

Marián Paukov

Tak blízko a tak ďaleko - tak ďaleko a tak blízko

Takouto paradoxnou štvorčlenkou by sa azda u nás dala charakterizovať nová situácia umenia po roku 1989. Vzhľadom na to, čo nám bolo s väčším, alebo menším prinútením „blízke“ z jednej geopolitickej sféry - sa stalo „vzdialeným“, a iné, čo bolo „vzdialené“ (z opačnej geopolitickej sféry) sa stalo „blízkym“. Z toho však môžu vyplývať aj nečakané konsekvencie pre umeleckú sféru: ak v minulosti dochádzalo k ideologizácii umenia „zhora“, dnes môže ísť, ak nie „rovnako“, tak „humánnejšiu“ - o ideologizáciu „zvnútra“.



Alexander Rodčenko, Lily Brik, Portrét pre plagát „Knihy“, 1924
Internet: http://daiquiri.ru/img/2007/09/rodchenko_15.jpg

Ak v modernizme išlo, v umení všeobecne a vo fotografii osobitne, o dištancovanie sa od základných elementov tradičnej reprezentácie (zobrazovania), tak súčasná história fotografie (film a nové médiá) v rámci postneklasického a technologicky povedané - postfordistického diskurzu - demonštruje opačnú tendenciu, na čo by sme chceli poukázať na niektorých príkladoch. Tá ideologizácia sa u nás môže diať ani nie tak „uvedomele“, ale v novej situácii otvorenej demokracie skôr „zo zotrvačnosti“, pričom rovnako zákerne - voči „starému a staršiemu“, ale aj voči súčasnému umeniu, a tiež vo vzťahu k novým médiám.

Ak sa nám zdá, že ontogenéza nových umení opakuje fylogénzu klasických umení, nemali by sme zabúdať, že podobne, ako historicko-kultúrny proces vo všeobecnosti, aj dejiny umenia - sa stávajú „jednotnými“ aj prostredníctvom tých najradikálnejších a najalternatívnejších (antiestetických), a to nielen realizovaných, ale aj potenciálnych, zatiaľ neuskutočnených tendencií a polôh umenia. „Nevinnosť“ umenia existuje



Alexander Rodčenko, Lengiz, 1925
Internet: http://gallerix.ru/pic/_UNK/1973977528/19607297.jpeg

len v utopickom raji nekonania a „nedokončenej dokončenosti“. Je totiž rozdiel medzi „dokončenou nedokončenosťou“ umenia a jeho „nedokončenej dokončenosťou“. Len prvý prípad je žiaduci, na rozdiel od - akože „klasických“ alebo súčasných gýčových „nedokončených dokončeností“. Poetologicky formulované - až pastiš (vynájdená od konca 17. storočia v Taliansku) ako sebareflexívna a zároveň imitatívna „kritika v akcii“ dokáže reflektovať situáciu umenia v postneklasickom období, keď povedané s Heideggerom: „podstatou básnictva je básnenie o podstate básnictva“.

„Zďaleka“ nazerané - z pohľadu USA (v súčasnom reprezentatívnom umenovednom diskurze), napríklad dielo ruského avantgardistu (predbežne neutrálne: fotografa, designera) dvadsiatych rokov 20. storočia Alexandra Rodčenko (1891-1956) je ponímané akoby neutrálne, napriek upozorneniu na „podtextovú“ ideologickú manipuláciu „produkcionizmom“ v sovietskom období. Z ruskej strany zase toto obdobie necharakterizujú ako „ruské“, ale skôr ako „sovietske“.



Alexander Rodčenko, 1924
Internet: <http://www.fotodi.ru/img/rodch/manevry.jpg>

V reprezentatívnej publikácii v českom preklade Umění po roce 1900 (vydavateľstvo: Sloart 2007, redakcia: Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin, H. D. Buchloh) sa k spomínanému obdobiu, keď sa vypracovávala platforma produkcionizmu v prvých mesiacoch roku 1922, uvádza: „Rodčenkove ikonoklastické gesto sa brzy stalo legendárnym mezníkom (Nikolaj Tararabukin, dříve formalistický kritik, který se stal



Alexander Rodčenko, Osip Brik, fotografia sa používala ako varianta časopisu LEF
Internet: http://pilgrimakimbo.files.wordpress.com/2009/02/alexander_rodchenko_caparevis-talefi1924.jpg

najrafinovaným ideologem skupiny Inchuku, je ve svém pojednání Od stojanu k stroji z roku 1923 nazýva „posledný obraz“ a hovorí o něm jako o bodu obratu): obrátilo stránku v knihe dějín, dosáhlo bodu, z nějš není návratu. Na pořadu dne již nebyla analýza, nebyla již další možná cesta než, vstoupit do výroby“ (Umění po roce 1900, str. 176). „Místo aby řídili výrobu

předmětu, formovali ideologii výroby: nakonec přece našli útočiště ve stále rostoucí dělbe práce v sovětskom Rusku“. V tejto súvislosti by sa však žiadalo pripomenúť, že sovietsky produkcionizmus bol akýmsi „sovietskym“ amerikanizovaným fordizmom.



Jeff Wall, Mlieko, 1984

Internet: <http://theresalamarre.wordpress.com/2011/04/19/the-digital/>

Aby to bolo rukolapnejšie, preskočme do dejín bojovej techniky (veď vlastne termín pre bojové vozidlo: tank bol kryptopomenovaním, prebratým z fotografickej techniky). Ruský tank T-35 bol skonštruovaný „na základe“ totalitnej „del'by práce“ a možno určený na „ďaleké vojenské operácie“ - chronologicky pred tankom T-34, pričom ten prvý bol vlastne amerikanizovaným fordizmom, a teda pre „sovietske“ - v tomto prípade obranné - pomery nevhodným. Henry Ford nebol zbožňovaný v medzivojnovom období len v Nemecku a vo

Francúzsku, ale aj v Rusku, a tu by sa ťažko napísalo „Sovietskom“, hoci americkí fordistickí inžinieri („tayloristi“) sa oslavovali hneď po Stalinovi.



Hokusai, Cestovatelia zachytení v náhlom vetre na Ejiri, 1832

Internet: <http://peterbaker.org/blowin-in-the-wind/screen-shot-2012-10-29-at-4-57-22-pm/>

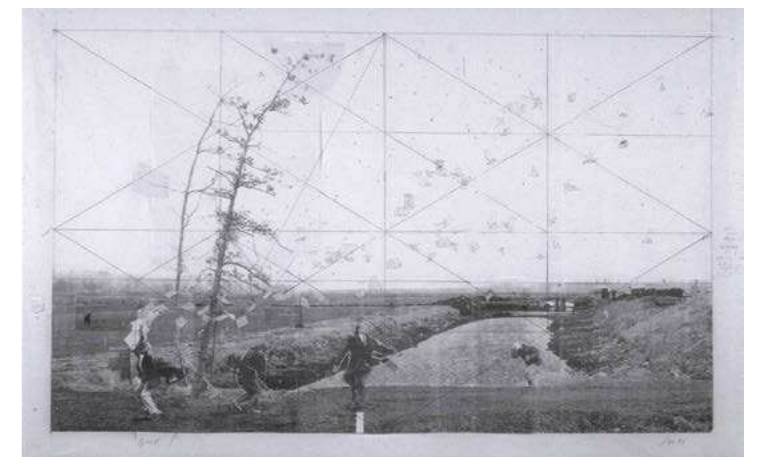
Avšak až nemecko-francúzske „vplyvy“, po „Blitzkriegu“ v roku 1941 tento konkrétny „výrobok“ (to už bol T-34) - (produkcionizmus prešiel „ľahko“ od traktorov k tankom) prerobili na jednu z víťazných spojeneckých zbraní 2. svetovej vojny. V rámci variovaní našej témy - nešlo natoľko „o boj na diaľku“ ako skôr „o boj nablízko“, hoci aj nie na vlastnom území. V práci amerických autorov sa to už nerozoberá, v zmysle nehovorenia o negatívach, ale skôr o anticipujúcich pozitívach, ale z podtextu to vyplýva aj u nich pri charakteristike posunu od produkcionizmu k propagande v 20. rokoch 20. storočia.

„Dělbá práce, kterou konstruktivisté jako správní marxisté nejprve napádali, že vede od odcizení práce, a poté s ní kupodivu souhlasili, když ji Lenin prohlásil za podstatnou pro rekonstrukci Ruska, se obrátila proti nim. Pouze Jogansonovi, který byl z konstruktivistu nejtvorivější..., se podařilo aktivně se podílet na výrobě: pracoval jako vynálezce. V jiné situaci by jeho nadání vzkvétalo (jeho sopekultury z Obchomu se podobají těžkým strukturám, které navrhovali Kenneth Snelson a Buckminster Fuller koncem čtyřicátých let a počátkem padesátých let“ (Umění po roce 1900, str. 178-179).

„V té době ale nebyl nikdo, kto by rozpoznal, že pro tentokrát byl most, po němž volal Arvatov, překročen. Celkem vzato je výsledkem zdravého jádra produkcionizmu poměrně zanedbatelný“ (Umění po roce 1900, str. 179). (Začiatkom 70. rokov minulého storočia sa nám dostala do rúk zošrotovaná, a len v niekoľkých exemplároch rozširovaná Tatlinova iniciatíva O. Čepana, pojednávajúca práve o tomto produkcionistickom období.) V spomínanej publikácii Umění po roce 1905 sa k roku 1925 uvádza, že výstava art deco v Paríži znamenala oficiálne zrodenie gýču. Le Corbusierova strojová estetika sa medzitým stala čiernou morou modernizmu a Klub pracujúcich Alexandra Rodčenko presadzoval nové vzťahy medzi človekom a predmetmi.

Treba povedať, že to bolo z pohľadu Západu (alebo „dokonca“ aj z pohľadu Afriky, kde išlo o Black Deco), keď spoločnosť „prechádzala“ v medzivojnovom období cez „druhú secesiu“ (nielen v gýčovom variante). Tej však dostatočne nerozumieme, keď jedným dychom „čítame“ historizmy 19. storočia a secesiu (pod rozličnými názvami), pričom to anglické art modern, ak by sa prekladalo nesprávne modernizmus, nebolo by to celkom nesprávne v metaforickom zmysle: secesia naozaj, ako to bolo známe aj z výrokov belgického architekta, pôsobiaceho v Nemecku, H. C. van de Veldeho (1863-1957), bola „polovičným modernizmom“, a teda tiež „vnútornými zbraňami“ útočila na eklekticizmy 19. storočia. Ak však postmodernu chápeme, hoci aj kreatívne, s dominantnou črtou eklekticizmu, výsledkom je potom žalostný architektonický alebo umelecký historizmus, naozaj pripomínajúci „slabé“ a nie „silné“ stránky 19. storočia Jednoducho: gýč, alebo „stredný prúd“.

Vráťme sa ku kolektívnej práci amerických autorov o umení 20. storočia. V kapitolkách Architektúra alebo revolúcia/architektúra ako revolúcia sa konštatuje, že Rodčenkovi interiér bol „kritikou“ kapitalistického prepychu a jeho kolektívnej spotreby a bol projektovaný ako kolektívny priestor. Vývozom sovietskeho umenia na



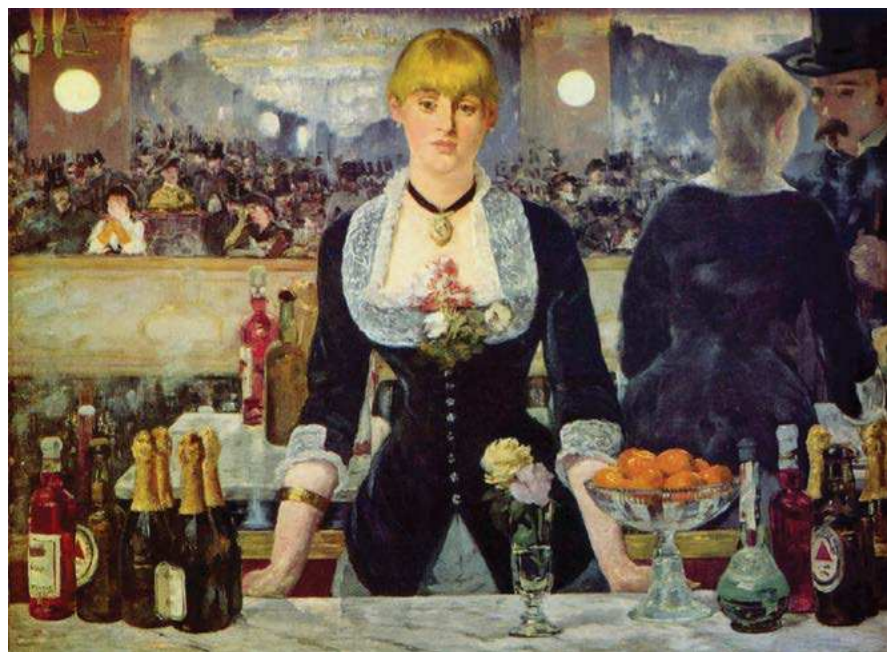
Jeff Wall, štúdia pre Náhly závan vetra, 1993

Internet: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-study-for-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t07235>



Jeff Wall, štúdia pre Náhly závan vetra (po Hokusaiovi), 1993

Internet: <http://peterbaker.org/blowin-in-the-wind/wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-1993/>



Eduard Manet, Bar vo Folies, Bérgerie, 1882
Internet: <http://www.anatrigio.es/2013/10/la-ultima-pintura-de-edouard-manet.html>

parížskej výstave Dekoratívneho umenia v roku 1925 zastúpenej aj Rodčenkou, sa mal premaľovať barbarský obraz sovietskeho režimu, ale to je opäť z amerického pohľadu. „Prekáža“ im design, ale neprekáža im sovietska fotografia a sovietsky film z tohto obdobia (analógie možno nájsť aj v medzivojnovom Nemecku) u toho istého autora (Rodčenka), ako to možno až hyperkriticky nemilosrdne odhaľujú „svoji“. (Američania tiež „svojich“, ako som sa o tom presvedčil v nemeckých mestách, spravidla nebombardovali.)

Práve po zadaní hesla antiestetika do ruského vyhľadávача www.yandex.ru sa objavila stať Andreja Jachnina: Antiumenie, kde sa pojednáva (okrem iného) aj o Rodčenkovi, a to v určitom

protiklade k Man Rayovi (1890-1976, tiež v ňom vidia „východné“ korene“), kde energia, vychádzajúca zo sovietskych „laboratórií rozpadu“ nebola civilizačno-kultúrnym „obalom“ pacifikovaná, ako sa to dialo na Západe (nie tak v nacistickom Nemecku). „Neprešli sme“ - v dobrom slova zmysle - „cez dekadenciu“ ako sa to objavuje v názvoch celých postneklasických výstavných podujatí. Dekadent Huysmans nenapísal len „bibliu dekadentov“ Naruby, ale aj Katedrálu - po duchovom obrate, knihu, ktorá vyšla v slovenskom preklade, tiež - deduktívne nazerané - v pravdepodobnostne v jedine „možnom čase“ (v medzere v roku 1948). Preto v masovom rozmere u nás zrejme nerozumieme Kanadčanovi Jeff Wallovi, lebo aj naše

poznanie klasikov maľby v masovom zmysle je akoby z pozície „známkovej tvorby“. V deduktívnom prístupe, napríklad aj k dejinám fotografie, nás neprekvapí, že fotograf Jeff Wall siahol pre inšpiráciu k japonskému grafikovi Hokusaiovi (1760-1849, označovanom niektorými za „najväčšieho“ umelca „všetkých čias“), alebo pri tvorbe iných jeho fotografií - ku Velázquezovi (anticipujúcom v jeho transparentnom a „fotografickom“ povrchu olejovej maľby Meninas doslova sofistifikované fotografické techniky) alebo k E. Manetovi (1832-1883). Jeff Wall sa svojou tvorbou hlásil aj k Tizianovi, Davidovi, Van Dyckovi, Delacroixovi, Berninimu a Duchampovi. Mohlo by sa tu do nekonečna v rámci žánru pastiš spomínať, aspoň symbolicky ešte jeden príklad na deduktívnu imagináciu: v slávnom obraze indických žien, sa Henri Cartier Bresson mohol inšpirovať nemeckým romantikom C. D. Friedrichom (1774-1840) s jeho motívom ženskej figúry „dirigujúcej“ akoby „na dlani“ slnečno-oblačnú feériu.



Jeff Wall, Obraz pre ženy, 1979
Internet: <http://grupaok.tumblr.com/post/14704641006/artistpro-jeff-wall-picture-for-women-1979>

Na pozadí vedomia paradoxnosti pamäte žánru napríklad byzantských a ruských ikon, s vnútornou ikonoklastickou alebo ikonodulovou intenciou, azda pochopíme možno až príliš nemilosrdnú (ikonoklastickú) kritiku „svojich“ - konkrétne Andreja Jachnina na „účet“ Rodčenka: „riskujem, že obrátim na seba ‚spravodlivý‘ hnev umeleckého spoločenstva, pokúsím sa považovať o Rodčenkovi-revolucionárovi, Rodčenkovi-Bohoborcovi a o Rodčenkovi - tvorcovi sovietskeho kultúrneho a duchovného mutantu (internet http://antiiskusstvo.rf/book/laboratory_collapse)“.

Antiestetika zo západných hľadísk - skôr v metaforickom ako v doslovnom význame - znamená, že „vojna nebola“, hoci bola „Vojna v Zálive“ prenášaná v priamom prenose. Bez záveru - v duchu postmoderných filmov - len toľko: „z východných“ - „pravomozgových“ pozícií Východu autentickejšie „rozumie“ klasikovi moderny, manieristickému (na spôsob nedokončeného manierizmu 16. storočia) Antonionimu a jeho filmu Zväčšenina - ako u nás, kde na rozdiel od nich film „čítajú“ „aj - aj“ postneklasicky, teda „akusticky“ a nielen „vizualisticky“. Azda aj o hmate a o vône bude umenie 21. storočia, a to aj napriek „obratu k obrazom“.

Mgr. Marián Paukov, PhD., CSc. (*1950)

Historik umenia. Venuje sa pedagogickej činnosti (humanitné predmety) na Strojníckej fakulte Slovenskej Technickej Univerzity v Bratislave. Dejiny umenia zakomponováva do širšieho rámca dejín technológií.



Diego Velázquez, Las Meninas alebo Rodina Filipa IV, 1656
Internet: <http://theoldmistressesandme.files.wordpress.com/2009/03/velazquez-las-meninas-5.jpg>