

# Postmodernismus

PRO ZAČÁTEČNÍKY



Richard Appignanesi a Chris Garratt  
Ziauddin Sardar a Patrick Curry

## Nejdříve se podívejme na význam samotného SLOVA

### „postmoderní“

Co jím míníme? Matoucí je už sama předpona „post“ předcházející slovní základ „moderní“. Postmodernismus se definuje pomocí něčeho, čím není. Není už moderní. V jakém smyslu je však **post**...

- jako vyústění modernismu?
- dozvuk modernismu?
- rozvinutí modernismu?
- popření modernismu?
- odmítnutí modernismu?

„Postmoderní“ se vyskytuje jako spojení buď některých, anebo všech výše uvedených významů. Je to zmatení různých významů, které má původ ve dvou hádankách...

- postmodernismus odmítá a zatemňuje **význam** modernismu
- a přitom implikuje dokonalou obeznámenost s modernou překonanou **novým věkem**.

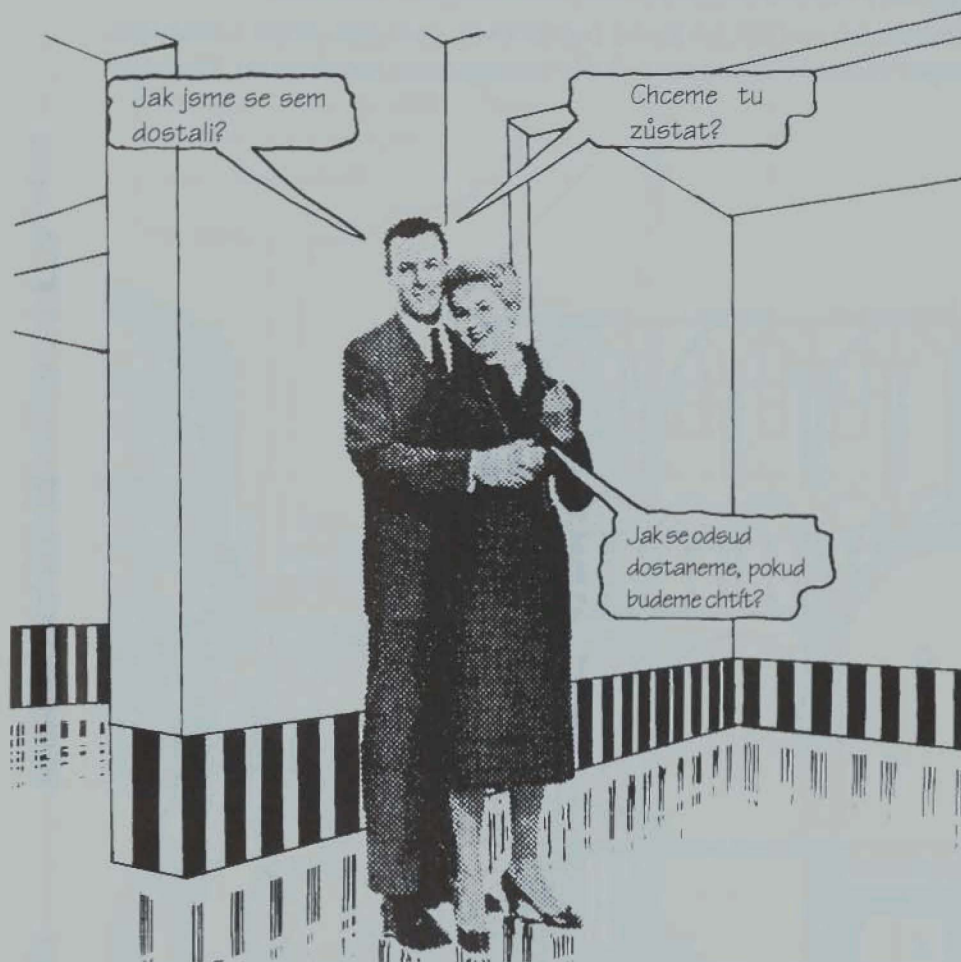
Nový věk? Každý věk je definován historickými změnami způsobu, jakým člověk **vidí, myslí a vyrábí**. Tyto změny můžeme identifikovat jako náležitosti tří sfér – **umění, vědění a ekonomiky**.

K definici postmodernismu bychom mohli dojít právě prozkoumáním těchto tří oblastí.

Začneme s uměním a pokusíme se vystopovat **genealogii postmoderního umění**.

## ČÁST PRVNÍ: GENEALOGIE POSTMODERNÍHO UMĚNÍ

Mohli bychom začít návštěvou instalace konceptuálního umělce Daniela Burena (nar. 1939) nazvanou **Na dvou úrovních se dvěma barvami** (1976). Charakteristickým rysem této instalace je vertikálně pruhovaný pás nad úrovní podlahy, nacházející se ve dvou přilehlých místnostech galerie, přičemž jedna místnost je o schod výše než druhá. Prázdné místnosti, nic víc...



Burena instalace nemusí být nutně považována za reprezentativní příklad umění postmoderní doby. Představuje však vhodný výchozí bod, který ilustruje, **kam až dospěl** v průběhu neustálých inovací samotný modernismus.

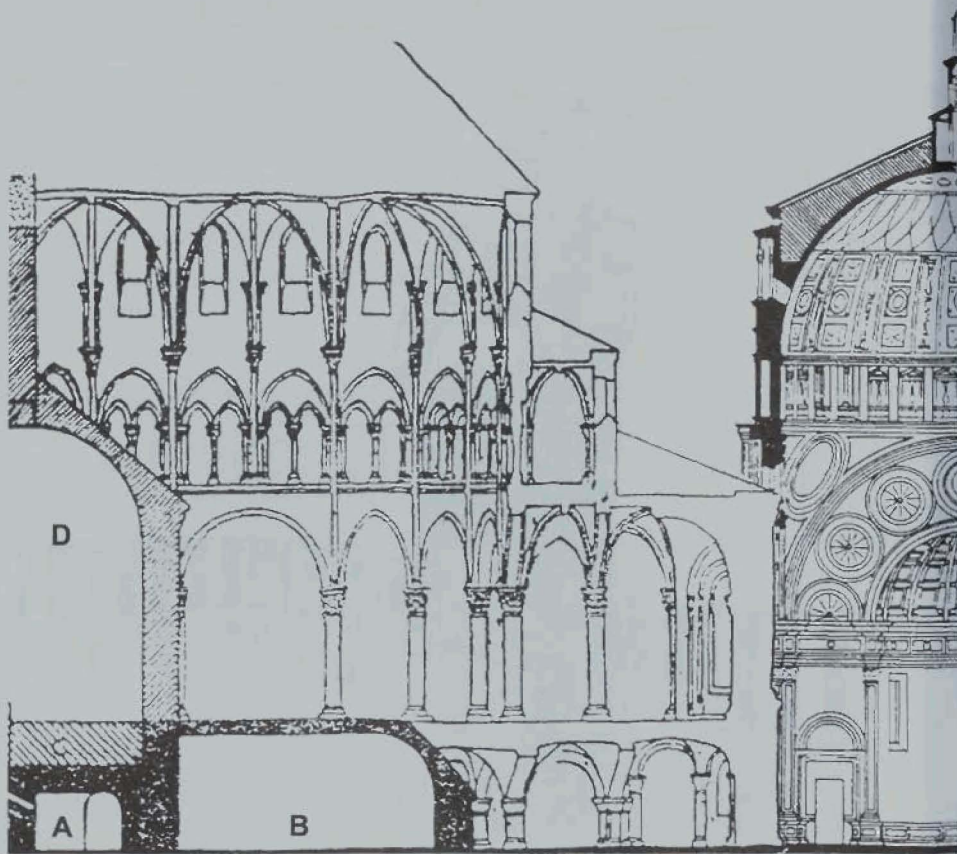


## Kdy je něco moderní? Když je to šokujícím způsobem nové.

Výraz moderní pochází z latinského slova **modo** a znamená „právě teď“. Kdy jsme se tedy stali moderními? Následující příklad, už překvapivě dávno dokládá, že už...

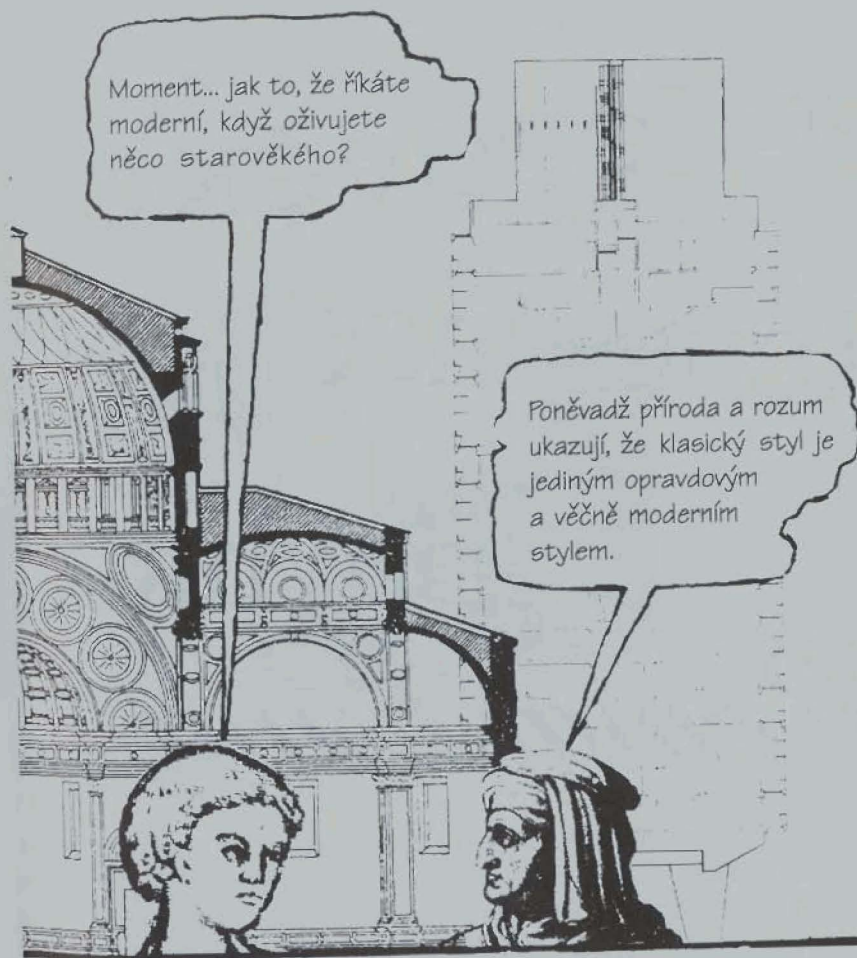
Kolem roku 1127 začal v Paříži opat Suger rekonstruovat baziliku sv. Denise. Výsledkem jeho architektonických idejí bylo něco do té doby nevídaného – styl, který nebyl ani klasický řecký či římský, ani románský.

V rozpacích nad tím, jak jej má pojmenovat, se Suger uchýlil k osvědčenému jazyku vzdělců a nazval své dílo latinsky **opus modernum**. **Moderní dílo**.



Podílel se tak na vzniku nesmírně vlivného architektonického stylu, který vešel do dějin pod názvem **gotika**.

Gotika byla vlastně hanlivým názvem, který zavedli italští renesanční teoretikové pro označení severního neboli germánského **barbarského stylu**. Ideálem renesančních architektů a umělců byl klasický řecký styl, tedy to, co nazývali **antica e buona maniera moderna** – starý dobrý moderní styl.



Od té doby neustal mezi architekty spor o definování podoby ideálního nadčasového stylu – zda se mu více přibližuje styl klasický, gotický, moderní, či dokonce postmoderní.

## DIALEKTICKÝ ANTAGONISMUS

přinejmenším od středověku je protiklad mezi „tehdy“ a „ted“, mezi starým a moderním, pocíťován jako motivující prvek vývoje. Nová historická období se v západní kultuře vždy vymezují **negativně** vůči předcházejícím obdobím. Každá generace téměř instinktivně odmítá své bezprostřední předchůdce.

V důsledku této historické **dialektiky** (z řeckého **debata** nebo **rozmluva**) nepovažuje západní kultura žádnou tradici za jedinou výlučnou.

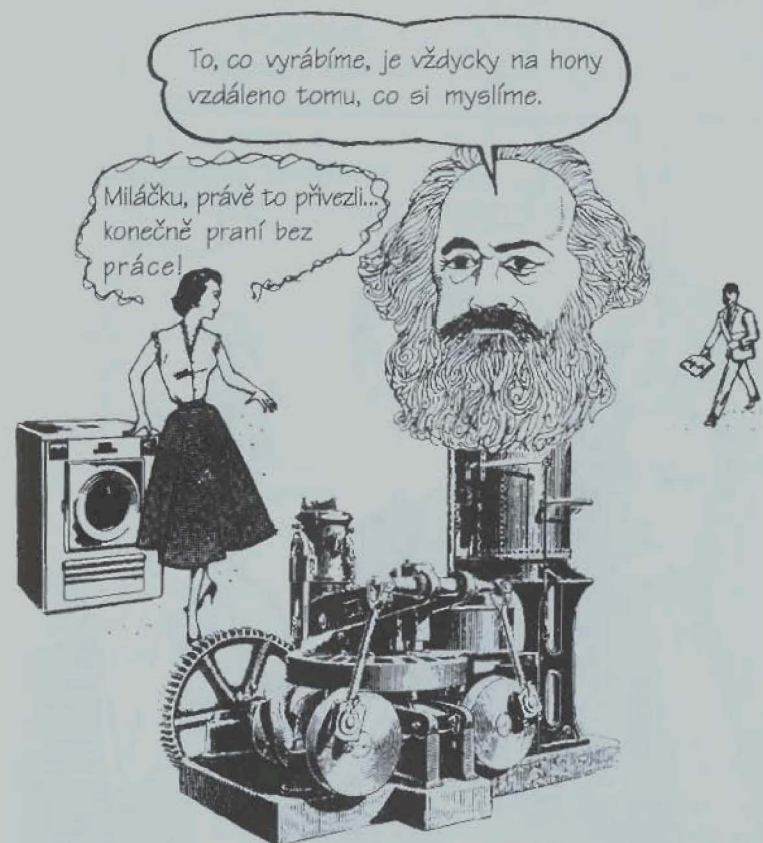
Historie se tradičně rozděluje do několika údobí –

# STŘEDOVĚKU Renesance Baroka Romantismu

atd. Tato antagonistická údobí představují rozdílné soubory tradic západní kultury – jakousi její „periodickou tabulku“.

Západní tradice se konstituuje a vlastně **oživuje** tím, co je s ní v konfliktu.

Další zvláštností západní kultury je její silně **historizující zaujetí**, přesvědčení, že historie určuje způsob, jakým věci existují a **musí existovat**.

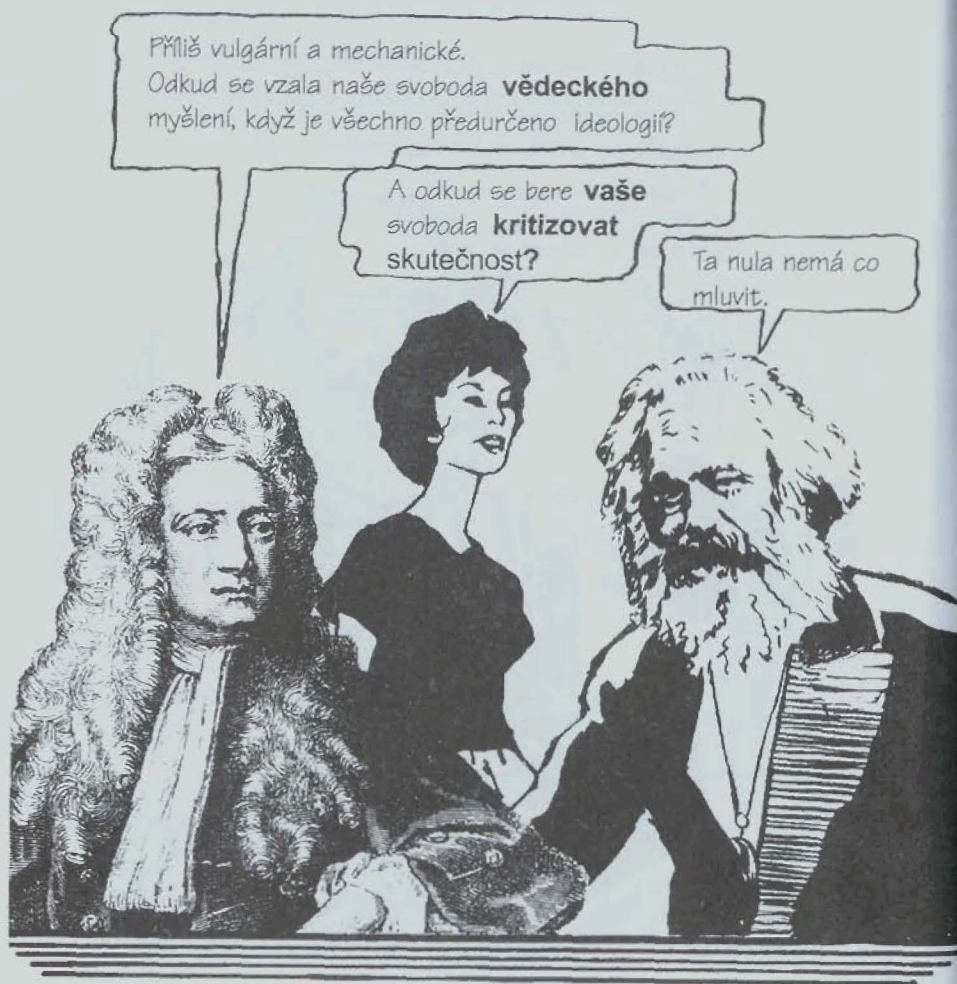


Klasickou historizující formuli najdeme v dialektickém materialismu Karla Marxe.

Marxismus tvrdí, že ve společnosti existuje strukturální rozdíl mezi kulturními institucemi a ekonomickými výrobními silami. Strmý pokrok se odehrává jenom v **základně**, ekonomické sféře výrobních činností, která podpírá, ale také podkopává **nadstavbu**, společenskou sféru ideologie, kam patří náboženství, umění, politika, právo a všechny **tradiční způsoby myšlení**. Nadstavba se vyvíjí pomaleji než základna a změnám klade větší odpor, obzvláště v moderní průmyslové epoše pokročilého kapitalismu.



**Ideologie** nadstavby předurčují způsob našeho myšlení (neboli premisy, které považujeme za samozřejmé).



„Lidstvo se vždy zabývá jenom problémy, které dokáže řešit ...vždycky zjistíme, že problém samotný se objeví pouze tehdy, když už existují materiální podmínky pro jeho řešení nebo když jsou alespoň v procesu formování.“

Karel Marx, předmluva k dílu **Ke kritice politické ekonomie** (1859)

## Co je to MODERNISMUS?

Výše zmíněná marxistická formule nám může pomoci pochopit povahu **změn**, které probíhají nestejnou rychlostí ve sférách nadstavby a základny.

**Modernismus** ve smyslu výrobní základny začíná na přelomu 19. a 20. století. Je to doba masových technologických inovací a lze ji označit za druhou vlnu průmyslové revoluce započaté téměř o sto let dříve.

### Nové technologie

- spalovací a naftový motor; elektrické generátory s parní turbínou
- elektřina a benzín jako nové zdroje energie
- automobil, autobus, traktor a letadlo
- telefon, psací stroj a páskový telegraf jako základ moderní kanceláře a systémového řízení
- výroba syntetických materiálů – barviv, umělých vláken a plastických hmot
- nové stavební materiály – železobeton, slitiny hliníku a chromu



### Masmédia a zábava

- reklama a masové náklady novin (konec 19. století)
- gramofon (1877); bratři Lumierové vynalézají kinematograf a Marconi bezdrátový telegraf (1895)
- Marconi poprvé uskutečňuje rádiové vysílání
- první kino, Nickelodeon v Pittsburgu (1905)

### Věda

- na začátku 20. století se ustavuje genetik jako vědní obor
- Freud přichází s psychoanalýzou (okolo roku 1900)
- Becquerel a manželé Curiovi objevují radioaktivitu uranu a rádia (1897– 1899)
- Rutherfordův revoluční nový model atomu převrací naruby klasickou fyziku (1911)
- kvantová teorie Maxe Plancka (1900) revidovaná Nielsem Bohrem a Rutherfordem (1913)
- Einsteinova speciální a obecná teorie relativity (1905 a 1916)



Snadno lze postřehnout následný logický vývoj těchto inovací v postmoderním vědeckém a informačním světě. Dva příklady...

1. V období od konce 19. století do roku 1916 byly položeny základy postmoderní kosmologie (teorie atomu, kvantová teorie a teorie relativity).

2. Měděný telefonní kabel moderny byl nahrazen postmoderním kabelem s optickými vlákny, což zvýšilo možnosti přenosu informací 250 000– krát (veškerý obsah oxfordské Bodleianovy knihovny lze odeslat ve 42 sekundách).

Modernismus ve smyslu kultury neboli nadstavby zaujímá stejné časové období na přelomu 19. a 20. století – je to heroická první fáze modernistických experimentů v literatuře, hudbě, výtvarném umění a architektuře.



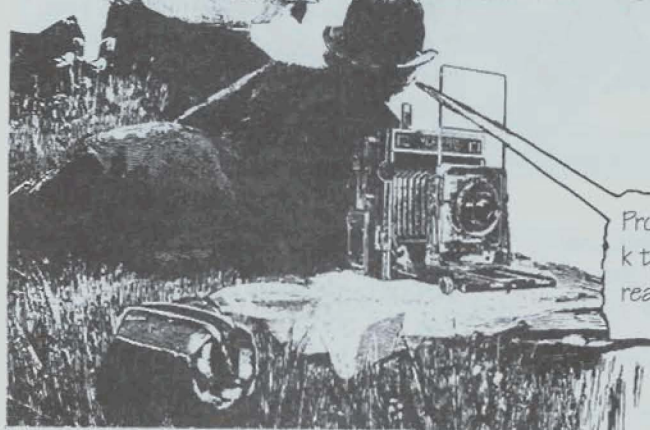
## Picassův Velký třesk

Navzdory telefonu, telegrafu a jiným technickým novinkám nám fotografické záběry každodenního života z doby okolo roku 1907 nějakou „modernost“ příliš nepřipomínají. Nevidíme zde (a tím méně to mohli vidět bohorovní občané roku 1907) nic, co by signalizovalo zjevení prvního opravdu modernistického obrazu, Picassových **Slečen z Avignonu** (1907).

Tyto hranaté deformované tvary a upřeně hledící africké masky představují prostitutky. Obraz byl částečně vyjádřením Picassovy vlastní paniky ze syfilitidy, ale hlavně proklamací nového **anti-zobrazujícího** modelu (de)FORMA(ce).



Sakral



Proč vůbec došlo k tomuto znásilnění realistického zobrazení?

## Krise zobrazení

Někteří historici umění zastávají do jisté míry opodstatněný názor, že vynález fotografie odebral výtvarnému umění oprávnění reprodukovat realitu. Malovat obrazy „reality“ se jednoduše stalo překonanou věcí. Technologický vynález základny předešel nadstavbové tradice výtvarného umění. Masová výroba (fotografie) nahradila ruční originalitu (umění).



Tak! To je ono! ...  
Usmívat se ... Teď  
... A nehýbat se  
3 minuty 45  
sekund...

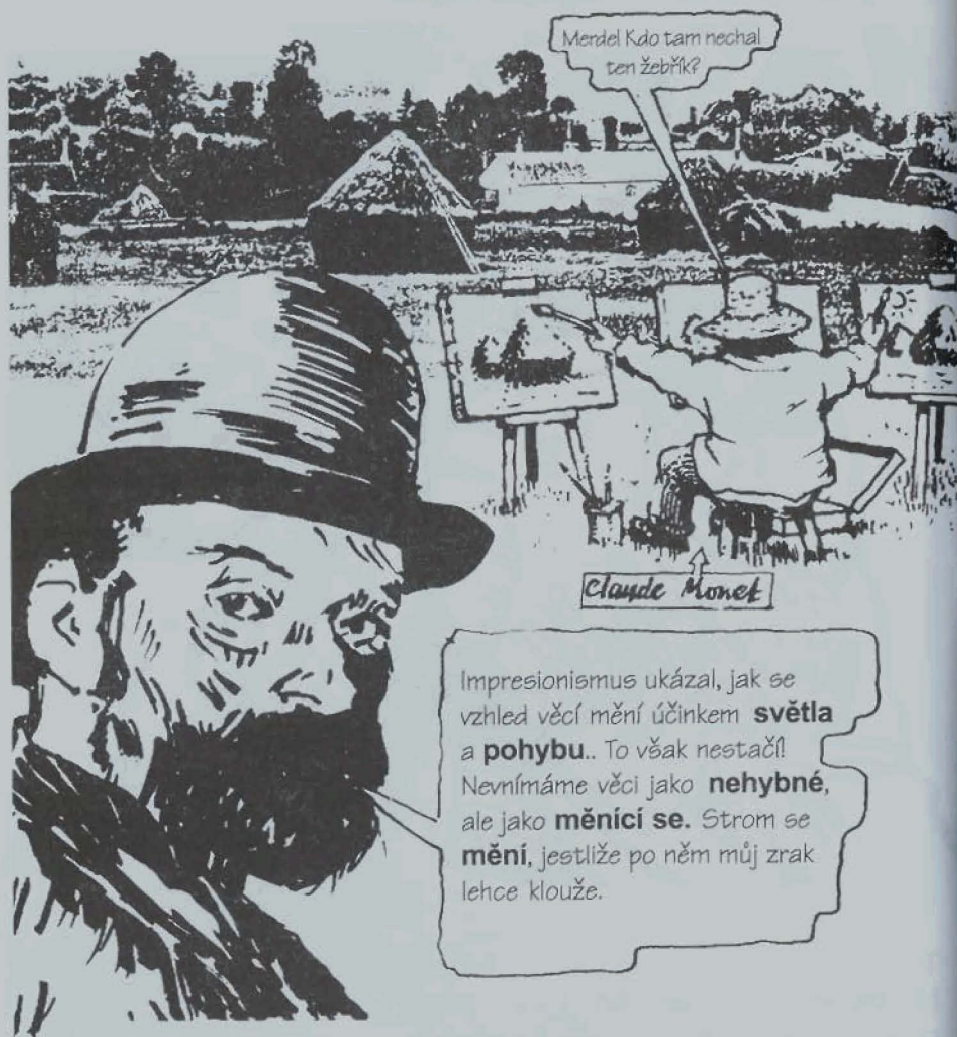
Tento jednoduchý, nicméně výstižný scénář, však ještě nepostihuje celou hloubku krize. Ke svému konci spěla samotná doktrína **realismu**.

Realismus se zakládá na **zrcadlové teorii** poznání, která v podstatě říká, že vědomí je zrcadlem reality. Objekty existující vně vědomí mohou být adekvátně, přesně a pravdivě **zobrazeny** (reprodukovány pojmem nebo uměleckým dílem).



## Cézanne: obraz zahrnuje diváka

Paul Cézanne (1839– 1906) realismus nezavrhl, nýbrž ho zrevidoval tak, aby byla v našem vnímání věcí obsažena **nejistota**. Zobrazení mělo vyvolávat dojem **interakce** mezi divákem a objektem, zahrnovat různé variace zorných úhlů a různé možnosti interpretace toho, co člověk vlastně vidí.

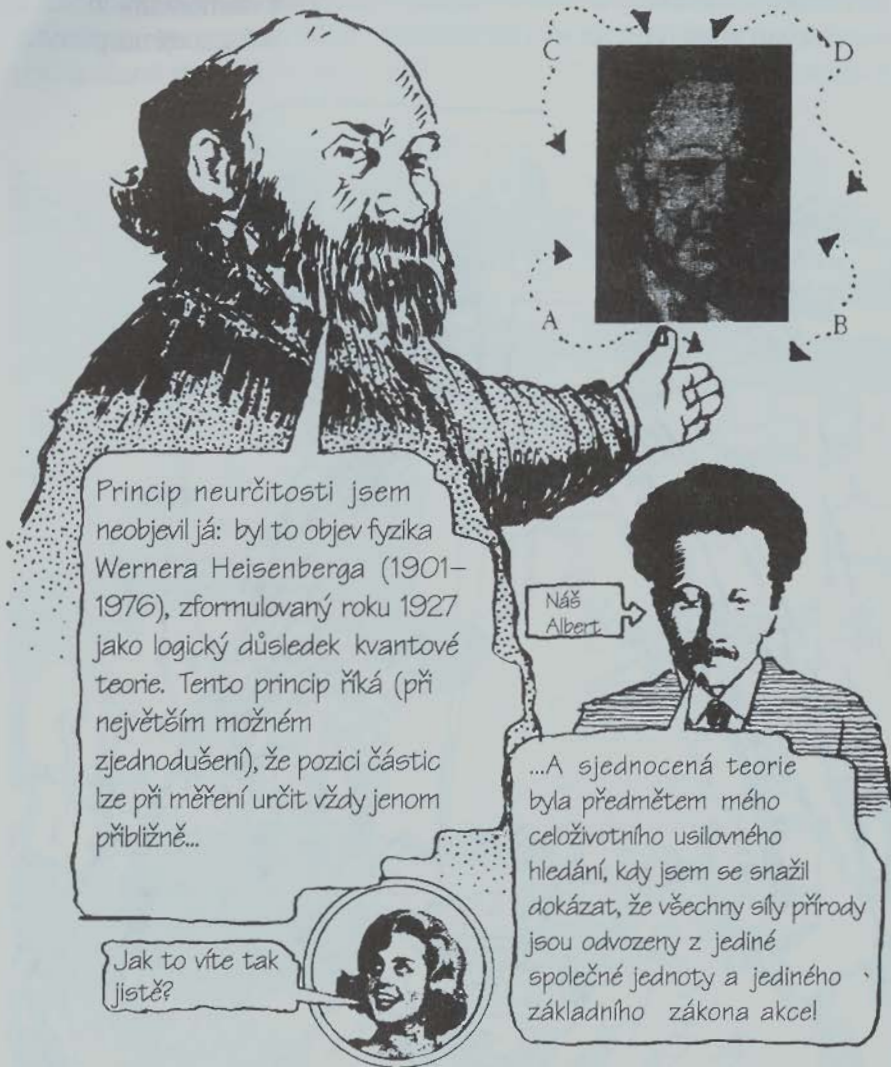


Cézanne se vydal novým revolučním směrem – nezobrazoval **realitu**, nýbrž dojem z jejího **vnímání**.

Nezajímala ho pouhá reprodukce fragmentovaného, subjektivního pohledu na realitu. Snažil se dobrat podstaty věcí, nějaké „sjednocené teorie“, která by byla základem variability vnímání. Tuto teorii odvodil z elementárních tvarů **geometrických těles**. Ve známém dopise z roku 1904 radí, „...pojímat přírodu podle válce, koule a kužele.“



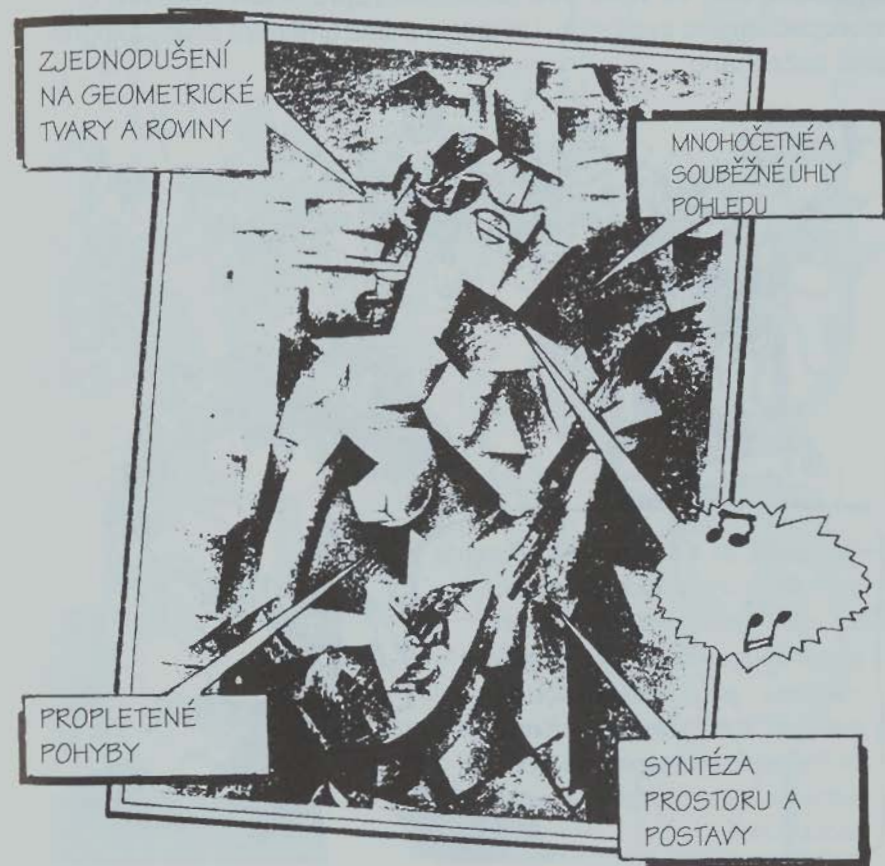




Cézanne nebyl fyzikem, ať už moderním či jakýmkoli jiným. Nebyli jimi ani jeho následovníci kubisté. Jedná se o jeden z těch vzácných případů v dějinách, kdy věda a umění dospívají nezávisle na sobě ke komplementárním názorům.

**Kubismus**, započatý Picassovými **Slečnami z Avignonu**, byl pak v letech 1907 až 1914 dále rozvíjen Picassem samotným, Georgem Braquem a dalšími umělci.

Typické kubistické dílo, Picassova **Dívka s mandolinou** (1910), dovádí Cézannovy teorie o **variabilitě** a **stabilitě** k ohromujícímu logickému závěru.



O lidské postavě, která je zjednodušena na geometrii, postavena na roveň prostoru okolo ní a pojmána jako architektura, lze říci, že je **dehumanizovaná**. V odmítnutí představy jediné izolovatelné události se kubismus shodoval s moderní fyzikou – pohled zahrnuje diváka. Nemusí to být nutně dehumanizující poznatek, ale přiznání si, že člověk **není** ve vztahu k ostatní realitě **výjimečný**.



## Konec originálního umění?

Umění zanechalo „reprodukovatelnou realitu“ fotografii a samo učinilo zásadní krok novým, kubistickým směrem. Kubismus zachránil umění před zakrněním a tím, že začal realitu zobrazovat způsobem, jakým to fotografie nedokázala, obnovil opět jeho autoritu.

Avšak roku 1936 ukázal marxistický kritik Walter Benjamin ve svém eseji **Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti** ukázal, že nebezpečí hrozící tradičnímu i avantgardnímu umění ze strany fotografie není ještě zažehnáno.

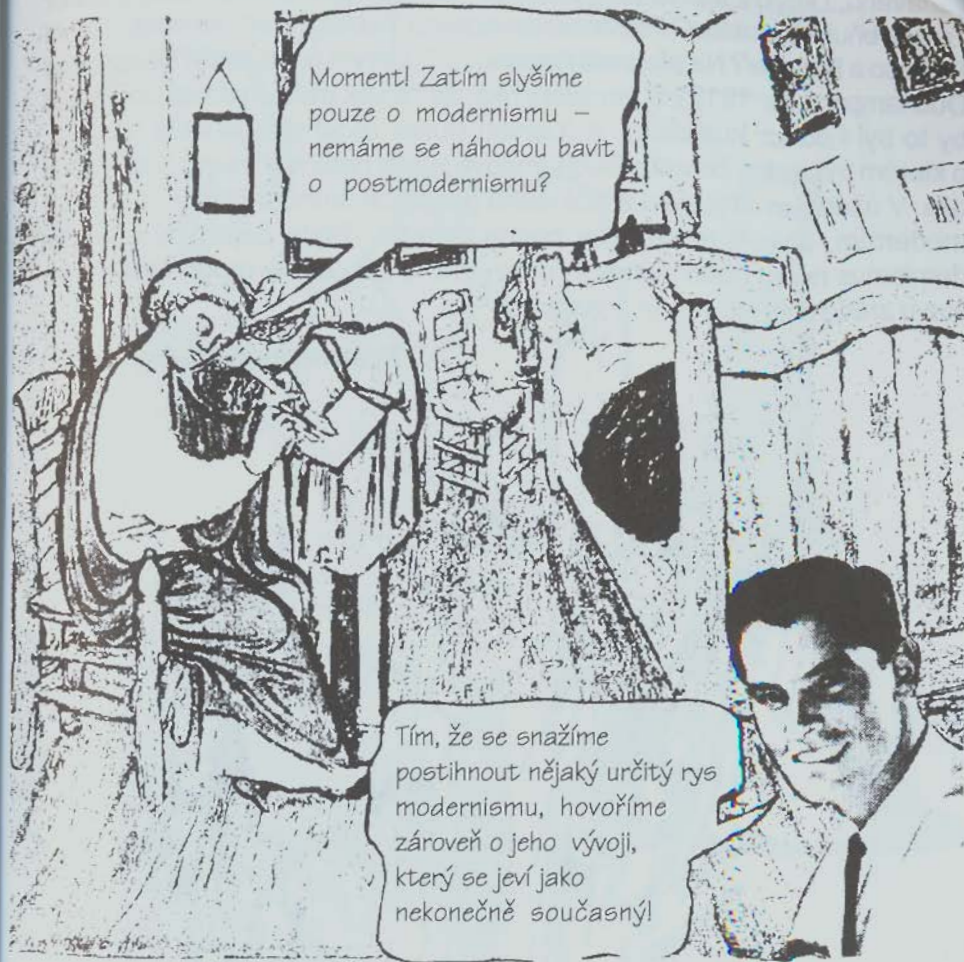


Benjamin se domníval, že tato aura – fetiš posvěcené jedinečnosti – bude nyní eliminována **masovou reprodukcí**, fototiskem originálních uměleckých děl v masově rozšiřovaných knihách, na plakátech, na pohlednicích, a dokonce i na poštovních známkách.

Mechanická reprodukovatelnost originálního umění musí mít na „originalitu“ nevyhnutelně dezintegrující vliv.

## Moderní je postmoderní

Moderní stojí historicky vzato vždy proti tomu, co jej bezprostředně předchází. V tomto smyslu je moderní vždy post–něčím.



Moderní se nakonec ocitá v situaci, kdy stojí proti sobě **samému** a musí se tak nevyhnutelně stát **post–moderním**.

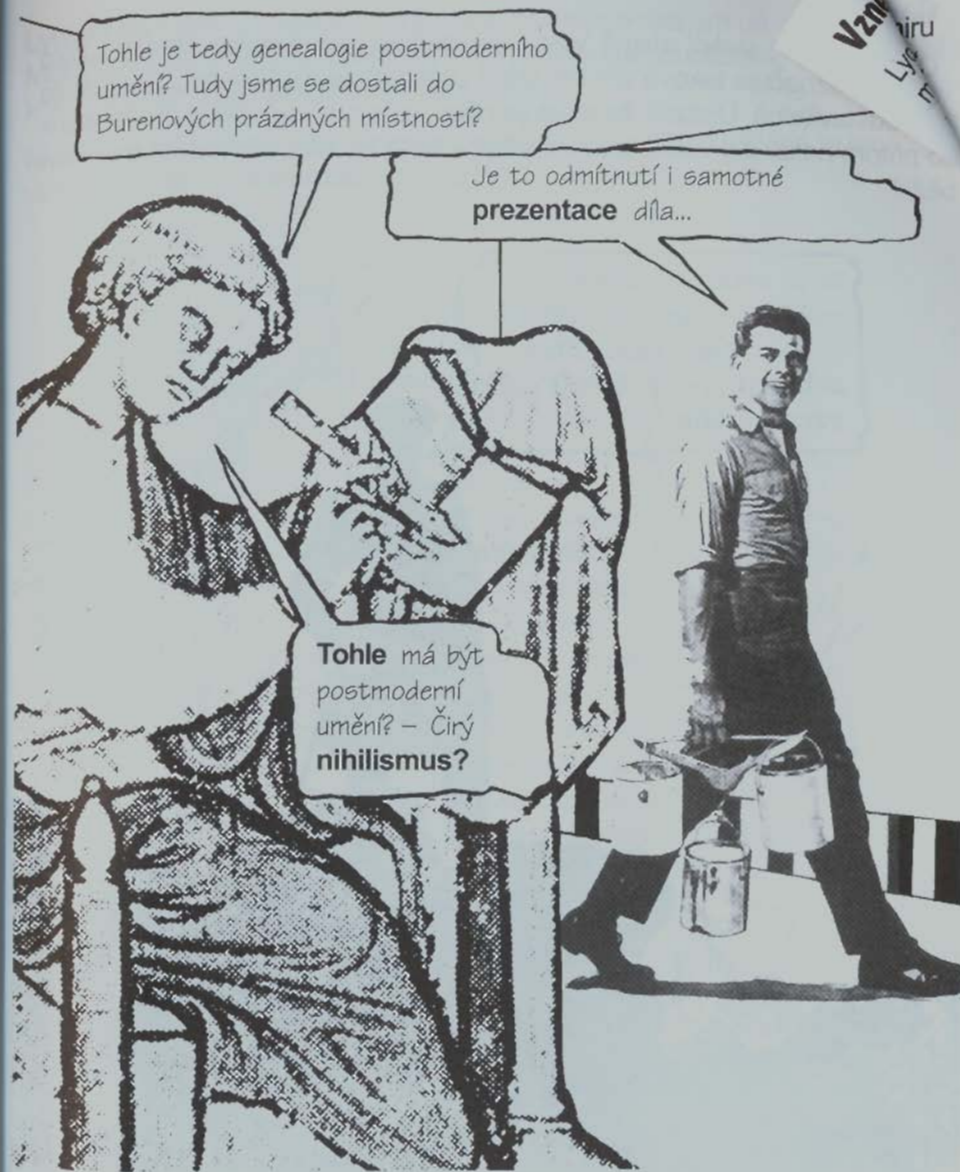
Tato podivná logika je už naznačena samotným latinským původem slova moderní – **modo** znamená „právě teď“. Postmoderní tedy doslova znamená „po právě teď“.



Jedna z užitečných definic postmoderního umění vychází právě z dilematu, kdy „ted“ neguje předcházející „ted“. Francouzský filozof Jean- Francois Lyotard:

Co je to tedy postmoderno?...Nepochybně součást moderna. O všem, co je uznáváno, i kdyby teprve od včerejška...se musí pochybovat. Jaký prostor zpochybňuje Cézanne? Prostor impresionistů. Na jaký předmět obrazu útočí Picasso a Braque? Na předmět Cézannův. S kterým postulátem se rozchází Duchamp v roce 1912? S tím, který říká, že člověk musí malovat obraz, byť by to byl i obraz kubistický. A (Daniel) Buren zpochybňuje další postulát, o kterém má za to, že v díle Duchampově zůstal netknutý: místo prezentace díla. V úžasném zrychlení střídá jedna generace druhou. Dílo se může stát moderním, pokud je nejdříve postmoderním. Takto pojímaný postmodernismus není modernismem ve fázi svého konce, ale modernismem ve stavu zrodu a tento stav je konstantní.

### Postmoderní situace (1979)



Tohle je tedy genealogie postmoderního umění? Tudy jsme se dostali do Burenových prázdných místností?

Je to odmítnutí i samotné prezentace díla...

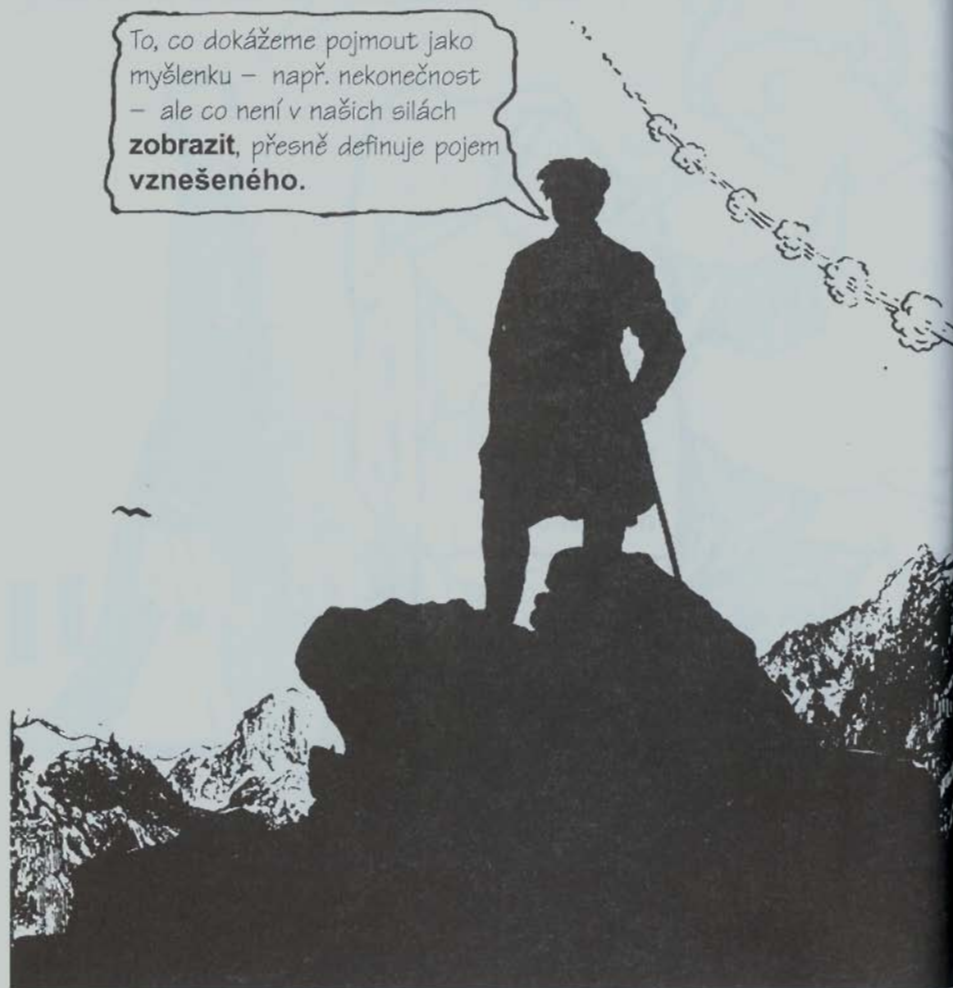
Tohle má být postmoderní umění? – Čirý nihilismus?

Ve skutečnosti to nemusí být pouhý nihilismus. Budeme pokračovat ve sledování naší genealogie, abychom viděli, jak – nebo v jakém zlomovém bodu dojdeme k postmodernímu umění, pokud k němu vůbec dojdeme.



## Vznešené

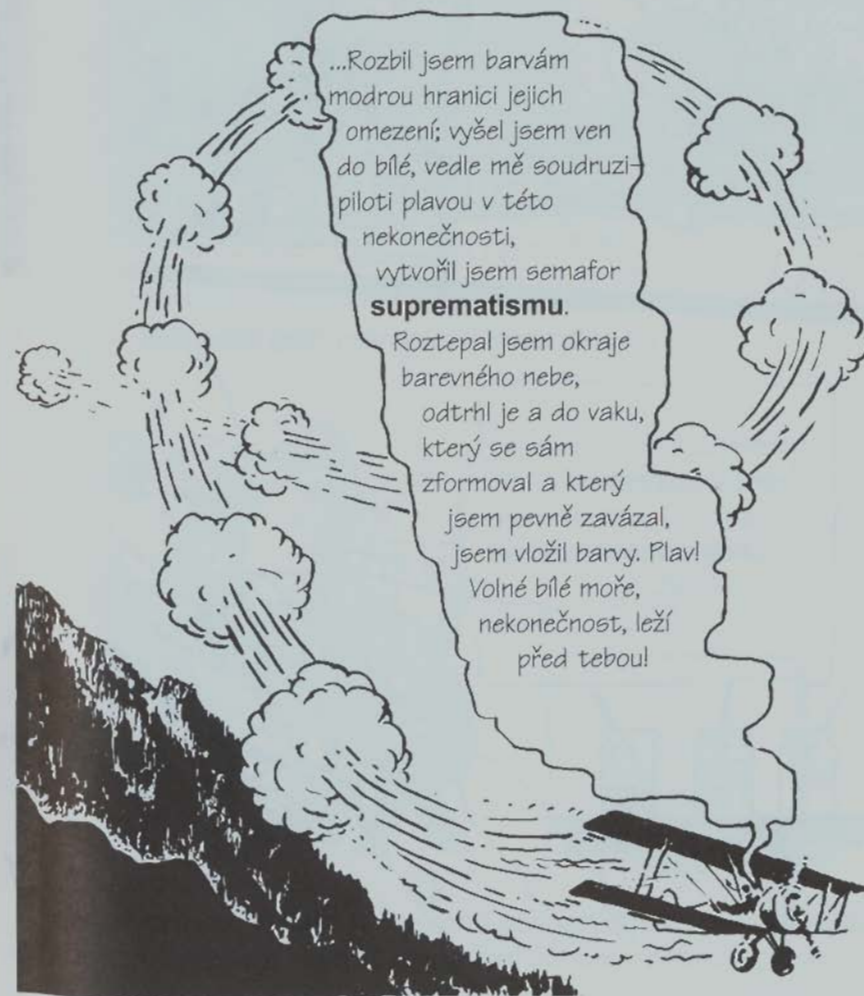
Lyotard rovněž uvádí stejně výstižnou definici **moderního** umění. Jako moderní označuje takové umění, které „prezentuje skutečnost, že existuje nepředstavitelné. Ukázat, že existuje něco, o čem si lze udělat představu a co přitom nelze ani vidět, ani zviditelnit – to je to, o č v moderním malířství běží.“



Abstrakce je jediný způsob, jak lze vyjádřit myslitelné, ale nezobrazitelné.

Lyotard se v této souvislosti oprávněně zmiňuje o ruském umělci Kasimiru Malevičovi (1878–1935), který roku 1915 „zobrazil nezobrazitelné vznešené“, když namaloval bílý čtverec na bílém pozadí.

Malevič si byl vědom, že zobrazuje pojem vznešeného. Dokládá to jeho vlastní **Manifest suprematismu** (1919).





## Genealogie jednoho modernistického stromu

Obrazy Pieta Mondriana (1872– 1944) dokumentují radikální modernistickou evoluci jednoho stromu



od zobrazení k minimální čisté abstrakci.



Mondrianovo abstraktní umění se pokoušelo očistit od všech odkazů na zobrazení – chtělo zapudit jakoukoliv „ilustraci“ reality.



Radikální stanovisko čisté modernistické estetiky vyjádřil v roce 1914 anglický umělecký kritik Clive Bell.



Malevič, Mondrian a další progresivní abstrakcionisté vědomě řešili „krizi zobrazení“. Záchrana **pojmu**, který není schopen zobrazit pravou realitu, spočívá ve vyzdvižení této reality a v odstranění všech rysů „běžné reality“ ze zobrazení nezobrazitelného. Pojem samotný se stává Vznešenou Realitou (člověk by byl v pokušení říci **hyper-** realitou – to je však už postmoderní žargon).



## Optimismus strojové estetiky

Mondrian, člen holandské skupiny **De Stijl**, se podílel na společném úsilí mnoha dalších umělců patřících k rozdílným, nicméně paralelním uměleckým směrům – **kubismu**, výmarskému **Bauhausu**, italskému **futurismu**, ruskému **konstruktivismu** aj. Všichni vyznávali to, co se volně nazývá **strojovou estetikou**, tj. optimistickou vírou v úlohu abstrakce v lidském životě a zdůraznění nezdobených, jakoby strojových, plochých povrchů. Jejich cílem bylo vytvoření univerzálně aplikovatelného a kdekoliv **reprodukovatelného** „moderního stylu“, který by překračoval hranice všech národních kultur.

Společně si přejme,  
počneme a stvoříme  
strukturu budoucnosti,  
která spojí do jednoho  
celku architekturu,  
sochařství a malířství  
a která jednoho dne  
z rukou miliónů dělníků  
povstane k nebesům  
jako křišťálový symbol  
nové víry.

Walter Gropius,  
Manifest Bauhausu  
1919

Z těchto trendů se zrodila podoba moderní architektury, se kterou se dnes nejčastěji setkáváme (a která je dnes postmodernisty nejvíce zatracována). Dostalo se jí příhodného pojmenování „**mezinárodní styl**“. Jeho nejznámějšími zástupci jsou Mies van der Rohe, Walter Gropius a Le Corbusier („budovy = stroje určené k tomu, aby se v nich žilo“).

Správně  
Waltřel!

Výťah nejzdí,  
použijte prosím  
schodiště!



## Konstruktivismus

V Rusku kubismus vyústil v **konstruktivismus** (1914– 1920). Malířský stojan ustoupil kinetickému umění a technickému designu aplikovanému v typografii, architektuře a průmyslové výrobě.

Konstruktivismus, jak už sám naznačuje jeho propagandistický název, byl horlivým „konstruktivním“ stoupencem bolševické revoluce.



Toto utopicky optimistické umění nejprve šťastně a velmi produktivně koexistovalo s leninskou fází bolševické revoluce (1918– 1924). Poté se začalo dostávat do konfliktu s oficiální stranickou linií.

## Stalinský totalitarismus

Ve třicátých letech, v éře stalinismu, byl konstruktivismus odsouzen jako nemarxistický „formalismus“. Oficiální stranická linie se ztotožnila s propagandistickým stylem heroického realismu a nazvala ho **socialistickým realismem**.

Namísto utopického modernismu, který se chtěl stát mezinárodně reprodukovatelným, byl nastolen realismus, „srozumitelný“ masám a sloužící coby reprodukovatelný model pro ostatní země usilující o komunismus.



Ve třicátých letech zavrhli moderní umění jako dekadentní, neárijské a podlidské také v totalitním nacistickém Německu. Dogmatem se stala směs cukerinového soft porna a heroického realismu.



## Tragický osud abstraktního expresionismu

Opětovná institucionalizace realismu v totalitním umění, stalinském i nacistickém, měla v poválečném období za následek dvě skutečnosti. Modernistická abstrakce byla takto potvrzena v roli alternativního stylu demokratického světa a zároveň tím byl zatlučen poslední hřebík do rakve realismu.

Stěží může překvapit, že pro toto potvrzení se Amerika obrátila ke své vlastní odrůdě vynořujícího se abstraktního umění pokřtěného roku 1946 na **abstraktní expresionismus** (tímto termínem byly poprvé roku 1919 označeny abstraktní obrazy Vasilije Kandinského).

Jackson Pollock (1912– 1956) představuje archetypálního hrdinu a zároveň i tragickou oběť abstraktního expresionismu. Umění tohoto stylu bylo pro něj a pro další abstraktní expresionisty emočně „přeplněné“ významem.

K inspiračním zdrojům své akční malby řadil ...

Pískové malířství Navajů

Mexické nástěnné umění

Jungovskou analýzu

Surrealismus

1 000 000,95 \$  
za m<sup>2</sup>

K velkému úžasu Pollocka a jeho kolegů se abstraktního expresionismu zmocnil americký umělecký establishment, který ho na mezinárodním fóru propagoval jako stoprocentně americké, čistě **formální** abstraktní umění. Dnes se to jeví jako téměř automatická a impulsivní reakce: jestliže je „formalismus“ oficiálním komunismem zakazován, pak z toho plyne, že musí být nedílnou součástí reality svobodného světa.

Strategie studené války vyžadovala, obzvláště na počátku 50. let v době McCarthyho anti-komunistických honů na čarodějnice, „nefalšovanou americkou“ identitu, zřetelně se odlišující od Evropy a od epidemie komunismu.

Jsem **součástí**  
malby – jasné?



Východiskem z této situace se pro Pollocka a mnoho jeho kolegů stal alkoholismus nebo sebevražda (Pollock sám zahynul při autonehodě). Abstraktní expresionismus byl posledním dějstvím romantického modernismu, které se odehrálo na nepřátelské americké půdě.



# DADA!

Surrealismus, jeden z Pollockových inspiračních zdrojů, byl následovníkem **Dadaismu** (1916– 1924), který vyvrací obecnou představu, že rané modernistické umění hýřilo pouze optimismem. Zrozen roku 1916 a vykřičen ústy Hugo Balla, Tristana Tzary aj. v curyšském Cabaret Voltaire, šířil se dadaismus bleskovou rychlostí jako zuřící požár, který nedbá hranic. S překvapivou vitalitou si podržel vliv až do dneška.



Co to je dada?



Nic... Smysl mající nic, kdy nic má jakýkoli smysl.

Dadaismus vzešel z nihilistického protestu proti zmechanizovaným jatčám 1. světové války, což byla poslední válka odehrávající se mezi imperiálními dynastiemi, a první válka, v níž byla využita moderní technologie (kulomety, otravné plyny, tanky a letadla).

GALERIE MONTAIGNE  
116, av. Montaigne 10<sup>a</sup> 6

SOIRÉE le 10 juin à 8<sup>h</sup> 30.  
PARTIES les 16 & 30 juin à 5<sup>h</sup> 30.

NUL  
n'est censé  
IGNORER  
DADA

A MORT



Qui est-ce qui veut une paire de claques?

Tapéotis, S.R.P.

ON CHERCHE  
ATHLETES

IMMOBILISATION

SALON  
DADA  
EXPOSITION INTERNATIONALE

Dadaismus po určitou dobu spojoval mnohé z průkopníků moderního umění – Hanse Arpa, Francise Picabiu, Marcela Duchampa aj. Obzvláště plodným dadaistou byl **Kurt Schwitters** (1887– 1948) z německého Hannoveru, který se proslavil svými uměleckými výtvy zvanými **Merz** (merz připomíná francouzské **merde**, tj. hovno). Jeho „Merz“ obrazy **Merzbaus** (enviromentální asambláže z odpadků), „Merz“ betonové básně, performance, nová abeceda atd. stojí u zrodu prakticky každého projevu pozdějšího „post“– moderního umění.



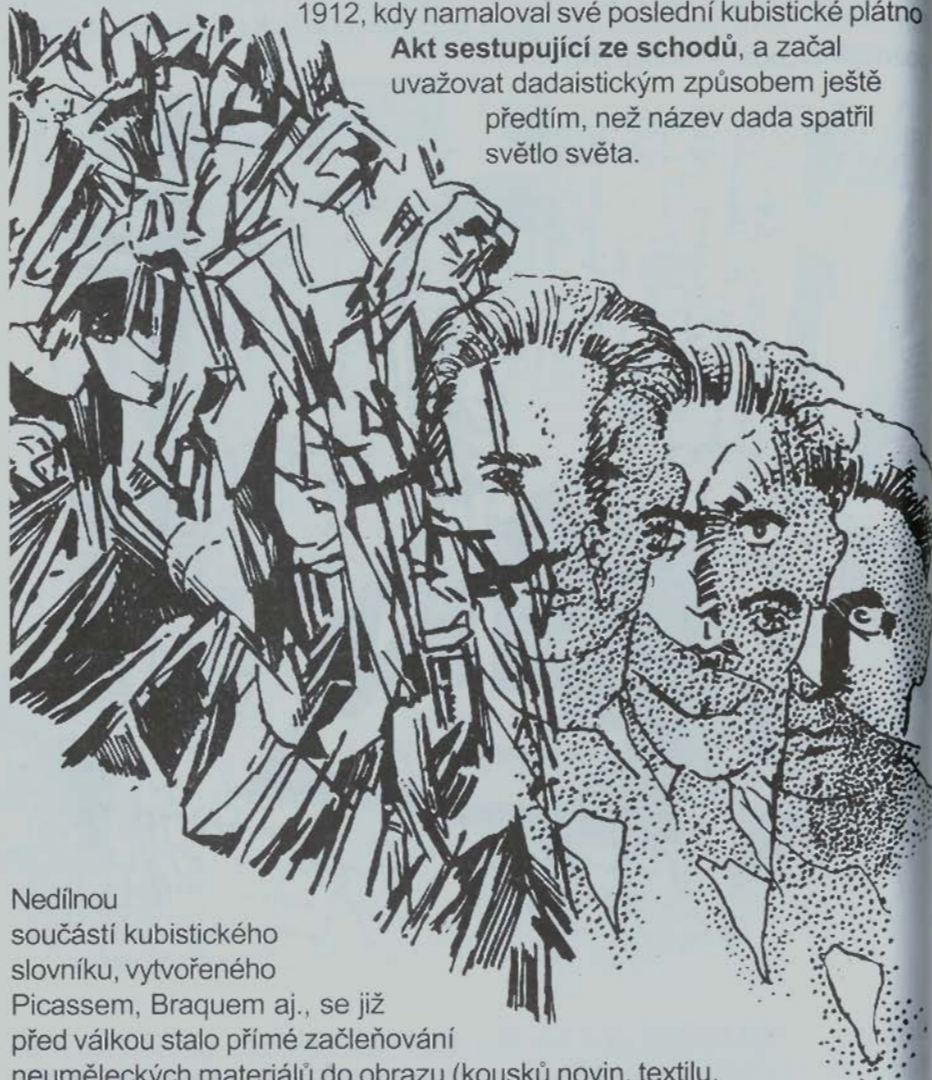
Dadaismus měl klíčový význam pro **automatismus** – odhození všech tradičních uměleckých pravidel ve prospěch **náhody** jako přímé tvůrčí cesty do podvědomí. Pollockovy akční obrazy jsou v úzkém souladu s návody automatismu, který sám našel své teoretické zdůvodnění v surrealismu.



## Marcel Duchamp a jeho „readymades“

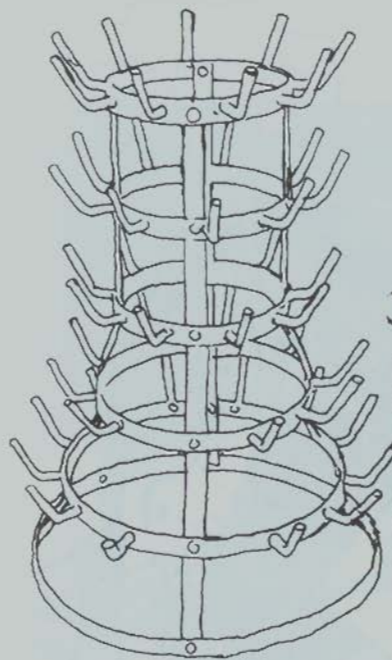
Zmechanizované barbarství 1. světové války donutilo optimistické vynálezce kubismu, aby sami sebe přehodnotili. Tuto krizi předvídal **Marcel Duchamp** (1887– 1968) již v roce 1912, kdy namaloval své poslední kubistické plátno

**Akt sestupující ze schodů**, a začal uvažovat dadaistickým způsobem ještě předtím, než název dada spatřil světlo světa.



Nedílnou součástí kubistického slovníku, vytvořeného Picassem, Braquem aj., se již před válkou stalo přímé začleňování neuměleckých materiálů do obrazu (kousků novin, textilu, proutěných židlí, konzerv atd.).

První Duchamp si však uvědomil, že jakýkoli „obyčejný“ neumělecký předmět může být **sám o sobě** vystaven jako „umělecké dílo“, pokud je vytržen ze svého původního kontextu, způsobu užití a významu. Nejznámějšími příklady jeho „readymades“ jsou **Stojan na sušení lahví** (1914) a porcelánový **Pisoár** signovaný R. Mutt (1917).



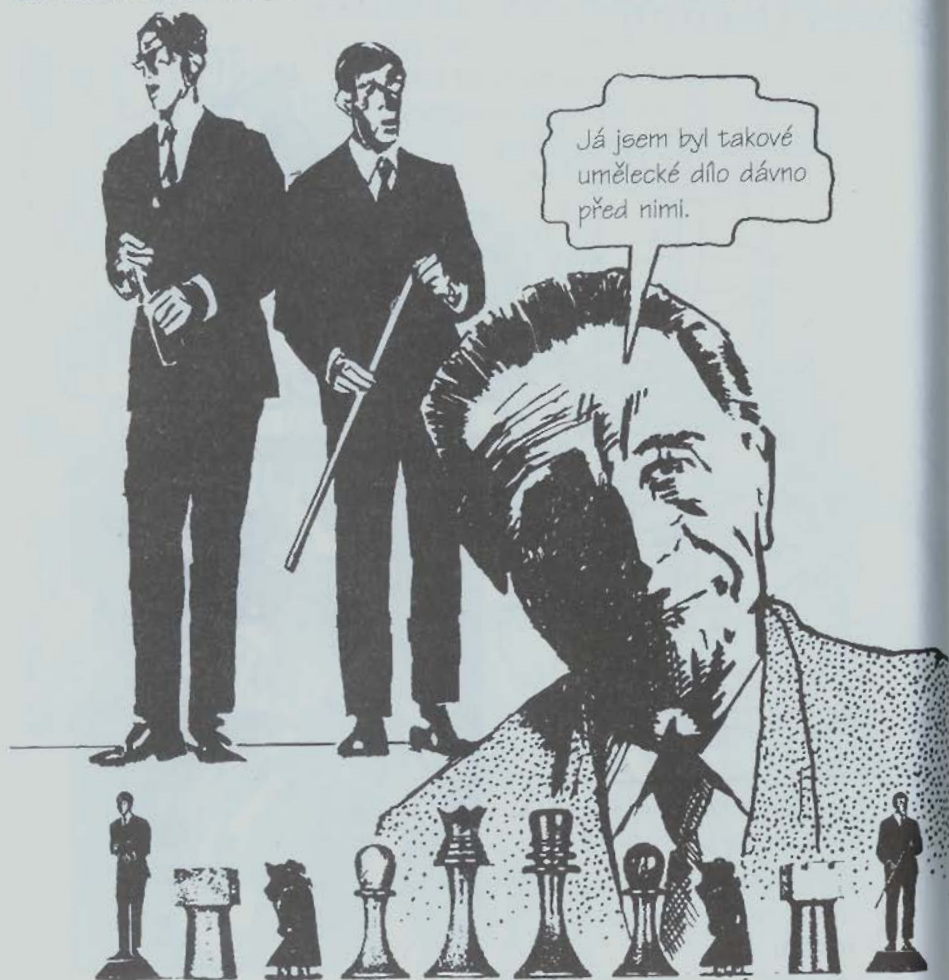
Jestliže je to podepsáno a nelze se do toho vymocit, protože to visí v muzeu na stěně, pak to musí být **umění** – co jiného?

Masově (re)produkovaný objekt znamenal posun samotné ideje umělecké originality a posvátné jedinečnosti uměleckého díla. Duchamp tím vypustil džina z láhve. Jeho readymades měly nepředvídané důsledky, které později kulminovaly v dilematech postmoderního umění. Jaká dilemata (předkládaná pokaždé jako **odpovědi**...) to jsou?



## Aura umělce

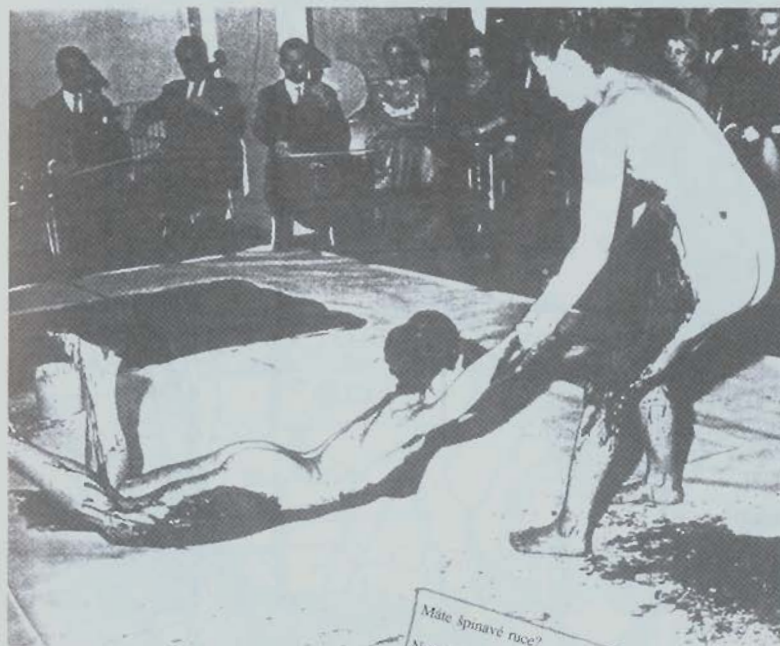
Aura a autonomie originálního uměleckého díla se může nakonec změnit v umělcovu vlastní charismatickou hodnotu. Umělec „jako takový“ se stává auratickým uměleckým předmětem. Výmluvným příkladem jsou londýnští umělci Gilbert a George, kteří roku 1970 vystavili sami sebe jako „živé sochy“.



I v tomto případě byl průkopníkem Duchamp. Svého času na sebe soustředil pozornost, když se „zřekl“ umění a začal se věnovat šachu. Umělec jako Sfinga je také trikem ve stylu readymade.

## Událost

Další příbuznou neo–dadaistickou taktikou je přenos aury na událost neboli happening (např. klasické happeniny inscenované americkými pop umělci Jimem Dinem a Claes Oldenburgerm na počátku šedesátých let). Přední evropský neo–dadaista **Yves Klein** (1928– 1962) je tvůrcem happeningu, při němž se dvě nahé ženy natřené modrou barvou kutálely po tanečním parketu, který byl pokryt plátnem, a to vše doprovázela v pozadí „symfonie“ o jedné notě.



PÁNII Tomu říkám tanec!





## Instalace

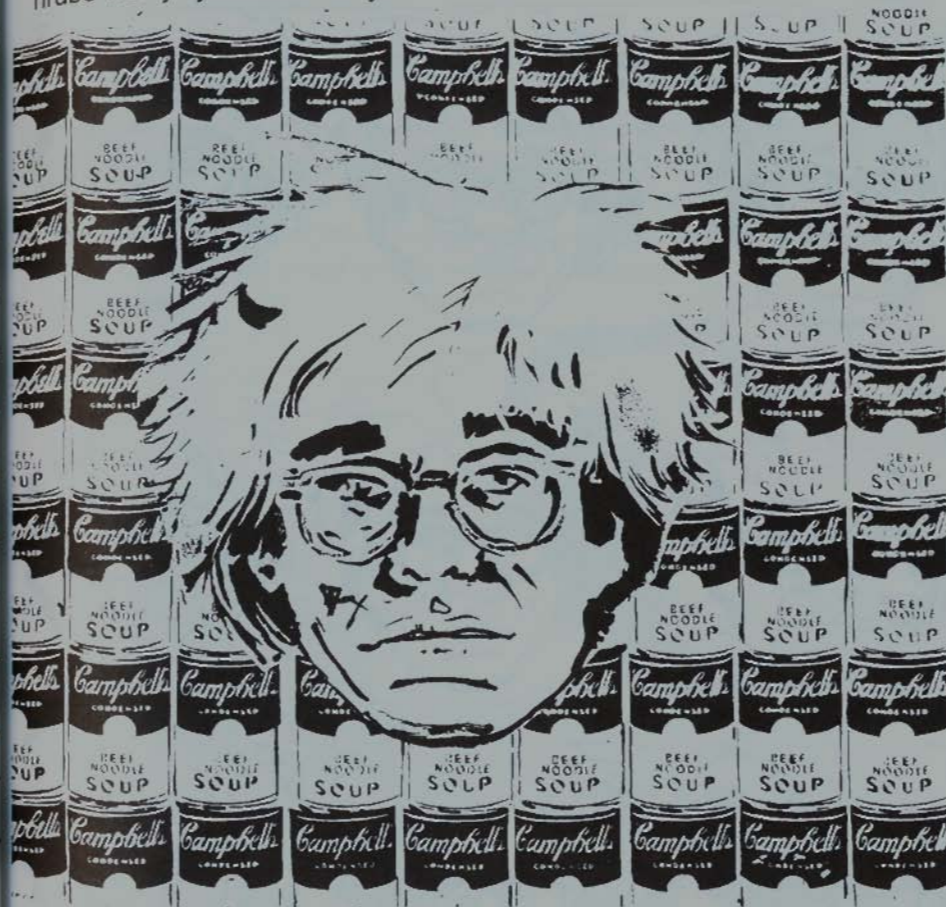
Josef Beuys (1921– 1986) kombinoval šamanistickou auru (umělec jako kouzelník) s vytvářením instalací neboli environmentálních seskupení.



Instalace Duchampových readymades pronikavě zesílila účinnost expozice. Instalace posunuje auru z objektu na místo, jinými slovy na galerii či muzeum.

## Velmistr postmoderního umění?

Tím se dostáváme k nejslavnější paruce v dějinách umění a jejímu majiteli Andy Warholovi (1930– 87), veleknězi pop artu, který přetvořil v umění samotnou mechanickou reprodukci. Jeho technika spočívala v přenesení fotografického obrazu na síťotisk, který je přiložen na plátno a zezadu potřen barvou. Jediným lehce „lidským“ dotekem v takovém „Andydile“ je nanesení hrubé vrstvy syntetické barvy.



Banální repliky Campbellových polévkových konzerv soupeří s obrazy čisté morbidity – Marilyn Monroe po sebevraždě, Jacquelin Kennedyová po vraždě svého manžela, policejní fotografie zločinců, automobilové nehody, elektrické křeslo, pohřby gangsterů a rasové nepokoje.

Pod Warholovým dotekem se estetika mění v ne-estetiku.



O Andym lze jen těžko říci, zda je neuvěřitelně neomalený, nesmírně voyeurský či pouze duševně chorý.

Warholův pohled dokonale shrnuje ošřepáný slogan postmoderní moudrosti: „What you see is what you get – Co vidíš, to dostaneš.“

Tento pohled se vrací zpátky k tomu, kdo se dívá, tj. k Andymu samotnému – zosobněné narcisistní, aristokratické **nudě** s kamennou tváří hráče pokeru.

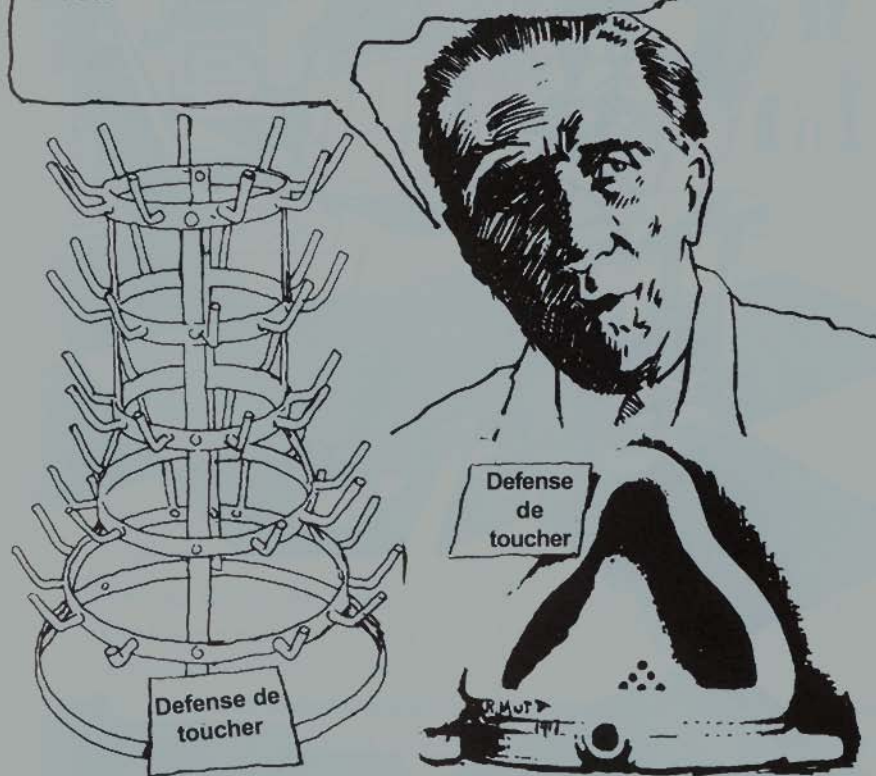


Warholovy reprodukce nevypovídají o umělecké tvorbě nebo o umělci samotném, nýbrž o „konečném produktu“ – **Celebritě**. Aura je redukována na magické slovo SLAVNÝ, které na způsob zlatého doteku krále Midase vše transformuje, aniž by ovšem cokoliv měnilo.

## Zavinil to Duchamp?

Je spravedlivé připisovat Duchampovi zodpovědnost za otevření cesty vedoucí k postmodernímu dilematu? Duchamp se sám v roce 1962 ohradil proti existenci svých údajných následovníků a rozhořčeně je odmítl.

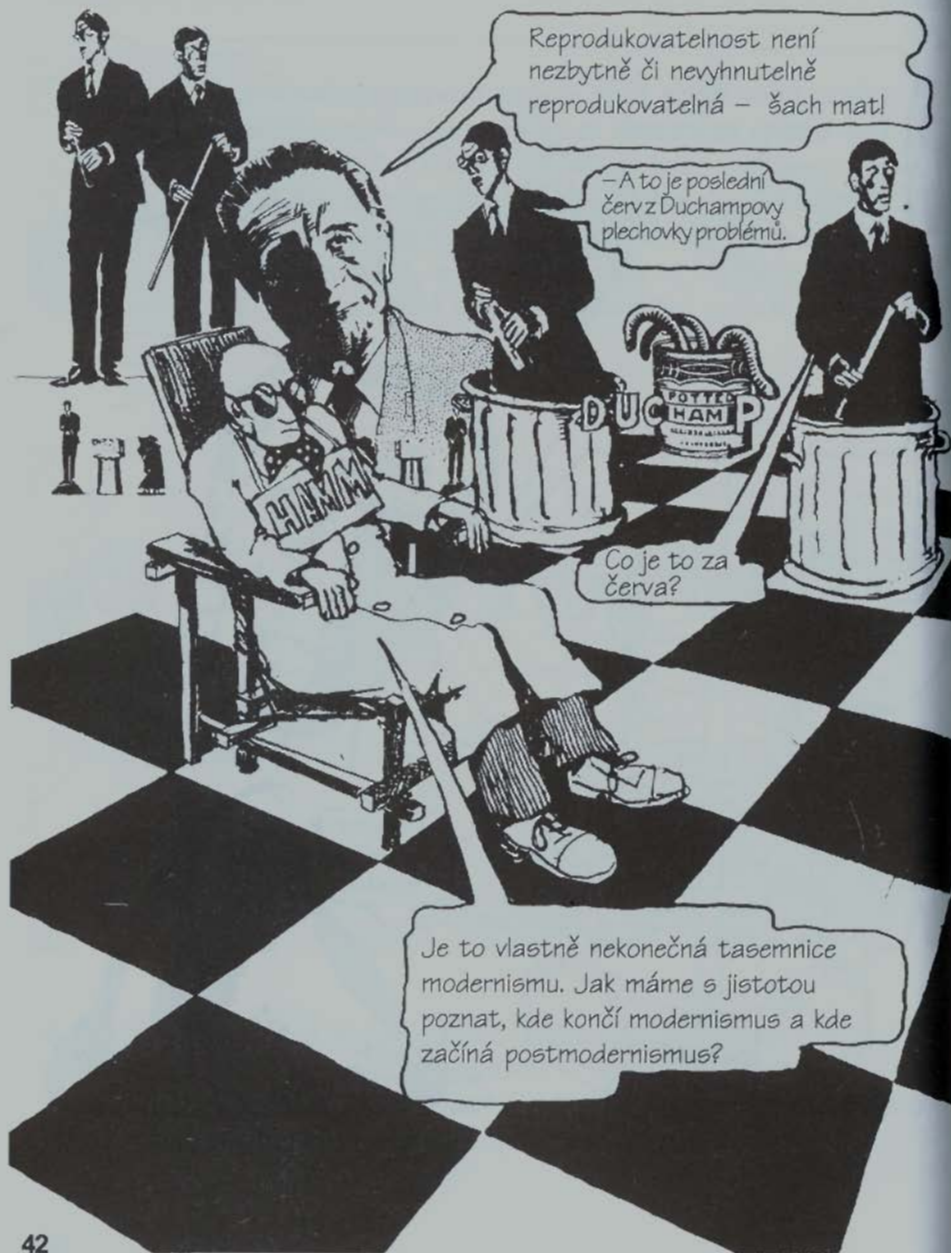
Celé to **neo-dada**, které nazývají **novým realismem**, **pop artem**, **asambláží** atd. je jenom pohodlným východiskem z nouze a žije z toho, co vytvořilo **dada**. Když jsem vynalezl **readymades**, předpokládal jsem, že to estetiku odradí. Zmocnili se jich však **neo-dadaisté** a našli v nich estetickou krásu. Hodil jsem jim do tváře jako výzvu stojan na láhve a pisoár a oni je teď obdivují pro jejich estetickou krásu!





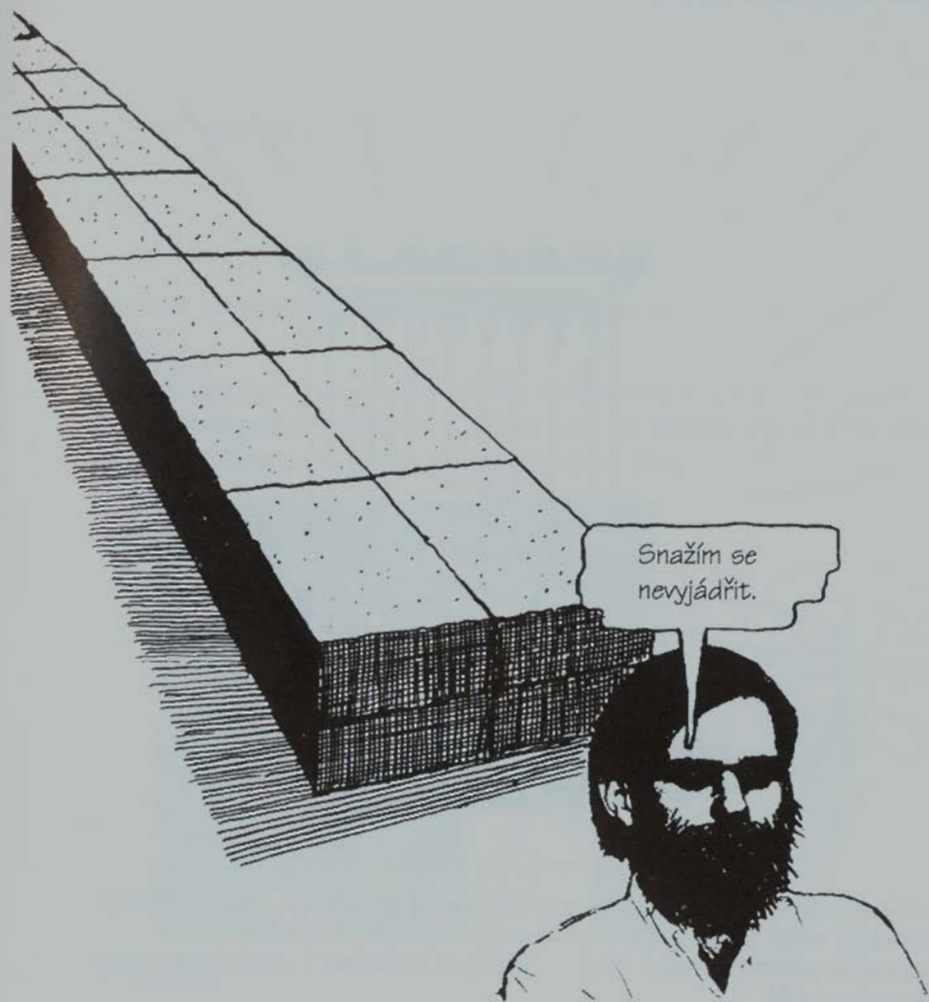
## Koncová hra

Duchampova stížnost v sobě skrývá hlubokou ironii. Jeho taktilní odrůda reprodukovatelnosti – readymades – měla být jedinečná, zvláštní a nereprodukovatelná.



Pokusili jsme se sledovat „minulou“ moderní genealogii postmodernismu – ale došli jsme skutečně k „současnému“ postmodernismu?

Například je postmoderní **minimalismus**? Proslulým příkladem minimalismu je dílo **120 pálených cihel** od Carl Andrého (1968) vystavené v Tate Gallery.



Minimalistické umění eliminovalo všechny prvky **expresivity** – zůstal jenom samotný estetický proces (nebo to, co z něho zbylo) na ztenčující se hraniční čáře s neuměním.

Minimalismus není přísně vzato postmoderní, poněvadž je obsažen již v modernistickém experimentování zahájeném např. Kasimirem Malevičem.







## Falešný postmodernismus

Znamená tedy postmoderní umění nakonec **absenci jakéhokoli umění?** (pokud to není umění **posmrtně** oživené dvěma falešnými odrůdami postmodernismu?)



Falešný postmodernismus, co tím myslíte?

J. F. Lyotard identifikoval jeden z alternativních proudů postmodernismu, který je svým zaměřením **anti-moderní**. Od 80. let se z různých stran ozývá hlasité volání po **skoncování s experimenty**, čemuž populistická média popřávají hojně sluchu. Anti-moderní konzervativismus je nedílnou součástí tzv. postmoderního „světonázoru“, který ovšem představuje klubko nesourodých myšlenek. Také z tohoto důvodu není racionální konsensus ohledně postmodernismu možný.



Žádné další ohyzné architektonické zpotvořeníny! Pryč s uměním, kterému není rozumět – je to urážka **zdravého rozumu!**  
**Zpět k základním hodnotám!!**



## Eklektický postmodernismus

Existuje ještě jeden nepravý postmodernismus, který se dokonale přizpůsobil soudobé monokulturní převaze kapitalismu volné soutěže. Opět jej identifikuje Lyotard, a to jako **eklektický** neboli brakový postmodernismus. Eklekticismus je nulový stupeň současné obecné kultury: člověk poslouchá reggae, dívá se na western, na oběd jde k McDonaldovi a na večeři do čínské restaurace, v Tokiu používá parfém z Paříže a v Hongkongu nosí šaty ve stylu „retro“. Vědění je předmětem televizních soutěží.

Totéž se odehrává v umění, kde vládne kýč, zmatek a heslo „anything goes“. Při absenci jakýchkoli estetických kritérií jsou jediným měřítkem peníze. Každému „vkusu“ vyhoví a o každou „potřebu“ se postará – trh.





## „Pravý“ postmodernismus?

Pokud vůbec existuje nějaký „pravý“ postmodernismus, lze jej rozpoznat podle tří naléhavých problémů, které se snaží řešit.

Prvním z nich je dilema **reprodukovatelnosti** v době masového konzumu. Proroctví Waltera Benjamina z roku 1936 o eliminaci aury a autonomie originálních uměleckých děl díky masové reprodukci se nevyplnilo. Jsme svědky pravého opaku. Mnohamiliónové částky zaplacené za originální umělecká díla jsou přímo úměrné míře dostupnosti těchto děl v masové reprodukci, která tak činí z originálů tím žádanější předměty výlučného vlastnictví.



Čím více se van Goghovy „Slunečnice“ stávají plakátovým klišé, tím více musí člověk zaplatit za jejich **originál**.



**Aura konzumu** se nyní rozprostírá nad každou věcí, která má svatozář relikvie (kalhotky Marilyn Monroe či pontiac Al Caponeho) nebo s sebou nese pocit nostalgie jako suvenýr staromódní produkce nedávné minulosti (rádia ve stylu art deco, telefony s vidlicí, sušenkové konzervy).

### Radiomagnetofon a la 30. léta

Naše reprodukce radiopřijímače ze 30. let spojuje technickou úroveň současnosti s autentickým vzhledem starých radiopřijímačů. Osvětlení stupnice, příjem SV/VKV s automatickým doladováním a kruhová indikace ladění, úrovně hlasitosti a výběru vlnového pásma, to vše ve skřínce z hladkého dřeva. Typ 9536 má v pravé části navíc vestavěn kazetový přehrávač.

9211 Radiopřijímač 55.00  
9536 Radiomagnetofon 69.95

### Lampa

Bronzový odlitek, připomínající secesní sochy nově osvobozené ženy, podpírá různobarevné stínítko z oloveného skla ve tvaru pochodně. Žárovka 40 W zahrnuta v ceně.

2530 Lampa 99.95



### Razítka s iniciálami

Dřevěné držadlo s gumovým razítkem. Dodejte vaši korespondenci punc originality razítkem s vašimi iniciálami.

### Vzduchový filtr v podobě králíka Petra

Beatrix Potterová psala své slavné pohádky na konci minulého století pro malého chlapce zotavujícího se na lůžku z dlouhodobé nemoci. Dnes může být každý dětský pokoj trvale útulný a teplý díky našemu vzduchovému filtru ve tvaru králíka Petra.

### Cinový kalamář

Dodejte vašemu psacímu stolu dobový vzhled tímto kalamářem, zhotoveným z masivního anglického cinu ve stylu 18. století.

Tuto skutečnost lze nazvat **konzumem obrazů**. Reprodukované zaujímá místo reality nebo ji **nahra3zuje jako hyper-reality**.

Prožíváme to, co už bylo prožito a **reprodukováno** bez přítomnosti reality, kromě reality kanibalizovaného obrazu.



## Co vidíte, to dostanete...

Jakým způsobem čelí umělec nebo kterýkoli znepokojený občan postmoderny hrozbě nereálné simulované hyperreality? Člověk ji může samozřejmě přijmout nebo může pokračovat v experimentování, jak vybízí Lyotard. Potíž je však v tom, že již neexistují žádná pravidla nebo kategorie, podle nichž by se dala určit hodnota neznámého, která byla experimentem dosažena. „Tyto kategorie a tato pravidla jsou tím, co dílo teprve hledá.“



Problémem není pouze další experimentování, ale otázka, či **pravomoc** bude „legitimizovat“ vytvořené jako správně vytvořené. To nás přivádí ke třetímu a ústřednímu bodu „pravého“ postmodernismu – **legitimizaci**.

## Legitimizace

Otázka, jejímuž zodpovězení jsme se doposud vyhýbali, zní: jak došlo k situaci, že těžko srozumitelné a nepopulární avantgardní moderní umění bylo přijato jako institucionalizovaný standard vkusu? Či je to vkus? Je to vkus uměleckých galerií, muzeí, obchodníků a jejich uměnímilovných zákazníků, tedy krátce, vkus obchodníků s uměleckými díly a jejich sběratelů.



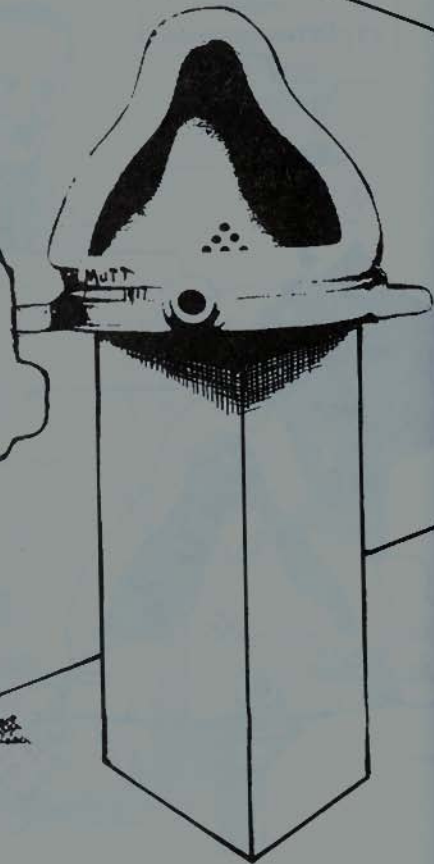
Systém obchodu s uměleckými statky nedokázalo anti- umění podkopat ani ve svých nejextrémnějších výbojích. „Obchod se špičkovými uměleckými díly je klasickým příkladem ekonomiky volného trhu, který bychom jen těžko našli jinde v tak čisté podobě. Je překvapivé, jak úspěšně tento obchod přežívá až do našich časů.“ (Edward Lucie-Smith)



Záhada zůstává nerozřešena: jak je možné, že takové množství moderních (postmoderních) anti- uměleckých děl bylo legitimováno jako hodnotné a vysokými částkami ohodnocené zboží?

Tato skutečnost by se dala nazvat matem legitimizace. Čím úspěšněji experimentování **zmenší** auru a autonomii umění, tím více se aura a autonomie stávají exkluzivním vlastnictvím **vystavující moci** – obce kritiků, kurátorů, obchodníků s uměleckými díly a jejich klientů.

Nezáleží na **ceně** nějakého předmětu, nýbrž na tom, že je **instalován jako umělecké dílo**. „Legitimizovány“ nejsou umělecké předměty, nýbrž tradiční **instituce**, které se stylizují jako moderní či postmoderní.



Ani to nejprovokativnější anti- umění není schopno zabránit institucionalizované moci legitimizace, aby nebylo **proti své vůli** reprodukováno jako „umění.“

Jak „deinstalujete“ tuto instalaci?

Naivní dotaz.

Žádáte **historii**, aby se deinstalovala“ !

První moderní avantgardisté naivně očekávali, že historie sama potvrdí a legitimizuje jejich nárok být reprezentanty „moderní“, kterou se pokoušeli vynalézt prostřednictvím **formalismu** a **subverze**. Pozdním (nebo postmoderním) modernistům zůstalo dědictví formalistické subverze a poznání, že problémy **zobrazení**, **reprodukce** a **legitimizace** jsou daleko složitější, než si kdy jejich předchůdci dokázali představit.



# Simulakrum

Postmoderní umění může podle všeho dojít k bodu, kde se rozchází s modernismem, pouze **v teorii**. Teorie není v tomto smyslu kulminací, nýbrž **negací**, doslova „koncem umění“.

Pokusme se nyní o skok do extrémního postmodernismu – tedy k závěrům francouzského sociologa Jeana Baudrillarda.



Umění dnes zcela prostoupilo realitu.

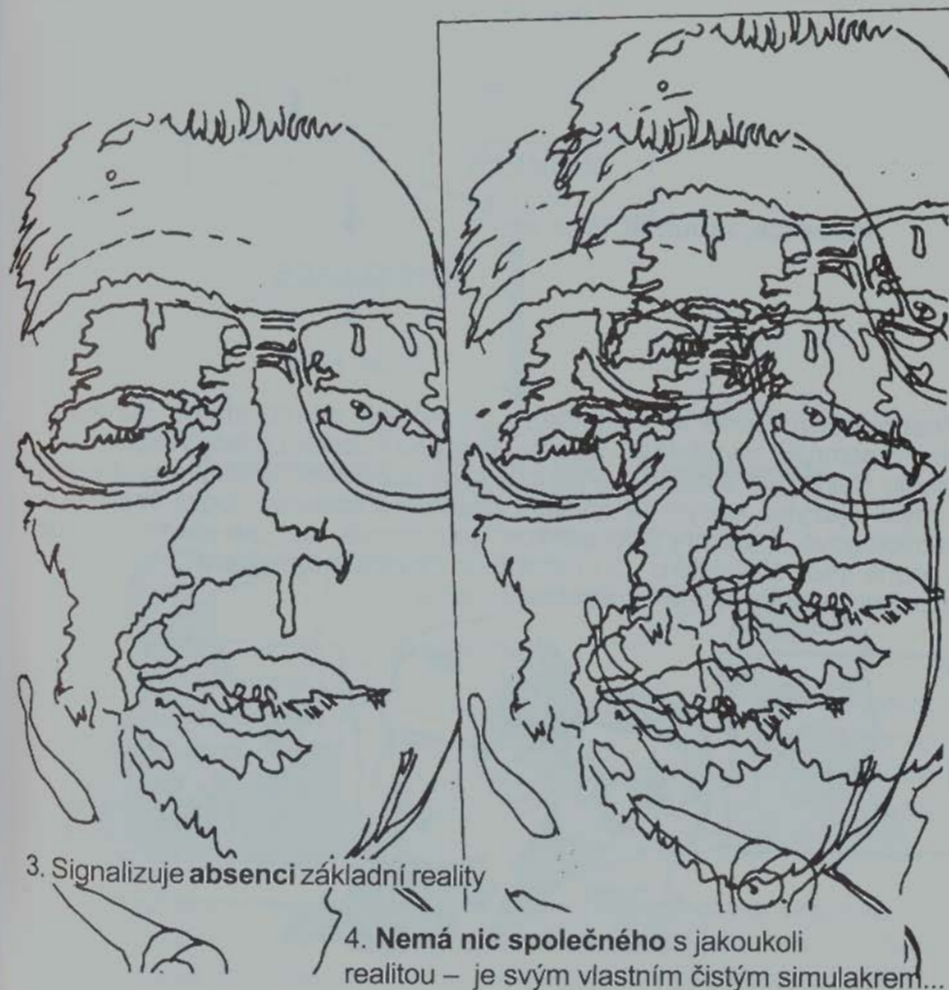
1. Je odrazem základní reality

2. Maskuje základní realitu a deformuje její smysl

Baudrillard tím chce říci, že hranice mezi uměním a realitou se zcela ztratila, jelikož se obojí zhroutilo do univerzálního **simulakra**.

Simulakra je dosaženo, když je setřen rozdíl mezi zobrazením a realitou – mezi znaky a tím, na co v reálném světě odkazují.

Zobrazující obraz – znak prochází čtyřmi po sobě jdoucími historickými fázemi...



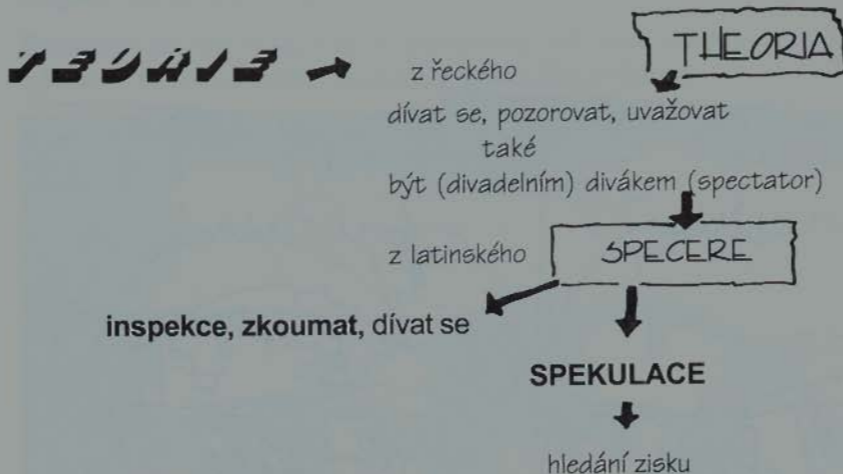
3. Signalizuje **absenci** základní reality

4. **Nemá nic společného** s jakoukoli realitou – je svým vlastním čistým simulakrem...

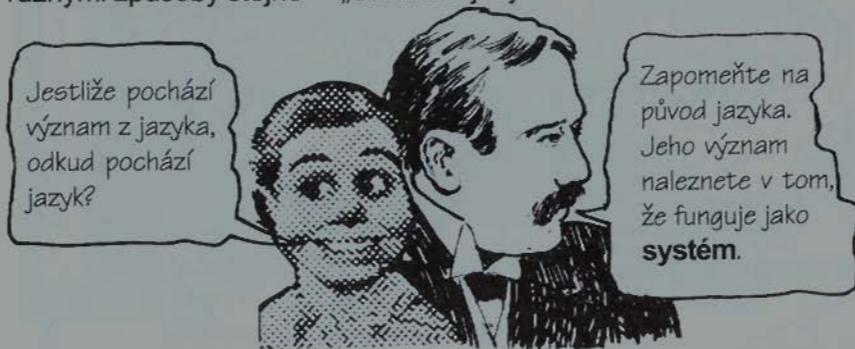
Realita se stává nadbytečnou a my dosahujeme **hyper-reality**, ve které se obrazy krvesmilně množí samy mezi sebou, aniž by odkazovaly na realitu nebo na nějaký význam.

Jak lze dospět ke **zrušení** reality, byť jen „teoreticky“? A jaká je **genealogie** teorie, která vede k tak radikálnímu závěru?





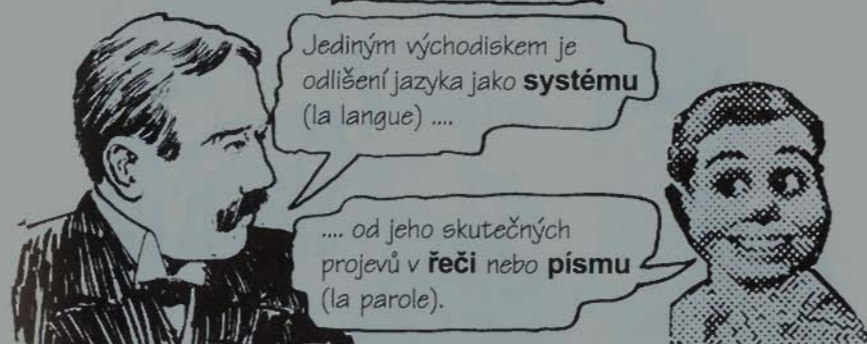
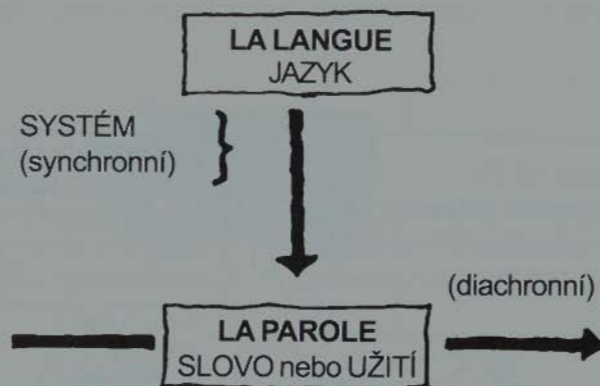
Postmoderní teorie je důsledkem posedlosti tohoto století jazykem. Nejvýznamnější myslitelé 20. století – Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger a další – přesunuli svoji pozornost od **idejí** obsažených v mysli k **jazyku**, kterým se myšlení vyjadřuje. Filozofové, logici, lingvisté či sémiologové, ti všichni jsou jazykoví detektivové, kteří se zjevně shodují v jedné věci. Na otázku „Co umožňuje smysluplné myšlení?“ odpovídají různými způsoby stejně – „Struktura jazyka“.



Postmoderní teorie má své kořeny v jednom ze směrů formální lingvistiky, **strukturalismu**, jehož základy jsou spojovány především se švýcarským profesorem lingvistiky, Ferdinandem de Saussurem (1857– 1913).

Lingvistice před Saussurem hrozilo, že ustrne v pátrání po historických kořenech jazyka, které by odhalily jeho význam.

Saussure namísto toho pojal význam jazyka jako **funkci systému**. Položil si otázku: jak se dá soudržný objekt lingvistiky izolovat od zrádné bažiny nejrůznějších způsobů **užití** jazyka?



- \* Hledej základní pravidla a konvence, která umožňují jazyku fungovat.
- \* Spíše nežli individuální řeč analyzuj sociální a kolektivní dimenzi jazyka.
- \* Studuj raději gramatiku nežli úzus, raději pravidla nežli výrazy a raději **modely** nežli **údaje**.
- \* Zjisti podobu infrastruktury jazyka, která je na nevědomé úrovni společná všem mluvčím. To je ona „hluboká struktura“, která nemusí mít vztah k historickému vývoji. Strukturalismus zkoumá spíše **synchronní** (existující nyní) nežli **diachronní** (existující v čase a měnící se s časem).



## Významy a znaky

V Saussurově pojetí je celý soubor lingvistických významů (ať už minulých, současných nebo budoucích) fakticky generován z velmi malého souboru možných zvuků neboli **fonémů**. Foném je nejmenší jednotkou v systému zvuků, která může vyjadřovat rozdíl ve významu. Slovo **les** má 3 fonémy: /l/, /e/, /s/, které se jenom minimálně liší od kombinací **ves**, **pes**, **nes** atd., přičemž každá z těchto kombinací generuje odlišné významy, které zkombinovány gramaticky a syntakticky mohou vytvářet rozsáhlou promluvu neboli **diskurs**. K vyjádření individuálního myšlení užíváme určitý jazykový kód.



Lidský jazyk se vyznačuje neobyčejnou úsporností. S pouhými jednavaceti rozlišujícími jednotkami může např. americká španělština vytvořit 100 000 významových jednotek.

## Označování

V jazykovém systému je podle Saussura to, co nese význam, **signifikantem** – **označujícím** (např. slovo nebo akustický obraz – **vůl**) a to, k čemu se slovo vztahuje, **signifikátem** – **označovaným** (pojem – **vůl**).

Signifikant a signifikát tvoří dohromady **ZNAK**.

**Označování** je proces, ve kterém se signifikant a signifikát k sobě váží a dohromady vytvářejí znak. Znak musí být chápán jako **vztah**, který mimo tento proces nemá žádný význam.

Samotný význam však neurčuje výběr zvuku (zvíře **vůl** neurčuje zvuk **vůl** – zvuk je v různých jazycích rozdílný: **ox** – anglicky, **bue** – italsky).



Problémem je, zda se označované vztahuje k obrazu nebo pojmu „vůl“ či k volu **samotnému** jako k věci.

Asociace zvuku a **toho, co tento zvuk reprezentuje** je výsledkem kolektivního učení (výsledkem užití ve společenské praxi neboli v tom, čemu Wittgenstein říká „jazykové hry“). (Jedná se vlastně opět o proces zvaný **označování**).

**Význam** je tudíž produktem systému reprezentace a sám o sobě **postrádá smysl**.





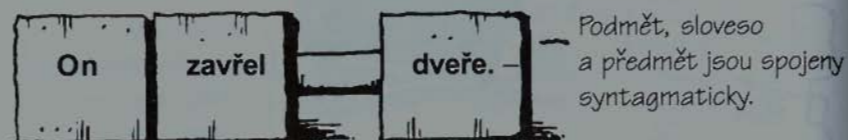
## Binární model

Ze Saussurova dědictví převzala postmoderní teorie také **binární model**. Jazyk je znakový systém, který funguje na základě operačního kódu **binárních protikladů**. S jedním binárním protikladem jsme se už setkali: St/Sn. Jiným klíčovým binárním protikladem je **syntagma/paradigma**, které funguje následujícím způsobem:

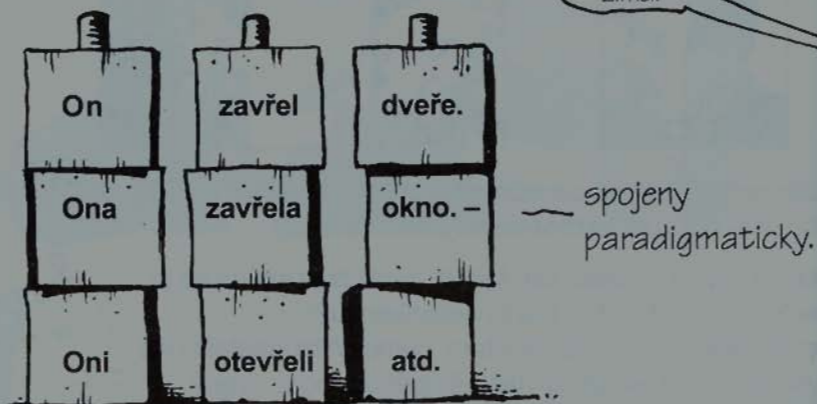
**syntagmatická řada** (nazývaná též **spojitostí** nebo **kombinací**) vytváří lineární vztahy mezi jazykovými prvky v nějaké větě

**paradigmatická řada** (nazývaná též **výběrem** nebo **substitucí**) je vztahem mezi prvky nějaké věty a jinými syntakticky zaměnitelnými prvky.

### SYNTAGMATICKÁ ŘADA (KOMBINACE)



### PARADIGMATICKÁ ŘADA (SUBSTITUTE)

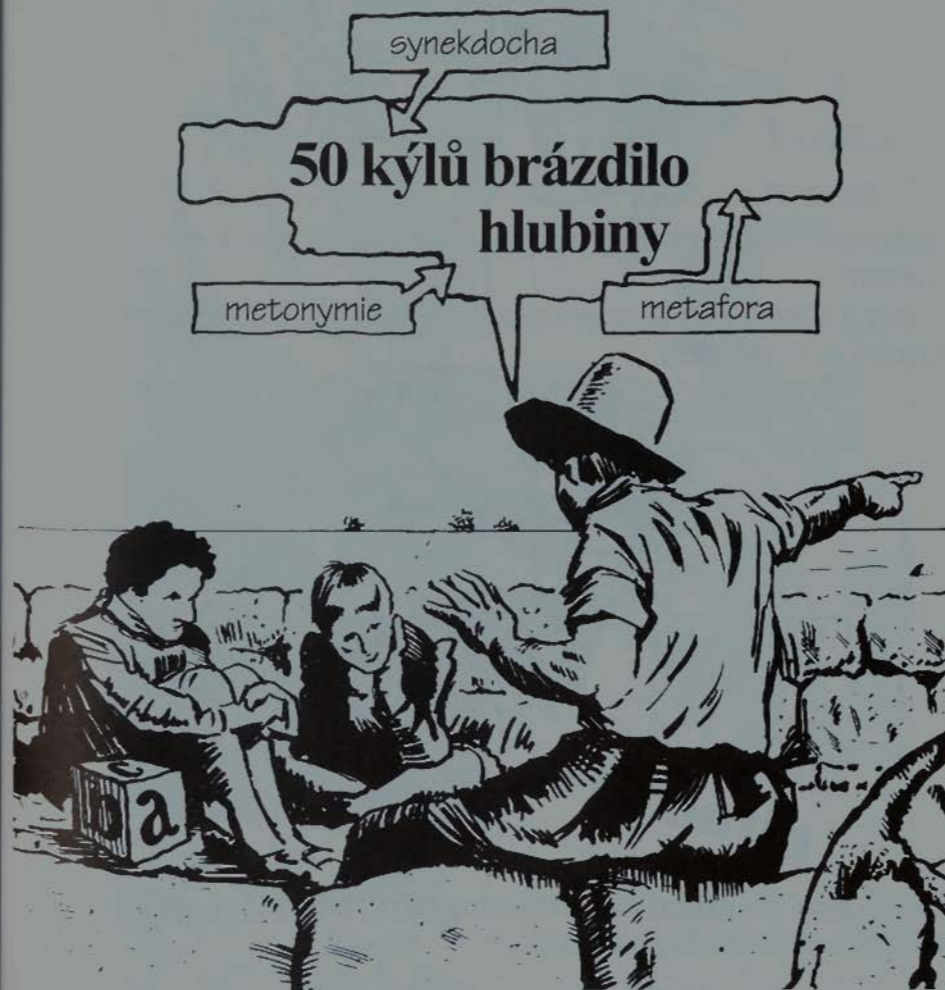


Mohl byste, prosím vás, mluvit jasněji? Už je tu pěkná zima!

## Řečnické figury: metafora a metonymie

Tento zdánlivě jednoduchý binární protiklad substituce a kombinace generuje vyšší stupně komplexnosti a lze jej považovat za zdroj obrazotvornosti čili symbolického užití jazyka (jinými slovy umožňuje smysluplnou **fikci**).

Paradigmatická substituce např. zahrnuje percepci **podobnosti**, která může generovat **metaforu** – „věž síly“, „donebevolající omyl“, tj. popisy, které nejsou pravdivé doslova. Syntagmatická kombinace zahrnuje percepci **spojitosti**, která může generovat **metonymii** (jmenovat nějaký atribut nebo vlastnost věci namísto věci samotné – „koruna“ místo krále) nebo **synekdochu** (jmenovat část za celek – „kyl“ za loď).



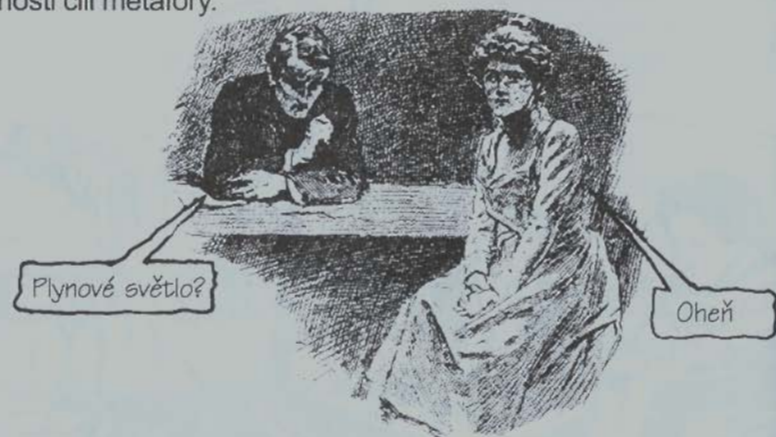


Ruský lingvista Roman Jakobson (1895– 1982) aplikoval Saussurův binární model na **afázii**, těžkou poruchu řeči způsobenou poškozením mozku. Identifikoval přitom dva odlišné druhy afatické poruchy.



Afatické s poruchou (paradigmatické) substituce se uchylují k metonymickým vyjádřením.

Ti, kteří trpí poruchou (syntagmatické) kombinace, se omezují na užívání podobnosti čili metafory.



Z toho plyne, že existují dvě protikladné formy duševní činnosti, které jsou základem užití metafory a metonymie.

Tradiční literární kritika vždy pojímala metaforu a metonymii jako spřízněné řečnické figury. Tyto figury však nejsou spřízněné, nýbrž protikladné. Důsledkem této skutečnosti jsou **rozsáhlé diskursy**, ve kterých převládá metaforický nebo metonymický řád...

### METAFORICKÝ ŘÁD

|  
PARADIGMATICKÉ  
|  
SUBSTITUCE SELEKCE

### METONYMICKÝ ŘÁD

|  
SYNTAGMATICKÉ  
|  
KOMBINACE SPOJITOST



## Sémiologie

Saussurův a Jakobsonův binární řád lze aplikovat i v mimotextových „diskurzech“, kde se pak stává doménou **sémiologie** (z řeckého *semeion*, značka, znak, stopa nebo osudové znamení).

Saussure otevřel cestu umožňující analyzovat jako systém znaků samotnou **kulturu**. Prohlásil strukturální lingvistiku za součást sémiologie, obecné vědy o znacích, která studuje různé systémy **kulturních konvencí**, jež umožňují lidským činnostem nést význam, a **stát se** tudíž znakem. Lingvistika je modelem sémiologie, protože u jazyka je obzvlášť patrný jeho arbitrární a konvenční charakter.

Saussurova idea sémiologie je tato: význam nějaké činnosti nebo předmětu se může zdát zcela přirozeným, avšak vždy se zakládá na **sdílených konvencích** (systému). Sémiologie se vyhýbá chybnému předpokladu, že znaky jevící se svým uživatelům jako přirozené musí mít „vnitřní“ neboli „esenciální“ význam, který nevyžaduje žádné další vysvětlení.

příklad: jídelní lístek



paradigmatická rovina

soubor potravin s příbuznými nebo rozdílnými rysy, z nichž se vybírají (metaforická selekce nebo substitute) „jídla“ vzhledem k jistému „významu“: typy předkrmů, hlavních chodů, pečení nebo moučníků.

Soubory potravin jsou **signifikanty**.

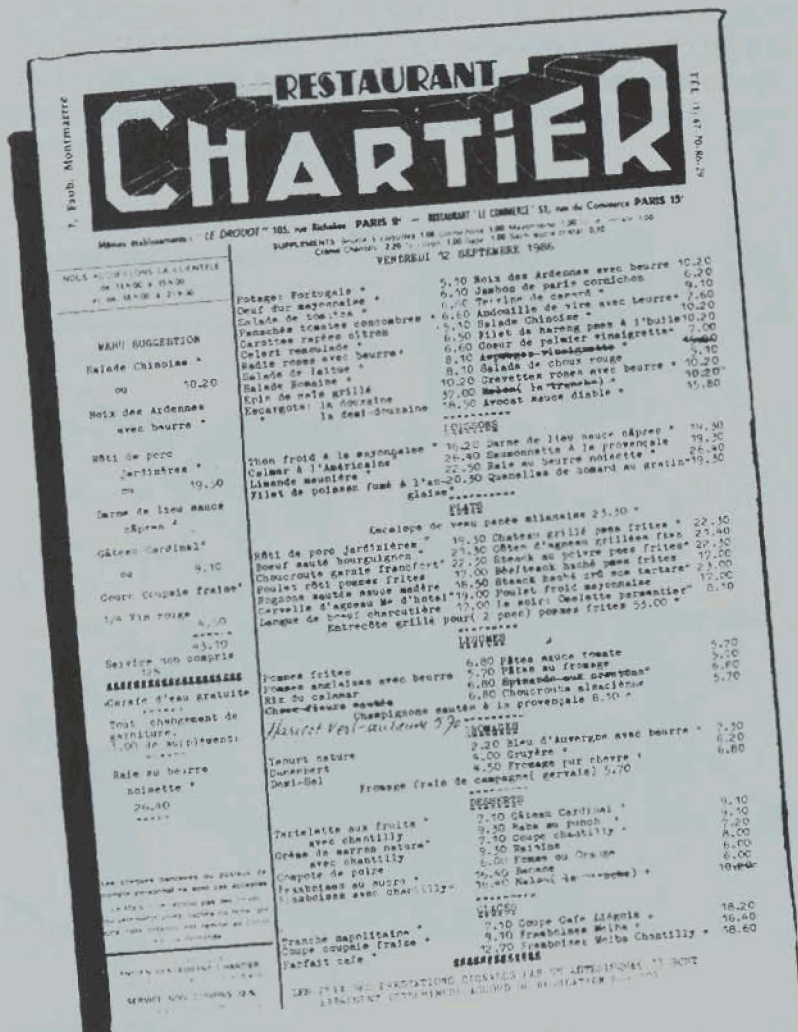


syntagmatická rovina

skutečné (metonymické nebo spojitě) pořadí jídel vybraných během večeře.

**Signifikát** je referentem neboli kulturní „hodnotou“ – večeří.

Číst menu **horizontálně** (selekce z předkrmů) = celý systém  
číst **vertikálně** (kombinovat sled menu) = syntagma



Sémiologii lze použít k dekódování módy, reklamy, mýtu, architektury atd.



## Strukturální antropologie

Claude Levi– Strauss (nar. 1908), následovník de Saussura a lingvistů Romana Jakobsona a N. S. Trubeckého, rozvíjel na konci 50. let **strukturální antropologii**, která systematizovala sémiologii kultury.

V té době byl binární kód aplikován v **kybernetice** a nastal rychlý rozvoj **digitálních počítačů**. Digitální princip funguje na binární neboli dvojkové soustavě a opouští tudíž naši obvyklou desítkovou soustavu. Jeho matematickou symbolikou je 1 a 0 ( $10=2$ ,  $1001=9$ ,  $11001=21$  atd.). Počítačové zpracování informací funguje na systému „zapnuto“ (zmagnetizovaný bod = 1) a „vypnuto“ (absence zmagnetizovaného bodu = 0).



Tato technologická binárnost – digitalizovaný aspekt informační teorie – ovlivnila a posunula Levi– Strausse směrem k mechanické teorii komunikace. Co je její podstatou?

Jazyk je systém, který umožňuje myšlení. Myšlení je „produktem systému“, jenž je vytvářen v interakci mezi lidskými subjekty (situovanými v kultuře) a okolím (přírodou), které je předmětem myšlení.

### binárnost

příroda (ne– lidské)  $\longleftrightarrow$  kultura (lidské)

K myšlení tedy může dojít proto, že nám jazyk dovoluje (1) vytvářet **společenské vztahy** a (2) **rozlišovat a třídit** naše okolí do kategorií pomocí určitých symbolů.

Ilustrujme si to na příkladu..

Mezi mnoha primitivními národy panuje zvyk, že každý kmen nebo rodina přijme za vlastní nějaký předmět z přírody jako svůj zvláštní symbol neboli totem. Tímto totemem může být zvíře, rostlina nebo dřevěná, ale i kamenná socha. Od těchto předmětů se očekává, že budou pomáhat kmeni, který reprezentují. Proto kmene se zvířecím totemem nikdy např. nezabijí vyvolené zvíře. Kmeny, které si vybraly za svůj symbol rostlinu, se důsledně zdržují její konzumace. Groteskně vyřezávané sloupy jsou často umístovány u tábořišť severoamerických Indiánů jako totemy. Mezi domorodými obyvateli Austrálie je totemismus téměř univerzální.

Tento tradiční eurocentrický pohled je zavádějící...





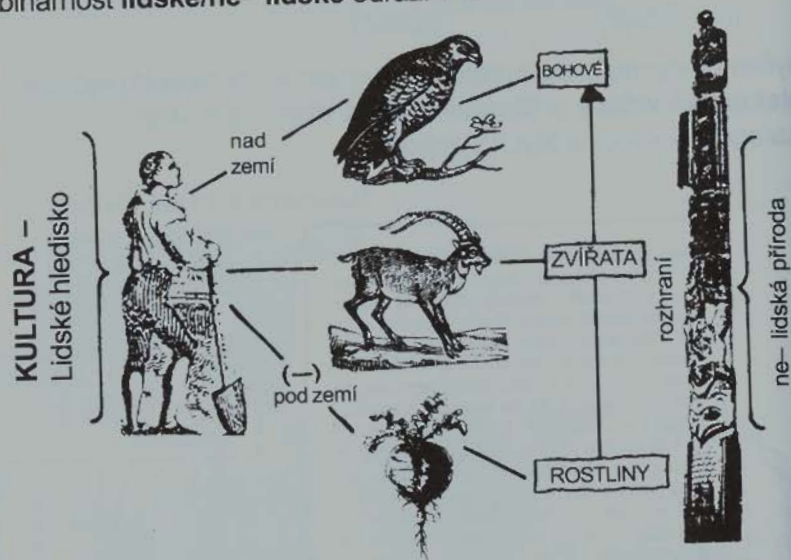
Totemy jsou kategorie, které jako symboly myšlení, jinými slovy – jako symboly binární klasifikace – specifikují (oddělují) to, co je „tam venku“.

Co může či nemůže být snědeno (a proč).

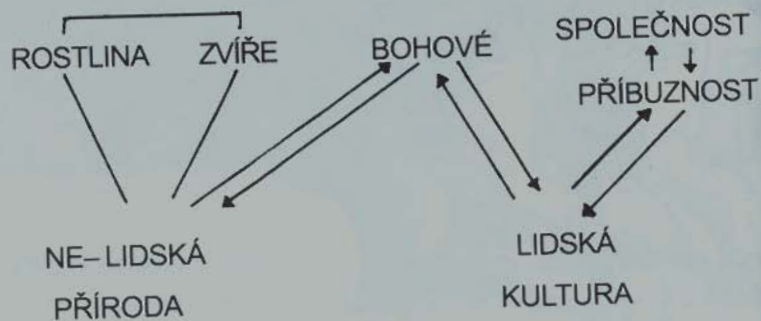
Kdo se může či nemůže oženit/vdát (a proč).

Myšlení v tomto smyslu doslova (re)produkuje společnost.

Jak se binárnost lidské/ne- lidské odráží v totemismu?



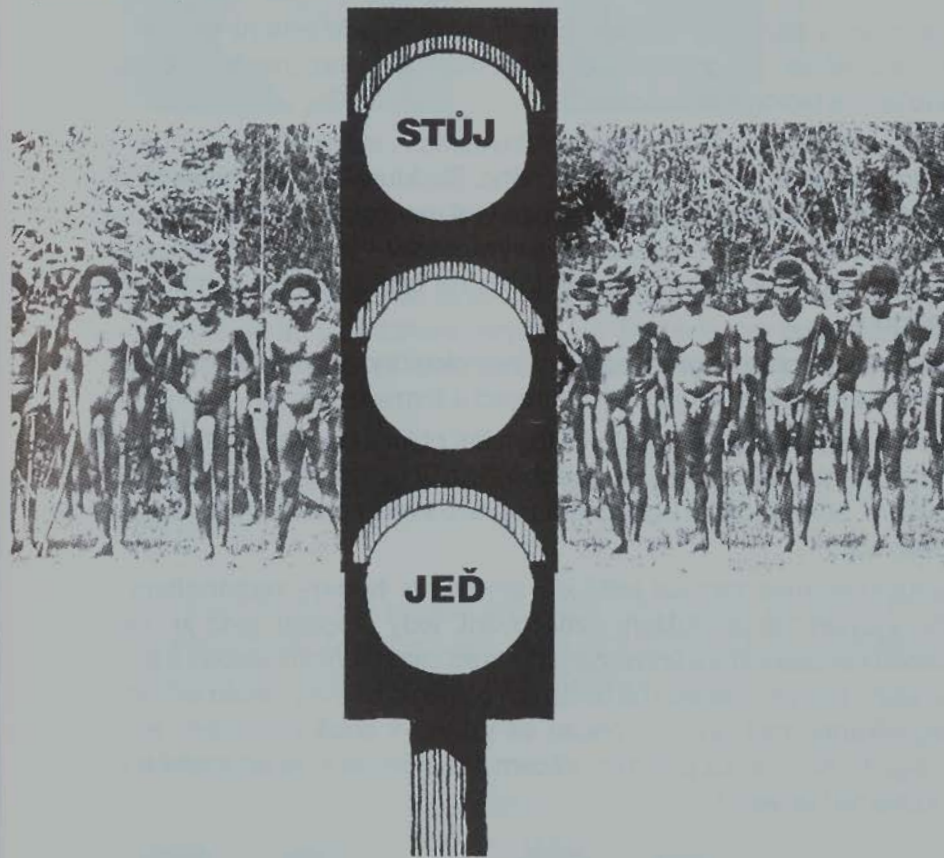
Při „myšlení“, jehož předmětem je ne-lidská příroda, používají kmenová společenství **substituce** (metafory) a **kombinace** (metonymie). Zvířata a rostliny nejsou pouhé věci k snědku, nýbrž jsou **čteny jako kódy**, které spojují přírodu s lidskou společností prostřednictvím „vyšších“ (ne-lidských) bohů. Jedná se o kódový řetězec, který běží dvěma směry.



lidská mysl funguje v modelových binárních řadách – hluk/ticho, syrové/vařené, nahý/oblečený, světlo/tma, posvátné/světské atd.

Intelekt pracující logicky (tj. **kulturně**) nevědomky kopíruje přírodu. Příklad: Proč jsme si vybrali zelenou, oranžovou a červenou pro náš znakový systém dopravních světel?

Protože odrážejí „skutečnosti přírody“, neboť barvy pro kódové signály **Jed' – Pozor – Stůj** vlastně imitují strukturu, kterou lze nalézt ve světelném spektru.



Zelená je krátkovlnná barva, červená dlouhovlnná a oranžová leží uprostřed.

Možek pátrá po tom, co vytváří **reprezentaci** binární opozice (jdi)+/- (stůj). Nachází zelenou a červenou barvu, ale i prostřední barevnou mez (pozor), tedy oranžovou.



# Stručná kritika strukturalismu

Pozitivní přínos strukturalistické analýzy je nepopíratelný. Stejně tak se ovšem nedají popřít ani její nedostatky.

## 1. Idealizace a formalismus

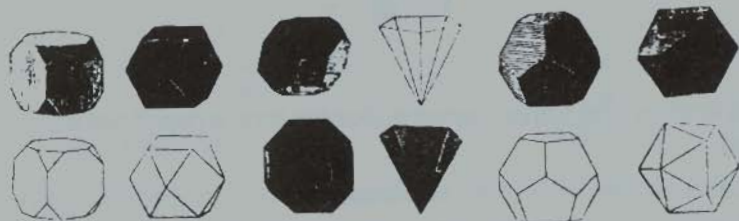
Saussurův jazykový systém pomíjí jakýkoli **materiální původ** jazyka. Je zároveň **de-**psychologizující, neboť nebere v potaz „nevědomou“ motivaci, a to ani na biologické úrovni.

Saussure sice hovoří o „hlubokých strukturách“, avšak ty nemají s nevědomím ve freudovském smyslu nic společného. Strukturalistická analýza představuje abstraktní „povrchové“ čtení na rozdíl od marxistického nebo freudovského „hlubokého“ čtení, které se zabývá **symptomy** – jejich původem, příčinami a léčbou. Strukturalismus naproti tomu na tyto „lékařské“ ambice vědomě rezignuje.

Jakobson např. nepopírá materiální (neurologický) původ a realitu afázie, avšak ve své analýze směřuje k její idealizaci a formalizaci.

Strukturalismus se pohybuje ve formální oblasti bádání – v bezrozměrném prostoru abstrakce. Tím se podobá filozofii („myšlení o myšlení“), která se také ve snaze dospět k obecnému obrazu světa spoléhá výlučně na **pravidla** uvažování.

Strukturalismus zachází ještě dál směrem k **hyper- racionalismu**. Tvrdí, že „význam“ je produktem označování, tedy procesu, jenž je udržován v chodu nadčasovými a univerzálními strukturami tvořícími stabilní a samostatný systém, který je založen na binárních opozicích. Prvky tohoto systému neboli signifikanty mají význam pouze ve vztahu k sobě navzájem; jejich vztah k signifikátu – ať už pojmům, věcem nebo dějům – je arbitrární a založený pouze na konvenci.



## 2. Formalizace lidského

„Myslím, tedy jsem.“ Jak dopadne tento slavný karteziánský důkaz sebeidentity ve spárech strukturalismu?

„Já“ jednotku tvořící lidský subjekt, tento úhelný kámen západní logiky a filozofie – se stává **označujícím uživatelem jazyka**. „Já“ je jazykovou fikcí, která není charakterizována **významem**, nýbrž **užitím**, a generována stejným způsobem jako metafora nebo metonymie.

Strukturalismus nijak nevysvětluje, čím je subjekt při používání jazyka **motivován**.

**Důvodům**, které může mít subjekt pro určité užití jazyka, se logika tohoto systému zcela vyhýbá. Vysvětlení „aby, sdělil svoji myšlenku“ není dostatečné. Jak se koneckonců „myšlenka“ do tohoto systému dostane?

## 3. Nehistorický charakter

Strukturalismus má nehistorický či přesněji řečeno **a-** historický charakter. Jeho analýza platí (v zásadě) vždy bez ohledu na historickou podmíněnost, což se plně shoduje s jeho nezájmem o historický původ jazyka a o motivaci jeho užití. Tyto znaky rigorózní, abstraktní intelektuality charakterizují strukturalismus jako typicky modernistický projekt, ale přesto jej zároveň spojují s postmoderní teorií. Jak už jsme uvedli výše, „moderní se nevyhnutelně musí stát **postmoderním**“.

Zmíněný proces můžeme sledovat na osudu strukturalismu v době jeho vrcholného rozkvětu v 60. letech.



## Poststrukturalismus

Počátky postmoderních přístupů lze vystopovat v polovině 60. let, kdy se strukturalismus překrývá s „post“-strukturalistickými úvahami **Rolanda Barthes** (1915–80).



Podle Barthes se sémiologická analýza **hrouť zpět** do jazyka. Je to předzvěst ještě radikálnější Baudrillardovy teorie, která říká, že „umění zcela prostupuje realitu“, že hranice mezi uměním a realitou mizí ve chvíli, kdy se obojí hrouť do univerzálního simulakra. Jedná se o zhroucení do **naprosté podobnosti**.

Barthes nezachází v polovině 60. let až tak daleko, nicméně se tomuto bodu přibližuje. Podle něho by se sama sémiologie dala přiřadit k Jakobsonově klasifikaci **metaforických typů** spolu s lyrickými písněmi, Chaplinovými filmy a surrealismem. Doslova říká...

„Metajazyk, ve kterém sémiolog provádí svoji analýzu, je **metaforický**...“ Barthes tímto (částečně) reaguje na vyšší stupeň **reflexivity**, což představuje typicky postmoderní pokání za intelektuální aroganci modernismu.



Reflexivita neznamena pouze „přemýšlení o něčem“ (to přichází obvykle později nebo až příliš pozdě), nýbrž bezprostřední kritické vědomí toho, co člověk dělá, myslí nebo píše. Jelikož však není možné dělat něco nevinně v našem věku ztracené nevinnosti, může reflexivita snadno sklouznout do ironického vědomí vlastního „já“, cynismu a pokrytectví.



## Smrt autora

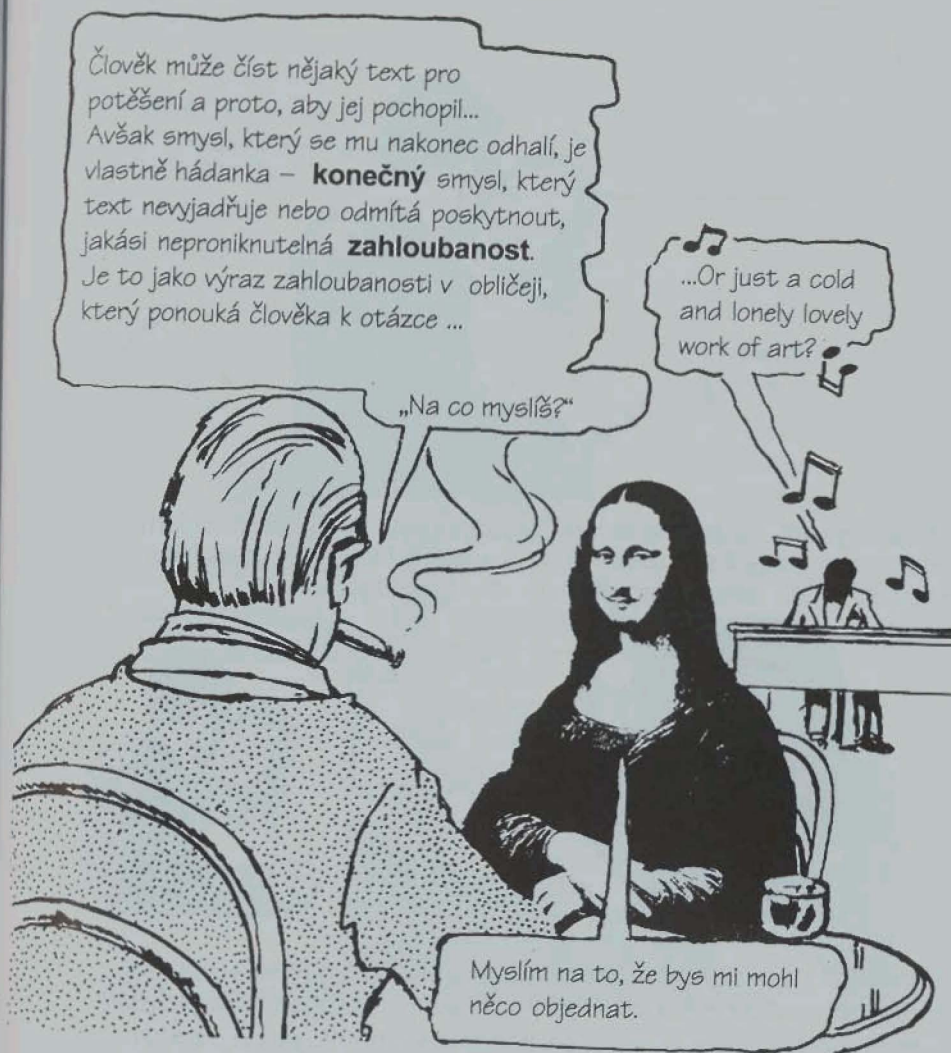
Barthes byl jedním z prvních sémiologů, který zjistil, že lze dekódovat jakoukoli součást kultury – nejenom literaturu, ale také módu, zápas ve volném stylu, striptýz, řízek s hranolky, lásku, fotografii nebo společnost Sony.



V roce 1967 způsobil Barthes senzaci svojí tezí o „smrti autora“. Měl tím na mysli skutečnost, že si čtenáři vytvářejí své vlastní významy bez ohledu na autorovy záměry. Texty, které k tomu používají, jsou tudíž vždy pohyblivé, nestálé a otevřené pochybnostem. Totéž platí i pro vědce nebo strukturalistu – ani oni nemohou být z této interpretace vyloučeni.

## Nulový bod rukopisu

Proměnlivé interpretace jsou nevyhnutelné, poněvadž psaní směřuje k „nulovému bodu“ smyslu. Co tím Barthes míní?



Tímto je charakterizován nulový bod rukopisu – význam je uzavírán a odkládán.



## Jazyk jako vězení

Jak jsme daleko s řešením  
těch **tří velkých  
problémů** – zobrazení,  
reprodukce  
a legitimizace?

Dost daleko na to,  
abychom byli  
rozčarováni  
z metajazyků, které je  
měly vyřešit.



**Metajazykem** rozumíme technický jazyk (jako např. strukturalismus), který popisuje vlastnosti přirozeného jazyka. Meze logiky jako metajazyka se staly už ve 20. letech předmětem kritiky L. Wittgensteina.



Jazyku nelze  
porozumět zvenčí.



Existence nějaké privilegované neboli „meta“– lingvistické pozice je fatou morgánou, kterou vytvořil sám jazyk. Strukturalismus, sémiologie a další formy metalingvistiky slibovaly vyřešení hádanky významu, avšak vedou nás pouze zpátky k jazyku, do jeho vězení a následně k úskalím relativistického či dokonce nihilistického pohledu na samotný lidský rozum. Z „relativizace všeho“ bývá často obviňován jeden z výhonků poststrukturalismu, **dekonstrukce**.

Co je jejím obsahem?

## Dekonstrukce

Jeden z nevlivnějších postmodernistů, filozof Jacques Derrida (nar. 1930), vyhlásil „dekonstruktivistickou“ válku jednoho muže celé západní tradici racionálního myšlení: Zaměřil se zvláště na ústřední myšlenku západní filozofie, premisu **Rozumu**, o kterém říká, že je ovládán „metafyzikou přítomnosti“.

Co je na rozumu špatného?  
A co to má co společného  
s **přítomností**?

Rozum byl formován hledáním  
jistoty a toto hledání jsem  
diagnostikoval jako  
**logocentrismus** – garanci  
výroku „Slovo se stalo tělem“.

Na počátku bylo  
slovo, slovo bylo  
u Boha a to slovo  
bylo Bůh... a slovo se  
stalo tělem  
a zůstalo mezi námi...

Jan 1:1–14



## SPÁNEK ROZUMU

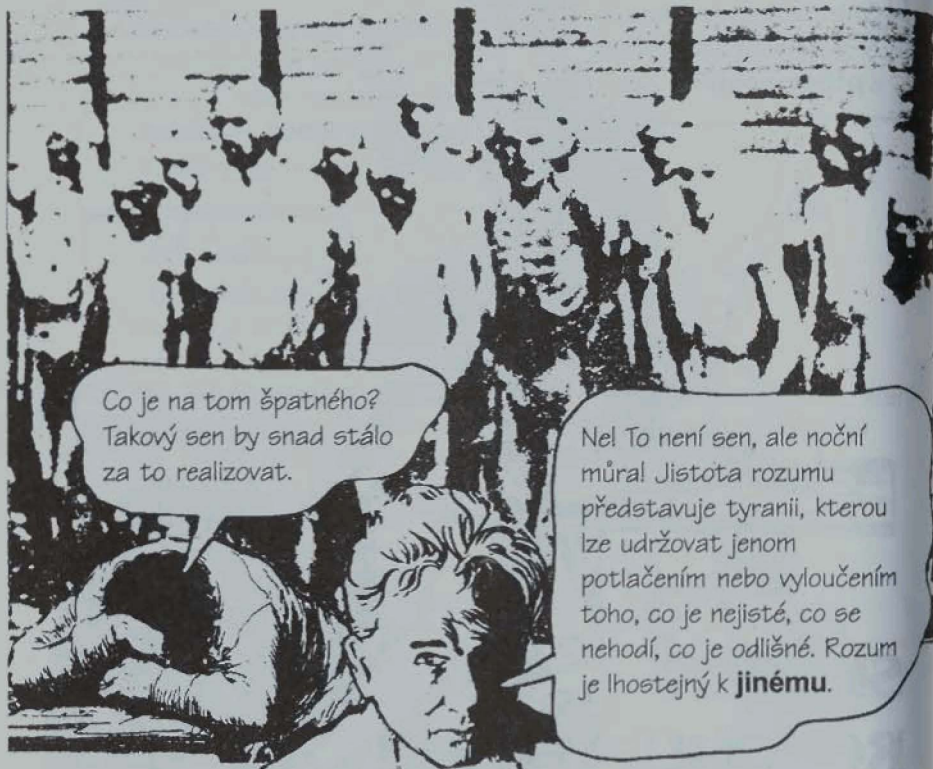
Dějiny filozofie už od svého zakladatele Platóna, přes Aristotela, Kanta, Hegela až po Wittgensteina a Heideggera jsou jedním nepřetržitým logocentrickým hledáním. Výraz logocentrismus je odvozen z řeckého **logos** = „slovo vyjadřující niternou myšlenku“ či „rozum samotný“.



## Zalují!

Logocentrismus prahne po dokonale racionálním jazyku, který by dokonale reprezentoval reálný svět. Takový jazyk rozumu by zaručoval, že by **skutečnost** světa – podstata **všeho** na světě – byla transparentně (re)prezentována přihlížejícímu subjektu, který by tak o ní mohl mluvit s naprostou jistotou. Slova by byla doslovně Pravdou věcí – „Slovo se stalo tělem“, jak říká sv. Jan.

Lákadlem logocentrického rozumu je **průzračné spojení se světem**.



Co je na tom špatného?  
Takový sen by snad stálo  
za to realizovat.

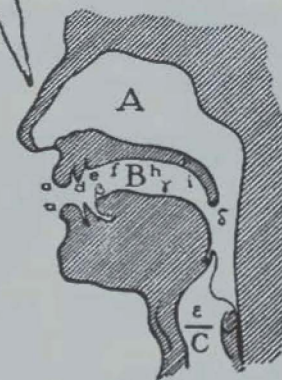
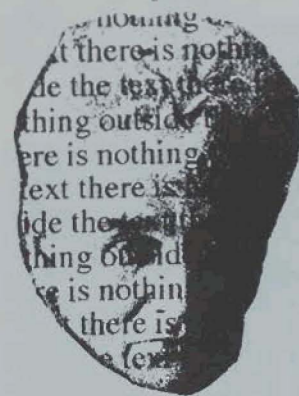
Nel To není sen, ale noční  
můra! Jistota rozumu  
představuje tyranii, kterou  
lze udržovat jenom  
potlačením nebo vyloučením  
toho, co je nejisté, co se  
nehodí, co je odlišné. Rozum  
je lhostejný k **jinému**.

Derridu pobuřuje totalitní arogance obsažená v nárocích rozumu. Jeho hněv nám nebude připadat tak excentrický, když si připomeneme hanebnou historii ukrutností spáchaných západními kulturami – systematická „racionalita“ masového vyhlazování v nacistické éře, vědecký racionalismus atomové bomby a holocaust v Hirošimě...

proti ideální myšlence jistoty významu staví Derrida ústřední tezi strukturalismu – význam netkví ve znacích, ani v tom, k čemu odkazují, nýbrž vyplývá pouze ze vztahů mezi samotnými znaky. Derrida vyvozuje z tohoto bodu radikální „post–strukturalistické“ závěry – struktury významu (bez nichž pro nás nic neexistuje) zahrnují a **implikují** všechny své pozorovatele. Pozorovat znamená vzájemně na sebe působit, takže „vědecká“ nestrannost strukturalistů nebo jakékoli jiné racionalistické pozice je neudržitelná.

Neexistuje nic mimo text.

Má na mysli „text“  
v sémiologickém smyslu  
rozsáhlých diskursů, tj. **všechny**  
interpretační postupy, které  
zahrnují **jazyk**, ale nejsou na  
něj přitom omezeny.



Potud byl pohled strukturalismu správný. Nesprávným byl předpoklad, že cokoli **logicky myšlené** je vždy univerzální, nadčasové a stálé. Jakýkoli význam či identita (včetně té naší) jsou dočasné a relativní, poněvadž nejsou **nikdy úplné**. Lze vždy sledovat stopu významu k předcházející síti diferencí a opět dále...téměř až k nekonečnu nebo „nulovému bodu“ smyslu. **Dekonstrukce** tedy znamená oloupávat vrstvy konstruovaných významů jako slupky u cibule.



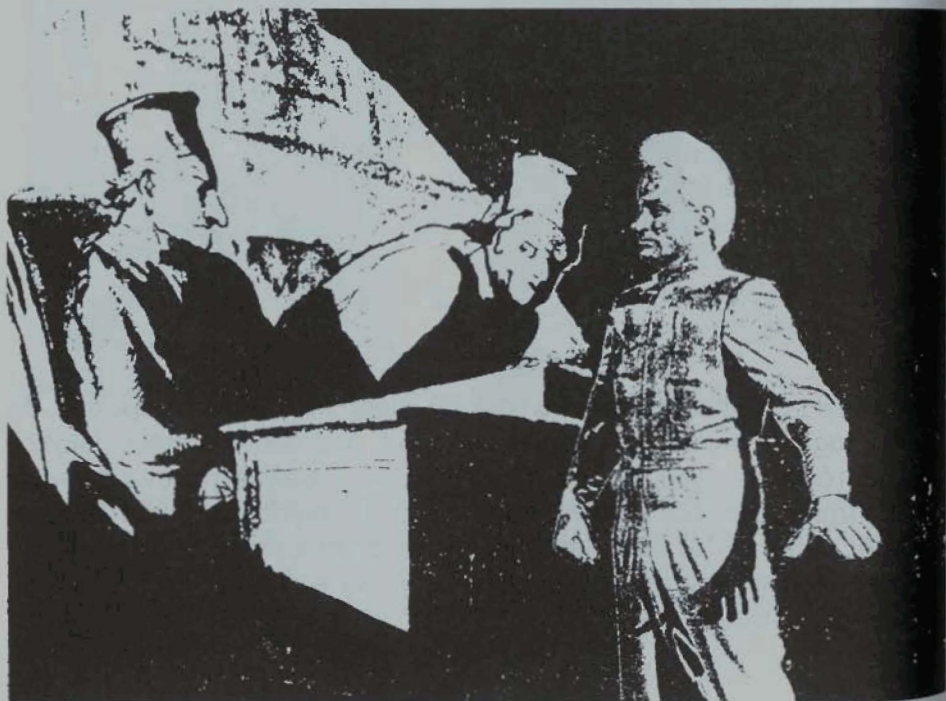
## „Différence“

Při dekonstrukci se „v“ textu odhalují podklady významů, které byly potlačeny nebo v určité podobě předpokládány, aby mohl text získat svoji aktuální formu – jedná se především o předpokládání „přítomnosti“ (skryté reprezentace zaručené jistoty).

Texty nejsou nikdy jednotné. Zahnují možnosti, které směřují proti jejich výpovědím či záměrům autorů nebo proti obojímu současně.

Význam zahrnuje identitu (to co je) a diferenci (to co není) a proto je nepřetržitě „odkládán“. Derrida zavedl pro tento proces nový termín – *différence*.

Pokusil se vytěžit pozitivní přínos ze selhání strukturalistického metajazyka tím, že vyzvedl jeho subversivní podstatu. Vystavil se tak obviněním z relativismu a irracionalismu.



## Obžalovaný obžalovává...

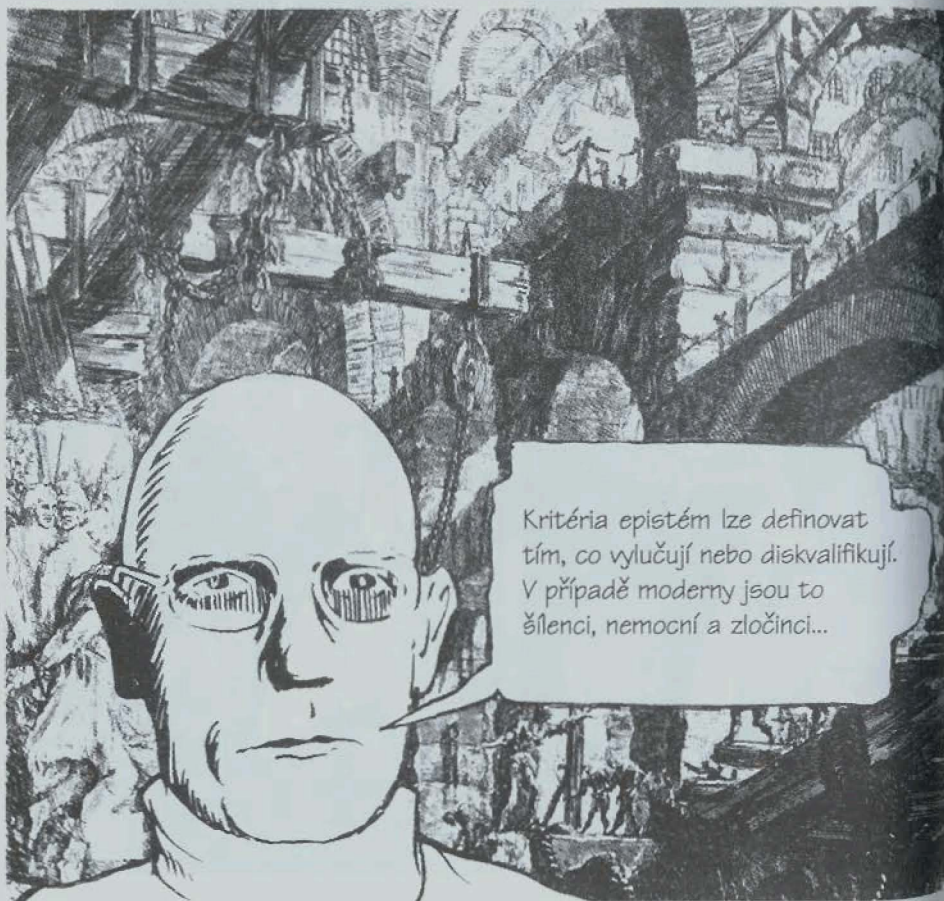




## Struktury moci/vědění

Historik Michel Foucault (1926–84) je postmoderním teoretikem, jehož jméno je nejužší spjato s problémy moci a legitimizace. Rozebírá fenomén moci z neobvyklého úhlu **vědění**, pojmávaného jako systému myšlení, které získaly moc, tj. jsou společensky legitimizovány a institucionalizovány. Foucault zpočátku nazýval své zkoumání týkající se vědění **epistemickou „archeologií“** (z řeckého **epistomai**, „rozumět, vědět jistě, věřit“, což nám dává **epistemologii**, verifikační teorii vědění zabývající se rozlišováním autentického a falešného vědění).

Foucaultova epistéma představuje systém možného diskursu, který se stal pro každou historickou epochu „nějakým způsobem“ dominantním. Foucault se soustřeďuje právě na dotyčný „nějaký způsob“, pomocí kterého epistéma diktuje, co je pokládáno za vědění a za pravdu a co ne.



Foucault zcela převrací naše konvenční představy o tom, že dějiny jsou něčím lineárním – že je to chronologie osudových faktů vyprávějících příběh, který dává nějaký smysl. Místo toho odkrývá v dějinách podklady potlačeného a nevědomého – kódy a předpoklady řádu a struktury vyloučení, které legitimizují epistémy. Pomocí těchto struktur budují jednotlivé společnosti svoji identitu.



V polovině 70. let přesunul Foucault svůj zájem od „archeologie“ ke „genealogii“ toho, co nyní nazýval „moc/vědění“. Zaměřil svoji pozornost na „mikrofyziku“ způsobu, kterým moc formuje každého, kdo se podílí na jejím fungování (tedy nejenom oběti moci). Ukázal, jak vědění a moc na sobě bytostně závisí, takže rozšíření jednoho je zároveň rozšířením druhého. Přitom rozum racionalismu vyžaduje – ba dokonce vytváří – sociální kategorie šilenců, zločinců a deviantů, aby se vůči nim mohl definovat. V praxi je tudíž sexistický, rasistický a imperialistický.



## Umění a Moc/Vědění

Ve Foucaultově pojetí dějin jsou literatura a umění úzce spjaty s věděním, přičemž nejsou situovány uvnitř epistémy, ale spíše vyjadřují její meze. Umění je **meta-epistemické**: pojednává o epistémě jako celku, je alegorií hlubinných řádů, které umožňují vědění.

Příklad: Předpokládejme, že Foucault stojí před Picassovými **Slečnami z Avignonu**. Co by o „deformovaných“ nahých prostitutkách řekla jeho archeologie?

K prozkoumání se nabízejí strukturální disparity.



Tato nápadně zdůrazněná asymetrie vypovídá něco o **sociální kategorii vyloučení**.

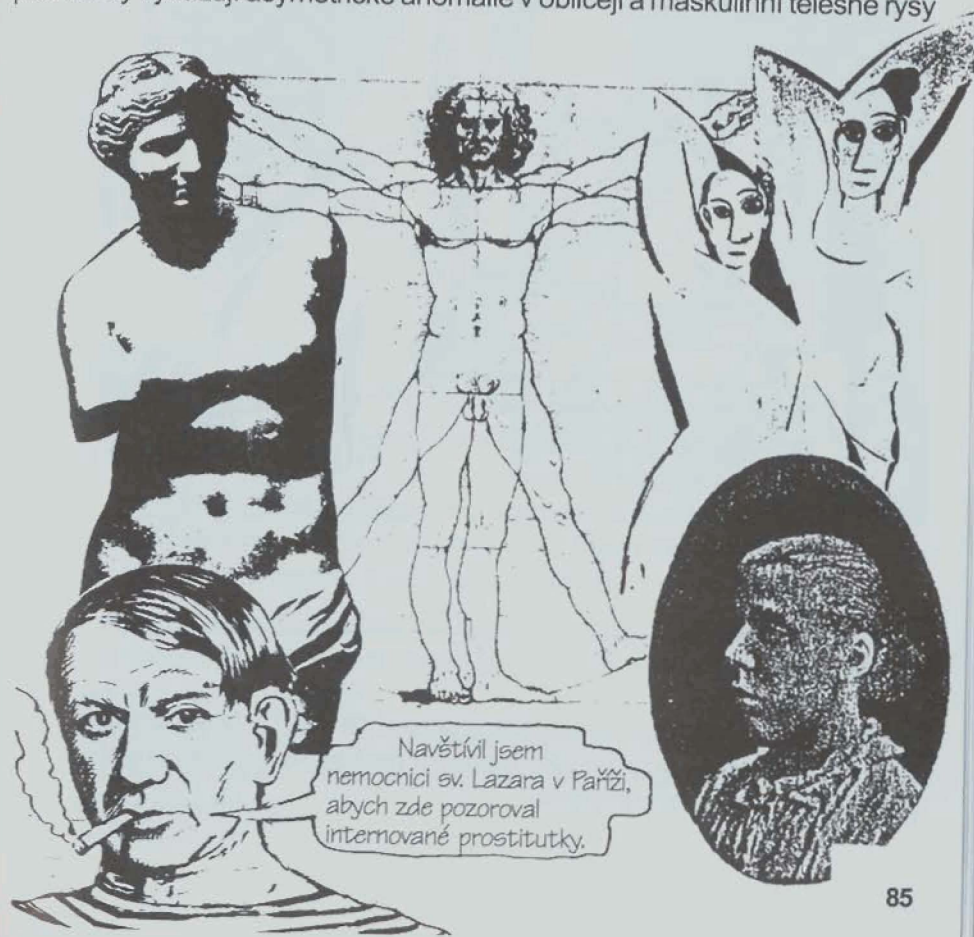
Co to je?

## Eugenika: měření vyloučených méněcenných jedinců

Začátek 20. století byl poznamenán obavami z rasové degenerace západní společnosti. Tyto obavy vyvěraly nejenom z pocitu ohrožení epidemickými důsledky syfilitidy, ale především ze strachu před výskytem **zločineckých sub-typů**.

Eugenika, pseudověda o „rasovém zdokonalování“, založená na Darwinově tezi o přirozeném výběru, se snažila odlišit zdravé a nezdravé lidské typy, přičemž využívala poznatky nových vědních oborů neurologie, psychiatrie a antropologie. **Antropometrie** (aplikovaná větev fyziologické antropologie) se zabývala měřením tvarů nesčetných hlav, nosů, uší a údů, aby mohla klasifikovat lidské typy s ideálními proporcemi a degenerované sub-typy. K sub-typům náleželi příslušníci divošských (neevropských) ras, choromyslní, zločinci a prostitutky, kteří se všichni dali klasifikovat podle **asymetrických rysů**.

**do společnosti zahrnutí (ZDRAVÍ) lidé**  
**ze společnosti vyloučení (NEZDRAVÍ) podlidé**  
prostitutky vykazují asymetrické anomálie v obličeji a maskulinní tělesné rysy



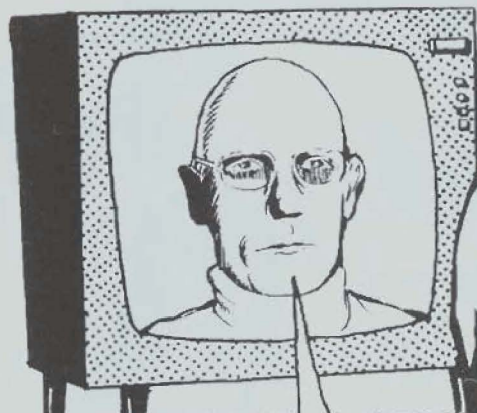


## Některé možné závěry

– Rasistická eugenika je esenciálním prvkem **epistémy** moderny a jejího systému dominantního vědění. Vede k nacistickému konečnému řešení – masovému vyhlazování „nezdravých typů“.

– Picassův obraz je **meta-epistemický**: tím, že zahrnuje vyloučené, zneklidňujícím způsobem alegorizuje celou epistému

Moderní umění není potvrzením moderny, ale artikulací jejích **mezi**



Teorie nevyjadřuje, nepřekládá ani neslouží k aplikaci v praxi: **je** sama praxí. Je však lokální a regionální... ne totalizující... Neusilujeme o „probuzení svědomí“, nýbrž o **podkopání moci**... Je to činnost prováděná po boku těch, kdož usilují o moc – nejedná se tedy o jejich osvětlení z bezpečné vzdálenosti.

– Avantgardní moderní umění, které údajně začíná Picassovými **Slečnami z Avignonu**, se dá pojímat jako protest a **reakce** na neomezený totalizující projekt moderního racionalismu.

## Co je moc?

Moc nemůže být pouze donucovací. Musí být také produktivní a umožňující.



Moc by byla křehkou záležitostí, kdyby její jedinou funkcí bylo **potlačování**.

Foucault podrobil kritice marxisticko-freudovský model osvobozené sexuality jako přirozeného instinktu, který byl potlačen autoritářskými rodinnými a společenskými institucemi.



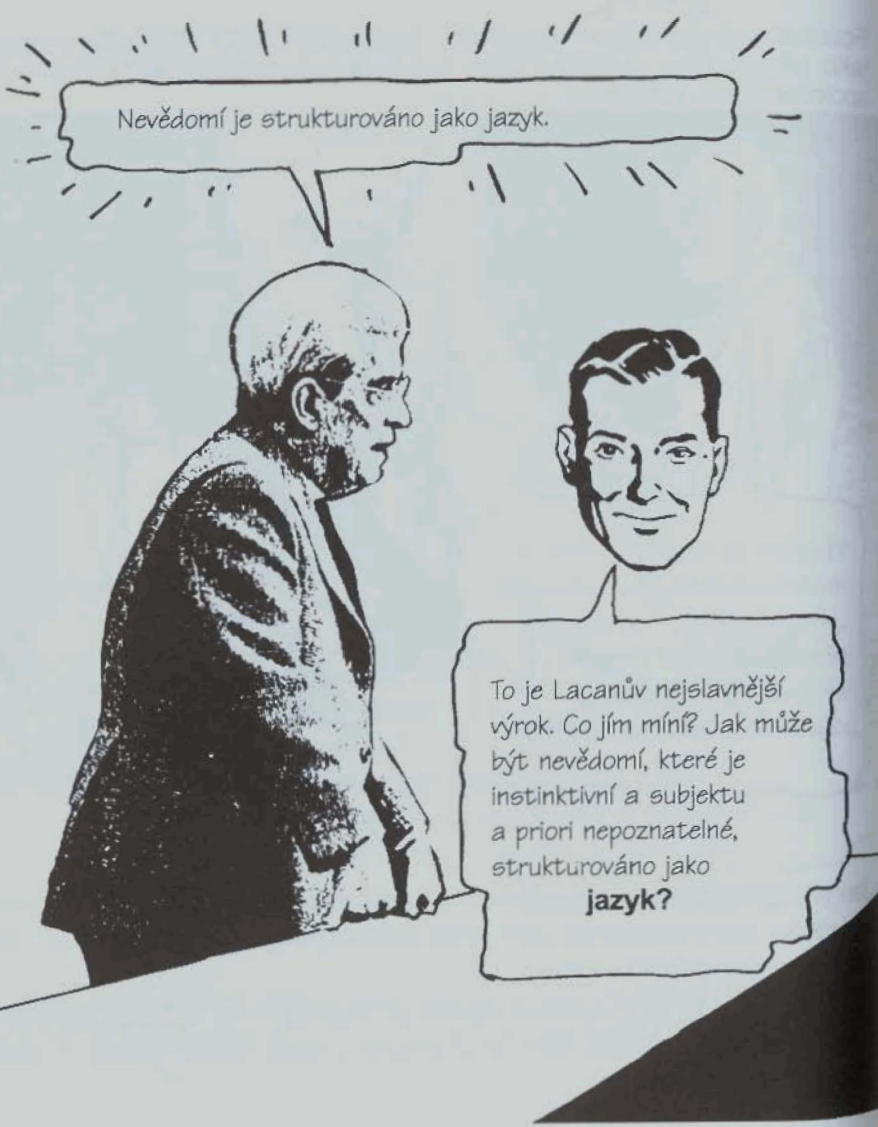
Všechno se nevyřeší přijetím modelu osvobození a odhalením „pravdy“ o našich potlačených přáních. Zůstává problém – jak se lidé stávají subjekty nějakého sexuálního **zážitku**?

Jakým způsobem je v systému nařízení a zábran „zážitek“ artikulován, abychom mohli rozpoznat sami sebe jako subjekty sexuality, která se otevírá do volitelných oblastí vědění?

Foucault říká, že moc není tím, co někteří mají a jiní ne, nýbrž že jde o taktilní a důmyslné **vyprávění**. Moc je přítomná v tkáni našich životů – spíše ji **žijeme** než **vlastníme**.



francouzský psychoanalytik **Jacques Lacan** (1901– 81) stál po svém vybočování z ortodoxní Mezinárodní psychoanalytické společnosti v čele hnutí, které hlásalo „návrat k Freudovi“. Jeho proslulý těžko srozumitelný způsob psaní byl inspirován stylem francouzského symbolistického básníka Stéphana Mallarmého (1842– 98) a záměrně provokativním surrealismem (některé jeho rané práce ze 30. let se objevily v surrealistickém časopise **Minotaure**).



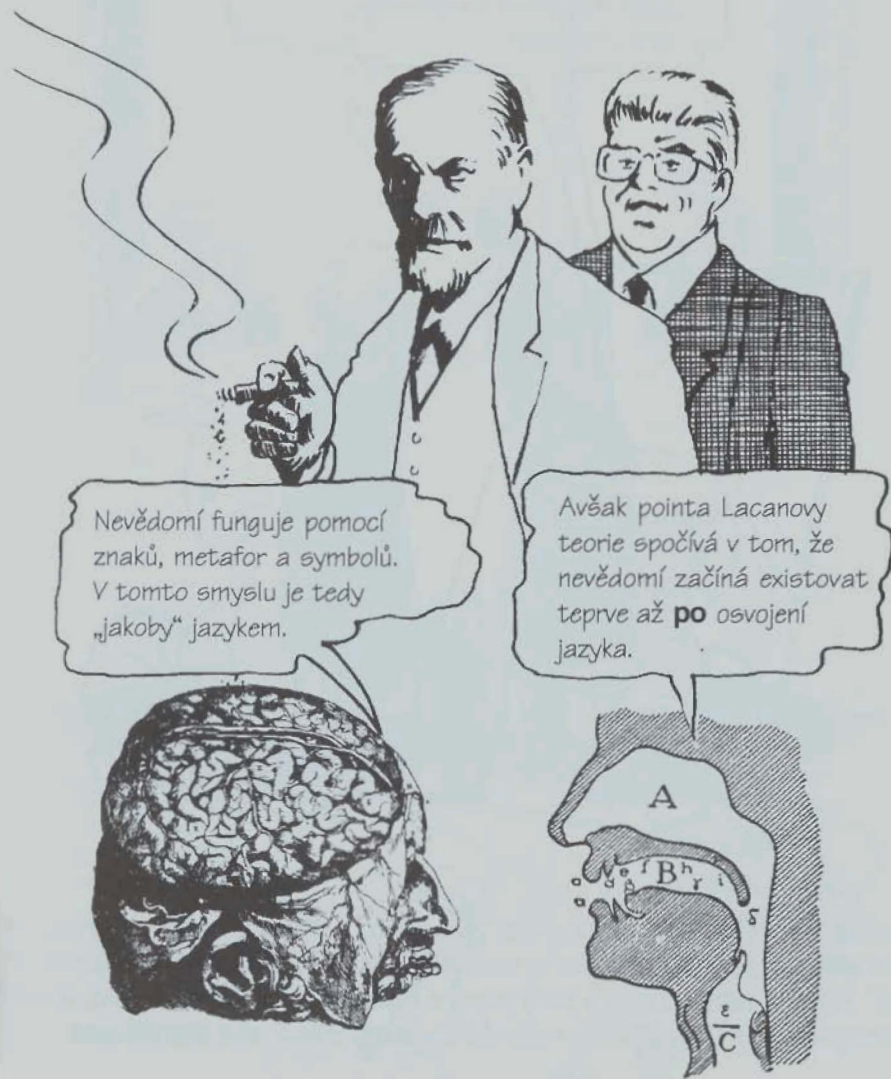
Nevědomí je strukturováno jako jazyk.

To je Lacanův nejslavnější výrok. Co jím míní? Jak může být nevědomí, které je instinktivní a subjektu a priori nepoznateľné, strukturováno jako **jazyk**?

Zatímco Freud zůstal věrný materialistické biologii vědomí, Lacan obrátil svoji pozornost k Saussurově lingvistice a pokusil se s její pomocí vysvětlit, jak se vědomí stává strukturovaným a vázaným do společenského řádu.

Lacan nahrazuje Freudovu klasickou třídu organizace psychiky – Id, Ego a Superego – strukturami **imaginárního, symbolického a reálného**.

Ty představují stupně psychické zralosti člověka.



Nevědomí funguje pomocí znaků, metafor a symbolů. V tomto smyslu je tedy „jakoby“ jazykem.

Avšak pointa Lacanovy teorie spočívá v tom, že nevědomí začíná existovat teprve až **po** osvojení jazyka.



## Imaginární identifikace neboli „zrcadlové stádium“.

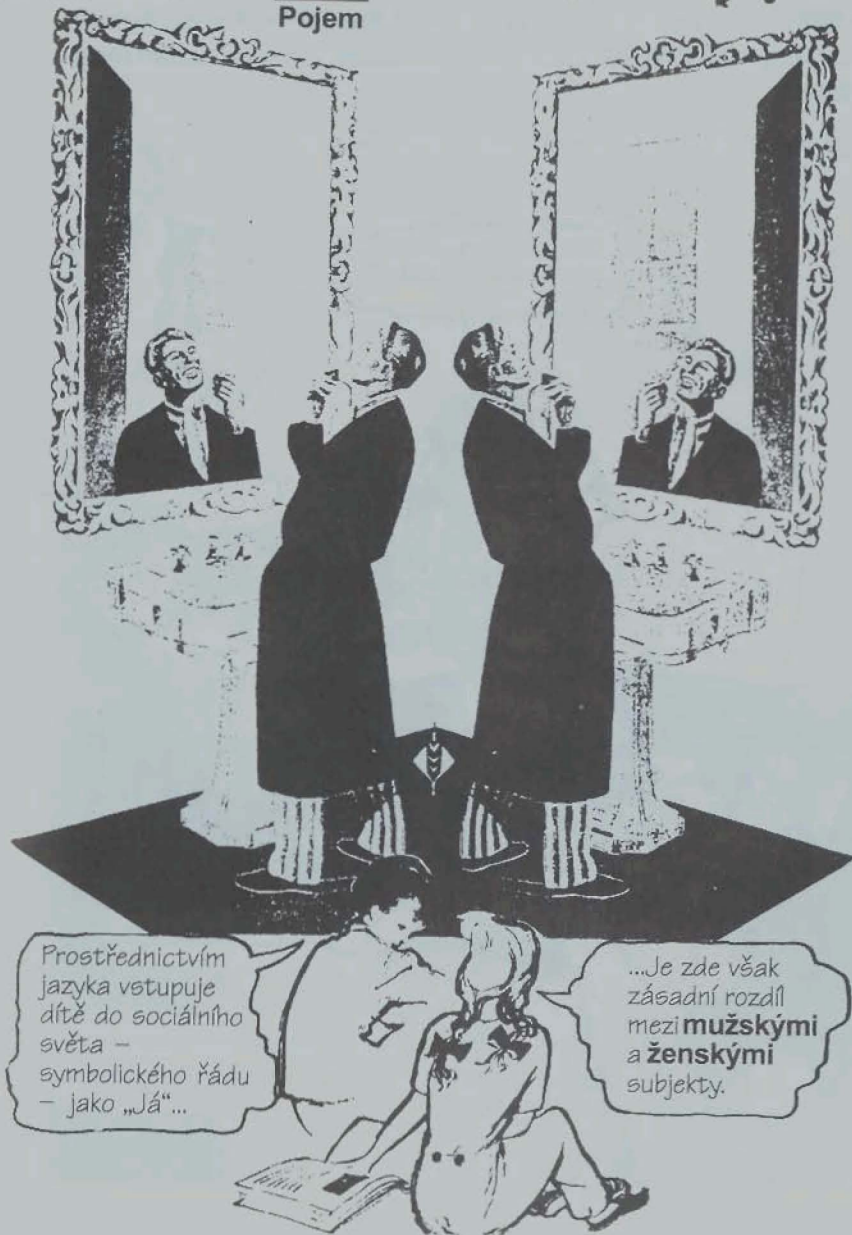
Mezi 6. až 18. měsícem života učiní kojeneček svůj první překvapivý objev, když se spatří v zrcadle jako obraz, jenž se mu jeví úplným a soudržným.



Uvědomění si svého „já“ přichází z vnějšku, z **odrazu** neboli z imaginární identifikace. Identita pochází z mylného poznání, z falešného přesvědčení „já“, které s námi zůstává jako ideální ego po celý zbytek života. Zrcadlo poskytuje první **signifikát** a kojeneček samotný jedná jako **signifikant**.

podle Lacana nejsme uvězněni v realitě, nýbrž v zrcadlové síni signifikantů.

<u>Sn (signifikant)</u>	Dítě	_____	Dospělý	} Znak
<u>St (signifikát)</u>	Obraz	_____	Já	
	Pojem			





## Symbolický řád

Symbolický řád se týká systému už existujících sociálních struktur, do kterých se dítě narodí, jako jsou příbuzenství, rituály, pohlavní role a samozřejmě samotný jazyk.

Identita, ustavená v imaginárním stádiu, je nakonec konstruována symbolickým řádem, řídí Otce, který zakazuje „incestní“ vztah mezi matkou a dítětem.

Jazyk náleží Otci, tj. patriarchálnímu řádu **falosu**.



Dítě mužského pohlaví řeší svůj oidipovský „vražedný“ konflikt s Otce identifikací s falickou mocí.

Umožňuje mu to skutečnost, že je vlastníkem „signifikantu“ – tj. penisu který v řídí signifikátu reprezentuje Falos neboli Sexuální moc.

pozici moci v jazyce **představuje** Falos, jenž nastoluje symbolický řád.



Patriarchát ženy umlčuje.



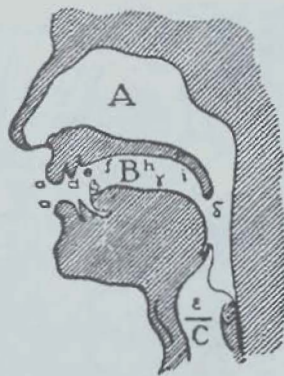
## Ne tak docela...

Lacanova extrémní marginalizace žen byla paradoxně mocným podnětem pro postmoderní feministickou teorii.

Jak to vysvětlíte?



Souvisí to se statutem významu v saussurovské lingvistice.



Připomeňme si, co říká strukturalismus – význam není nezávislou reprezentací reálného světa chápanou předem konstituovaným subjektem, nýbrž částí nějakého systému, který produkuje významy, svět a **možnost subjektu**.

Jestliže je identita konstrukcí a ne nějakou absolutní neměnnou realitou, pak se tímto otvírá rozsáhlá oblast různých možností pro feministické myšlení. Je zpochybněn celý historický proces, ve kterém byla identita vydávána za naprosto evidentní jistotu. Derridův útok na logocentrickou jistotu, Foucaultovo odhalení dějinného vyloučení a Lacanovu ideu fiktivního „já“ lze pojímat jako zbraně sloužící postmodernímu feminismu.

## Bez místa v dějinách

Dvěma významnými postmoderními teoretiky – ženami jsou **Luce Irigarayová** (nar. v Belgii, 1932) a **Julia Kristeva** (nar. v Bulharsku, 1941).

Ženám bylo upřeno místo v dějinách. Stačí se jen podívat na způsob, jakým jsou ženy zobrazovány...

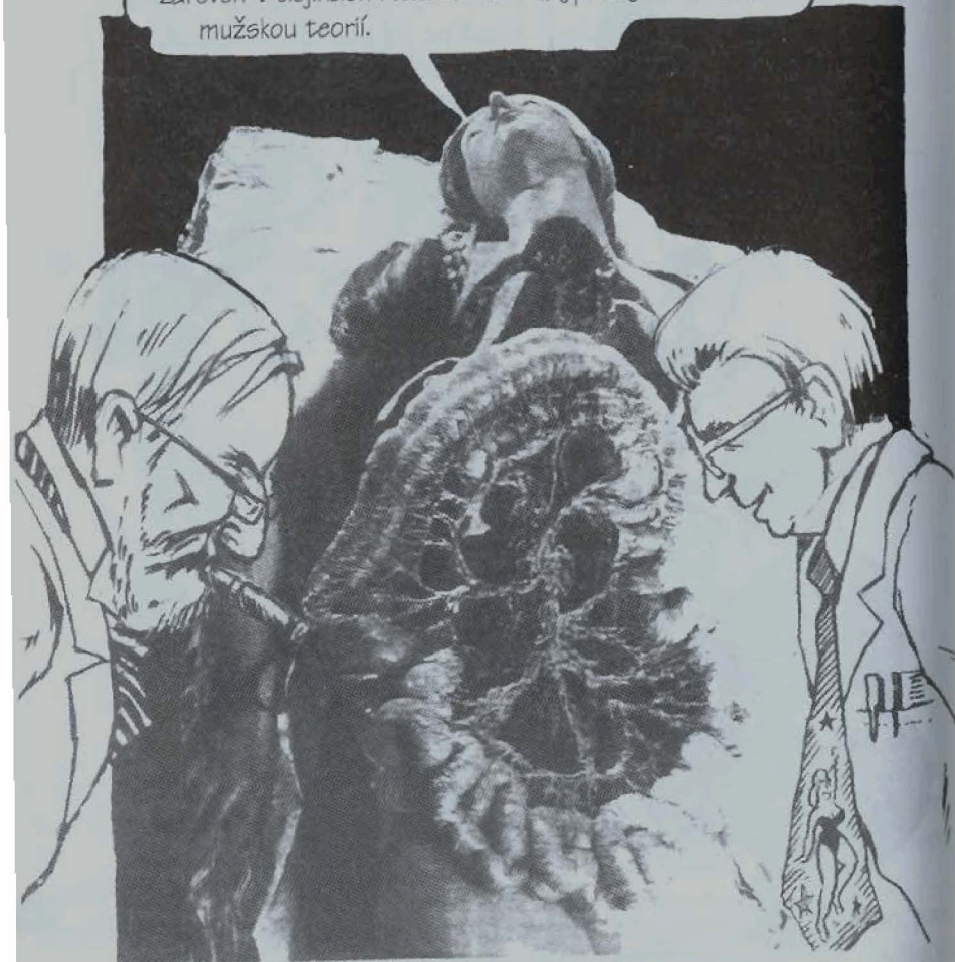


Ženy se objevují buď jako **vnější reprezentace něčeho jiného** – soch svobody, spravedlnosti, míru ... – nebo jako **objekty mužské sexuální touhy**.



Žena je reprezentována formou metonymické **diferenciace**, která její útlak reprodukuje tím, že ji vylučuje z dějin.

Ženy jsou postaveny do schizoidní situace, kdy se nacházejí zároveň **v dějinách i mimo ně** – „vypsány“ z historie mužskou teorií.



Mušské teorie sexuality – Freudova nebo Lacanova – nejsou schopny **uvažovat** o ženě jinak než jako o negativně pomyslném, neúplném a prázdném signifikantu (prázdná děloha).

**Ženy jsou pohlavím, které neexistuje jako jedno.**



Z toho vyplývají pouze dvě možnosti...

- BUĎ – neexistuje žádná ženská sexualita kromě té, kterou si představují muži  
NEBO – je ženská sexualita schizoidní dualitou
- (a) podřízenou potřebám a touhám mužů
  - (b) autonomní a zkoumatelnou pouze v rámci radikálně **separatistického** ženského hnutí.

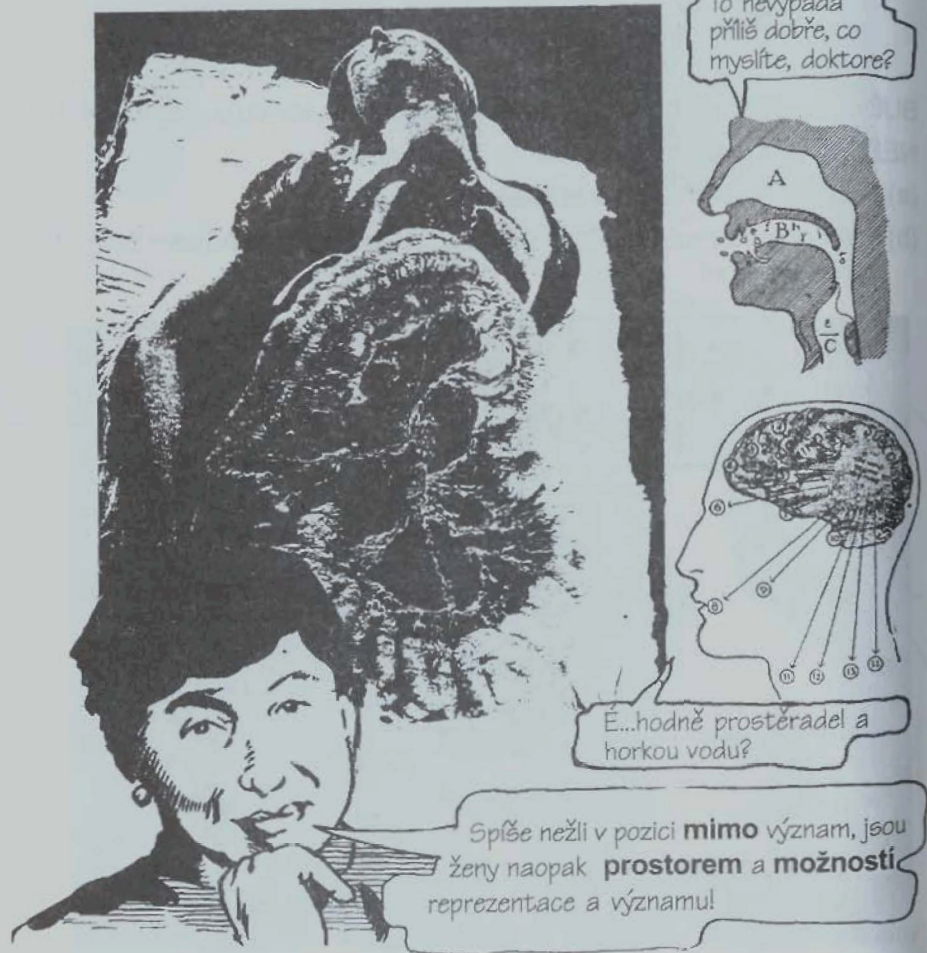


V důsledku těchto názorů byla psychoanalytička Irigarayová roku 1974 vyobcována z lacanovské psychoanalytické školy.



Kristeva, průkopnice v sémiologii a psychoanalýze, se s Irigarayovou shoduje v odmítání freudovských a lacanovských popisů identity, které umisťují ženu mimo proces sebekonstituování.

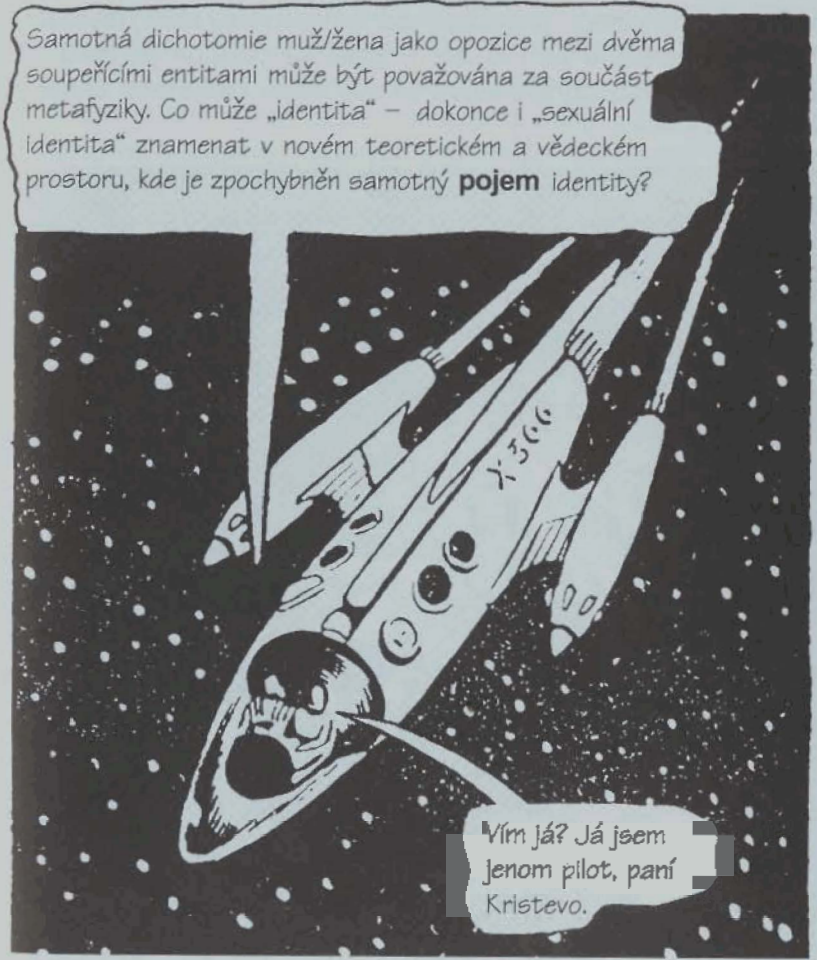
Význam není jednou pro vždy daným rozchodem s nevědomím, ke kterému dochází, když označující subjekt vstupuje do symbolického řádu. Ačkoli nemůže být nikdy „vysloveno“, je nevědomí biologickou přípravou významu, jeho dělohou, jež zůstává vždy přítomna jako síla, která může narušit označování.



Kristeva umisťuje sémiotické do nevědomého předoidipovského stádia jako to, co zároveň **odepírá** a **dovoluje** význam, který může destabilizovat dominantní represivní diskurs symbolického řádu.

Ve svém odmítání samotné kategorie „ženy“ zachází Kristeva do extrému. Odmítá uvěřit v „esenciální“ ženu či fixní pohlavní roli (gender) a pokouší se projektovat subjekt za hranice kategorií pohlavní role.

S liberálním emancipačním feminismem se rozchází tvrzením, že hlavní požadavky minulosti ohledně zrovnoprávnění byly do značné míry již splněny.



Kristeva bývá často „rovnostářskými“ feministkami kritizována, že zlehčuje reálné utrpení, které sexuální difference ženám stále způsobuje. Podle nich tím neutralizuje skutečné ženské prožitky. Panují obavy, že chce ženy poslat zpět k „láskyplnému mateřství“.



## Co je postmoderní feminismus?

Problém pozice feminismu v rámci tzv. postmoderny obrací naši pozornost k uměle zkonstruované debatě mezi „modernismem“ a „postmodernismem“, z níž vzešlo rozlišení dvou směrů feminismu – liberálního (modernistického) a radikálního (postmoderního).

Liberální feminismus je hluboce zakořeněn v moderně. Představuje **racionalistický** emancipační projekt, původně inspirovaný ideály revolučního osvícenství v Americe a ve Francii. V klasické podobě jej roku 1792 zformulovala Mary Wollstonecraftová ve své knize **Obhajoba ženských práv**.



Wollstonecraftová se domnívala, že by práva mužů zakotvená v americké Deklaraci nezávislosti mohla být rozšířena i na ženy, aniž by to nějak významněji narušilo stávající společenské instituce.

Militantní feminismus dospěl od časů Wollstonecraftové k dilematu, které zůstává stále nerozřešeno.

BUĎ – koexistovat s muži na liberální cestě k rovnoprávnosti

NEBO – vyjít **proti** mužům na radikálně separatistickou cestu

Druhá cesta bývá definována ženským komunalismem, radikální ženskou homosexualitou a extrémními formulacemi typu „všichni muži jsou ve své podstatě násilníci“ (Andrea Dworkin). Obě cesty však vězí hluboko v modernismu a nelze je pojímat jako opozici moderní– versus– postmoderní. Postmoderní je zde pouze dekonstruktivistický pojem subjektu, který přesahuje neměnné kategorie mužských a ženských pohlavních rolí. Zavádí se **třetí termín**. Jak říká Kristeva...



Podobná myšlenka může vzniknout jenom v okamžiku odmítnutí jistého modelu dějinného pokroku, jak ještě uvidíme dále...



## Konec pohádky...

Emancipační politická činnost jakéhokoli druhu vyžaduje model lineárního účelného času, ve kterém jsou historické výdobytky jedné generace předávány generaci následující. Jedná se o modernistický model historie, ve kterém záměrné prosazování vlastních názorů směřuje k realizaci vzdáleného idealizovaného cíle.

Klasickým příkladem dlouhodobého emancipačního cíle zaručeného samotnými dějinami je marxismus.



Osvobození lidstva je sebelegitimizující mýtus, „velké vyprávění“ neboli metanarace, udržovaný při životě od doby, kdy osvícenství změnilo filozofii v militantní politiku.

Lyotard definoval postmoderní situaci jako „skepticismus ke všem metanaracím“. Metanarace jsou domněle univerzální, absolutní nebo konečné pravdy užívané k legitimizaci různých projektů, ať už politických nebo vědeckých. Příkladem může být emancipace lidstva prostřednictvím dělníků (Marx), vytváření bohatství (Adam Smith), evoluce života (Darwin), dominance nevědomí (Freud) atd.

Tento skepticismus naordinoval Lyotard světu už v roce 1979, tedy deset let před pádem berlínské zdi, kdy došlo téměř přes noc k totálnímu zhroutilí „socialistického velkého vyprávění“...





Kolaps tzv. reálného socialismu potvrdil s konečnou platností, že namísto modernistického hyper-racionalismu je vhodnější postmoderní skepticismus. Byla tak prokázána oprávněnost výroku, který Julie Kristeva pronesla roku 1981...



Jakýkoli racionalistický pokus přetvořit svět ve svůj vlastní obraz představuje jenom další interpretaci, která není schopna rozpoznat, že jejím obsahem je **prázdnno**.

Úpadek a pád modernistických velkých vyprávění byl podle Lyotarda nevyhnutelný z důvodu rozhodujícího posunu samotného vědění. Co tím měl na mysli?

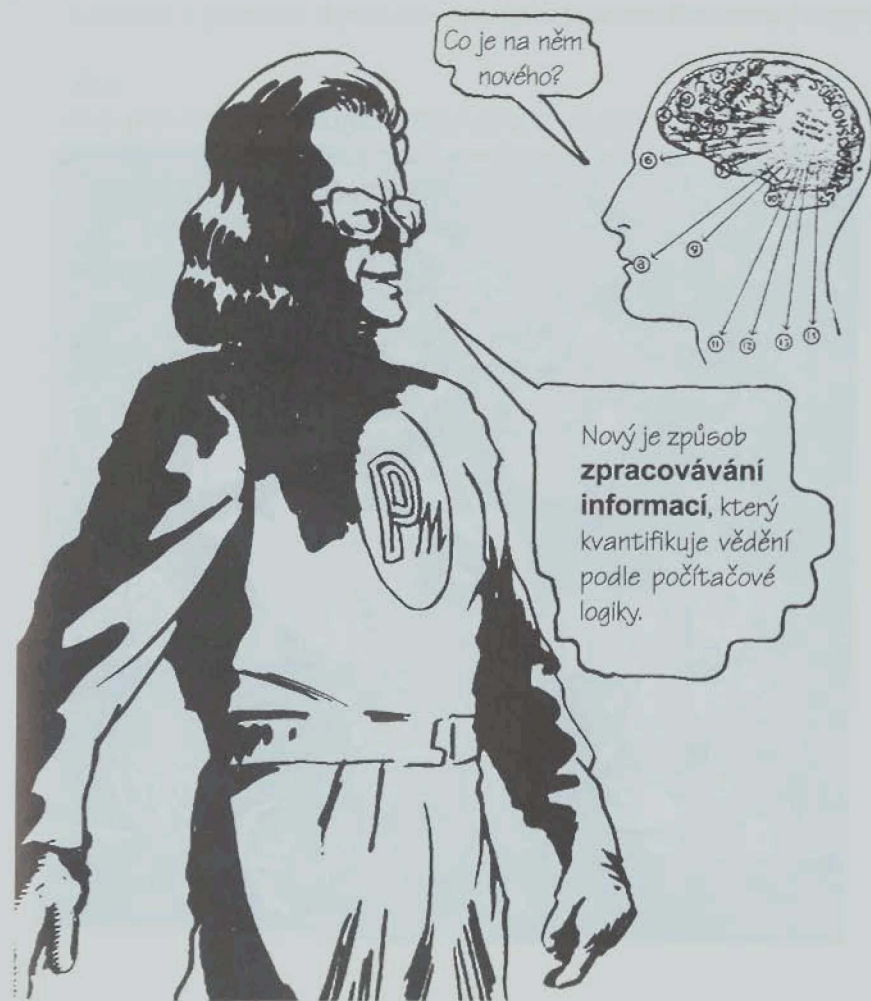


Mimo dosah postmoderní otázky nestojí ani věda – čím je **legitimizována**?

## Vědecká legitimizace

Vedle mýtu o politické emancipaci podrobil Lyotard kritickému zkoumání ještě jeden metanarativní mýtus, který legitimizoval modernistický pohled na vědu. Tímto mýtem je „spekulativní jednota veškerého vědění“, cíl německé romantické filozofie, jemuž přikládala největší význam idealistická metafyzika **G.W.F. Hegela** (1770– 1831).

Tento vysněný cíl, pro nějž byla jako příklad uváděna moderní univerzita se všemi svými „fakultami“ (jakýsi „rozškátulkovaný“ mozek) a všemi intelektuálními specialisty, dnes nelze obhájit z důvodu **nové povahy vědění**.



Co je na něm **nového**?

Nový je způsob **zpracovávání informací**, který kvantifikuje vědění podle počítačové logiky.



## Vědění je post– industriální výrobní silou

Objevuje se zcela nový typ **vědoucího člověka**.

„Starý princip, podle kterého osvojování vědění nelze oddělit od **výchovy** ducha ...se dnes stává jednou provždy zastaralým. Vztah, který mají k vědění jeho dodavatelé a uživatelé nyní nabývá formy vztahu, který mají ke zboží výrobci a spotřebitelé. – tj. **formy směnné hodnoty**. Vědění je a bude produkováno, aby bylo prodáváno, je a bude konzumováno, aby bylo zhodnoceno v další produkci – v obou případech je účelem směna. Vědění samo o sobě přestává být účelem, ztrácí svoji „užitnou hodnotu“.



Nezvratná změna **vědoucího člověka** v **konzumenta vědění** je úhelným kamenem postmoderny. Postmodernismus není legitimizován „přeměnou“ moderní architektury v postmoderní, jak bývá často uváděno, nýbrž právě touto reálnou historickou změnou.

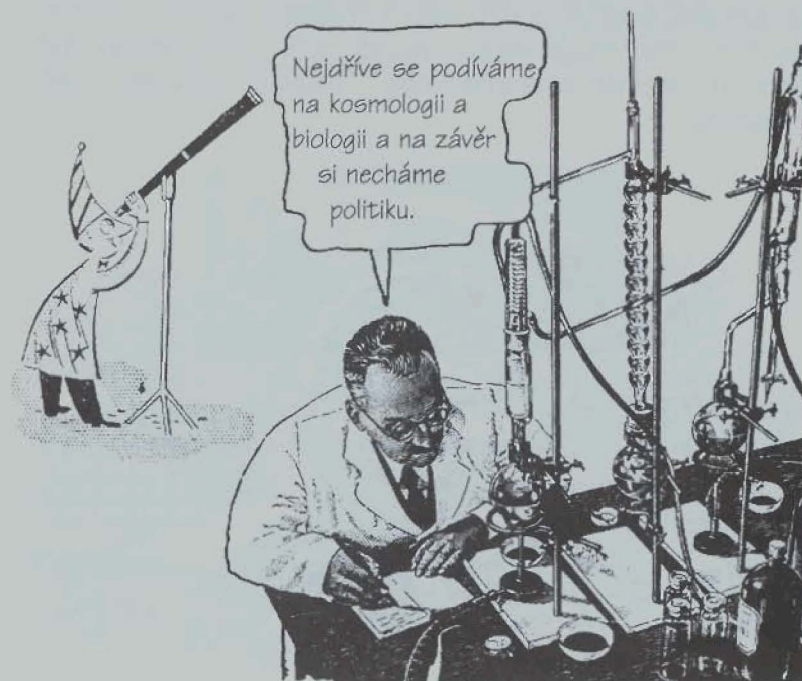
Postmodernismus, vyhraňující se v 70. letech, mohl docela dobře zůstat jenom přechodnou módou v evropských akademických kruzích, nebýt dalších dvou oblastí, jejichž vývoj mu dodal váhy.

### 1. Věda

- nová informační technologie a její cíl – **globální „cyberspace“**
- nová kosmologie a její cíl – **teorie všeho**
- nový pokrok v genetice a jeho cíl – **projekt Human Genome (Hugo)**

### 2. Politika

- vzestup popularity **neokonzervativizmu** a „seriózní pravice“
- pád berlínské zdi symbolizující naprostý triumf **tržní ekonomiky** nad socialistickou centrálně řízenou ekonomikou.





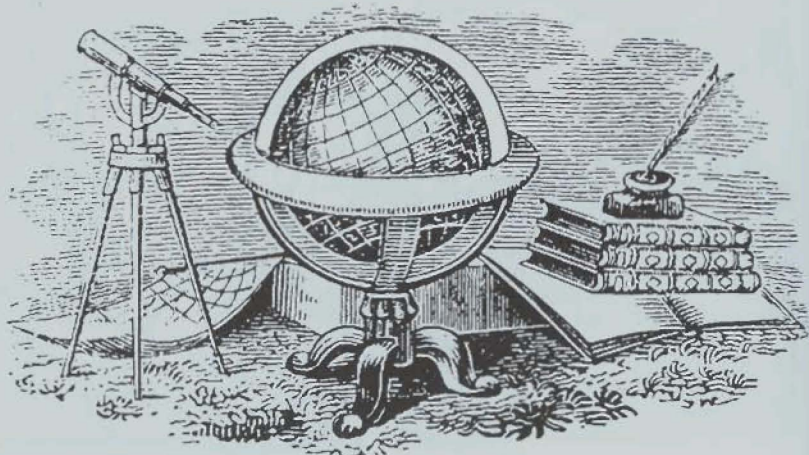
## Teorie všeho

Stephen Hawking shrnul ve slavných závěrečných řádcích své **Stručné historie času** (1987) teorii celého vesmíru:

„...jestliže objevíme nějakou ucelenou teorii, měla by být časem srozumitelná rámcově každému...byl by to konečný triumf lidského rozumu – neboť pak bychom poznali boží záměr.“

Věda se krok za krokem tomuto cíli přibližuje a osvojuje si přitom postmoderní relativistické proporce. Relativismus zavedla do vědy kvantová mechanika. K tomu přispěl ještě W.F.Heisenberg (1901– 76) svým principem nejistoty, podle něhož není možné v daném momentě předvídat hmotnost a rychlost částice.

Hledání „elementární“ částice se ukazuje jako stále obtížnější, neboť zjišťujeme, že atom není složen pouze z protonů, neutronů a elektronů, nýbrž z různých typů gluonů, charmů, kvarků...a to vše ve zdánlivě nekonečném počtu. Za základní entity přírody považují nyní někteří vědci spíše struny nežli body. V teorii strun, která řeší problémy časoprostoru a vnitřních symetrií, spatřují mnozí cestu k dosažení „teorie všeho“. Naděje vzbuzuje také objev Higgsova bosonu, tzv. boží částice, která má klíčový význam pro porozumění struktuře hmoty – objev by mohl vést k jednotné rovnici vesmíru.



Nové poznatky v matematice však naznačují, že vědecké poznání má jisté meze. Vynořující se teorie chaosu a komplexnosti vyvracejí pojmy regulace a určitosti. Chaos lze definovat jako druh řádu postrádajícího periodicitu a komplexnost jako systém, ve kterém na sebe velké množství nezávislých činitelů působí vzájemně takovým způsobem, že výsledkem je spontánní sebeorganizace. Obě teorie předznamenávají postmoderní vědeckou revoluci, založenou na pojmech holismu, propojení a řádu z chaosu a na ideji přírody, která je autonomní a seberegulující. Komplexnost se dotýká závažných otázek: co je život, proč je spíše něco než nic, proč krachují burzy cenných papírů, jak to, že pravěké druhy ve formě fosilií přetrvávají po milióny let atd. Pojmy chaosu a komplexnosti nutí klást praktické otázky a skoncovat s naivními domněnkami, přičemž jsou svými protagonisty prezentovány jako nové teorie všeho. Komplexnost bývá považována za „teorii s velkým T, zahrnující celou škálu jevů od vývoje embrya, evoluce, dynamiky ekosystémů a komplexních společností až po Gaiu: zkratka teorie všeho!“

Totalizující tendence v přírodních vědách vyvolaly silnou kritiku ze strany humanitních věd. Kritikové z rozličných disciplín (sociologie, filozofie, antropologie a historie) napadají vědu za její pojmy pravdy a racionality stejně jako za údajnou objektivitu vědecké metody. Mezi kritiky panuje shoda v názoru, že věda je společenským procesem, vědecká metoda téměř mýtem a vědecké vědění fakticky prefabrikátem.



O postmoderní vědě lze prohlásit, že se nachází ve stavu **anarchie**, což pozitivně kvitoval svérázný dadaistický filozof vědy Paul Feyerabend.

Jediný princip, který nebrzdí pokrok, zní: „anything goes“ (vše je možné)...Bez chaosu není vědění. Bez častého odmítání rozumu není pokroku ...Neboť to, co se jeví jako „neuspořádanost“, „chaos“ nebo „oportunismus“...má nanejvýš důležitou funkci ve vývoji právě těch teorií, které dnes považujeme za základní součásti našeho vědění...Tyto „deviace“, tyto „chyby“ jsou předpoklady pokroku.“

Proti metodě, 1988



## Antropický princip

Jak jsme viděli, mají postmoderní teorie tendenci snižovat lidský subjekt na fiktivní „konstrukt“. Postmoderní kosmologie svým **antropickým principem** člověka opět rehabilitovala, ba dokonce ho postavila do samého středu vesmíru.

Podle tohoto principu se lidský život vyvinul právě takovým způsobem, jakým se vyvinul, z důvodu určité velikosti a určitého stáří vesmíru.

Ve svém důsledku antropický princip naznačuje, že lidské vědomí do vesmíru jaksi „zapadá“ nejenom jako jeho součást, nýbrž jako jeho **pozorovatel**, který dává vesmíru smysl.

Kvantový fyzik Niels Bohr (1885– 1962) formuloval myšlenku, že žádný jev nelze považovat za existující, pokud není **pozorován**.

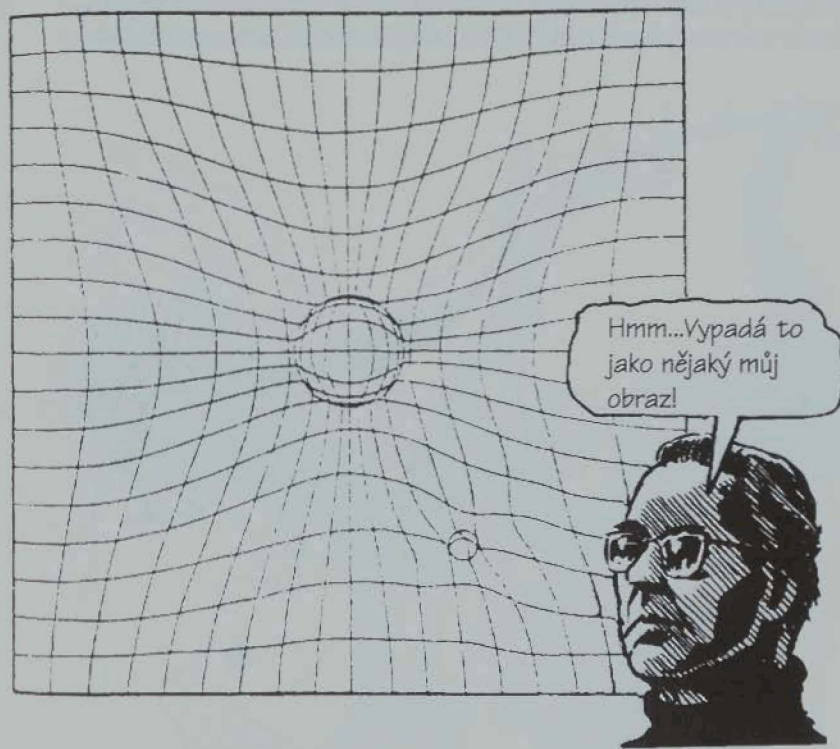


## Oprava...

Na straně 16 jsme uvedli, že kubismus a moderní einsteinovská fyzika se společně podílely na objevu paralelního způsobu nazírání reality. Jedná se o klíše přijímané některými historiky umění, které však **není** pravdivé!

Kubistické zjednodušení prostoru a postav na geometrické tvary nemá nic společného s Einsteinovými zákony relativity popisujícími vesmír zakřiveného prostoru a deformovaného času. Umění a věda se v tomto bodě zcela rozcházejí.

Umění po kubismu pokračovalo klasicky newtonovskou cestou, aby dospělo pouze do vizuální slepé uličky tzv. op-artu, kinetického umění či minimalismu 60. let. Zastaralou fundamentalistickou vírou v klasickou čistotu geometrie lze např. pozorovat v dílech Victora Vassarelyho (nar. 1908).



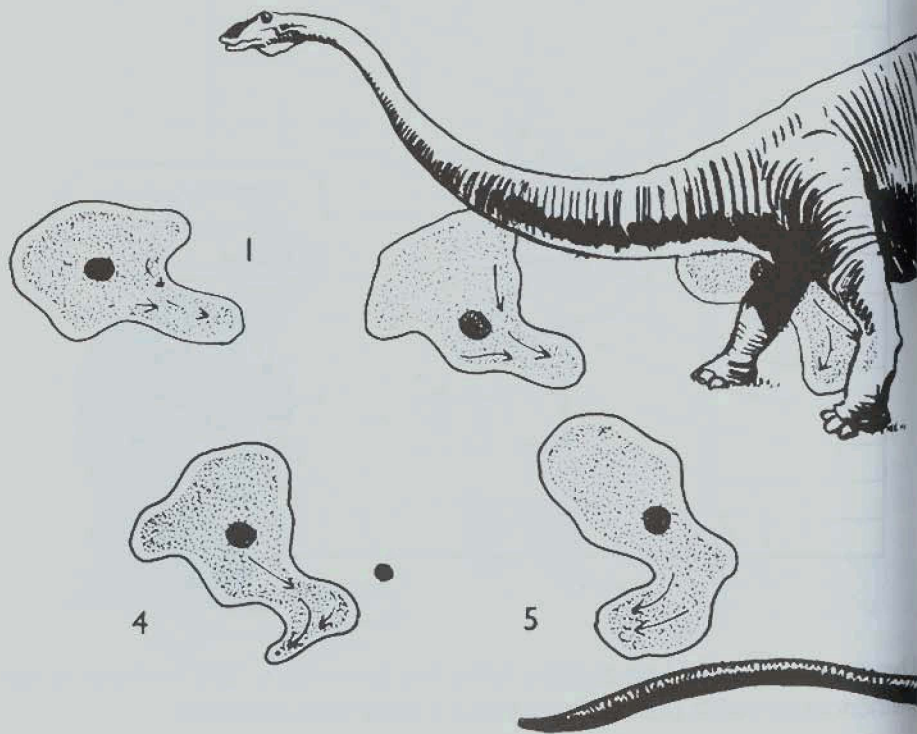
Uvedli jsme toto klíše na začátku knihy bez komentáře, aby mohla jeho nepatřičnost ve světle postmoderní teorie a vědy lépe vyniknout.



## Genetika

Genetika zkoumá geny, základní komponenty veškeré živé hmoty. Geny, skládající se z funkčních segmentů molekul DNA, jsou naší hnací silou umožňující rozmnožování. Podle některých genetiků lidské chování a emoční reakce naprogramoval v našich genech přirozený výběr v průběhu života tisíců generací. V naději, že porozumíme tomu, co nebo kdo vlastně jsme, se vědci snaží identifikovat geny ovlivňující lidské chování a určit jejich složení. Genetika je už po desetiletí využívána jednak ke šlechtění užitkových plodin, kdy zvyšuje jejich odolnost proti virovým nákazám a škodlivému hmyzu a pomáhá pěstovat kvalitnější ovoce a zeleninu, a jednak ke šlechtění dobytčích plemen. Stoupající měrou se využívá také v medicíně v boji proti geneticky dědičným chorobám. V současné době probíhá nákladný výzkumný projekt rozložený na několik desetiletí – **Human Genome Project (HUGO)** – který si klade za cíl zmapovat a analyzovat kompletní genetický program lidské bytosti.

Gen je dlouhá sekvence čtyř druhů nukleotidů označovaných písmeny A, T, C a G. Projekt se snaží vypsát sekvence nukleotidů A, T, C a G všech genů lidských bytostí. Tyto poznatky budou znamenat nesmírný přínos pro léčbu některých geneticky dědičných nemocí, jako je cystická fibrosa, talasemie nebo srpková anémie.



To ale ještě není všechno – uvádí se, že Human Genome Project je pokusem o rozluštění hádanky samotné podstaty „lidství“, což hrozí změnit pojem lidské přirozenosti a znamenalo by to vyvrcholení vědecké revoluce započaté Darwinem. Přínejmenším to však bude mít přímé důsledky pro lékařskou péči a plánované rodičovství, pro penzijní spoření, pro pojišťovací společnosti při odhadu pojistné matematického rizika a pro obezřetné podnikatele při odhadování zdraví a schopností jejich zaměstnanců.

Kritikové projektu namítají, že redukce lidské bytosti na pouhý biologický výraz programu instrukcí zakódovaných v její DNA bude mít závažné morální důsledky, které se odrazí v našem pohledu na nás samotné.

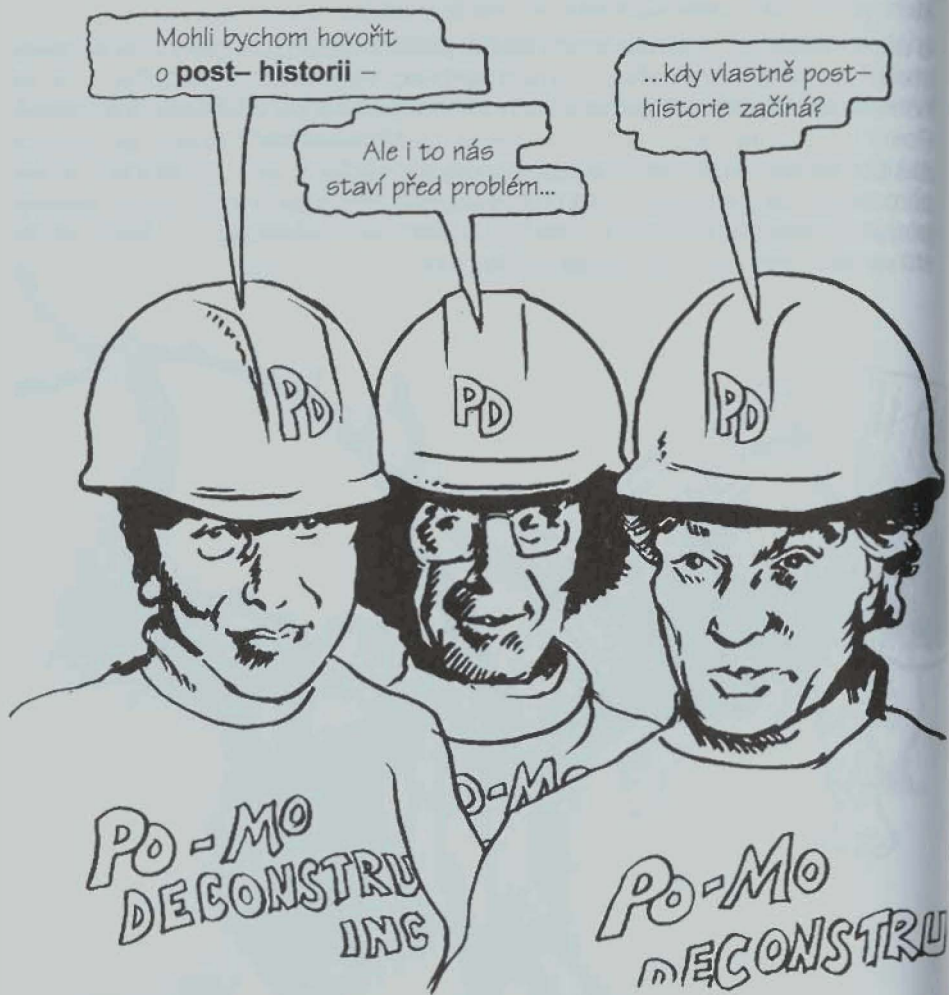
U deterministů se objevuje snaha nalézt jakési prázákladní geny – tedy geny, které samy o sobě předurčují naprosto všechno od inteligence po homosexualitu, od podnikatelských schopností až po mužskou dominanci. Pokud přijmeme myšlenku, že vrozené rozdíly a schopnosti jsou zapsány v našich genech a jako takové jsou biologicky dědičné, pak je vlastně v lidské přirozenosti zakódováno hierarchické uspořádání společnosti. Svět je takový, jaký je, protože přesně takový má být. Navrhované vědecké vysvětlení se tak stává nástrojem pro legitimizaci **statu quo**.





## Část třetí: Genealogie postmoderní historie

Lze hovořit o postmoderní „historii“? Pokud bereme postmoderní teorii vážně, tak tedy nelze, neboť ta zpochybňuje samotnou ideu jednolíné historie. Postmodernismus nemůže následovat po modernismu, poněvadž by to představovalo připsání historického pokroku a krok do pasti mytologie velkých vyprávění.



Architektura tvrdí, že zná přesné datum inaugurace postmodernismu ve svém oboru...

15. července 1972 v 15:32 ...

bylo z důvodu neobyvatelnosti vyhozeno do povětří sídliště Pruitt-Igoe v St. Louis, vzorový obytný komplex určený pro nájemníky s nízkými příjmy.



Podle Charlese Jenckse byla touto událostí proklamována smrt tzv. mezinárodního stylu modernistické architektury – konec budovám pojímaným jako „stroje k bydlení“, které propagovali Mies van der Rohe, Gropius, Le Corbusier a další abstraktní funkcionalisté.



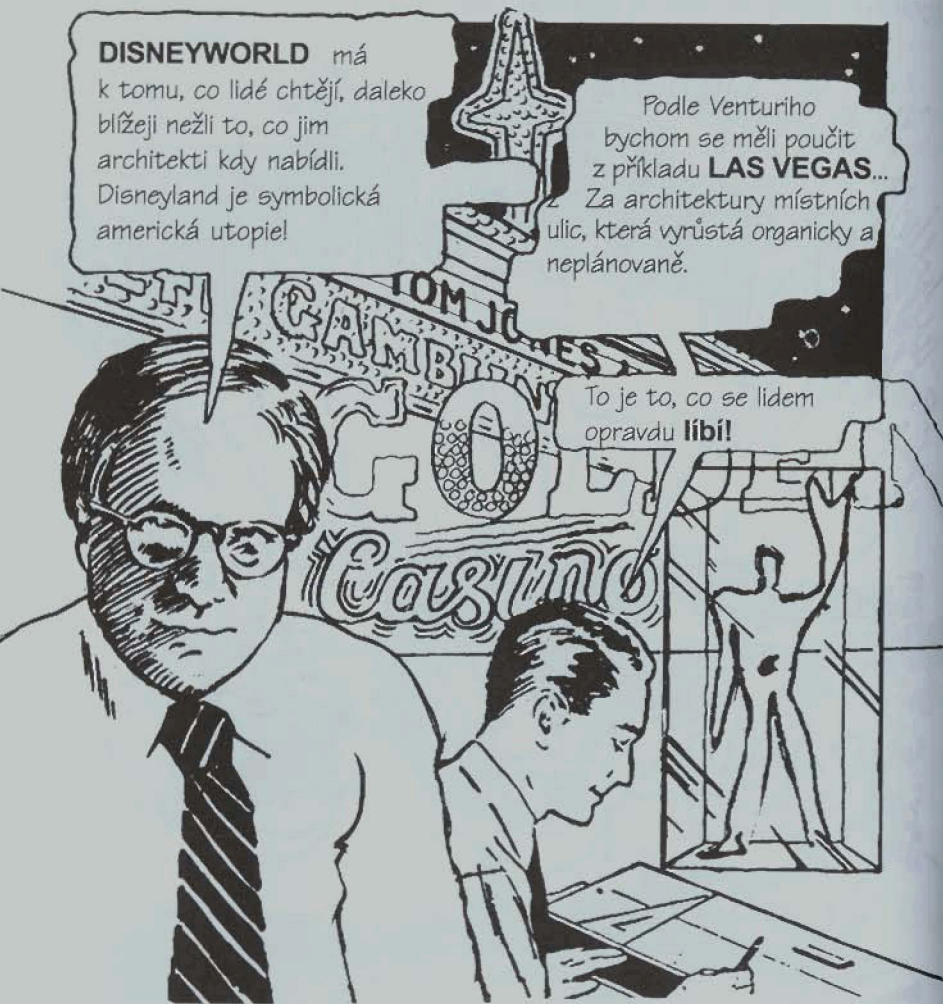
## Postmoderní lokální styl

V roce 1972 rovněž zformuloval americký architekt Robert Venturi (nar. 1925) toto postmoderní krédo:

**DISNEYWORLD** má k tomu, co lidé chtějí, daleko blížeji nežli to, co jim architekti kdy nabídli. Disneyland je symbolická americká utopie!

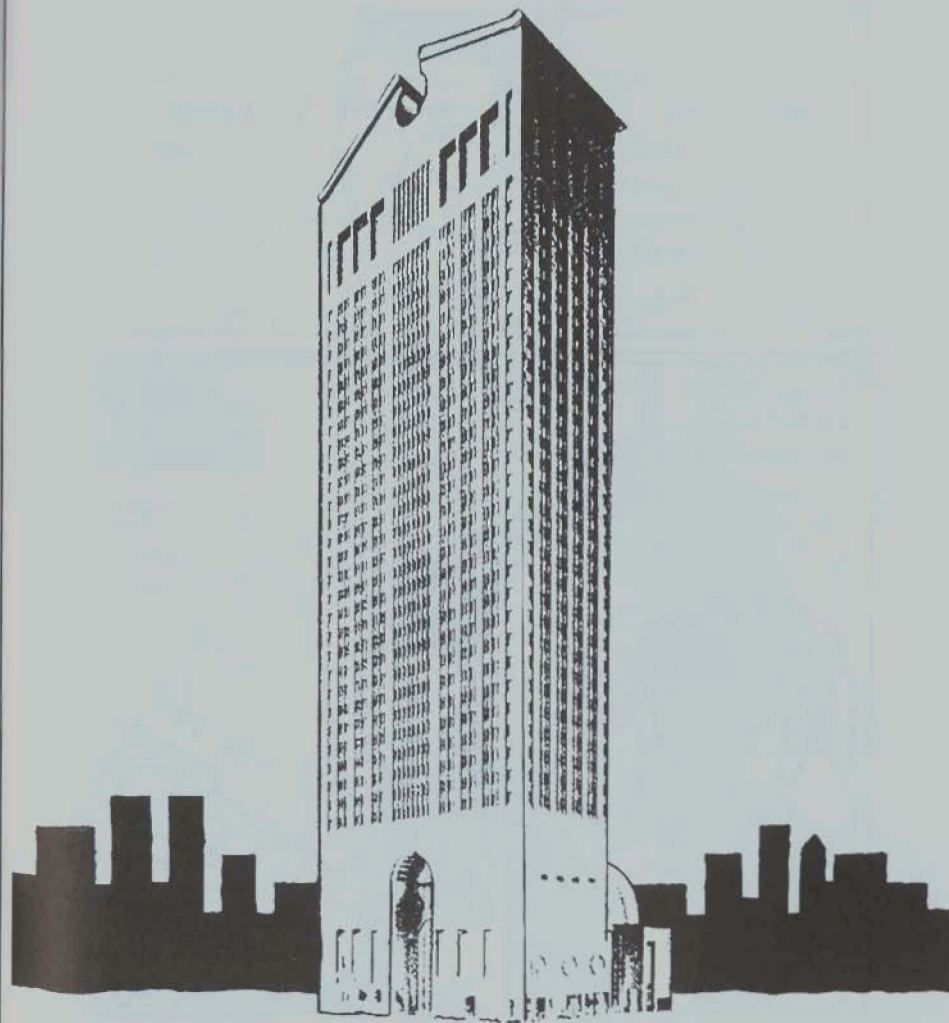
Podle Venturiho bychom se měli poučit z příkladu **LAS VEGAS...** Za architektury místních ulic, která vyrůstá organicky a neplánovaně.

To je to, co se lidem opravdu líbí!



Namísto unilaterálních „skleněných krabic“ nabízí postmoderní architektura **typický místní styl** – na rozdíl od modernistického univerzalizmu klade důraz na místní zvláštnost a jedinečnost. To znamená návrat k ornamentu s odkazy na historickou minulost a její symbolismus, avšak ironickým způsobem jako parodie, pastiš nebo **citace**.

Venturi a spolu s ním i další postmodernisté propagují tzv. „comicsovou“ architekturu, která má být eklektická, vtipná a vícevýznamová (dvojitý kódování).



Jako příklad může posloužit jedno z děl Philipa Johnsona (dříve reprezentanta vrcholného modernismu) – newyorská budova AT&T ve tvaru stojících hodin zakončených chippendaleovským neuzavřeným frontonem.



Zdá se, že postmoderní teorie nachází v ironickém potenciálu postmoderní architektury a v jejím radikálním eklekticismu přímé potvrzení sebe sama, neboť budovy představují nejmatatelnější důkaz platnosti jejich postulatů.



Vizionáři moderny, jako Le Corbusier, věřili, že se lze vyhnout **politické** revoluci a dosáhnout transformace sociálního života transformací architektonického prostoru.

## Počítačová diference

Experimentátoři moderny nedokázali svět kapitalismu změnit – utopická jejich skleněných mrakodrapů skončila nakonec jako glorifikace moci bank, leteckých společností a nadnárodních korporací.



Ani postmoderní architekti se nemohou vyhnout skutečnosti, že jsou pouhými zaměstnanci pozdního kapitalismu. Prostou změnou vzhladu budovy nemohou vynalézat „historii“. Kromě toho využívá postmoderní architektura i nadále stavební materiály a techniky masové produkce moderny – avšak s jednou výjimkou – a tou je **počítač**. Teoretikové jako Charles Jencks věří, že počítač může **množením diferencí** vytlačit stereotypní uniformitu modernismu.

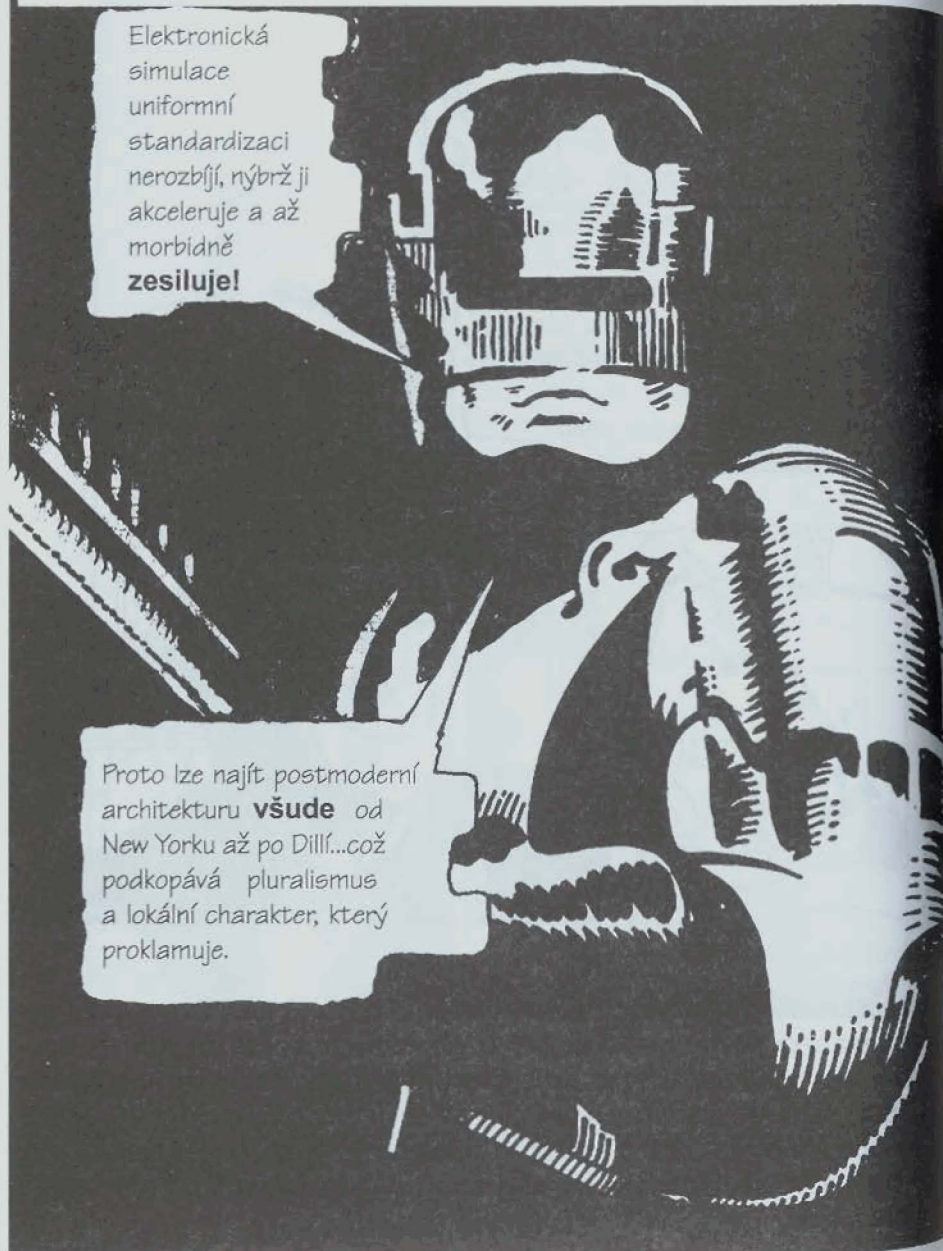


## Simulovaná realita a Disneyland

Pluralismus, „množení diferencí“, je krásnou novou nadějí postmodernismu. Pokoušet se dosáhnout tohoto cíle pomocí počítače nebo **elektronické simulace** je však iluzorní.

Elektronická simulace uniformní standardizaci nerozobří, nýbrž ji akceleruje a až morbidně zesiluje!

Proto lze najít postmoderní architekturu **všude** od New Yorku až po Dillí...což podkopává pluralismus a lokální charakter, který proklamuje.



Venturiho příklad s Disneylandem coby modelem postmoderny se také jeví jako poněkud problematický. Disneyland je zcela **simulovaný** – jedná se o jakousi sterilizovanou repliku Hlavní ulice USA elektronicky připojenou k hyperrealitě tématického parku. Je to utopická verze dystopického Los Angeles z filmu *Bladerunner*, kde replikanti propadají vražednému šílenství.



Na této dvoustraně nevidíte žádné reprodukce z Disneylandu, poněvadž tato totalitní korporace si až paranoidně střeží svá autorská práva. Stoprocentně čistá simulovaná reprodukce zakazuje reprodukci! Disneyland nicméně můžete spatřit zprostředkovaně ve výrazu blažené spokojenosti na tvářích dvou jeho návštěvníků.



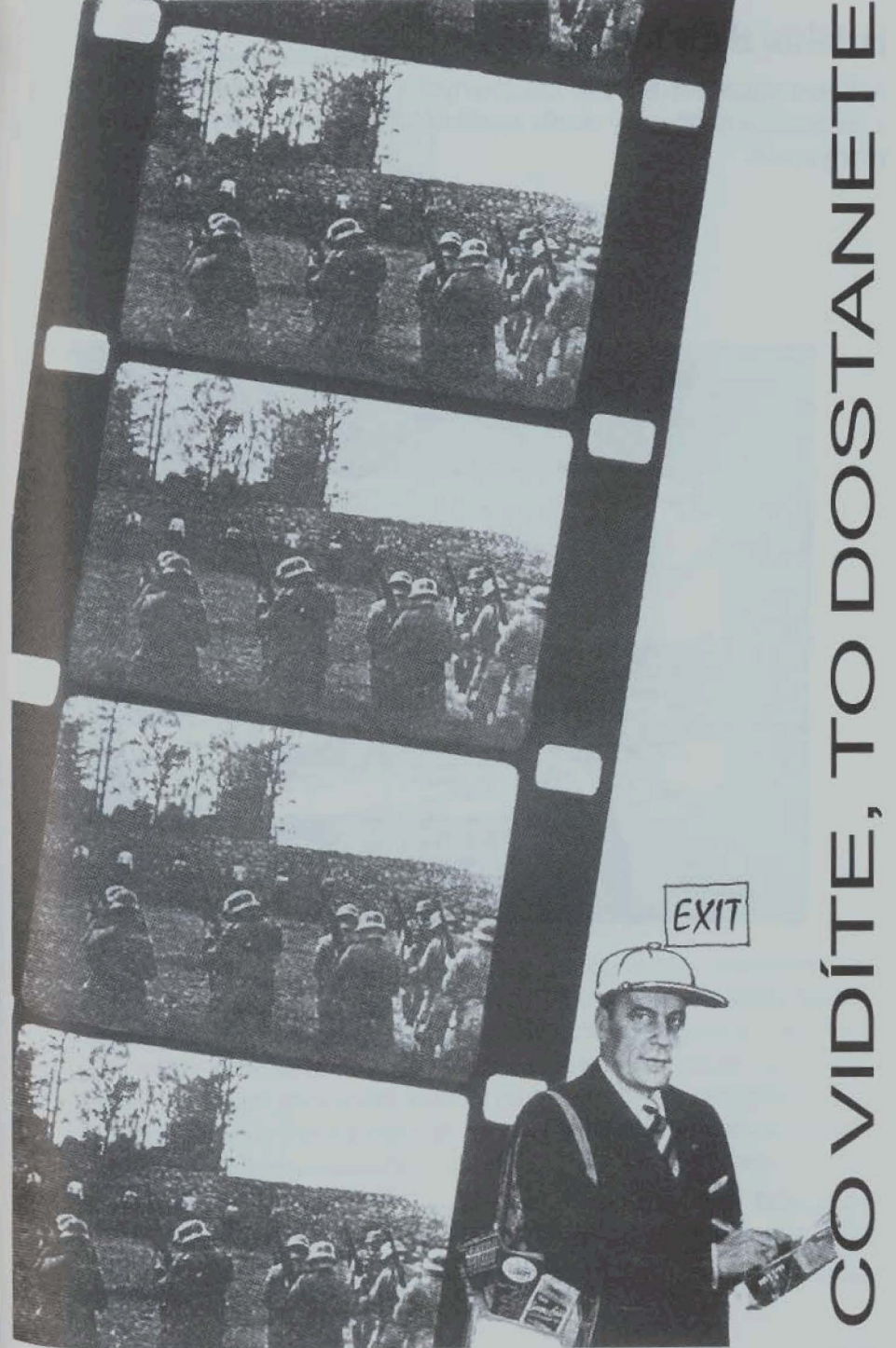
ARBEIT MACHT FREI

Další druh disneylandovské hyper reálné cesty do minulosti nabízí Muzeum holocaustu ve Washingtonu jako tématickou procházku genocidou.

Při vstupu dostanete průkaz, který přiřazuje váš věk a pohlaví ke jménu a fotografii skutečné oběti holocaustu. Během prohlídky tří pater expozice můžete váš průkaz vybavený čárkovým kódem zasunout do počítačových terminálů a sledovat, jak se vede vašemu dvojníkovi. Budete zachráněni, zastřeleni, zplynováni, spáleni? V expozici spatříte palandy z vyhlazovacích táborů, na kterých byly nepředstavitelným způsobem stěsnáni vězni umírající na podvýživu a tyfus. Uvidíte pece, ve kterých byly spalovány oběti cyklonu B.

Nejstrašnější jsou stále dokola promítané filmové záznamy zachycující vražedná komanda při práci – popravující své oběti a zaplňující výkopy hromadami nahých mrtvol. Sledujete **skutečný historický film**.

Lze si z tohoto postmoderního tématického parku opravdu odnést skutečnou představu o holocaustu? Na konci prohlídky najdete průkazy návštěvníků odhozené v odpadkových koších spolu s plechovkami od limonád a čokoládovými obaly. Vaše cesta hyper realitou je u konce.





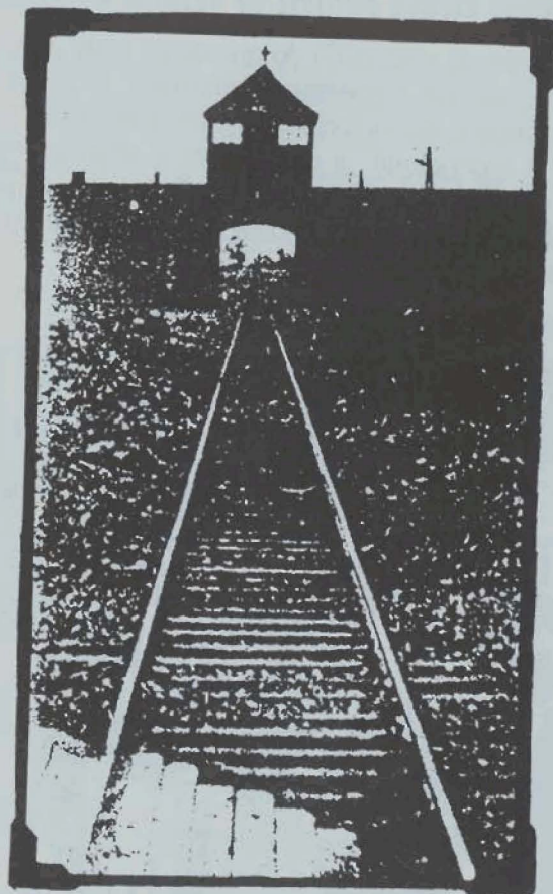
## Instalace ztráty paměti

Aplikace muzejních technik používaných k instalaci uměleckých děl vytváří z holocaustu nadčasový objekt estetického vnímání – jakýsi **postmoderní readymade**.



Holocaust je portrétem modernity s maskou smrti, které adresujeme neřešitelnou otázku: Sem vede moderní racionalismus?

K industrializovanému vraždění v masovém měřítku?



Ztráta paměti u bran Osvětimi ... a dál do její budoucí minulosti...

„I tomu nejkrajnějšímu vědomí záhuby hrozí, že zdegeneruje v plané tlachání. Kulturní kritika se nachází tvář v tvář poslednímu stadiu dialektiky kultury a barbarství. **Psát poezii po Osvětimi je barbarství.** Dokonce i samotné povědomí o tom, **proč** se dnes stalo psaní poezie nemožným, je rozleptáno tímto faktem. Absolutní zhmotnění, které postulovalo intelektuální pokrok jako jednu ze svých podstatných součástí, se nyní hotoví zcela absorbovat vědomí. Pokud se kritická inteligence uzavře do sebeuspokojivé kontemplace, nebude si schopna s touto výzvou poradit.“

T.W.Adorno, **Prizmata**, 1956

Opakem vědění není ignorance, nýbrž podvod a klam.



## Hypermodernismus: ztráta paměti ve vztahu k realitě

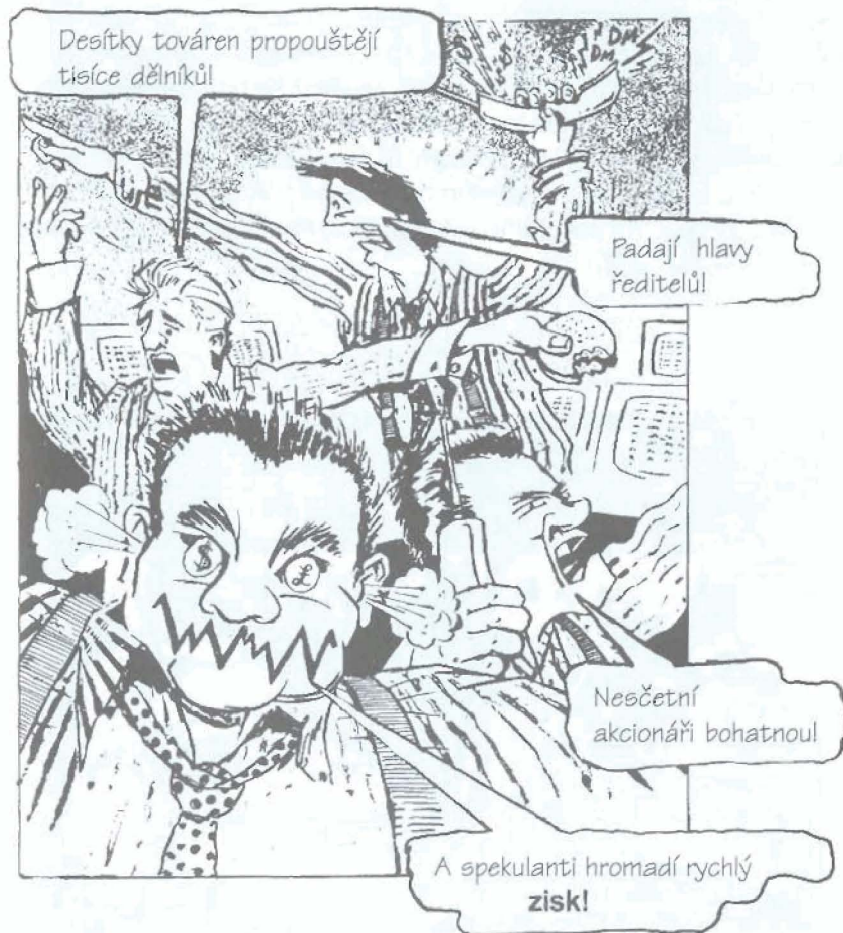
Vstupujeme (nebo jsme už vstoupili?) do amnézijské zóny „postmodernity“, kterou bychom měli nazývat **hypermodernismem**. Ukazuje se, že tzv. postmodernismus znamená technologickou hyper- intenzifikaci modernismu. Ekonomika splývá s technologií a dostává se jí alternativních názvů – **postindustriální ekonomika, elektronická, informační, počítačová, ekonomika služeb**. Každý z nich přispívá k hyperreálnému zpracování skutečnosti a simulaci.

Příklad: **olestra**, sacharózový polyester hyperreálného tuku.



## Hyperreálné finance

Ještě efektnějším příkladem „digestivní inertnosti“ je svět financí. Světové finanční trhy jsou zapojeny do čtyřicetihodinového nepřetržitého obchodování. V tomto imaginárním světě mobilních telefonů, modemů, počítačů a faxů může firma z Wall Streetu, která se specializuje na „risk capital management“, učinit bleskový nájezd i na obří korporaci a připravit ji o obrovské sumy. Stamilióny dolarů se přelévají sem a tam...



Co se stane s korporací budovanou po dlouhá léta? Záleží na tom, **co vyrábí?** Pro finanční hyperrealitu to nemá větší význam nežli sacharózový polyester pro trávení.



## Vítejte v Cyberití!

Termín **cyberspace** (kybernetický prostor) zavedl ve svém románu **Neuromancer** spisovatel vědeckofantastické literatury William Gibson a definoval jej jako „konsenzuální halucinaci“. Termín se začal používat pro „místnost“ nebo jakýkoli jiný prostor vytvořený softwarem v počítači, který produkuje zážitek virtuální reality. Virtuální realita je počítačem zprostředkovaný, multisenzorický zážitek, zkonstruovaný tak, aby oklamal naše smysly a přesvědčil nás, že jsme se ocitli v „jiném světě“. Ve světě virtuální reality řídí vše počítač. Ten určuje způsob, jakým účastníci chápou, cítí a myslí. Obecněji řečeno, cyberspace znamená „prostor–nikde“ na telefonní lince mezi člověkem a místem, v němž se odehrávají všechny věci on–line (v reálném čase). Je to umělá krajina na Internetu nebo Compuservu, počítačových sítích spojujících milióny účastníků po celém světě. Můžete se zde volně pohybovat, přetahovat informace na svůj počítač, hovořit s jinými uživateli, navštěvovat speciální diskusní fóra, nakupovat nebo si rezervovat letenku a pokoj v hotelu.



Haló? Informace? Můžete mi, prosím, říci číslo Memphisu v Tennessee?



Kéž bych mohl opustit svoje tělo...a stát se čistým vědomím...

„Cyber“ je jednou z nejužívanějších předpon 90. let označující svět počítačové dominance a odhmotněné zkušenosti. Lidé snažící se pomocí počítače dosáhnout transcendence a cestovat cyberspacem, bývají nazýváni **cybernauty**. Slovo **cyberpunk**, které vlastně celý cyber–entuziasmus odstartovalo, vzniklo jako označení jednoho z populárních směrů science–fiction na konci 80. let. Cyberpunk reprezentuje implozi budoucnosti do přítomnosti a totální vniknutí technologie do lidských životů. Gigantické korporace zde mají větší moc než vlády států, anarchističtí systémoví piráti proti nim vedou povstání na nové frontě globálních sítí, lidské tělo se stává kyborgem, zvětšováno chemikáliemi a doplňováno bionickými protézami a nervovými implantáty. Kultura zplozená cyberpunkem a cybernauty je samozřejmě **cyberkultura**. On–line rašící civilizace je **Cyberla**.



## Procházka neprobádaným územím.

Nefalšovaným teoretikem – neuromancerem postmoderní Cyberie je Jean Baudrillard (na str. 55 – čtyři fáze obrazu). Vstupme s ním nyní do světa virtuální reality.

### Krok č. 1. Obraz jako odraz základní reality.



Obraz od Vincenta Van Gogha. Pár hrubých střevíců nějakého vesničana, nic víc. Tento obraz vlastně nic nereprezentuje. Ale pokud jde o to, co na obraze je, ocitá se s ním člověk okamžitě osamocen, jakoby jenom on sám s motykou na rameni krácel unaveně domů jednoho podzimního večera poté, co vyhasly poslední ohničky, kde se opékaly brambory ...

Martin Heidegger, **Zrození uměleckého díla**

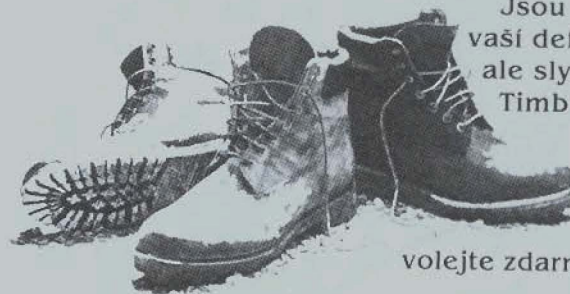
### Krok č. 2. Obraz maskuje a deformuje základní realitu

Jsme stále ještě v klasické předindustriální fázi, ve které je obraz napodobeninou reality.



Umění imituje život.

### Krok č. 3. Obraz vyjadřuje absenci základní reality.



Jsou módní? To záleží na vaší definici módy. My jsme ale slyšeli, že se dnes boty Timberland nosí i na Champs Elysées. Pro bližší informace o naší robustní výstroji, volejte zdarma 0800 320 500.



Nyní přecházíme do moderního průmyslového věku **masové reprodukce**.



## Krok č. 4. Postmoderní simulakrum

Pár tenisek...je to simulakrum, nákladný model vysoce ceněný mezi mládeží, sportovní obuv, která nemá se sportem nic společného. Slogan propagující Nike Air Jordans říká: „Sežeň si je sežeň si je sežeň si je sežeň si je.“



Kvůli žádané sportovní obuvi a oblečení vás mohou i přepadnout nebo zabít. V Detroitu byl v roce 1985 kvůli svým teniskám značky Fila zastřelen třináctiletý Shawn Jones. V Houstonu se v roce 1988 odehrála smrtelná rvačka na nože o pár tenisek. Další dva školáci byli zavražděni kvůli svým teniskám roku 1989 v Detroitu a roku 1990 ve Filadelfii...“sežeň si je sežeň si je sežeň si je...“

## Válka, jak ji NELZE vidět v televizi

V předvečer války v Perském zálivu (trvala od 16. ledna do 28. února 1991) se Baudrillard proslavil tezí, že k žádné válce **nemůže** dojít. Proč? Protože „Válka jako taková se ocitla v definitivní krizi. Je příliš pozdě na „horkou“ třetí světovou válku. Propásli jsme vhodný okamžik. V průběhu času hrozba horké války destilovala ve válku studenou a žádná další už nehrozí...Strategie vzájemného zastrašování mezi dvěma bloky (USA versus SSSR) fungovala díky existenci nadměrných prostředků zničení. Dnes funguje tato strategie dokonce ještě lépe jako totální sebezastrašování, které dospělo až tak daleko, že se celý východní blok sám rozložil...“

Liberation, 11/1/1991





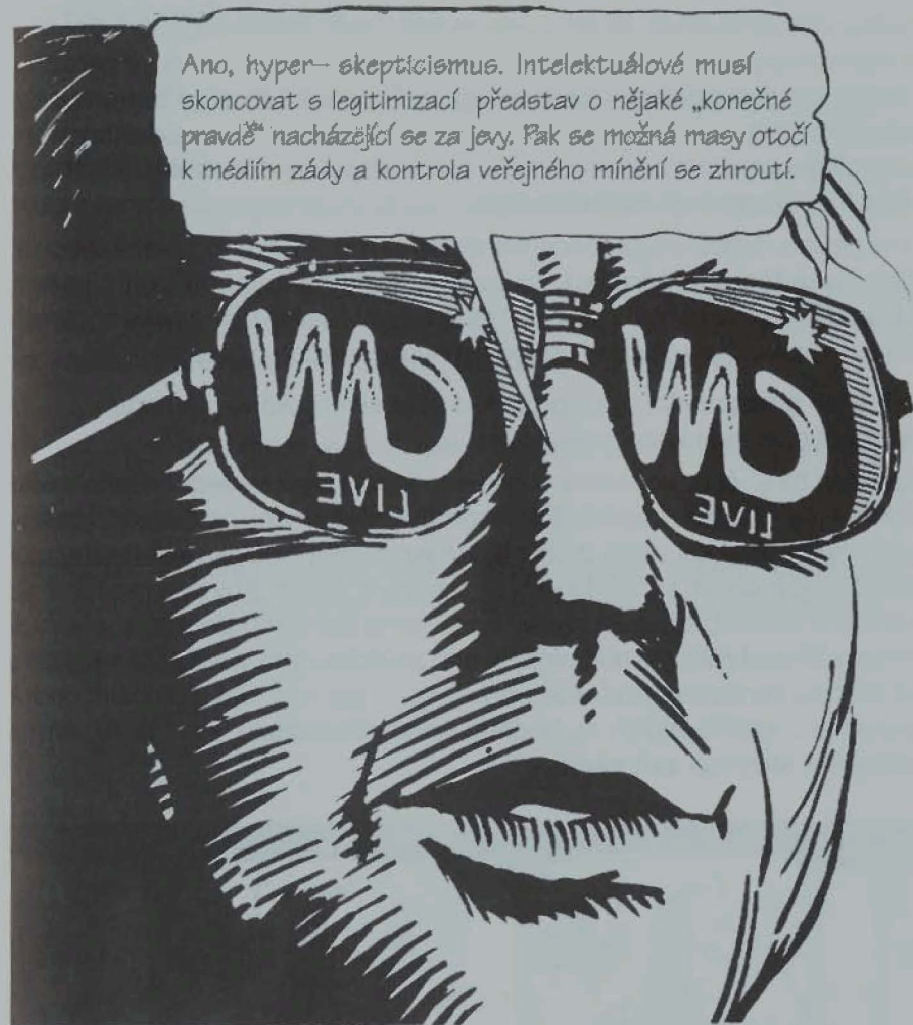
## První cyber– válka?

Po ukončení války v Perském zálivu Baudrillard stále tvrdil, že se žádná válka vlastně neodehrála. Byla to pouze hyperreálná reprezentace na našich televizních obrazovkách.



Realita bojiště minulosti byla nahrazena nepřetržitým zpravodajstvím masmédií s jejich výrazy jako „chytré bomby“ nebo „souběžné zničení“. Vojenští stratégové, politici, komentátoři, čtenáři novin a televizní diváci, ti všichni byli usměrněni do obrovského dezinformačního simulátoru, který programoval jejich myšlení, vidění a konání. „... jako kdyby byl výsledek už předem pohlcen nějakým parazitickým virem – retro– virem dějin. Proto se mohla objevit hypotéza, že k této válce nikdy nedojde. A nyní, když už je po ní, může nakonec člověk připustit i její neexistenci.“

Nejsme od té doby rukojmími médií, která nám ukazují války, k nimž rovněž nikdy nedošlo? Nekonečné decimování Bosny v bývalé Jugoslávii? Genocida Tutsiů Hutu ve Rwandě? „...jedná se o válku,“ jak říká Baudrillard, „které není nikdy třeba čelit tváří v tvář, což umožňuje, aby byla „vnímána“ z hloubi potmělého pokoje.“



Ano, hyper– skepticismus. Intelektuálové musí skoncovat s legitimizací představ o nějaké „konečné pravdě“ nacházející se za jevy. Pak se možná masy otočí k médiím zády a kontrola veřejného mínění se zhroutí.

Baudrillard bývá kritizován za extrémní nihilismus. Nabízí „masám“ (jak nazývá fascinované konzumenty masmédií a televize) nějakou naději?





## Pouze (re)produkce

**Opakem vědění není ignorance, nýbrž podvod a klam.**

Baudrillardův pojmový skepticismus je nepřesvědčivý. Nicméně jeho extrémní názory na cyber– moc masmédií upozorňují na závažnost tohoto jevu..

Posledních 25 let tohoto století vejde do dějin jako unikátní období vyznačující se naprostou absencí originality. Naše skrovné zdroje invence se parazitně omezují na **reprodukcí**. Všechno zdánlivě „nové“ (ať už je to kompaktní disk, virtuální realita nebo dokonce DNA Genome Project a postmoderní kosmologie) využívá originalitu minulosti – nejenom databanku informací, nýbrž i databanku **už zažitě** reality.

Co je příčinou tohoto bezprecedentního, technologicky řízeného **kanibalismu**? Jsme ovládáni nevědomou, biologicky determinovanou vůlí („genem sobectví“), která nás nutí ničit minulost z důvodu, jež je mimo naše chápání? „Čistíme scénu“ pro příchod uměle zkonstruovaného člověka?

Jedná se o paranoidní vizi reprodukce – pesimistického příchodu **nelidského** ze světa science– fiction.

Uděláme tedy lépe, podíváme– li se znovu na Marxovu teorii kapitalistické reprodukce. Realitou kapitalistické reprodukce je proces probíhající v čase – jeden výrobní cyklus střídá druhý: jedná se zkrátka o otázku **kontinuity**, což představuje problém sociální a ekonomické reprodukce. Aby byla kapitalistická produkce nepřetržitá, musí se nejenom sama úplně reprodukovat, ale musí také **rozšiřovat** základní podmínky svého způsobu výroby. Naskytá se otázka: jak lze tuto kontinuitu produkce udržet, když její hodnota a globální dosah vycházejí z individuálních rozhodnutí tisíců podnikatelů, kteří **před sebou navzájem skrývají své záměry**?



Hráči kapitalistické hry musí nevyhnutelně žít „v klamu“ a jakýsi akceptovatelný konsensus podvodu musí být základní charakteristikou nepřetržitě reprodukční expanze jejího způsobu výroby.

Tím je zdůvodněno, proč všechno „postmoderní“ na reprodukci tak nepokrytě závisí a z ní také pochází. Celá hra spočívá v sériové výrobě jakéhosi vědění, které je zdánlivě spontánně rozšiřováno a zpřístupňováno široké veřejnosti na internetových superdálnicích, ovšem ve skutečnosti je průmyslově řízeno.

Nahrazuje– li tedy Lyotard tradičně vzdělaného vědouceho člověka „vědoucím jako konzumentem“, nevalorizuje ani „nového“ vědouceho, ani novost vědění, nýbrž implicitně přiznává všemocnost ekonomiky volného trhu.

Nově narozený konzument vědění, který vstupuje s amnézií do už zavedené hry klamu, představuje mýtus postmoderny.

Pokračujme nyní v naší procházce a hledejme tohoto mýtického „vědouceho jako konzumenta“ v jeho postmoderním světě, **ve výjevech z ulic Cyberie...**

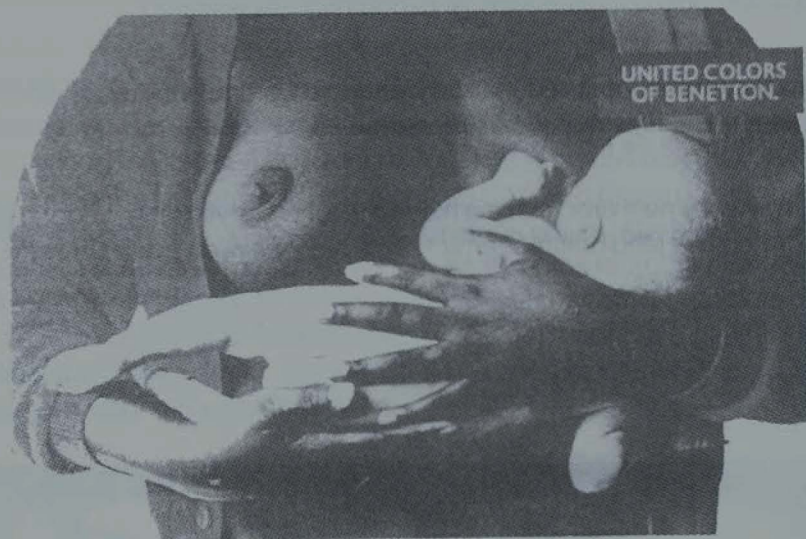




## Výjevy z ulic Cyberie

### Jak inzerovat hyperrealitu

Reklama si dnes neklade za cíl vytvářet pouze sny a touhy, nýbrž chce zplodit novou zvěcnělou realitu formovanou logem nebo sloganem nějaké společnosti. Notoricky známé billboardy Benettonu skýtají dobrý příklad toho, jak postmodernismus obepíná reklama. Reklamní kampaň Benettonu spočívá v prezentaci šokujících fotografií – bílá a černá žena držící orientálního kojence zabaleného do ručníku, bílý kojeneček sající ňadro černé ženy, černá ruka dítěte spočívající v ruce bílého muže – a to vše doprovázeno logem společnosti: **United Colors of Benetton**



Fotografie samy nenesou žádné poselství, neříkají vám, abyste si koupili pletené zboží s jasnými barvami, avšak logo konotuje odkaz na image společnosti – mezinárodní značky globální identity a odlišnosti.

Benetton si přivlastňuje fotožurnalismus a přetváří ho v reklamu, aby podkopal kulturní kodexy, podle kterých jsou obrazy reklamy pojmány jako nereálné. Zvětňuje přitom také hyperrealitu zpravodajských fotografií a z jejich zpravodajské hodnoty inkasuje zisk. Na billboardech Benettonu už bylo možno spatřit novinové fotografie pacienta umírajícího na AIDS uprostřed své truchlící rodiny, záběr na hřbitov s řadami bílých křížů po válce v Perském zálivu i fotografie afrického žoldáka třímajícího lidskou stehenní kost.



Africký žoldák představuje ikonický obraz: zbaven dějin a kontextu, odkrývá všechno, co reprezentuje Afričany jako barbarské kanibaly neschopné přijmout civilizaci. Tento obraz se vztahuje k jednomu jedinému momentu barbarství, aniž by poukazoval na řetězec událostí, které k němu vedly, a aniž by umožňoval dotyčnému Afričanovi promluvit. Reklamní kampaň Benettonu zhušťuje minulost, přítomnost a budoucnost do jednoho časového rámce, přičemž nabízí obrazy, které kouzlí s historickými, futuristickými a apokalyptickými prvky vztahujícími se k základním charakteristikám určité rasy. Diference je zvěcněna. Vzniká portrét plurality umisťující do obrazu barevné jednotlivce jako odlišnou rasu. Jde o reklamu ve funkci „sociálního svědomí“ – uměle zkonstruovaná realita, která vytváří představu harmonie, aby prodávala jméno, zatímco reprodukuje stereotypy západní kultury.



## „Chci bejt wigger“

**Gangsta rap** (gangsterský rap), jedna z odrůd rapu, vznikl na počátku 80. let a stal se dominující formou tohoto žánru. S použitím frekventovaných slov ulice – nigger (negr), bitch (děvka), ho (whore-kurva), icing cops (sejmout policajty) – oslavují gangsta rapeři násilí vůči ženám a policii, sadismus, šovinismus, války gangů, drogy a násilí černých proti černým. Vpravdě postmoderními je činí jejich způsob života: obrazy násilí z jejich písní nacházejí paralelu v životě raperů samotných. Raper Snoop Doggy Dogg, jehož album **Doggystyle** překonalo všechny rekordy, když se okamžitě ocitlo na prvním místě žebříčku s prodanými 3,5 milióny kusy, byl obviněn z vraždy. Raper a herec Tupac Shakur byl zatčen v Atlantě pro střelbu na dva policisty. Flavor Flav ze skupiny „Public Enemy“ byl zatčen za to, že se údajně pokusil v New Yorku zastřelit svého souseda...



I když gangsta rapeři zpívají o deprivovaných obyvatelích ghatt, většinu jejich fanoušků a posluchačů tvoří ve skutečnosti bílí adolescenti z předměstských čtvrtí, kteří hledají oblast a styl dodávající pocit identity. V místním slangu se nazývají „wiggers“ – chtějí být white niggers (bílí negři). Mnozí z řad černochoů samotných tento styl ostře odsuzují a označují jej za rasistický paskvil, který jenom zhoršuje postavení černošské komunity ve společnosti.



## Karaoke...

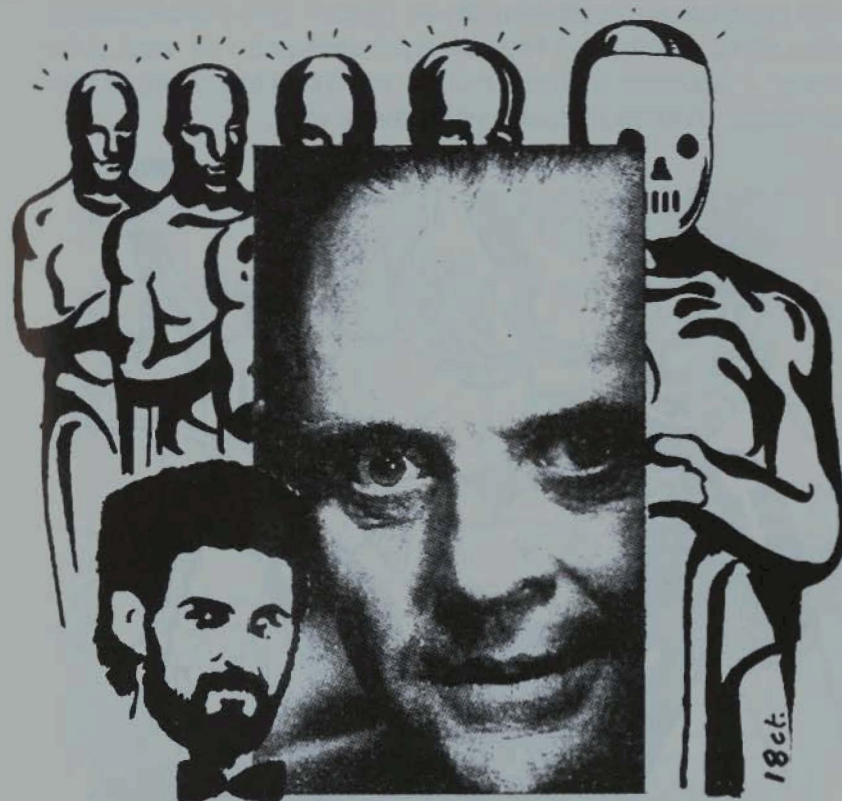
**Karaoke**, původně masochistická zábava pro unavené japonské podnikatele, se dnes stává pandemickým „vox populi“, participačním performančním uměním.



Skutečnost, že se karaoke objevilo poté, co japonské nadnárodní společnosti skoupily přední gramofonové firmy a jejich kmenové seznamy nahrávek, je samozřejmě pouze shoda okolností.

## ...a masové vraždy

...Soupeří s karaoke coby celosvětově nejpoblábnější napodobovací forma postmoderního performančního umění ve filmech, v televizi i ve skutečném životě.



Charakteristickým je v tomto ohledu film **Mlčení jehňátek** (1992) prezentující psychopatického kanibala jako geniálního, kulturního a charismatického ducha, který jediný je schopen řídit stlhaní jiného masového vraha. Byl to jeden ze tří filmů v celé historii udělování Oscarů, který získal všech pět nejvyšších ocenění.

Masoví vrazi tu byli odjakživa, avšak zůstává otázkou, proč zaujmají nyní v lidové obrazotvornosti tak dominantní postavení? Je to proto, že přinášejí ohromné zisky pokleslé žurnalistice a tvůrcům televizních seriálů a filmů? Nebo proto, že zaměňují hodnotu za peníze při ožiování „hyperreálné“ show zla, perverze a krvežiznivosti?



## Mládeži nepřístupné cybersex hry

Z globálních sítí si můžete na svůj počítač přesunout i pornografii. Můžete vejít ve styk s Lulu, první pornografickou hvězdou virtuální reality nebo hrát „Cyborgasmus“, hru na CD-ROMu, jejíž trojrozměrné efekty jsou s to přesvědčit kteréhokoli uživatele/ku, že se účastní toho nejrafinovanějšího pohlavního styku. Počítačové hry jsou nyní dostupné i ve verzi „Mládeži nepřístupno“ – stisknete tlačítko a můžete slavit svůj triumf tím, že uřežete vaší oběti hlavu, ze které zůstanou viset páteřní vazy.



Zaváděním „teledildonických“ obleků činí cybersexuální fikce milové kroky směrem k realitě. Celé vybavení se skládá z přilby s video a audio vstupy, které jsou spojeny s oblekem stimulujícím erotogenní zóny.



Hráči navazují kontakt s idealizovanou postavou, která je samozřejmě krásná a sexuálně velmi zkušená, a vychutnávají zážitek z předem nahraných programů nebo jsou ve styku s dalším účastníkem sítě. Vzdálený, bezpečný, nezávazný a neosobní cybersex představuje konečný lék na pocit úzkosti.



## Kyborgové a Schwarzenegger

Detroit budoucnosti: ponurá městská krajina, kde vládne anarchie a zločin. Těžce zraněného policistu přivedou vědci zpět k životu: zpola člověk, zpola stroj, pouští se do zápasu se silami zla. **Robocop** (1987) byl jedním z nových postmoderních filmů, které opticky zvětšovaly hravou mixáž představ a reality, stav rozrušení a vymazání osobní historie a identity.



V **Modrém sametu** (1986) Davida Lynche se ústřední postava pohybuje mezi dvěma nekompatibilními světy: na jedné straně adolescentní svět amerického maloměsta padesátých let se svou střední školou a drugstorovou kulturou a bizarní, násilnický svět drog, demence a sexuálních perverzí na straně druhé. Protagonista filmu si není jist, která realita je pravdivá. Rovněž Lynchův kultovní televizní seriál **Twin Peaks** (1989) stírá hranici mezi halucinací a realitou ve světě formovaném sny.

Ikonou postmoderního filmu je Arnold Schwarzenegger. Jeho svalstvem obalená postava, absence emocí, potu a hereckých schopností slouží coby ideální prázdný list, který lze popsat kódovanými poselstvími s pozoruhodnou postmoderní rafinovaností. V **Terminátoru** (1984) představuje kyborga vyslaného z budoucnosti změnit přítomnost, zatímco film samotný převypráví Nový Zákon v žánru science-fiction.

## DINER



Ve filmu **Total Recall** (1990) představuje tajného agenta s chybějící pamětí a zaměněnou identitou. Bojuje se třemi světy zároveň – Zemí, Marsem a zločineckou společností Recall – které se společně rozhodly vymazat jeho osobní historii a změnit jeho identitu. Ve filmu **Poslední akční hrdina** (1993) sledujeme hned tři Schwarzeneggery: jednoho hrajícího ve filmu přímo před námi, jednoho ve filmu uvnitř filmu a jednoho „skutečného“, který se náhodou ocitne na premiéře svého filmu se svou skutečnou ženou.

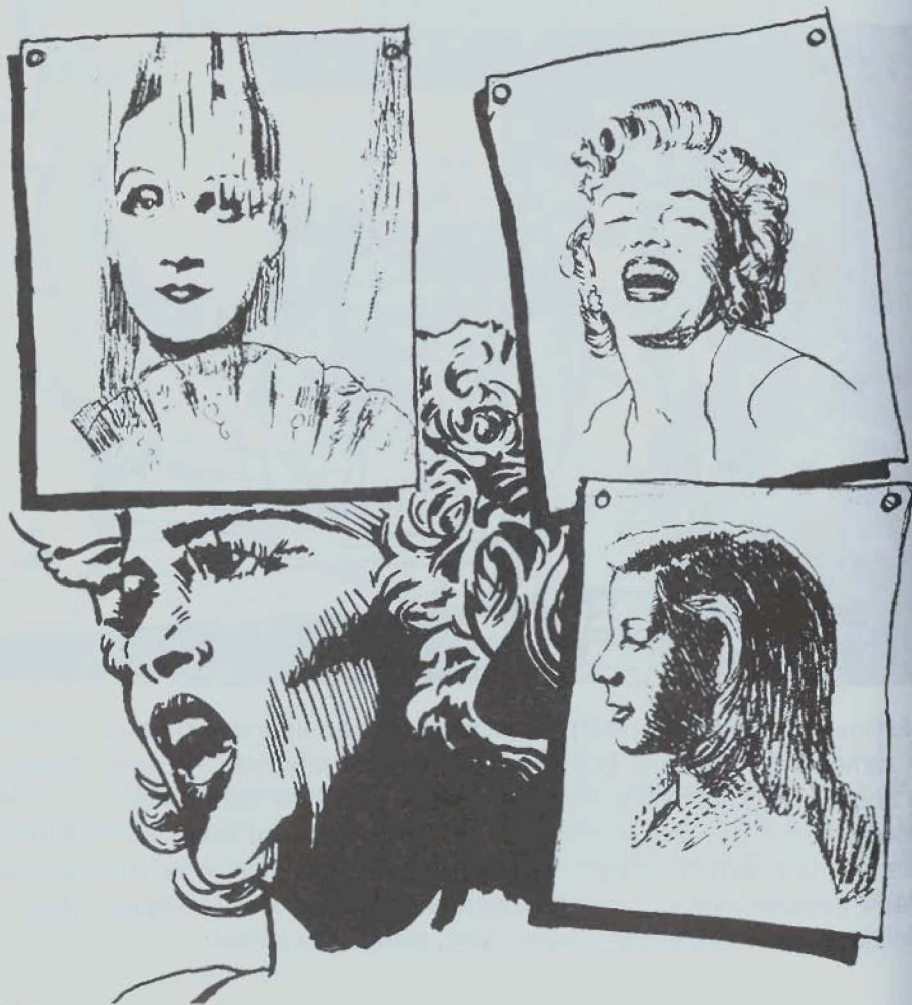


## Madonna – Cybergirl

Postmoderní ikona 80. let, šlachovitá postava a obličej jako z policejních pátracích relací – kdo je ta dívka?

Madonna bývá příznačně nazývána „královnou přivlastňování“, neboť na sebe bere podobu různých holywoodských hvězd a sebe sama dokonce prezentuje jako univerzální sexuální objekt.

Má za sebou období Marilyn Monroe, pastiš obrazů ze 70. let v klipu **Deeper and Deeper**, oslnivou inkarnaci klasických hvězd od Lauren Bacallové po Marlene Dietrichovou v klipu **Vogue** a jako rozptýlení si dopřála podobu sadomasochistické toulavé kočky ve své knize **Sex**. Co to má všechno znamenat? Pro někoho představuje Madonna kybernetický model Nové Ženy.



Komiksoví superhrdinové jako Batman mají ve zvyku nosit spodní prádlo přes punčocháče. Super-Madonna nosí přes své normální šaty korzet.

Madonna se specializuje právě na to, co tolik feministek odsuzuje – rozkouskovaný „objektový“ fetišismus ženského těla využívaný v reklamách.

*Nejromantičtějším příběhem módy pro vhodně příležitosti je vzestup popularity Lacroix následovali Vivienne Westwoodovou s Johnem Galliano, kteří byli odedávna oddanými stoupenci této součásti oděvu, nyní považované za sexy a dříve za symbol módního fašismu.*

*Ženy dychtí po tom, aby jej mohly nosit, třebaže práce spojená s vyztužením kosticemi činí z pořizování korzetu velmi nákladnou záležitostí. Rigby and Peller, královský výrobce korzetů, je nabízí v cenách od 550 liber. Lze si však vybrat i mnohem levnější korzety, které neztrácejí nic ze své autentičnosti. Cornucopia má na výběr neustále obměňovanou sadu viktoriánských korzetů a vyztužených vršků, jež se už dávno oddělily od svých nezbytných sukni. Nošené přes jednoduchou sukni představují alternativu diagonálního střihu vhodnou pro každý večer.*

*Navštivte Rigby and Peller, 2 Hans Road, SW3 a Cornucopia, 12 Upper Tachbrook Street, SW1.*

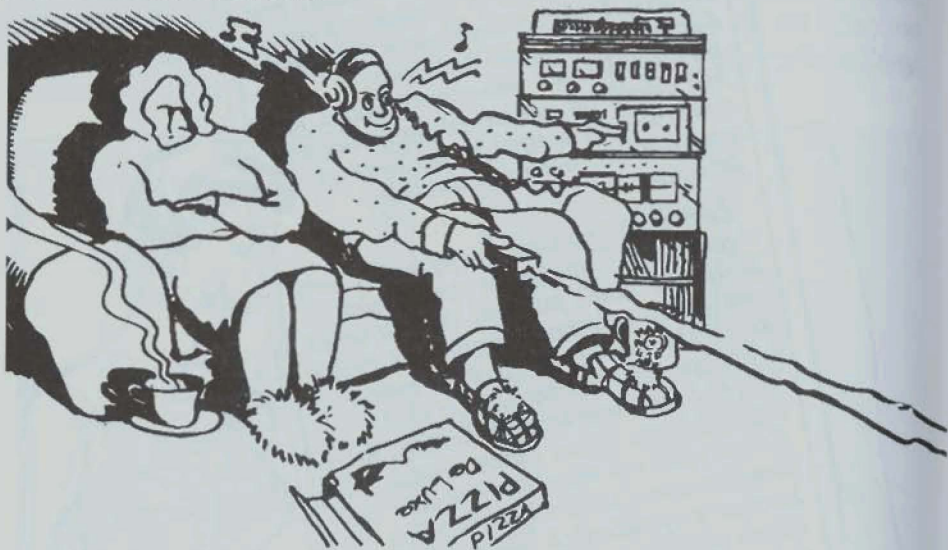
**TAMASIN DOE**





## „Zapping“ (přepínání TV kanálů) neboli Nulové Vědomí

Vytvořte si svou vlastní televizní koláž života přepínáním ze zpráv na Dallas, na sport, na dokumentární film, na celovečerní film. Do toho zapněte věž a chvíli se věnujte provozování karaoke. Přepínání kanálů se objevilo s příchodem vícekanálového a satelitního vysílání doprovázeného nezbytnou pomůckou v podobě dálkového ovládání. Tento zdánlivý roh hojnosti hovící rozmanitosti individuálních zájmů nakonec končí v situaci, kdy se nikdo nedívá na nic – celé umění spočívá v přepínání kanálů, autokreaci svého vlastního postmoderního spektaklu.



## Nekonečně současná amnézie

### 1. Hyperaktivita

„Zapping“ – neboli nulové vědomí – je postmoderním symptomem netrpělivosti bez zakotvenosti v hloubce. Tradiční bohatství a tajemnost přírody, umění a náboženství nám mizí před očima a zůstává „mizící realita“. Vypnuté nulové vědomí je také produktem „postindustriální“ hyperaktivity a extrémního pocitu úzkosti vytvořeného vysokou nezaměstnaností a její japonskou alternativou, „manažerským stresem.“

### 2. Vypnutí minulosti...

*Na místo minulého světa dosadila média sebe sama. I kdybychom si ten minulý svět přáli obnovit, můžeme tak učinit jenom intenzivním studiem způsobů, jakými ho média spolkla.*

Marshall McLuhan

*Destrukce minulosti je jedním z nejcharakterističtějších a nejděsivějších jevů konce 20. století. Většina mladých lidí na konci našeho století vyrůstá v jakési permanentní přítomnosti a postrádá jakýkoli organický vztah ke společné minulosti doby, ve které žijí.*

Eric Hobsbawm, **Věk extrémů: Krátké dvacáté století 1914– 1991**

Pořad není vhodný pro děti.

Ha- ha!

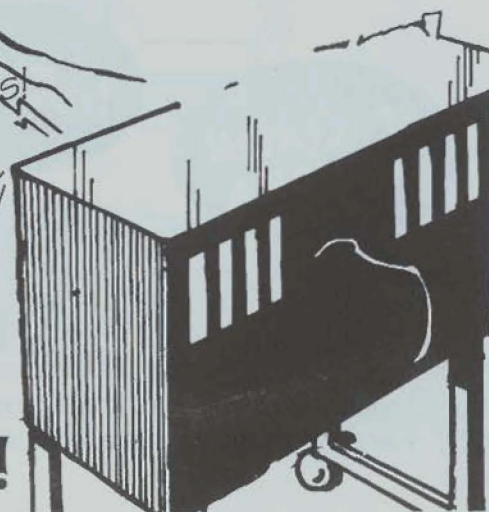
Cvak! Cvak!

2 body pro vás!

Ano, toto je  
fotbal, na který  
jsme čekali! Uf!

Ano! Ano!

Cvak!





## Vypnutý hypermodernismus

Jako mnoho jiných věcí v našem světě, má amnézijsní nulové vědomí postmoderny svůj původ v modernismu.

„Moderní“ bylo problematickým názvem od samého počátku, avšak jiným způsobem než názvy renesance, barok, romantismus atd. „Moderní“ představuje totiž vysoce nestálý termín. Je do něj zabudován výprodej zastaralého zboží, trvání na obnovitelné originalitě, jakási neustále renovovaná virtuozita, která se velmi rychle vyčerpává. „Moderní“ lze přinejlepším považovat za kategorii módy, a ne za termín, který může skýtat nějakou záruku stability.

„Moderní“ lze označit za **panický** termín. Vtrhl do historie spolu s pocitem, že tradici postihla nějaká katastrofická změna. **Modernismus** definovaly novátorské umělecké postupy, které se začaly zaměřovat s mnohem širšími kulturními a historickými implikacemi **moderny**. Zdálo se, že avantgardní umělci jsou indikátorem registrujícím nárazové vlny něčeho historicky katastrofického, **přítomný čas** vysokorychlostní stimulace **bez předvídatelného konce**.

Umění moderny prohlašovalo, že tvoří díla nezávislá na všech referencích a nereprezentující realitu nýbrž **čisté znaky pouze sebe samotných**.

Ve skutečnosti vyhlášovalo, že sama historie se připojila ke konzumní hysterii. Přítomnost jako mega výprodej minulosti.

SPECIÁLNÍ  
NABÍDKA

SLEVA

POŠLEME  
ZDARMA  
INFORMAČNÍ  
LETÁK

Nulové vědomí postmoderního konzumenta představuje jednoduše vyšší stupeň hypermodernismu, ve kterém vypadá veškerá produkce jako pouhý čistý znak sebe sama. Akcelerace **JE** status quo. Pohyb se ocitl na mrtvém bodě...

## Ikonky vážené pravice

„Pohyb na mrtvém bodě“ nachází svůj zrcadlový protějšek ve stejné paradoxní formulaci – **radikálním konzervativismu**. Warhol, Madonna, Schwarzenegger apod. nejsou vlastně pravými ikonami postmoderny – ta je výstižněji reprezentována papežem Janem Pavlem II., Margaret Thatcherovou a Ronaldem Reaganem. Všichni tři interpretují postmodernu nikoliv jako změnu, nýbrž jako posun ve struktuře moci, jenž je podpořen široce založenou popularitou konzervativismu.

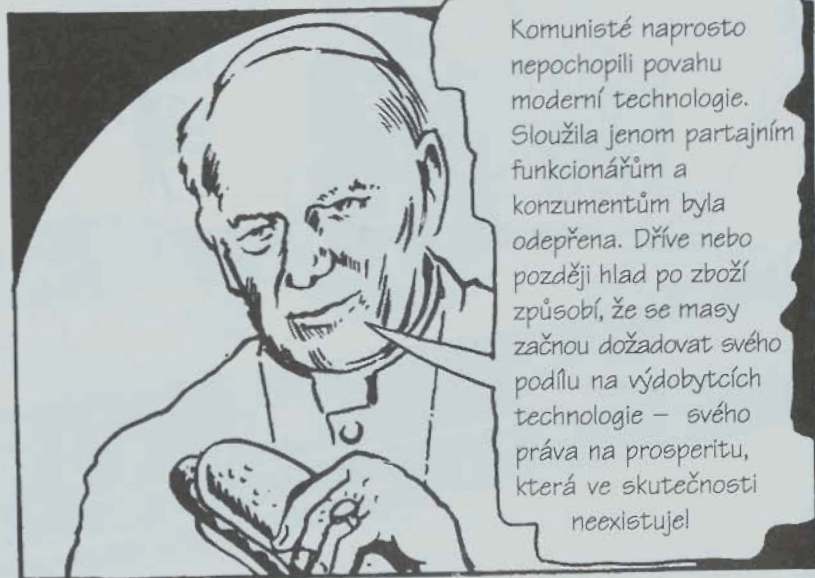
Příchod papeže Jana Pavla II. (Karola Wojtyły) na papežský stolec roku 1978 znamenal konec snahám o liberální reformy katolické církve započaté papežem Janem XXIII (1958–63).

Podobně se s příchodem prezidenta Reagana (1981) a ministerské předsedkyně Thatcherové (1979) ocitl na ústupu liberalismus a sociální demokracie.





Spolu s dalšími postmodernisty z řad Nové Právce tito politici předvídali ukončení studené války v podobě celosvětového úspěchu tržní ekonomiky.





## Satanské verše a postmoderní panika

14. února 1989 vydal iránský vůdce ajatoláh Chomejní **fatwu**, v níž odsoudil k smrti Salmana Rushdieho, anglického spisovatele narozeného v Indii, pro odpadlictví a rouhání se proti islámské víře. Tuto **fatwu** a hněv muslimů po celém světě vyvolal Rushdie svým románem **Satanské verše**.

Proč tolik vražedného povyku okolo jednoho románu? Pro ajatoláha nebyl totiž problémem pouze nějaký román...

...Je to projev anti-islámského zaměření Západu...

...Vykalkulovaný krok směřující k vykořenění náboženství, namířený především proti posvátnému postavení proroka v islámu...



Chomejního **fatwa** byla rafinovaným politickým manévrem v dozvucích první války v Perském zálivu, která začala iráckou invazí do Iránu roku 1980 a táhla se nerozhodně až do roku 1988. Západní mocnosti stranily iráckému diktátoru Sadámu Husajnovi proti iránskému fundamentalistickému režimu. Chomejního **fatwa** byla částečně odvetou za tento postoj západu. O tři roky později použil Sadám Husajn zbraně dodané Západem ve druhé válce v Perském zálivu proti Západu samotnému.

Záležitost s Rushdiem představuje válku bez komunikace mezi dvěma opevněnými „panickými pozicemi“. Muslimové protestují proti způsobu, jakým Rushdie stírá hranice mezi fikcí a skutečnou historií, která pro ně uchovává zjevení proroka Mohameda. Západ brání Rushdieho právo pojímat islám jednoduše jako další postmoderní „velké vyprávění“.

Rushdie se při své obhajobě dovolával historického poučení.

...Islámu se zmocnil mocný kmen duchovních. Ti představují soudobou myšlenkovou policii... Není dovoleno zabývat se Mohamedem jako člověkem, který má lidské ctnosti i slabosti. Je zapovězeno zabývat se růstem islámu jako historickým fenoménem, jako ideologií zrozenou svojí dobou.

Toto tabu Satanské verše překročily.



Observer, 22/1/89



V den vyhlášení **fatwy** prohlásil Rushdie v jednom interview...



Zdá se mi, že pochybování je ve 20. století převažujícím stavem lidské bytosti. Jednou z věcí, které nás potkaly, bylo... poznání, že se nám jistota rozpadá v rukou.

Otázkou zůstává, proč by muslim – nebo kdokoli jiný – měl přijmout pochybování jako **svůj** převažující stav? Je to **jediný** legitimní stav? A kdo jej legitimizoval? To je také ústřední postmoderní otázkou.



Co se samotnou fatwou? Je skutečně trest smrti za odpadlictví v islámu legitimní?

Případy odpadlictví se už v islámu vyskytly, dokonce i za časů proroků. Mnozí z odpadlíků byli významnými literáty – nikdo z nich však nebyl popraven. V Koránu neexistuje za podobný čin taková sankce.



**Fatwa** představuje právní názor, nikoli zákon. Je zavazující pouze pro osobu, která ji vyhláší a pro ty, kteří akceptují její **taqlid** (slepé následování). Nemá nic společného s většinou muslimů, která nepodporuje státní terorismus.

Problém „slepého následování“ není však omezen pouze na íránské území.

Západ není schopen vidět sebe samotného jako „obchodníka se zbraněmi“ exportujícího postmoderní skepticismus – jako dodavatele pochybností proti jistotě islámu, sekularismu proti posvátnosti, sabotáže zjevení Koránu a dekonstrukce Prorokovy pravdy jako dalšího relativního pojmu.

Jedná se o paradox postmodernismu – pochybnost, která sama je na pochybách, a která by proto měla být tolerantnější k vírám druhých (avšak ve skutečnosti není).

Toto jsou zbraně západního osvícenství a světské emancipace.



Ale copak není pravda, že postmoderní teoretikové zpochybnili samo osvícenství jako mýtus a v extrémním případě Baudrillarda je zcela odepsali?

Jestliže je tedy Rushdie typickým postmoderním spisovatelem, pak je ajatoláh Chomejni typickým produktem postmoderního útoku na posvátné a představitelem panické obrany posvátného. Fundamentalismus – ať už muslimský, křesťanský nebo židovský – představuje panické „rozhraní“ postmodernismu.

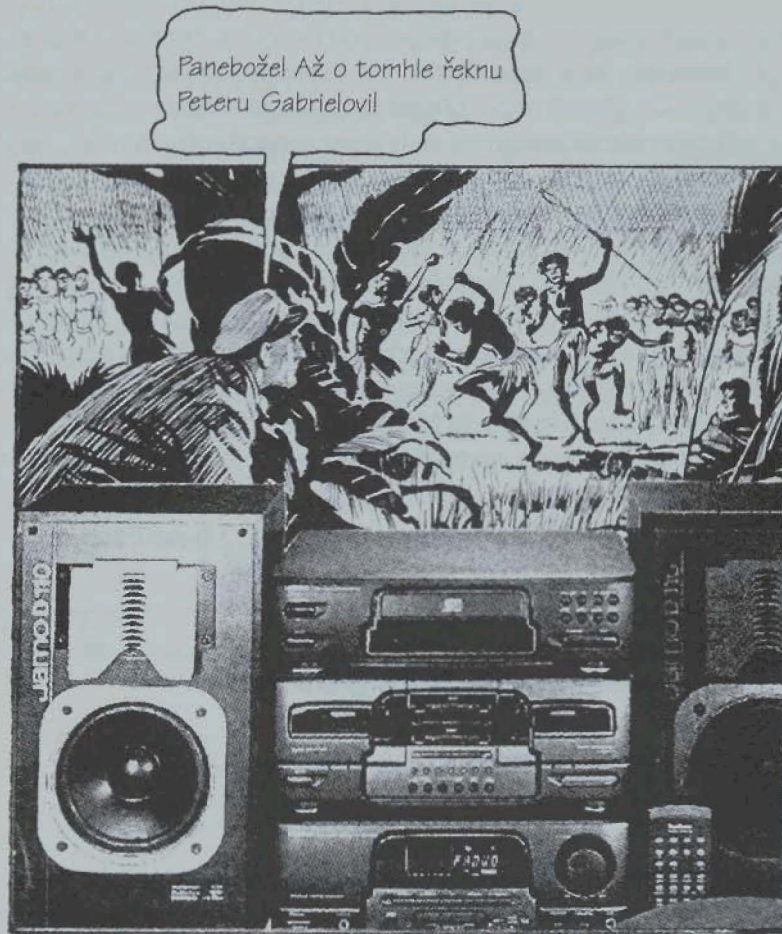


## Postmodernismus ve třetím světě

Islám a tzv. třetí svět stále zůstávají mimo okruh většiny úvah o postmodernismu. Foucaultovy myšlenky zjevně nedokázaly probudit zájem o bádání nad příčinami vyloučení těchto oblastí z dějin.

Jak vypadá postmodernismus z perspektivy třetího světa? Podívejme se nejprve na hudbu...

**Quawwali** je devocionální hudba Indie, Pákistánu a Bangladéše. Původ má v sufismu a zpívá se v jednoduchém rytmu, udávaném tradičními bubny a tleskáním, ke chvále Boha, proroka Mohameda, čtvrtého kalifa islámu Aliho a klasických učitelů sufismu. Postmoderní zájem o Quawwali vzbudil do značné míry film Martina Scorseseho **Poslední pokušení Krista**, v němž Quawwali a další islámská hudba vytvářejí naléhavý hudební doprovod k vyprávění, které se, což je ironické, pokouší podkopat náboženskou posvátnost svého námětu.



Avšak na indickém subkontinentu byl tento hudební styl zfunkován a zpívá se nyní v synkopovaném rockovém rytmu vytvářeném syntezátory. To, co bylo původně určeno k dosažení mystické extáze, je nyní používáno k vyvolávání hysterického zájmu o rockovou hudbu. Ještě postmodernější je juxtapozice hinduistického fundamentalismu v politice a hinduistické mládeže držící krok s módou tancováním v rytmu zmodernizované súfi hudby!

Tradiční nezápadní hudba se stala kořistí pro postmoderní přivlastňování. Hudba ze Zairu, Šalamounových ostrovů, Burundi, Iránu, Turecka a jiných zemí je volně mixována s elektronikou New Age a rockovými rytmy, které ji činí stravitelnou pro západní posluchače. Afričtí pygmejové se stávají postmoderními v „Deep Forest“!



Postmodernismus třetího světa má podobu koloniální a nekoloniální závislosti na opotřebovaném a z módy vyšlém zboží, na odepsaných nebo neužitečných technologiích a na nákladných nebo na Západě zakázaných lécích. Tyto komodity jsou exportovány do rozvojových zemí, kde prožívají výnosný druhý život. Stejně jako v případě posedlosti modernizací v 50. a 60. letech, je někde postmodernismus nekriticky a nadšeně přijímán, zatímco jinde mu kladou silný odpor. Moderní indický film a populární hudba, malajský hard rock a práce postmoderních novelistů jako je thajský Somtow postmodernismus horlivě oslavují. Kritičtější postoj zaujímá jive music z jihoafrických černošských předměstí, soudobý filipínský film nebo punk rocková kultura medelínských kokainových slumů v Kolumbii. Rozhodnutí keňského novelisty Ngugi wa Thiongo opustit románovou formu a psát hlavně v jazyce Kikuyu a dílo Rigoberty Menchuy neobyčejně působivě líčící indiánský odpor v Guatemale (**Já, Rigoberta Menchu**) přetvořily postmodernismus v kulturu rezistence. Postmodernismus třetího světa je stejně tak různorodý jako sama kultura třetího světa.



Postmodernismus není nikde ve třetím světě tak silně napadán jako v Latinské Americe. Za Reaganovy éry kvetl postmodernismus **pravice** po celém tomto obrovském kontinentě. Jeho zlomovými body se staly konkurenční prezidentské kampaně spisovatelů Mario Vargase Losy a Alberta Fujimora v Peru, mediální populismus Carlose Menema v Argentíně (1989) a Fernanda Collora v Brazílii (1990), transformace Mexika v souvislosti se smlouvou NAFTA a složité politické a ekonomické problémy drog a terorismu.

Tyto skutečnosti vedly mexického básníka a laureáta Nobelovy ceny Octavia Paze k závěru, že postmodernismus je jenom dalším importovaným projektem, který se nehodí do podmínek Latinské Ameriky. Na druhé straně pojímá jihoamerická levice postmodernismus jako užitečný prostředek k obnově své vyčerpané a zdiskreditované politické agendy. Vynořil se „levý postmodernismus“ založený na „étosu přežití“ a zpochybňující zisky pravice.

Pravděpodobně nejvýznačnějšími šampióny této odrůdy latinskoamerického postmodernismu jsou nikaragujské sandinisté, kteří po své porážce přejali své celé pole postmoderních cílů a postojů, přičemž si podrželi své socialistické zaměření. Levý postmodernismus je také reprezentován vývojem hnutí FMLN– FDR v Salvadoru (od koalice leninských sekt k širokému mnohohrstevnatému hnutí zahrnujícímu volební strany, guerrilové skupiny, odbory, kulturní frontu a lidové organizace), v amazonském regionu sociálně–ekologickým aktivismem Chico Mendese (byl později zavražděn), socialistickým hnutím MAS ve Venezuele, Brazílskou dělnickou stranou a řadou ženských organizací. Náboženské oživení v Latinské Americe, Indii a muslimském světě je reakcí na postmodernismus pravice i levice. Ať už je jeho politické zabarvení jakékoli, postmodernismus si uchovává svoji zálibu v hybridnosti, relativismu a heterogenosti, estetickém hedonismu, anti–esencialismu a v odmítání „velkých vyprávění“ (o spáse). V Latinské Americe od Brazílie až po Guatemalu si pravicová politika a náboženský fundamentalismus (importované z USA) získaly vliv i mezi chudinou a v řadách dělnické třídy.

Jinde si diskurs „teologie osvobození“ klade za cíl nahradit eurocentrické pojmy modernismu i postmodernismu původním historickým a kulturním povědomím. Diskurs „islámizace vědění“ prosazuje stejné cíle v muslimském světě.



Unikátní podobu vzal na sebe postmodernismus v jihovýchodní Asii. Tady se postmoderní premisa hlásající, že skutečnost a její simulakrum jsou nerozlišitelné, realizuje ve formě prosperující kultury a ekonomiky založené na napodobeninách. Jaký je rozdíl mezi pravými hodinkami značky Gucci a jejich napodobeninou? „Pravé imitace“ jsou volně dostupné. Pirátské kompaktní disky nejenom vypadají naprosto stejně jako ty pravé, ale mají dokonce tutéž zvukovou kvalitu, kterou ani průmysloví experti nejsou prakticky schopni odlišit. Avšak nejsou to jenom hodinky, kazety a kompaktní disky, co se vyrábí v Thajsku, Malajsii, Indonésii a Singapuru. Napodobovací kultura produkuje všechno – od značkových oděvů po boty, kožené výrobky, starožitnosti, ba dokonce i náhradní součástky pro automobily a průmyslová zařízení. Ohromujících 20% ekonomické produkce této oblasti je vytvářeno simulakrovým průmyslem.



## Konec historie

Nechali jsme otevřenou a nezodpovězenou otázku, zda postmodernismus může mít, má či bude mít svoji zvláštní historii...nebo zda je to ve skutečnosti pouhé **pokračování** modernismu, které vstoupilo do zrychlené fáze hypermodernismu.

Je postmoderní historie **aktualitou** nebo **virtualitou**?

Odpověď na tuto otázku závisí v rozhodující míře na odpovědi na jinou otázku, o kterou jsme zavadili již dříve.



Byl by postmodernismus takovou mocnou ideou, kdyby se komunismus nerozložil?

Je to vlastně otázka, zda není postmodernismus pouhým epilogem studené války nebo zda nebyl jejím skrytým **společníkem**.

Pokud existuje nějaká kniha, která shrnuje a triumfálně oslavuje postmoderní historii jako skutečnou realitu, pak je to dílo **Konec historie a poslední člověk** (1992) amerického historika Francise Fukuyamy.

Záměrně prorockým a evangelickým tónem hlásá Fukuyama na konci našeho tisíciletí **Nové evangelium** („New Gospel“ – ze staroanglického **godspel**, „dobrá zpráva“).



Natolik jsme si zvykli očekávat, že budoucnost přinese o slušné a demokratické politické praxi jenom špatné zprávy, že nyní, když přišla dobrá zpráva, máme potíže ji rozpoznat. A přesto, dobrá zpráva je tady...

A co je touto „dobrou zprávou“, kterou dokáže Fukuyama přesně datovat jako „neúžasnější vývoj poslední čtvrtiny 20. století“?

V podstatě je to neuvěřitelně jednoduché...kapitalistický ráj jako konec historie!



Jacques Derrida spustil ze všech kanónů dekonstrukce prudkou palbu na Fukuyamovu „dobrou zprávu“, která jásá nad tím, že liberální demokratický kapitalismus přežil hrozbu marxismu. Derrida varuje: tento jásot zakrývá pravdu před sebou samou – „nikdy v dějinách nebyl horizont věci, jejíž přežití je oslavováno, tak temný, hrozící a ohrožený.“



## Teleologie

Je kuriózní, že Fukuyama se při své oslavě triumfu kapitalismu dovolává Marxe a jeho předchůdce, idealistického filozofa G.W.Hegela.



Hegel i Marx věřili, že evoluce lidských společenstev není bez konce, ale že skončí, jakmile dosáhne lidstvo formy společnosti, která uspokojí jeho nejhlubší a nezákladnější touhy. Oba myslitelé tedy předpokládali „konec historie“: pro Hegela to byl liberální stát, pro Marxe komunistická společnost.



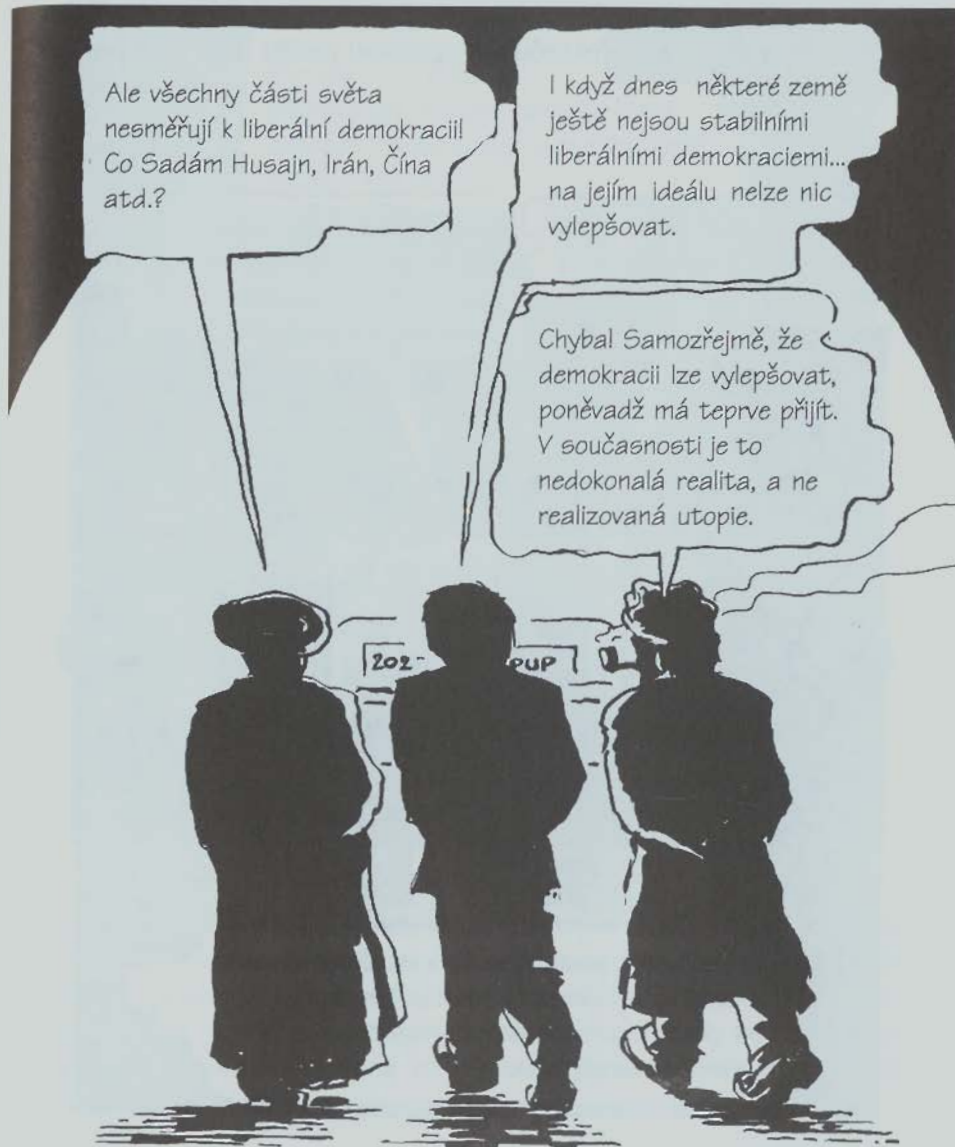
Co míní Fukuyama „koncem historie“?

Míni tím teleologii.

Šílené vlasy, šílený chlapík.

Teleologie (z řeckého **telos**, „konec“) předpokládá, že vývoj je utvářen celkovým záměrem nebo účelem. Proto podle Fukuyamy znamená „konec“ historie několik věcí: (1) historie, ve které hrál úlohu marxismus **skončila**, (2) z důvodu **záměru**, (3) kterým je skutečnost, že historie dosáhla svého konce, tj. nejvyššího cíle. A co je tímto nejvyšším cílem?

Cílem je **liberální demokracie**, „jediná koherentní politická aspirace, která překlenuje rozdílné regiony a kultury po celé zeměkouli.“ Tento globální pohyb směrem k liberální demokracii jde ruku v ruce s **tržní** ekonomikou. Jejich spojenectví je onou „dobrou zprávou“.



Ale všechny části světa nesměřují k liberální demokracii! Co Sádám Husajm, Irán, Čína atd.?

I když dnes některé země ještě nejsou stabilními liberálními demokraciemi... na jejím ideálu nelze nic vylepšovat.

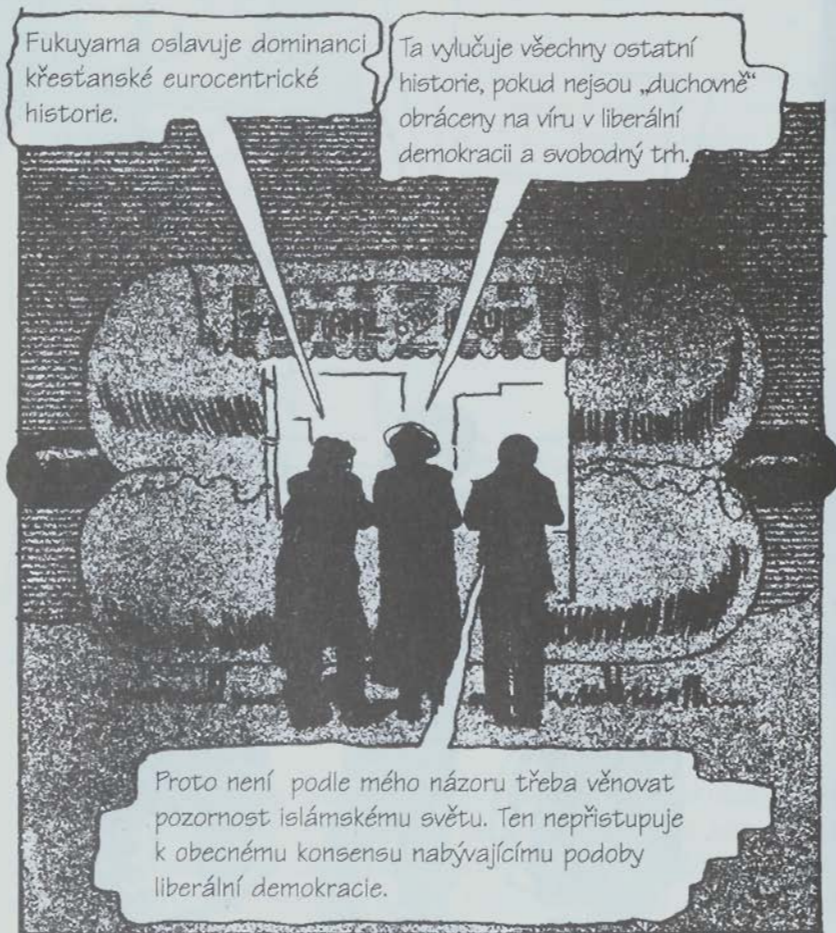
Chybal Samozřejmě, že demokracii lze vylepšovat, poněvadž má teprve přijít. V současnosti je to nedokonalá realita, a ne realizovaná utopie.



## Eschatologie

Jestliže je „konec historie“ teleologický, druhá část názvu Fukuyamovy knihy „poslední člověk“ představuje **eschatologii**. Eschatologie (z řeckého **eskhatos**, „poslední“) je základní částí křesťanské teologie týkající se „posledních věcí“ křesťana, smrti, posledního soudu, nebe a pekla. Co znamená „poslední člověk“ v tomto smyslu?

Znamená člověka „jako takového“, **transhistorickou a přirozenou** bytost, metafyzickou entitu, která překračuje empirickou realitu dějin a je přesněji řečeno **ahistorická**.



## Virtuální realita

Derrida si klade otázku, proč se Fukuyamova kniha o „dobré zprávě“ stala na Západě tak okamžitým bestsellerem. Proč je právě v momentě, kdy kapitalismus zvítězil, tak životně důležité ujistění o jeho přežití?

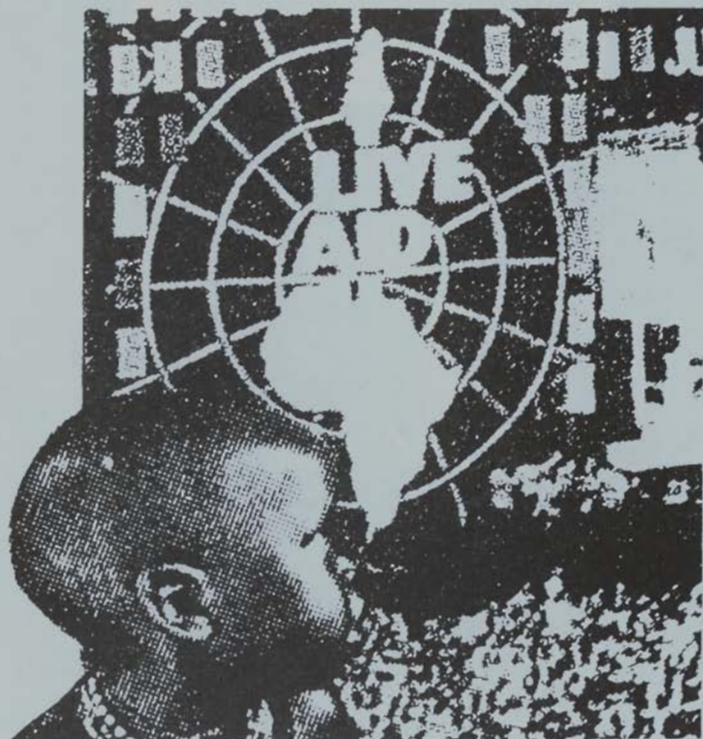


Triumf sdělovacích prostředků kapitalismu zakrývá pravdu, která nebyla nikdy tak křehkou, ohroženou a katastrofickou. Marxismus, zkarikovaný totalitním sovětským blokem, a jeho liberální tržní oponent byly překonáni něčím jiným. Tímto „něčím jiným“ je soubor transformací hyperreality ve sférách vědy, technologie a ekonomiky, jenž vážně zpochybnil naše tradiční představy o „demokracii“.



Základní problém postmoderny spočívá v tom, že existují dvě „současnosti“. Jednou je „vidina“ přítomnosti, simulakrum virtuální reality nastolené technickými prostředky a druhou „reálná“ současnost, která se ve srovnání s tou první jeví jako pochybná, prchavá a těžko zařaditelná.

Dematerializace reálného se stává postrachem, což činí naši opozici vůči ní bezvýslednou. Typickým příkladem je prezentace katastrofy západními médii – pomoc obětem hladomoru v Etiopii je zrežirována jako charitativní událost v podobě rockového koncertu. Tragédie představuje momentální virtualitu v postmoderně „reálně“ nepřístupnou.



Proti domýšlivému postmodernímu evangeliu, které se odvažuje proklamovat liberální demokracii jako realizovaný „konec“ lidských dějin, Derrida protestuje...

*...nikdy v dějinách Země a lidstva nepostihovalo násilí, nerovnost, vyloučení, hlad a tudíž ekonomický útlak tolik lidských bytostí...žádný stupeň pokroku nám nedovoluje ignorovat skutečnost, že v absolutních číslech nebylo nikdy předtím na Zemi porobeno, vyhladověno nebo vyhlazeno tolik mužů, žen a dětí.*

## Post– marxistické pokání

Derrida ztělesňuje špatné svědomí při pohřbívání Marxe. Jeho odmítání Fukuyamova neopravicového postmodernismu, vydávajícího se za „liberální“, znamená, že musí ustoupit a připustit v dekonstrukci „marxistický“ prvek.

Dobře... Možná, že jsem post-marxistou, ale nikdy jsem nebyl **anti-marxistou**. Vždycky jsem oceňoval marxistický duch opozice.



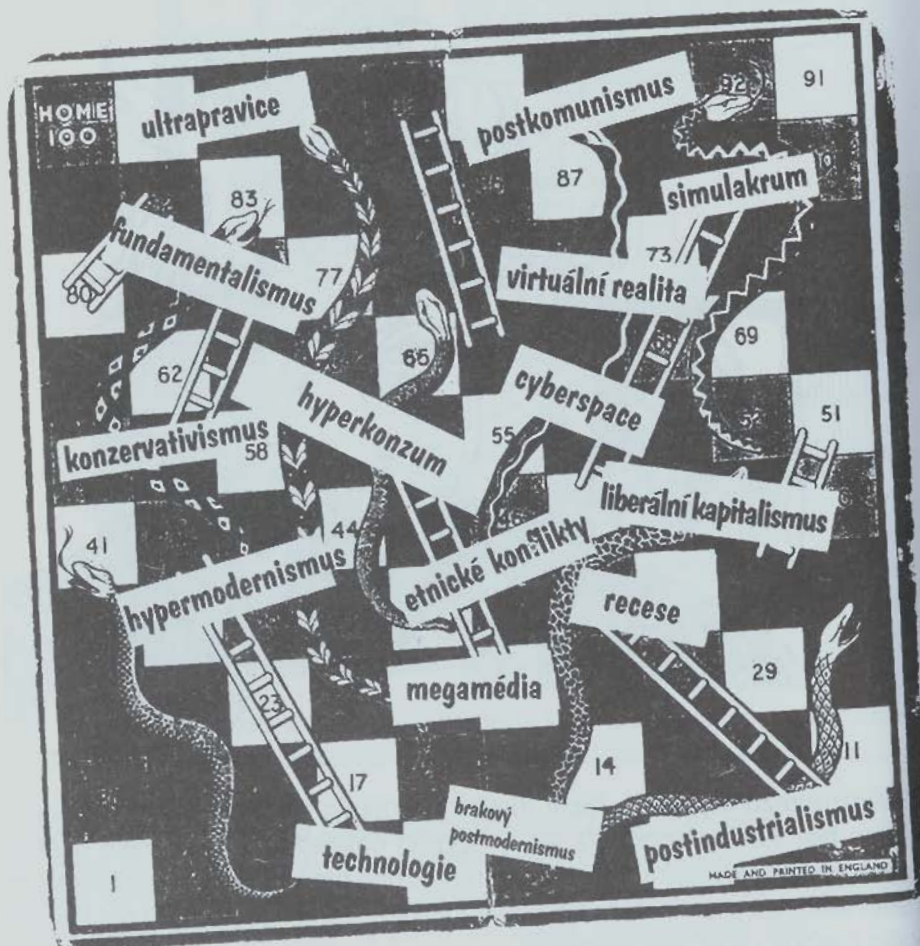
Derrida reprezentuje před– „post“ moderní generaci, která prošla jiným druhem „konce historie“ na konci 50. let – opozici chycenou v pasti mezi dvěma stejně neakceptovatelnými ortodoxními názory: proamerickým kapitalismem a stalinistickým marxismem sovětského bloku. Tento ideologický pat vyvolal podle Derridy vznik dekonstrukce.



## Koncová hra...

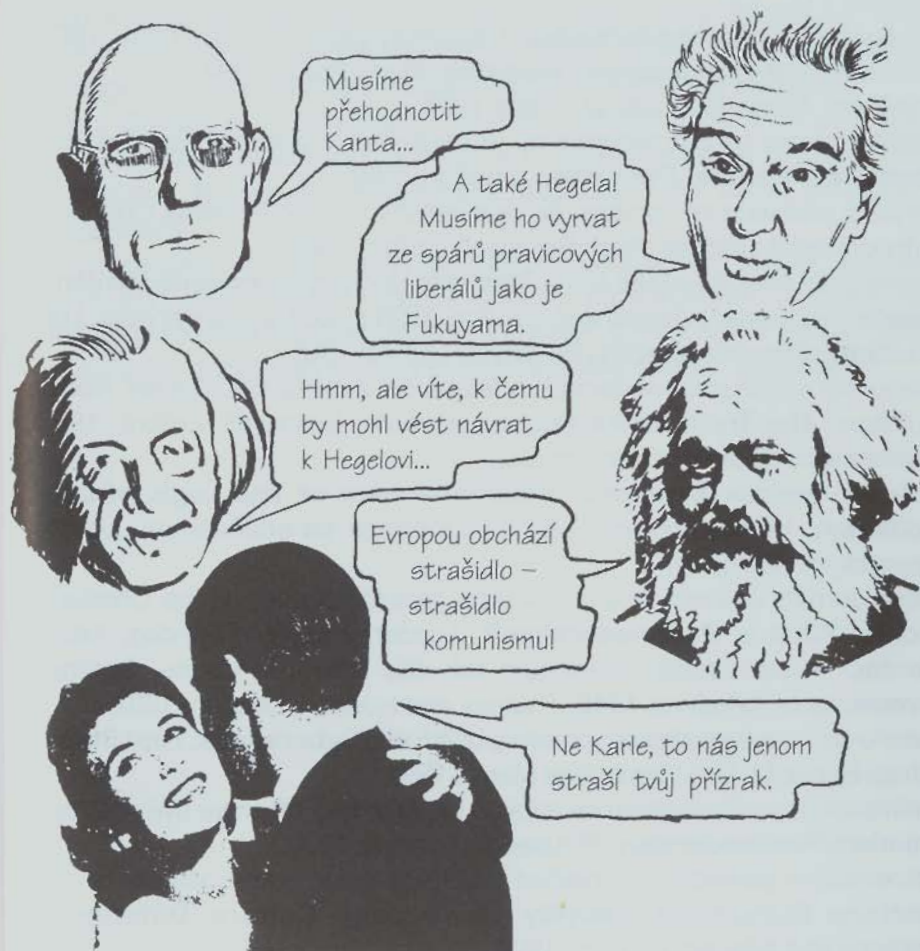
Dokážeme si představit, jak by mohl postmodernismus **skončit**? Skončit v čem? Viděli jsme, že nemá ani specifikovatelný **začátek**, nýbrž je pokračujícím **chycením v síti moderny**. Některé nitky vypadají nově, avšak ve skutečnosti nové nejsou.

1. Zmizení jednoho hráče ze scény (tj. „komunismu“) – předvídáno na konci 50. let (avšak příliš se tomu nevěřilo).
2. Cyberspace – celková suma informačních technologií a megamédií – produkt **hyper**–moderního vývoje.



## Návrat filozofů „velkých vyprávění“?

Krátce před svou smrtí (1984) volal Foucault po přehodnocení osvícenství. Filozofové velkých vyprávění, o kterých se zdálo, že nejsou na pořadu dne, se náhle vracejí...



Na své znovuobjevení už čeká další „přízrak“. **Romantismus**. Tento přízrak možná přinese homeopatický lék, který hledáme.

**Jediným lékem na postmodernismus**

**je nevyléčitelný romantismus.**



## Doporučená literatura:

Počet publikací zabývajících se postmodernismem každým dnem stoupá. **Za zrcadlem moderny** (M. Foucault, J. F. Lyotard, G. Deleuze, G. Vattimo, P. K. Feyerabend. Bratislava (Archa), 1991.

Derrida, J.: **Texty k dekonstrukci**. Bratislava (Archa), 1993.

Sedlář, J.: **Poetika postavantgardy**. In: Bulletin Moravské galerie v Brně, 51 (1995), 114–124.

J.–F. Lyotard, **O postmodernismu**, Filozofický ústav AV ČR, Praha, 1993

W. Welsch, **Naše postmoderní moderna**, Zvon, Praha 1994

Maria Furst, **Filozofie**, Fortuna, Praha 1994

Klasická debata o postmodernismu je nastíněna v antologii Hal Fostera, **Postmodern Culture**, Pluto Press, London, 1985.

Jasným a přehledným úvodem do problematiky je dílo Stevena Connora, **Postmodernist Culture**, Basil Blackwell, Oxford, 1991.

Obecný úvod poskytuje také kniha Thomase Docheryho, **Postmodernism: a Reader**, Harvester Wheatsheaf, London, 1993 a dílo Davida Harveye, **The Condition of Postmodernity**, Blackwell, Oxford, 1989.

Kritikou některých postmoderních přístupů se zabývá Christopher Norris v publikaci **The Truth About Postmodernism**, Blackwell, Oxford, 1993 (začátečnickům však nedoporučováno).

Publikace Fredrica Jamesona, **Postmodernism or The Logic of Late Capitalism**, Verso, London, 1991, seznamuje se současným „post“-marxistickým přístupem.

Postmoderním uměním a architekturou provází čtenáře kniha Charlese Jenckse, **What is Postmodernism?**, Academy Edition, London, 1986.

Orientaci v této oblasti usnadňuje též dílo Edwarda Lucie–Smithe, **Movements in Art since 1945**, Thames and Hudson, London, 1992.

Do surfování v kybernetickém prostoru uvádí dílo **Cyberspace: First Steps**, Michael Benedikt, MIT, Cambridge Mass., 1991

Feministickou problematikou se zabývá Linda J. Nicholson ve své antologii **Feminism/Postmodernism**, Routledge, London, 1990.

Optimistickým pohledem na palčivé problémy postmoderní identity je dílo Jonathana Rutherforda, **Identity: Community, Culture, Difference**, Lawrence and Wishart, London, 1990.

Z případu Salmana Rushdieho lze vytěžit skutečně „postmoderní“ poučení v díle **Distorted Imagination**, Ziauddin Sardar a Marryl Wyn Davies, Grey Seal Books, London, 1990 (fundovaný pohled z pozice islámu s užitečnou bibliografií).

Derridova kritika Fukuyamy na konci této knihy je převzata z jeho přednášky otištěné v **New Left Review**, No. 205, 1994. Její úplný text lze najít v **Spectres of Marx**, Routledge, London, 1994.

## O autorech:

Richard Appignanesi je zakladatelem edice Icon Beginners Books, autorem knih **Freud for Begginers** a **Lenin for Beginners**, historikem umění, romanopiscem a bývalým vědeckým pracovníkem na londýnské King's College. V současné době pracuje na knize o Fernandu Pessooovi.

Chris Garratt je spoluvůrcem známého komiksového seriálu o **Biffovi** v listu **The Guardian** a spolu s Peterem Pughem ilustrátorem týdení přílohy Guardianu **Money for Beginners**. Ilustroval také knihu **Keynes for Begginers**.

Svémi příspěvky a radou do knihy také přispěli Ziauddin Sardar, spisovatel, rozhlasový komentátor a hostující profesor na Middlesex University, autor díla **Muhammad for Beginners**, a Patrick Curry, spisovatel a historik, v současné době pracující na publikaci **Machiavelli for Beginners**.