

Kapitola první Konec budoucnosti

Z dětství v menším postindustriálním příhraničním městě si dobře pamatuji dobíhání domů, abych stihl další díly *Star Treku*. Na České televizi tehdy běžel především druhý seriálový cyklus *Nová generace* (1987–94), ve kterém vede posádku lodi Enterprise kapitán Jean-Luc Picard. Startrekovský vesmír spojoval ideál osvícené civilizace bez konfliktů, vesmír jako nekonečný prostor pro průzkum a porozumění neznámému, ale také společnost bez peněz, ve které jsou zdroje dostupné všem. Jde vlastně o jistou komunistickou utopii, která velmi paradoxně pasovala nejen do mého dětství, ale také do kapitalistické transformace České republiky 90. let. Poté, co se popkultura socialistického Československa se svými hrdiny, estetikou i hodnotami diskreditovala, objevilo se vakuum, prostor, který bylo nutné zaplnit novými příběhy a mytologiemi. Příběh o neproblematickém multikulturním soužití, warpový skok do idealizované budoucnosti plné příležitostí, tento potenciál využil.

Zdánlivě neotřesitelný svět Star Treku se ale v posledních seriálech výrazně proměnil. Letos odvysílaná série *Star Trek: Picard* (2020) se vrací k postavě Jean-Luca Picarda. V úvodní scéně hraje na palubě lodi Enterprise poker s poručíkem Datem. Otálí s odhozením, a když se ho Dat zeptá, proč váhá, řekne, že nechce, aby hra skončila. Za chvíli se celá kajuta roztřepe a smete ji výbuch. Bývalý kapitán se probouzí ze snu na své vinici, bez lodi i posádky, bez dobrodružné cesty, ale i bez své známé sebejistoty a schopnosti jednat nebo dávat rozkazy. Zdá se, že hra, která končí v jeho snu, není o partii pokeru a možná ani o vzpomínce na již zemřelého přítele Data. Možná jde o hru utopie, která podobně jako při pokeru závisí na jistém blafování, na schopnosti přesvědčit někoho o kartách a ideálech, které vůbec nemusíte mít v ruce.

Ačkoli novému seriálu nechybí mnoho ingrediencí z původního startrekovského světa, rozhodně již není poháněný velkolepým plánem zkoumání vesmíru a ani lidská společnost již není sebejistá svým posláním, jednotou a mírumilovností. Naopak, ihned se začnou sprádat konspirace, konflikty a zejména pak traumatizující minulost. Jako by se původní utopická stavba rozmělnila na fragmenty dystopie. Jako by budoucnost zabydlely problémy a obavy namísto plánů nebo vizí.

Kapitola druhá Mluvit o kapitalismu

Jednou z neopakovanějších vět současné filosofie je výrok, že „je snazší představit si konec světa než konec kapitalismu“. Ať již jsou naše politická východiska jakákoli, tato věta říká něco podstatného o naší politické představivosti, o budoucnosti a o naší schopnosti ji sdílet. Chybí nám alternativy a vize, jako bychom opravdu byli na fukuyamovském konci dějin a museli opakovat nebo prodlužovat naši současnost. Ale slovo „představivost“ v onom výroku neodkazuje jen k budoucnosti, ale také k imaginaci, vyprávění a fikci. Jsou to právě příběhy a umění obecně, které mají neustále rozšiřovat naši představivost, možnosti, o kterých přemýšlíme, po kterých toužíme, anebo se jich naopak bojíme.

V současnosti přitom probíhá velký souboj o naši budoucnost. Jsou zde konzervativci, populisté, pravice, nebo dokonce extremisté a reakcionáři smíření s koncem budoucnosti. Žijí ve světě, jehož jednoznačné obrysy (státní i kulturní hranice) a hlavně identity (národní, rodinné, náboženské, ale i genderové) se rozmělnují a ztrácí. Jejich možná nejčastější reakcí je obracení se do více či méně idealizované minulosti, ve které „vše mělo svůj řád“ a bylo jasné, kdo jsme my a oni.

Naopak druhý tábor, obvykle spojovaný s liberální levicí, chce stále pokračovat v různých emancipačních procesech a nutně proto chápe budoucnost jako otevřenou dalším možnostem. Náš společenský čas je trhán na kusy v tomto zápasu, kdy jedni chtějí dál a druzí zpět. Přemýšlím, jak v takové situaci tedy mluvit o kapitalismu (tak, abychom nesklouzli jen k levicové kritice a pravicovému mlčení)? A jakou roli má v tomto mluvení o kapitalismu umění?

Kapitola třetí Blízké dystopie

Mark Fisher, který zmíněný výrok zpopularizoval, jej spojuje s takzvaným kapitalistickým realismem – jde o „všeobecně rozšířený pocit, že kapitalismus je dnes nejenom jediný životaschopný politický a ekonomický systém, ale také, že je zhora nemožné byt' si jen představit vůči němu nějakou koherentní alternativu“. Ale dnes, více jak deset let od vydání Fisherova *Kapitalistického realismu*, je situace trochu jiná. Stále větší spektrum lidí je ochotné o kapitalismu přemýšlet kriticky. Problémy se nejen množí, ale také dávají do souvislostí. Již není nutné jen poukazovat na limity této společenské představitivosti (Jameson, Žižek, Fisher, Berardi, v umění pak Claire Fontaine nebo Bernardette Corporation), ale stále častější jsou i úvahy o světě po kapitalismu (McKenzie Wark, Paul Mason nebo Metahaven, Postcommodity či Futurefarmers).

Zatímco v roce 2009, kdy Fisher svou knížku publikoval, mohl být kapitalistický realismus vnímán jako konsensuální celospolečenská struktura, dnes již má tato globální stavba vážné trhliny a průrvy. Ukazují na čím dál tím větší napětí zejména mezi těmi, kteří dále šplhají po kariérních, finančních, ale i afektivních a estetických žebříčích, a těmi, kteří reagují na strukturální problémy celé budovy – od ekologických krizí přes neokolonialismus až po toxický vliv konzumu na naše identity a schopnost sdílení.

Naše soužití s kapitalismem má čím dále temnější obrysy, od všudypřítomné globální klimatické změny přes zvýšený výskyt psychických poruch až po vyčerpání a úzkost, které se dostávají i do nejvyšších příček popkultury (od xanaxového rapu Lil Peepa a Yung Leana až po nostalgický pop Lany del Rey a Adele). Myslím, že máme dost důvodů mluvit dystopickým realismem. Koneckonců, samotné dystopické příběhy, filmy a seriály jako by již neobývaly nějakou vzdálenou budoucnost, ale děly se nyní.

Asi nejsilnější podobu tomuto trendu dává série *Roky a roky* (2019), britská směs rodinného vztahového sitcomu a temné vize blízké budoucnosti. Rodina Lyonových z Manchesteru tu prožívá osobní, kariérní i psychická dramata záramovaná táním posledního grónského ledovce, využitím „deepfake“ manipulací, šířením xenofobie a návratem disciplinačních a totalitárních technik do celé Evropy. Šokující přitom není spekulace s politickými podmínkami, ale spíše realismus napínající se mezi fikčním světem seriálu a naší současnou realitou.

Kapitola čtvrtá Vzdálená realita

Právě pojem realismus je v onom sousloví zcela klíčový. Obvykle označuje snahu „věrně reprezentovat realitu“. Ale po dvou stoletích kritické filosofie (od Kanta přes Benjamina až po Barthesa nebo Flussera) víme, že svět reprezentací, naše kultura, si mnohem spíše vytváří vlastní realitu, než aby věrně odpovídal nějaké objektivní fyzické skutečnosti. Realismus je proto napnutý nejen ke světu, jaký je nebo byl, ale i k budoucnosti; není jen popisem, ale také touhou a očekáváním. Každá kultura vytváří své realismy, velké pokusy popsat, dekodovat, ale i ovlivnit a vytvářet sdílenou realitu.

Jacques Lacan tvrdí, že realita vždy zakrývá reálno. Je filtrem, symbolickým řádem, který nás orientuje, pojmenovává věci i vztahy kolem nás a zabydluje nás ve světě. Naopak reálno číhá tam, kde reality, popis nebo vysvětlení selhávají. Je něčím, čeho se bojíme v hororovém vyprávění ještě předtím, než se ukáže, co to vlastně bylo. Je strachem z něčeho, co se vymyká naší schopnosti poznávat, orientovat se nebo pochopit.

Pokud kapitalistický realismus znamená (pop)kulturní snahy překrýt problémy sladkým, blyštivým povrchem, pak dystopický realismus se zabývá právě oněmi přeryvy, prasklinami a rýhami; místy, kde povrch dává tušit napětí, úzkost nebo střet. Vůbec tak nemusí být „dystopický“ ani temný nebo na budoucnost orientovaný, není nutné ani kritický, aktivistický nebo smutný. Naopak, často se může chopit možností artikulovat afektivní, silný a pozitivní jazyk. Jde o snahu tvořit a žít s problémy našeho světa.

Kapitola pátá

Poušť a umírající auta

Motorkáři jezdící americkou pouští, poraněná zvířata, geografické i společenské okraje Los Angeles nebo závody monstertrucků, to vše sledujeme ve videoinstalaci Maxe Görana *Assholes live forever* (2019), která už svým názvem spojuje deziluzi a naději, sebepochybování i aroganci, outsiderství i spásu. Obrazy, které jako bych si pamatoval ze Šíleného Maxe nebo z jiného dystopického světa, se živě spojují s naší vlastní současností. Nejsou temnou vizí budoucnosti, ale zábleskem svobody a úniku, zvláštním a paradoxním momentem štěstí vytěsněného mimo mainstreamové hitparády konzumních hodnot.

Podobně také Sarah Lüttchen používá kapoty nalezené na vrakovištích. Nejde jen o hesla a popovou estetiku, ale i o konkrétní příběhy, které za sebou jednotlivé kapoty mají. Auta byla u zrodu naší orientace na budoucnost. V roce 1908 na blátivé americké cesty vyjíždí Ford Model T, první masově prodávané auto, a zároveň Filippo Tommaso Marinetti píše manifest futurismu. Civilizace spěchá do krátkého 20. století, které rámuje nejen první světová válka a konec studené války, ale také víra v budoucnost a utopie.

Dnes už utopické příběhy a programy vnímáme jako naivní, nebo dokonce zcela zdiskreditované krachem reálného socialismu, který lidé mylně spojují s utopií komunismu. Kapoty Sarah Lüttchen tak působí jako jisté loučení se s dobou nafty a budoucnosti. Auta a motorky nás už nevezou k lepším zítřkům, snad jen na opuštěné vrakoviště nebo do pouští periferie Los Angeles. Možná budeme o dnešní situaci jednou uvažovat jako o době úniků a dystopie, ve které umírají celé ekosystémy, ale motorky, auta, outsideři a magoři sní o věčném životě.

Kapitola šestá

Nejhorší vtip ve vesmíru

Dystopický realismus tedy podporuje určitý heroismus, ale jde spíš o hrdinství úniku; je tu nadšení a energie, ale nejsou využité, třaskají jako v naftou přeplňovaném motoru; plno krásy, která ale ani nenaplňuje, ani nemá nějaký program; zbývá se jen dívat. Právě role diváctví a neschopnost jednání (od globálních problémů s klimatem až po vnitřně rozdělené společnosti) je dnes klíčová a je tématem videa Agnieszky Polske *The New Sun* (2017).

Dívání nám dává určitý komfort a odstup, ale na druhé straně je i nebezpečné. Nutí nám perspektivu a s ní i názory a utváří náš svět. Když se rozhlížíme, může se snadno zdát, že všechno je v pořádku. Lidé hledají stín, mluví spolu, auta i tramvaje dál jezdí v obvyklých trasách. Ale třeba Slunce se dívá na rozklad našeho systému, environmentálního, možná i politického. Vidí moje prsty, psa na ulici, tvůj překvapený výraz. A kdyby mohlo mluvit, řekne: „Everything is gonna be fine.“ I když ví, že to tak není.

Empatie dříve představovala především emocionální a psychologický vztah, ale nyní se rychle vplétá do politiky, do naší ontologie. Jsem schopný cítit se Sluncem, s ekosystémy? S lidmi, se kterými nesouhlasím? Jonáš Strouhal se v roce 2018 vydal do centra Prahy v kostýmu „smutného Alzáka“. Ve staré péřovce tu a tam postával, sedl si k Národnímu divadlu, bezradně sledoval okolí. Odpovědi mu byly nechápavé pohledy, naštvání, výhrůžky, pěst, ale i solidarita a nabídka svačiny nebo vzkaz marketingového oddělení samotné společnosti Alza.

Jako bychom se stali nechtěnými účastníky vlastní stand-up-comedy. Veřejný prostor, vztah k životnímu prostředí i kultura konzumu se stávají velmi dlouhým a špatným vtipem. Můžeme protestovat, ale jsme to my sami, kdo je na pódiu.

Kapitola sedmá

Vím, že mluvím abstraktně

Jedním z největších paradoxů dneška je napětí mezi stále se zplošťujícím, zjednodušujícím jazykem (pod tlakem srozumitelnosti, efektivity, manažerializace, ale i globálního konzumu) a složitou, fragmentární komunikační situací či sítí (od rozporů, mediálních bublin, až ke konspiračním teoriím, hoaxům, postpravdám a informačním válkám). Ukazuje se, že abstrakce a koláž nejsou jen tradičními uměleckými strategiemi. Čím dál víc je musíme využívat v každodenním životě a komunikaci. Přizpůsobujeme se drtivému tlaku naší „ekonomie pozornosti“, abstrahujeme, zjednodušujeme, z myšlenek a pocitů se stávají fráze či slogany, z filosofie a umění třeba marketing. Na druhé straně je ironická hra referencí a zmnožení, touhy, aropriací nebo simulaker.

Prvním směrem se vydává instalace Dušana Záhorského *Libor, věž sémiokapitalismu* (2019). Kruh mě nutí se rozhlédnout, zastavit a spojit si věci. Jsou to právě metafory cirkulace, cykličnosti a kruhu, které spojujeme s kapitalismem, se střídáním práce a konzumu, s pohybem zboží, kapitálu a lidí, s absolutní deterritorializací, složitou provázaností a zároveň jednoduchostí vykrouženého tvaru. Naopak Jakub Choma využívá svá tableaux ze série *Living the Gimmick* (2018) ke kombinaci mnoha prvků, od materiálů přes symboly až po krátké mantry, které lze spojit s kapitalismem, stejně jako s jeho radikální kritikou. Plocha obrazu ohýbá svůj okraj, a dokonce natahuje ruku. Ukazuje dál, k dalšímu seriálu, politickému hnutí, skryté touze, k recyklaci materiálů i myšlenek, ze světa malby a imaginace na naši repetitivní a diváckou realitu.

Kapitola osmá

Emancipace dystopií

Velmi podobně pracuje se svou platformou kolektiv DIS. Videá na jejich portálu dis.art využívají prostor současného umění, 3D vizuály, komerční estetiku i kritický kapitál současného myšlení, aby útočili na mnoha frontách současného boje s kapitalismem. Může jít o ekologii, prekariát, anestetiku konzumu nebo politiku identit – dis.art mobilizuje kritiku současnosti a ozbrojuje naše vědění zbraněmi umění i marketingu.

Kritika spolu s krizí, umění ve spojení s politikou, dívání se [*gaze*] vedle neschopnosti jednat, tvoje já s politikou identit, ty všechny se stávají ambivalentní a krásnou tapetou obývacího pokoje, kterému říkáme 21. století. Je třeba být opatrný na to, koho si zveme domů. Může nám zničit naši planetu nebo nám změnit život. Může být příliš kritický (ke kapitalismu, k nám), než se sluší a patří. Dystopie jsou takovým nevídaným, znepokojujícím, a přesto zábavným a dnes již důvěrně známým hostem.

Pokud pravicově orientovaná politika, mainstreamová a konzumní kultura zdiskreditovaly utopie – je čas vrátit se k dystopiím – ale ne s obavami nebo výstrahou. Naopak je nutné k nim najít přátelský a intimní vztah. Pokud se ještě donedávna dalo tvrdit, že žijeme v „nejlepším ze všech možných světů“, můžeme dnes přijmout hlubokou problematičnost a hrubost dneška a brát ji jako výzvu k dalšímu zápasu.

Václav Janoščík

Chapter One

The End of the Future

Growing up in a small, post-industrial border town I well remember running home in order to catch the latest episode of *Star Trek*. At that time Czech Television was running the second series, *New Generation* (1987–94), in which the crew of the Starship Enterprise was led by Captain Jean-Luc Picard. The universe in which the series was set combined the ideal of an enlightened civilisation without conflict, the cosmos as an infinite space for exploring and understanding the unknown, and a society without money in which resources were available to everyone. It was in some respects a kind of communist utopia that, paradoxically, meshed perfectly not with only my childhood but the capitalist transformation of the Czech Republic during the 1990s. After the pop culture of socialist Czechoslovakia, with its heroes, aesthetic and values, had been discredited, a vacuum appeared that had to be filled with new stories and mythologies. The story of unproblematic multicultural coexistence, a warp-leap into an idealised future full of opportunities, drew on this potential.

But the seemingly stable world of Star Trek has changed dramatically in recent series. This year's *Star Trek: Picard* (2020) returns to the character of its eponymous hero. In the opening scene we see him playing poker with Lieutenant Data in the command centre of the Enterprise. He hesitates before making a play, and when Data asks him why, he says he doesn't want the game to end. A moment later the entire cabin is swept away by an explosion. The former captain awakens from a dream in his vineyard, without starship or crew, no longer boldly going where no man has gone before, bereft of his trademark self-confidence and ability to act or give orders. It seems that the game that ends in his dream is not a round of poker, nor perhaps is it a recollection of his now deceased friend Data. Perhaps it is a game of utopia, which, like poker, depends on the ability to bluff, to convince someone of the reality of cards and ideals that you by no means have to have in your hand.

Though the new series retains many of the ingredients of the original Star Trek world, it is no longer driven by the grandiose project of space exploration. Nor is human society any longer as confident in its mission, unanimity and peaceable intent. On the contrary, it is marked by conspiracies, conflicts and a traumatic past. It is as though the original utopian structure had been ground down into fragments of dystopia. As if the future were inhabited by problems and fears rather than plans or visions.

Chapter Two

To Speak of Capitalism

One of the most frequently repeated claims of contemporary philosophy is that "it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism". Whatever our political convictions, this statement says something fundamental about our political imagination and about the future and our ability to share it. We lack alternatives and visions, as if we really were at the end of history as described by Fukuyama, and were forced to repeat or prolong our present. However, the word "imagine" in the statement above refers not only to the future, but also to the imagination, narrative and fiction. It is stories and art in general that should forever be pushing at the limits of our imagination, expanding the possibilities we reflect upon and long for or fear.

At present there is a battle being waged for our future. Conservatives, populists and right-wingers – even the most extreme and reactionary – are reconciled to the end of the future. They live in a world whose clear outlines (state and cultural borders) and above all identities (national, familial, religious, but also gender) are being atomised and lost. Perhaps their most common reaction is to turn to a more or less idealised past, in which "everything had its place" and there was no doubt about who was Us and who was Them.

In contrast, the second camp, usually associated with the liberal left, still wishes to continue various emancipation processes and therefore unavoidably sees the future as open to other possibilities. Our social time is being torn to pieces in this struggle, in which some want to move forwards and others backwards. I find myself wondering how to speak of capitalism in such a situation (so as to avoid simply lapsing into leftwing criticism and rightwing silence). And what role should art play in this talk of capitalism?

Chapter Three

Close Dystopias

Mark Fisher, who popularised the statement above, associates it with what he calls capitalist realism, which he defines as “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.” But today, more than a decade on from the publication of Fisher’s *Capitalist Realism*, the situation is somewhat different. An increasingly large spectrum of people are willing to think critically about capitalism. Problems are not only multiplying, but are being placed in context. It no longer suffices simply to point to the limits of this social imagination (Jameson, Žižek, Fisher, Berardi, as well as the art of Claire Fontaine and Bernadette Corporation): increasingly thought is being given to the world after capitalism (McKenzie Wark, Paul Mason, Metahaven, Postcommodity, FutureFarmers).

In 2009, when Fisher published his book, capitalist realism could be perceived as a consensual, society-wide structure. These days cracks are appearing in this global structure. There are growing tensions, especially between those who continue to climb the career, financial, affective and aesthetic ladder, and those who are reacting to the structural problems of the entire building, from ecological crises, via neo-colonialism, to the toxic effects of consumption on our identities and ability to share.

Our coexistence with capitalism has increasingly darker outlines, from the ubiquitous signs of global climate change, via the increased incidence of mental disorders, to exhaustion and anxiety, which reach the very top rungs of pop culture (from the Xanax rap of Lil Peep and Yung Lean to the nostalgic pop of Lana Del Rey and Adele). I believe we are fully justified in speaking of a kind of general dystopian realism. After all, dystopian stories, films and serials themselves do not appear to inhabit some distant future, but the here and now.

Perhaps the most striking example of this trend is the series *Years and Years* (2019), a British blend of family relationship sitcom and a dark vision of the near future. The Lyons clan from Manchester experiences personal, career and psychological drama framed by the melting of the last iceberg in Greenland, the use of deepfake manipulation, the spread of xenophobia, and the return of disciplinarian and totalitarian techniques of power throughout Europe. What is shocking is not the speculation regarding politics, but the realism being stretched between the fictional world of the serial and our current reality.

Chapter Four

Distant Reality

It is the concept of realism that is crucial in this collocation. The word usually refers to the endeavour to “represent reality faithfully”. But after two centuries of critical philosophy (from Kant via Benjamin to Barthes and Flusser) we know that the world of representations, our culture, is in many respects creating its own reality rather than faithfully corresponding to some objective physical reality. Realism relates not only to the world as it is or was, but to the future; it is not simply a description, but also a desire and an expectation. Every culture creates its own realisms, i.e. great endeavours to describe and decode, as well as to influence and create a shared reality.

Jacques Lacan claims that reality also obscures the Real. Reality is a filter, a symbolic order that orients us, names things and relationships around us, and embeds us in the world. In contrast, the Real lurks in those corners where reality, description or explanation fails. It is that which we are scared of in a horror story before we even know what it is that is scary. It is the fear of something beyond our ability to recognise, orient ourselves around, or understand.

If capitalist realism means (pop)-cultural attempts to hide problems beneath a sweet, glittering surface, then dystopian realism deals precisely with those fractures, fissures and rifts, the places where the surface suggests tension, anxiety, or conflict. It does not have to be “dystopian”, or even dark or future-oriented, nor does it have even to be critical, activist or sad. On the contrary, it can

often seize the opportunity to articulate affective, strong and positive language. It is an effort to create and live with the problems of our world.

Chapter Five

The Desert and Dying Cars

Bikers riding through the American desert, mangy animals, the geographical and social outskirts of Los Angeles, monster truck races... all this and more is to be seen in the video installation by Max Göran *Assholes Live Forever* (2019). The title itself combines disillusionment and hope, self-doubt and arrogance, outsidership and salvation. Images that I seem to recall from *Mad Max* or some other dystopian world are vividly connected with our own present. They are not a dark vision of the future, but a flash of freedom and escape, a strange and paradoxical moment of happiness frozen out of the mainstream hit parade of consumer values.

In a similar fashion Sarah Lüttchen uses car bonnets (hoods) found in junkyards. This is not just about slogans and pop aesthetics, but also about the real stories concealed beneath each bonnet. Cars were present at the birth of our fixation on the future. In 1908 the Ford Model T, the first mass-produced automobile, took to the muddy roads of America, and in the same year Filippo Tommaso Marinetti wrote *The Futurist Manifesto*. Civilisation rushed into the short 20th century, framed not only by the First World War and the end of the Cold War, but also by the belief in the future and utopia.

These days we regard utopian stories and programmes as naive, or even completely discredited by the collapse of real socialism, which people mistakenly associate with the utopia of communism. And so Sarah Lüttchen's car bonnets feel like a kind of farewell to the era of oil and the future. Cars and motorbikes will no longer propel us into a better tomorrow, but perhaps only to an abandoned junkyard or the deserts on the outskirts of Los Angeles. We may one day think of the current situation as a period of escape and dystopia in which entire ecosystems perish, while motorbikes, cars, outsiders and assholes dream of eternal life.

Chapter Six

The Worst Joke in the Universe

It would seem that dystopian realism supports a certain heroism. Or perhaps more the heroism of escape. There is enthusiasm and energy, but it is not used, it crackles as in a turbo-diesel engine, it is full of a beauty that has no purpose or programme. All that remains is to watch. It is the role of viewing and the inability to act (from global climate issues to internally divided societies) that is the key to the present and is the theme of Agnieszka Polska's video *The New Sun* (2017). Observing from afar offers us a certain comfort and distance, but can also be dangerous. It forces a perspective on us, along with everything that comes with it, our opinions, our entire world. When we look around, it can easily seem that everything is hunky-dory. People search out shade, converse with one another, cars and trams continue to run along the same routes. But the sun, to pick an example, is looking at the disintegration of our system, the environmental, perhaps even the political. It sees my fingers, dogs on the street, your surprised expression. And if the sun could speak it would say: "Everything is gonna be fine." Even though it knows that's not the case.

Empathy, which used to represent an emotional and psychological relationship, is fast becoming entangled in politics, in our ontology. Am I able to empathise with the sun, with ecosystems? With people with whom I disagree? In 2018 Jonáš Strouhal travelled to the centre of Prague dressed as a "sad Alza alien". Wearing the costume of the largest Czech electronics retailer, he wandered up and down, sat by the National Theatre, and observed his surroundings helplessly. In response he received uncomprehending looks, anger, threats, fists... as well as solidarity and the offer of food, and even a message from the marketing department of the company whose mascot he was wearing, Alza.

It is as though we had become unwelcome participants in our own stand-up comedy. The public space, the relationship with the environment and the consumer culture are becoming a long and tedious joke. We can heckle all we want, but it is we who are standing on the podium.

Chapter Seven

I know I'm Speaking in the Abstract

One of the biggest paradoxes today is the tension between an ever flattening, simplifying language (under the pressure of intelligibility, efficiency, managerialism, and global consumption) and a complex, fragmentary communication system or network (from contradictions and media bubbles, to conspiracy theories, hoaxes, post-truth and information wars). It turns out that abstraction and collage are not simply traditional artistic strategies, but that more and more we have to use them in everyday life and communication. We adapt to the overwhelming pressure of our "attention economy", we abstract and simplify, thoughts and feelings give rise to phrases or slogans, philosophy and art to marketing. On the other hand, there is an ironic game being played of reference and multiplication, desire, appropriation and simulacrum.

The first direction is illustrated in the installation by Dušan Záhoranský *Libor, Věž Sémiokapitalismu* (Libor, A Tower of Semiocapitalism) (2019). The circle forces me to look around, to stop and connect things. Metaphors of circulation, cyclicity and the circle that we associate with capitalism, the alternation of labour and consumption, the free movement of goods, capital and people, absolute deterritorialisation, complex interconnectedness and the simplicity of the circular shape.

In contrast, Jakub Choma uses his own tableau from the series *Living the Gimmick* (2018) to combine many different elements, ranging from materials, via symbols, to short mantras that can be linked just as easily with capitalism as with its radical critique. The surface of the image flexes its edge and even stretches out its hand. It gestures towards another serial, a political movement of hidden desire, to the recycling of materials and ideas, from the world of painting and imagination to our repetitive and spectatorial reality.

Chapter Eight

The Emancipation of Dystopia

The DIS collective works in a very similar way. The videos on their portal *dis.art* avail themselves of the space of contemporary art, 3D visuals, commercial aesthetics and the critical capital of contemporary thinking in order to attack the many fronts of the current struggle with capitalism. This can mean ecology, the precariat, the anaesthetics of consumerism or identity politics. *dis.art* mobilises criticism of the present and furnishes our knowledge with the weapons of art and marketing.

Criticism side by side with crisis, art hand in hand with politics, the gaze alongside the inability to act, your ego in concert with identity politics... these now make up the ambivalent and beguiling wallpaper of the living room we call the 21st century. We need to be careful about whom we invite home. They might destroy our planets or change our life. They may be more critical (of capitalism, of us) than is appropriate. Dystopias represent such an unwelcome and disruptive, yet entertaining and these days familiar, guest.

Inasmuch as rightwing politics and mainstream and consumer culture have discredited utopias, it is time to return to dystopias. But not with fear or caution. On the contrary, we must seek a friendly, intimate relationship with them. If, until recently, one could say that we live in "the best of all possible worlds", we are now in a position to face up to the profound problematicity and coarseness of the contemporary, and view it as a challenge to continue the struggle.

Václav Janošík
(transl. Phil Jones)