s individuálnou slobodou pohybu, pridelenými úlohami a prístupmi k zdrojom, ktoré buď obmedzujú, alebo rozširujú využiteľnosť zastavaného prostredia pre ženy a mužov. Mnohé politiky územného plánovania rozširujú využiteľnosť nášho okolia pre bieleho muža strednej triedy na úkor ostatných, najmä žien. Po druhé, zastavané prostredie vytvára „vhodné“ prostredie pre rôzne činnosti, ktoré obsahuje „posolstvá“ o „správnych“ rodových rolách na týchto miestach. A napokon je tu spôsob, akým sú stereotypné predstavy o ženskom a mužskom správaní spojené s konkrétnymi miestami, ktoré môžu zakazovať pohyb žien mimo domu a ich „vhodné“ správanie od ulice po pracovisko.

Tieto tri mechanizmy nie sú komplexné ani úplne účinné pri udržiavaní „miesta“ žien mimo domu. Tieto mechanizmy a myšlienky, ktoré za nimi stoja, sú neustále spochybňované a rozpory sa riešia alebo prehodnocujú. Podobne, keď kritizujem „vhodné“ predstavy o domácom prostredí, nenaznačujem napríklad, že domy sú pre ženy „utláčajúce“, pretože sú obklopené stromami. Naše domovy a naše životy by však mohli byť usporiadané v mnohých iných podobách, ako sú teraz. To, čo mnohí ľudia považujú za „vhodné“ prostredie a vzťahy medzi činnosťami, vychádza z priorit, ktoré v drvivej väčšine určujú muži a ktoré často ignorujú odlišné skúsenosti mnohých žien alebo ich stavajú do „obrazu“, ktorý je viac romantický ako skutočný.

Feministky teraz hľadajú spôsoby, ako zlepšiť existujúce prostredie (bezpečnejšie, menej náročné na pohyb), ako aj nové spôsoby

definovania kategórií domova a práce, starostlivosti a plateného zamestnania, ktoré budú mať dlhodobý vplyv na fyzické usporiadanie zariadení a priestorov medzi nimi.

Výbor pre ženy v rámci Greater London Council, pracovná skupina pre ženy a plánovanie, napríklad vydal odporúčania pre plánovacie politiky v prospech žien a pre väčšie zapojenie žien do plánovacieho procesu. Navrhuje, aby ženské skupiny monitorovali účinnosť politik pre ženy. Odporúča politiky, ktoré uprednostňujú bezpečnú, pohodlnú a lacnú verejnú dopravu, bezpečné ulice a dizajn verejného priestoru prístupného pre všetkých vrátane zdravotne postihnutých, starších ľudí a rodičov s deťmi. Žiada, aby sa zlepšila dostupnosť netradičných pracovných miest a foriem pracovných príležitostí pre ženy, ktoré zohľadňujú úlohy ľudí mimo práce. Nakoniec navrhuje politiky plánovania, ktoré uznávajú význam zamestnania v oblasti starostlivosti o deti vytváraním platených pracovných miest v tejto oblasti, poskytovaním finančnej podpory pre túto oblasť, zabezpečením toho, aby verejné zariadenia poskytovali starostlivosť o deti, ako aj poskytovaním miestnych centier, ktoré spĺňajú potreby žien.

Čím viac budeme chápať, ako sa stereotypné predstavy upevňujú v zastavanom prostredí, o to viac ich môžeme kritizovať tým, že poukážeme na nejednoznačnosť a ťažkosti žien žijúcich v tomto umelom prostredí, a môžeme začať navrhovať alternatívy.

1  
Linda McDowell, „City and home: urban housing and the sexual division of space“, in Mary Evans a Clare Ungerson (eds), *Sexual Divisions: Patterns and Processes*, London and New York: Tavistock Publications 1983, s. 142-143.

2  
Sue Francis, *New Woman New Space: Towards a Feminist Critique of Building Design*, nepublikovaná magisterská práca, Department of General Studies, Royal College of Art, máj 1980.

3  
Andrew Friend a Andy Metcalf, *Slump City: The Politics of Mass Unemployment*, London: Pluto Press 1981, s. 57. Friend a Metcalf tiež ukazujú, že decentralizácia pracovísk bola čiastočne vyvolaná túžbou zamestnávateľov umiestniť sa v blízkosti zdrojov ženskej pracovnej sily, ktorá by inak nemohla „dosiahnuť“ na miesta plateného zamestnania, s. 107-108.

4  
Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, London: Penguin 1963.

5  
Autori pokračujú: „Pre ženu v domácnosti je (domov) miestom jej práce, ale za odychom nikam neodchádza. V jej živote teda neexistuje žiadne pevné rozlíšenie medzi prácou a voľným časom, ani pokiaľ ide o fyzické miesto, ani pokiaľ ide o čas“; Jean Gardiner, Susan Himmelweit a Maureen Mackintosh, „Women's domestic labour“ (1976) in Ellen Malos (ed.), *The Politics of Housework*, London and New York: Allison & Busby 1980, s. 205-206.

6  
Údaje zo: Social and Community Planning Research spolu s Milton Keynes Development Corporation, *Four Years On: Milton Keynes Household Survey 1973*, Milton Keynes Development Corporation, marec 1974, s. 48.

7  
Linda McDowell, cit. dielo, s. 150.

8  
K príručiekam o bývaní z tohto obdobia patrí publikácia Greater London Council Department of Architecture and Civic Design, *An Introduction to Housing Layout: a GLC study*, London and New York: Architectural Press 1978. Pôvodná kapitola obsahuje ilustrácie z tejto a ďalších projektových príručiek, ktoré nie sú zahrnuté v tejto verzii.

9  
*Margery Spring Rice, Working Class Wives*, prvé vydanie 1939, London: Virago 1981.

10  
Leonore Davidoff, Jean L'Esperance a Howard Newby, „Landscape with figures: home and community in English society“, in Juliet Mitchell and Ann Oakley (eds.), *The Rights and Wrongs of Women*, Harmondsworth; Penguin 1976, s. 145-146.

11  
Alison Ravetz, *Model Estate*, London: Croom Helm 1974.

12  
Monotónnosť mnohých prvých projektov obecných bytov bola čiastočne spôsobená tým, že až do 50. rokov 20. storočia sa na vonkajšie prostredie často prihládalo len do tej miery, aby sa zlepšil interiér domu. Zlepšovanie štandardov

bývania od prvých právnych predpisov v 80. rokoch 19. storočia sa sústredilo najmä na vnútorné priestory domov – na zníženie preľudnenosti, na oddelenie príbuzných od nepříbuzných, na prechod k celkovej obsluhu a spotrebe v rámci jednotlivých rodinných jednotiek, či už ide o nezdierané kúpeľne a toalety až po práčky a zariadenia na trávenie voľného času, ako je televízia a video, s čím súvisí privatizácia rodiny a dôraz na pohodlie vnútorných priestorov. Prvé právne predpisy týkajúce sa bývania sa zaoberali zabezpečením lepšieho vetrania a denného osvetlenia interiérov obydli regulovaním šírky ulíc a voľných priestorov medzi nimi. Zatiaľ čo na prelome storočí sa už rozvíjal záujem o „vidiecke“ prostredie, prioritou mala zostať nízka hustota, slnečné svetlo a vetranie – vždy s využitím bezprostredného okolia na zlepšenie kvality prostredia v samotnom dome.

13  
Vďaka Billovi Hillierovi, Julienne Hanson a Johnovi Peponisovi z jednotky pre architektonické štúdiá, Bartlett School of Architecture, University College, Londýn, za pomoc, rady a mnohé argumenty týkajúce sa usporiadania bývania. Pozri napríklad o architektonickom koncepte obranného priestoru: Bill Hillier, „In defence of space“, *RI BA Journal*, vol 1.80, č. 8, august 1973.

14  
Cynthia Cockburn, *Brothers: Male Dominance and Technological Change*, London: Pluto Press 1983, s. 184-190.

15  
Carol a Barry Smart, *Women, Sexuality and Social Control*, London: Routledge and Kegan Paul 1978.



# After Work

Príloha:  
Báseň v originálnom znení na strane 250

250←

Jay Bernard

528

529

Nemá  
medze,

živý

6

svet

o o

teba

od

bude

žiadat'\*

# Nemá medze, čo od teba živý svet bude žiadať.\*

Nemá medze, čo od teba živý  
svet bude žiadať.\* (kurátorský text)

532

1. AKADEMIA POCITOV  
*Myšlienkový rámec*

*Viera spúšťa a vedie činy,  
alebo nerobí vôbec nič.\**

Výstava *Nemá medze, čo od teba živý svet bude žiadať\** je výsledkom práce Ateliéru vvv v zimnom semestri 2022. Tento semester je z teoretického hľadiska akýmsi doznievaním letného semestra 2022, počas ktorého vo vedení ateliéru Martina Piačeka nahradila hosťujúca pedagogička, teoretička a riaditeľka bak. basis voor actuele kunst v Utrechtte Maria Hlavajova. Program v skratke charakterizuje rozširovanie umeleckého „toolboxu“ pre potreby súčasného sveta, ktorý by sme mohli popísať ako svet permakrízy – permanentnej krízy – alebo lepšie povedané, permanentného pocitu krízy. Môže vo svete narušených vzťahov a informačnej presýtenosti prinášať umenie pocit zakorenenia? Môže nastoľovať atmosféru pochopenia a vytvárať realizovateľné vízie sveta, v ktorom sme si k sebe na osi prírodo-kultúr navzájom bližšie? A hlavne, môže si pritom zachovať jazyk kritiky, vtipu či subverzie?

Ako kolektív ateliéru cítime potrebu oslavovať individuálne autorské pozície a vízie, zároveň sa však snažíme o nájdenie jednoty a zaujíma nás emancipačný potenciál tohto hľadania. Nad výstavou uvažujeme ako nad otvoreným listom adresovaným vlastnej minulosti, no nebojíme sa odvážne snívať aj o víziách kvalitnejších zajtrajškov. To všetko spolu, slovami Donny Haraway, premiešavame do *tučnej prítomnosti* (thick present).

*Zázračný talent je vo svojej podstate prispôsobivosť a vytrvalá, konštruktívna posadnutosť. Bez vytrvalosti zostáva nadšenie okamihu. To, čo zostáva bez prispôsobivosti, môže sklzuť do ničivého fanatizmu. Bez konštruktívnej posadnutosti nie je vôbec nič.\**

Tento verš je mentálnou kartografiou výstavy, ako aj myšlienkovým východiskom našej semestrálnej práce. Zároveň ide o otvárajúci citát z knihy Octavie Butler, *Parable of the Sower*, ktorá sprevádza našu prácu v ateliéri. Je to čítanie odvážne, v myslení i v jazyku. Je to kniha, ktorá sa nebojí nanovo premýšľať o svete vo víziách, ktoré sa na prvý pohľad zdajú až príliš fantastické. Je to príbeh, ktorý na ruinách starého

Dávid Koronczi

533

umierajúceho sveta necháva kľučík komunity založené na vzájomnej opatere. Ľudské spoločenstvo v dystópii nezachráni žiaden\*na technovizionár\*ka ani všemohúce božstvo, ale scitlivenie sa pre samotný svet a prahnutie po vzťahu s ním.

A takto chceme vnímať aj výtvarné umenie vo všetkých jeho podobách. Ako nástroj, ktorý má potenciál otvárať nečakané vízie. Nechceme ale poučujúce, moralizujúce umenie. Nie. Zaujímá nás umelecká výpoveď ako šanca nechať sa objať vierou v krásno, divno, alebo hoci aj trápno. Vnímame totiž umenie ako sériu praxí, veľmi diverzných; od aktivizmu až po jemnú poetiku. Hlavne úprimne, ak sa dá, s nadhľadom a s citom pre detail.

## 2. AKO VYVÁŽIŤ LÁSKAVOSŤ A NÁROČNOSŤ?

*Kurátorský prístup*

*Prijmite svoje rozdielnosti  
a zjednoďte sa.\**

Výstava je mozaikou individuálnych výstupov študentov\*tiiek a absolventov\*tiiek intermediálneho medžižánrového Ateliéru vvv. Forma výstavy zodpovedá povahe aktuálneho semestra a využíva priestory Kunsthalle Bratislava vo viacvrstvovej obsahovej rovine. Umiestnenie diel – objektových, textuálnych i multimediálnych – si kladie za ambíciu miesto-citlivo reagovať aj na samotnú architektúru, dokonca si ju jemne prisvojíť či narušiť.

Ako už názov tejto časti naznačuje, metóda vzniku výstavy (a v podstate celého procesu výučby) je neustále balansovanie horizontálneho vyjednávania i kurátorskej (pedagogickej) vízie. Ako kurátori prichádzame s iniciatívou a návrhmi, zároveň podnecujeme proces kolektívneho schvaľovania či zmeny každého tvorivého kroku. Kolektív je zapojený do celého zámeru, všetkým osobnostiam je otvorená neustála možnosť vlastnej iniciatívy a navrhnutia zmeny či ďalšieho postupu. Veríme, že sa tak buduje spoločná skúsenosť s procesom tvorby i stotožnenie sa s finálnym výsledkom. Horizontalita a priateľskosť sa vždy nutne miešajú s prísnosťou termínov, záväzkov a nekompromisnými tabuľkami rozpočtov. Podobne ako v postakademickej praxi.

Nemá medze, čo od teba živý svet bude žiadať.\* (kurátorský text)

# 534

## 3. O ATELIÉRI VVV

Ateliér vvv (vizuálne – verbálne – verejné) založili v roku 2018 umelec a pedagóg Martin Piaček a grafický dizajnér a umelec Dávid Koronczi na katedre Intermédií na Vysokéj škole výtvarných umení v Bratislave. Aktuálne v jeho vedení pôsobí na produkčnej pozícii aj umelkyňa Petra Nela Pučeková. Ateliér vvv vytvára inkluzívne a podnetné prostredie, v ktorom sa umenie chápe ako jazyk, komentár a snaha o príspevok k individuálnemu aj komunitnému utváraniu sveta. Umenie vnímame ako užitočnú a dôležitú súčasť života, neustále si však pripomíname aj jeho podmanivosť, potenciál ohúriť a takisto jeho formálne odlišnosti od ostatných humanitných vied či kreatívnych praxí. Slovo „verejné“ v názve ateliéru odkazuje na orientáciu smerom na prax, ktorá v sebe nesie solidaritu s inými, vízie lepších budúcností a návrhy ich tvorby.

*Škola spúšťa a vedie činy,  
alebo (z pohľadu prítomnosti)  
nerobí vôbec nič.\*\**

\*  
Octavia E. Butlerová.  
*Podobenství o rozsévači*, Argo  
2021 (z anglického originálu:  
Octavia E. Butler: *Parable of the  
Sower*. New York: Open Road  
Media 1993).

\*\*  
Ateliér vvv parafrázuje Octaviu  
Butler.

Dávid Koronczi

# 535

# Konverzácie: Úloha dialógu v sociálne angažovanom umení

Grant Kester

Text bol pôvodne vydaný v knihe Zoya Kocur a Simon Leung. Eds.: *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Blackwell 2005. Skoršia verzia tejto eseje bola uverejnená v časopise *Variant #9* (zima 1999 – 2000). Časť tohto materiálu vyšla aj v knihe Grant Kester: *Conversation Pieces*. University of California Press 2004. Text sme preložili s láskavým dovoľením Granta Kestera.

536

## ÚVOD

Píšu v tieni útokov z 11. septembra sa zdá nemožné predvídať ich konečné dôsledky. Je však jasné, že jedným z najväčších nebezpečenstiev je, že tieto udalosti (a následné reakcie na ne) môžu ešte viac prehĺbiť globálnu atmosféru bojovnosti, nepriateľstva a uzatvárania sa do seba na základe kultúrnych, náboženských a národnostných rozdielov. Rovnako znepokojujúca je skutočnosť, že v súčasnosti prevládajúcim rámcom pre výmenu cez tieto hranice je trhový systém, ktorý vytvára vlastné rozpory založené na triednom a ekonomickom postavení. V tomto napätom historickom momente sa môže zdať, že situácia umenia je relatívne zanedbateľná. Existuje však množstvo súčasných umelcov\*kyň a umeleckých kolektívov, ktoré svoju prax definovali práve na základe uľahčovania dialógu medzi rôznymi komunitami. Títo umelci\*kyne sa odpútali od tradície tvorby objektov a zaujali performatívny, procesný prístup. Sú skôr „poskytovateľmi kontextu“ než „poskytovateľmi obsahu“, ako hovorí britský umelec Peter Dunn, ktorého práca zahŕňa tvorivé organizovanie spoločných stretnutí a rozhovorov ďaleko za inštitucionálnymi hranicami galérie alebo múzea. Ako spomeniem neskôr, tieto výmeny môžu katalyzovať prekvapivo silné transformácie vo vedomí ich účastníkov\*čok. Otázky, ktoré tieto projekty nastoľujú, majú zjavne širšiu kultúrnu a politickú odozvu. Ako formovať kolektívne alebo komunitné identity bez toho, aby sme obetovali tých, ktorí sú z nich vylúčení? Je možné rozvíjať medzikultúrny dialóg bez toho, aby sme obetovali jedinečné identity jednotlivých diskutujúcich?

Začnem dvoma príkladmi. Prvý projekt vychádza z práce rakúskeho umeleckého kolektívu Wochenklausur. Začal sa v teplý jarný deň roku 1994, keď sa malá výletná loď vydala na trojhodinovú plavbu po Zürišskom jazere. Okolo stola v hlavnej kajute sedelo nezvyčajné zoskupenie politikov\*čiek, novinárov\*rok, sexuálnych pracovníkov\*čok a aktivistov\*iek z mesta Zürich. Zišli sa v rámci „intervencie“ v oblasti protidrogovej politiky, ktorú zorganizoval Wochenklausur. Ich cieľ bol jednoduchý: viesť rozhovor. Témou tohto rozhovoru bola ťažká situácia, v ktorej sa nachádzajú drogovovo závislé sexuálne pracovníčky v Zürichu, z ktorých mnohé žili prakticky bez domova. Stigmatizované švajčiarskou spoločnosťou si nemohli nájsť žiadne miesto na prespanie a boli vystavené násilným útokom zo strany svojich klientov a obťažovaniu zo strany polície. V priebehu niekoľkých týždňov zorganizoval Wochenklausur desiatky takýchto

Grant Kester

537

plávajúcich dialógov, na ktorých sa zúčastnilo takmer šesťdesiat kľúčových osobností z zúrišskej politickej, novinárskej a aktivistickej komunity. Za normálnych okolností sa mnohí z účastníkov\*čok týchto lodných dialógov stavali do opozícií vysoko vypätej diskusie o užívaní drog a sexuálnej práci, útočili a kontrovali štatistikami a morálnymi invektívami. Ale na krátky čas, keď boli ich vyhlásenia izolované od priameho mediálneho dohľadu, mohli navzájom komunikovať mimo rétorických požiadaviek svojho oficiálneho postavenia. Ešte pozoruhodnejšie je, že sa im podarilo dosiahnuť konsenzus v podpore skromnej, ale konkrétnej reakcie na tento problém: vytvorenie *penziónu* alebo ubytovne, v ktorom by drogovu závislé sexuálne pracovníčky mali bezpečné útočisko, prístup k službám a miesto na prespanie (o osem rokov neskôr v ňom naďalej prespáva dvadsať žien denne).

Približne v tom istom čase, keď Wochenklausur organizoval svoje „lodné kolokviá“, viac ako dvesto stredoškólkov viedlo svoje vlastné rozhovory na streche garáže v centre Oaklandu v Kalifornii. Sedeli v zaparkovaných autách pod súmračnou oblohou a viedli sériu dialógov bez scenára o problémoch, ktorým čelia mladí ľudia inej farby pleti v Kalifornii: mediálne stereotypy, rasové profilovanie, nedostatočné financovanie verejných škôl atď. Boli obklopení\*é viac ako tisíc obyvateľmi Oaklandu, ktorí boli spolu so zástupcami miestnych a celoštátnych spravodajských médií pozvaní\*é, aby si tieto rozhovory „vypočuli“. Na tomto podujatí, ktoré zorganizovala kalifornská umelkyňa Suzanne Lacy spolu s Annice Jacoby a Chrisom Johnsonom, mohli latinskoamerickí\*é a afroamerickí\*é tínedžeri\*ky prevziať kontrolu nad svojím vlastným obrazom a prekonať povrchné kliše, ktoré hlásajú mainstreamové spravodajské a zábavné médiá (napr. mladý človek inej pleti ako mrzutý, nevýrazný gangster). Tieto dialógy následne viedli k ďalšej spolupráci a ďalším rozhovorom, vrátane šesťtyždňovej série diskusií medzi stredoškólkami a členmi oaklandského policajného zboru (OPD), ktoré vyústili do vytvorenia videokazety, ktorú OPD využíva v rámci svojho programu školenia o policajnej práci v komunite.

Tieto projekty znamenajú vznik súčasnej umeleckej praxe, ktorá sa zaoberá kolaboratívnymi a potenciálne emancipačnými formami dialógu a konverzácie. Hoci je bežné, že umelecké dielo vyvoláva dialóg medzi divákmi\*čkami, zvyčajne sa tak deje v reakcii na hotový objekt. V týchto projektoch sa konverzácia stáva neoddeliteľnou

súčasťou samotného diela. Znovu sa formuje ako aktívny, generatívny proces, ktorý nám môže pomôcť hovoriť a predstavovať si veci za hranicami pevne stanovených identít a oficiálneho diskurzu. Hoci má tento kolaboratívny, konzultačný prístup hlboké a komplexné korene v histórii umenia a kultúrneho aktivizmu (napríklad Helen a Newton Harrisonovci v USA, Artists Placement Group v Spojenom kráľovstve a tradícia komunitnej umeleckej praxe), dodal energiu aj mladšej generácii umelcov\*kýň a umeleckých kolektívov, ako sú Ala Plastica v Buenos Aires, Superflex v Dánsku, Maurice O'Connell v Írsku, MuF v Londýne, Huit Facettes v Senegale, Ne Pas Plier v Paríži, Temporary Services v Chicagu a mnohí ďalší. Hoci má táto práca celosvetový rozsah, existuje zväčša (hoci nie úplne) mimo medzinárodnej siete galérií a múzeí, kurátorov\*iek a zberateľov\*iek.<sup>1</sup> Projekt *Tele Vecindario* od Iñiga Manglana-Ovalleho tak vznikol v južnej časti Chicaga, Littoral pôsobí v horských poľnohospodárskych oblastiach Bowlandského lesa na severe Anglicka a umelec narodený v Singapure Jay Koh vytvoril diela v Thajsku, Mjanmarsku a Tibete.

Túto rôznorodú sieť umelcov\*kýň a umeleckých kolektívov spája rad provokatívnych predpokladov o vzťahu medzi umením a širším sociálnym a politickým svetom a o tom, aké poznanie je schopná produkovať estetická skúsenosť. Pre Lacy, ktorá pôsobí aj ako kritička umenia, predstavuje táto práca „nový žáner“ verejného umenia (v anglickom origináli: *new genre public art*, pozn. prekl.). Britskí umelci/organizátori Ian Hunter a Celia Lerner používajú pojem „Littoral“ art [v preklade: pobrežné umenie, názov odkazuje na pohyblivú zónu medzi morom a pevninou a metaforicky odkazuje na kultúrne projekty, ktoré sa realizujú prevažne mimo konvenčných kontextov inštitucionalizovaného sveta umenia, pozn. prekl.], aby poukázali na hybridnú alebo hraničnú povahu týchto postupov. Francúzsky kritik Nicolas Bourriaud zaviedol termín „vzťahová estetika“ [v anglickom origináli: *relational aesthetics*, pozn. prekl.] na označenie diel založených na komunikácii a výmene. Homi K. Bhabha píše o „konverzačnom umení“ a Tom Finkelpearl hovorí o „verejnom umení založenom na dialógu.“<sup>2</sup> Z dôvodov, ktoré sa ukážu neskôr, budem na opis týchto diel používať termín „dialogické“ [v anglickom origináli: *dialogical*, pozn. prekl.]. Pojem dialogická umelecká prax je odvodený od ruského literárneho teoretika Michaila Bachtina, ktorý tvrdil, že umelecké dielo možno vnímať ako druh rozhovoru; ako miesto rôznych významov, interpretácií a uhlov pohľadu.<sup>3</sup>

## 1. DISKURZ AKO TO, ČO JE VOČI MODERNIZMU INÉ

Všetky interakcie, ktoré sú pre tieto projekty kľúčové, si vyžadujú určitý predbežný diskurzívny rámec, prostredníctvom ktorého si môžu rôzni účastníci\*čky vymieňať svoje postrehy a pozorovania. Môže byť hovorený alebo písaný, alebo môže zahŕňať nejakú formu fyzickej alebo konceptuálnej spolupráce. Ale myšlienka, že umelecké dielo by malo takto otvorene požadovať účasť a zapojenie alebo že jeho forma by mala byť vyvinutá v rámci konzultácie s divákom\*čkou, je protichodná dominantným presvedčeniam v modernej a postmodernej teórii umenia.<sup>4</sup> Začiatkom dvadsiateho storočia panoval medzi vyspelými umelcami\*kyňami a kritikmi\*čkami konsenzus, že avantgardné umelecké dielo by malo radikálne spochybňovať vieru v samotnú možnosť racionálneho diskurzu, a nie komunikovať s divákmi\*čkami. Táto tendencia vychádza z predpokladu, že spoločné diskurzívne systémy, na ktoré sa spoliehame pri poznávaní sveta (jazykové, vizuálne atď.), sú nebezpečne abstraktné a násilne objektivizujúce. Úlohou umenia je vytrhnúť nás z tejto percepčnej samolúbosti, prinútiť nás vidieť svet nanovo. Tento šok (vytrhnutie) mal v priebehu rokov mnoho názvov: vznešený, efekt odcudzenia, *L'Amour fou* atď. V každom prípade je výsledkom akési somatické zjavenie, ktoré katapultuje diváka\*čku mimo známych hraníc bežného jazyka, existujúcich spôsobov zobrazovania a dokonca aj mimo vlastného pocitu seba samého\*ej. Projekty, o ktorých tu hovorím, síce nabádajú svojich účastníkov\*čky, aby spochybňovali ustálené identity, stereotypné predstavy a podobne, ale robia to skôr prostredníctvom kumulatívneho procesu výmeny a dialógu než jediného, okamžitého šoku z pochopenia, ktorý by urýchlil obraz alebo objekt. Tieto projekty si vyžadujú zmenu paradigmy v našom chápaní umeleckého diela; definíciu estetickéj skúsenosti, ktorá je skôr trvajúca než okamžitá.

Ústredným princípom osvietenскеj filozofie (zjavným v dielach Kanta, Wolffa, Huma a Shaftesburyho) bolo samozrejme to, že estetická skúsenosť predstavuje idealizovanú formu komunikácie. Význam tohto tvrdenia je ľahšie pochopiť, ak sa zamyslíme nad kultúrnou funkciou umenia v 18. storočí. Barokové maliarstvo slúžilo ako dekoratívna kulisa spoločenského života v ateliéri alebo salóne. Podobným spôsobom mali slávnosti a prechádzky v krajinných záhradách georgiánskej éry iniciovať spoločnú reflexiu: naučiť návštevníkov\*čky harmonickému vzťahu medzi spoločenským a prírodným svetom. Maliari\*ky a krajinní architekti\*ky mali

so svojimi mecenášmi spoločný symbolický slovník. Objekty a prostredia, ktoré vytvorili, uľahčovali výmenu, ktorá bola kľúčová pre život (pravdaže elitárskej) komunity divákov\*čok.<sup>5</sup> Hoci si tieto diela zachovali obradný a performatívny rozmer skorších umeleckých postupov, určených na podporu úcty a poslušnosti (napr. dvorské alebo liturgické umenie), modelovali túto performanciu na základe otvorenejšej pedagogickej interakcie.

So vznikom umeleckej avantgardy v polovici 19. storočia sa zdalo, že prežitie autentického umenia si vyžaduje prerušenie tejto potenciálne omračujúcej vzájomnej závislosti umelca\*kyne a diváka\*čky prostredníctvom šoku, útoku a vyrušenia. Symbióza aristokratického mecenášstva bola nahradená kritickým, rozhodujúcim vzťahom, ktorý bol silne ovplyvnený identifikáciou umelcov\*kyň s revolučnou rétorikou rodiacej sa robotníckej triedy. Avantgardné umenie sa čoraz viac snažilo spochybňovať konvenčné systémy významu, a nie ich potvrdzovať, či už prostredníctvom realizmu, ktorý zavádzal tabuizované témy, ako napríklad chudobu a prostitúciu, impresionizmu, ktorý odmietal normy akademického realizmu, kubizmu, ktorý tieto normy ešte násilnejšie rozbíjal, alebo dadaizmu, ktorý prijímal absurditu. Avantgardné umenie sa musí definovať ako odlišné od ostatných foriem kultúry práve tým, že je ťažko pochopiteľné, šokujúce alebo rušivé (až na to, že teraz, v kontraste so Schillerovým návratom k „celistvosti“, sa terapeutickou protilátkou na sústredenú karteziánsku subjektivitu stáva lyotardovská „ontologická dislokácia“). Za touto rétorikou šoku sa skrýval zložitejší (a občas paradoxný) motív: urobiť divákov/ diváčky citlivejšími a vnímavejšími na špecifické vlastnosti prírody, iných bytostí a inakosti vôbec. Avantgardní umelci\*kyne rôzneho zamerania verili, že západná spoločnosť (najmä jej mestská stredná trieda) začala vnímať svet násilne objektivizujúcim spôsobom, ktorý súvisel s rastúcou autoritou pozitivistickej vedy a logikou trhu zameranou na zisk. Zlom vyvolaný avantgardným umeleckým dielom je potrebný na to, aby divákov šokoval z tejto perspektívy a pripravil ich na nuansované a citlivé vnímanie umelca\*kyne, jedinečne otvoreného\*ej voči prirodzenému svetu.

Táto tradícia umožnila a zároveň obmedzila možnosti umeleckej praxe v modernom období. Napätie, ktoré existuje medzi pohybom smerom k otvorenosti, citlivosti voči odlišnosti a zraniteľnosti a paradoxnou snahou „ovládnúť“ diváka\*čku prostredníctvom násilného útoku na sémantické systémy, prostredníctvom ktorých sa situuje vo svete, zostáva nevyriešené. Jean-François Lyotard tak znevažuje umenie, ktoré je založené

na predpoklade, že publikum „rozpozná. (...) pochopí, čo je označované.“<sup>6</sup> Lyotard, podobne ako Clement Greenberg na začiatku storočia, definuje avantgardné umenie ako opak gýča. Ak gýč obchoduje s redukovanými alebo jednoduchými pojmami a vnemami, potom bude avantgardné umenie zložitá a komplexná; ak je preferovaným spôsobom gýča divácky prívetivý „realizmus“, potom bude avantgardné umenie abstraktné, „neprehľadné“ a „nepredstaviteľné“. V každom prípade antidiskurzívna orientácia avantgardného umeleckého diela, jeho nevyspytateľnosť a odolnosť voči interpretácii je v protiklade ku kultúrnej forme, ktorá je vnímaná ako jednoduchá alebo ľahká (reklama, propaganda atď.). Lyotard si nevie predstaviť diskurzívnu formu, ktorá by nebola vždy už kontaminovaná problematickým modelom „komunikácie“ stelesneným v reklame a masmédiách. Divák\*čka alebo člen\*ka publika je zasa vždy definovaný\*á svojim epistemologickým nedostatkom: svojou vnímavosťou voči sirénam vulgárnych a falošných foriem kultúry. Umelci\*kyne a kolektívy, o ktorých tu hovorím, sa pýtajú, či je možné, aby si umenie znovu vydobylo menej násilný vzťah s divákom\*čkou a zároveň si zachovalo kritický pohľad, ktorý môže estetická skúsenosť ponúknuť na objektivizujúce formy poznania.

## 2. DIALOGICKÁ ESTETIKA

Ak platí, ako naznačujem, že hodnotiaci rámec týchto projektov už nie je zameraný na fyzický objekt, čo je potom novým miestom posudzovania? Tvrdím, že sa nachádza v podmienkach a charaktere samotnej dialogickej výmeny. Vzhľadom na toto zameranie považujem dielo Jürgena Habermasa za dôležitý zdroj pre rozvoj dialogického modelu estetiky, najmä jeho pokus o konštrukciu modelu subjektivity založeného na komunikačnej interakcii. Habermas rozlišuje „diskurzívne“ formy komunikácie, v ktorých sú materiálne a sociálne diferencie (moci, zdrojov a authority) vyňaté zo zátvorky a hovoriaci sa spoliehajú výlučne na presvedčivú silu nadradeného argumentu, od inštrumentálnejších alebo hierarchickejších foriem komunikácie (napríklad tých, ktoré sa vyskytujú v reklame, obchodných rokovaniach, náboženských kázňach a pod.). Tieto sebareflexívne (hoci časovo náročné) formy interakcie nemajú za cieľ vyústiť do všeobecne záväzných rozhodnutí, ale len vytvoriť dočasné porozumenie (nevyhnutný predpoklad na rozhodovanie) medzi členmi daného spoločenstva, keď sa rozpadne bežný spoločenský alebo politický konsenzus. Ich legitimita sa teda nezakladá na univerzálnosti poznatkov vytvorených

prostredníctvom diskurzívnej interakcie, ale na vnímanej univerzálnosti samotného procesu diskurzu.

Stretnutia, o ktorých Habermas teoretizoval, sa odohrávajú v kontexte toho, čo slávne definoval ako „verejná sféra“. Účastníci\*čky verejnej sféry musia dodržiavať určité pravidlá, ktoré sú nevyhnutné na izoláciu tohto diskurzívneho priestoru od nátlaku a nerovnosti, ktoré obmedzujú ľudskú komunikáciu v bežnom každodennom živote. Podľa Habermasa sa teda „každý subjekt s kompetenciou hovoriť môže zúčastniť na diskurze“, „každý môže spochybniť akékoľvek tvrdenie“, „každý môže uviesť akékoľvek tvrdenie“ a „každý môže vyjadriť svoje postoje, túžby a potreby.“<sup>7</sup> Táto egalitárna interakcia pestuje pocit „solidarity“ medzi diskurzívnymi spoluúčastníkmi, ktorí sú v dôsledku toho „úzko spojení v intersubjektívne zdieľanej forme života“.<sup>8</sup> Aj keď neexistuje záruka, že tieto interakcie vyústia do konsenzu, napriek tomu ich obdarúvame dočasnou autoritou, ktorá nás ovplyvňuje smerom k vzájomnému porozumeniu a zmiereniu. Okrem toho samotný akt účasti na týchto výmenách nás robí schopnejšími zapojiť sa do diskurzívnych stretnutí a rozhodovacích procesov v budúcnosti.<sup>9</sup> Pri snahe prezentovať svoje názory druhým sa od nás vyžaduje, aby sme ich systematickejšie artikulovali. Týmto spôsobom sme vedení k tomu, aby sme sa na seba pozreli z pohľadu druhého, a tak sme aspoň potenciálne schopní kritickejšie a sebavedomejšie posudzovať svoje vlastné názory. Toto sebakritické uvedomenie môže následne viesť k schopnosti vnímať naše názory a naše identity ako podmienené, procesuálne a podliehajúce tvorivej transformácii.

Aj keď nechcem tvrdiť, že dialógové projekty, ktoré som tu načrtnol, ilustrujú Habermasovu teóriu diskurzu, verím, že ju možno produktívne využiť ako jednu zo zložiek širšieho analytického systému. Po prvé, Habermasova koncepcia identity utváratej prostredníctvom sociálnej a diskurzívnej interakcie nám môže pomôcť pochopiť pozíciu, ktorú zaujímajú kolektívy ako Wochenklausur. Umelca\*kyňu zvyčajne vnímame ako akýsi exemplárny buržoázny subjekt, ktorý aktualizuje svoju vôľu prostredníctvom heroickej transformácie prírody alebo asimilácie kultúrnej odlišnosti – alchymicky zvyšuje primitívne, degradované a verbálne na veľké umenie. Miestom výrazového významu zostáva radikálne autonómna postava individuálneho umelca\*kyne. Dialogická estetika naznačuje úplne iný obraz umelca\*kyne; obraz definovaný v zmysle otvorenosti,



načúvania a ochoty prijať závislosť a medzisubjektívnu zraniteľnosť. Sémantická produktivita týchto diel sa odohráva v medzipriestore medzi umelcom\*kyňou a kolaborantom\*kou projektu.

Habermasova koncepcia „ideálnej rečovej situácie“ vystihuje dôležitý a súvisiaci aspekt týchto diel, ktorý môžeme vidieť na výletoch loďou od Wochenklausur po Zürišskom jazere. Kolaboranti tohto projektu (advokáti\*ky, poradcovia\*kyne, aktivisti\*ky, redaktori\*ky a ďalší\*ie, ktorí sa vydali na tieto krátke plavby) sú neustále vyzývaní\*é, aby hovorili definitívnymi i spornými spôsobmi vo verejnom priestore (súdna sieň, redakcia, parlament), v ktorom sa dialóg chápe ako súboj vôle (na porovnanie Lyotardov model „agonistickej“ komunikácie). Na výletoch loďou mohli hovoriť a počúvať nie ako delegáti\*ky a zástupcovia\*kyne poverení obhajobou *apriórnych* „pozícií“, ale ako jednotlivci zdieľajúci rozsiahle kolektívne vedomosti o danej téme; tieto vonkajšie sily boli prinajmenšom výrazne obmedzené požiadavkou sebareflexívnej pozornosti, ktorú vytváral samotný rituál a izolácia výletu loďou. Navyše konsenzus, ku ktorému dospeli v súvislosti s riešením drogového problému v Zürichu, nebol zamýšľaný ako univerzálne použiteľné riešenie „drogovej krízy“, ale skôr ako pragmatická reakcia na veľmi špecifický aspekt tohto problému; bezdomovectvo, ktoré zažívajú sexuálne pracovníčky.

Vychádzajúc z Habermasovej koncepcie diskurzu, existujú dve oblasti, v ktorých by som dialogickú estetiku odlišil od tradičnejšieho estetického modelu. Prvá oblasť sa týka nárokov na univerzálnosť. Filozofi\*ky raného novoveku odmietali myšlienku estetického konsenzu dosiahnutého prostredníctvom skutočného dialógu s inými subjektmi, pretože by nedokázal poskytnúť dostatočne „objektívny“ štandard hodnotenia alebo komunikatívnosti. Do značnej miery to bolo spôsobené tým, že písali v epistemologickom tieni upadajúceho, ale stále rezonujúceho teologického pohľadu na svet. V dôsledku toho filozofické systémy, ktoré dúfali, že budú konkurovať tejto perspektíve, mali tendenciu jednoducho nahraďiť jednu formu upokojujúco transcendentnej autority (Boha) inou (rozum, *sensus communis* atď.). Dialogická estetika si nenárokuje poskytovať alebo vyžadovať takýto druh univerzálneho alebo objektívneho základu. Skôr sa zakladá na vytváraní miestneho konsenzuálneho poznania, ktoré je len predbežne záväzná a ktoré je založené práve na úrovni kolektívnej interakcie. Poznatky, ktoré vznikajú na základe rozhovorov stredoškôľakov\*čky v *The Roof is on Fire* alebo rozhovorov od Wochenklausur na lodi, sa teda

neprezentujú ako symboly nejakej nadčasovej humanistickej podstaty, tak ako sa v dejinách umenia zvyčajne zaobchádza s Feidiasovými sochami alebo Picassovou *Guernicou*.

Druhý rozdiel medzi dialogickým a konvenčným modelom estetiky sa týka špecifického vzťahu medzi identitou a diskurzívnu skúsenosťou. V osvietenskom modeli estetiky je subjekt pripravený zúčastňovať sa na dialógu prostredníctvom v podstate individuálnej a somatickej skúsenosti „páčenia sa“. Až keď človek prejde procesom estetického vnímania a je ním ovplyvnený, zvyšuje sa jeho schopnosť diskurzívnej interakcie (človek sa po stretnutí s umeleckým dielom doslova stáva otvorenejším, a teda kompetentnejším účastníkom sociálneho diskurzu). Na druhej strane, v dialogickej estetike sa subjektivita formuje *prostredníctvom* diskurzu a samotnej intersubjektívnej výmeny. Diskurz nie je len nástrojom, ktorý sa má použiť na komunikáciu *apriórneho* „obsahu“ s inými, už sformovanými subjektmi, ale sám je určený na modelovanie subjektivity. Tým sa dostávame k zložitej otázke týkajúcej sa špecifického spôsobu, akým Habermas definuje diskurzívnu interakciu. Habermasovmu modelu možno samozrejme vyčítať viacero vecí, z ktorých početné sa vzťahujú na zastieranie rozdielov, čo je predpokladom účasti vo verejnej sfére. Najrelevantnejšia kritika Habermasa z hľadiska dialogickej umeleckej praxe sa týka jeho definície verejnej sféry ako priestoru súperiacich názorov a záujmov, v ktorom stret silnej argumentácie vyúsťuje do konečného víťazného stanoviska, ktoré si môže vynútiť súhlas ostatných strán. Účastníci\*čky diskurzu môžu svoje názory spochybňovať, ba dokonca meniť, ale do dialógu vstupujú a z neho vystupujú ako ontologicky stabilní aktéri. Habermas predpokladá, že ako racionálne subjekty reagujeme len na „ilokučnú silu“ [v angličtine: *illocutionary force*, pozn. prekl.] lepšieho argumentu alebo na „dobré dôvody“.<sup>10</sup>

Ale prečo by sme mali nevyhnutne reagovať na dôvod? Čo presne robí argument „dobrým“? S ohľadom na aké alebo čie normy, hodnoty alebo záujmy sa určuje táto vyššia sila alebo legitimita? A ďalej, akú motiváciu majú všetci títo silní rečníci\*čky, aby pozastavili svoju presvedčivú kampaň a jednoducho počúvali? Ako odlišiť súhlas získaný rétorickým vyčerpaním od skutočného porozumenia? Jeden súbor odpovedí možno nájsť v pokusoch o definovanie výrazne feministického modelu epistemológie. Mary Field Belenky a jej spoluautorky vo svojej štúdii *Women's Ways of Knowing* (*Ženské spôsoby poznania*) (1986) identifikujú to, čo nazývajú

„prepojené poznanie“; formu poznania založenú nie na protichodných argumentoch, ale na spôsobe rozhovoru, v ktorom sa každý účastník\*čka rozhovoru snaží stotožniť s perspektívou ostatných.<sup>11</sup> Táto „procedurálna“ forma poznania je definovaná dvoma vzájomne prepojenými prvkami. Po prvé, týka sa rozpoznávania sociálnej zakotvenosti a kontextu, v ktorom iní hovoria, posudzujú a konajú. Namiesto toho, aby im vyvodzovala zodpovednosť za nejaký ideálny alebo všeobecný štandard, pokúša sa situovať danú diskurzívnu výpoveď do konkrétnych materiálnych podmienok hovoriaceho\*ej. To zahŕňa uznanie histórie hovoriacich (udalostí alebo podmienok, ktoré predchádzali ich zapojeniu do danej diskurzívnej situácie) a ich postavenia vzhľadom na spôsoby sociálnej, politickej a kultúrnej moci v rámci dialogickej situácie aj mimo nej (čím sa uznáva pôsobiaca sila útlaku a nerovnosti, ktorá je v habermasovskej verejnej sfére zdanlivo dávaná do zátvorky – a teda odmietaná).

Druhá charakteristika prepojeného poznania zahŕňa nové vymedzenie diskurzívnej interakcie v zmysle empatickej identifikácie. Namiesto toho, aby sme vstupovali do komunikačnej výmeny s cieľom reprezentovať „seba“ prostredníctvom presadzovania už vytvorených názorov a úsudkov, prepojené poznanie je založené na našej schopnosti identifikovať sa s inými ľuďmi. Práve prostredníctvom empatie sa môžeme naučiť nielen potláčať vlastné záujmy prostredníctvom identifikácie s nejakou domnelou univerzálnou perspektívou alebo prostredníctvom neodolateľného nátlaku logickej argumentácie, ale doslova nanovo definovať seba samého\*u: poznať a zároveň cítiť svoju prepojenosť s druhými. Patrocínio Schweickart vo zväzku, ktorý nadväzuje na knihu *Women's Way of Knowing (Knowledge, Difference and Power)* (1996) upozorňuje na Habermasovu tendenciu „preceňovať“ argumentáciu ako formu produkcie poznania a na jeho neschopnosť vnímať samotné počúvanie ako aktívne, produktívne a komplexné, rovnako ako hovorenie: „V tomto prípade sa však nedá hovoriť o tom, že počúvanie je niečo, čo vykonávame. Poslucháč\*ka je v Habermasovej teórii redukovaný\*á na minimálnu kvázi hovoriacu úlohu súhlasu alebo nesúhlasu, tichého *vyslovenia* áno alebo nie.“<sup>12</sup>

Empatia je, samozrejme, predmetom vlastného druhu etického a epistemologického zneužívania. Zároveň sa však domnievam, že koncept empatického vnímania je nevyhnutnou súčasťou dialogickej estetiky.

Ďalej tvrdím, že práve pragmatický, fyzický proces kolaboratívnej produkcie, ku ktorému dochádza v dielach, o ktorých hovorím (zahŕňajúci verbálnu aj telesnú interakciu), môže pomôcť vytvoriť toto vnímanie a zároveň umožniť diskurzívnu výmenu, ktorá môže uznať neverbálne namiesto toho, aby sa ho zbavila. Toto empatické vnímanie sa môže vytvárať v niekoľkých osiach. Prvá sa prejavuje vo vzťahu medzi umelcami a ich kolaborantmi, najmä v tých situáciách, keď umelec\*kyňa pracuje naprieč hranicou rasy, etnicity, pohlavia, sexuality alebo triedy. Tieto vzťahy môže byť, samozrejme, dosť ťažké spravodlivo dohodnúť, pretože umelec\*kyňa často pôsobí ako outsider, ktorý\*á obsadzuje pozíciu vnímanej kultúrnej autority. Táto druhá os empatického vnímania sa vyskytuje medzi samotnými kolaborantmi (so sprostredkujúcou postavou umelca\*kyne, alebo bez nej). Tu môže dialogický projekt fungovať na posilnenie solidarity medzi jednotlivcami, ktorí už zdieľajú spoločný súbor materiálnych a kultúrnych okolností (napr. práca s odborními umelcov, ako Fred Lonidier v Kalifornii alebo Carole Condé a Karl Beveridge v Kanade). Posledná os sa vytvára medzi kolaborantmi a inými komunitami divákov\*čok (často až po samotnej produkcii daného projektu). Dialogické diela môžu spochybniť dominantné reprezentácie danej komunity a vytvoriť komplexnejšie pochopenie a empatiu voči tejto komunite u širšej verejnosti. Samozrejme, tieto tri funkcie – vytváranie solidarity, jej posilňovanie a kontrahegemónia – málokedy existujú izolovane. Akýkoľvek konkrétny projekt bude zvyčajne fungovať vo viacerých registroch.

Projekt Suzanne Lacy *The Roof is on Fire (Strecha horí)*, o ktorom som už hovoril, poskytuje užitočný príklad empatického vnímania, ktorý vznikol spoluprácou. V projekte *The Roof is on Fire* priestor auta a performatívna povaha samotného diela poskytli študentom javisko, na ktorom mohli hovoriť jeden k druhému ako spoluobyvatelia špecifickej kultúry a prostredia a implicitne aj k všeobecnému publiku (či už k skutočnému publiku viac ako tisíc obyvateľov, ktorí sa zúčastnili na predstavení, alebo k divákovi, ktorí videli reportáže o diele v miestnych a celoštátnych médiách). To mohlo fungovať ako rétorický zástupca dominantnej kultúry, ktorej oveľa viac vyhovuje hovoriť mladým ľuďom inej farby pleti, čo si majú myslieť, než počúvať, čo majú na srdci. Proces počúvania, ktorý je v dialogických projektoch taký dôležitý, sa tu prejavuje tak v rozsiahlych diskusiách Lacy so študentmi pri príprave projektu, ako aj v postoji otvorenosti, ktorý u diváka\*čky/poslucháča\*čky podporuje samotné dielo.

Na jednej strane tento projekt dokazuje empatický a kooperatívny pohľad, ktorý vznikol medzi Lacy a mladými ľuďmi z úplne odlišného kultúrneho prostredia (a medzi samotnými mladými ľuďmi). Zároveň poskytuje priestor na identifikáciu medzi študentmi\*kami a divákmi\*čkami diela. Jedným z vedľajších produktov performance, v ktorom kolaboranti\*ky neustále vyjadrovali svoje obavy z konfrontácií s políciou v ich každodennom živote, bola séria diskusií medzi políciou a mladými ľuďmi v Oaklande, ktoré sa uskutočnili v priebehu niekoľkých týždňov. Cieľom umelkyne bolo vytvoriť „bezpečný“ diskurzívny priestor (trochu pripomínajúci wochenklausurové výlety loďou), v ktorom by mladí ľudia mohli úprimne hovoriť s políciou o svojich obavách a znepokojení a v ktorom by sa polícia aj mladí ľudia mohli začať navzájom identifikovať ako jednotlivci, a nie ako abstraktné pojmy („gangster“ alebo „policajt“). Ako píše Lacy: „Zmeny v reči tela desiatich policajtov a pätnástich mladých ľudí, ktorí sa stretávali každý týždeň počas dvoch mesiacov, znamenali prechod od stereotypov k rozmerným osobnostiam. Zistila som, že moje vlastné vnímanie sa zmenilo, keď som sa stretla s policajtmí v autách a mladými ľuďmi vo vrecovitých džínsoch. Boli jednými z mojich priateľov, niekým, koho poznám?“<sup>13</sup>

#### ZÁVER: KRITIKA A KOLEKTÍVNOSŤ

Dialogické postupy si vyžadujú spoločnú diskurzívnu maticu (jazykovú, textovú, fyzickú atď.), prostredníctvom ktorej si ich účastníci\*čky môžu vymieňať poznatky a vytvárať dočasný pocit kolektívnosti. Ako som však zdôraznil v úvode, formy kolektívnej identity sú pre avantgardnú tradíciu anatómiou. „Myšlienka komunity,“ podľa Critical Art Ensemble, „je bezpochyby liberálnym ekvivalentom konzervatívneho pojmu, rodinné hodnoty – ani jedna z nich v súčasnej kultúre neexistuje a obe majú základ v politickej fantázii.“<sup>14</sup> Samozrejme, existuje dobrý dôvod zostať skeptickými voči esencionalistickým modelom komunity, ktoré vyžadujú presadenie monolitckej kolektívnosti nad špecifické identity (a tiež proti nim) jej členov\*iek a tých, čo sú vnímaní\*é ako mimo jej (arbitrárných) hraníc. Niektoré z týchto kritik však majú trochu manichejský charakter, pretože stanovujú mimoriadne prísne normy pre politicky prijateľné modely kolektívneho prežívania a konania. Akýkoľvek pokus o fungovanie prostredníctvom spoločnej identity („queer komunita“, „Chicano komunita“ atď.) je odsúdený ako podľahnutie ontologickému ekvivalentu gýča. Kritička Miwon Kwon vo svojej nedávnej knihe *One Place after Another*

evokuje ostrý kontrast medzi „byrokratickými“ komunitnými umeleckými projektmi, ktoré sa angažujú v zakázaných formách politickej reprezentácie a vplyvu („komunita mýtickej jednoty“, ako ju opisuje), a umeleckou praxou, ktorá sa zaoberá práve spochybňovaním komunity prostredníctvom kritického zjavenia, ktorého cieľom je vytvárať neesencionalistické subjekty.<sup>15</sup>

Ak je akákoľvek kolektívna identita vo svojej podstate skazená, potom jediným legitímnym cieľom kolaboratívnej praxe je spochybníť alebo narušiť spoliehanie sa diváka\*čky práve na takéto formy identifikácie. Som presvedčený, že identita je o niečo zložitejšia, než umožňuje táto formulácia, a že je možné definovať sa prostredníctvom solidarity s ostatnými a zároveň si uvedomiť podmienenosť tejto identifikácie. Nedávny projekt nigérijskej umelkyne Toro Adeniran-Kane (Mama Toro) poukazuje na schopnosť úzko prepojených komunit pristupovať k odlišnostiam skôr z pozície dialogickej otvorenosti než obranného nepriateľstva a vytvárať dočasné spojenectvá naprieč rasovými, etnickými a geografickými hranicami. Projekt *A Better Life for Rural Women (Lepší život pre vidiecke ženy)* vznikol v rámci projektu „ArtBarns: After Kurt Schwitters“, ktorý v lete 1999 v Spojenom kráľovstve zorganizovala organizácia Projects Environment (teraz Littoral). ‘Toro sa narodila a vyrastala v Nigérii, ale už mnoho rokov žije v Manchestri. Projekt ArtBarns bol inšpirovaný existenciou inštalácie Kurta Schwittersa, ktorá vznikla počas jeho exilu v Anglicku počas druhej svetovej vojny v stodole, nachádzajúcej sa na farme v Lancashire. Niekoľko umelcov\*kyň dostalo príležitosť vytvoriť site-specific diela v stodolách v kopcovitej poľnohospodárskej oblasti Bowlandského lesa. V rámci svojho projektu ArtBarns ‘Toro (v spolupráci s manchesterským umelcom Nickom Fryom) využila tradície nigérijskej nástennej maľby na premenu interiéru stodoly na priestor na performance, ktorý bol využívaný na rôzne tance a iné aktivity afrických žien, ktoré počas výstavy pricestovali do Bowlandu z Manchestru (Manchester má veľkú populáciu afrických prisťahovalcov).

Je dôležité poznamenať, že ‘Toro definovala svoju úlohu umelkyne nielen v zmysle vytvorenia nástennej maľby, ale aj uľahčenia dialogickej výmeny. Tento performatívny rozmer bol umocnený sériou rozhovorov, ktoré sa uskutočnili medzi ženami z manchesterskej africkej komunity a farmárskymi rodinami z kopcov. Tieto dialógy, ktoré sa konali v kuchyni jednej z fariem, viedli k spoločnému poznaniu, že komunita

farmárov z pahorkatiny a komunita afrických prisťahovalcov majú veľa spoločného. Mnohé zo žien pochádzali z malých poľnohospodárskych dedín v Somálsku, Nigérii a Sudáne a viac poznali rytmus práce a života v Bowlandskom lese ako urbanizovaný životný štýl v Manchestri. Pri tejto výmene ani farmárky z horských oblastí, ani ženy z Manchestru necítili, že by boli nútené vzdať sa svojich existujúcich identít (národnostnej, rasovej, etnickej atď.), aby vytvorili nové, dočasné spoločenstvo založené na ich spoločných materiálnych podmienkach a skúsenostiach (priestorovo-kultúrny kontext poľnohospodárskej dediny).

Častou témou týchto dialógov bol obmedzený prístup afrických žien k čerstvým produktom. Žijúc v Manchestri boli často nútené nakupovať v predražených obchodoch, plných balených a rafinovaných potravín. K dispozícii mali len málo čerstvej zeleniny a iných základných potravín, ktoré by tvorili základ ich stravy doma. Obzvlášť ich znepokojovali rastúce zdravotné problémy v komunite afrických prisťahovalcov v Manchestri, ktoré boli spôsobené touto obmedzenou stravou. Jedným z konkrétnych výsledkov ich rozhovorov v Bowlande bolo vytvorenie nákupného družstva, ktoré by im umožnilo nakupovať potraviny priamo od tamojšej poľnohospodárskej komunity, čím by poľnohospodári ušetrili peniaze, ktoré by minuli na sprostredkovateľov, a ženy by si zabezpečili prístup k čerstvým produktom za rozumnú cenu.<sup>16</sup> Kolektívne identity nie sú len alebo vždy esenciálne [v anglickom origináli: *essentializing*, odkazujúce na teóriu esencializmu, pozn. prekl.]. V tomto projekte si africkí\*é prisťahovalci\*kyne a poľnohospodárske komunity z horských oblastí dokázali zachovať koherentný zmysel pre kultúrnu a politickú identitu a zároveň zostať otvorení transformačným účinkom odlišnosti prostredníctvom dialogickej výmeny. Tento projekt, spolu s nedávnymi prácami Ala Plastica, Ernesta Noriegu, Littoral, Temporary Services, Wochenklausur ďalšími, naznačujú diferencovanejší model kolektívnej identity a akcie; model, ktorý sa opatrne pohybuje medzi Scyllou esencialistického uzavretia a Charybdou skepticizmu bez koreňov.

Poznámka prekladateľky:

Slovo „prostitútka“ bolo v texte nahradené (oproti originálu) slovom „sexuálna pracovníčka“ po diskusii s Grantom Kesterom. Aj

napriek tomu, že Wochenklausur použili vo svojom názve projektu pojem „prostitútka“, od časov, keď bola táto esej pôvodne napísaná,

sa jazyk ohľadom sexuálnej práce dosť posunul.

1  
V poslednom roku začala táto práca pritaľovať pozornosť mainstreamového sveta umenia, čoho dôkazom je, že kurátor Okwui Enwezor zaradil senegalský kolektív Huit Facettes do programu Documenta XI (2002).

2  
Lacy rozvíja myšlienku „nového žánru“ verejného umenia v *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995). Termín „Littoral“ je prevzatý zo série konferencií organizovaných v posledných rokoch a venovaných prezentácii a analýze aktivistických umeleckých postupov. Viac informácií nájdete na webovej stránke Littoral: <http://www.littoral.org.uk/index.htm>. Pozri aj Nicolas Bourriaud, *L'esthétique Relationnelle* (Dijon: Les Presses du Réel, 1998), Homi K. Bhabha, „Conversational Art,“ *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*, Mary Jane Jacobs spolueditorka s Michael Brenson (Cambridge: MIT Press, 1998), pp.38-47, a Tom Finkelpearl, „Five Dialogues on Dialogue-Based Public Art Projects,“ *Dialogues in Public Art* (Cambridge: MIT Press, 2000), s.270-275.

3  
Pozri Michail Bachtin, „Author and Hero in Aesthetic Activity“ a „Art and Answerability“ v knihe *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* od M. M. Bakhtin, editori Michael Holquist a Vadim Liapunov, preklad Vadim Liapunov, doplnok preložil Kenneth Brostrom (Austin: University of Texas Press, 1990). Kritička Suzi Gablik rozvíja koncept „dialogického“ prístupu k tvorbe umenia v knihe *The Reenchantment of Art* (New York: Thames and Hudson, 1991).

4  
Tento postoj sa neobmedzuje len na písanie v konvenčnejších

médiách. Tu kritik Gene Youngblood hovorí o estetike digitálneho videa: „Umenie je vždy nekomunikatívne: ide o osobnú víziu a autonómiu; jeho cieľom je vytvárať neštandardných pozorovateľov.“ Gene Youngblood, „Video and the Cinematic Enterprise“ (1984) v *Ars Electronica: Facing the Future, a Survey of two Decades*, editoval Timothy Druckrey s *Ars Electronica* (Cambridge: MIT Press, 1999), s.43.

5  
Pozri napríklad Tom Williamson, *Polite Landscapes: Gardens and Society in Eighteenth Century England* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995) a Mary Vidal, *Watteau's Painted Conversations: Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth Century France* (New Haven: Yale University Press, 1992).

6  
Jean-François Lyotard, „What is Postmodernism?“, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), s. 76.

7  
Jürgen Habermas, „Discourse Ethics: Notes on a Program of Philosophical Justification“ v *Moral Consciousness and Communicative Action*, preklad Christian Lenhardt a Shierr Weber Nicholson (Cambridge, MA: MIT Press, 1991), s. 89. Bruce Barber na Nova Scotia College of Art and Design tiež skúmal dôsledky Habermasa pre sociálne angažované umenie. Vo svojej eseji „The Gift in Littoral Art Practice“ Barber používa Habermasov koncept „komunikatívnej akcie“ na objasnenie nedávnych projektov Wochenklausur, REPO History, Istvána Kantora a ďalších. Verzie tejto eseje boli uverejnené v časopise *Fuse*, roč. 19, č. 2 (zima 1996) a v *Intervention: Post-Object and Performance Art in New Zealand*

*in 1970 and Beyond*, Jennifer Hay, editorka (Christchurch: Robert MacDougall Art Gallery and Annex Press, 2000), s.49-58.

8  
Jürgen Habermas, „Justice and Solidarity,“ *Philosophical Forum* 21 (1989-90), s. 47.

9  
Mark Warren to v Habermasovom diele označuje ako tézu o „sebatransformácii“. Mark E. Warren, „The Self in Discursive Democracy“ *The Cambridge Companion to Habermas*, editoval Stephen K. White (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), s. 172, 178.

10  
Pozri Jürgen Habermas, „Some Distinctions in Universal Pragmatics,“ *Theory and Society* 3 (1976), s. 155-167, a „Discourse Ethics: Notes on a Program of Philosophical Justification,“ s. 90.

11  
Mary Field Belenky, Blythe McVicker Clinchy, Nancy Rule Goldberger a Jill Mattuck Tarule, *Women's Ways of Knowing: The Development of Self, Voice and Mind* (New York: Basic Books, 1986). Pozri aj novátorský pokus Nöelle McAfee o zosúladenie Habermasovho pojmu komunikatívnej identity s prácou Julie Kristevy o rozdelenej subjektivite v knihe *Habermas, Kristeva and Citizenship* (Ithaca: Cornell University Press, 2000).

12  
Patrocino P. Schweickart, „Speech is Silver, Silence is Gold: The Asymmetrical Intersubjectivity of Communicative Action,“ in *Knowledge, Difference and Power: Essays Inspired by Women's Ways of Knowing*, editorky Nancy Rule Goldberger, Jill Mattuck Tarule, Blythe McVicker Clinchy a Mary Field Belenky (New York: Basic Books, 1996), s. 317.

13

Suzanne Lacy, „The Roof is on Fire“ na webovej stránke National Endowment for the Arts: <http://204.178.35.192/artforms/Museums/Lacy.html>

14

Critical Art Ensemble, „Observations on Collective Cultural Action“ *Variant 1.5* (leto 2002), <http://www.variant.ndtilda.co.uk/15texts/cae.html>

15

Miwon Kwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity* (Cambridge: MIT Press, 2002), s. 118.

16

The Bowland Initiative (Iniciatíva Bowland), vládou financovaná agentúra na podporu poľnohospodárstva na vidieku, dala spoločnostiam Littoral a 'Toro zmluvu na vytvorenie programu „Zdravé farmy a zdravé potraviny“, marketingového a kultúrneho výmenného programu, ktorého cieľom je rozšíriť výmeny medzi mestom a vidiekom, ktoré 'Toro iniciovala svojou prácou ArtBarns. Pozri webovú stránku Littoral: <http://www.littoral.org.uk/>

# Úprimnosť voči skutočnosti

552

Marina Garcés

Text bol pôvodne publikovaný ako esej s názvom „Honesty with the real“ v časopise *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 4, v roku 2012. Esej zo španielčiny preložila Julie Wark. Text je tu preložený s láskavým dovoľením Mariny Garcés.

553

Zdá sa, že umenie je dnes na čele opätovnej politizácie súčasnej tvorby. Svedčia o tom jeho témy, ktoré sa prelievajú do reality, ako aj jeho procesy, ktoré sú čoraz viac kolektívne a otvorené verejnému priestoru. Takéto premeny však nemusia byť nevyhnutne zárukou opätovného stretnutia tvorby a politiky. Vidíme, ako ľahko reprodukovujú nové formy banality a nové priestory pre sebaprijatie a uznanie. To, že by sa témy umenia mali zaoberať politickými témami, neznamená, že toto umenie sa úprimne zaoberá skutočnosťou. Úprimnosť voči skutočnosti je cnosťou, ktorá definuje materiálnu silu umenia, ktoré sa zaoberá problémami doby a sveta, ktoré zdieľame. Ako uvidíme, úprimnosť voči skutočnosti nie je definovaná témami, postupmi alebo miestami, ale silou angažovanosti a prahnutím: prahnutím po *pravde*, prahnutím po *nás* a prahnutím po *svete*.

## FORMY ZAOBCHÁDZANIA

V umení aj mimo neho boli otázky moderného Západu o realite v podstate dve: ako o nej premýšľať a ako ju transformovať, teda otázky týkajúce sa reprezentácie a intervencie. V rámci týchto dvoch otázok sa pohybuje aj opätovná politizácia súčasnej tvorby. Preto dokumentarizmus vrátil skutočnosť do centra reprezentácie a aktivizmus udáva tempo tvorivej praxi.

Hľadisko úprimnosti prináša novú otázku. Ako zaoberáme s realitou a ako sa s ňou vyrovnávame? Existujú formy reprezentácie, formy intervencie a formy zaoberania. Pri zaoberaní nejde len o pôsobenie subjektu na objekt, merateľné na základe príčiny a nejakých účinkov. Pri zaoberaní existuje spôsob bytia, vnímania, udržiavania alebo toho, že máte niečo pod kontrolou, či o situovaní seba samého\*ej a tak ďalej. O zaoberaní sa nerozhoduje v konaní a dokonca tam nemusí byť ani žiadne konanie. Zaoberanie je umiestnenie a zároveň odovzdanie seba samého\*ej, ktoré modifikuje všetky dotknuté časti. Existuje politika, ktorá súvisí s týmto tretím rozmerom nášho vzťahu ku skutočnosti. Táto politika má svoje cnosti a svoje horizonty a mojím cieľom je o nich v tomto texte diskutovať.

„Úprimnosť voči skutočnosti“ je pozícia, z ktorej teológia oslobodenia hľadá na svet utrpenia a boja<sup>1</sup>, v ktorom sú obeť kľúčom k čítaniu

a ukazovateľom pravdy o realite, ktorá buduje svoju moc nadvlády na ich odsunutí do zabudnutia a neexistencie. Poctivé zaoberanie so skutočnosťou by teda znamenalo odvolávať sa na toto zabudnutie s cieľom bojovať proti moci. To neznamená hovoriť o obetiach, robiť z nich tému, ale zaoberať sa skutočnosťou takým spôsobom, ktorý zahŕňa ich postavenie a ich výkrik. Nejde o to, aby sme k obrazu sveta pridali víziu obetí, ale aby sme od základu zmenili spôsob, akým sa naň pozeráme a ako mu rozumíme. Táto zmena môže viesť len a nevyhnutne k boju proti formám moci, ktoré spôsobujú toľko utrpenia.

Úprimnosť teda nie je cnosťou morálneho kódexu, ktorý môže subjekt vzdialený od sveta na seba aplikovať bez toho, aby si všímal okolie. Neexistuje teda žiadny „čestný človek“, ktorý by bol schopný koexistovať, okrem svojej úprimnosti, s pokrytectvom a barbarstvom svojho okolia. Úprimnosť je sklon a zároveň sila, ktorá prechádza telom a vedomím, aby ich pod určitým postojom zapísala do skutočnosti. V súlade s tým je úprimnosť v istom zmysle vždy násilná a uplatňujúca násilie. Toto násilie je obojsmerné: voči sebe samému\*ej a voči skutočnosti voči sebe samému, pretože to znamená *nechať sa zasiahnuť*, a zároveň aj voči skutočnosti, pretože to znamená *vstúpiť na scénu*.

Nechať sa zasiahnuť nemá nič spoločné so záujmom a môže byť dokonca v rozpore s vlastnými záujmami. Je bolestné počuť umelca\*kyňu alebo akademika\*čku, ktorý\*á prezentuje svoje „témy“ vždy s glosou: „To a to ma zaujíma“ alebo „Mám záujem o...“ – napríklad predmestia. Ako môžu niekoho zaujímať predmestia? Buď sa ho týkajú, alebo sa ho netýkajú; buď sa jej dotýkajú, alebo sa jej nedotýkajú. Byť dotknutý\*á znamená naučiť sa počúvať, prijímať veci a premieňať sa, rozbiť niečo zo seba a nanovo sa poskladať s novými spojencami. To si vyžaduje úprimnosť, pokoru a vďačnosť. Učiť sa počúvať znamená prijímať výkrik reality v jej dvojacom zmysle alebo v jej nespočetných zmysloch: výkrik, ktorý je utrpením, výkrik, ktorý je neskutočným bohatstvom hlasov, výrazov, výziev, foriem života. To prvé aj to druhé, utrpenie aj bohatstvo sveta, sú tým, čomu moc nedokáže odolať bez toho, aby sa zlomila, bez toho, aby stratila svoj vplyv nad skutočnosťou, ktorý je založený na rozdeľuj a panuj, na identifikácii foriem, na privatizácii zdrojov a svetov. Preto je súčasná moc imunizujúcou mocou. Je imunizujúca nielen v zmysle bezpečnosti, ale aj v zmysle anestézy.<sup>2</sup> Na jednej strane chráni naše životy (núti nás žiť), na druhej strane ich oslabuje, neutralizuje, vzdďaľuje od iných a od sveta.

*Tiqun* to nazýva existenciálnym liberalizmom: „Žiť, akoby sme neboli na svete.“<sup>3</sup> Prvým násilím úprimnosti voči skutočnosti je teda to, že my sami sa musíme vytvoriť, prelomiť naše obklúčenie imunitou a neutralizáciou. To znamená prestať robiť zo sveta vzdialené pole záujmov a premeniť ho na bojisko, na ktorom budeme nakoniec my sami, naša identita a naše istoty dotknuté ako prvé.

Poctivé zaobchádzanie s realitou teda znamená *vstúpiť na scénu*. Ako nedávno povedal jeden karikaturista: „Nie som objektívny, len sa snažím byť úprimný. Takže vstupujem na scénu...“<sup>4</sup> Obraz je doslovný vzhľadom na to, že autor do svojich karikatúr zahrňuje aj sám seba. Nie sú tým, čo vidia jeho oči, ale fragmentmi sveta, do ktorého je sám zapojený. Byť úprimný voči skutočnosti teda neznamená zostať verný svojim zásadám. Znamená to odhaľovať sa a zapájať sa. Odhaľovať sa a zapájať sa sú spôsoby útoku na realitu, ktorú demokratické kanály účasti a slobody voľby neustále neutralizujú vo všetkých sférach života našich spoločností. V oblasti politiky je to zjavné. Účasť neznamená naše zapojenie sa. Na tomto základe je organizovaný celý systém politickej reprezentácie. To isté sa však deje, jemnejším a klamlivejším spôsobom, v kultúrnej sfére, od masového trávenia voľného času až po elitárskejšie, alternatívne a menšinové formy umeleckej tvorby. Vo všetkých týchto prípadoch sa nám ponúkajú časy a priestory na výber a účasť, ktoré rušia naše šance na zapojenie a ktoré ponúkajú miesto každému z nás, kto nemení všeobecnú mapu reality. Pre voličov\*ky, spotrebiteľov\*ky a dokonca aj prepojenú verejnosť... (sociálnu, umeleckú atď.) je tvorivosť to, čo sa ukazuje, vystavuje a predáva, nie to, čo sa navrhuje. Preto to, čo sa nám ponúka, je mapa možností, ale nie mapa pozícií.<sup>5</sup> Mapa možností s už zafixovanými súradnicami. Zaobchádzať poctivo so skutočnosťou znamená vstúpiť na scénu, nie zúčastniť sa na nej a vybrať si niektorú z jej možností, ale zaujať postoj a spolu s ostatnými zasiahnuť do platnosti jej súradníc.

## INTERVENCIA, ZÁVÄZOK, ANGAŽOVANOSŤ

Z tohto hľadiska musíme prehodnotiť dva základné predpoklady modernej a súčasnej tvorby: angažovanosť ako podmienku tvorcu\*kyne a intervenciu ako horizont jeho alebo jej tvorivej činnosti. Otázky záväzku a intervencie sa javia ako historicky viazané na postavu umelca\*kyne – intelektuála\*ky ako *samostatnej* entity: samostatnej z dôvodu triedneho postavenia a schopností, ktoré sa zreteľne líšia od schopností ostatnej

populácie. Záväzok sa teda dá prežívať len s odstupom, ako rozhodnutie samostatnej vôle, ktorá zasahuje do sveta. Pochybnosť, ktorá sa potom otvára, spočíva v tom, či záväzok ruší alebo posilňuje túto vzdialenosť, či angažovaný intelektuál\*ka potvrdzuje alebo popiera dobrovoľným konaním svoje spojenie so svetom.

V dňoch, keď postava angažovaného intelektuála nadobudla v Sartrovej osobe gigantické a emblematické rozmery, Merleau-Ponty, do istej miery priateľ a partner na ich spoločnej ceste, napísal: „Záväzok v Sartrovom zmysle je popretím spojenia medzi nami a svetom, ktorý akoby potvrdzoval,“ a „človek sa zaväzuje len preto, aby sa od sveta odpútal.“<sup>6</sup> Sú to silné slová, napísané s bolesťou z nemožného priateľstva a z potreby zaujať stanovisko v čase, v 50. rokoch 20. storočia, v ktorom boli v stávke dôležité kolektívne osudy v revolučných hnutiach, ktoré prebiehali po celom svete. Merleau-Ponty nám hovorí, že záväzok je akt, ktorý posilňuje odstup vedomia, ktoré sa stavia pred úprimnosť voči skutočnosti a ktoré si ako jediné spojivo so svojimi problémami stanovuje prázdnotu slobodného rozhodnutia vôle. „Ja sa zo svojich zásad a svojho myslenia slobodne zaväzujem k takej a takej veci a rozhodujem sa zasiahnuť...“ Takto by argumentoval\*á angažovaný\*á umelec\*kyňa – intelektuál\*ka, ktorý\*á by zo svojho „prirodzeného“ a nespochybniteľného odstupu urobil\*á podmienku kritiky a intervencie.

Aký zmysel má v dnešnej dobe pokračovať v tejto diskusii? Hoci globálny svet nezrušil sociálne nerovnosti, ale skôr ich prehĺbil, skutočne zrušil privilegované miesto, z ktorého sa pozeráme na svet, ako aj monopol schopnosti všetko interpretovať a dať veciam zmysel. Miesta sa rozšírili do takej miery, že sa zdá, že zmizli, a schopnosti sa rozptýlili. Kto hovorí? Kto myslí? Kto tvorí? Okrem jednotnej fantazmagórie globalizácie a jej trhových produktov dnes nevieme, z ktorej garáže, štvrte alebo jazyka sa vytvárajú nástroje na konštruovanie zmyslov reality. Proti jednotnej skutočnosti globálneho trhu sa otvára neistý tieň anonymného (ne)poznania, od ktorého nikto nemá kľúče na interpretáciu. Premietanie svetlých a dobre lokalizovaných horizontov angažovanosti a intervencie cez tento tieň sveta nielenže nemá zmysel, ale je aj aktom úplnej neúprimnosti. Úprimnosť voči skutočnosti nepočíta s tým, že by sa dnes znovu upravovala hra na diaľku, ktorá dala život umelcovi\*kyňi – intelektuálovi\*ke. Znamená to, že táto postava musí navždy zmiznúť alebo zostať ticho? Znamená to, že už nie je priestor pre kritiku? Práve naopak. Znamená

to, že človek musí byť náročnejší a úprimnejší. Že už nejde o to, aby sa angažoval za veci sveta, ale aby sa angažoval vo svete. Čo znamená táto angažovanosť?

Sloterdijk má na túto tému niekoľko zaujímavých myšlienok, hoci nie je práve príkladom angažovaného mysliteľa:

Ak sa veci priblížili natoľko, že nás pália, mala by sa objaviť kritika, ktorá toto pálenie vyjadruje. Nejde ani tak o správnu vzdialenosť (Benjamin), ako o správnu blízkosť. Úspech slova „angažovaný“ rastie na tejto pôde; je to semeno Kritickej teórie, ktoré dnes kľučí v nových formách [...]. Nová kritika sa pripravuje na zostup z hlavy cez celé telo.<sup>7</sup>

Od správnej vzdialenosti k správnej blízkosti. Od hlavy k telu. Nejde o posun medzi protikladnými polaritami, ale o posun medzi obratnosťami. Zapojiť sa znamená objaviť, že vzdialenosť nie je opakom blízkosti a že neexistuje hlava, ktorá by nebola telom. Inými slovami, človek nemôže vidieť svet bez toho, aby ním cestoval, a myslieť len spôsobom, ktorý je vpísaný a situovaný. Vyzerá to jednoducho, ale je to zložitejšie, pretože si to vyžaduje zmenu miesta a spôsobu nazerania. Ako som poznamenala na začiatku, človek sa musí nechať ovplyvniť skôr, ako je schopný vstúpiť na scénu. Človek sa musí vzdať istôt čelného pohľadu, aby mohol vstúpiť do boja, v ktorom nevidíme všetky fronty.<sup>8</sup> Tento boj sa nerozhoduje na základe vlastnej slobodnej vôle alebo, ako bolo už spomenuté, v súlade s vlastnými záujmami. Je to zároveň rozhodnutie a objav: byť zapojený\*á znamená pochopiť, že človek je zapojený. Byť angažovaný\*á znamená znovu sa zmocniť „situácie, a zhmotniť ju“<sup>9</sup>, a teda urobiť pretvárateľnou. Predtým ako človek začne pretvárať realitu, musí ju urobiť pretvárateľnou. To je to, čo dnešná moc neustále neutralizuje, keď nás núti žiť, ako som už povedala, autoreferenčne, privatizovane, zaujato, otupene, imunizované životy, akoby sme neboli na svete. Životy utopené v úzkosti z toho, že sa nemôžeme zapojiť do reality.

Zmysel pre angažovanosť sa preto odvíja vo viacerých rovinách:

1 Zistiť, že človek je angažovaný, znamená *prerušiť zmysel sveta*. Netreba sa dlho zaoberať tým, čo je zmysel sveta. „Je to to, čo to je“: nespochybniteľná realita kapitalizmu ako systému a spôsobu života a zložitost' systému vzájomných závislostí, ktorý sa nám predstavuje

ako nezmerateľný, nekontrolovateľný a neovládateľný. Riadenie vlastného života<sup>10</sup> v tomto kontexte je naším miestom a úlohou. A túto výzvu musíme splniť pod hrozbou, že budeme vynechaní z hry. Zistenie, že človek je zapojený, prelomí tento pocit, ktorý uzamyká náš život do bezmocnosti a ohrozuje ho. Ako každé prerušenie otvára odstup, no nepredpokladá ho. Na rozdiel od kritiky, ktorá potrebuje odstup, aby sa mohla rozvinúť, implikáciou je prázdnota zmyslu, ktorá sa otvára, keď nachádzame skúsenosť s našou blízkosťou so svetom a s inými. Táto blízkosť je našou „nemyšlienkou“. Táto blízkosť nás vzdďaľuje a odpútava od zmyslu sveta. Táto blízkosť spôsobuje krízu zmyslu, ktorá nás núti začať myslieť, hovoriť a tvoriť.

2 Zistiť, že človek je angažovaný, znamená *nájsť silu anonymity*.<sup>11</sup>

V tejto skúsenosti našej nemyslenej blízkosti so svetom a s druhými sa otvára prázdnota a zároveň dochádza k stretnutiu. Sme vytrhnutí\*é z našich riadených životov, z našej „značky ja“,<sup>12</sup> a ocitáme sa medzi vecami a medzi inými, vytvorenými z toho istého materiálu ako svet. „Skutočnosť? To sme my,“ píše Jon Sobrino.<sup>13</sup> Toto *my* [AQ] odmieta byť obrazom seba samého. Skutočné sa nedá reprezentovať ani sa nezmesť do žiadnej identity, hoci môže ukrývať viacero singularít. Toto *my* prijalo za svoju silu anonymity, silu zmyslu, ktorú si nikto nemôže privlastniť. Zo samostatnej logiky záväzku sa meno stávalo podpisom, hviezdou v tme. V skúsenosti angažovanosti sa mená stali záchytnými bodmi v hre tieňov. Sila anonymity sa nemusí zrieknuť mien. Meno nesené s úprimnosťou je vždy jedným z mnohých znakov existencie spoločného sveta, ktorý „žije a prebúdzá sa v prelínaní“.<sup>14</sup>

3 Zistiť, že je človek angažovaný, znamená *„získať nevhodné vášne“*.<sup>15</sup>

Nie sú vhodné v zmysle sveta ani si ich nemôžeme privlastniť [v origináli: *They are neither appropriate in the sense of the world nor can we appropriate them.*, v angličtine slovo *appropriate* má dva významy: vhodný a privlastniť si, pozn. prekl.]. Tieto vášne sú pozíciami, ktoré nezodpovedajú žiadnej možnosti. Toto nie je žiadna hra so slovami. Sú to možnosti, ktoré nie sú zvolené a ktoré rozčleňujú súradnice našej skutočnosti. Pre teológiu oslobodenia sú tieto nevyvolené možnosti obeťami, pravdou vtelenou do ich zranených tiel, do ich zbitých životov. V nich a s nimi je vášeň, ktorú si moc nemôže privlastniť, hoci ju môže zakrývať najrôznejšími stratégiami viktimizácie a terapie. Objavovať naše neprímerané vášne dnes znamená zaujať postoj. Postoj obetí, postoj



disidentstva, postoj odporu... – skrátka postoj vymedzený gestami dôstojnosti v poddajnej realite, kde sa zdá, že všetko je možné. Dôstojnosť ukladá realite spoločnú hranicu, pretože v dôstojnosti každého človeka je ohrozená dôstojnosť všetkých ostatných. Vyznačuje pozíciu, ktorú treba v každom prípade, v každej situácii deklarovať alebo obhajovať, pričom v každom kontexte poskytuje svoj vlastný zmysel. Nie je zhrnutá v kódexe hodnôt, ktorý by platil v každom čase a na každom mieste (ako to navrhuje neokonzervatívny únik do moderny), ani sa nemusí uchýľovať k čistej vonkajškivosti (ako by sa mohlo zdať zo západného pohľadu na tých „druhých“). Je na hranici v každom živote do tej miery, do akej je zapojený do spoločného sveta.

## UMENIE ANGAŽOVANOSTI

Hovoriť o umení angažovanosti už neznamená hovoriť o umení – a už vôbec nie o priestoroch, dynamike a vedúcich osobnostiach umeleckej inštitúcie. V každom prípade ide o začlenenie umeleckej tvorby do niečoho, čo ju zahŕňa, presahuje a potrebuje. Každá spoločnosť potrebuje úprimné umenie, hoci ho nemusí nazývať umením, pretože každá spoločnosť potrebuje jazyky, aby sa mohla poctivo vyrovnáť so skutočnosťou.

Môže umenie, ktoré poznáme, prispieť k niečomu podobnému? Môže nejako prispieť k úlohe nájsť sa v angažovanosti, teda prerušiť zmysel sveta, znovuobjaviť silu anonymity a nadobudnúť neprímerané vášne? Je pre mňa náročné to s istotou vedieť, ale neprestávam po tom túžiť. Chcem umenie, poéziu, filozofiu, učenie, ktoré nie sú nástrojmi a zápravou kapitalizmu – pestrého a brutálneho –, také, čo neprispievajú k pokrytectvu, ktorým sa tu môžeme zaoberať, akoby sa nič nedialo alebo akoby to, čo sa deje, nebolo s nami. Na toto želanie nestačí odsúdiť banalizovanie a funkčnosť umenia v prevládajúcich štruktúrach moci. Táto kritická úloha je nevyhnutná, ale, žiaľ, nedúfame, že odhalí niečo, čo by sme možno nevedeli, alebo niečo, čo by nás mohlo prekvapiť. Na toto želanie nestačí ani to, aby sme si stále niečo želali.

Tento text je hazardom a výzvou, vyjadrením dôvery a zároveň požiadavkou. Umenie, ak chce byť politické, musí viac než čokoľvek iné byť úprimné voči skutočnosti, úprimné v zmysle, ako som toto slovo definovala doteraz: ani nie tak v témach alebo v túžbe zasahovať, ale

v spôsobe, akým sa zaoberá realitou a nami samými. V úprimnom umení, nech hovorí o čomkoľvek, nech sa dotýka čohokoľvek, vždy nájdeme nejakú stopu troch prahnutí alebo troch duchov: prahnutie po pravde, prahnutie po nás a prahnutie po svete. Prvou je prahnutie po pravde, pretože, ako raz povedala a napísala rakúska poetka Ingeborg Bachmann, každá tvorba nás „vychováva k novému vnímaniu, k novému cíteniu, k novému vedomiu“.16 Bez týchto prahnutí, bez tohto želania po pravde by nám zostal len pohyb tvorcu\*kyne. V našom dnešnom svete, v umelcovi\*kyňi v pohybe, v neustálom vypracúvaní životopisu a nespočetných projektov „vidíme penu na jeho alebo jej perách a tlieskame. Jediná vec, ktorá sa potom pohne, je tento osudový potlesk.“17

Druhou je prahnutie po *nás*. Nová možnosť vnímania, cítenia a povedomia, ktorá sa otvára v umeleckej tvorbe, nás nevyhnutne volá. Nevolá nás ako obecnosť. V každej tvorbe, v každej pravdivej myšlienke dochádza k účinku sebaapovania. Hoci všetci myslíme a všetci tvoríme, netreba sa chytať do pseudodemokratickej pasce a tvrdiť, že všetci sme umelci\*kyne a všetci sme myslitelia\*ky. Pravdivá myšlienka však otvára oblasť nás, ktorou prechádza nepokoj z toho, že nemôžeme byť konzumentmi\*kami, divákmi\*čkami alebo špecialistami\*kami. Nepokoj, ktorý môžeme len zdieľať a prenášať. To je dôsledok zaujatia stanoviska, ktoré rozčleňuje mapu možností, „řadová sekera na rozbitie zamrznutého mora v nás“.18

Konečne prahnutie po *svete*. Umenie, ktoré sa úprimne zaoberá skutočnosťou, nás nevyhnutne naučí vidieť svet, ktorý je medzi nami. Tento svet, ako som už povedala, nebude v jeho dielach obsiahnutý ani reprezentovaný. Bude nám ponúknutý ako neodmietnuteľná možnosť v jeho spôsoboch nazerania, počúvania, hovorenia a dotýkania sa, v spôsobe, akým nás vyzýva a znepokojuje, v postoji, ktorý zaujíma a núti nás zaujať.

... a ak v určitom okamihu prestane byť umenie vedené násilím angažovanosti a týchto troch túžob, ak samotné slovo „umenie“ bráni a blokuje tento sklon a túto silu, ktorú sme nazvali úprimnosťou voči skutočnosti, netreba sa obávať. Môžeme prestať hovoriť o umení v jednotnom čísle, môžeme nechať umenie bokom a hľadať nové názvy pre tieto výtvyry, v ktorých muži a ženy akéhokoľvek času a miesta spoločne bojujú za život, aby bol hodný toho, aby bol životom.

- 1  
Pozri napríklad Jon Sobrino, *Terremoto, terrorismo, barbarie y utopia* (Barcelona: Editorial Trotta, 2002). Som vďačná svojmu priateľovi Ricardovi Barbovi za to, že mi priblížil tieto životy a pohľady.
- 2  
Úvahy Roberta Esposito o „imunitnej paradigme“ modernity (v knihách *Communitas, Inmunitas a Bios*, všetky tri knihy boli preložené do španielčiny vo vydaniach vydaných Amorrurtu, pričom prvá a tretia kniha sú dostupné v angličtine vo vydaniach Stanford University Press a University of Minnesota Press) sú zaujímavé, rovnako ako názory Alaina Brossata na vzťah medzi demokraciou a anestéziou v knihe *La democracia inmunitaria*, Palinodia, 2008.
- 3  
Pozri *Tiqqun Llamamiento y otros fogonazos* (Madrid: Acuarela Libros, 2009).
- 4  
Joe Sacco, v *El País*, 25. októbra 2009.
- 5  
Marina Garcés rozpracovala túto myšlienku kultúry ako nástroja nového kapitalizmu, ktorý depolitizuje skúsenosť slobody a participácie, vo svojom článku *Abrir los posibles*, pozri <http://www.menoslobos.org/wpcontent/uploads/2009/09/abrir-los-possibles-marinagarces-cast.pdf> (dostupné 11. novembra 2012).
- 6  
M. Merleau-Ponty, *Les aventures de la dialectique* (Paris: Gallimard, 1955), 269, 265.
- 7  
P. Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2003, (University of Minnesota Press, 1988), 23. Citát je prekladom zo španielskeho vydania.
- 8  
Vzťahom medzi angažovanosťou a periférnym videním som sa zaoberala v článku „Visión periférica. Ojos para un mundo común“ in *Arquitectura de la mirada*, ed. Ana Buitrago (Barcelona: Cuerpo de letra, 2009).
- 9  
*Tiqqun*, „Cómo hacer?“, in *La fuerza del anonimato*, Espai en Blanc, N8 56, ed. Bellaterra (Barcelona, 2008).
- 10  
Pozri S. López Petit, *La movilización global. Breve tratado para atacar la* (Madrid: Traficantes de sueños, 2009).
- 11  
Pozri kolektív *Tiqqun*, „Cómo hacer?“, Espai en Blanc.
- 12  
López Petit, *La movilización global*.
- 13  
Sobrino, *Terremoto, terrorismo*, 18.
- 14  
Merleau-Ponty, *Les aventures de la dialectique* 225.
- 15  
J. Rancière, „Les paradoxes de l'art politique“, in *Le spectateur émancipé* (Paris: la Fabrique, 2008), 69.
- 16  
I. Bachmann, *Leçons de Francfort. Problèmes de poésie contemporaine* (Paris: Actes Sud, 1986), 28.
- 17  
Tamže, 30.
- 18  
F. Kafka, *Letter to Oskar Pollack*, 27. januára 1904.

# Octaviino potomstvo. Vedecko-fantastické príbehy z hnutí za sociálnu spravodlivosť

Walidah Imarisha

Text bol pôvodne publikovaný ako esej s názvom „Honesty with the real“ v časopise *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 4, v roku 2012. Esaj zo španielčiny preložila Julie Wark. Text je tu preložený s láskavým dovolením Mariny Garcés. Text bol pôvodne vydaný ako úvodná kapitola v knihe *Octavia's Brood* od adrienne maree brown a Walidah Imarisha (eds.). *Octavia's Brood. Science Fiction Stories from Social Justice Movements*. AK Press v roku 2015. Text sme preložili s láskavým dovolením Walidah Imarisha a AK Press.

Vždy, keď sa pokúšame predstaviť si svet bez vojny, bez násillia, bez väznic, bez kapitalizmu, zaoberáme sa špekulatívnou fikciou. Všetko to organizovanie je vedeckou fikciou. Organizátorky a aktivistky zasväcujú svoje životy vytváraniu a predstavám o inom svete alebo mnohým iným svetom – takže čo môže byť pre organizátorky lepším miestom pre ich prácu, než skúmať sci-fi príbehy? To je premisou tejto knihy, ktorú držíte v rukách.

Počas rokov práce na tejto knihe sa nás mnohí pýtali, čo má sci-fi spoločné s organizovaním sociálnej spravodlivosti. A vždy sme odpovedali: „Všetko. Všetko.“ Chceme, aby si organizátorky a tvorcovia kyne hnutí mohli nárokovať obrovský priestor možností, aby sa tak mohli rodiť vizionárske príbehy. Využívajúc svoju každodennú realitu a skúsenosti so zmenou sveta tak môžu vytvoriť základ pre fantastiku a, ako dúfame, vybudovať budúcnosť, v ktorej fantastika oslobodí všednosť.

Táto zbierka nesie názov na počesť Octavie E. Butler, černošskej spisovateľky vedeckej fantastiky. Butler skúmala priesečníky identity a predstavivosti, šedé zóny rasy, triedy, pohlavia, sexuality, lásky, militarizmu, nerovnosti, útlaku, odporu a – čo je najdôležitejšie – nádeje. Jej práca nás naučila veľa o princípoch vizionárskej fikcie a bola nám inšpiráciou. Názov sa pohráva s Butlerovej zbierkou troch románov *Lilith's Brood (Lilitine potomstvo)*, ktorá je o adaptácii ako nevyhnutnosti prežitia. Nastanú zmeny, ktoré si ani nevieme predstaviť, a ďalšia generácia bude rovnako úplne známa a zároveň úplne cudzia svojim rodičom. Veríme, že práve to znamená pokračovať v Butlerovej odkaze písania vizionárskej fikcie.

„Vizionárska fikcia“ je pojem, ktorý navrhujeme, aby sme odlíšili vedeckú fikciu, ktorá má význam pre budovanie nových, slobodnejších svetov, od hlavného prúdu vedeckej fikcie, ktorý najčastejšie posilňuje dominantné naratívny moci. Vizionárska fantastika zahŕňa celú fantastiku, pričom jej obľúk vždy smeruje k spravodlivosti. Veríme, že tento priestor je nevyhnutný pre akýkoľvek proces dekolonizácie, pretože dekolonizácia predstavivosti je najnebezpečnejšou a najrozvratnejšou formou, aká existuje: v nej sa totiž rodia všetky ostatné formy dekolonizácie. Oslobodenie je bezhraničné, keď sa predstavivosť zbaví pút.

Táto antológia vizionárskej literatúry obsahuje krátke príbehy ľudí, ktorí zasvätili svoj život spoločenskej zmene. Obsahuje aj diela známych sci-fi spisovateľov: Tananarive Due, Terryho Bissona, LeVara Burtona

a Kalamu ya Salaama a oceňovaného novinára a politického väzňa Mumie Abu-Jamala (ktorý tu píše o Hviezdnych vojnách a imperializme).

Proces tvorby tejto antológie bol odlišný od toho, na akom sme sa ako editorky doposiaľ podieľali, bol veľmi intenzívny a zároveň veľmi kolektívny. Spolupracovali sme s autormi\*kami textov počas mnohých kôl korektúr, aby sme vyzdvihli vizionárske aspekty ich neuveriteľných príbehov, ako aj zaistili, aby ich písanie a rozprávanie zaujalo a inšpirovalo. Nesmierne si ceníme nespočetné hodiny, ktoré každý\*á autor\*ka vložil\*a do tohto diela lásky. A obe máme nesmierne šťastie, že sme mali podporu a rady neuveriteľnej Sheree Renée Thomas, ktorá editovala prelomovú antológiu *Dark Matter: 100 Years of Speculative Fiction From the African Diaspora*.

Mnohí\*é z autorov\*iek textov do *Octavia's Brood* nikdy predtým nepísali beletriu, a už vôbec nie sci-fi. Keď sme ľudí oslovili, väčšina z nich váhala, či sa zaviazať, pretože mali pocit, že nie sú kvalifikovaní\*é. Ale v drvivej väčšine sa všetci po niekoľkých týždňoch nadšene vrátili s neuveriteľnými nápadmi a niektorí\*é už mali napísané desiatky strán. Pretože celé organizovanie je sci-fi, vysnívanie si nových svetov, a to zakaždým, keď premýšľame o zmenách, ktoré chceme vo svete uskutočniť. Autori\*ky v tejto zbierke potrebovali len trochu priestoru a možno aj povolenie, aby sa mohli naplno ponoriť do svojho vizionárskeho ja.

Chceli sme dať priestor najmä ľuďom, ktorých identity sú v rámci majoritnej spoločnosti marginalizované a utláčané. Samotné umenie a kultúra sú roviny cestovania v čase, roviny existencie, v ktorých sa minulosť, prítomnosť a budúcnosť plynule striedajú. A tí\*tie z nás, ktorí\*é pochádzajú z komunit s historickou kolektívnou traumou, musíme pochopiť, že každý z nás je už sci-fi, ktoré chodí po dvoch nohách. Naši predkovia si nás vysnívali a potom ohýbali realitu, aby nás vytvorili. Adrienne a ja, ako dve černošky, myslíme na našich predkov v reťaziach, ktorí snívali o dni, keď budú deti ich detí slobodné. Nemali dôvod veriť, že je to pravdepodobné, ale spoločne snívali o slobode a priviedli nás k životu. My sme zodpovední\*é za výklad ich ľútosti a realizáciu ich predstáv. Chceme pokračovať v práci na napredovaní v súlade s ich vizionárskym odkazom.

Na stretnutí pre spisovateľky v roku 1988 Octavia E. Butler povedala, že nikdy nechcela byť jedinou černoškou sci-fi spisovateľkou. Chcela byť

jednou z mnohých černošských sci-fi spisovateliek. Chcela byť jednou z tisícov ľudí, ktorí píšu svoj príbeh do súčasnosti a do budúcnosti. Veríme v toto právo, ktoré Butler požadovala pre každého z nás – právo snívať ako my, individuálne aj kolektívne. Myslíme si však, že je to aj zodpovednosť, ktorú nám odovzdala: máme dosť odvahy predstavovať si za hranicami „reálneho“ a potom vykonať ťažkú prácu pri vytesňovaní reality z našich snov?

Octaviino potomstvo. Vedecko-fantastické príbehy z hnutí za sociálnu spravodlivosť

566

# Všetkým, čo sú zbláznení do štúdia

Raoni Saleh a Joy Mariama Smith

Text bol pôvodne napísaný 23. novembra 2018.  
Text sme preložili s láskavým dovolením autora\*ky  
Joy Mariama Smith.

567

Všetkým šprtom\*kám, čudákom\*čkam, avatarom, všetkým, čo sú zbláznení do štúdia, a všetkým zvedavým. Vezmite to niekam, kam ja/my nechodím/e.

Robte to, čo robíte. Pokračujte v tom. Všimajte si dôležitosť toho, čo sa deje počas toho, ako to robíte. Čo robíte. Čo sa deje. Praktizujte antiproduktivitu. Odmietnite neustále niečo robiť. Presuňte všetku svoju pozornosť na vec, ktorá sa začína objavovať. Čo je tu v hre? ja/my odmietame stále robiť veci. Priznajte si komplexný vzájomný vzťah medzi textom a iným textom. Všimnite si zložitú sieť významu, niečo, čo sa stáva a čo nie. Náš vlastný zmysel nie je definovaný sebou samým. Čítajte medzi riadkami. Podťte sa hrať s týmto textom. Dovoľte si stať sa cudzincom\*kou. Staňte sa cudzincom\*kou. Odolajte binárnemu systému. Tento text je potrebné prijať. Tento text má byť prevzatý. Decentralizujte tvorbu vedomostí. Decentralizujte intelektuálnu činnosť. Decentralizujte to, ako podľa vás vyzerá štúdium. Všimnite si zvláštne trhliny, diery a vrstvy, kde sa odohráva intelektuálnosť. Staňte sa posadnutými inými postavami, ktoré tiež študujú. Decentralizujte tvorbu vedomostí. Decentralizujte tvorbu vedomostí. Decentralizujte tvorbu vedomostí. Striedajte sa vo vyučovaní a učení sa. Staňte sa posadnutými\*é bytosťami, inými ako ľuďmi. „Robte“ to neizolovane. „Robte“ to neizolovane. Spolupracujte s ostatnými. Neizolujte sa, aby ste Mysleli. Počúvajte, čo sa deje medzi telami. Neizolujte sa, aby ste Mysleli. Decentralizujte intelektuálnu činnosť. Decentralizujte tvorbu vedomostí. Žiadne odcudzenie. Žiadna izolácia. Žiadna marginalizácia. Žiadna individualizácia. Žiadne marginalizácia. Žiadna izolácia. Text je ako dostupnosť priestorovej priehľadnosti zodpovednosti. Radosť a potešenie je znakom učenia. Radosť z intelektuálnej práce musí byť odhalená. Neodcudzujte sa ako prostriedok učenia. Intelektuálna práca si vyžaduje spoločenskosť a pohyb. Radosť a potešenie sa dostávajú hlboko a umožňujú učenie do hĺbky. Premýšľajte o tom, aké radostné je pre vás učenie. Premýšľajte o tom, ako radostne sa pri učení cítite. Máme niečo. Už máme niečo, čo stojí za to. Máme niečo. A chceme si to udržať. Nie sme bez majetku. Máme niečo dôležité. Štúdium sa objavuje vždy a nie je biele. Štúdium nie je biele. *Studie is niet wit*. Spoločne naše postihnuté telo študuje. Vyhnite sa hlúpej nenávisťi voči opozícii. Neprotirečte len z dôvodu opozície/vzdoru/konfliktu/rozdielu. Komunikujte o rozdieloch v porozumení bez hanby! Vzдорujte bielej nadradenosti a rešpektujte, vitajte, podporujte zdravý rozdiel v chápaní. Učte sa viac. Čítajte za hranice toho, čo je napísané.

Poznámka prekladateľky:

Pojem *zbláznený do* je tu preložený z anglického originálu *mad about*. V angličtine existuje dvojnásobnosť tohto slova, ktorá je zámerná a je neoddeliteľnou súčasťou textu. Podľa *Anglického slovníka Merriam-Webster* má slovo *mad* v angličtine tieto významy:

1  
vyplývajúci z duševnej poruchy, svedčiaci o nej alebo ňou poznačený – nepoužíva sa odbornou

2  
úplne nespútaný rozumom a úsudkom: neschopný jasného alebo rozumného myslenia, dohnaný k šíalenstvu bolesťou, šíalený žiarlivosťou

3  
neformálne: silne nahnevaný alebo nespokojný

4  
unesený nadšením alebo túžbou: mimoriadne alebo nadmerne obľúbený alebo nadšený niečím alebo niekým, šíalený z koní

5  
postihnutý besnotou: šíalený pes

6  
vyznačujúci sa divokým veselím a radosťou

7  
intenzívne vzrušený

8  
vyznačujúci sa intenzívnou a často chaotickou činnosťou.

---

Studie is niet wit. V holandčine to znamená: Štúdium nie je biele.

---

Malé „ja“ je v texte použité zámerne - má posilniť kolektívne myslenie nad individuálnym. Malé „ja“ znamená súčasť kolektívu, nie „ja“ ako ja - jednotlivec.

# Biographies

**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).

**LAURA AMANN** 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. Laura is currently part of the curatorial team at Kunsthalle Wien.

**JAY BERNARD** is a British writer, artist, film programmer, and activist from London, UK. Bernard has been a programmer at BFI Flare since 2014, co-editor of Oxford Poetry, and their fiction, non-fiction, and art has been published in many national and international magazines and newspapers. Bernard's work engages with LGBT identities and dialogues. Bernard was named a Foyle Young Poet of the year in 2005. Bernard's pamphlet *The Red and Yellow Nothing* was shortlisted for the Ted Hughes Award in 2016. In 2017, Bernard won the Ted Hughes Award for new poetry for their multimedia performance work *Surge: Side A*. Bernard was elected as a Fellow of the Royal Society of Literature in 2018. Bernard's poetry collection,

*Surge*, published by Chatto and Windus, was shortlisted for the T.S. Eliot prize in 2019, for the 2019 Costa Poetry Award, for the 2020 Dylan Thomas Prize, and the 2020 RSL Ondaatje Prize. It has won the 2020 Sunday Times Young Writer of the Year Award.

**KATHRYN BOND STOCKTON** is Distinguished Professor of English, former Associate Vice President for Equity and Diversity, and inaugural Dean of the School for Cultural & Social Transformation at the University of Utah, where she teaches queer theory, theories of race and racialized gender, and twentieth-century literature and film. Two of her books—*Beautiful Bottom, Beautiful Shame: Where "Black" Meets "Queer"* and *The Queer Child*—were finalists for the Lambda Literary Award in LGBT Studies. In addition, her recent book *Making Out* was a 2020 national finalist for the Next Generation Indie Book Award for memoir, and her newest

book is entitled *Gender(s)*. She has also authored *God Between Their Lips*. Stockton has taught at Cornell University's School of Criticism and Theory and, along with her university's top teaching award, she has received the Equality Utah Allies Award for LGBT activism, the NOW Lifetime Achievement Award, the YWCA Outstanding Achievement Award in Arts and Communication, the Crompton Noll Prize for Best Essay in Gay and Lesbian Studies from the Modern Language Association, and the Rosenblatt Prize for Excellence, the highest honor granted by the University of Utah.

**JOS BOYS** is co-director, with Zoe Partington, of The DisOrdinary Architecture Project which brings disabled artists into built environment education and practice to critically and creatively re-think access and inclusion. Originally trained in architecture, she was co-founder of Matrix feminist architecture and research collective in London UK in the 1980s. Since then she has been a journalist, researcher, consultant, educator and photographer; and has published several books. Her research and practice explores how everyday social, spatial and material practices come to frame what is 'ordinary'; and how to co-develop design interventions that challenge norms about who gets valued and who doesn't (in society, in the design of built space and in architecture as a discipline).

**JUDITH BUTLER** is Distinguished Professor in the Graduate School at the University of California, Berkeley where they taught in Critical Theory and Comparative Literature until 2021. They received their Ph.D. in Philosophy from Yale University in 1984. They are the author of several books, including *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), *Bodies That Matter: On*

*the Discursive Limits of "Sex"* (1993), *Precarious Life: Powers of Violence and Mourning* (2004), *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (2015), and *What World is This? A Pandemic Phenomenology* (2022), among many others. Their books have been translated into more than twenty-seven languages and she has received 13 honorary degrees. From 2015-2020, they served as a principal investigator of a Mellon Foundation Grant that supports the International Consortium of Critical Theory Programs on whose board they now serve as co-chair. Butler is active in several human rights organizations, having served on the board of the Center for Constitutional Rights in New York City and presently serves on the advisory board of Jewish Voice for Peace. They were the recipient of the Andrew Mellon Award for Distinguished Academic Achievement in the Humanities (2009-13), were elected as a Corresponding Fellow of the British Academy in 2018, and to the American Academy of Arts and Sciences in 2019. In 2020, they served as President of the Modern Language Association. They are the recipient of 14 honorary degrees and several international awards.

**SIMONE R. CALJOUW** is a human movement scientist working at the University Medical Center Groningen, University of Groningen, in the Netherlands. She is an expert in the skillful coupling between vision and movement required for everyday goal-directed actions across the lifespan. Knowledge in this field is of relevance to mitigate losses and capitalize on gains in motor functioning by designing adequate environments. Simone has a special interest in the concept of affordances in the field of architecture, focusing on both office environments and playgrounds. By means of motion capture, field observations, and questionnaires,

she studies how users of all ages perceive and act upon designed affordances.

**ELIO CHOQUETTE** is a licensed architect turned community organizer, as well as a writer, translator and aspiring set designer from Montreal, Canada. A graduate of both Université de Montréal and McGill University, their architecture work, spanning ten years, has been mostly focused on institutional buildings, from infrastructures in Inuit communities in Quebec and Nunavut to healthcare and educational facilities around Montreal. They are regularly invited as a guest to comment on architecture student projects, as they are particularly interested in education and research. As a disabled queer and trans person who's passionate about accessibility and anti-oppression, Elio turned to community work in 2016, becoming a Director on the Board of Rock Camp Montreal (RCMTL), a small nonprofit fostering empowerment of girls, trans and gender nonconforming youth through music and social justice.

**EMANUELE COCCIA** is an Associate Professor at the École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) in Paris. He received his PhD in Florence and was formerly an Assistant Professor of History of Philosophy in Freiburg, Germany. He worked on the history of European normativity and on aesthetics. His current research topics focus on the ontological status of images and their normative power, especially in fashion and advertising. Among his publications: *La trasparenza delle immagini. Averoè e l'averroismo* (Milan 2005, Spanish translation 2008), *La vie sensible* (Paris 2010, translated in Italian, Portuguese, Spanish and Romanian; English translation in press) and *Le bien dans les choses* (Paris 2013 translated in Italian and Spanish; English and German translation

in press). With Giorgio Agamben as a co-editor, he published an anthology on angels in Christian, Jewish, and Islamic contexts: *Angeli. Ebraismo Cristianesimo Islam* (Milan 2009).

ANGELA DIMITRAKAKI is a writer and Senior Lecturer in Contemporary Art History and Theory at the University of Edinburgh. She is Programme Director of the MSc in Modern and Contemporary Art: History, Curating and Criticism. Angela's academic research focuses on feminist and Marxist methodologies in art history; art and curating in relation to labour, production and social reproduction; globalisation and biopolitics; feminist politics and histories; art and culture in the diverse social contexts of post-1989 Europe; the video essay and post-documentary aesthetics; contemporary democracy and antifascism. Her academic books include *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions* (co-edited with Lara Perry, 2013), *ECONOMY: Art, Production and the Subject in the 21<sup>st</sup> Century* (co-edited with Kirsten Lloyd, 2015), *Gender, ArtWork and the Global Imperative (2013) and Art and Globalisation: From the Postmodern Sign to the Biopolitical Arena* (in Greek, 2013).

LUKI ESSENDER employs mediums of sculpture, installation, performance and text to reflect on the queer experience and the confrontation of queer bodies with public and private space. They studied at the Faculty of Fine Arts BUT in Brno and Konstfack in Stockholm. Their work has been exhibited at various venues, including Kunsthalle Bratislava, Karlin Studios Prague or Konsthall C and Mint Konsthall in Stockholm. In 2021 they were shortlisted for the Oskar Cepen Award and in 2022 they were awarded a scholarship from the Swedish Royal Academy of

Fine Arts. They live and work in Stockholm.

JOSÉ ESTEBAN MUÑOZ (1967 – 2013) was Professor and Chair of Performance Studies at New York University. He was the author of *Disidentifications: Queens of Color and the Performance of Politics* (1999), *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity (10th Anniversary Edition, 2019)*, and *The Sense of Brown* (2020). He was co-editor of *Pop Out: Queer Warhol* (1996) and *Everynight Life: Culture and Dance in Latin / o America* (1997) and founding co-editor of the Sexual Cultures series at NYU Press.

MARINA GARCÉS is a philosopher and after 15 years as a professor of philosophy at the University of Zaragoza, she is currently a professor at the Open University of Catalonia. She is the author of the books *En las prisiones de lo posible* (Bellaterra, 2002), *Un mundo común* (Bellaterra, 2013), *Filosofía inacabada* (Galaxia Gutenberg, 2015), *Fuera de clase, Textos de filosofía de guerrilla* (Arcadia, 2016), *The commitment* (CCCB, 2013) and, recently, *Humanities in transition* (CCCB, 2017) and *Nueva Ilustración radical* (Anagrama, 2017), an essay awarded the Ciutat de Barcelona prize in the category of Essay, Social Sciences and Humanities in 2017 and translated into several languages. Her latest books are *Escuela de aprendices* (Galaxia Gutenberg 2020), that develops a look at education, learning and imagination and *Malas compañías* (Galaxia Gutenberg, 2022).

JACK HALBERSTAM is Professor of Gender Studies and English at Columbia University. Halberstam is the author of seven books including: *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (Duke UP, 1995), *Female Masculinity* (Duke UP, 1998), *In A Queer Time*

and *Place* (NYU Press, 2005), *The Queer Art of Failure* (Duke UP, 2011), *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal* (Beacon Press, 2012) and, a short book titled *Trans\*: A Quick and Quirky Account of Gender Variance* (University of California Press). Halberstam's latest book, 2020 from Duke UP is titled *Wild Things: The Disorder of Desire*. Places Journal awarded Halberstam its Arcus/Places Prize in 2018 for innovative public scholarship on the relationship between gender, sexuality and the built environment. Halberstam is now finishing a second volume on wildness titled: *Unworlding: An Aesthetics of Collapse*. Halberstam was recently the subject of a short film titled "So We Moved" by Adam Pendleton. It is playing at MoMA until January 30, 2022.

AZIZA HARMEL 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 cocurated the 12th edition of the Bamako Encounters, African Biennale of Photography—in Bamako, Mali. Aziza is currently part of the curatorial team at Kunsthalle Wien.

WALIDAH IMARISHA is an educator and a writer. She is the co-editor of two anthologies, *Octavia's Brood: Science Fiction Stories From Social Justice Movements and Another World is Possible*. Imarisha is the author of *Angels with Dirty Faces: Three Stories of Crime, Prison and Redemption*, which won a 2017 Oregon Book Award, as well as the poetry collection *Scars/Stars*. In 2015, she received a Tiptree Fellowship for her science fiction writing. Imarisha currently teaches in Portland State University's Black Studies Department and is the Director of the PSU's Center for Black Studies.

BARBARA KAPUSTA lives and works in Vienna. A central, recurring element in her practice is the conjunction of the body with materiality and speech. In her object-like installation and film works, fictional bodies articulate partial perspectives and queer agency, with the aim of challenging a universal, binary societal order. The artist explores current issues regarding the relationship between corporeal identity and an existence determined by technology. The body becomes perceivable as a permeable and malleable medium threatened by fragmentation and heteronomy. Through its own capacity of transformation, however, it likewise possesses a resistant, self-determined potential to withstand access from outside in a techno-human world. Her recent exhibitions include *Lol-Embodied Language*, Kunsthau Hamburg (2022); *Enjoy*, museum moderner kunst stiftung ludwig wien (2021); *dissolving matter and value*, Lothringer 13, München (2021); *Europa Antike Zukunft*, Halle für Kunst Steiermark, Graz (2021); *The Leaking Bodies Series*, Gianni Manhattan, Vienna (2020) and many others.

GRANT KESTER is Professor of Art History and the founding editor of *FIELD: A Journal of Socially Engaged Art Criticism* (field-journal.com). His publications include *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage* (Duke University Press, 1998), *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (University of California Press, 2004, second edition 2013), *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (Duke University Press, 2011), *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art 1995-2010*, co-edited with Bill Kelley (Duke University Press, 2017), *The Sovereign Self: Aesthetic Autonomy from the Enlightenment to the Avant-Garde* (Duke University Press, 2023)

and *Beyond the Sovereign Self: Aesthetic Autonomy from the Avant-Garde to Socially Engaged Art* (Duke University Press, 2023).

DÁVID KORONCZI is a graphic designer, artist, educator, cooking enthusiast and amateur gardener. Together with Martin Plaček, he runs the Studio vvv at the Department of Intermedia at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava. He is currently in his first year of PhD studies at the Faculty of Fine Arts at Brno University of Technology under the supervision of Katarína Hládeková. Koronczi lives with his partner and daughter in Novohrad.

JEN KRATOCHVIL is a curator, critic and the director of Kunsthalle Bratislava. His curatorial practice focuses on temporal media and research-based artistic tendencies related to architecture. Together with Hynek Alt, he runs the Studio of New Aesthetics at the Department of Photography at the Academy of Performing Arts (FAMU) in Prague. Together with architect and curator Laura Amann, he led the Viennese independent space Significant Other.

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*.

SOPHIE LEWIS is the author of *Full Surrogacy Now: Feminism Against Family* (Verso, 2019), hailed by Donna Haraway as “the seriously radical cry for full gestational justice that I long for.” *Abolish the Family: A Manifesto for Care and Liberation* (Verso, 2022) is her second book. With the Out of the Woods writing collective, Lewis contributed to the collection

*Hope Against Hope: Writings on Ecological Crisis* (Common Notions, 2020). With Blind Field Journal, she has helped foster communities of Marxist-feminist cultural criticism. Previously, Dr. Lewis studied English Literature (BA) and Nature, Society and Environmental Policy (MSc) at Oxford University; Politics (MA) at the New School for Social Research; and Geography (PhD) at Manchester University. A Visiting Scholar at the University of Pennsylvania's Center for Research on Feminist, Queer and Transgender Studies, Sophie is nevertheless a freelance writer dependent on public speaking and *Patreon* ([patreon.com/reproutopia](https://patreon.com/reproutopia)). Her lectures are archived at [lasophielle.org](https://lasophielle.org).

JOY MARIAMA SMITH is an installation and movement artist, activist, educator, and architectural designer. They studied at the Dutch Art Institute in Arnhem; the NewSchool of Architecture & Design in San Diego; L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq in Paris; and Oberlin College in Ohio. Their work has been performed internationally, including at If I Can't Dance Edition VI – Event and Duration, Amsterdam; SoLow Festival, Philadelphia; Freedom of Movement, Stedelijk Museum, Amsterdam; and Ponderosa Movement & Discovery in Stolzenhagen, Germany. Currently, they teach at the School for New Dance Development (SNDD) in Amsterdam. Smith was a BAK fellow 2019-2020.

PAUL MAHEKE lives and works in Montpellier, FR. He completed an MA Art Practice from École nationale supérieure d'arts de Cergy (2011) and was an Associate of Open School East's Programme of study, London/ Margate, UK (2015). With a focus on dance and through a varied and often collaborative body of work comprising performance, installation, sound and video, Maheke considers the

potential of the body as an archive in order to examine how memory and identity are formed and constituted. Maheke's works and performances have been shown at High Line, New York, Tate Modern, London, the Venice Biennale, Centre Pompidou, Palais de Tokyo and Lafayette Anticipations in Paris, Baltic Triennial 13, Manifesta 12, Cabaret Voltaire, Zurich and Chisenhale Gallery, London, amongst others. In 2021, he was shortlisted for the Future Generation Art Prize and he will be resident at Villa Albertine in 2023.

#### 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.

#### LARA PERRY

works in the School of Humanities and Social Science at the University of Brighton. Trained first as a historian, Lara's career has involved her in work with artists, curators, photographers, educators, computer scientists, philosophers, archivists, activists and art historians. Much of her research has focussed on evolving feminist museology, starting with her doctoral thesis on the collection of the National Portrait Gallery (London) published as *History's Beauties: Women, History and the National Portrait Gallery 1856-1900* in 2006 and most recently editing with Elke Krasny two volumes, *Curating as Feminist Organizing* and *Curating with Care* (both Routledge 2023).

#### JULIUS PRISTAUZ

lives and works in Vienna. In addition to his work as an artist, he works as an independent curator and writer in the field of contemporary culture. Pristauz studied Transmedia Art at the University of Applied Arts in Vienna and Performance at the Faculty of Fine Arts, FaVU in Brno. Drawing from a variety of media and formats he repeatedly explores the construction and gender aspect of identities, as well as tensions between the private and the public sphere. Most recently, Pristauz curated exhibitions at EXILE during the gallery festival *Curated by*, as well as at UA26 and the University Gallery of the University of Applied Arts at Heiligenkreuzerhof (all Vienna) and at Kunstverein Kärnten (Klagenfurt). His performative works have been shown at the Vienna Secession, Grazer Kunstverein, and Belvedere 21, among others. For his artistic diploma he received this year's prize of the Kunsthalle Vienna.

#### LEGACY RUSSELL

is a curator and writer. Born and raised in New York City, she is the Executive Director & Chief Curator of the experimental new media, art, and performance institution The Kitchen. Formerly she was the Associate Curator of Exhibitions at The Studio Museum in Harlem. Russell holds an MRes with Distinction in Art History from Goldsmiths, University of London with a focus in Visual Culture. Her academic, curatorial, and creative work focuses on gender, performance, digital selfhood, internet idolatry, and new media ritual. Russell's written work, interviews, and essays have been published internationally. She is the recipient of the Thoma Foundation 2019 Arts Writing Award in Digital Art, a 2020 Rauschenberg Residency Fellow, and a recipient of the 2021 Creative Capital Award. Her first book is *Glitch Feminism: A Manifesto* (2020). Her second book, *BLACK MEME*, is forthcoming via Verso Books.

#### DENISA TOMKOVÁ

is an art theorist and curator. She is the curator of editorial programming at Kunsthalle Bratislava and a lecturer in modern and contemporary art history at the Centre for Audiovisual Studies at the Academy of Performing Arts (FAMU) in Prague. She holds a PhD in Visual Culture from the University of Aberdeen (UK).

#### ROB WITHAGEN

is a theoretical psychologist working as assistant professor at the Department of Human Movement Sciences at the University Medical Center Groningen, University of Groningen. In his theoretical research, he develops an ecological approach to our affective engagement with the environment. Intrigued by the power of architectural interventions, he also conducts empirical studies on how the environment shapes behavior.

# Biografie

#### 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 ziskava a spochybňuje 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).

#### LAURA AMANN

je kurátorka a architektka. Laura spoluzakladala 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. Laura je aktuálne súčasťou kurátorského tímu v Kunsthalle Wien.

#### JAY BERNARD

je britský/á spisovateľ\*ka, umelec\*kyňa, filmový/á programátor\*ka a aktivista\*ka z Londýna, UK. Bernard pracuje od roku 2014 ako programátor\*ka v BFI Flare a spoluredaktor\*ka v Oxford Poetry. Beletristické knihy, diela literatúry faktu a umelecké diela publikoval\*á v mnohých národných a medzinárodných časopisoch a novinách. Tvorba Jay Bernard sa zaoberá LGBT identitami a diológmi. V roku 2005 bol\*á vyhlásený\*á za Foyle Young Poet roka. V roku 2016 sa jeho\*jej dielo *The Red and Yellow Nothing* dostalo do užšieho výberu na cenu Teda Hughesa. V roku 2017 získal\*á cenu Teda Hughesa za novú poéziu za svoje multimediálne performatívne dielo *Surge: Side A*,

ktoré zahŕňa film *Something Said*. Jay Bernard bol\*á v roku 2018 zvolený\*á za člena\*ku Kráľovskej literárnej spoločnosti. Básnická zbierka *Surge*, ktorú vydalo vydavateľstvo Chatto & Windus, bola v roku 2019 zaradená do užšieho výberu na cenu T.S. Eliota, na cenu Costa Poetry Award 2019, na cenu Dylana Thomasa 2020 a na cenu RSL Ondaatje Award 2020. V roku 2020 získal\*á cenu Sunday Times Young Writer of the Year Award.

KATHRYN BOND STOCKTON je významnou profesorkou angličtiny, bývalou zástupkyňou viceprezidenta pre rovnosť a rozmanitosť a inauguračnou dekanou Školy pre kultúrnu a sociálnu transformáciu na Univerzite v Utahu, kde vyučuje queer teóriu, rasové teórie a racializovaný rod, ako aj literatúru a film 20. storočia. Dve z jej kníh – *Beautiful Bottom*, *Beautiful Shame: Where "Black" Meets "Queer"* a *The Queer Child* – boli finalistami ocenenia Lambda



Literary Award v oblasti LGBT štúdií. Okrem toho sa jej nedávna kniha *Making Out* dostala v roku 2020 do národného finále súťaže Next Generation Indie Book Award v kategórii memoáre. Jej najnovšia kniha má názov *Gender(s)*, je tiež autorkou knihy *God Between Their Lips*. Stockton vyučovala na Fakulte kritiky a teórie Cornell University a popri najvyššom ocenení za pedagogickú činnosť na svojej univerzite získala aj cenu Equality Utah Allies Award za LGBT aktivizmus, cenu NOW za celoživotné dielo, cenu YWCA za výnimočné výsledky v oblasti umenia a komunikácie, cenu Crompton Noll od Asociácie moderného jazyka za najlepšiu esej v oblasti gay a lesbických štúdií. Rosenblattovu cenu, najvyššie ocenenie udeľované Univerzitou v Utahu, získala za vynikajúce výsledky.

#### JOS BOYS

je spolu so Zoe Partington riaditeľkou projektu DisOrdinary Architecture, ktorý zapája umelcov\*kyne so zdravotným postihnutím do vzdelávania a praxe v oblasti stavebníctva s cieľom kriticky a tvorivo prehodnotiť prístup a inklúziu. Pôvodne výtudovala architektúru a v 80. rokoch bola spoluzakladateľkou feministického architektonického a výskumného kolektívu Matrix v Londýne. Odvtedy pôsobí ako novinárka, výskumníčka, konzultantka, pedagogička a fotografka; vydala niekoľko kníh. Vo svojom výskume a praxi skúma, ako každodenné sociálne, priestorové a materiálne praktiky vytvárajú rámec toho, čo je „bežné“; a ako spoluvytvárajú návrhové zásahy, ktoré spochybňujú normy o tom, kto je oceňovaný a kto nie (v spoločnosti, pri navrhovaní zastavaného priestoru a v architektúre ako disciplíne).

#### JUDITH BUTLER

je zaslúžilý\*á profesor\*ka na Graduate School na Kalifornskej univerzite v Berkeley, kde do roku 2021 vyučoval\*á kritickú teóriu a komparatívnu literatúru. Doktorát z filozofie získal\*á na

Yale univerzite v roku 1984. Je autorom\*kou viacerých kníh, vrátane *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”* (1993), *Precarious Life: Powers of Violence and Mourning* (2004), *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (2015), a *What World is This? A Pandemic Phenomenology* (2022) a mnoho ďalších. Knihy Judith Butler boli preložené do viac ako dvadsiatich siedmich jazykov a získali 13 čestných titulov. V rokoch 2015–2020 pôsobil\*á ako hlavný\*á riešiteľ\*ka grantu Mellonovej nadácie, ktorý podporuje Medzinárodné konzorcium programov kritickej teórie, v ktorého správnej rade teraz pôsobí. Butler je aktívna\*y vo viacerých ľudskoprávných organizáciách, pôsobil\*á v správnej rade Centra pre ústavné práva v New Yorku a v súčasnosti je členom\*kou poradného výboru organizácie Jewish Voice for Peace. Získal\*á Cenu Andrewa Mellona za vynikajúce akademické výsledky v humanitných vedách (2009–2013), v roku 2018 bol\*á zvolený\*á za člena\*ku korešpondenta Britskej akadémie a v roku 2019 za člena\*ku Amerického akadémie umení a vied. V roku 2020 zastával\*á funkciu prezidenta\*ky Asociácie moderného jazyka. Je držiteľom\*kou 14 čestných titulov a viacerých medzinárodných ocenení.

#### SIMONE R. CALJOUW

je vedkyňa zaoberajúca sa ľudským pohybom, ktorá pracuje v Univerzitnom medicínskom centre na Univerzite Groningen v Holandsku. Je odborníčkou na obratné prepojenie zraku a pohybu, ktoré je potrebné na každodenné, na cieľ zamerané činnosti v priebehu celého života. Poznatky z tejto oblasti majú význam pre zmiernenie strát a využitie prínosov v oblasti motorického fungovania navrhovaním vhodných prostredí. Simone sa osobitne zaujíma o koncept dostupnosti v oblasti architektúry

so zameraním na kancelárske prostredie a detské ihriská. Pomocou snímania pohybu, terénnych pozorovaní a dotazníkov skúma, ako používatelia\*ky všetkých vekových kategórií vnímajú a konajú na základe navrhnutých dostupností.

#### EMANUELE COCCIA

je docentom na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHES) v Paríži. Doktorát získal vo Florencii a predtým pôsobil ako odborný asistent dejín filozofie vo Freiburgu v Nemecku. Venoval sa dejinám európskej normativity a estetiky. Jeho súčasné výskumné témy sa zameriavajú na ontologický status obrazov a ich normatívnu silu, najmä v móde a reklame. Medzi jeho publikácie patria napr.: *La trasparenza delle immagini. Averroè e l'averroismo* (Miláno 2005, španielsky preklad 2008), *La vie sensible* (Paríž 2010, preložené do taliančiny, portugalčiny, španielčiny a rumunčiny; anglický preklad v tlači) a *Le bien dans les choses* (Paríž 2013, preložené do taliančiny a španielčiny; anglický a nemecký preklad v tlači). S Giorgiom Agambenom ako spolueditorom vydal antológiu o anjeloch v kresťanskom, židovskom a islamskom kontexte: *Angeli. Ebraismo Cristiano e Islam* (Miláno 2009).

#### ANGELA DIMITRAKAKI

je spisovateľka a docentka dejín a teórie súčasného umenia na Edinburskej univerzite. Je riaditeľkou programu magisterského štúdia v odbore Moderné a súčasné umenie: história, kurátorstvo a kritika. Jej akademický výskum sa zameriava na feministické a marxistické metodológie v dejinách umenia; umenie a kurátorstvo vo vzťahu k práci, prácu a sociálnu reprodukciu; globalizáciu a biopolitiku; feministickú politiku a dejiny; umenie a kultúru v rôznych sociálnych kontextoch Európy po roku 1989; videoesej a postdokumentárnu estetiku; súčasnú demokraciu a antifetišizmus. Medzi jej vedecké knihy patrí *Politics in a Glass Case:*

*Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions* (spolu s Larou Perry, 2013), *ECONOMY: Art, Production and the Subject in the 21st Century* (spolu s Kirsten Lloyd, 2015), *Gender, ArtWork and the Global Imperative* (2013) a *Art and Globalisation: From the Postmodern Sign to the Biopolitical Arena* (v gréčtine, 2013).

#### LUKI ESSENDER

žije a pracuje v Štokholme. Využíva médiá sochy, inštalácie, performance a textu na reflexiu queer skúsenosti a konfrontácie queer tiel s verejným a súkromným priestorom. Študoval\*á na Fakulte výtvarných umení VUT v Brne a na Kunstfack v Štokholme. Vystavoval\*á na rôznych miestach vrátane Kunsthalle Bratislava, Karlin Studios Praha alebo Konsthall C a Mint Konsthall v Štokholme. V roku 2021 sa dostal\*á do užšieho výberu na Cenu Oskára Čepana a v roku 2022 získal\*á štipendium Švédskej kráľovskej akadémie výtvarných umení.

#### JOSÉ ESTEBAN MUÑOZ

(1967–2013) bol profesorom a vedúcim katedry performatívnych štúdií na Newyorskej univerzite. Bol autorom knihy *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (1999), *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (10. výročné vydanie, 2019) a *The Sense of Brown* (2020). Bol spolueditorom publikácie *Pop Out: Queer Warhol* (1996) a *Everynight Life: Culture and Dance in Latin / o America* (1997) a zakladajúcim spolueditorom série *Sexual Cultures* v NYU Press.

#### MARINA GARCÉS

je filozofka a po pätnástich rokoch pôsobenia ako profesorka filozofie na Univerzite v Zaragoza v súčasnosti pôsobí ako profesorka na Open University v Katalánsku, kde vedie magisterské štúdium filozofie pre súčasné výzvy a výskumnú skupinu MUSSOL. Je autorkou

kníh *En las prisiones de lo posible* (Bellaterra, 2002), *Un mundo común* (Bellaterra, 2013), *Filosofía inacabada* (Galaxia Gutenberg, 2015), *Fuera de clase, Textos de filosofía de guerrilla* (Arcadia, 2016), *The commitment* (CCCB, 2013) a nedávno *Humanities in transition* (CCCB, 2017). Jej esej *Nueva Ilustración radical* (Anagrama, 2017) bola ocenená cenou Ciutat de Barcelona v kategórii Esey, spoločenské a humanitné vedy v roku 2017 a preložená do viacerých jazykov. Jej najnovšími knihami sú *Escuela de aprendices* (Galaxia Gutenberg 2020), ktorá rozvíja pohľad na vzdelávanie, učenie a predstavivosť, a *Malas compañías* (Galaxia Gutenberg, 2022).

#### JACK HALBERSTAM

je profesorom rodových štúdií a angličtiny na Kolumbijskej univerzite. Halberstam je autorom siedmich kníh, vrátane: *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (Duke UP, 1995), *Female Masculinity* (Duke UP, 1998), *In A Queer Time and Place* (NYU Press, 2005), *The Queer Art of Failure* (Duke UP, 2011), *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal* (Beacon Press, 2012) a krátka kniha s názvom *Trans\*: A Quick and Quirky Account of Gender Variance* (University of California Press). Halberstamova najnovšia kniha, 2020 z Duke UP, má názov *Wild Things: The Disorder of Desire*. Časopis *Places Journal* udelil Halberstamovi v roku 2018 cenu Arcus/ Places za inovatívnu verejnú vedeckú prácu o vzťahu medzi pohlavím, sexualitou a zastavaným prostredím. Halberstam v súčasnosti dokončuje druhý zväzok o divokosti s názvom: *Unworlding: An Aesthetics of Collapse*. Adam Pendleton o ňom nedávno natočil krátky film s názvom „So We Moved“, ktorý sa premietal v múzeu MoMA do 30. januára 2022.

#### AZIZA HARMEL

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 je aktuálne súčasťou kurátorského tímu v Kunsthalle Wien.

#### ELIO CHOQUETTE

je licencovaný\*á architekt\*ka, ktorý\*á sa stal\*á komunitným\*ou organizátorom\*kou, ako aj spisovateľ\*ka, prekladateľ\*ka a začínajúci\*á scénograf\*ka z kanadského Montrealu. Je absolventom\*kou Université de Montréal a McGill University a jeho\*jej architektonická práca, trvajúca desať rokov, sa zameriava najmä na inštitucionálne budovy, od infraštruktúr v inuitských komunitách v Quebecu a Nunavute až po zdravotnícke a vzdelávacie zariadenia v okolí Montrealu. Pravidelne je pozývaný\*á ako hosť\*ka, aby sa vyjadroval\*á k projektom študentov architektúry, keďže sa zaujíma najmä o vzdelávanie a výskum. Ako hendikepovaná queer a trans osoba, ktorá je zanietená pre prístupnosť a boj proti útlaku, sa Elio v roku 2016 začal\*á venovať komunitnej práci a stal\*á sa riaditeľom\*kou v správnej rade Rock Camp Montreal (RCMTL), malej neziskovej organizácie podporujúcej posilnenie postavenia dievčat, trans a rodovo nekonformnej mládeže prostredníctvom hudby a sociálnej spravodlivosti.

#### WALIDAH IMARISHA

je pedagogička a spisovateľka. Je spolueditorom dvoch antológií, *Octavia's Brood: Science Fiction Stories From Social Justice Movements* a *Another World is Possible*. Imarisha je autorkou knihy *Angels with Dirty Faces: Three Stories of Crime, Prison and Redemption*, ktorá získala ocenenie Oregon Book Award 2017, ako aj básnickej zbierky *Scars/Stars*. V roku 2015 získala štipendium Tiptree Fellowship za

svoju vedecko-fantastickú tvorbu. Imarisha v súčasnosti vyučuje na Katedre černošských štúdií Portlandskej štátnej univerzity a je riaditeľkou Centra černošských štúdií PSU.

#### BARBARA KAPUSTA

Žije a pracuje vo Viedni. Ústredným, opakujúcim sa prvkom v jej praxi je spojenie tela s materialitou a rečou. V jej objektových inštaláciách a filmových dielach artikulujú fiktívne telá čiastočné perspektívy a queer dosah s cieľom spochybniť univerzálny, binárny spoločenský poriadok. Umeľkyňa skúma aktuálne otázky týkajúce sa vzťahu medzi telesnou identitou a technológiou determinovanou existenciou. Telo sa začína vnímať ako priepustné a plastické médium ohrozené fragmentáciou a heteronómiou. Prostredníctvom svojej vlastnej schopnosti transformácie však rovnako disponuje odolným, sebaurčujúcim potenciálom nepodľahnúť vonkajším prístupom techno-humánneho sveta. Medzi jej nedávne výstavy patria *Lol-Embodied Language*, *Kunsthhaus Hamburg* (2022); *Enjoy, museum moderner kunst stiftung ludwig wien* (2021); *dissolving matter & value*, *Lothringer 13*, *Mnichov* (2021); *Europa Antike Zukunft*, *Halle für Kunst Steiermark*, *Graz* (2021); *The Leaking Bodies Series*, *Gianni Manhattan*, *Viedeň* (2020) a mnohé ďalšie.

#### GRANT KESTER

je profesorom dejín umenia a zakladajúcim redaktorom časopisu *FIELD: A Journal of Socially Engaged Art Criticism* ([field-journal.com](http://field-journal.com)). Medzi jeho publikácie patrí *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage* (Duke University Press, 1998), *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (University of California Press, 2004, druhé vydanie 2013), *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (Duke University Press, 2011),

*Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art 1995-2010*, spolueditované s Billom Kelleyom (Duke University Press, 2017), *The Sovereign Self: Aesthetic Autonomy from the Enlightenment to the Avant-Garde* (Duke University Press, 2023) and *Beyond the Sovereign Self: Aesthetic Autonomy from the Avant-Garde to Socially Engaged Art* (Duke University Press, 2023).

#### DÁVID KORONCZI

je grafický dizajnér, umelec, pedagóg, kuchár nadšenec a záhradkár amatér. S Martinom Piačekom vedú Ateliér vvv na Katedre intermédií na bratislavskej VŠVU. V súčasnosti je v prvom ročníku doktorandského štúdia na FAVU v Brne pod vedením Kataríny Hládekovej. Koronczi žije s partnerkou a dcérou v Novohrade.

#### JEN KRATOCHVIL

je kurátor, kritik a riaditeľ Kunsthalle Bratislava. Jeho kurátorská prax sa zameriava na časové médiá a výskumné umelecké tendencie spojené s architektúrou. Spoločne s Hynkom Altom vedie Ateliér novej estetiky na Katedre fotografie pražskej Akadémii múzických umení (FAMU). Spolu s architektkou a kurátorkou Laurou Amann viedol viedenský nezávislý priestor Significant Other.

#### 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*.

#### SOPHIE LEWIS

je autorkou knihy *Full Surrogacy Now: Feminism Against Family* (Verso, 2019), ktorú Donna

Haraway označila za „vážne radikálne volanie po úplnej gestačnej spravodlivosti, po ktorej túžim“. Jej druhou knihou je *Abolish the Family: A Manifesto for Care and Liberation* (Verso, 2022). S kolektívom spisovateľov *Out of the Woods*, Lewis prispela do zbierky *Hope Against Hope: Writings on Ecological Crisis* (Common Notions, 2020). S časopisom *Blind Field Journal* pomáhalo rozvíjať komunity marxisticko-feministickej kultúrnej kritiky. Dr. Lewis študovala anglickú literatúru (bakalársky titul) a prírodu, spoločnosť a environmentálnu politiku (magisterský titul) na Oxfordskej univerzite; politiku (magisterský titul) na New School for Social Research a geografiu (doktorandský titul) na Manchesterskej univerzite. Sophie je hosťujúcou vedeckou pracovníčkou Centra pre výskum feministických, queer a transrodových štúdií na Pensylvánskej univerzite, napriek tomu je však spisovateľkou na voľnej nohe závislou od verejných výstupení a Patreonu ([patreon.com/reproutopia](http://patreon.com/reproutopia)). Jej prednášky sú archivované na stránke [laphiologie.org](http://laphiologie.org).

#### JOY MARIAMA SMITH

je pohybov\*á umelec\*kyňa, autor\*ka umeleckých inštalácií, aktivist\*ka, pedagóg\*ička a architektonický\*á dizajnér\*ka. Študoval\*a v Holandskom inštitúte umenia v Arnheme, na New School of Architecture & Design v San Diegu, na L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq v Paríži a na Oberlin College v Ohio. Jeho\*jej diela boli prezentované na medzinárodnej scéne, okrem iného na festivaloch: *If I Can't Dance Edition VI – Event and Duration* v Amsterdame; *SoLow Festival* vo Philadelphii; *Freedom of Movement*, *Stedelijk Museum* v Amsterdame a *Ponderosa Movement & Discovery* v Stolzenhagene v Nemecku. V súčasnosti vyučuje na School for New Dance Development (SNDO) v Amsterdame.

Bof\*a štipendistom\*kou v BAK 2019 – 2020.

#### LOLA OLUFEMI

je černošská feministická spisovateľka a výskumníčka Nadácie Stuurta Halla z Londýna pôsobiacia 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.

#### PAUL MAHEKE

žije a pracuje v MontPELLIERI vo Francúzsku. Absolvoval magisterské štúdium umeleckej praxe na École nationale supérieure d'arts de Cergy (2011) a bol spolupracovníkom študijného programu Open School East, Londýn / Margate, UK (2015). Maheke sa zameriava na tanec a prostredníctvom roznorodnej a často kolaboratívnej tvorby, ktorá pozostáva z performance, inštalácie, zvuku a videa sa zamýšľa nad potenciálom tela ako archívu s cieľom preskúmať, ako sa formuje a konštituuje pamäť a identita. Mahekeho diela a performance boli okrem iného vystavené v High Line v New Yorku, v Tate Modern v Londýne, na Benátskom bienále, v Centre Pompidou, v Palais de Tokyo a Lafayette Anticipations v Paríži, na Baltskom trienále 13, na Manifeste 12, v Cabaret Voltaire v Zürichu a v Chisenhale Gallery v Londýne. V roku 2021 postúpil do užšieho výberu na cenu Future Generation Art Prize a v roku 2023 sa zúčastní umeleckej rezidencie vo Vile Albertine.

#### LARA PERRY

pracuje na Fakulte humanitných a sociálnych vied na Univerzite v Brightone. Vyštudovala najprv za

historičku, ale jej kariéra zahŕňa spoluprácu s umelcami\*kyňami, kurátormi\*kami, fotografmi\*kami, pedagógmi\*čkami, informatikmi\*čkami, filozofmi\*čkami, archivármi\*kami, aktivistami\*kami a historikmi\*čkami umenia. Veľká časť jej výskumu sa zameriava na vývoj feministickej muzéológie, počnúc jej doktorandskou prácou o zbierke Národnej portrétnej galérie (Londýn), ktorá bola publikovaná pod názvom *History's Beauties: Women, History and the National Portrait Gallery 1856-1900*. V roku 2006 vydala spolu s Elke Krasny dva zväzky *Curating as Feminist Organizing* a *Curating with Care* (oba Routledge 2023).

#### JULIUS PRISTAUZ

žije a pracuje vo Viedni. Okrem svojej umeleckej práce pôsobí ako nezávislý kurátor a spisovateľ v oblasti súčasnej kultúry. Pristauz študoval transmediálne umenie na Univerzite úžitkového umenia vo Viedni a performanciu na Fakulte výtvarných umení FaVU v Brne. Čerpajúc z rôznych médií a formátov opakovane skúma konštrukciu a rodový aspekt identít, ako aj napätie medzi súkromnou a verejnou sférou. Pristauz nedávno kurátoroval výstavy v EXILE počas galerijného festivalu *Curated by*, ako aj v UA26 (Viedeň) a Kunstverein Kärnten (Klagenfurt). Jeho performatívne diela boli okrem iného vystavené vo viacerých secesion, Grazer Kunstverein a Belvedere 21. Tento rok získal za svoju diplomovú prácu ocenenie Kunsthalle Wien.

#### LEGACY RUSSELL

je kurátorka a spisovateľka. Narodila sa a vyrastala v New Yorku, je výkonnou riaditeľkou a hlavnou kurátorkou The Kitchen, experimentálnej inštitúcie pre nové médiá, umenie a performance. Predtým pôsobila ako pomocná kurátorka výstav v The Studio Museum v Harleme. Russell získala titul MRes s vyznamenaním z dejín umenia na Goldsmiths, University of London

so zameraním na vizuálnu kultúru. Jej akademická, kurátorská a tvorivá práca sa zameriava na rod, performance, digitálne sebec-tvo, internetovú idolatriu a rituál nových médií. Jej písomné práce, rozhovory a eseje boli publikované medzinárodne. Je držiteľkou ceny za umelecké písanie v oblasti digitálneho umenia Thoma Foundation 2019, Rauschenberg Residency Fellow 2020 a držiteľkou ceny Creative Capital Award 2021. Jej prvou knihou je *Glitch Feminism: A Manifesto* (2020). Jej druhá kniha, *BLACK MEME*, vychádza vo vydavateľstve Verso Books.

#### DENISA TOMKOVÁ

je teoretička umenia a kurátorka. V súčasnosti pôsobí ako kurátorka edičného programu v Kunsthalle Bratislava a ako lektorka moderných a súčasných dejín umenia v Centre audiovizuálnych štúdií na pražskej Akadémii múzických umení (FAMU). Má doktorát v odbore Vizuálna kultúra z University of Aberdeen (Veľká Británia).

#### ROB WITHAGEN

je teoretický psychológ, ktorý pôsobí ako odborný asistent na Katedre vied o ľudskom pohybe na Univerzitnom medicínskom centre na Univerzite Groningen. Vo svojom teoretickom výskume rozvíja ekologický prístup k našej afektívnej angažovanosti v prostredí. Jeho záujem o silu architektonických zásahov ho viedol aj k vykonávaniu empirických štúdií o tom, ako prostredie formuje správanie.

Editor / Editorka:  
Denisa Tomková

Translation / Preklad:  
Denisa Tomková

Copyediting and proofreading /  
Jazyková redakcia a korektúry:  
Zuzana Andrejco Ferusová  
Denisa Tomková

Graphic Design / Grafický dizajn:  
Lukáš Kollár

Contributors to the publication /

Autori\*ky textov:  
Denisa Tomková (ed.)  
Sara Ahmed  
Laura Amann  
Jay Bernard  
Jos Boys  
Judith Butler  
Simone R. Caljouw  
Elio Choquette  
Emanuele Coccia  
Angela Dimitrakaki  
Luki Essender  
Mikkel Krause Frantzen  
Marina Garcés  
Jack Halberstam  
Aziza Harmel  
Walidah Imarisha  
Barbara Kapusta  
Grant Kester  
Dávid Koronczi  
Jen Kratochvíl  
Sophie Lewis  
Paul Maheke  
José Esteban Muñoz  
Lola Olufemi  
Lara Perry  
Julius Pristauz  
Legacy Russell  
Raoni Saleh  
Joy Mariama Smith  
Kathryn Bond Stockton  
Rob Withagen

Published by / Vydala:  
Kunsthalle Bratislava,  
kunsthallebratislava.sk

Print / Tlač:  
DIW print, Bratislava

First edition / Prvé vydanie Bratislava 2023

ISBN 978-80-973924-3-7

## ACKNOWLEDGEMENT

The editor would like to express her gratitude to all of the 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. The editor is also indebted to the numerous artists and curators with whom she has spoken with over the course of preparation of this publication series at Kunsthalle Bratislava, and who inspired the selection of these texts, particularly: Laura Amann, Céline Condorelli, Barbara Kapusta, Dávid Koronczi, Jen Kratochvíl, Paul Maheke, Martin Piaček, Julius Pristauz and Ben Rivers.

## POĎAKOVANIE

Editorka by chcela vyjadriť vďaku všetkým prispievateľom\*kám do tejto publikácie, vrátane pôvodných vydavateľstiev – za ich ochotu poskytnúť texty na opätovné publikovanie a preklad. Podobne ako my, aj oni veria v dostupnosť a šírenie poznatkov a kritického myslenia. Editorka je zviazaná aj mnohým umelcom\*kyniam a kurátorom\*kám, s ktorými sa v priebehu prípravy tejto série publikácií v Kunsthalle Bratislava rozprávala a ktorí\*é inšpirovali aj výber týchto textov. Sú to najmä Laura Amann, Céline Condorelli, Barbara Kapusta, Dávid Koronczi, Jen Kratochvíl, Paul Maheke, Martin Piaček, Julius Pristauz a Ben Rivers.

Zriaďovateľ /  
Founder



Publication is supported by /  
Publikáciu podporili



Partner /  
partner

Vysoká škola  
výtvarných umení  
v Bratislave

K

U

N

S

T

H

A

L

L

E

B

R

A

T

I

S

L

A

V

A

