

Florian Cramer

Depresia:

postmelanchólia,

post-Fluxus,

postkomunizmus,

postkapitalizmus,

postdigital,

post-Prozac

Definitívne
nedokončené

5

Abstrakt

Slovo *depresia* má dva zaužívané významy. Môže označovať individuálny duševný stav alebo kolektívne podmienky, ako je ekonomická kríza. Oba z týchto významov vytvorili vlastné vizuálne jazyky a počiny v umení. Zdá sa, že v dnešnom podnikaní so sebou samým sa oba tieto stavy zbiehajú. Pád múru, dotcom boom a prepad v 90. rokoch 20. storočia, globálna finančná kríza — všetko naznačuje, že cykly eufórie a depresie sú kolektívne a hyperindividualizované zároveň. *Depresia* sa v zásade dotýka pojmov minulosti, prítomnosti a budúcnosti.

Táto esej nepochádza z pera profesionála v oblasti duševného zdravia, preto túto reflexiu o depresii treba považovať skôr za populárnu psychológiu. Počas písania neboli užívané žiadne antidepresíva; proces zahŕňal dve obdobia prokrastinácie a jeden spisovateľský blok.

Od Kodaku k Prozacu

Komerčný názov Prozac, ktorý vznikol v roku 1987 pre liečivo Fluoxetine, pripomína Muzak, značku zaregistrovanú v roku 1922 spoločnosťou Muzak Corporation na označenie ich nenáročnej „podmazovej“ orchestrálnej hudby do tovární, hotelových chodieb, výťahov a supermarketov. Názov „Muzak“ vznikol ako variácia na „Kodak“. Industrializácia výroby obrazov orientovaná na konzumentov, ktorú Kodak vyjadril svojím sloganom „Vy stlačíte tlačidlo a my sa postaráme o ostatné“, mala mať svoj ekvivalent v priemyselnej produkcii a distribúcii hudby spoločnosti Muzak Corporation. S Prozacom sa tento princíp rozšíril do oblasti psychotropných látok: „Meno Prozac bolo vybrané pre svoju rásnosť: znelo pozitívne, profesionálne, rýchlo, pro, zak. Propagoval sa ako jedna tabletká, jedna dávka na všetko, ktorú možno ľahko predpísať, a prišiel v dobe, kedy bolo zdravotníctvo i médiá zaplavené hororovými príbehmi o závislosti od Diazepamu.“

Prozac názorne ukazuje, že význam pojmov „masové médiá“ a „kreatívny priemysel“ sa posunul. Tieto priemyselné odvetvia nie sú už len výrobcami industrializovaného obrazu a zvuku, stali sa kybernetickými producentmi v najširšom zmysle slova vrátane psychotropných látok. Svojou historickou postupnosťou Kodak, Muzak a Prozac dokonca naznačujú posun od semiobiznisu k biobiznisu. Prvé dve značky zbankrotovali (Kodak) alebo upadli do zabudnutia (Muzak), kým Prozac pretrváva a prosperuje. Ich rodovú líniu by sme mohli chápať aj ako posun od voľného času ako sféry striktno oddelenej od práce (Kodak so svojím zameraním na amatérsku fotografiu) cez rozmazávanie hraníc medzi zábavou a prácou (zábava pre továrne, výťahy a supermarkety v podaní Muzaku) až po optimalizáciu seba pre svet práce (Prozac), kde depresia a sebaklokácia bránia jednotlivcom byť produktívni.

(Ne)produkcia melanchólie

Melanchólia má vysoko kanonizovaný vizuálny jazyk, ktorého pôvod leží v gréckom a latinskom lekárskom koncepte čiernej žlče (doslovný význam slova melanchólia) a štyroch temperamentov, z ktorých jeden je práve čierna žlč (melanchólia) a ďalšie sú sangvinický, cholerický a flegmatický temperament.

V neskorom stredoveku a renesancii bola melanchólia stelesnená v obraze zádumčivej osoby s hlavou v rukách, občas nosiacej rúško a sediacej pri vode, aby sa naznačilo riziko samovraždy utopením. Panofsky a jeho spoluautori rekonštruujú renesančnú melanchóliu vo vzťahu k astrológii a k neoplatónskym doktrínam o súlade makrokozmu a mikrokozmu. Do tejto tradície patria aj vyobrazenia melanchólie od Albrechta Dürera a Aertgena van Leydena zo 16. storočia, pričom Dürerovo dielo je v centre pozornosti Panofského, Klíbankého a Saxla. V 17. storočí rozšíril oxfordský učenec Robert Burton vo svojej knihe *The Anatomy of Melancholy* (v češtine *Anatomie melancholie*, 2006) pojem melanchólie do všeobecnejšej filozofickej, literárnej a kultúrnej roviny. Jej obrazová tradícia pokračovala ďalej do

18. storočia v diele ranoromantického švajčiarsko-britského maliara Henryho Fuseliho a mnohých ďalších.

Saturn and Melancholy je ukážkou ikonologickej metódy warburskej školy, ktorá dominovala akademickým dejinám umenia v 20. storočí. Čítaním tejto knihy môžeme relativizovať nároky „cirkulacionizmu“ na novosť. Nielenže sa renesančné emblémy a internetové mémy navzájom veľmi podobajú vizuálnou kompozíciou nadpisu, obrazu a spodného textu. Cirkulacionizmus je prítomný v oboch v zmysle pasívnej reprodukcie i v zmysle aktívneho prepracovania. Internet jednoducho poslúžil na urýchlenie a zintenzívnenie ekonómie a ekológie obrazov vytvorených tlačou.

Renesančné vyobrazenia melanchólie ako cirkulacionistické objekty do určitej miery podkopávajú tradičné chápanie týchto emblémov ako ranej manifestácie individuácie moderného rozorvaného subjektu (ktorého poetiku pomenoval Friedrich Schiller v súlade s nemeckou idealistickou filozofiou 18. storočia ako „sentimentálnu“ v protiklade k „naivnej“). Ako môže ikonológia, ktorá v priebehu storočí pravdepodobne nahromadila viac kópií a variácií než Doge, YUNO a Rickrolling mémy dohromady, stále ešte označovať individualitu alebo subjektivizáciu, ak nie v podobe simulakra alebo obnoseného stereotypu? Nie je vyobrazenie melanchólie pre kultúrne dejiny to isté ako záber ejakulácie pre porno? Nie je tento záber technicky aj ikonologicky dokonalým cirkulacionistickým obrazom nezávislým od „starých“ alebo „nových“ médií, dokonalým vo svojej migrácii z 35 mm filmových projekcií v pochybných kinách (film) cez VHS z videopožičovní (analogové video) až na pornhub.com (digitálne streamované video)?

Kým renesančná melanchólia, ako ukazuje Panofsky a jeho spoluautori, zahrňovala všetky oblasti vedy a kultúry, individuácia, ktorú vyjadrovala, znamenala, že sociálne problémy boli internalizované. V tomto zmysle je melanchólia antipolitická. Jej humanistickému konceptu chýbajú dva aspekty charakteristické pre diskusie o depresii v 20. a 21. storočí: politika a ekonómia. Vo svojich neskorších prednáškach predstavil Michel Foucault nový pojem biopolitika ako doplnok geopolitiky, odkazujúc na reguláciu

fyzickej ľudskej existencie politickými prostriedkami. Tento koncept spájal s individualizovanými „technologiami seba samého“, ako sú meditácia, modlitba a asketizmus. Súčasné fenomény ako hnutie „kvantifikovaného ja“, keď ľudia merajú a optimalizujú svoje telesné funkcie pomocou inteligentných náramkov, fitness a výživových aplikácií, dokonale zapadajú do Foucaultovej definície takých technológií. Z tejto perspektívy je Prozac len ďalšou súčasnou technológiou seba samého; takou, ktorá sa priemyselne vyrába v masových kvantitách a je navrhnutá tak, aby napomáhala priemyselnému zrýchľovaniu práce, úprave veľkosti a optimalizácii presne tým istým spôsobom, ako keď stlačenie tlačidla na fotoaparáte Kodak zrýchľilo, upravilo veľkosť a optimalizovalo produkciu obrazu.

Súčasnú umenie sa svojím prevládajúcim obchodným modelom predaja autografov od industrializovanej produkcie obrazov odpojilo. Je len logické, že samo seba znova nazýva „krásnymi umeniami“ po tom, čo tento názov upadol do nemilosti v rámci moderny. Kedykoľvek sa umenie vyhlasovalo za produkt z továrne, počínajúc Andym Warholom a končiac Jeffom Koonsom, išlo najmä o odlíšenie značky pre produkciu, ktorá v skutočnosti nebola o nič priemyselnejšia ako dielne Rembrandta alebo Rubensa v 17. storočí. Pokiaľ súčasné umenie prevzalo model kláštornej výroby ako svoju „technologiu seba samého“, potom by sme nemali podceňovať skutočnosť, že kláštor, vo svojej kresťanskej i budhistickej podobe, je tiež miestom hospodárskej výroby a miestom, kde sa ľudia zotavujú a kde sa im navracia ich výrobná funkcia v širšom hospodárskom systéme.

Dnešná, takzvaná utečenecká, kríza dokazuje naliehavosť pojmov biopolitiky a geopolitiky. Oba podporujú koncept politického suverénneho vládcu, kým takzvaná utečenecká kríza v Európe odhaľuje biopolitickú kontrolu ako ilúziu a suverenitu ako vznešenú lož. Zdá sa, že v hre je transformácia biopolitiky na bioekonomiku popri transformácii politiky na ekonomiku, ktorá zďaleka presahuje to, čo Foucault predvídal vytvorením pojmu „neoliberalizmus“ v tej istej sérii prednášok. Čo Foucault nazýval neoliberalizmom, bol stále ešte ten druh povojnových západoeurópskych

kapitalistických systémov, ktorý ekonómovia nazývajú sociálny alebo ordoliberalný. Nebol to ešte neoliberalizmus, v ktorom hrozilo, že ekonomická sila prevezme politickú moc podobne, ako cirkevná moc konkurovala politickej moci v európskom stredoveku. V súčasnom bežnom chápaní neoliberalizmu sa „technológie seba samého“ zužujú na podnikavú sebaoptimalizáciu ľudského tela.

V bioekonomických podmienkach je potom depresia neproduktivitou. Transformuje sa z individuálneho problému na záležitosť kolektívnu a systémovú. Ak je niekto deprimovaný a chýba v práci, znamená to, že niekto iný musí prevziať jeho úlohy spolu s rizikom, že sa preťaží a vyhorí. Pokiaľ ide o psychiatriu, burn-out je depresiou (burn-out je hovorové označenie toho, čo lekári nazývajú „adaptačnou poruchou“ alebo „reaktívnu depresiou“). Depresia má teda systémový ekonomický faktor vo svete práce, ktorý ponecháva čoraz menej miesta pre neproduktivitu na pracovisku v následku toho, že menej náročné úlohy boli automatizované a následne všetky ostatné ľudské úlohy boli komprimované do vysokovýkonných procesov. V tomto zmysle bola „veľká depresia“ fordistických 30. rokov predpovedou súčasnej bioekonomiky depresie, kde podnikanie so sebou samým prinieslo preľnutie mentálnej a ekonomickej krízy. Inak povedané, rozšírením významu „depresie“ z mentálneho na makroekonomický stav naznačila Veľká hospodárska kríza dialektiku, v ktorej mentálny stav depresie mal, naopak, ekonomické dimenzie.

Bipolárny flux

V prednáške na jednej konferencii umelec a výskumník René Ridgway uviedol, že jedna z najvplyvnejších umeleckých vysokých škôl 20. storočia, Black Mountain College, bola z veľkej časti produktom americkej hospodárskej krízy 30. rokov. Ridgway povedal:

„Veľká hospodárska kríza priniesla mnohé utopické spoločnosti — napríklad agentúru WPA (Works Progress Administration) v rámci Rooseveltovho programu Nový

údel, ktorá skončila kvôli vypuknutiu vojny. [...] Počas Veľkej hospodárskej krízy a neskôr v dobe Rooseveltovho Nového údelu (The Public Works Art Project) vzišla z tejto finančne vypätej situácie v Spojených štátoch vysoká škola Black Mountain College. [...] Black Mountain College nedostávala príspevky, každý rok musela získať prostriedky na ďalšie obdobie. V ťažkých časoch fakulta krátila platy a škola bola veľmi chudobná. Škola zaviedla „pracovný program“, v rámci ktorého študenti aj zamestnanci fakulty spolupracovali na stavbe budov, venovali sa manuálnym prácam, pestovaniu potravín, zberu plodín a nakladaniu uhlia. Študovalo sa ráno a večer, poobedia boli vyhradené práci alebo výletom. V Black Mountain College sa žilo pohromade, na internátoch spali ženy oddelene od mužov, ale na izbe ich bolo 6. Škola preto prideliла každému vlastný ateliér. Bolo to jediné miesto, kde človek mohol byť sám. Zamestnanci fakulty a študenti spolu vlastnými rukami postavili „študijnú budovu“, ktorej výstavba trvala jeden a pol roka. Škola fungovala na plné obrátky, pokiaľ študenti nezládali vlastnú zodpovednosť, odišli. Keď bolo napätie na škole príliš vysoké alebo sa objavili konflikty a dianie bolo príliš intenzívne, Albers vyhlásil týždennú prestávku vo výučbe, kedy si každý musel dať pauzu a sústrediť sa na vlastný výskum. Oficiálne sa to volalo ‚medzihra‘, Albers to nazýval ‚voľným časom‘, dvojnásobným časom, kedy človek pracoval intenzívnejšie na tom, čo ho zaujímalo.“

Tento dlhý citát zachytáva podstatu toho, čo z Black Mountain College urobilo sen a nočnú moru zároveň: utópiu a dystópiu umeleckého vzdelávania. Ponúka sa reinterpretácia Black Mountain College ako historického príkladu sublimovania makroekonomického výnimočného stavu do mikroekonomického výnimočného stavu, pričom výsledkom bola permanentná výroba individuálnej krízy ako sebaoptimalizačnej techniky. Ridgway hovorí:

„Svoje miesto tu mali milostné vzťahy, sexualita, rasová integrácia i ľavicová politika, no v roku 1955 študenti a zamestnanci fakulty neboli šťastní, finančné problémy

boli veľké a mnohí sa priklonili k drogám a alkoholu. Izolácia mala za následok, že sami sebe boli jedinečnou malou spoločnosťou, a ešte zvyšovala intenzitu situácie, alkoholizmus, drogovú závislosť a počet psychických zrútení. Poniektorí vraveli, že človek musí spoznať aj hlbiny na to, aby pochopil výšky a to, že je nažive.“

Umenie, ktoré vyrástlo z Black Mountain College do mimogalerijných hnutí 60. rokov — happeningy Allana Kaprowa, New York Correspondence School Raya Johnsona, „expandované umenie“ zmapované zakladateľom a organizátorom Fluxu Georgeom Maciunasom —, bolo performatívne a procesuálne. Ridgway verí, že jeho performativita a procesuálnosť boli nielen estetickými voľbami, ale aj biopolitickými a bioekonomickými rozhodnutiami, ktoré vyústili do manicko-depresívnych obchodných cyklov. Menej známa je skutočnosť, že Fluxus bol nielen umeleckým, ale aj ekonomickým projektom. Maciunas pôvodne koncipoval Fluxus ako komunistickú kooperatívu po vzore ruského produktivistického hnutia Left Front Artists z 20. rokov, ktoré sa stretávalo okolo Sergeja Treťjakova a Alexandra Rodčenka. V liste Wolfovi Vostellovi napísal:

„Dalo by sa povedať, že Fluxus sa stavia proti vážnemu umeniu a kultúre a ich inštitúciám, rovnako ako proti europeanizmu. Stavia sa aj proti umeleckému profesionalizmu a umeniu ako komerčnému objektu alebo ako spôsobu získania osobného príjmu — stojí proti akejkolvek forme umenia, ktorá propaguje ego umelca. [...] Fluxus je kolektív ako kolchoz (kolektívny majetok), nie druhé ja.“

Počas svojej kariéry vyvinul Maciunas pre Fluxus niekoľko ekonomických všeobjímajúcich plánov a biznis modelov. Tri najdôležitejšie z nich boli asi Fluxus Editions, Fluxus Island a Fluxus Cooperative Inc. Po návrate z Európy do New Yorku v roku 1963 Maciunas previedol Fluxus na model vydavateľstva. Toto rozhodnutie bolo motivované aj jeho sklamaním Fluxom v Európe, kde zorganizoval sériu festivalov, ale zistil, že účastníci príliš lipnú na tradičných formách

umeleckej identity. Maciunas očakával, že umelci budú pre Fluxus Editions namiesto autografov produkovať cenovo dostupné, reprodukovateľné objekty a svojich práv sa vzdajú v prospech Fluxu. Bolo to zrodenie „mnohonásobnosti“, ktoré malo radikálne zmeniť ekonomiku súčasného umenia z produkcie zberateľského galerijného umenia určeného nemnohým na nový produktivizmus v štýle LEF určený davom.

Fluxus umelci sa však nakoniec nevzdali svojich autorských práv a ani mnohonásobné objekty sa nezriekli svojho statusu autografov so zberateľskou hodnotou, pretože väčšina z nich bola individuálne očíslovaná a podpísaná. Maciunasova vízia skutočne kolektívnej praxe, ktorá ani nepropaguje „umelcovo ego“, ani nie je „spôsobom získania osobného príjmu“, zlyhala. Fluxshop, kde sa objekty predávali, podľa Maciunasa „za celý rok nepredal ani jediný kus“ a v roku 1965 ho musel zavrieť so stratou 50-tisíc dolárov.

V roku 1969 Maciunas zamýšľal kúpiť neobývaný ostrov Ginger Island, jeden z Britských Panenských ostrovov, a premeniť ho na kooperatívne riadený Fluxus Island. Maciunas sa na ostrov vybral so zvukovými umelcami Milanom Knížákom a Yoshim Wadom a hercom Robertom de Nirom (synom abstraktného expresionistického maliara a absolventa Black Mountain College). Wada na túto cestu spomína takto:

„Realitný maklér nás zobral lodou na Ginger Island. Sľúbil, že nás prídu vyzdvihnúť o desať dní. Zanechali nás tam bez možnosti komunikácie a bez lode. Boli sme tam po celý čas úplne sami ako Robinson Crusoe. George to vedel vopred, my ostatní nie. Na rozčuľovanie a krik už bolo neskoro. Uvedomil som si, že to bude jeden z najpamätihodnejších výletov v mojom živote, či už v rámci Fluxu, alebo mimo neho. Prvý deň sme sa rozhodli utáboriť pod peknými nízkymi kríkmi. Keď sme sa na druhý deň zobudili, pálili nás všetkých oči. George bol na tom najhoršie, vôbec nemohol otvoriť oči. Všetkým bolo zle. Neskôr sme zistili, že tie pekné kríky boli smrteľne jedovaté.

Jedla sme nemali veľa. Najstrašidelnejšie bolo, že sme nemali žiadnu možnosť komunikácie s vonkajším svetom. Nakoniec sa

realitný agent vrátil nás vyzdvihnúť. George podpísal kúpnu zmluvu na Ginger Island.“

Fluxus Island bol Maciunasovou najradikálnejšou víziou komunitného podnikania. Jeho bezprostredným, o niečo úspešnejším predchodcom bola Fluxus kooperatíva. V roku 1966 Maciunas skúpil s peniazmi z umeleckých grantov lofty v newyorskej štvrti SoHo, ktorá bola v tom čase výhradne štvrťou skladov, a premenil ich na priestory pre život a prácu umelcov. Projekt znamenal pre Maciunasa osobné riziko. Musel sa roky schovávať pred úradmi a hádka o faktúru od dodávateľa skončila zbitím, štyrmi zlomenými rebrami, prepichnutou stranou pľúc, tridsiatimi šiestimi stehmi na hlave a oslepnutím na jedno oko. Aj keď Fluxus kooperatíva nakoniec upadla a Maciunas zomrel v roku 1977 vo veku 47 rokov, zostala jeho ekonomicky najvizionárskejším počinom. Maciunas nielenže spustil gentrifikáciu SoHo, ale bol všeobecne priekopníkom gentrifikácie urbánnych štvrtí prostredníctvom umeleckých priestorov — recept na úspech, ktorý funguje dodnes. Úspech, ktorý bol, pochopiteľne, v ostrom protiklade k jeho vlastným politickým a ekonomickým zámerom.

Maciunasa môžeme vnímať ako umelca, ktorého primárnymi dielami sú ekonomické experimenty, celoživotné úsilie previesť komunistický koncept politickej (= makro) ekonomie do životaschopných mikroekonomík. Projekty, ktoré prechádzali vzostupmi a pádmi, obiehajú v nekonečných bipolárnych cykloch eufórie a depresie. V tomto zmysle bol Maciunas nielen priekopníkom gentrifikácie, ale aj predchodcom kreatívnej dotcom ekonomiky s jej manicko-depresívnym modelom inkubátorov a startupov.

Hauntológia

Názov pozostávajúci zo slov „haunted“ a „ontologie“ vytvoril filozof Jacques Derrida začiatkom 90. rokov a nedávno nabral nový dych v britskej popkultúre a hudobnej kritike ako označenie estetiky rozpadu zahŕňajúcej rôzne retrofenomény, aktuálne používanie analógových a mŕtvych médií a tiež

posadnutosť (najmä západnej a bielej) popkultúry svojou vlastnou minulosťou. Kniha Marka Fishera z roku 2014 *Ghosts of My Life: Writings on depression, hauntology and lost futures* oplakáva „pomalé rušenie budúcnosti“ naprieč súčasnou kultúrou a politikou. Fisher robí z Derridovho širšieho filozofického konceptu užšiu diagnózu svojej vlastnej doby a kultúry. Smútiac nad kultúrnymi pustinami, ktoré zanechal thatcherizmus, má hauntológia príchut' bielej nostalgie, v ostrom kontraste s nebielymi víziami súčasnej kultúry, ako napríklad afrofuturizmus. Dokonca aj afropesimizmus, ktorý sa objavil po zastrelení černochoch políciou v USA — Michaela Browna v roku 2014 a Freddyho Graya v roku 2015 —, nemôže byť hauntologický vo Fisherovom zmysle, pretože minulosť a nedávna súčasnosť, na ktoré odkazuje, sa nenechajú prepožičať nostalgii. Na pozadí histórie amerického otroctva a rasovo diskriminačných zákonov platných až do 60. rokov 20. storočia afrofuturizmus hľadá do budúcnosti plnej príslubov, v protiklade k nedávnej minulosti a súčasnosti, ktoré sú naďalej zviazané traumou. Derridova hauntológia bola vizionárska, pretože niekoľko rokov po páde múru v najmenej pravdepodobnom momente histórie predpovedala, že strašidlá Marxa neodídu. Dnes sa pomstychtivo vracajú. Globálna ekonomická kríza je kolaps finančného systému v roku 2008, zmrazený do permanentného výnimočného stavu. Aj keď sa javí ako večný návrat toho istého (s tými istými prísadami ako Veľká hospodárska kríza 30. rokov) prehriatia deregulovaných finančných trhov, z európskej perspektívy je to iný príbeh. Dnešnú krízu môžeme chápať aj ako poslednú zo série mániodepresívnych reorganizácií, ktoré začali kolapsom východoeurópskeho komunizmu v roku 1990, pokračovali kolapsom „novej ekonómie“ v roku 2000, nekontrolovateľnými globálnymi konfliktami od teroristických útokov 11. septembra a postupnými prasknutiami špekulatívnych bublín. Keď Alexander Brener v roku 1997 nasprejoval znak dolára na Malevičovu maľbu *Suprematizmus*, vystavenú v Stedelijk Museum v Amsterdame, mohli sme to chápať ako symbol celého obdobia po roku 1990. Vtedy bol tento počin vnímaný hlavne ako nihilistický vandalizmus snažiaci

sa o upútanie pozornosti, no retrospektívne ako veľmi presné umelecké vyjadrenie. Zo súčasnej bioekonomickej perspektívy ho však môžeme chápať ako niečo úplne iné, než čo autor pravdepodobne zamýšľal. V súčasnom pohľade nasprejovaná značka dolára neupozorňuje na dobytie Malevičovej suprematistickej nemateriálnosti kapitalistickým materializmom. Skôr vytvára dialóg medzi dvoma menami: maľbou so špekulatívnou hodnotou na umeleckom trhu a dolárom ako nemenej špekulatívnou menou.

Abstraktná konceptuálna maľba a dolár stelesňujú ekonomiku, v ktorej sa výmenná hodnota do maximálnej miery oddelila od materiálnej výrobnéj hodnoty. Konceptuálne umenie s jeho „dematerializáciou umeleckého objektu v rokoch 1966 – 1972“ možno chápať ako predznamenanie odpútania sa amerického dolára a ďalších západných mien od zlatého štandardu v roku 1971. Malevičova maľba postriekaná Brenerom kladie fundamentálnu otázku, či sa znak dolára a suprematistická maľba navzájom znehodnocujú alebo si navzájom pridávajú na hodnote, možno dokonca viac než sumu ich častí. Na túto otázku neexistuje definitívna odpoveď, len pokusy o odpoveď závislé od premenlivých obchodných cyklov. Ktoré hodnoty pôjdu hore a ktoré dole? Ako sa budú navzájom ovplyvňovať? Môžeme Malevičovu/Brenerovu/dolárovú superimpozíciu pokladať za schizofrenickú alebo bipolárnu? Pretvára superimpozícia Malevičovo statické, takmer sochárske suprematistické dielo na experimentálny objekt v čase? Táto interpretácia, samozrejme, odporuje antikapitalistickým zámerom, ktoré deklaroval Brener. V roku 2002 napísal spolu so svojou partnerkou Barbarou Schurzovou pamflet o *Nutnosti kultúrnej revolúcie*. Depresiu tu chápu ako produkt neoliberalnej kultúry a nadväzujú na to, kde skončila Maciunasova kritika umelcovho ega:

„Keď hovoríme o kultúrnej revolúcii, bolo by logické predpokladať, že by mala vzniknúť pod rukami dnešných ‚kultúrnych robotníkov‘: umelcov, režisérov, hercov, autorov, filozofov, teoretikov a kritikov. Počas nášho hľadania revolučných kultúrnych pracovníkov sme však väčšinou krčili plecami a škripali zubami. Ha-ha-ha-ha! Dnešní kultúrni

robotníci sú len stádo namyslených, koketných flákačov skrotených Mocou — nič viac. Aspoň polovica z nich túži po úspechu, peniazoch a uznaní takzvaných expertov a masových médií. Snívajú, že jedného dňa budú stáť v radoch neoliberalnej elity. Chcú sa dostať na blýskavé stránky módnych časopisov hneď vedľa modeliek. Bolo by, samozrejme, nefér obviňovať tieto iniciatívy bez výnimky — preto opakujeme: Pole kultúry je dnes veľmi fragmentované — nájdeme v ňom nielen úspešných, sebaistých víťazov, ale aj tých viac alebo menej nespokojných, frustrovaných, plných pochybností, vylúčených, zdeptaných, stratených a zatrpknutých a práve na nich sa obraciame.“

Budúcnosť, ktorá teraz nie je nikdy prítomná

Dielo švajčiarskeho umelca žijúceho vo Viedni Hansa Bernharda je rovnako emblematické pre internetový boom deväťdesiatych a nultých rokov, ako je Brenerovo dielo pre postkomunizmus. V roku 1994 založil Bernhard rakúsku umeleckú skupinu etoy, ktorá sa prezentovala ako prázdny, bezobsažný kybernetický startup. Oblečená do oranžových uniforiem a s vyholenými hlavami, osvojila si mačistickú kapitalistickú korporátnu identitu vrátane akcií na burze a prenajatého vrtuľníka. Začiatkom nultých rokov Hans Bernhard skupinu etoy opustil a znovu sa vynoril pod pseudonymom ubermorgen.com spolu so svojou partnerkou Lizvix, čiastočne ako následok nervového zvrútenia po excesívnom užívaní drog počas obdobia etoy a následnej diagnózy bipolárnej poruchy a psychiatrickej liečby. Bernhard otvorene hovorí o svojej pokračujúcej liečbe, často nosí na verejné prezentácie veľké igelitové tašky plné škatuliek od predpísaných liekov a jeho osobný blog pozostáva len z názvov a dávkovania liekov, ktoré si v daný deň vzal. V rámci net.artu a širšej oblasti mediálneho aktivizmu sa ubermorgen preslávili stránkou voteauction.com, ktorá sa tvárila ako platforma pre nákup a predaj hlasov v amerických prezidentských voľbách v roku 2000. Výsledkom bolo, že umelcov predstierajúcich, že sú internetoví startupoví podnikatelia, vyšetrovala FBI a CNN priniesla senzačný

polhodinový spravodajský blok o tom, ako sa „zahraničná firma snaží zmanipulovať americké voľby“. *Psych|OS*, menej známe dielo ubermorgen, začalo v roku 2001 sériou obrazov a videí, ktoré Bernhard urobil v nemocnici počas svojich psychotických stavov. Materiál zahŕňal aj autoportrét, ktorého vytvorenie si nepamätá, a profesionálne nafotené fotografie umelca v role pacienta. Najdôležitejšie dielo v tejto sérii je softvér s názvom *Psych|OS-Generator*, webová aplikácia, ktorá umožňuje každému vybrať si vlastnú psychózu zo zoznamu a ďalej spresniť jednotlivé chorobné symptómy. Softvér sa drží systému číslovania Svetovej zdravotníckej organizácie ICD-10. Na záver postupu viacnásobného výberu softvér vytlačí recept v súlade s európskymi alebo americkými nariadeniami, doplnený falošným lekársym podpisom.

Názov diela už ani nemôže byť doslovnejší, je to operačný systém bežiaci na psychóze ako svojom datasete a vytvára kybernetickú sochu psychózy ako naprogramovaných systémov. Navyše, je to dielo perverzného počínania so sebou samým, ktoré prevádza lekársku profesiu do algoritmov a nahrádza ju vlastnou bioekonomikou pre deprimovaných. Kým Brener a Schurz si uchovávajú svoju optimistickú vieru v depresiu ako hnaciu silu revolúcie, v *Psych|OS* okrem malého momentu slobody spočívajúceho v humore tohto diela vládne len depresia a dystopia.

Psych|OS-Generator je dokonalým príkladom toho, čo afrofuturistická autorka Ras Mashramani nazýva sci-fi ako súčasný stav skôr než ako vízia budúcnosti. Už teraz žijeme v dystopiách (alebo utópiách, v závislosti od euforického alebo depresívneho odtieňa príbehov) Philipa K. Dicka, J. G. Ballarda, Stanislawo Lema a Vladimira Sorokina. Mashramani je spoluzakladateľkou punkového queer sci-fi kolektívu *Metropolarity* vo Philadelphii. V zine *Metropolarity Journal of speculative vision and critical liberation technologies* píše:

Batoľatá na dotykových obrazovkách, lebo
ich prsty sa s nimi narodili — dronový
dohľad nad všetkými vašimi telesnými plynni —
superbaktérie sa rozprávajú: jebať vás
penicilín.

Sci Fi už nie vyhradené budúcnosti.

Sci Fi už je tu na vašom prahu.

Toto je meditácia o budúcnosti
prítomnej

v našich sci-fi realitách.

Budúcnosť je teraz

a vždy bola

svetom bez konca. Amen.

Depresia je nadčasová. Nerobí rozdiely. Bez horizontu
rasových alebo triednych privilégií depresia utvára životy,
ktoré sa dokonale hodia k dystopii na našom prahu. Žiadajme
pre depresiu spravodlivosť, nie lieky.

Preklad Magdaléna Kobzová

Redakčne krátené.

Originálny text je súčasťou publikácie

A Solid Injuries to the Knees. Preklad

uverejňujeme so súhlasom autora

a vydavateľstva Rupert.

**Florian Cramer je spisovateľ,
filmár, fotograf, teoretik
vizuálnych štúdií a digitálnej
komunikácie.**