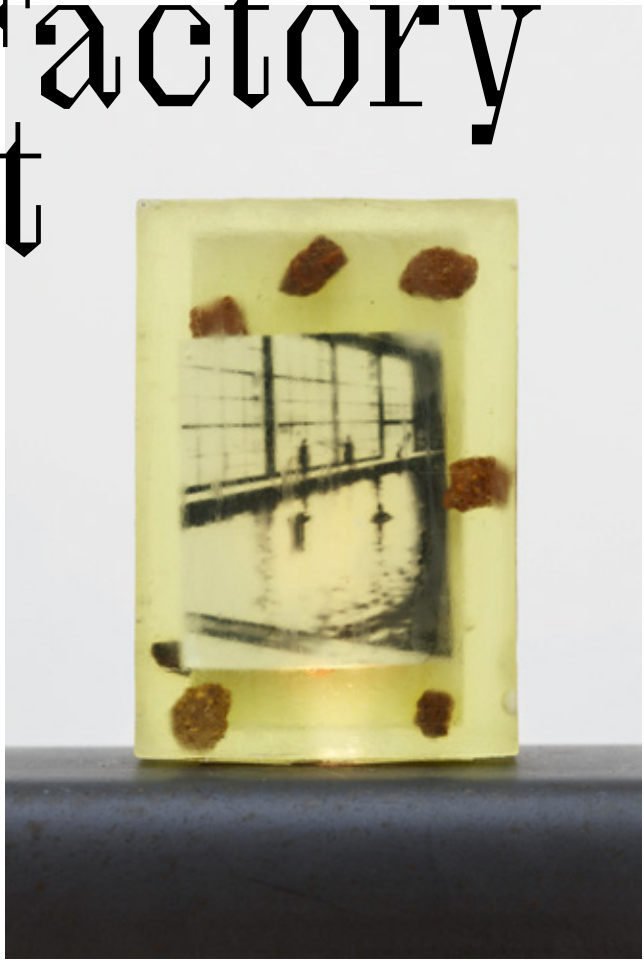
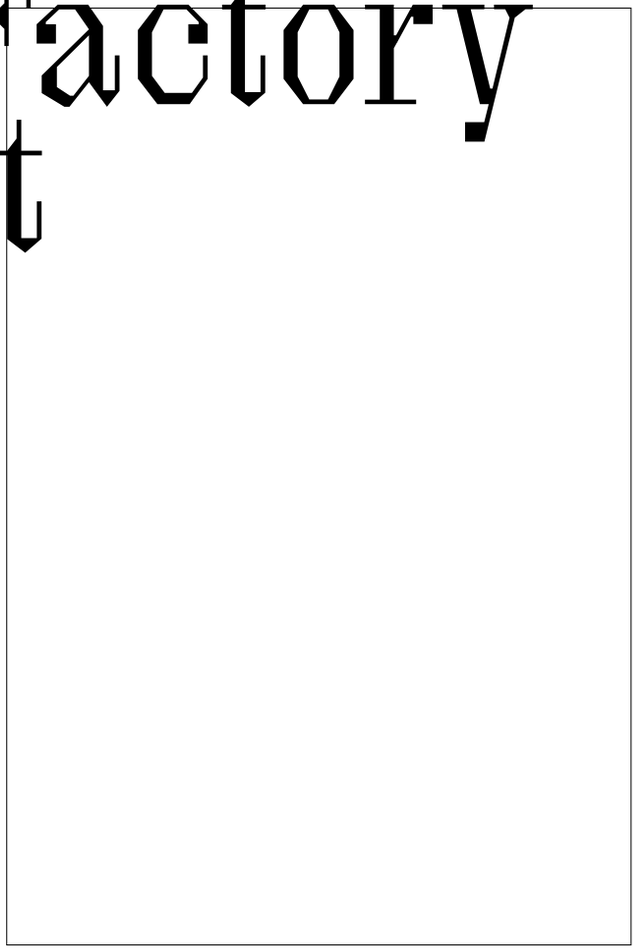
Around the Clock: The Factory Effect



Around the Clock: The Factory Effect



Anna Witt
Jelena Micić
Martins Kohout
Kateřina Šedá
Sáro Gottstein
Ana de Almeida
Polina Davydenko
Forensic Architecture
Alicja Rogalska

kurátorka / curator: Anežka Jabůrková

Směna sice může skončit úderem hodin, ale její dopad ne. Around the Clock: The Factory Effect zkoumá, jaké stopy zanechává pracoviště i dlouho po skončení pracovní doby. Industriální prostor bývalé továrny Pragovka neslouží jen jako pouhá kulisa pro výstavu, ale jako prostorové východisko pro zkoumání vlivů průmyslových pracovišť na naše těla a životní prostředí. Umělecká díla Any de Almeidy, Poliny Davydenko, Sáro Gottstein, Martinse Kohouta, Jeleny Micić, Alicje Rogalské, Kateřiny Šedé, Forensic Architecture a Anny Witt obdobné úvahy podněcují. Každé z děl přitom působí jako prizma, které složitou problematiku láme jako paprsek světla a odráží konkrétními směry. V konečném důsledku se výstava snaží vyprovokovat kritické uvědomění toho, jak naše každodenní jednání utváří ekosystémy, jež obýváme.

A shift may end with the punch of a clock, but its impact does not—Around the Clock: The Factory Effect explores how the workplace leaves its mark long after hours. The industrial space of the former Pragovka factory serves not only as a mere backdrop for the exhibition but moreover, as a spatial starting point for exploring the impacts of industrial workplaces on our bodies and the environment. The artworks by Ana de Almeida, Polina Davydenko, Sáro Gottstein, Martins Kohout, Jelena Micić, Alicja Rogalska, Kateřina Šedá, Forensic Architecture, and Anna Witt stimulate these reflections, while each contribution acts as a prism that refracts the complex issue and steers it in specific directions. Ultimately, the exhibition seeks to provoke a critical awareness of how our everyday actions shape the ecosystems we inhabit.

Ke zpomalení našeho tempa vybízí zvuková linie tříkanálového videa *Unboxing the Future* Anny Witt, která naplňuje prostory výstavy. Dílo je zasazeno do města Toyota City – místa, které vzniklo kolem továrny Toyota a nese i její jméno. Právě v této továrně Witt narazila na informaci, že 50 % pracovní síly tvoří roboti. Nezaujalo ji však jen samotné číslo, ale způsob, jakým byli tito roboti začleněni do společenské struktury – mluvilo se o nich téměř jako o lidských kolezích. Tato zkušenost se stala výchozím bodem pro její zkoumání technologického vývoje v kontextu práce a proměny identity ve stále více automatizovaném světě.

V reakci na tyto otázky Witt oslovila ty, jejichž životy jsou automatizací nejvíce ovlivněny. Na rozdíl od převládajícího diskurzu – kde se o umělé inteligenci a budoucnosti práce zpravidla baví vědci a experti – kladla umělkyně důraz na jazyk a vzájemnou výměnu zkušeností tím, že dala prostor jak manuálně pracujícím, tak těm, kteří pracují v kancelářích. Společně pak zkoumali, jak si lze identitu a budoucnost představit ve světě, kde práce postupně mizí.

Pro tvorbu Anny Witt je příznačný rozvoj performativních momentů v úzké spolupráci s účastnictvem. Setkání s lidmi pracujícími v Toyotě v tomto ohledu nebylo výjimkou – také během nich začala vznikat kolektivní choreografie. Na tovární lince je zaměstnanectvo důkladně školeno, aby své úkony provádělo co nejrychleji a nejpřesněji, v dokonalé synchronizaci s roboty. V kontrastu s tím jejich společně vytvořená choreografie spočívala v záměrném zpomalování těchto opakujících se pohybů – aktu odučování se rychlosti a efektivitě. V obrácení obvyklých rolí to byli pracující, kteří začali učit tyto zpomalené pohyby inženýrstvo – tedy ty, kteří za normálních okolností pozorují a analyzují jejich gesta za účelem jejich automatizace a následné robotické replikace. Jakmile se inženýrstvo ocitlo v roli těch, kdo se učí, začaly se stírat tradiční pracovní

Initiating a change of pace and encouraging us to slow down, the sound of Anna Witt's 3-channel installation *Unboxing the Future* fills the exhibition space. The film is set in Toyota City—a place built around, and named after, the Toyota factory. It was in this factory where Witt encountered a statement reporting that 50 percent of the factory`s workforce consisted of robots. What captured her attention was not just the statistics, but the way these machines were integrated into the social fabric—spoken of almost as if they were human colleagues. This observation served as a catalyst for Witt's inquiry into technological development in the context of labor, and the shifting construction of identity in an increasingly automated world.

In response to these questions, Witt turned to the people whose lives are most affected by automation. In contrast to the dominant discourse—where discussions about AI and the future of work are typically reserved for scientists and experts—the artist emphasized the importance of language and exchange by bringing together blue- and white-collar workers to explore how identity and the future might be imagined in the absence of labor.

Emblematic of Anna Witt's practice is the development of performative moments in close collaboration with the participants. The meetings with Toyota employees were no exception—a collective choreography began to emerge in them, too. On the factory floor, line workers are trained to execute their tasks with maximum speed and precision, moving in perfect synchronization with the robots. In contrast, the choreography they developed together involved deliberately slowing down these repetitive motions—an act of unlearning speed and efficiency. In a reversal of roles, the workers began to teach these decelerated movements to the engineers, who typically observe and study workers' gestures in order to automate them for robotic replication. Once

hierarchie. Myšlenka provádět tyto zpomalené pohyby kolektivně čerpá inspiraci z tradičních japonských lidových tanců, z nichž mnohé vycházejí ze zemědělských činností, jako je sázení rýže. Stejně jako tyto tance vyrostly z pracovních pohybů, i choreografie *Unboxing the Future* usiluje o vytvoření nového sdíleného rituálu – takového, který reflektuje identitu města, jehož kulturní život je úzce spjat se značkou Toyota, města, kde mnoho lidí vyjadřovalo pocit kulturní prázdnoty. Pro pracující na lince představovala tvorba choreografie specifickou výzvu: vzdorovat zažitým pohybovým návykům – učit se zpomalit v prostředí, které od nich neustále vyžaduje zrychlení.

Během jednoho setkání poznamenává jeden ze zaměstnanců, že někdy cítí nutkání vystoupit z davu – třeba tím, že zničehonic zvedne ruce. Tento moment se ve videoinstalaci stává zlomovým a značí přechod od diskuse ke spontánnímu, kolektivnímu narušení řádu. Účastnictvo začíná trávit čas jinak – společně improvizují a hrají na různé nástroje. Tento nesourodý ansámbl vnáší do prostoru smysl pro volný čas definovaný hrou.

Toto hravé narušení pokračuje i dalším kolektivním gestem: symbolickou proměnou pracovních uniforem. Pracující začínají stříhat béžové overaly jeden druhému – oděvy, které ztělesňují standardizaci a disciplínu továrního provozu. Tato akce čerpá inspiraci ze sociologické studie *Die Arbeitslosen von Marienthal* z roku 1933, která zkoumala dopady nezaměstnanosti na komunitu po uzavření továrny. V jednom z momentů této studie nezaměstnaní přetvářejí své pracovní uniformy na dětské oblečení – jde o akt nového uchopení pracovního oděvu. V *Unboxing the Future* se tento moment znovu objevuje jako gesto rozstříhávání továrního oblečení. Odstraňují se rukávy a manžety, párají se švy – těla i identity se doslova přetvářejí. V této fázi, kdy se účastnictvo zapojuje do osvobozujících projevů kreativity, se video uzavírá, naše pozornost je směřována

the engineers took on the role of learners, traditional workplace hierarchies started to blur. The idea of performing these slowed-down movements collectively draws inspiration from traditional Japanese folk dances, many of which are rooted in agricultural practices, such as rice planting. Just as these dances evolved from the movements of labor, *Unboxing the Future* choreography attempts to create a new form of shared ritual—one that speaks to the identity of a city whose cultural life is deeply intertwined with the Toyota brand, a city where many workers have expressed a sense of cultural absence. For the line workers, the creation of choreography brought its own challenge: resisting their ingrained muscle memory—learning to slow down in an environment that demands constant acceleration.

During the meeting, an employee remarks that they sometimes feel the urge to break out of the box, suddenly raising their arms in a crowd. This moment becomes a subtle turning point in the video installation, marking a shift from discussion to a more spontaneous, collective rupture. The participants begin to spend time together in a different way. They begin to jam together, playing music on a variety of instruments. This discordant ensemble introduces a sense of free time defined by play.

This playful rupture is extended into another collective gesture: the symbolic transformation of work uniforms. The workers begin cutting up one another's beige overalls—garments that embody the standardization and discipline of the factory floor. This act draws inspiration from the 1933's sociological study *Die Arbeitslosen von Marienthal*, which examined the effects of unemployment on a community impacted by the closure of a factory. In a part of that study, unemployed workers repurposed their work uniforms into children's clothing—an act of reappropriation. In *Unboxing the Future*, this gesture re-emerges

k otázkám, jak jsou naše těla, identity, a dokonce i pojetí volného času formovány prací a kapitálem.

Text v angličtině: Anežka Jabůrková
Překlad textu do češtiny: Petr Uram

as the cutting up of factory wear. Sleeves and cuffs are removed, seams cut open—bodies and identities quite literally reshaped. In this moment of release, as participants engage in liberating acts of expression and creativity, the video draws to a close. Our attention is drawn to questions of how our bodies, identities, and even our sense of free time are shaped by labor and capital.

Text in English: Anežka Jabůrková
Translation into Czech: Petr Uram

Unboxing the Future, tříkanálová instalace, 29:09 min, 2019. Zapůjčeno z Galerie Tanja Wagner.
Unboxing the Future, 3-channel installation, 29:09 min, 2019. Courtesy of Galerie Tanja Wagner.

Velkoformátový výjev *Red Analysis* je výsledkem uměleckého výzkumného projektu, který vznikl na základě návštěvy Jeleny Micić v Srbsku. Zájem Micić vzbudil článek v tamějších novinách, který informoval o takzvaném „červeném městě“ – místě pokrytém červeným prachem z místní továrny. Micić to zaujalo natolik, že se rozhodl*i/y toto město poblíž Bělehradu navštívit a prozkoumat dopad činnosti továrny na životní prostředí. Smederevo je od roku 1913 centrem kovovýroby. Továrnu původně financovala Rakouská společnost státní dráhy ve spolupráci se srbskými průmyslníky. Po období samosprávy byla továrna na počátku milénia zprivatizována. Od roku 2016 provozuje podnik čínský ocelářský konglomerát. Společnost uvádí, že ochrana životního prostředí je jednou z jejích základních hodnot, kdy za ni odpovědnost sdílejí všechny zaměstnané osoby. Současně tvrdí, že dodržuje všechny předpisy Republiky srbské o ochraně životního prostředí. Obyvatelstvo z této oblasti přesto často dává najevo své obavy ze znečištění. Vztah mezi pracujícími a továrnou je nicméně složitý – i když na jejím provozu závisí finanční blahobyt celých rodin, představuje také environmentální a zdravotní rizika. V průběhu svého uměleckého zkoumání se Micić rozhodl*i/y použít prostředky určené na výstavu k zaplacení chemické analýzy bahna, půdy a vody ze Smedereva. Nalezení vhodné laboratoře se ukázalo jako náročné, protože analýzu muselo provést státní zařízení, aby byla přípustná u soudu. Několik laboratoří odmítlo tento úkol převzít, ale nakonec Micić našl*i/y jednu, která byla ochotna rozbor provést. Výsledky analýzy byly později použity jako důkaz v žalobě proti firmě, kterou podalo Národní ekologické sdružení Srbska. Žaloba však neuspěla. Přestože kontroly prokázaly, že továrna nesplňuje ekologické normy a že ovzduší ve městě obsahuje nebezpečně vysoké množství vdechnutelných částic, přímou souvislost mezi znečištěním a továrnou se nepodařilo jednoznačně prokázat. Situaci dále zkomplikovalo vlastnictví společnosti zahraničním konglomerátem a její provoz v podmínkách tzv. extrastatecraft – termín označující korporátní subjekty, které fungují mimo tradiční státní regulace, což omezuje jejich odpovědnost. Objekt vystavený na stěně prostoru připomíná velkoformátové abstraktní modernistické plátno a odráží zájem Micić o vrstevnaté významy barev. V konečném důsledku ovšem především ukazuje, jak lze pigmenty využít k odhalení hlubších společenských jevů. Tímto dílem je konkrétně skleníková fólie z domu rodiny Stojanovićů, který se nachází v blízkosti továrny. V průběhu roku se na jejím povrchu usadil červený prach a proměnil ji v hmotný záznam znečištění, kterému je obyvatelstvo denně vystaveno.

Text v angličtině: Anežka Jabůrková
Překlad textu do češtiny: Petr Uram

The large-format tableaux *Red Analysis* is the result of an artistic research project, stemming from Jelena Micić's visit to Serbia, where a local newspaper article sparked their interest. The article reported on the so-called "red city" – a place covered in red dust from a local factory. Intrigued, Micić decided to visit this city near Belgrade and investigate the factory's environmental impact. Smederevo, the town where the factory lies, has been a center of metalworking since 1913 and was initially funded by the Austrian State Railway Company in collaboration with Serbian industrialists. After a period of self-management, the factory was privatized in the early two thousand. Since 2016, a Chinese steel conglomerate has operated the steelworks. The company states that environmental protection is one of its core values and represents a joint responsibility of all employees. Concurrently, it claims to comply with all the Republic of Serbia's regulations on environmental protection. Yet, local residents frequently voice concerns about pollution. Nevertheless, the relationship between the workers and the factory is complex—while the financial well-being of entire families depends on the existence of the steelworks, it also poses environmental and health risks.

In the course of their artistic investigation, Micić decided to use the funds secured for an exhibition to pay for a chemical analysis of the mud, soil, and water from Smederevo. Finding a suitable laboratory proved challenging, as the analysis needed to be conducted by a state-run facility to be admissible in court. Several laboratories declined to take on the task, but eventually, Micić found one willing to proceed. The results of the analysis were later used as evidence in a lawsuit against the steelworks, filed by the National Ecological Association of Serbia. However, the case was unsuccessful. Despite inspections showing that the steelworks failed environmental standards and that the city's air contained dangerously high levels of inhalable particles a direct link between the pollution and the steelworks could not be conclusively established. This was further complicated by the steelworks' ownership by a foreign conglomerate and its operation under conditions of *extrastatecraft*—a term describing corporate entities that function beyond traditional state regulations, limiting their accountability. The object displayed on the exhibition wall, resembling a large abstract modernist canvas, reflects the artist's interest in the layered meanings of color. However, it ultimately demonstrates how pigments can be used to reveal deeper social phenomena. This particular piece is a greenhouse foil from the Stojanović family home, located near the factory. Over the course of a year, red dust from the steelworks settled on its surface, turning it into a material record of the pollution that local inhabitants are exposed to daily.

Text in English: Anežka Jabůrková
Translation into Czech: Petr Uram

Red Analysis, nylon s nánosy červeného prachu, chemické složení: 6,4 mg arsenu; 260 mg olova; 46 mg chrómu; 54 mg mědi; 2 300 mg zinku; 4,1 mg kobaltu (potenciálně radioaktivní těžký kov); 16 mg niklu; 68 mg barya; 16 mg vanadu, 2019. Objekt zapůjčený rodinou Stojanovićů z Radinace.
Red Analysis, nylon with deposits of red dust, chemical composition: 6.4 milligrams of arsenic; 260 millig the millig rams of lead; 46 milligrams of chromium; 54 milligrams of copper; 2,300 milligrams of zinc; 4.1 milligrams of cobalt (potentially radioactive heavy metal); 16 milligrams of nickel; 68 milligrams of barium; 16 milligrams of vanadium, 2019. Object obtained courtesy of the Stojanović family from Radinac.

Around the Clock:
The Factory Effect

V díle *About Night Shifts* se Martins Kohout věnují často přehlíženým realitám noční práce a tomu, co způsobuje tělu, mysli, vztahům i struktuře každodenního života. Film vznikl ve spolupráci s Institutem spánku a cirkadiánní neurovědy na Oxfordské univerzitě a je součástí širšího výzkumného projektu zkoumajícího, jak současné pracovní praktiky proměňují naše vnímání času a sebe sama. Na začátku byly rozhovory natáčeny pro potřeby interního výzkumu – vzniklo jich přibližně dvanáct a materiál nebyl původně určen pro veřejnost. Během rešerše se avšak opakovaně objevovaly podobné zkušenosti, což vedlo k rozhodnutí vybrat čtyři reprezentativní rozhovory a dále s nimi pracovat. Ty byly následně sestříhány do stručného informativního videa, které je určeno širší veřejnosti a zpřístupněno prostřednictvím online platforem, jako je YouTube.

Rozhovory pořízené v Londýně, Oxfordu a Milton Keynes představují zkušenosti pěti osob, které buď aktuálně pracují, nebo pracovaly na nočních směnách. Popisují dopady neustálé únavy, napětí v sociálním životě, tlak spojený s péčí o děti během spánkového deficitu i pocity viny z promarněných klíčových momentů v raném vývoji svých dětí. Noční práce, jak uvádějí, je jen zřídka dobrovolnou volbou – jsou do ní nuceni finanční situací, potřebami spojenými s péčí o děti a nedostatkem reálných alternativ. Mnozí popisují život v jakémsi limbu – nikdy nejsou úplně vzhůru, ani skutečně nespí. Film zachycuje dezorientaci způsobenou obráceným režimem, emocionální nápor izolace a výzvu udržet si vztahy v době, kdy víkendy slouží především k regeneraci. Firemní politiky často mezi denní a noční prací nerozlišují jinak než vyšší hodinovou mzdou. Hlubší zdravotní a společenské dopady nočního zaměstnání zůstávají nepovšimnuté a pracovnictvo je nuceno zvládat jejich následky samo.

V rámci své širší interdisciplinární praxe, která zahrnuje video, publikace, instalace a performance, se Kohout zabývají tím, jak technologické a ekonomické struktury ovlivňují intimitu, samotu a lidský rytmus. V *About Night Shifts* tyto otázky zhmotňují do přesně formulované podoby a přinášejí svědectví o životě v režimu „proti času“.

Text v angličtině: Anežka Jabůrková
Překlad textu do češtiny: Anežka Jabůrková

In *About Night Shifts*, Martins Kohout explores the often-overlooked realities of night-time labor—what it does to bodies, minds, relationships, and the structure of daily life. Developed in collaboration with the Sleep and Circadian Neuroscience Institute at the University of Oxford, the film is part of a broader research project examining how contemporary labor practices reshape our sense of time and self. The interviews were initially recorded for internal research purposes—approximately twelve were conducted, and the material was not originally intended for the public. However, during the research process, recurring experiences among participants began to emerge, which led to the decision to select four representative accounts to share. These were subsequently edited into a concise informational video intended for a broader audience and published via online platforms, such as YouTube.

The interviews were conducted in London, Oxford, and Milton Keynes and follow five individuals who either currently work night shifts or reflect on their past experiences. They describe the toll of constant tiredness, the strain on social life, the pressure of parenting while sleep-deprived, and the guilt of missing out on key moments in their children's early development. Night work, they explain, is rarely a choice—it is driven by financial pressures, childcare demands, and a lack of viable alternatives. Many speak of living in a kind of limbo: never fully awake, never fully asleep. The film captures the disorienting effects of a reversed schedule, the emotional strain of isolation, and the challenge of staying connected when weekends are lost to recovery. Company policies, they argue, often fail to meaningfully distinguish between night and day work—beyond offering a higher hourly rate. The deeper health and social impacts of nocturnal labor are left unacknowledged, and workers are expected to manage the fallout on their own.

As part of their wider interdisciplinary practice—which spans video, publishing, installation, and performance—Kohout is interested in how technological and economic structures affect intimacy, solitude, and human rhythm. In *About Night Shifts*, they bring these concerns into clearly articulated form, offering viewers a range of testimonies on the lived experience of working against the clock.

Text in English: Anežka Jabůrková
Translation into Czech: Anežka Jabůrková

About Night Shifts, video, 20:02 min, 2018. Produkce: AQNB Productions (Caroline Heron).
About Night Shifts, video, 20:02 min, 2018. Production: AQNB Productions (Caroline Heron).

TCL

Dopad necitlivého průmyslového rozvoje na život komunit se stává výchozím bodem sociálně angažovaného projektu Kateřiny Šedé *Nedá se svítit*. Na jeho začátku stojí zájem značky Hyundai postavit automobilku na jiném kontinentu, aby si zajistila lepší postavení na trhu. Záměr firmy byl vítán jak médii, tak i českým státem. Doprovázela jej oslavná prohlášení, například že automobilka „vytvoří do roku 2011 v Nošovicích, v severomoravském regionu postiženém vysokou nezaměstnaností, 4 400 nových pracovních míst" a „investuje do továrny více než miliardu dolarů, což je největší jednorázová investice v historii země". Továrna byla postavena v Nošovicích, obci vzdálené jen dva kilometry od národní přírodní památky Skalická Morávka. Tehdejší hejtman Moravskoslezského kraje Evžen Tošenovský čelil potížím při snaze přesvědčit osoby vlastnící pozemky k prodeji, a tak se krajské zastupitelstvo rozhodlo pro jinou strategii: příslib kompenzace ve výši 100 000 korun pro 410 domácností v Nošovicích a Nižní Lhotě, pokud automobilka vznikne. Peníze měly být vyplaceny ve dvou splátkách – jedna při zahájení stavby a druhá po jejím dokončení.

Když Šedá poprvé navštívila Nošovice v roce 2008, zarazil ji počet slepých ulic a celková odevzdanost místní komunity. Nejvíce ji však znepokojovala letargie – na otázky týkající se automobilky odpovídali: "Nedá se svítit." Tento idiomatický výraz se nakonec stal názvem celého projektu.

V souvislosti s projektem zmiňuje často Kateřina Šedá několik problémů, se kterými se osoby žijící v Nošovicích potýkají. Jedním z nich je skutečnost, že s příchodem továrny došlo v obci ke zhoršení infrastruktury: běžná silniční spojení zanikla a cesta k sousedním oblastem se prodloužila. Další rozhořčení souviselo s pověstmi o korupci politiků zapojených do výstavby. Před zahájením provozu automobilky byla v regionu vysoká míra nezaměstnanosti. Po jejím otevření výrazně klesla, nicméně lidé

The social consequences of factories on community life further unfold in Kateřina Šedá's socially engaged project *Nedá se svítit*. At its beginning stands the interest of the brand Hyundai to build a car plant on a different continent to secure a better market position. The company's intention was welcomed by both the press and the Czech state. It was accompanied by celebratory media statements, such as the car plant would "create 4,400 new jobs by 2011 in Nošovice, in the Northern Moravian region hit by high unemployment" and that "the company is investing more than a billion dollars in the factory, the largest single investment in the country's history." The car plant was built in Nošovice, a village just two kilometers away from the national nature sanctuary Skalická Morávka. The then regional council president of the Moravian-Silesian Region Evžen Tošenovský faced difficulties when trying to get the landowners to sell, so the region's council opted for a different strategy: a promise of compensation of 100,000 CZK for 410 households in Nošovice and Nižní Lhota if the car plant is built. The amount would come in two payments; one when the construction commences and the second after the car plant is finished.

When Šedá first visited Nošovice in 2008, what struck her was the number of dead-end streets and prevailing attitude of resignation among the inhabitants. She was most unsettled by their lethargy as they dismissed her questions about the car plant with: "Nedá se svítit." This idiomatic expression ultimately became the title of the project and it was translated for the exhibition in Luzern as: "Talk to the sky 'cause the ground ain't listening."

While talking about the project, Šedá mentions several issues faced by inhabitants of Nošovice. One of them is the fact that with the arrival of the factory, the village's infrastructure regressed: routine road connections were lost, and the way to the neighbors was

zaměstnaní v závodě zůstávali nespokojeni s pracovními podmínkami, o čemž svědčí i několik stávek. Lokální frustraci dále prohluboval strach z ekologických dopadů provozu na životní prostředí.

Ve své tvorbě Šedá nemá přesně stanovený plán rozdělený do jednotlivých etap, naopak svou práci průběžně přizpůsobuje a optimalizuje podle toho, jak se vyvíjí. Na začátku projektu *Nedá se svítit* se snažila oslovit místní komunitu tím, že se obrátila přímo k tématu továrny, ale narazila: „Místní mají z těch slov hrůzu – nepoužívají je, je to pro ně tabu." Proto se v pozdějších fázích rozhodla najít něco abstraktnějšího — symbol pro automobilku. Tím se stal kruh. Kruh vycházel z území, které získala společnost Hyundai – jeho obkreslením na mapě totiž vznikl tento tvar. Časem Šedá přizvala místní ke „hře", jádrem které bylo kreslení okolí areálu. To však neprobíhalo konvenčním způsobem – zapojené osoby instruovala, aby stály uprostřed „plátna" a zachytily krajinu z tohoto úhlu pohledu. Střed, odkud se tvořilo, symbolizoval továrnu–prázdné místo uprostřed plátna, mapy i krajiny.

Původně používala kulatý papír s kruhovým výřezem uprostřed, ale protože se tento materiál snadno trhal, nahradila ho bílým plátnem. Mnozí si okolí nepamatovali, a tak vznikla řada různorodých vzorů – někdy dokonce chyběla celá polovina scény. Tak tomu bylo i u nejstarších kreseb, vytvořených asi půl roku po otevření továrny. Smyslem této „hry" bylo, aby si lidé uvědomili, že něco chybí. Tato snaha ovšem byla jen částečně úspěšná. Nošovičtí sice litovali ztráty, ale Šedé se v nich nepodařilo vyvolat emoci, kterou hledala. Proto se pokusila najít způsob, jak kresby „pozdvihnout". To ji přivedlo k nápadu odnést plátna k místním švadlenám a nechat kresby vyšít. Sama popisuje moment, kdy výšivky poprvé ukázala, jako první zlom:

„Teprve když to bylo vyšité a já se s lidmi setkala, najednou jim to přišlo neuvěřitelné. Byl to první průlom. Byli ohromeni tím, kolik úsilí to

prolonged. Another point of discontent was connected to the rumors of corruption among politicians linked to the construction. Before Hyundai came, unemployment in the region was high. After it opened, the rate dropped, however, employees remained discontent with their working conditions, as evidenced by several strikes. Environmental concerns added to the frustration, particularly regarding the impact of the car plant.

In her practice, Šedá does not have a precisely defined outline divided into definite stages; on the contrary, she continuously adapts and optimizes her work in response to how projects unfold. At the outset, she tried engaging the local community by addressing the car plant directly, but she hit a brick wall, she said: "The locals are terrified of the phrase 'car plant': they don't use it; it's a taboo for them."

In the later stages of the project, she sought something more abstract—a symbol for the factory: a circle. This shape was derived from the outline of the land acquired by Hyundai; when traced with a pencil on a map, it forms a circle. Eventually, Šedá decided to involve the locals in a "game". At its core was the task of sketching the surroundings of the car factory. But this was no conventional drawing exercise: Šedá instructed the participants to stand in the middle of the "canvas" and draw from there. The point from which they drew symbolized the factory's premises, a blank on the canvas, on the map, and in the landscape itself. Initially, she used round paper with a circular cut-out in the center, but since the material tore easily, she replaced it with a white linen fabric. Many participants struggled to recall the surrounding area, resulting in a wide variety of patterns, at times, with even half of the scenery missing. The same was true of the earliest drawing, created only about half a year after the factory opened. The aim of the "game" was to prompt people to realize

stálo, ale zároveň říkali, že ta díra uprostřed to celé znehodnocuje.“

Kateřina Šedá si stanovila, že bude s Nošovickými pracovat tak dlouho, dokud bude továrna stát. Jelikož však stále funguje, Šedá a místní obyvatelstvo pokračují ve vytváření předmětů s emblematickou kruhovou formou. Po patnácti letech se z vyšívaných výjevů kolem kruhového výřezu stal místní znak — znovu ztvárňovaný, opakovaný a nošený jako lidový kroj.

Text v angličtině: Anežka Jabůrková
Překlad textu do češtiny: Petr Uram

that something was missing. However, this exercise was only partially successful. While participants expressed regret over the loss, Šedá was unable to evoke the deeper emotional response she had hoped for. In a search to “elevate” the drawings she brought the fabric to local seamstresses and had the drawings turned into embroidery. Šedá describes the moment when she showed them the embroidery as a first breakthrough:

“Only when it had been embroidered and I met with the people, they found it all incredible, all of a sudden. It was the first breakthrough. They were amazed by the amount of the effort that had gone into it, but on the other hand, the hole in the middle was making it all useless.”

Kateřina Šedá decided she would work with the residents of Nošovice for as long as the factory stands. Since it remains operational, Šedá and the local community continue to produce objects with the emblematic form. After fifteen years, the embroidered scenery surrounding the circular cut-out has become a local insignia—reimagined, repeated, and worn like a folk costume.

Text in English: Anežka Jabůrková
Translation into Czech: Petr Uram

Nedá se svítit, sociální akce, kombinovaná technika, 2010 – stále probíhá.
Nedá se svítit, social action, mixed media, 2010 – ongoing

Mýdlo, použité jako pojivový materiál, hraje klíčovou roli v soše Sáro Gottstein *Nového 1194*. Název vychází ze skutečné adresy průmyslové prádelny v České republice. Zájem Gottstein o prostředí továren vychází z osobní zkušenosti. Vyrůstal*i/y totiž mezi přátelstvem a rodinou, kteří v takových prostředích pracovali, a samo autorstvo v nich také působilo. Již dlouho je fascinují automatizované procesy tovární práce. Během svého výzkumu narazil*i/y na propagační video, které vytvořila prádelna sídlící v ulici Nového. Záběry, které dokumentovaly celý proces komerčního praní, se staly klíčovým referenčním bodem při formování sochy. Zvlášť je zaujal okamžik, kdy je právě vyprané prádlo stlačeno mechanickým lisem, než je dopraveno po dopravním pásu do velké sušičky. Socha Gottstein přebírá válcovitý tvar, měřítko a výšku prádla přesně v tomto bodě výrobního cyklu a zachovává dočasnou formu vzniklou tlakem lisu, kterou přetváří v sochu.

Socha však není pouhou reprodukcí výrobního procesu, na který odkazuje. Místo toho, aby přebíral*i/y jeho rychlost a mechanizaci, Gottstein volí pomalou, ruční práci zakořeněnou v předindustriálních rytmech. Mýdlo rozpouští na malých kamnech, postupně jej nalévají na prostěradla, záclony a utěrky, a nakonec je vynášejí ven a nechávají pomalu uschnout na slunci. Tento záměrně časově náročný přístup stojí v ostrém protikladu k rychlosti a automatizaci průmyslového prostředí, na který odkazuje, a nabízí tak jistou formu odporu vůči logice mechanizované efektivity.

Postupným vrstvením mýdla vzniká intenzivní vůně, která evokuje čerstvě vyprané prádlo. Tento smyslový prvek vtahuje diváctvo do bližšího kontaktu se sochou. Dílo svou velikostí a umístěním přímo na zemi se jen nepatrně vyvyšuje nad podlahu, takže se pozorovatelstvo musí sklonit, aby jej mohlo prozkoumat zblízka. Tento pohyb ohýbání těla evokuje opakující se gesta spojená

Soap, employed as a binding material, plays a central role in Sáro Gottstein's sculpture *Nového 1194*. The title comes from the actual address of an industrial laundry facility in the Czech Republic. Gottstein's interest in factory environments is rooted in personal experience. Having grown up among friends and family who worked in such settings and spent time working in them as well. They have long been drawn to the automated processes of factory labor. During their research, they came across a promotional video made by a laundry company located on Nového street. The footage, which documented the full process of commercial washing, became a key reference in shaping the sculpture. What captured their attention was the moment when the freshly washed laundry is compressed by a mechanical press before being transported on a conveyor belt to the large drying machine. Gottstein's sculpture appropriates the cylindrical shape, scale, and height of the laundry at precisely this stage of the production cycle, preserving the temporary form imposed by the press by transforming it into a sculpture.

However, the sculpture does not simply mirror the production process it references. Rather than replicating its speed and mechanization, Gottstein turns to a slow, manual practice rooted in pre-industrial rhythms: dissolving soap on a small stove and gradually pouring it over bed sheets, curtains, and dish towels—ultimately taking it outside and letting it slowly dry in the sun. This deliberate, time-intensive method stands in radical contrast to the speed and automation of the industrial setting it echoes, offering a subtle form of resistance to the logic of mechanized efficiency.

Through the accumulation of layer upon layer of soap, an intense aroma emerges—one that evokes the scent of freshly washed laundry. This sensory element draws the viewer into a closer encounter with the sculpture. Positioned just slightly above the ground, the work

Sáro Gottstein

s pečovatelskou prací – třídění prádla, vkládání do pračky, vyjímání, věšení, skládání a ukládání. Tyto rutinní úkony, vykonávané nejen v domácnostech, ale i v nemocnicích, pečovatelských zařízeních, hotelech a dalších institucích, představují formu základní práce, která je často přehlížena, podceňována a činěna neviditelnou. Prostřednictvím tohoto zpomaleného a pozorného přístupu přenášejí Gottstein proces praní prádla do nového kontextu a vyzývají diváctvo k zamyšlení nad tím, jak tento typ práce vnímáme a oceňujeme.

Text v angličtině: Anežka Jabůrková
Překlad textu do češtiny: Anežka Jabůrková

requires the observer to bend down in order to inspect it more closely. This movement echoes the repetitive movements associated with care work: sorting laundry, placing it into the washing machine, removing it, hanging it to dry, folding it, and putting it away. These routine tasks, carried out not only in domestic settings but also in hospitals, care facilities, hotels, and other institutional contexts, constitute a form of essential labor that is often overlooked, undervalued, and rendered invisible. Through this slowed-down and attentive approach, Gottstein shifts the process of washing laundry into a new context, prompting viewers to reflect on how this kind of labor is seen and valued.

Text in English: Anežka Jabůrková
Translation into Czech: Anežka Jabůrková

Nového 1194, mýdlo, povlečení, závěsy, utěrky, 2025.
Nového 1194, soap, bed sheets, curtains, dishcloths, 2025.

Jak může jediná továrna ovlivnit město i každodenní život nejen zaměstnanectva? Touto otázkou se zabývá prostorová instalace *Fat History* umělkyně Any de Almeidy. Myšlenka věnovat se právě továrně v Ústí nad Labem vznikla během jejího rezidenčního pobytu na severu Čech. Ten probíhal v roce 2021 – v době, kdy se plánovalo zboření továrny, která po více než století formovala podobu tohoto města. Situace tehdy vyvolala veřejnou debatu o jejím významu pro tamější společnost. Právě tato diskuse de Almeidu zaujala a stala se impulsem pro vznik uměleckého díla.

Počátky továrny sahají do poloviny 19. století, kdy Georg Schicht, farmář a řezník, získal licenci na výrobu mýdla. V roce 1882 jeho syn Johann Schicht přesunul výrobu do Ústí nad Labem, čímž položil základy průmyslového komplexu, který se později stal jedním z hlavních výrobců mýdla a tuků v regionu. Vývoj továrny současně odráží širší socio-politické změny regionu – od raných kapitalistických základů přes znárodnění za socialismu až po re-privatizaci během přechodu k tržní ekonomice. Poslední proměna nakonec vedla k úpadku továrny a její částečné demolici.

Umělecké dílo tvoří sto mýdel rovnoměrně rozmístěných po ocelové konstrukci. Do každého z nich jsou vloženy rozličné objekty vztahující se k továrně – zbytky průmyslových produktů, úryvek Schichtovy kuchařky, originální suvenýry, a dokonce i tuky, které se původně používaly při výrobě. Zatavením do glycerinu de Almeida vytváří archiv, jenž konzervuje příběhy průmyslu, urbanistické transformace a každodenního života. Vliv továrny sahal daleko za samotnou výrobu – byla systémem, který formoval téměř každý aspekt života nejen zaměstnaných, ale i celé širší komunity. Pokrývala řadu jejich potřeb – od bydlení po mýdlo na osobní hygienu. Manželky pracovníků dokonce dostávaly kuchařky, které jim radily, jak při vaření využívat tuky vyráběné v továrně – s cílem zařídit, aby jejich muži byli dobře živení a lépe pracovali. Společnost podporovala ochotnické divadlo, sportovní kluby a organizovala různé společenské aktivity.

Každý z fragmentů vložených do mýdel má jiný příběh spojený s minulostí továrny – jsou zlomkovité, vytržené a katalogizované. Nabízejí stopy, ale nikdy netvoří celý obraz. Zůstává na nás, zda se pokusíme význam nalézt sami, nebo jej necháme rámovat někým jiným. Právě toto napětí – mezi uchováváním a vymazáváním, mezi vzpomínáním a zapomínáním – vytváří silové pole, kterým *Fat History* naviguje. Mýdla, současně křehká a odolná, hovoří o politice paměti: o tom, co se rozhodneme uchovat, co zmizí a jak se příběhy postupem času přetvářejí. Archivní fragmenty – vyříznuté, znovu poskládané, vložené do vrstev barvy, vůně a tuku – ukazují, jak je historie často prezentována: pečlivě vybraná, zasazená do předem vystavěného rámce a zbavená své plné komplexnosti.

Tato komplexita přesahuje hranice místní paměti a dotýká se širších ekonomických a politických vazeb. Dílo nabízí subtilní dekoloniální kritiku. Zatímco je Česká republika často považována za zemi bez koloniální minulosti, průmyslové procesy, které napomohly jejímu rozvoji, vyprávějí jiný příběh. Klíčová surovina – palmojádrový olej používaný v mýdlech, zubních pastách a kuchyňských tucích – byla dovážena přes Nizozemsko z kolonizovaných zemí. To ukazuje, že vztah továrny k prostředí sahal daleko za hranice Ústí nad Labem, čímž město propojoval s globálními systémy těžby a vykořisťování.

Text v angličtině: Anežka Jabůrková
Překlad textu do češtiny: Anežka Jabůrková

How can a single factory shape a city and the lives of people both inside and outside its walls? This question is central to *Fat History*, a spatial installation by artist Ana de Almeida.

Her interest in the meaning of the industrial site in Ústí nad Labem arose during her residency in Northern Bohemia in 2021. This was a time when the demolition of the long-standing plant—one that had defined the town's life for over a century—was being planned. The situation sparked a public debate about the site's meaning for the local community—a discussion that drew de Almeida's attention and became a catalyst for her artwork.

The origins of the factory date back to the mid-19th century, when Georg Schicht, a farmer and butcher, obtained a license to produce soap. In 1882, his son Johann Schicht moved the production to Ústí nad Labem, laying the groundwork for an industrial complex that would grow into one of the leading producers of soap and fats in the region. The factory's evolution also reflects the broader socio-political shifts of the region—from its early capitalist foundations, through nationalization under socialism, to re-privatization during the post-Communist transition. A trajectory that ultimately led to the factory's decline and partial demolition.

The artwork takes the form of one hundred soaps, evenly spaced across a black steel construction. These soaps are infused with a variety of fragments linked to the factory: debris, industrial products, excerpts from Schicht's cookbook, original souvenirs, and even fats once used in production. By embedding them into glycerin, De Almeida constructs an archive that preserves the intertwined histories of industry, urban transformation, and everyday life.

The factory's influence extended far beyond production—it was a system that shaped nearly every aspect of life—not only for its employees, but for the wider community. Workers were provided with housing and soap for personal hygiene. Cookbooks were distributed to the wives of employees, guiding them in how to use factory-produced fats to prepare meals—ensuring well-fed male workers and their high productivity. The company supported amateur theatre, sports clubs, and organized various social activities. Each embedded fragment in the soaps carries a different story from the factory's past—fragmented, displaced, yet carefully categorized. They offer clues, but never a complete picture. We are left to search for meaning ourselves, or to rely on others to narrate it. It is precisely this tension—between preserving and erasing, between remembering and forgetting—that *Fat History* navigates.

The soaps, fragile and enduring at the same time, speak to the politics of memory: what we choose to hold onto, what disappears, and how stories are reshaped over time. Archival fragments—cut, reassembled, embedded into layers of color, aroma, and fat—point to the way history is often presented: carefully selected, positioned within a specific narrative and stripped of its full complexity. This complexity also extends beyond local memory, touching on broader economic and political histories. The work offers a subtle decolonial critique. While the Czech Republic is often viewed as having no colonial past, the industrial processes that fueled its development tell a different story. Key ingredients, such as kernel oil, used in soaps, toothpaste, and cooking fats, were imported via the Netherlands from colonized countries. This highlights how the factory's impact extended far beyond Ústí nad Labem, integrating the city into global systems of extraction and exploitation.

Text in English: Anežka Jabůrková
Translation into Czech: Anežka Jabůrková

Ana de Almeida

Fat History, instalace, mýdla (glycerin, pigmenty, aroma, smíšený materiál), ocelový podstavec, 2021–2023. Zapůjčeno z Artothek des Bundes.
Fat History, installation, soaps (glycerin, pigments, aroma, mixed material), steel display, 2021–2023. Courtesy of Artothek des Bundes.

Polina Davydenko ve svém díle *Public Tinnitus* obrací naši pozornost k jinému typu opomíjené reality – zkoumá, jak se důsledky práce zapisují nejen do prostředí, ale i do lidského těla. Video bylo natočeno v roce 2020 v Dobropillje, městě v Doněcké oblasti na Ukrajině, které se rozrostlo z osad vzniklých v okolí uhelných dolů. Leží totiž na jednom z nejbohatších uhelných ložisek v zemi. Po generace pracovalo místní obyvatelstvo v dolech a těžba uhlí je tak neoddělitelně spjata i se samotnou identitou města. Průmyslová činnost zde však nezanechává jen viditelné stopy – jako zvuková kulisa se neustále nese městem v podobě monotónního hučení důlních ventilátorů. Tyto přístroje jsou pro pracující nezbytné: větrají hluboké šachty, odvádějí metan a uhelný prach a přivádějí čerstvý vzduch. Postupem času jejich zvuk začne splývat s okolím – stává se něčím, co místní už ani nevnímají. Pro lidi zvenčí je však nepřeslechnutelný.

Video začíná záběrem na kus uhlí připomínající lidskou tvář. Jde o fragment, který Davydenko našla na úpatí jednoho z místních *terikonů* – velkých kuželovitých hald tvořených horninou, zeminou a dalším nepotřebným odpadem z těžby. Kus uhlí je rozanimován, jeho lidské rysy jsou zvýrazněny a pomalu začne zpívat melancholickou píseň o tichém hučení, které ho neustále pronásleduje. Záběr přechází na krajinu – v dálce vidíme *terikon*, na kterém Davydenko našla úlomek uhlí. Pne se mezi panelovými domy z dob Sovětského svazu, jejich unavené fasády dávají tušit, kolik času již uplynulo od jejich postavení. Ventilační systémy dolů – které dodnes zajišťují dýchatelný vzduch v podzemí – jsou součástí téhož sovětského dědictví. Dole po ulicích se procházejí lidé a děti si tu hrají. Je den jako každý jiný.

Záběr přechází na nový obraz a uhelný obličej nám prozrazuje, že se díváme na otce Poliny Davydenko. Stará se o včely a sbírá jejich med. Stejně jako jeho otec a dědeček, i on je horník. Po šestihodinové směně v dole – přičemž další dvě hodiny stráví cestou hluboko pod zem na místo, kde pracuje, a další dvě na cestě zpět – pečuje o své včely. V tomto momentu video vytváří paralelu mezi včelami a horníky – spojuje je nejen píle, ale i tiché hučení, které při práci vzniká. Davydenko však nabízí ještě jedno připodobnění: výměnu jednoho zdroje za druhý. Med se smění za cukr, uhlí za peníze – přírodní materiály jsou nahrazovány průmyslovými nebo abstraktními ekvivalenty, ze zdrojů se stávají jednotky v systémech přepočtu a náhrad. Film tiše zpochybňuje hodnotu těchto výměn – a toho, co nám při tom protéká mezi prsty.

Dokud doly fungují, větrací systémy hučí. Z dnešního pohledu tento zvuk – podobně jako bzukot včel – signalizuje život. Nyní však utichá. Mnohé doly se zavírají nebo omezují provoz – válečná linie se totiž neúprosně přibližuje.

Dílo *Public Tinnitus* bylo původně kritikou těžkých pracovních podmínek, vykořisťujícího ekonomického systému a lhostejnosti vůči přírodě. Po ruské invazi ovšem dílo získalo zcela nový význam – proměnilo se ve svědectví o životě, který ruská válečná agrese zničila. Kvůli válce byl otec Poliny Davydenko nucen uprchnout z Dobropillji. Musel zanechat práce v dolech, a protože už nezbyl nikdo, kdo by o včely pečoval, úl osiřel a včelstvo zahynulo. Ve světle této reality si vzpomeneme na scény hrajících si dětí a místních, kteří se procházeli ulicemi. Kde jsou dnes? Co se s nimi stalo? Je bolestně zřejmé, že až příliš mnoho lidských životů bylo narušeno nebo zmařeno nepochopitelným násilím, který rozpoutalo Putinovo Rusko.

Text v angličtině: Anežka Jabůrková
Překlad textu do češtiny: Anežka Jabůrková

Steering our attention to a different kind of overlooked reality, Polina Davydenko's *Public Tinnitus* explores how the effects of labor are inscribed in both the body and the environment. The video was filmed in 2020 in Dobropillia, a city in Ukraine's Donetsk region that historically developed from settlements around the coal mines, sitting on some of the country's richest coal reserves. Generations of families have worked in the mines, making coal extraction deeply woven into the city's identity. In Dobropillia, the industrial presence isn't just visible—it's audible. The constant hum of the mine ventilators echoes throughout the city, providing an omnipresent backdrop to daily life. These fans are critical for mine workers: they ventilate deep shafts, pump out methane and coal dust, and bring in fresh air. Over time, their sound blends into the background—it becomes something locals no longer actively hear. Only outsiders notice it.

The video opens with a piece of coal resembling a face. It's an actual fragment Davydenko found at the foot of one of the nearby *terrikony*—large conical hills made from leftover mining debris, such as rock, soil, and unusable material. The piece of coal is brought to life through animation, its human features accentuated, and it slowly begins to sing a melancholic song about the strange hum it hears. The coal is animated: its facial features are accentuated and it begins to sing a song from its own point of view, describing the strange hum it hears. The scene cuts to a landscape—a distant view of the *terrikon* where Davydenko found the coal fragment. It rises in the background between Soviet-era block houses, their weathered façades a reminder of how much time has passed since they were built. The mine ventilation systems—which ensure breathable air underground—are part of the same Soviet legacy. On the streets below, children play and people stroll, going about their day.

The video cuts to a new scene and the coal tells us that we are now looking at Polina Davydenko's father. He is keeping bees and harvesting honey. Like his father and grandfather before him, he is also a coal miner. After his six-hour shift in the mines—plus two more hours getting to the site and two more returning—he tends to his bees. The video uses this moment to draw an analogy between bees and mine workers—not only in their diligence, but in the quiet hum their labor produces. Yet, there is another parallel Davydenko draws: the exchange of one resource for another. Honey is traded for sugar, coal for money—natural materials replaced by artificial or abstract equivalents. Resources pass through systems of conversion and compensation. The film quietly questions the value of these exchanges—and what is lost along the way.

As long as the mines operate, the ventilators hum. From today's point of view, this sound—like the buzz of bees—signals life. But now, it is fading. Many mines are shutting down or reducing activity as the front line of war draws closer.

Public Tinnitus began as a critique of working conditions, an exploitative economic system, and indifference toward nature. However, since the Russian invasion, the work has taken on an entirely new meaning—it has become an account of a way of life that was destroyed. Since the war began, Polina Davydenko's father has had to flee Dobropillia. He was forced to stop working in the mines, and with no one left to care for the bees, the beehive died. In the face of this reality, we recall scenes of children playing and locals going about their day. Where are they now? What happened to them? It is painfully clear that far too many lives have been disrupted or lost to the incomprehensible violence carried out by Putin's Russia.

Text in English: Anežka Jabůrková
Translation into Czech: Petr Uram

Public Tinnitus, video, 5:49 min, 2020.
Public Tinnitus, video, 5:49 min, 2020.

Around the Clock: The Factory Effect obrací pozornost k tomu, co je nevratné – k životům, které nebyly ztraceny náhodou, ale v důsledku systémů, v nichž se smrt stává vedlejším produktem na cestě za vyšším ziskem, navýšením výroby a upevněním moci. Video *The Ali Enterprises Factory Fire* skupiny Forensic Architecture zkoumá požár továrny Ali Enterprises v Karáčí v roce 2012. Odhaluje, že mezinárodní dodavatelské řetězce a poptávka po levném zboží stojí na systematické lhostejnosti a přehlížení lidských životů, hluboce zakořeněné v globální nerovnosti.

Požár, který si vyžádal život 258 lidí pracujících v oděvní továrně, se stal předmětem soudního řízení. Skupina Forensic Architecture byla pověřena Evropským centrem pro ústavní a lidská práva (ECCHR) rekonstrukcí události. Tu provedla pomocí prostorové analýzy, digitálního modelování a technických důkazů získaných ze zpráv a svědectví. Jejich zjištění byla předložena německému soudu v rámci občanskoprávního sporu proti oděvnímu řetězci KiK, který podali přeživší a blízcí obětí za podpory ECCHR a Medico International. Vyšetřování rekonstruovalo událost prostřednictvím analýzy různých aspektů tragédie, včetně šíření kouře, zablokovaných únikových cest, zamčených dveří a přeplněných pracovních prostor. Tyto faktory nebyly náhodné. Odrážejí vědomá rozhodnutí při projektování stavby, řízení továrny a dodržování předpisů. Analýza Forensic Architecture ukazuje, že tyto podmínky nejsou tragickými výjimkami, ale strukturálními důsledky fungování globálního obchodu.

Forensic Architecture je multidisciplinární výzkumná skupina složená z lidí z oborů architektury, umění, filmu, vědy a práva. Zkoumá státní a korporátní násilí tím, že vnímá budovy a krajiny jako materiální svědky. Výstupy jsou následně prezentovány v soudních síních, aktivistických kampaních a kulturních institucích. Výjimečnost jejího přístupu spočívá v přesvědčení, že důkazy nestačí jen sbírat – je nutné je také konstruovat, komponovat a performovat. Propojením uměleckých a vědeckých nástrojů – 3D modelování, video, datová analýza, rozhovory – skládá dohromady vizuální a prostorová svědectví. Proměňuje tak složité reality do formy vyjednávání, v němž objekty zastávají roli zprostředkovatelů mezi odlišnými verzemi událostí. Rekonstrukce z tohoto úhlu pohledu není nikdy neutrální. Uvědomují si, že státy a korporace disponují prostředky k vytváření a prosazování dominantních narativů. Proto snaha o spravedlnost často závisí na vybudování prostorů pro vyjádření jiných názorů – míst, kde lze oficiální verze zpochybnit a jiné reality učinit viditelnými.

The Ali Enterprises Factory Fire je současně rekonstrukcí a politickou intervencí. Tato práce je součástí širšího úsilí odhalit, jak se ve spletitých sítích moci střetávají lidská těla, architektura a byrokracie – často s osudovými následky. Vyzývá nás, abychom přehodnotili, kde hledat spravedlnost a jak vytvářet nové prostory pro zodpovědnost.

Text v angličtině: Anežka Jabůrková
Překlad textu do češtiny: Anežka Jabůrková

Around the Clock: The Factory Effect turns its focus to what is irreversible—to lives lost not by accident, but due to systems in which death becomes collateral to an increase in profit, production, and power. The video *The Ali Enterprises Factory Fire* is an investigation by Forensic Architecture into the 2012 Ali Enterprises factory fire in Karachi. It reveals how international supply chains—and the demand for cheap products—are sustained by systemic indifference and disregard for life, embedded within global inequality.

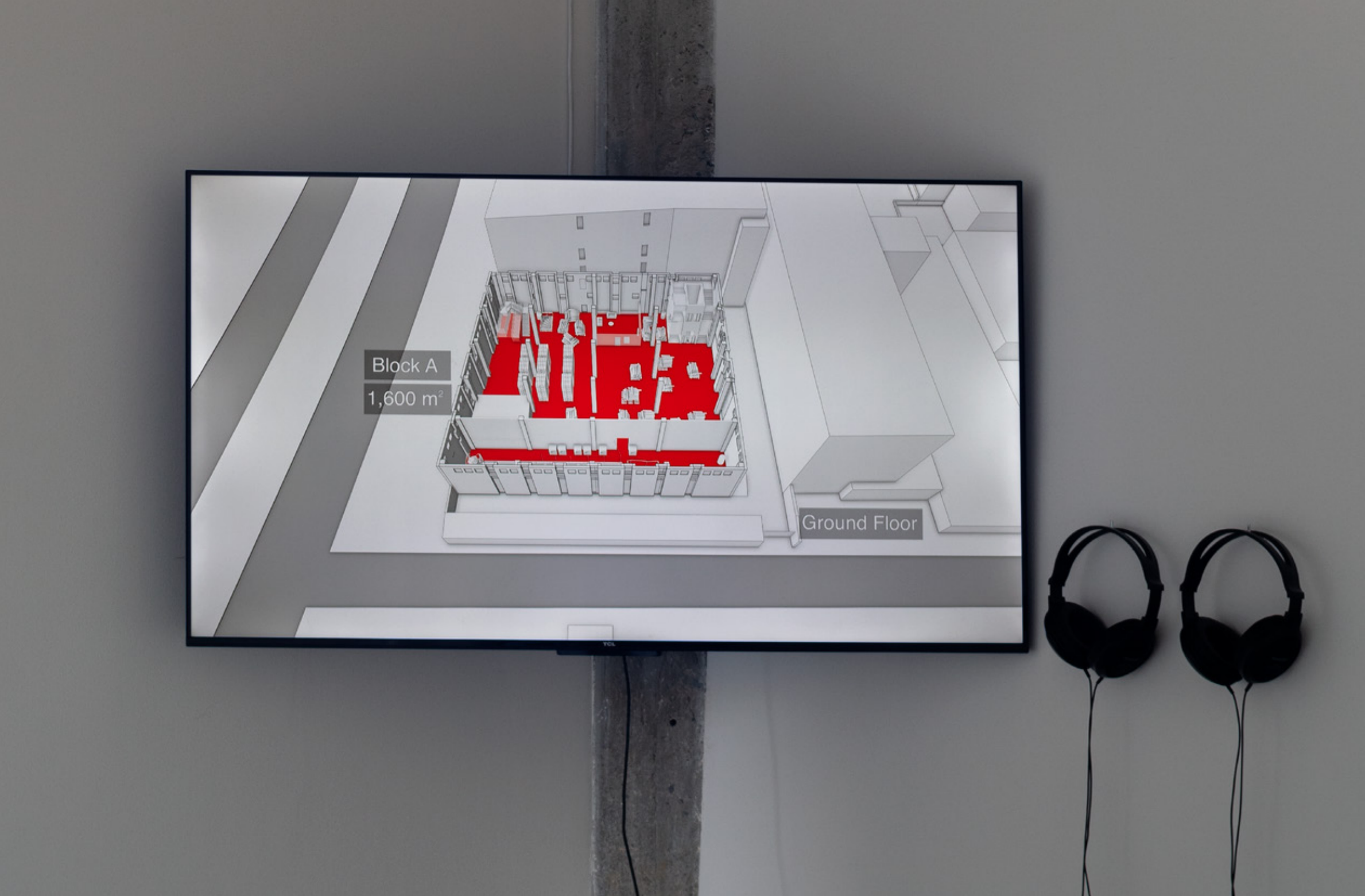
The fire, which claimed the lives of 258 garment factory employees, has been the subject of legal proceedings. Commissioned by the European Center for Constitutional and Human Rights, Forensic Architecture reconstructed the event using spatial analysis, digital modelling, and technical evidence drawn from reports and testimonies. Their findings were submitted to a German court as part of a civil case against the clothing retailer KiK, brought forward by survivors and relatives of the victims with the support of ECCHR and Medico International. The investigation reconstructed the event by examining various aspects, including the spread of smoke, blocked escape routes, locked doors, and overcrowded workspaces. These factors were not accidental; they reflect decisions made during the building design, factory management, and compliance with regulations. Forensic Architecture's analysis shows that these conditions are not tragic anomalies, but rather structural consequences of how global commerce operates.

Forensic Architecture is a multidisciplinary research group composed of architects, artists, filmmakers, scientists, and legal experts. Their work moves across courtrooms, activist campaigns, and cultural institutions, investigating state and corporate violence by treating buildings and landscapes as material witnesses. What sets their practice apart is a belief that evidence must not only be gathered, but also constructed, composed, and performed. By merging artistic and scientific tools—3D modelling, video, data analysis, interviews—they build visual and spatial narratives that transform complex realities into a mode of negotiation, where objects become agents of translation between differing versions of events. In this sense, a reconstruction is never neutral. They understand that while states and corporations have the resources to produce and enforce dominant narratives, the pursuit of justice often depends on constructing counter-forums—spaces where official accounts can be challenged and other realities made visible.

The Ali Enterprises Fire is both a reconstruction and a political intervention. It forms part of a wider effort to reveal how bodies, buildings, and bureaucracies collide—often fatally—within networks of power. It invites us to reconsider where justice might be found, and how new spaces for accountability could be created.

Text in English: Anežka Jabůrková
Translation into Czech: Anežka Jabůrková

The Ali Enterprises Factory Fire, video, 17:54 min, 2018.
The Ali Enterprises Factory Fire, video, 17:54 min, 2018.


Block A
1,600 m²
Ground Floor

Na velkoformátovém nástěnném díle vidíme pět osob zamrzlých v pózách příznačných svým profesím. Spíše než o pouhé zachycení nehybného pohybu v čase prostřednictvím fotografie se jedná o dlouhotrvající performance *Monument to Precarious Workers*, jejíž autorkou je Alicja Rogalska.

V roce 2015 byla Rogalska pozvána, aby vytvořila umělecké dílo pro festival Artloop v Sopotech, oblíbeném přímořském městě v Polsku. Přibližně ve stejné době se jí dostala do rukou studie o nejistých pracovních podmínkách v EU, která odhalila, že Polsko má nejvyšší podíl dočasných pracovních smluv v regionu. V té době se termín „prekariát" používal převážně v akademickém diskurzu a nebyl všeobecně uznáván.

Rogalská podala inzerát do místních novin, kde hledala prekérně zaměstnané osoby ochotné stát se součástí performance ve veřejném prostoru. Několik lidí se přihlásilo, a nakonec celkem pět souhlasilo, že se podělí o své příběhy a zúčastní se vystoupení. Tato pětice osob měla osobní zkušenost s prekérními pracovními podmínkami a sami sebe identifikovali jako osoby pracující v prekérním režimu.

Performance probíhala v oblíbeném veřejném parku, kde účinkující po několik hodin setrvávali v naprosté nehybnosti v pózách charakteristických pro jejich zaměstnání. Oblečeni byli do modrých montérek, typických pro manuálně pracující a dělnické profese. Tyto pozice dokázali udržet pomocí skrytého systému kovových podpěr – zařízení, které obvykle používá pouliční umělectvo k vytvoření iluze levitace, především v turisticky vyytížených oblastech. Stejně jako toto bavičstvo okouzluje kolemjdoucí, cílem Rogalské bylo upoutat pozornost a vyvolat zvědavost a podnítit otázky o realitě nejisté práce.

Strnulé, nepohodlné pózy sloužily jako satirický komentář k tomu, jak je flexibilita podávána jako výhoda moderní práce, ale v praxi nechává pracující doslova i metaforicky trčet v nepružných a nejistých podmínkách.

Současně si dílo pohrává s odkazem socialisticko-realistických pomníků, které často zobrazovaly dělnictvo jako heroické postavy v nadživotní velikosti, přičemž zamlčovaly fyzickou daň, kterou si práce vybírala na jejich tělech. *Monument to Precarious Workers* oproti tomu odhaluje křehkost pracujícího těla – uvězněného, omezeného a neschopného vymanit se z podmínek, které jsou mu vnucovány. Pomíjivost instalace sama o sobě symbolizovala nejistotu, v níž žijí ti, které reprezentovala. Na rozdíl od tradičních pomníků vytesaných z kamene byly tyto sochy dočasné – objevily se jen na krátký okamžik, přitáhly pozornost a poté zmizely. Podobně jako mizí i zájem o životní podmínky a každodenní boje lidí s prekérním zaměstnáním.

Text v angličtině: Anežka Jabůrková
Překlad textu do češtiny: Petr Uram

In the large-scale wall piece, we see five individuals frozen in poses typical of their line of work. Rather than merely being captured motionless in time through the medium of photography, this image depicts a durational performance, *Monument to Precarious Workers*, by Alicja Rogalska.

In 2015, Rogalska was invited to create an artwork for the Artloop Festival in Sopot, a popular seaside city in Poland. Around that time, she came across a study on precarious working conditions in the EU, which revealed that Poland had the highest share of temporary employment contracts in the region. At the time, the term *precariat* was mostly used in academic discourse and was not widely recognized.

Rogalska placed an ad in a local newspaper seeking precarious workers willing to participate in a performance in public space. A few responded, but ultimately, five agreed to share their stories and take part. These five had personal experience with precarious employment and self-identified as precarious workers.

The performance took place in a popular public park, where the performers stood absolutely still in their work-related poses for several hours, dressed in blue overalls as a reference to blue-collar and manual workers. They were able to maintain these postures with the help of a hidden system of metal supports—devices typically used by street performers to create the illusion of levitation, mainly in tourist-frequented areas. Just as these entertainers captivate passersby, Rogalska's aim was to draw attention and spark curiosity, prompting questions about the reality of precarious labor. The stiff, uncomfortable poses served as a tongue-in-cheek commentary on how flexibility is marketed as a benefit of modern work, yet in practice, it leaves workers literally and metaphorically stuck in inflexible, precarious conditions.

Simultaneously the piece plays with the legacy of Socialist Realism monuments, which often depicted workers as heroic, larger-than-life figures, concealing the physical toll of labor on their bodies. In contrast, *Monument to Precarious Workers* exposes the fragility of the working bodies—trapped, constrained, and unable to break free from the conditions imposed upon them.

The ephemerality of the installation itself embodied the uncertainty experienced by those it represented. Unlike traditional monuments carved from stone, this one was temporary—appearing for a brief moment, drawing attention, and then vanishing, much like public interest in the living conditions and daily struggles of those in precarious employment.

Text in English: Anežka Jabůrková
Translation into Czech: Anežka Jabůrková

Alicja Rogalska

Monument to Precarious Workers, veřejná performance, tisk, 2015. Fotografie: Bogna Kociumbas
Monument to Precarious Workers, public performance, print, 2015. Photo: Bogna Kociumbas

PRAGOVKA GALLERY

Kolbenova 923/34a, 190 00 Praha 9
www.pragovkagallery.cz

Around the Clock: The Factory Effect

11. 4. — 15. 6. 2025

Kurátorka / Curator: Anežka Jabůrková
Texty v angličtině / Texts in English: Anežka Jabůrková
Překlady do češtiny / Translations into Czech: Anežka Jabůrková, Petr Uram
Textové korektury / Proofreading: Petr Uram
Fotografie / Photo: Marcel Rozhoň
Fotografie na obálce / Cover photograph: Jorge Simões, 2022
Grafický design / Graphic design: Pavel Ticho(ň)

Projekt je realizován s finanční podporou Ministerstva kultury ČR, hl. m. Prahy, Státního fondu kultury ČR a městské části Praha 9. / The project is implemented with the financial support of the Ministry of Culture of the Czech Republic, Capital City of Prague, State Cultural Fund of the Czech Republic and the Municipality of Prague 9.