

“Altermodern”

Abstract

This is a Czech translation of the introductory article of the exhibition catalogue of the eponymous 2009 *Tate Triennial*, which was curated by its author, the French curator and art theorist Nicolas Bourriaud. In it, Bourriaud explains the meaning of the term “altermodern” and develops the underlying theoretical hypothesis informing it. Bourriaud understands altermodernism as a global cultural nomadism, which he sees as a defining characteristic of much recent visual art. Discussing the works on display, he argues that the techniques of dislocation, translation, migration, and decentralization are the artistic analogues to the alter-globalization social movements.

Klíčová slova

altermoderna – *Triennale Tate* – modernismus – postmodernismus – heterochronie – viatorizace – nomádismus – alterglobalizace – W. G. Sebald

Keywords

altermodern – *Tate Triennial* – modernism – postmodernism – heterochrony – viatorisation – nomadism – alter-globalization – W. G. Sebald

*Nicolas Bourriaud (*1965) je francouzský kurátor a teoretik umění. V letech 2000–2006 se podílel na vedení pařížského Palais de Tokyo, prostoru pro současné umění, který také pomáhal zakládat. V letech 2008–2010 byl kurátorem současného umění v londýnské Tate, kde uspořádal čtvrté Triennale Tate pod názvem Altermoderna. V současnosti působí jako vrchní inspektor umělecké tvorby francouzského ministerstva kultury. Mezi jeho hlavní publikace patří Esthétique relationnelle (Dijon: Les presses du réel 1998; čes. část uveřejněna jako „Vztahová estetika“ v časopise Umělec, 2002, č. 4), Postproduction (New York: Lukas & Sternberg 2001; čes. Postprodukce, Praha: Tranzit 2004) a The Radicant (New York: Lukas & Sternberg 2009).*

Nicolas BOURRIAUD, „Altermodern“, in: *Idem* (ed.), *Altermodern. Tate Triennial 2009* (kat. výst), Londýn: Tate Publishing 2009, nestránkováno.

© 2011 by Nicolas Bourriaud

Přeložil Radovan Baroš

ALTERMODERNA NICOLAS BOURRIAUD

Kolektivní výstava, která se opírá o teoretickou hypotézu, se musí snažit nastolit rovnováhu mezi uměleckými díly a narativem, který funguje jako jakýsi druh podtitulků. Musí vytvořit časoprostorové kontinuum, v němž může kurátorův *voice-over* koexistovat se stanovisky umělce a dialogy vetkanými mezi artefakty. Tento hybridní konglomerát nejvíce připomíná produkci filmu a kinematografické metafory skýtají nejtransparentnější úvod k události typu *Altermoderny*. Podle Wima Wenderse, analyzujícího vztah mezi obrazem a narativem ve filmu, „připomíná narativ vampýra pokoušejícího se z obrazu vysát jeho krev“.¹ Wendersův postřeh by se klidně mohl objevit v každém manuálu kurátorské etiky. Připadá mi, že fundamentální otázka, kterou by si měly výstavy znovu a znovu klást, se týká interpretace forem: jaké je poselství, které nám dnes sdělují? Jaký narativ je motivuje? Jsme vázáni etickou povinností nedovolit, aby znaky a obrazy zmizely v propadlišti lhostejnosti nebo komerčního zapomnění, objevit slova, která jim vdechnou jiný druh života, než je život produktů předurčených k finanční spekulaci či jen k pouhému pobavení. Eticky zodpovědný je i samotný akt výběru některých obrazů, které jsou vyčleněny z ostatní produkce tím, že jsou vystaveny na odív. Držet míč ve hře a hru při životě: to je funkce kritika a kurátora. Wenders pokračuje ve své úvaze tím, že klade text a formu do protikladu: „Obrazy jsou krajně senzitivní, podobají se šnekovi, který se stáhne do své ulity, jakmile se dotknete jeho parůžků. Zdráhají se dřit jako kůň a nosit a dodávat náklad – poselství, významy, argumenty či mravní poučení. Přesně tohle však vyžaduje příběh.“² Adekvátní odpovědí německému režisérovi by byla námitka, že tento rozpor má své meze, protože obrazy nejsou ani natolik naivní, ani

¹ Wim WENDERS, *La logique des images*, Paříž: L'arche 1990, s. 149.

² *Ibid.*

natolik bezvýznamné, a že věřit v jejich elementární „čistotu“ je neměně nebezpečná chiméra. Když je kamera snímá, jsou nepochybně „čisté“ v jím zamýšleném smyslu, jakmile jsou však promítnuty a sdíleny, nabývají mnoha významů a bitva začíná nanovo. Každá výstava je záznamem takové bitvy.

„Vzor vetkaný v koberci“ (příběh výstavy)

Výstava obvykle začíná mentálním obrazem, na který potřebujeme navázat a jehož významy vytvářejí východisko pro diskusi s umělci. Výzkumy, které předcházely *Triennale 2009*,³ mají svůj původ ve dvou elementech: v ideji souostroví a ve spisech Winfrieda Georga Sebald, německého imigranta ve Velké Británii. Souostroví (a jeho spřízněné varianty, konstelace a shluk) zde funguje jako model reprezentující multiplicitu globálních kultur. Souostroví je příkladem vztahu mezi jedním a mnoha. Jedná se o abstraktní entitu; její jednota pramení z rozhodnutí, bez něhož bychom měli pouze nahodilé seskupení ostrovů, které by nesjednocovalo žádné společné jméno. Naše civilizace, poznamenaná multikulturní explozí a spontánním množением kulturních vrstev, připomíná konstelaci bez struktury, která očekává transformaci do souostroví. Měli bychom dodat, že modernismus dvacátého století a masová kulturní hnutí dneška se rovnají aglomeracím, které bychom mohli označit jako „kontinentální“.

Zdá se mi, že Sebaldovy spisy – bloumání mezi „znaky“ proložená černobílými fotografiemi – symbolicky znázorňují změnu v našem vnímání prostoru a času, kdy se historie a geografie vzájemně oplodňují vyhledáváním rozličných tras a splétáním se do sítí: kulturní evoluce v samém srdci této výstavy. Tyto dvě koncepce – souostroví a Sebaldovy exkurze – se neproplétají nahodile: reprezentují cesty, jimiž jsem se ubíral veden svou prvotní intuicí – smrt postmodernismu jakožto výchozí bod pro čtení přítomnosti.

Termín „altermoderna“, který mi posloužil za titul této výstavy a který zároveň vymezuje prázdno po postmoderně, je založen na představě „jinakosti“ (latinské *alter* = „jiný“, dodatečně konotující anglické *different*)

³ *Tate Triennial Altermodern*, kurátor Nicolas Bourriaud, Londýn: Tate Britain 3. 2. - 26. 4. 2009. Viz <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/> (cit. 20. 5. 2011). (Pozn. red.)

a odkazuje k rozmanitosti možností, alternativ k jediné trase. V geopolitickém kontextu se termínem „alterglobalizace“ označuje pluralita lokálních hnutí odporu vůči ekonomické standardizaci vynucené globalizací, tj. zápas za diverzitu. Zde se nám vrací představa souostroví: namísto aby usiloval o nějaký druh sumarizace, altermodernismus vnímá sám sebe jako konstelaci idejí spjatých s právě se rodící a vposledku nepotlačitelnou vůlí k nové podobě modernismu pro jednadvacáté století. Proč je právě tento imperativ nezbytný? Historická role modernismu ve smyslu fenoménu zrozeného v doméně umění tkví v jeho schopnosti vytrhávat nás ze sevření tradice; ztělesňuje kulturní exodus, únik z kleští nacionalismu a identitního nálepkování, ale také ze středního proudu, jenž tíhne k zvěcnění myšlení a praxe. Ohrožováno fundamentalismem a konzumem poháněnou unifikací, zmasověním a znovu vynucenou rezignací na individuální identitu, musí dnes umění znovu objevit samo sebe, a to v planetárním měřítku. Tento nový modernismus poprvé vzejde z globálního dialogu. Postmodernismus umožnil – díky postkoloniální kritice, namířené proti západním aspiracím určovat směřování světa a rychlost jeho rozvoje – aby byly vynulovány historické protiklady; dnes se temporality mísí a vytvářejí komplexní síť zbavenou centra. Bezpočet současných uměleckých praktik nicméně naznačuje, že se nacházíme na prahu velkého skoku za hranice postmoderní epochy a (esencialistického) multikulturního modelu, od něhož je neoddělitelná, skoku, z něhož se zrodí syntéza mezi modernismem a poskolonialismem.

Dejme tedy této syntéze název „altermodernismus“. Nelze jej klást *po* fenoménu modernismu o nic více nežli *po* jeho následku: nenecháváme jím nic „za sebou“ ani se jím „nevracíme“ k žádné předchozí periodě. Ani v nejmenším nejde o návrat k stylistickým principům modernismu dvacátého století, jenž se dnes vrací jako revival a který nemá nic společného s našimi aktuálními problémy. Pokud si dnes dovedeme představit určitou formu modernismu, musíme vycházet z problémů naší přítomnosti, a nikoliv usilovat o obsesivní návrat k minulosti, ať už jsou její atributy jakékoliv.

Altermodernismus lze definovat jako moment, od něhož pro nás začalo být možné vytvářet něco, co dává smysl z výchozí perspektivy určité heterochronie, neboli na základě představy lidské historie, jež sestává z plurality temporalit, představy opovrhující nostalgii po avantgardě a vlastně i po jakémkoliv jiné éře – pozitivní vize chaosu a spletitosti. Není to ani

strnulý typ času ubírajícího se kupředu ve smyčkách (postmodernismus), ani lineární vize historie (modernismus), ale pozitivní zkušenost dezo-orientace prostřednictvím umělecké formy, která zkoumá veškeré dimenze přítomnosti a sleduje linie rozebíhající se do všech směrů času a prostoru. Z umělce se stává kulturní nomád: co zbývá z baudelaireovského modelu modernismu, je nepochybně tato *flânerie*, přetransformovaná do techniky na generování kreativity a získávání vědění.

Výstava tedy v sobě spojuje tři typy nomadismu: v prostoru, v čase a mezi „znaky“. Tyto pojmy se samozřejmě vzájemně nevyklučují a tentýž umělec může zároveň zkoumat geografické, historické a sociokulturní reality. Musíme si vyjasnit, že nomadismus jako způsob poznávání světa zde znamená něco víc než jen zjednodušující zobecnění: tento termín zahrnuje specifické formy, pro naši vlastní epochu typické procesy vizualizace. Jedním slovem, z trajektorií se staly formy: současné umění vzbuzuje dojem, že se veze na obrovské vlně dislokací, výprav, překladů, migrací předmětů a bytostí až do takové míry, abychom mohli o dílech představených v rámci projektu *Altermoderna* konstatovat, že se odvíjejí podél ustupujících linií perspektivy. Kurs, který přitom sledují, zastihuje statické formy, v nichž se prvotně manifestují.

A tak Simon Starling stěhuje nábytek navržený Francisem Baconem z jednoho kontinentu na druhý prostřednictvím rádiových vln. Katie Paterson přesouvá momenty ticha ze Země na Měsíc a zpět a umožňuje nám komunikovat po telefonu s táním ledovce. Tris Vonna-Michell, jehož exponát rozvíjí narativ planetárního plynutí, své výstavy pojímá jako spojitě série. Darren Almond teleportuje do galerie budky autobusových zastávek z Osvětlemi, fotografuje čínské krajiny nebo filmuje velké černobylské ruské kolo, znehynběné v okamžiku jaderné katastrofy. Franz Ackermann zahajuje novou éru malby pomocí GPS. Joachim Koester putuje po stopách asasinů v Iránu poté, co prošel trasu Kantovy každodenní procházky v Königsbergu a absolvoval cestu Jonathana Harkera po Karpatech, jak je vylíčena v Stokerově *Drákulovi*. Rachel Harrison se ve svém pokusu vytvořit jakousi formální antropologii inspirovuje jednou z plaveb Charlese Darwina na plachetnici *Beagle*. Walead Beshty pronáší exponovaný filmový materiál letištními rentgenovými skenery nebo zachycuje praskliny, které se objevují v plastikách z plexiskla, když putují po výstavách v krabicích FedExu. Subodh Gupta vyvážá z Indie běžné nádoby; to posléze sestavuje do digitalizovaných obrazů, jejichž význam přesahuje kulturní rozdíly.

Pascale Marthine Tayou využívá kolonizované formy afrického umění, aby naznačil parametry skutečně globalizované kultury. Tendence těchto děl je vyzdvihnout skutečnost, že v této éře altermodernosti se z dislokace stala metoda znázornění a že na umělecké styly a formáty se musí od nynějška nahlížet z perspektivy diaspory, migrace a exodu.

Tyto rozličné způsoby dislokace všeobecněji ukazují k *fragmentarizaci* uměleckého díla. Dílo už nelze redukovat na pouhou přítomnost objektu tady a teď: spíše sestává ze signifikantní sítě, jejíž vzájemné relace umělec či umělkyně rozvíjí a jejíž postup v prostoru a čase kontroluje: sestává vlastně z okruhu. V eseji vymezujícím teoretická východiska svého díla hovoří Seth Price o „kolektivním autorství“ a „úplné decentralizaci“, které definují náš nový kulturní rámec, aby dospěl k závěru, že „distribuce je oběhem čtení“ a že úkolem umělce „se stává balení, produkce, rekoncepce a distribuce“.⁴ Jinými slovy, každý umělec či umělkyně se projevuje na své individuální *vlnové délce*, a to zejména oním progresivním opakováním formálních elementů, jimž jsme říkali *styl*. A tato individuální vlnová délka přenáší ve svých emanacích znaky, které jsou zároveň heterogenní (náležející do rozličných registrů kulturních tradic) a heterochronní (vypůjčené z různých period). A tak Shezad Dawood svým snímkem *Feature* vytvořil film, který proti sobě staví prvky vypůjčené z westernů a hororových „gore“ filmů v narativním rámci, v němž si Samuel Beckett podává ruku s Busterem Keatonem. Na téže fantastické vlně přenáší Marcus Coates do současného světa archaické metody šamanismu, když vzývá „zvířecí duchy“, aby mu pomohli vyléčit sociální problémy Izraele nebo souostroví Galapágy. Aktuální na těchto hříčkách přitom není používání minulosti k vyjádření přítomnosti, ale vizuální jazyk, jímž je tato operace prováděna – jazyk cestování a nomadismu. Neexistují už žádné kulturní kořeny, které by mohly být oporou forem, žádný exaktní kulturní fundament, jenž by se mohl stát výchozím bodem pro variace, žádné jádro, žádné hranice uměleckého jazyka. Má-li se umělec či umělkyně dneška dopracovat k přesnému výrazu, musí si za své východisko vzít globální kulturu, a ne naopak, tak jak tomu bylo dříve. Čára je důležitější nežli body, které ji lemují.

V přísném slova smyslu výstava shromažďuje díla, jejichž kompoziční princip je odvislý od řetězce prvků: dílo má tendenci stát se dynamickou

⁴ Seth PRICE, „Dispersion“, <http://www.distributedhistory.com>, 2002 (cit. 14. 5. 2011).

strukturou generující formy před, v průběhu a po své produkci.⁵ Tyto formy dávají vzniknout narativům, narativům své vlastní produkce, ale také své vlastní distribuce a mentálního procesu, jehož jsou součástí. Loris Gréaud například vytváří elektroencefalografy svého vlastního mozku, zatímco se v mysli obírá výstavou; ty jsou zpracovány do počítačového programu, následně transformovány na světelné emise a konečně na elektrické impulsy šířící vibrace ve výstavním sále – dříve než budou (nebo nebudou) zužitkovány někde jinde. Lindsay Seers v instalacích zkoumajících otázku původu fotografického obrazu znovu a znovu edituje dokumentární materiály ze svého života, počínaje dětstvím na Mauriciu a konče současným pobytem v Londýně.

Umělecká díla, jež sledují ustupující perspektivy historie a geografie, načrtávají linie v globalizovaném prostoru, který nyní zahrnuje i čas: historie, poslední neprozkoumaný kontinent, může být překonána stejně jako teritorium. V Sebaldově románu *Saturnovy prstence* (*The Rings of Saturn*) putuje vypravěč pěšky krajinou anglického východního pobřeží. Prochází rozličnými vrstvami času a mísí minulost, imaginární představy a budoucnost. Brouzdá díly sira Thomase Browna, když pátrá po posledním místě odpočinku filosofovy lebky, komentuje Rembrandtovu *Hodinu anatomie doktora Tulpa*, potkává Josepha Conrada cestujícího do Konga, rozpomíná se na film o lovu sledů, přemítá o etnických čistkách na Balkáně nebo o velkých námořních bitvách a jejich výtvarném zpracování, aby se nakonec dostal k diskusi o Chateaubriandovi a uvedl nás do dějin chovu bource morušového. Nositeli narativů jsou obrazy nebo setkání, z nichž Sebald konstruuje kaleidoskop fragmentů reflektujících otisky dějin. Tris Vonna-Michell později píše text původně určený pro web o Sebaldovi: „To se přihodilo v roce 2003 – od tohoto nenadálého okamžiku se původní text či spíše kratší próza začala rozvíjet do labyrintu asociací a narativů. O tři roky později jsem se probíral svými počítačovými soubory a spatřil ony dokumenty a fotografie, ony tunely a webová vyhledávání [...] a projekt stále ještě pokračuje.“⁶

Formát cesty, který se tak často objevuje v dílech dnešních umělců, kráčí ruku v ruce se zevšeobecněním hypertextu jakožto myšlenkového pro-

⁵ Vyčerpávající popis operace zřetězení ve vztahu k technikám samplingu a surfování na webu viz Nicolas BOURRIAUD, *Postprodukce*, Praha: Tranzit 2004.

⁶ Tris VONNA-MICHELL v interview s Andrewem HUNTEM, „Fragmented Narratives“, *Untitled*, 2008, č. 45, s. 27.

cesu: jeden znak nás odkazuje k druhému, ten zase k třetímu a výsledkem je řetězec vzájemně provázaných forem, jež imituje klikání myši na monitoru počítače. U Nathaniela Mellorse, Olivie Plender, Ruth Ewan nebo Spartacus Chetwynd jsou reference k minulosti koordinovány podle systému kognitivní logiky. Pochopit přítomnost znamená zabývat se určitým druhem improvizovaného archeologického průzkumu světové kultury, který se stejnou měrou ubírá cestou *reinscenování* i cestou prezentace artefaktů – či jinými slovy, používá techniku mixování. Kupříkladu Ewan instaluje obří akordeon z jednoho italského muzea; ten doprovází reprodukci archivních dokumentů starými revolučními písněmi. V jediném díle Chetwynd se spojují Milton, Marx a *Sezame, otevři se (Sesame Street)*; **7** jedním z trvalých rysů její tvorby je hra s formami, jež nepokládá za relikty minulosti, ale za živoucí nástroje, které si musíme osvojit, abychom stvořili nové narativy. Obdobným způsobem Peter Coffin extrahuje narativní potenciál existujících uměleckých děl, když používá audiovizuální kontext, jež si paraziticky přivlastňuje význam těchto artefaktů a nechává je fungovat jako fiktivní postavy.

Tato putování v čase mají za následek modifikaci způsobu, jakým jsou znaky vázány na svou dobu. V případě Charlese Averyho vytváří umělec prostřednictvím narativu imaginárního světa nejen znaky, ale také kontext, jež jim dává soudržnost: je průzkumníkem univerza, uvnitř něhož je idea současnosti obětována ve jméno dobrovolné konfúze epoch a žánrů. Komiksová kniha Olivie Plender o životě fiktivního uměleckého génia v Londýně šedesátých let a její průzkum archivů utopických komunit či magických kroužků využívá forem, které nepřináležejí žádné identifikovatelné *přítomnosti*. A Matthew Darbyshire spojuje různé milníky z chronologicky odlehklých period, když kombinuje například architekturu stalinské éry s fragmenty Tate Britain nebo s renovacemi britských veřejných budov, a pokouší se tak o transhistorickou meditaci nad současným prostorem. A pokud jde o obrazy Davida Noonana, mají nejspíše původ v paralelním světě, čímž se opět vymykají přesné lokalizaci. Tato díla, osvobozená od fetišistické posedlosti současností, cestují prostorem a časem. To je s největší pravděpodobností důvod, proč dokáží lépe popsat naši přítomnost, a to jak tu heterochronní, tak tu heterotopickou.

Úvěrová krize: postmoderna se vymaňuje z truchlení

Termíny „moderní“, „postmoderní“ a „altermoderní“ zde nedefinují styly (nanejvýš tak způsoby myšlení), ale představují prostředky, které nám dovolují promítnout si kulturní epochy na časovou osu. Abychom pochopili, proč zhroucení globálního finančního systému na podzim 2008 bylo podle všeho zásadním obratem v dějinách, je nezbytné podívat se znovu na modernismus z perspektivy světové energetické spotřeby.

V inspirativním textu z roku 2004 definoval Peter Sloterdijk moderní způsob života jako „kulturu rychlého spalování“, která je specifickou podmínkou civilizace v epoše „nadbytku energie“. „Dnes,“ pokračuje, „je náš životní styl stále ještě závislý na schopnosti mrhat zásobami fosilních paliv. Jinými slovy, vsadili jsme na jistý druh exploze. Všichni fanaticky věříme v tuto explozi, všichni jsme uctívači tohoto překotného uvolnění masivního množství energie. Nemohu se zbavit dojmu, že ohniskem dnešních dobrodružných filmů – ‚akčních filmů‘ – je onen druhý primitivní symbol moderní civilizace: exploze auta či letadla; nebo spíše obřího zásobníku paliva, který je archetypem náboženského hnutí dneška.“⁸ Tento vztah mezi moderním životem a explozí se v doslovném i přeneseném smyslu táhne celým dvacátým stoletím od futuristického oslavování války až k „nenadálým uvolněním velkého množství energie“ v performancích skupiny Gutai nebo vídeňských akcionistů, nemluvě o fragmentarizovaných formách dadaismu, sebedestruktivních aparátech Jeana Tinguelyho nebo „explozivní“ obrazivosti pop artu.

Je příznačné, že termín „postmoderní“ se na scéně objevil zároveň s vypuknutím ropné krize v roce 1973, která přiměla svět si poprvé uvědomit, že zásoby fosilních paliv jsou omezené: to bylo zvěstování konce Sloterdijkova „nadbytku“. Jinými slovy, naši budoucnost náhle zatížila hypotéka. Není také žádná náhoda, že se termín „postmoderní“ dostal do oběhu ve druhé polovině sedmdesátých let, kdy byl nejprve zpopularizován architektem Charlesem Jencksem a posléze filosofem Jean-Françoisem Lyotardem. Zatímco jádrem Jencksových idejí byla kritika modernismu v architektuře, zejména pak funkcionalismu Bauhausu nebo Le Corbusiera, Lyotard se pokoušel zformulovat nové (bytočně episte-

⁸ Peter SLOTERDIJK, „La pensée sphérique“, BAM, 2004, č. 2, *Vies modes d'emploi*, s. 192.

mologické) paradigma, které by modernismu vdechlo nový život. Postmodernismus se tedy rozvinul ve stínu energetické krize a konce konjunktury, kterou Francouzi označují jako „třicet báječných let“ (1945–1975), jako když záchvat deprese následuje traumatickou ztrátu: ztrátu ideologií bezstarostného nadbytku a pokroku, technického, politického nebo kulturního. Ropná krize roku 1973 by klidně mohla představovat „primární scénu“ postmodernismu stejným způsobem, jako podle Sloterdijka ropa tryskající z vrtu symbolizuje modernismus dvacátého století. Toto byl osudový moment, který založil bezmeznou důvěru ekonomiky v dostatek energie a nekonečné projektování kultury do budoucna. Oba principy smetla ropná krize a s jejich ztrátou vznikla postmoderna.

Počínaje krizovým rokem 1973 ekonomika už nikdy nestála na drancování nerostných surovin. Kapitalismus se mezitím odvrátil od přírodních zdrojů a reorientoval se na technologickou inovaci – což byla volba Japonska – nebo na „financionalizaci“, což byla cesta, kterou si tehdy zvolily USA. A nyní, když ekonomika zpřetrhává své vazby na konkrétní geografii, se zase kultura odcizuje historii; odehrávají se tak dva paralelní procesy směřující k abstrakci.

Podle Bernarda Stieglera, který v podstatě opakuje klíčový motiv teorie Jean-Françoise Lyotarda o „libidinózní ekonomii“, kapitalismus funguje pomocí usměrňování našich tužeb; avšak, dodává, „touha se ocitla na sestupné spirále“, a tím systém donutila „ždímat instinktivní impulsy“, protože všechny reálné vášně se rozpustily mezi odcizenými jednotlivci, kteří ztratili kontrolu nad svými vlastními životy.⁹ Poté, co kapitalismus vysál touhy konzumentů, musel se napříště omezit už jen na ždímání jejich vlastních reflexí a niterných reakcí; udržitelné zdroje jeho energie vyschly, stejně jako v případě ropné krize. V umění se tento útok na naše instinkty projevoval překotnou cirkulací děl a vzestupem senzacechtivosti a spektakularity, jejichž jediným smyslem bylo uvolnit velké množství (neobnovitelné) energie na první pohled. Gustav Metzger, mistr energetické exploze, sebedestrukce a ekologické katastrofy, našel své pravé místo na této scéně naší doby; dílo tohoto přesvědčeného vyznavače víry v kontinuální vývoj kultury anticipuje evoluci kapitalismu a jeho kultury, když vzájemně kombinuje prvky modernistické formy schopné přežít kult exploze.

⁹ Bernard STIEGLER, *Réenchanger le monde. La valeur-esprit contre le populisme industriel*, Paříž: Flammarion 2006.

Výše jsem napsal, že postmoderní kultura má své kořeny v ideji konce dějin: nebo ještě přesněji, vyhláší konec dějin chápaných jako lineární narativ. V tomto smyslu definuje Lyotard postmodernu jako konec „velkých vyprávění“, scénářů budoucnosti, které jsou dějiny předurčeny naplnit podobně jako filmový režisér realizující hotový scénář. Vymizení těchto „metanarativů“ (zejména pak marxismu) uvádí na scénu kulturu improvizace a časových smyček: pokud už neexistuje žádný scénář, musíme napříště reagovat na „kontext“ nebo pracovat v krátkodobých perspektivách. Formy nejsou již připoutány k narativu, jenž by je definoval jako příslušející k určitému exaktnímu historickému momentu, ale jsou spíše zapuštěny v „textu“ kultury a referují výlučně jen samy k sobě. Palimpsesty, pastiše, textualita... Znaky ztratily veškerý kontakt s lidskou historií a generují samy sebe v nekonečném Brownově pohybu, v labyrintu znaků.

Při zpětném pohledu se zdá obtížné definovat postmodernu jinak než jako období přešlapování a nivelizace, jako období krátké, jak to přísluší historickému momentu cele determinovanému tím předchozím – jako bažinatou deltu řeky času. Dnes můžeme posledních pětadvacet let dvacátého století označit jako jedno nepřetržitě „poté“: po mýtu pokroku, po revolučních utopiích, po ústupu kolonialismu či po bitvách za politickou, sociální a sexuální emancipaci. Jakožto teorie se postmodernismus rozvinul v reakci na teleologický výklad světa, což je vize, kterou nacházíme jak v historismu kritiků – například Clementu Greenbergovi se dějiny umění jevily jako vlak na cestě k naplnění určité ideje –, tak v rozličných politicko-estetických utopiích typických pro století avantgardy. Tím bychom však modernismus redukovali na jeho nejbezprostřednější „progresivistický“ aspekt: ztotožňovali bychom jej s ambicemi na politickou změnu a s těmi nejradikálnějšími uměleckými hnutími, tj. s těmi, která prahla po vymýcení všeho nadbytečného a po návratu ke kořenům věcí. Ve skutečnosti bychom však u takového Marcela Duchampa, Roberta Fillioua, Ona Kawary nebo Gordona Matta-Clarka měli značné potíže narazit na jakoukoliv tendenci tímto směrem; jejich vize dějin nebyla „progresivistická“, ale reflektovala čas ve všech jeho složitých a mnohačetných dimenzích. U každého z těchto čtyř umělců se jakýkoliv posun do minulosti – symbolismus u Duchampa, východní filosofie u Fillioua a Kawary, archeologie u Matta-Clarka – překrýval s opačným pohybem do budoucnosti, což z nich činí předchůdce našeho heterochronického času. A pokud jde o Roberta Smithsona, jehož vizuální meditace o pojmu entropie nebo

koncept „zpětné ruiny“ se u nové generace umělců stále těší silnému vlivu, byl podle všeho prvním skutečně postmoderním umělcem, když anticipoval otázku modernity *ve vztahu k energetickým zdrojům* a bezprostředně se s ní konfrontoval: celý korpus jeho díla ztělesňuje narativ klasické „ropné krize“.

Postmodernismus je filosofií truchlení, je dlouhou melancholickou epizodou v našem kulturním životě. Když dějiny ztratily svůj směr a schopnost číst, nezbylo nic než postavit se tváří v tvář znehybnělému časoprostoru, v němž jako reminiscence vyvstávaly zmrzačené fragmenty minulosti: „ruiny muzea“, jak Douglas Crimp označil postmodernismus v roce 1980.¹⁰ Tento ryze depresivní postoj hluboce poznamenal první postmoderní etapu, charakterizovanou výpůjčkami identifikovatelných forem dějin umění a motivem „simulakra“, obrazu zastupujícího realitu v rámci samotné reality. Truchlení po ztracené realitě... Crimp definoval obraz jako „objekt touhy, touhy po signifikaci, o níž je známo, že je nepřítomná“.¹¹ Fredric Jameson ve svém průkopnickém eseji o postmodernismu pokládá za jeho dominantní rys schizofrenii, nebo ještě přesněji, jeden z jejích destruktivních symptomů – ztrátu schopnosti vnímat čas jako něco uspořádaného, neschopnost zakoušet svět jako soubor soudržných a smysluplných sekvencí, v jejímž důsledku se rezignuje na tuto snahu ve prospěch fascinace kaleidoskopickou přítomností.¹² Podle Slavojе Žižka představuje melancholie „vytříbeně postmoderní stanovisko, které nám umožňuje přežít v globální společnosti tím, že si udržíme zdání věrnosti svým ztraceným „kořenům““.¹³ A nakonec, podle Freuda, jedním ze symptomů melancholie, vázané na truchlení, je proces, který pacienta nutí převzít určité vlastnosti zesnulého, takže se nakonec částečně či úplně identifikuje s jeho osobou. Tento druh melancholie a záměny identity, vlastní postmodernismu, lze rozpoznat v bezpočtu neoavantgardních postupů, které se objevují od druhé poloviny devadesátých let: formální citáty ze slovníku geometrické abstrakce, výskyt politicky radikálních koncepcí v kritických textech atd. Ve výsledku modernismus přišel o svůj někdejší význam, když se z něj stal jen určitý druh nostalgické obsese.

¹⁰ Douglas CRIMP, *On the Museums's Ruins*, Cambridge, MA - Londýn: MIT Press 1993.

¹¹ *Ibid.*, s. 183.

¹² Fredric JAMESON, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC: Duke University Press 1991.

¹³ Slavoj ŽIŽEK, *Mluvil tu někdo o totalitarismu?*, Praha: Tranzit 2007, s. 140.

Ve své neschopnosti nadále určovat směr dějin nám nezbývalo než vyhlásit jejich konec. Nekonečné oprašování modernistických forem v osmdesátých letech vystřídala relativizace dějin samotných postkoloniálním myšlením. Tato druhá etapa postmodernismu nebyla ani tak melancholická, jako spíše multikulturalistická. Její počátky sahají ke konci „studené války“. Rok 1989 nebyl jen rokem zhroucení Berlínské zdi, ale rovněž rokem výstavy, která přes všechny průvodní kontroverze zvěstovala symbolický zrod planetárního umění. Konala se pod kurátorským vedením Jean-Huberta Martina v pařížském Centre Pompidou a nesla název *Kouzelníci Země (Magicians of the Earth)*. V onen okamžik se zdálo, že se dějiny osvobodily od hluboké doby ledové, jež byla nastolena tichým soupeřením dvou politických bloků. Velké modernistické vyprávění bylo nahrazeno příběhem globalizace, která neoznačuje kulturní periodu ve vlastním smyslu, ale proces geopolitické standardizace a synchronizace hodin historie. S dveřmi otevřenými dokořán jiným uměleckým tradicím a kulturám než jsou ty, které světu vnucoval Západ, se postkoloniální modernismus ubíral cestou předznamenávanou světovou ekonomikou, čímž nám umožnil od základu přehodnotit naše vize prostoru a času. Výsledkem byla planetární „horizontalizace“, na níž dnes musíme stavět.

Jak lépe lze charakterizovat toto období než jako mytologizaci počátků? Význam uměleckého díla v této druhé etapě postmodernismu je fundamentálně závislý na sociálním pozadí jeho produkce. „Odkud pochází?“ je podle všeho jeho nejnaléhavější otázkou a esencialismus jeho kritickým paradigmatem. Ztotožnění s žánrem, etnicitou, sexuální orientací či národem dává do pohybu mocný aparát – multikulturalismus, který byl povýšen na kritickou metodologii, se prakticky stal systémem přiřazování významů, udělujícím jednotlivcům jejich místo v hierarchii sociálních požadavků, a redukujícím tak celé jejich bytí na identitu a veškerý smysl na původ. Postmodernismus se tak od melancholie „studené války“ posunul k neurotickému zpytování počátků, příznačnému pro éru globalizace. A právě tento myšlenkový model se dnes nachází v krizi, právě tato multikulturalistická verze kulturní diverzity musí být zpochybněna, a to nikoliv ve jménu „univerzalizmu“ principů nebo nového modernistického esperanta, ale v rámci nového moderního hnutí založeného na heterochronii, společné interpretaci a svobodě experimentovat.

Modernismus a heterochronie: od „post“ k „alter“

Někteří umělci chovali nepřátelství vůči lineární časové linii modernismu založené na projekci do budoucna. Takový byl případ Marcela Duchampa, k jehož repertoáru náleželo široké spektrum tradičních řemesel, ať už vyšlých z módy, či anachronických (kroketová sada *Tři stopy etalonu* [1913–1914], dveře v *Je-li dáno...* [1946–1966] atd.) Uvedl tak do oběhu jinou vizi současnosti, než jaká byla tehdy v kurzu. Při křížení prostředků minulosti za účelem matení svých současníků zašel Duchamp tak daleko, že své mistrovské dílo *Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce* (1915–1923) popsal jako *retard en verre*: „zpoždění ve skle“. Duchampovo „zpoždění“, které je daleko významnější, než by se mohlo zdát, tak obchází protiklad mezi futuristickou projekcí a nostalgickými pohledy do minulosti, protiklad, který určuje naše vnímání umění dvacátého století. Modernost však obnáší něco víc než nějaký druh futurismu. V tomto smyslu je příznačné, že značný počet dnešních umělců a umělekýň se pohybuje na časoprostorové rovině charakterizované tímto „zpožděním“, když si pohrávají s anachronismem, s multitemporalitou nebo časovou prodlevou. Mohli bychom tedy konstatovat, že bezčasové kresby Charlese Averyho, malby Spartacus Chetwynd nebo Shezada Dawooda, ikonografické materiály Olivie Plender, Petera Coffina, Matthewa Darbyshira a Ruth Ewan či reference k počátkům filmu u Tacity Dean a Joachima Koestera – nebo k bollywoodským plakátům u Navina Rawanchaikula – se všechny potýkají s estetikou heterochronie: pokud odhlédneme od procesu jejich zrodu, během něhož jsou jejich části skládány do smysluplných sítí, zjistíme, že se v dílech těchto umělců a umělekýň nikde nemanifestuje žádný z typických znaků současnosti. „Současná“ je zde struktura díla, jeho metoda kompozice: samotný fakt, že v sobě slučuje heterochronní elementy – zpoždění (analogické s „předehraným“) koexistuje s *bezprostředním* (neboli „živým“) a s *anticipovaným*, tak jako dokument koexistuje s fikcí, nikoliv na základě principu akumulace (postmoderní barokismus), ale tak, aby nám odhalil naši přítomnost, v níž se prolínají rozličné temporality a úrovně reality.

Koleje a sítě: „viatorizace“ forem

Převládající estetika tohoto zájmu o bezčasovost podle všeho tkví v masivním používání černé a bílé, například v šestnáctimilimetrových němých

filmech promítaných Joachimem Koesterem, v ikonografii Davida Noonana, Trise Vonna-Michella či Charlese Averyho, v kresbách Olivie Plender, v sérii *Ruský konec* (*The Russian Ending*) od Tacity Dean nebo v celém univerzu Lindsay Seers. Dnes je černobílá spojována s obrazy, které náležejí minulosti a světu archivů – zároveň však funguje jako garant autenticity jejich obsahu, a to z toho prostého důvodu, že technika černobílé fotografie zde byla dříve nežli Photoshop. V knihách W. G. Sebalda je příběh prokládán podobnými fotografiemi, jejichž posláním je podle autora akcentovat pravdivost příběhu. U Sebalda tedy příběh není v konfliktu s obrazem. Zde se však jedná o jiný typ narativu, než jaký má na mysli Wim Wenders, když si představuje obrazy uspořádané do souvislé linie, s fixním pořádkem a s fixní chronologií. Kinematografie, jež se zrodila ve stejné době jako lokomotiva, chápe narativ spontánně jako „vlak projíždějící noční tmou“, jak by řekl François Truffaut; jinými slovy, jako narativní koleje organizující tok obrazů. Existuje snad lepší metafora historie, jak ji chápal modernismus dvacátého století, než metafora vlaku? Rosalind Krauss prohlásila: „Perspektiva je vizuálním korelátem kauzality: věci následují jedna druhou podle pravidel.“ Vypořádal-li se výtvarný modernismus s monokulární, centristickou (prostorovou) perspektivou, nahradil ji „temporální perspektivou, tj. historií“.¹⁴ Stále však zůstává nezodpovězena mnohem obtížnější otázka, zda éra světové elektronické sítě a globální hypermobility opravdu dává vzniknout novým způsobům vnímání lidského prostoru. Termín „postmoderní“ lze použít k označení umění, které vzdoruje těmto dvěma typům perspektivy: prostorové a temporální. „Altermoderní“ na druhé straně kombinuje obě; časoprostor definovaný dílem nové generace umělců od Koestera přes Averyho či Dean až po Chetwynd vystupuje v podobě Möbiovy pásky. V jejich výtvorech je perspektiva zároveň geografická (mobilita, dislokace a kulturní nomadismus jako kompoziční metody) i historická (heterochronie jako spontánní vnímání světa). Simon Starling či Darren Almond kupříkladu dislokují objekty v prostoru, aby vrhli světlo na jejich historii; dalo by se říci, že je „viatorizují“ (podle latinského *viator*, „cestovatel“). Historická paměť stejně jako topografie současného světa pro ně existují pouze ve formě sítě. Znaky se dislokují, „viatorizují“ v kruzích a umělecké dílo samo sebe prezentuje jako dynamický systém tohoto typu.

Co je to ale síť? Řetězec diskrétních prvků vzájemně pospojovaných v prostoru či času. Rozličné materiály mohou sloužit jako „lepídlo“, které drží

¹⁴ Rosalind KRAUSS, „A View of Modernism“, *Artforum*, 1972, č. 11, s. 48–51.

jednotlivé složky při sobě, nicméně jedna z nich se dnes těší obzvláštní důležitosti: vyprávění příběhů. Jeden z umělců, kteří přispěli k teoretickému rozpracování této koncepce, Philippe Parreno, vysvětluje, že „předprodukce, produkce a postprodukce představují narativní momenty, které jsou závislé jeden na druhém. Narativ se odvíjí v procesu spojování těchto sekvencí do řetězců.“¹⁵ Vystavování díla pojatého jako síť znaků – jako třeba monitoru počítače reagujícího na sekvenci hypertextových odkazů – nám umožňuje obejít další typ rozporu, který se stal neproduktivním: rozporu mezi formou a narativem. Liam Gillick definuje tuto novou strukturu jako „diskursivní rámec“ nebo „diskursivní model praxe“. Tím se v žádném případě nemá rozumět pokusení nahradit formu schematicností, protože „diskursivnost není jen tím, co produkuje dílo, ale zároveň je i produkovaným dílem samotným v podobě kritických i improvizovaných názorových výměň.“¹⁶ Stejně jako Parreno líčí Gillick vznik uměleckého díla ve smyslu určité formy řazení, nepřetržitého pohybu od obrazu k textu, od narativu ke znaku. „Tato diskursivnost je produktivním cyklem, a nikoli fixním performativním momentem v čase... Vyplňuje prohlubující se propast mezi trajektorií modernity (chápanou jako souvislý tok technologií a demografického vývoje) a sebe-vědomou trajektorií modernismu implodující do melancholie.“¹⁷

Strategický univerzalizmus

Jestliže byl postmoderní kritický proces *par excellence* detailní analýzou znaků z perspektivy jejich původu, pak je klíčovým úkolem dneška, vyplývajícím ze situace extrémní globalizace světové kultury, nově uchopit emblematické gesto modernity – exodus. Ten lze definovat jako násilnou separaci od tradic, obyčejů, jednoduše od všeho, co jedince pojí k „teritoriu“ a k návykům kultury zamrzlé fixovanými způsoby toho, jak se co říká a dělá. Co přesně je však transformováno a přenášeno? Abychom si mohli odpovědět na tuto otázku, musíme se znovu zamyslet nad významem samotného pojmu teritoria – kulturního či jiného – z perspektivy „viatorizace“.

¹⁵ Hans-Ulrich OBRIST - Philippe PARRENO, *The Conversation Series*, sv. 14, Hans Ulrich Obrist & Philippe Parreno, Kolín nad Rýnem: Walther König 2007.

¹⁶ Liam GILLICK, *Maybe It Would Be Better If We Worked in Groups of Three?*, 's-Hertogenbosch: Hermes Lecture Foundation, 2008, s. 29.

¹⁷ *Ibid.*, s. 30.

Podle sociologa Marca Augého „kultura nikdy nebyla spontánním produktem, který může být osvojen jakýmkoli teritoriem. Tato iluzorní definice se dnes opětovně vynořila na povrch, protože už neexistuje žádné teritorium. Je to jedna z iluzí udržovaná při životě globalizací. Současné umění této ambivalenci přitakává, i když se ji pokouší učinit svým námětem.“¹⁸ Ve světě, jehož každý kousek je pod dohledem satelitů, teritorium získává charakter konstrukce nebo putování.

A tak se umělec, *homo viator*, stává nomádem. Transformuje ideje a znaky a přesouvá je z jednoho místa na druhé. Veškerá modernita je vehikulární, založená na směně, a bytostně přenosná; rozmanitost, která dnes očividně ohlašuje svůj příchod, se bude stávat stále extrémnější s tím, jak se bude poprvé v dějinách vyvíjet v planetárním měřítku. A stejně jako alterglobalizace nehledá kumulativní řešení proti válcování současného světa ekonomickou globalizací, ale spíše řetězí singulární odpovědi v rámci modelu udržitelného rozvoje, nemá ani altermoderna potřebu nahradit postmoderní relativismus novým univerzalizmem, jako spíše zasítovanou „souostrovň“ mutací modernity. Tento proces se také odehrává pod naléhavým tlakem požadavku odpovědět na několik základních otázek: jak máme žít v tomto světě – který se údajně stává „globálním“, nicméně se jeví tak, že jej podpírají dílčí zájmy, nebo že existuje v napětí za barikádami fundamentalismu –, nemají-li nám za vzory chování sloužit ikony masové kultury? Jak reprezentovat moc, která se stává stále skrytější v důsledku své provázanosti s ekonomikou? A jak konečně dosáhnout toho, aby umění nebylo jen sekundárním zbožím v systému hodnot, cele orientovaném na onen „všeobecný a abstraktní ekvivalent“, jímž jsou peníze? Jak může umění svědčit proti „noční můře ekonomiky“, aniž by samo sebe degradovalo na pouhý militantní aktivismus?

„Když lidé vytvořili města,“ argumentuje J.-M. G. Le Clézio, „když vymysleli beton, dehet a sklo, vymysleli novou džungli – teprve se však musejí stát jejími obyvateli. Možná vymřou ještě dříve, než jim bude dopřáno poznat, jaká tato džungle skutečně je. [Amazonští] Indiáni s tou svou mají tisíciletou zkušenost, a proto je jejich vědění tak dokonalé. Jejich svět se neliší od našeho, jednoduše v něm žijí, zatímco my stále pobýváme v exilu.“¹⁹

¹⁸ Marc AUGÉ, *L'Art du décalage*, <http://multitudes.samizdat.net/L-Art-du-decalage>, 5. června 2007 (cit. 14. 5. 2011).

¹⁹ Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO, *Haj*, Paříž: Flammarion 1971, s. 36.