

Skrátka, nejaké predpoklady o hodnote sú pri štúdiu umenia nevyhnutné. Aj tie najobrazoboreckejšie z histórií, ktoré odhaľujú vnútornú hodnotu svojho predmetu, čiže umenia, ako fiktívnu, predpokladajú hodnotu samotného obrazoborectva. Umenie si zachováva svoju tradičnú hodnotu privilegovaného dejiska kritiky kultúry.

#### POUŽITÁ A ODPORÚČANÁ LITERATÚRA

- Appadurai, Arjun, ed. 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bataille, Georges. 1991. *The Accursed Share: An Essay on General Economy*. New York: Zone.
- Baudrillard, Jean. 1981. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Saint Louis: Telos.
- Baxandall, Michael. 1972. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- Benjamin, Walter. [1936] 1968. „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.“ In Benjamin, *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace and World. (Slovenský preklad: W. Benjamin: „Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti.“ In: Benjamin, *Illuminácie*. Bratislava: Kalligram, 1999.)
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ferry, Luc. 1993. *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age*. Chicago: University of Chicago Press.
- Freud, Sigmund. [1927] 1997. „Fetishism.“ In: *Sexuality and the Psychology of Love*, Philip Rieff. New York: Simon and Schuster.
- . [1905] 1962. *Three Essays on the Theory of Sexuality*. New York: Basic.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1975. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Oxford: Clarendon.
- Kant, Immanuel. 1987. *Critique of Judgment*. Indianapolis: Hackett. (Český preklad: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.)
- Lukács, Georg. 1971. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Marx, Karl. [1867] 1954. *Capital*. Moscow: Progress. (Slovenský preklad: *Kapitál*, 1. zv., Bratislava: Pravda, 1979.)
- Mauss, Marcel. 1966. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. New York: Norton.
- Pietz, William. 1985, 1987, 1988. „The Problem of the Fetish.“ *Res* 9, 13, 16.
- Riegl, Alois. [1903] 1982. „The Modern Cult of Monuments: Its Character and Origins.“ *Oppositions* 25.
- Simmel, Georg. [1900] 1990. *The Philosophy of Money*. London: Routledge.
- Sombart, Werner. 1967 *Luxury and Capitalism*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Thomas, Nicholas. 1991. *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

## Postmodernizmus/ Postkolonializmus

Homi K. Bhabha

### I

Žiadny kritický termín v dnešných časoch neprenikal do ulíc tak bleskovo ako práve „postmodernizmus“ v neskorých sedemdesiatych a v osemdesiatych rokoch. Predchádzajúce intelektuálne hnutia síce nadobudli širší kultúrny význam, ich *succès de scandale* však závisel od istej knižnej kultúry, od papierovej stopy ideí a postojov, ktorá ich vyviedla von do ulíc. Napríklad existencializmus podnecoval záľubu v pouličných kaviarenských stolíkoch, návrat prísneho odlišovania tela a ducha v otázkach (nemonogamného) sexu, oslavovanie neskorého, osudom prekliateho Jamesa Deana a intímnych *chansons noires* Julietty Greco. Dekonstrukcii sa ušiel vlastný verejný záhon v Derridovom príspevku k parku La Vilette, architektonické pocty v Eisenmanovom a Koolhaasovom diele, ba aj krátky záber vo filme Hanifa Kureishiho *Sammy a Rosie sa spolu vyspia*. No čaro tohto zľudovenia stálo na istej forme intelektuálneho začlenenia i záväzku. To nie je prípad postmodernistického *chic*. Jean-François Lyotard vo svojej priekopníckej práci *Postmoderná situácia* zdôraznil, že vzťah medzi modernitou a postmodernitou je zmierujúci a aporetický – „postmoderné je to, čo v moderne prezentuje neprezentovateľné v samotnej prezentácii“ (Lyotard, 1992, s. 1014). Jemná sofistika podobných definícií sa však vytratila, keď tento termín v anglo-americkom kontexte prevzali žurnalisti, mediálni guruovia, módni poradcovia, diskdžokeji a reklamní textári.

Postmodernizmus v západných metropolách mal v sebe čosi razantné a antielitárske, akýsi naivný a optimistický populizmus typu: „Ak sa to môže stať na ulici či v našom bloku, môže sa to stať hocikde hocikomu.“ Nemožno to však chápať ako nejakú novú demokratickú túžbu alebo pokus o rozšírenie emancipačných ideálov. V diskurze populárnych médií bol postmodernizmus predzvestou individualistického pluralizmu v dobe nástupu konzervatívcov – Margaret Thatcherovej



vo Veľkej Británii a Reagana a neskôr Busha v Spojených štátoch amerických – , ktorí celou dušou oslavovali nezadržateľný triumf mechanizmov voľného trhu nad nefunkčnými a malátnymi ekonomikami druhého a tretieho sveta. Koniec studenej vojny priniesol len búrlivý a desivý mier. A tak v danom kontexte sa toto *povrchné*, žurnalistické povýšenie každodenného života na postmodernosť podieľalo na oveľa temnejšom politickom populizme: stalo sa oslavou „bezhodnotového“ životného štýlu uprostred epochálnych *ideologických* posunov v globálnych kultúrach, oslavou, ktorá sprevádzala nové konzervatívne ekonomické prispôsobenia a presadzovanie autoritatívnych politických režimov.

Ako sa Benjaminov *flâneur*, melancholicky sa potlkajúci v parížskych pasážach, stal symbolickou postavou ešte nezrelej modernity, tak mala aj postmodernita svoju vlastnú pouličnú kultúru, rozoznateľnú na prvý pohľad. Roleri, ovenčíte sa walkmanom Sony; power walkers, nahod'te si slúchadlá a ide sa do sveta! Zahalení pláštom zvukov podľa vlastného výberu ziapte, ak treba hovoriť, nie je totiž vôbec ľahké preniknúť cez tieto ochranné obaly, ktoré „personalizujú“ verejné zóny. Zostaňte naladení a predierajte sa ulicami metropoly posiatymi postmodernými znakmi. Mrakodrap odetý v nablýskanom hliníku či sklenených tabuliach závratne odráža vír okolitého sveta v jeho samovoľnom *mise en abîme*. A potom tú ironickú signatúru postmodernity: z napodobeniny stredovekej hradnej veže na samom vrchu budovy sa vyklúje len špirálovitá ozdoba. Pohnime sa smerom k vode, bližšie k Venice Beach, kde sa presúšajú a trénujú roleri. S neskorým populdním zavládne zreteľne mediteránska atmosféra a nečakane francúzske, *provensálske* svetlo, čo kontrastuje s oslnivým jasom piesku a mora, ich kovovo lesklými, béžovými a modrými pruhmi rozhraničenými zelenými okrajmi. Naraz sa uprostred prehliadky svalov odohrá tiché stretnutie. Je čosi ironické na tejto udalosti, vo svojej uhladenosti takmer archaickej, vo vzduchu visí čosi familiárne a ikonicky sugestívne. Dvaja dôstojní džentlmeni sa zdravia: jeden sa opiera o vychádzkovú paličku, druhý o priveľký štetec. Tretí pán stojí obďaleč a ukláňa sa hlavou. Bližší pohľad odhalí trik tohto obrazu: inscenované stretnutie umelcov Petra Blakea, Davida Hockneyho a Howarda Hodgkina na Venice Beach (zobrazené na Blakeovej maľbe *Stretnutie alebo Dobrý deň, pán Hockney*, 1981 – 1983) je prekladom/transpozíciou Courbetovho obrazu *Stretnutie alebo Bonjour, Monsieur Courbet* (1854). S prechodom od *provensálskej* krajiny k Santa Monike, od realizmu k akémusi post-pop-postmodernizmu sa súčasne preobsadzuje postava umelca. Kde kedysi Courbet arogantne a podozrievavo zazeral na úctivé pozdravy zberateľov Bruyasa a Fajona, zdraví teraz britský emigrant

Hockney „anglických“ umelcov Blakea a Hodgkina. Strojené pózy kopírujúce Courbetovu maľbu pripomínajú históriu európskej maľby, prekvapivo inscenovanú v kalifornskej krajine mladosti, zmyselnosti a ľahkosti, ktorú si z veľkej časti vo svojej obrazotvornosti vymyslel David Hockney. Práve tento palimpsest Courbet/Blake/Hockney použil Charles Jencks na obal svojej knihy *Čo je postmodernizmus?*, v ktorej tvrdí, že „Post-Moderný svet je vekom úvodzoviek, »takzvaného« toho, »neo« tamtoho, vedomej fabrikácie, transformácie minulosti i nedávnej modernej prítomnosti“ (Jencks, 1990). Neo toho? Aké fabrikácie, z akých tkanín? Nezabudnime na ženy v šatách od Vivien Westwoodovej, ktoré sa producujú v napodobeninách viktoriánskych korzetov a v šnurovačkách oblečených ako vrchné ošatenie, s vedľa stojacimi bezkrvnými krásnymi chlapcami v zafúlanom, umelo obnosenom ľanovom odevu bridlicovo-ovsenej farby, až na nejakú tú vestu *comme des garçons* či voľne prehodené sako *dolce et gabbana* nerozoznateľných od bezdomovcov v ušpinených šatách od Armády spásy, ktorí ukrytí pri metre hanblivo predávajú staré čísla pouličných novín *Street Action*. Prítomnosť sa v polovici osemdesiatych rokov nazývala postmodernou natoľko benevolentne a všadeprítomne, že sa Donald Judd posťažoval, že tento pojem „obsahuje viac každodenného, (...) pričom dnešnosť a popularitu stavia nad uznávané umenie“ (Judd, 1992, 1032). Neprekvapuje teda, že v raných deväťdesiatych rokoch nebol Hal Foster sám, kto sa pýtal: „Čo sa to len stalo s postmodernou? Z miláčika žurnalistiky sa stala Baby Jane kritiky.“ (Foster, 1993b).

Môj až príliš živý obrázok postmoderného života ulice prináša aj dôležitejšie posolstvo o povahe reprezentácie v postmodernom diskurze, totiž pojem „simulakrálneho“ označovania. Voľbou *tableau vivant* pri uvádzaní pojmu postmoderného sa usilujem zachytiť čosi celkom špecifické na postmodernej estetike ako reprezentácii „neprezentovateľného v prezentovateľnom“. Pretože *tableau vivant* ako živý obraz uchopuje čosi z tej zvláštnej, opakovacej či „retro“ (aby sme použili „postmoderné“ slovíčko) štruktúry simulakra. Túžba reprezentovať je v prípade *tableau vivant* pôžitkom z tvorby kópie, ktorá vypúšťa originál a uniká mu, nie však jeho jednoduchým premiestnením z pôvodného kontextu, ale jeho zdvojením: je to obraz, ktorý „zadržáva dych“, aby vyzeral strnulo, mŕtvo, stuhnuto, aby do výjavu vliel život a prekročil prítomnosť samotného zobrazovania: je reprodukciou podobnosti, kde povrch deja je označujúcim miestom „diferencie“, ktorá spočíva súčasne v substitúcii i subverzii. *Tableau vivant* je žáner, ktorý vyhovuje najmä postmodernej epistemológii, v ktorej sa „odstráni referent, referencia sa však zachová: ostane len písanie snov, fikcia, ktorá však nie je imaginárna, mimikry bez napodobňovania,



bez vernosti realite, (...) na tej strane trblietania, kde žiari »médium« (Derrida, 1981, s. 211).

Postmoderný diskurz je súčasne posmrtným hlásením o konci (koncoch) modernity i pôrodným hlásením o pôvode prítomnosti našej vlastnej doby, ktorá sa ešte s námahou rodí. Táto časová neurčitost' – kde nemožno uniknúť opakovaniu minulosti (Freudov pojem *Nachträglichkeit* čiže oneskorené konanie) a kde budúca obnova nie je nikdy naplno uskutočniteľná – sa búri proti pojmom zmyslu a dejín chápaným ako formy nejakej synchronnej či sukcesívnej „totality“. Uvedená temporalita nás privádza k oblasti estetickej hodnoty, ako je utváraná prahovými a čiastkovými umiesteniami, ktoré štruktúrujú sám umelecký predmet. „Apropríácia, miestna špecifickosť, pominuteľnosť, akumulácia, diskurzívnosť, hybridizácia – tieto rôznorodé prístupy charakterizujú mnohé črty súčasného umenia a odlišujú ho od jeho moderných predchodcov“ (Owens, 1992b, s. 1056). Alternatívou holistickeho historizmu v postštrukturalistickom myslení nie sú, ako sa často s obľubou vyhlasuje, bezbrehý sociálny atomizmus či libertariánska fragmentácia subjektu. Disjunktívne a dublujúce základy tohto diskurzu podnecujú postrannú alebo metonymickú tendenciu, ktorá spôsobuje odklon v otázke hodnoty, ako vystupuje v kultúrnom a estetickom súde.

V *Lokalizácii kultúry* som tento proces opísal takto:

„Hybridné spájanie slov zdôrazňuje neporovnateľnosť prvkov ako základ kultúrnej identifikácie alebo estetickeho hodnotenia. Problémom je performatívna povaha tvorby identity a zmyslu: vyjednávania a úpravy priestorových zón, ktoré sa nepretržite a nepredvídane »otvárajú«, presúvajú hranice, odhaľujú limity akéhokolvek nároku na jediný alebo nezávislý znak identity alebo transcendentnej hodnoty (...), či je ňou pravda, krása, trieda, rod alebo rasa (...) Identita a diferencia tu nie sú ani Jedným ani Druhým, ale čímsi iným »popri«, »pomedzi« (je tu *agentúra*<sup>1</sup>, ktorá nadobúda svoju tvorivú aktivitu) v podobe »budúcnosti«, kde minulosť nie je zdrojom a prítomnosť nie je jednoducho prechodná. Trocha pritiahnuté za vlasy, je to vmedzerená budúcnosť, ktorá sa vynára *medzi* nárokmi minulosti a potrebami prítomnosti (...) »Prítomnosť« sveta, ktorý sa objavuje v umeleckom diele zrušením časovosti, označuje historickú *prechodnosť* blízku psychoanalytickému pojmu *Nachträglichkeit* (oneskorené konanie): „Funkcia prenosu, prostredníctvom ktorej sa minulosť rozplynie do prítomnosti tak, že sa budúcnosť (identity alebo

<sup>1</sup> agency – činnosť, sila, sprostredkovanie, agentúra (pozn. prekl.)

umenia) stáva (opäť) *otvorenou otázkou* namiesto toho, aby sa určovala nemennou minulosťou.“ (Bhabha, 1994a, s. 219).

Hodnota umenia nespočíva v jeho transcencii, ale v schopnosti prekladu, v možnosti pohybu medzi rôznymi médiami, materiálmi a žánrami, pričom zakaždým vyznačuje a súčasne presúva hmotné hranice diferencie; a jasne formuluje „miesta“, v ktorých je otázka „špecifickosti“ dvojznačná a zložitá. V súlade s práve takýmito názormi Baudrillard tvrdí, že postmodernita presahuje formy reprezentácie ako ikonu, obraz či symbol, pri ktorých sa hermeneutická pravda napokon určuje v zrkadle „prírody“. Nalieha, aby sme vstúpili do estetickeho a kultúrneho priestoru, kde sa „reálne a imaginárne zmiešavajú v jednej a tej istej operačnej totalite (...), a to (zapojením) akejsi nevedomej percepce, akéhosi šiesteho zmyslu pre falšovanie, montáž, tvorbu scenárov (...), akéhosi šifrujúceho prúžku, kódovacej a dekódovacej pásky, záznamu na páske magnetizovanej znakmi“. (Baudrillard, 1992, s. 1051).

Moja postmoderná enkláva rozširuje túto stratégiu šifrujúcej pásky, onen „zmiešavací“ proces kódovania a dekódovania (pre postmodernú estetiku zásadný), na čítanie kritických diskurzov, ktoré vytvorili jej „hutný opis“. Preto som pouličnú scénu zaľudnil simulakrálnymi reprezentáciami figúr, ktoré sú kľúčové pre vývin postmodernity v západnom akademickom prostredí. Napríklad môj chodec s walkmanom Sony, hermeticky uzavretý do zahaľujúceho „cool“ média solipsistickej zvukovej bubliny, ihneď pripomenie Frederica Jamesona a jeho ikonické použitie Munchovho homunkula z *Výkriku* ako typický príklad figúry, ktorá jasne artikuluje rozdiel medzi úzkosťou modernity a „afektovaným zavýjaním“ v postmodernej situácii (Jameson, 1992, s. 1074 – 1080).

\* \* \*

Toto stretnutie zvláštnych dvojníkov na okraji obrubníka – človeka s walkmanom Sony so zazátkovanými ušami a Munchovho homunkula bez uší – nás privádza až k jadrú postmodernej diskusie – k zápasu o dušu „subjektu“. Podľa Jamesona reprezentuje Munchova maľba výsostne modernistickú „estetiku vyjadrenia“ a jej závislosť od subjektu – postavy, autora, zámeru, činnosti, „centrálnosti“ – kde sa predpokladá metafyzika *hĺbky*. Záväzok hĺbky spočíva v takejto hermeneutike na štyroch základných pojmoch: dialektika podstaty a javu s dôsledkami pre teóriu ideológie a sprostredkovania; Freudov model latentného a manifestovaného spolu s jeho možnosťami „symptomatickeho“ výkladu; existencialistický model autentického a neautentického (odcudzenia



a prekonania odcudzenia) a semiotická opozícia signifikantu a signifikátu (tamže). Munchov výkrik je človek na riskantnom okraji tejto štvordielnej schémy; a predsa symbolizuje prežitie svojho životného sveta a časti „expresivistickej“ etiky autenticity a prekonania odcudzenia. Pretože napriek desivému tichu výkriku nesie pomalovaný povrch známky „tých úžasných sústredných kruhov, v ktorých sa zvukové chvenie *absolútne zviditeľní* ako na povrchu vodnej hladiny – v nekonečnom rade, ktorým sa vinie od trpiaceho, aby sa tak stal *samotnou geografiou* univerza, v ktorom teraz sama bolesť *prehovorí a vibruje cez materiálny* západ slnka a krajinu (tamže, zdôraznil H. K. Bhabha). „Hluchota“ výkriku prechádza do perspektívy hĺbky, ktorá tvorí spomínanú štvordielnu schému, i keď v bode jej extrémnej krehkosti.

Jameson by namietal, že v prípade chodca s walkmanom Sony je to celkom inak. Tu zvukové sústredné kruhy nerezonujú a neširia sa ozvenou do celého hmotného univerza. Ticho sa neprevedie na *viditeľnú* materiálnosť, ktorá výraznou artikuláciou podstaty/javu, autenticity/prekonania odcudzenia umožňuje subjektu, aby našiel zmysel v ustálenom znaku, čo by umožnilo, aby sa osud človeka s walkmanom dal zovšeobecniť a vztiahol sa ku „geografii“ človeka. Tiché introjektované zvuky walkmana narážajú do tvrdošijných, iba odrážajúcich povrchov postmoderných simulakrov a sú chytené „do hry“, do dvojitého aktu historickej kontingencie, kamsi pomedzi osobný a *spoločenský* priestor. Tu sa už nepredpokladá, že „subjekt je nádobou podobnou monáde, v ktorej sa veci pociťujú zvnútra a potom sa vyjadrujú *projekciou navonok*“ (tamže, s. 1080; zdôraznil H. K. Bhabha).

Absenciou dialektiky dnu/von a jej metafyziky hĺbky ohlasuje postmodernizmus smrť subjektu. V inom rozhodujúcom momente postmodernej diskusie, v eseji *Postmodernizmus v paralaxe* však Hal Foster reviduje Jamesonov nekrológ. Fosterovo východisko mi je bližšie: stojí na predpoklade, že určujúca „diferencia“ postmodernity je na úrovni jej disjunktívnej časovej štruktúry. Foster uznáva „nikdy neukončený prechod k postmoderne“ (1993b, 6), čo si vyžaduje obchádzku cez Freudovu teóriu „oneskoreného konania“, aby sme dospeli k histórii prítomnosti ako „nesynchronnej zmesi rôznych časov“ (tamže, 5). Tento prípad *medzilahlosti* histórie s jej „nepretržitým procesom anticipácie a rekonštrukcie“ (tamže) otvára teoretické prekročenie smrti subjektu:

„V istom zmysle je tentoraz mŕtva smrť subjektu: subjekt sa síce vracia, ale v politickom prestrojení – v podobe nových, ignorovaných a odlišných subjektív, sexualít či etník. Medzitým, v čase, keď už prvý, druhý a tretí svet nie sú od seba zreteľne odlišné (ak vôbec niekedy boli), antropológia kritizuje svoj

vlastný protokol a postkoloniálne vrstevnaté usporiadania majú medzi sebou komplikované antikoloniálne konfrontácie. A napokon, hoci naša spoločnosť naďalej zostáva jedným z dramatických výjavov *à la* Debord, je tiež spoločnosťou elektronickej disciplíny (...), s novými možnosťami, ktoré nás očakávajú v kybernetickom priestore (...) To je oneskorené konanie, dvojitý pohyb moderných a postmoderných čias.“ (tamže, s. 7).

Foster si pripadá dvojako vpísaný do týchto postmoderných čias: elektronicke pripojený ako môj človek s walkmanom, a predsa hľadá – ako Munchov homunkulus – prostriedok vyjadrenia, projekcie a spoločenskej komunikácie. Túži po dimenzii hĺbky, z ktorej sa rinie výkrik, chce to však vysloviť v rámci disjunktívnych podmienok historického momentu medzilahlosti a s budúcnosťou ako otvorenou otázkou (čím som sa už zaoberal). V trúchlivej chvíli medzi smrťou subjektu a jeho návratom či revíziou prežíva Foster radikálne odpojenie subjektivity v postmodernom mediálnom svete, ktorý on dokáže skúmať len anekdoticky. Vybavuje si masaker na námestí Tchien-an-men, vojnu v Perzskom zálive, prevrat v Sovietskom zväze a uzatvára: toto elektronicke pripojenie nás spája a odpája súčasne: *psychotechnologicky sme bezprostredne pri udalostiach a geopoliticky sme od nich vzdialení*.

Takéto odpojenie nie je nové – nadobudlo však novú úroveň pôžitku, resp. bolesti (tamže, 19). A potom si za nás všetkých položí Foster otázku: „Ako sa tieto posuny vo svete zaznamenávajú, rekonštruujú a/alebo anticipujú v súčasnej teórii?“ (tamže, 15).

## II

Skúmame tento kľúčový problém postmodernity spolu s Adrienne Richovou:

som stoka v Európe, do ktorej sa kydajú ľudské telá  
som masový hrob života, ktorý sa vracia  
som stôl prestretý aj pre Cudzieho  
som pole s okrajmi ponechanými pre bezzemkov  
som muž – dieťa, ktoré chváli Boha za to, že je mužom  
som žena, ktorá sa predáva za lístok na palubu  
...  
som krajčír prisťahovalec, ktorý vraví, že *Kabát*  
nie je len kus látky  
...



snívalo sa mi o Sione snívalo sa mi o svetovej revolúcii  
som mŕtvola vybagrovaná z berlínskej stoky  
Rieka v Mississippi. Som žena v stojí  
Stojím tu vo vašej básni. Neuspokojená.

Adrienne Richová: *Vojna na východe* (Rich, 1991, s. 44)

Bol by to ochudobnený výklad Richovej stvárnenia nadnárodných udalostí, individuí a komunít podaných cez politické médium pamäti, keby sme prihováranie jej veršov zredukovali na nejaký zjednocujúci zmysel pre „spoločnú ľudskosť“ alebo akúsi whitmanovskú oslavu mnohotvárneho naturalistického osudu. Zničili by sme tak obraznú silu samotných veršov. Naliehavé, opakované „som to, som ono...“, som tamto...“, ako v nejakej prostoduchej riekanke o obludnom dieťati našej doby, nachádza svoj priestorový presah v objekte, atribúte či udalosti globálneho historického významu – v otroctve, vojne, holokauste, prisťahovalectve, diaspóre, roľníckom povstaní, revolúcii.

Tie „som...“ nie sú individuálne prípady nejakého univerzálneho svedka dejín a kultúry. Vracajúce sa upresnenie: „som stôl... pole... muž – dieťa... prisťahovalec“ naopak *zoslauje* suverénnosť „reprezentatívneho“ človeka či svetového subjektu s povolením na ovládanie udalostí. Neznamená to však, že sa nám ponúka nejaký postmoderný *dych* identity známy ľahkosťou svojho bytia. Opakovanie zdôrazňuje opakované začínanie, re-víziu, aby sa proces, v ktorom podliehame zvláštnej historicite, systému kultúrnej odlišnosti a diskriminácie alebo sme jej subjektmi, musel, ako sa vraví, „nanovo spočítať“, nanovo reformulovať ako historický znak „v kontinuu premien, nie v abstraktných pojmoch identity a podobnosti“, pripomínajúc úvahy Waltera Benjamina o temporalite prekladu (Benjamin, 1979, s. 107 – 123).

V rámci iteratívnej poetickej línie sa v reprezentácii alebo označovaní historického „času“ globality alebo nadnárodnosti, ako ju dnes prežívame, artikuluje jeden problém. Podľa Anthonyho Giddensa, sociológa cambridgeskej univerzity, spočíva podstata globálneho kozmopolitizmu v „transformácii priestoru a času (...), *v pôsobení na dialku*“ (Giddens, 1994, s. 4). Neasimilovaný činiteľ, ktorý si chce uplatniť nárok na svoje dedičstvo, konať podľa svojej morálnej vôle a vyrozprávať svoje prízračné spomienky, už nemôže ďalej žiť v rámci toho, čo filozofi „verejného života“ ako John Rawls, Henry Shue či Martha Nussbaumová nazývajú „modelom koncentrického kruhu“ (Shue, 1988, s. 693). Kauzalita, ktorá prepája „pôsobenie na dialku“, je pripojená cez štruktúru kontingencie, ktorú teórie kruhovosti techno-tele-mediálnych foriem globálnej kultúry opisujú ako vyrobenú neistotu. Adrienne

Richová sa s úspechom usiluje nestratiť neopakovateľnú *jedinečnosť* každej udalosti a osoby, ktoré vymenúva – svetovej vojny, hladomoru, indiánskych bezzemkov, pracovných prisťahovalcov, náboženských zvykov, vietnamských utečencov na loďkách, feministickej solidarity – a to vďaka pozornosti, ktorú venuje premenlivej a rôznorodej hustote štruktúry prostriedkov a obrazu označujúcej tieto témy; v modernej pamäti tráum a obetí niet miesta pre lacné rovnostársvo. Globálnu kontingenciu čiže nadnárodnú neistotu symbolizujú tým, že sa *v iteratívnom plynutí verša* všetky jednotlivé „inštalácie obrazu“, inštitúcie subjektivity alebo občianstva stanú *tesne a kontingentne* súvisiacimi. Nesúvisia navzájom preto, že by mali tú istú historickú príčinu alebo boli sprostredkované tým istým znakom. Ich súvislosť je performatívna, je to súvislosť spočívajúca v udalosti, ktorá sa mení úkonom jej vyslovenia a interpretácie – „rušivá, nevhodná, prudko sa zablyse“.

Stanovisko, ktoré Adrienne Richová vymedzuje, je „zásahom“ do toku „Dejín, ktoré sa pre nikoho nezastavia“ (povedané názvom jej vlastnej eseje) a jej opakované „ja“ vyslovuje *zrýchlený* pohyb toho, čo chápeme ako „stav rozpoltenosti“. Práve tu je lokalizovaná Richovej etika aj estetika na mieste, kde v jej básni stojí žena „neuspokojená“ (Richová, 1994, cituje Gloriu Anzaldúaovú). Afekt neuspokojenia ohlasuje *pokračujúci proces* spomienkového uspokojovania, memoriálovej mimézis, reštitúcie záznamu, dátumu, času, mena, v ktorom jedinečnosť *udalosti* ako historickej uvoľňuje miesto, otvára cestu zrýchľujúcej pamäťovej udalosti, jej opakovaniu ako prízraku, jej démonickým zjaveniam ako prítomnosti, svedectvu uviaznutému v emocionálnej úzkosti z toho, čím je v prítomnej pamäti, pamätať, pripomínať si, vyrozprávať: „neuspokojenie“ súťaží s uspokojením z tvorby pamätníka nadnárodnému historickému eposu a etike a pripomína pamäti jej úzkostnú, globálnu existenciu. Spomeňme si na Lacanov seminár s názvom O funkcii Dobra: „Funkcia pamäti, spomínanie, prinajmenšom konkuruje uspokojeniam, ktoré by mala vyvolávať ... Inými slovami, štruktúra splodená pamäťou nám v zážitku nesmie zamaskovať štruktúru samotnej pamäti, keďže pozostáva z označujúcej artikulácie.“ (Lacan, 1992, s. 223). Opakovanie „som...“ Richovej veršov ako označujúca artikulácia slúži ako časová signatúra atavistickej, ba archaickej historickej udalosti takej minulostnej povahy, ktorej vlastnou podmienkou je neuspokojenie, ak jej aktivizmus, jej historická reaktivácia je performatívnou podmienkou jej budúcej povahy – čo paradoxne spomienku na ňu súčasne obnovuje a zároveň jej konkuruje.

Richovej rétorické a emocionálne gesto sa ponáša na to, ako Toni Morrisonová v závere *Milovanej* pripomína „globálnu“ históriu otroctva. „Toto nie je rozprávanie, ktoré by sa malo *podávať ďalej*“



(Morrison, 1987, s. 275; zdôraznil H. K. Bhabha), zaintonuje, vypaľujú stopu hutnejšie a hlbšie do mäsa „tej spomienky, ktorá sa prebleskne vo chvíľach nebezpečenstva“.

Ako sa globalistická rétorika stáva stále chvastúnskejšou a všeobšiahlejšou, objavuje sa ako jej protipól neurčitý, neistý diskurz komunity, ktorý ponúka skromnejšie morálne meradlo na meranie nadnárodných *kultúrnych* nárokov. Také čosi nachádzam napríklad vo vízii Anthonyho Appia o istom postkoloniálnom posune vo vzťahu medzi patriotizmom a kozmopolitizmom, domovom a svetom: „Pretože ľudia žijú lepšie v malých rozmeroch, mali by sme obhajovať nielen štát, ale aj krajinu, ulicu, podnik, remeslo, povolanie... ako jedny z *mnohých okruhov menších ako všeludský horizont, ktoré sú tými najprimeranejšími pre morálny záujem*“. (Appiah, 1994; zdôraznil H. K. Bhabha).

Priťahuje ma práve táto hranica menšia ako ľudský horizont: sociálny priestor, ktorý rozmerom (nie však kvalitou) nedosahuje transcendentnú univerzálnu ľudskosť, a práve tým eticky oprávňuje a uzákoňuje zmysel pre spoločenstvo ako etické konanie aj estetickú ideu. Práve umenie dokáže odkryť tú takmer nemožnú, tenulinkú hranicu, kde sa aura a agora stretajú a práve umenie dokáže nájsť jazyk pre vysoké horizonty samotnej ľudskosti – pre najjemnejšie podoby jej vlastného Ja, jej inšpirované inakosti, jej vizionárske žánre, jej slovník vrtkavosti osudu – ktoré potom *v momente jej artikulácie* odkryjú aj jej vlastné fabulovanie, jej krehkosť.

### III

Možno namietnuť, že základnou úlohou postmodernej estetiky je sústrediť sa na otázku, čo *tvorí* onen moment artikulácie umenia. Je postmodernita, ako tvrdí Lyotard, momentom *v rámci* modernity, z ktorej vyplynulo ono „neprezentovateľné v prezentácii“ a tlačí modernitu na hranice jej schopnosti reprezentovať, na okraj modernej signifikácie? Keby sme túto myšlienku aplikovali na *Stretnutie* Petra Blakea ako postmoderný obraz, bolo by primerané povedať, že jeho moment artikulácie je palimpsest premiestňovaných „vytrhnutých“ vrstiev referenčnosti a významu, ktoré formujú Blakeovu „prezentáciu“? Neúprosna intencionalita Courbetovho realizmu, jeho útočný antiakademizmus sa teraz ironicky vracia v kontexte zhromaždenia afektovaných až gýčovitých umelcov Hockneyho a Blakea, ktorých práce sa špecializujú na hru s povrchmi, povrchnosťami a oblažujúcimi efemérnosťami. Postavy si ponechávajú presné polohy a umiestnenie Courbetových objektov – ba ani pes nechýba! – *mise en scène* sa však presťahovala do Kalifornie,

kde sa kultúra „prirodzenosti“ reprezentuje ako čosi antirealistické, nenaturalistické: performancia, ktorá sa usiluje donekonečna formovať „telo“ a krajinu a hľadá tú absolútnu *rafinovanosť* prirodzenej dokonalosti – čo je už samo osebe dvojnásobná irónia. V tomto vtipnom prepletení Courbetových postáv a Blakeovho pozadia opäť zisťujeme neprítomnosť „hlbkovej perspektívy“, čo Jameson pokladá za určujúcu vlastnosť postmoderného momentu artikulácie. Oslava povrchu, rozpad epistemologického a výtvarného odstupu, zmenšenie historickej hlĺbky v koláži kontingencií – tieto charakteristiky postmodernej kultúry prezrádzajú, že moment artikulácie spočíva v „smrti subjektu“. Čo však ten „moment artikulácie“, ktorý stelesňuje skúsenosť diváka konfrontovaného s postmoderným umením v podobe zbierky alebo výstavy? Ak sa teraz absencia dialektiky hlĺbky – dnu/von – nahradí laterálnym „vedľa seba“ (koláž, brikoláž) postmodernizmu ako palimpsestu, ako to zmení náš divácky akt ako divákov a *voyeurow*?

Rád by som sa zameril na divácky moment, nie však z tej stránky, ako umenie ušľachtilo oslovuje individuálneho diváka-znalca, ale skôr na kolektívnejšie a inštitucionalizovanejšie konvencie kurátorstva – na múzeum a výstavu. Múzeá ako kultúrne ustanovizne a exponáty ako prezentácie rôznorodosti kultúrnych výtvorov sú kľúčové v diskusiách o podmienkach a krízach postmodernity. Múzeum ako forma budovaného verejného priestoru sa stala ikonickým miestom pre postmoderné architektonické experimentovanie – Centre Pompidou Richarda Rogera v Paríži v rokoch 1971 až 1977, Neue Staatsgalerie Jamesa Stirlinga v Stuttgarte v rokoch 1977 až 1984, dostavba National Gallery Roberta Venturiiho a Denise Scott Brownovej v Londýne. Ak sa múzeum stalo typickým pre postmoderný priestor, postmoderná kultúra na temporalita – tá „nesynchrónna zmes rôznych časov“, ktorú som už opísal ako historickú *vmedzerenosť*, má podstatný vplyv na diskurz sprevádzajúci fascináciu „globálnou show“ na konci storočia. Azda najslávnejšou taktou vystavenou prácou boli v ostatných rokoch *Les Magiciens de la Terre* v Centre Pompidou v roku 1989. Na oslave 200. výročia Veľkej francúzskej revolúcie vyhlásil riaditeľ centra Jean-Hubert Martin, že „množiac sa zobrazenia zemegule sú jedným z prejavov utužovania mediálnych aj osobných komunikácií a spojení medzi ľuďmi na tejto planéte“. Toto mediálne posolstvo sa doviezlo do Amerík s akciou *Okolo roku 1492: umenie v dobe výskumných výprav*, ktorá sa v roku 1992 konala vo washingtonskej National Gallery na oslavu 500. výročia Kolumbovej cesty. Výstava sústavne umiestňovala „rok 1492“ do kontextu svetového umenia toho obdobia.

Vymenil som kolieskové korčule a diskman Sony za slúchadlá „akustického sprievodcu“ a stal som sa *flâneurom* inej doby, nasledujúc



hlas samotného majstra J. Cartera Browna – riaditeľa National Gallery, ktorý ma sprevádzal prehliadkou. Ak som predtým pripodobňoval populárne chápanie skúsenosti postmoderného veku k *tableau vivant*, tu som bol postavený pred dejiny poltisícročia v podobe *zátišia*! Táto postmoderná fantazmagória vari neberie konca – toto preskakovanie medzi storočiami, variantmi, žánrami, textami, ustavične konfrontujúce neprezentovateľné v prezentácii. Dostanem sa ako Dorotka v *Čarodějníkovi z krajiny Oz* šťastne domov do tepla v Kansase alebo v Chicagu či v Bombaji alebo v Londýne? Uprostred tohto závratného množstva lokalít som si uvedomil (teda skôr mi to tak bolo povedané), že v postmodernej situácii sa ponad jednu dúhu klenie druhá dúha a potom ďalšia a ďalšia v omračujúcom rade duplikátov nazvaných simulakrá. To ste mohli rovnako dobre ísť do múzea a pozrieť si tú show! Ako sa kedysi – ešte za jednoduchších čias – vravievalo: „Show must go on.“

Možno si vravíte, že tento článok je predávkovaný ukázkami všetkých „show“. Najskôr som vytvoril hyperreálny obraz na ilustráciu každodenného života postmoderného populárneho *humbuku*; potom som zosnoval stretnutie s uznávanou postmodernou maľbou *Stretnutie*: v oboch prípadoch sa zdôrazňuje „inscenácia“ spoločenskej alebo mimetickej reality ako nahromadenia lokalít, spomienok, fantázie a reality, zámeru a okamihu. Zmysel umenia či skúsenosti spočíva v obehú a pretínaní obrazov a znakov, ktoré sa ironicky a diferencovane navzájom rozostavujú, a to bez im vlastnej „hlbkovej štruktúry“, ktorá by ich držala pokope, a preto musia byť formulované performatívne a strategicky. S prihliadnutím práve na tento proces reprezentácie prejdem na poslednú ukážku, a tou je samotná výstava či umelecká šou ako predmet postmoderného či postštrukturalistického kritického skúmania.

Pri vchode do prvej siene prehliadky *Okolo roku 1492* vás akustický sprievodca privedie k vitríne s neskorostredovekými pokladmi: je tu pštrosie vajce, do Európy privezené zo severnej Afriky v období klasického staroveku a upravené na zlatý krčah niekedy v 14. storočí; slon z krištálu bol vytesaný v Indii v 15. storočí a vyzdobený zlatom a emailom a prerobený na soľničku kdesi v Európe v 16. storočí. V týchto exotických premenách zemepisné vzdialenosti prefíkane čarujú s historickými okolnosťami. Utváranie globálnej kultúry, ako sa črtá vo „vedách“ kartografie a merania a v blúznení kultúrnej expanzie okolo roku 1492, je hlavným príbehom tejto výstavy.

Hneď za pozlátými orientálnymi pokladmi vás akustický sprievodca vedie k temnému svedectvu *Pokušenia svätého Antona* od Hieronyma Boscha (1500 – 1505). Boschove „absurdistické“ obrazy rozohrávajú drámu zla, ktorú zasadzujú na scénu divadla symbolických

snov. Testujúc hranice spoločenského citu a jeho obrazové konvencie skúmajú problematickú projekciu „človeka“, ako sa – na samom prahu skorej modernity – usiluje stať reprezentatívnym obrazom v umeniach. A to je ďalšie kľúčové zameranie tohto predstavenia.

*Okolo roku 1492* je výstava s dvojitou víziou: má pohľad natoľko široký, že zachytí svet v jedinom priestore; a pohľad odvrátený, preskakujúci, zúžený v úsilí zaznamenať jedinečnosť každej konkrétnej kultúrnej tradície a výtvoru. Výstava je výsledkom tvorivého napätia, ktoré tkvie hlboko v ranom momente modernity. Umenie je na jednej strane mapa, ktorá sa usiluje vyčíslit' obraz sveta na jedinom celistvom povrchu, v dvoch dimenziách. Na strane druhej človek neustálym čarováním ten povrch rozbíja a prehľbuje ho temnými rozmermi, aby ho perspektívou zosobnil. Unikátnym posolstvom výstavy o „tomto roku Objaviteľskej Pýchy“, ako píše Daniel J. Boorstin v rámcovej eseji katalógu, je „uvedomiť si obmedzenia tých druhov naplnenia, ktoré prevládajú v našom vedomí vo veku vedy“.

Táto dynamika objavu a tvorby sa zaiste veľmi približuje k spochybeniu myšlienky pokroku ako univerzálnej etiky kultúrneho vývoja. Je tu istý pokus korigovať lineárnu perspektívu, na základe ktorej si Západ nárokuje na kultúrnu prevahu, a je tu pokus prehodnotiť tvrdenie, že západná kultúra kotví v narácii, ktorá presadzuje, že práve renesančná perspektíva je pre umenie prirodzená. Usporadúvajúcim princípom výstavy *Okolo roku 1492*, ako nás informuje kurátor Jay A. Levenson, je „horizontálny prehľad“. A predsa má výstava za cieľ zjednocovať: z úsilia „prezentovať každú civilizáciu podľa jej vlastných meradiel, a nie tak ako by sa mohla javiť európskym návštevníkom tej doby“ by mal vzísť skvelý paralelizmus.

Toto je nepochybne problematické. Je možné „prezentovať každú civilizáciu tak, ako sa sama vymedzuje“, keď si raz za cieľ otvorene stanovíme globálnu výstavu úžasných paralel v postmodernom veku? Samotný paralelizmus ako stratégia vystavovania musí byť už kritickou interpretáciou spleť medzikultúrnej histórie infiltrácie a dobývania, ktoré sa vyvinuli z výskumných ciest, a *táto interpretácia sa tiež musela odkiaľsi vziať*. Prečo sa nedarí vypracovať pružnejšiu a užitočnejšiu odpoveď kritiky a kurátorov na kultúrnu rozdielnosť?

Odpoveď je v tom paralelizme, ktorý výstava *Okolo roku 1492* podporuje nielen ako kultúrnu paradigmu, ale aj – a to je významnejšie – ako divácku pozíciu. Napriek rozdeleniu výstavy na tri sekcie (*Európa a mediteránny svet, V blízkosti Kitaja, Ameriky*), ktoré majú za úlohu poskytnúť lokálne kultúrne kontexty, rámce výstavy sa v zásade stanovujú ku koncu prvej časti, v podsekcii o renesancii s názvom *Stred a miera všetkých vecí*. V Európe je to moment, keď sa na scéne



objavuje figúra človeka ako „univerzálnej“ miery kultúry; je to moment perspektívy; moment narodenia „umelca“; Leonardov a Dürerov moment; a pre túto výstavu predovšetkým moment, ktorý priniesol jej najoslavovanejšiu ikonu – Leonardov *Portrét dámy s hranostajom* (okolo 1490), jeho obraz Cecilie Galleranievej, úspešnej, dokonalej a dobrodružnej Milánčanky.

Prichádzame k nej po stretnutí s mapami a astrolábmami, trofejami portugalských a španielskych objavov, s islamskými pokladmi, anatomickými a architektonickými skicami, kresbou hlavy kráľovnej matky z Beninu, ktorá „prostá akejkol'vek neistoty vystavuje oficialitu s dokonalosťou, pred ktorou kapituluje akýkoľvek prejav ľudskosti“. S Milánčankou je to celkom inak: práve jej neistota, jej tajomný odvrátený pohľad vyjadruje *il concetto dell' anima* (zámer ľudskej mysle). Cecilii mierne odvrátený pohľad určuje či symbolizuje celú tradíciu nazerania na umenie a kultúru. Je iróniou, že práve cez jej odvrátený pohľad sa divákovi výstavy *Okolo roku 1492* vstupuje a ďalej v ňom rozvíja ideológia a ikonografia humánneho, ktorá stojí za pokusom prezentovať kultúrnu rozdielnosť v úžasných paralelách.

Ceciliiino odvrátenie má totiž zjavne práve onú kvalitu tvorivej nerovnorodosti, ktorú Boorstin propaguje ako jedinečnú víziu výstavy *Okolo roku 1492*. Ide o pojem nerovnorodosti, ktorý sa obmedzuje na „atomické individuum“ – autentického autora a jedinečné umelecké dielo. Tento pojem sa nedá zovšeobecniť na typy kultúrnej rozdielnosti, ktoré vznikajú vo vzájomnom pôsobení a cez vzájomné pôsobenie, cez zrozumiteľné vyjadrenie kultúrnych systémov. Na úrovni individuí môže nerovnorodosť vyjadrovať len už predtým existujúce „rozdiely“. Teória kultúrnej rozdielnosti však nemusí vedieť vysvetliť tie premeny v estetickej hodnote a kultúrnej praxi, ktoré vznikajú cez histórie a širšie vzorce kultúrneho konfliktu, apropiácie a odporu proti nadvláde. Prevládajúcim hľadiskom výstavy je pripustiť rôznorodosť na individuálnej úrovni, pokiaľ sa príliš neskomplicuje rovnorodosť (západného) pojmu človeka v univerzálnom estetickom prostredí. Paralela začína vyzeráť ako zreteľný kruh.

Predstavme si, že Ceciliiin odvrátený zrak spočinie na Dürerových portrétach čierneho muža (okolo 1505 – 1506) a zotročenej ženy Katheriny (1521), vystavených niekoľko pár metrov od nej. Naraz sa zachytím medzi pánom a rabom. Sprievodca v slúchadlách mi rozpráva o Dürerovom záujme o rôznorodosť prírody – o „exotický dovoz z celého sveta“. Obrátim sa k portrétom a usilujem sa rozlúštiť „zámer ľudskej mysle“: čierny muž odetý v akejsi benátskej peleríne a žena s vlasmi zopnutými na spôsob európskych frizúr. Vo svojom paralelistickom duchu katalóg hodnotí, že Dürer prekonáva umelecké

a kultúrne stereotypy a preukazuje „citlivosť voči osobnosti aj exotickému potenciálu svojho modelu“. Možno oboje zlúčiť, ak exotickosť skôr vymazáva než zdôrazňuje osobnosť? Keď je to tak, môžu byť tieto Dürerove portréty niečo viac ako naturalistické štúdie? Môže „stred a miera všetkých vecí“ formulovať túto hlbokú, zásadnú rôznorodosť ľudskej situácie, keď sa v katalógu dočítame, že okolo roku 1492 bolo v Európe 140- až 170-tisíc afrických otrokov?

Tu, kde sa pretína Ceciliiin pohľad a Katherinin sklopený zrak, niet žiadnej paralely, žiadnej rovnakej vzdialenosti. Sme v kritickom bode sporu histórií a neporovnateľných subjektov ľudstva. Podľa verzie zotročenej a kolonizovanej alebo v kontroverzii s nimi sa začínajú prepisovať histórie pánov. V polovici deväťdesiatych rokov bude toto divácka pozícia Neeurópanov, Poloeurópanov, Afroameričanov, Američanov mexického pôvodu, Latinoameričanov..., aby som menoval aspoň niektoré z dvojmenných a hybridizovaných komunit spomedzi ostatných Američanov a Európanov, ktorí dnes môžu navštíviť Národnú galériu a ktorí dnes predstavujú významnú časť „národa“. Sú to napokon práve tie komunity, ktorých dejiny sa najostrejšie a najtragickejšie robili a prerábali na úsvite Veku objavov okolo roku 1492. Organizátori zjavne vychádzajú v ústrety im, keď sa chvályhodne usilujú zastaviť nacionalistický sentiment „objaviteľskej hrdosti“ a skomplikovať eurocentristické oslavy Kolumba. Výstavu však komplikuje ešte ďalší druh historického paralelizmu, ktorý je akosi menej úžasný a viac namáhavý.

V zásade nejde o akademickú alebo umelecko-historickú záležitosť. Do polovice deväťdesiatych rokov sa stali medzinárodné či globálne výstavy umenia fenoménom výstavníctva národných múzeí Západu. Vystavovanie umenia z koloniálneho alebo postkoloniálneho sveta, diel marginalizovaných alebo diel menších, vykopávanie zabudnutých, prehliadaných „minulostí“ – takéto kurátorské projekty v konečnom dôsledku podporujú prvoradá význam múzeí Západu. Paralelizmus tvrdí, že existuje stred symetrie medzi kultúrami, a kde inde by sa ten dal lepšie inscenovať a kto iný by si ho mohol viac dovoliť inscenovať než veľké metropolitné centrá Západu? Možno zostať verný prísľubu súčasnosti priestoru a prezentácie; výber umeleckých diel z „iných“ kultúr môže ľahko byť súčasne katolícky aj nekanonický. Vďaka tomu všetkému sa „globálne“ umenie ľahšie spracúva multikulturálnej estetiky či pedantskému archívnictvu. Zorný uhol v rámci múzea sa však nezmení. Čo bolo kedysi exotické alebo archaické, kmeňové alebo folklórne, inšpirované cudzími božstvami, dostáva dnes sekulárnu národnú prítomnosť a medzinárodnú budúcnosť. Kultúrne rôznorodé miesta sa až príliš ľahko stávajú súčasťou globalizujúceho hladu Západu po jeho vlastnej etnicite, citáciách a simulakrálnych ozvenách odinakiaľ.



Globálna perspektíva v roku 1492 je rovnako ako v roku 1990 hranicou moci. Zemeguľa sa zmeňuje pre tých, ktorí ju vlastní; pre vyhostených a vyvlastnených, emigrantov a utečencov niet strašnejšej vzdialenosti, ako je niekoľko metrov cez hranice. Paralelizmus moderného umenia sa otáča okolo estetickej osi: „rovnaká vzdialenosť / rovnaký rozdiel“, dejiny kultúry však nikdy neboli ani také spravodlivé, ani také ekumenické. Postkoloniálna perspektíva nám naznačuje, aby sme pri prezentácii západných aj nezápadných kultúr radšej uplatňovali hľadisko „paralaxy“ (slovo, ktoré sa v slovníku objavilo okolo roku 1594): „zdanlivé premiestenie alebo rozdiel v zdanlivej polohe predmetu spôsobené skutočnou zmenou (alebo rozdielom) polohy pozorovateľa“ (podľa *Oxford English Dictionary*). Otáčaním zemegule sa na jej druhej strane zlovestne odhaľuje lebka.

Na začiatku poslednej časti výstavy s názvom *Ameriky* sa tragická história „koloniálneho“ globalizmu okolo roku 1492 stáva zreteľnejšou a potreba paralaxy aktuálnejšou. Úžasné pozostatky sveta Inkov a Aztékov sú troskami Kultúry objavov. Ich prítomnosť v múzeu by mala odrážať devastáciu, ktorá ich zo znakov v silnom kultúrnom systéme zmenila na symboly zničenej kultúry. Neexistuje jednoduchá paralela či stredová súmernosť medzi rôznymi historickými minulosťami. Musí sa rozlišovať – a to v samotných pravidlách prezentácie – medzi umeleckými dielami, ktoré zakúsili násilie koloniálneho ničenia a koloniálneho panstva, a dielami, ktoré sa na ceste od dvorov k zberateľom, zo zámkov do múzeí stali pamiatkou neprerušovanej a konsenzuálnej histórie. Ak takto rozlišovať nebudeme, môžeme si vychutnávať, že Umenie prežilo, ale len za cenu nášho vlastného konšpiratívneho podielu na smrti Históriae.

#### IV

Ak som začal Lyotardovým zakladateľským pochopením dialektiky postmodernizmu – „neprezentovateľným v prezentácii“ –, bude azda vhodné zakončiť naliehaním, aby sa pri vystavovaní umenia ukazovalo to, čo sa pri utváraní globálnej kultúrnej perspektívy často robí neprezentovateľným, alebo sa ponecháva neprezentované – násilie, trauma, vyvlastnenie. Dôraz na *tableau, mise en scène* alebo inscenovanie v postmodernom diskurze sa často chápe ako antiesencialistický postup zdôrazňujúci konštruovanú povahu spoločenskej či umeleckej reality. Takéto sebarefektujúce argumenty, ktoré tvrdia, že „skúsenosť“ alebo identita nie sú apriórnymi intuíciami, ale sú *konštituované* ako obraz, ideológia, narácia či diskurz, nadobúdajú význam len vtedy, keď

dokážeme prekročiť ontologické či epistemologické záležitosti a čeliť etickej otázke: Ako používame zákonitosti a triky historickej kontingencie a kultúrnej neurčitosti na premenu nespravodlivých a ubližujúcich dejinných *nevyhnutností*? Často sa unáhle tvrdí, že subjekt, ktorému sa „odňala centrálna pozícia“, odmieta zodpovednosť za dejiny, že strata suverenity vedie k úmyselnému zanedbávaniu sociálnej a politickej zodpovednosti. Dúfam, že sa mi práve podarilo ukázať, že sily kontingencie (nech už ide o dejiny alebo o narácie), ktoré kladú ľudský subjekt bokom toho, čo vyzerá ako stred života alebo dejín, neoberajú človeka o spoločenskú činnosť. Ľudský inter-est, politika orientovaná na komunitu a možnosť komunikácie, ktorá leží medzi ľudskými subjektmi, ako nám pripomína Hannah Arendtová v *Eudskej situácii* (1958), spočíva v otázkach a odpovediach ako *interpretačnom* akte. „Sieť medziľudských vzťahov“ sa črtá vo vmedzerených eliptických momentoch, kde príbeh ľudských dejín odkrýva aktéra, subjekt, ktorý koná aj trpí. Aktér však nie je „autorom“ príbehu života. Trvalým politickým ponaučením postmodernity je tlak, aby sme myslenie o spoločenskom konaní oslobodili od panstva a suverenity autora. V neurčitosti vzťahu medzi aktérom a autorom sa nám ponúka estetická a etická výzva žiť v disjunktívnych časových krajinách, ktoré vedú k reštruktúrovaniu minulosti, aby tak história dneška – našej neskorej modernity a postmodernity – dokázala zvažovať možnosti budúcnosti ako otvorenú otázku a zvládnuť vášne a nástrahy slobody.

#### POUŽITÁ A ODPORÚČANÁ LITERATÚRA

- Appiah, Anthony. 1994. „Loyalty to Humanity.“ *Boston Review* 19.
- Arendt, Hannah. 1958. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Attridge, D. – Bennington, G. 1989. *Post-Structuralism and the Question of History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baudrillard, Jean. 1992. „The Hyper-realism of Simulation.“ In: *Harrison and Wood*, 1992.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Derrida, Jacques. 1981. „The Double Session.“ In: *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press.
- Foster, Hal. 1993. „Postmodernism in Parallax.“ In: *October*, 63 (Winter).
- Harrison, Charles – Wood, Paul, eds. 1992. *Art in Theory 1900 – 1990: An Anthology of Changing Ideas*. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Jameson, Frederic. 1991. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- . 1992. „The Deconstruction of Expression.“ In: *Harrison and Wood*, 1992.
- Jencks, Charles. 1990. *What Is Post-Modernism?* New York: St. Martin's.



- Judd, Donald. 1992. „... no about masterpieces but why there are so few of them.“ In: *Harrison and Wood*, 1992.
- Lacan, Jacques. 1992. „The Function of the Good.“ In: *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: the Ethic of Psychoanalysis*. New York: Norton.
- Mosquera, Gerardo. 1995. *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*.
- Liotard, Jean-François. 1998. *The Differend: Phrases in Dispute*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mosquera, Gerardo. 1995. *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. London: Institute of International Visual Arts.
- Owens, Craig. 1992. „The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism.“ In: *Harrison and Wood*, 1992.
- Rich, Adrienne. 1991. *Atlas of a Difficult World: Poems 1988 - 1991*. New York: Norton.
- . 1994. *What is Found There: Notebooks on Poetry and Politics*. New York: Norton.
- Shue, Henry. 1988. „Mediating Duties.“ *Ethics* 98.

## Vizuálna kultúra/ Vizuálne štúdiá

James D. Herbert

V poslednej dobe sa objavil termín „vizuálna kultúra“, ktorý by mal zahŕňať všetky ľudské produkty s výrazným vizuálnym aspektom – vrátane tých, čo sa v kontexte sociálnej praxe neoznačujú ako umenie. „Vizuálne štúdiá“ (výraz, ktorý som vybral z množstva príbuzných, bežne používaných označení) je vhodným názvom pre akademickú disciplínu, ktorá pokladá za predmet svojho skúmania vizuálnu kultúru. Už však pominuli časy, keď rodiaca sa disciplína, akou sú napríklad vizuálne štúdiá, mohla zdôvodniť svoju existenciu jednoducho tým, že za svojím disciplinárnym parapetom zhromaždila viac atraktívnych predmetov: je tam umenie... a ešte omnoho viac! Aj keď úvahy o praktickej stránke veci ponecháme bokom (a takéto úvahy nie sú na pôde modernej univerzity vôbec bezvýznamné), celá záležitosť má príchut prehnanej dravosti a prehnaneho akademického sebavedomia. Vizuálne štúdiá by sa nemali usilovať byť vedou vysvetľujúcou obrovský súbor nových faktov, ale mali by sa skôr pustiť do historickej a sociálnej analýzy hierarchií, ktorých vznik a pôsobenie malo za následok – a tak to bude aj naďalej, aj pod egidou teórie vizuálnych foriem –, že o niektoré artefakty je väčší záujem než o iné. Keď vedci rozširujú skúmanie vizuálnych artefaktov aj za rámec umenia, neznamená to, že musia celkom zlikvidovať rozdiely medzi umením (či inými preferovanými kategóriami) a tým, čo nemá povahu umenia. Vizuálne štúdiá nedávajú všetky artefakty na jednu úroveň nič nehovoriacej všeobecnosti „vizuálneho“, ale prístupujú k oblasti vizuálneho ako k miestu, kde chcú skúmať sociálne mechanizmy diferenciacie.

Načrtnime si teda v skratke rozšírenú oblasť, nevyhnutne a vedome umelú, v ktorej vizuálne štúdiá chcú zmapovať formovanie hierarchií medzi artefaktmi. Budem postupovať tak, že vykreslím pohyb tejto novej disciplíny vo vzťahu k oblasti dejín umenia v troch trajektóriách.

Po prvé, vizuálne štúdiá demokratizujú spoločenstvo vizuálnych artefaktov. Nech už definujeme pojem umenia akokoľvek a nech ním