

České sochárstvo zo zbierok SNG

Bratislava - hrad, jún - august

úvod v katalógu

Rudolf Pribiš. Súborné dielo

Bratislava, dom kultúry, december - január 1972

úvod v katalógu

1972

Eric Grate - sochárske dielo. Endre Nemeš - nové obrazy

Bratislava, Dom umenia, február - marec

Generácia 1909

Socha piešťanských parkov

Piešťany, Balnea palác, zimná záhrada, august - október

v spolupráci s Ľ. Belohradskou

úvod v katalógu

1975

Vincent Hložník. Tvorba z rokov 1939 - 1945

Bratislava, Dom umenia, november - december

úvod v katalógu

1994

Ester Martinčeková - Šimerová

Bratislava, SNG, jún - september

úvod v katalógu

## Nedokončená moderna

### *Incomplete modern*

Mgr. Marián Paukov, CSc., Katedra teórie a dejín umenia,  
VŠVU

Nebudem sa zdržovať definovaním moderny, modernizmu, avantgardy, avantgardizmu, postmoderny a postmodernizmu. Tieto pojmy sa vysvetľujú nejednoznačne, čo však na druhej strane má určitú výhodu.

Budem si všímať niektoré prejavy umenia v rytme „veľkého času“ alebo „dlhého trvania“, a to aj napriek tomu, že postmoderna spochybňuje „veľké vyprávania“, čo však nie je to isté. Len z hľadiska nekritického názoru sa môže aj to, čo nie je to isté, zdať ako to isté. Zároveň by som chcel poukázať na to, že v historickom vývoji ide o viac typov klasiky, pričom sa ukazuje, že pravdivé nie je to, čo je klasické, ale klasické je to, čo je pravdivé. Poznať zajtrajší deň umenia nie je možné. Ale paradoxne je možné nejako nahliadnuť do pozajtrajšieho dňa umenia. Avšak tak, že sa napojíme na rytmus „veľkého času“ a podstúpime do predčerajšieho dňa umenia. Teda po prvé - veľký rytmus, po druhé - „klasička“ a po tretie mi pôjde o postihnutie vnútorných protirečení, nuansov, diferencií na niektorých príkladoch umeleckého vývoja. Tieto sú pre umelecký vývoj častokrát podstatnejšie než vonkajšie zmeny. Z takéhoto hľadiska možno porovnať aj také prejavy umenia, ktoré sa nachádzajú od seba buď v časovej alebo geografickej vzdialenosti.

Nedokončenosť moderny chápem v zmysle weberovského možného vedomia alebo ako potenciálne možnosti v duchu Aristotelovej topologickej estetiky. Ide mi práve o poukaz na nevyčerpané alebo známe, a predsa neznáme, možnosti moderny a pomoderny (zámerne nehovorím postmoderny). Ísť niekam - znamená ísť pomimo niečoho. Aj my sa takto často miňame. Stačilo by len málo, možno aby sa vyskytol nejaký clinamen - o čom bude reč neskôr.

Clinamen ma viedol k tomu, že som si vybral štyri rozdielne príklady na demonštráciu zvoleného cieľa. Prvý príklad bude z prvej polovice 19. storočia. Vybral som ho preto, lebo by som rád naznačil, že tí, ktorí unáhlene určitým umeleckým prejavom vyčítajú „19. storočie“, teda prežitost', sa nevdojak pri riešení svojich „postsúčasných“ problémov ocitajú ešte v prvej polovici 19. storočia. Sú v zajatí toho, čo už bolo v priebehu 19. storočia dezaktualizované.

Druhým príkladom bude príbeh o clinamene a bude - okrem iného súvisieť s termínom ready-mades u M. Duchampa. Jeden pojem je veľmi známy, druhý po-

jem je temer neznámy.

Tretí príklad bude súvisieť s tvorbou K. Maleviča a El Lisického. A napokon štvrtý príklad bude spojený s tvorbou J. Tinguelyho, ktorý dal lekciu súčasnej estetike zaujatej reprezentacionizmom. Jeho vystúpenie je v niečom podobné aktivite B. Newmana, keď ako praktik – výtvarník dal aj estetikom lekciu o dnes diskutovanom pojme vznešeného.

K prvému príkladu. Ide o transparentnú maľbu z prvej polovice 19. storočia, rozšírenú v tom čase hlavne v Anglicku. Ak sa na jednej strane vie o vplyve akvarelovej maľby na vývoj anglického maliarstva v 19. storočí, menej alebo vôbec sa nevie o transparentnej maľbe na skle. Tieto transparenty vtedy vytvárali „prírodnú“ súčasť obytného prostredia – nachádzali sa v interiéroch bytov, v knižniciach atď. Okrem J. Martina sa týmto transparentom venoval aj W. Turner. Podľa názoru J. Martina maľby na skle mali presiahnuť všetky iné druhy umenia svojou veľkoleposťou a vraj mali ďaleko predbehnúť akvarelovú a olejovú maľbu. Vraj aj diela svetového umenia pomocou prepisu na sklo mali získať dodatočný efekt. Netreba ani dodávať, že takýmto „dokončovaním“ umeleckej klasiky cesta ďalej nevedla. Lenže, nepripomína táto situácia našu postmodernú dobu, keď sme v zajatí buď doslovného televízneho „svietenia“, alebo – v prenesenom zmysle – jagavej extravagantnej, eklektickej a chladnej postmodernej produkcie?

Pristúpme k príbehu o clinamene. Poprvýkrát sa tento pojem objavil u Epikura v jeho atomizme. Bola ním pomenovaná náhoda a aj ľudská sloboda v protiklade k determinizmu a osudovosti. Clinamen doslova znamenal odklonenie. Epikuros bol vlastne chaokratom staroveku. Chaokratické motívy rozvíja v súčasnosti M. Vodrážka v knihe Chaokracie. Z nového sveta A-vropy.

Idea clinamenu bola v protiklade tak s teológiou, ako aj s racionalizmom. Z tohto dôvodu sa clinamen stal obľúbeným objektom kritiky pre prakticky celú európsku tradíciu. Avšak práve negatívna kritika spôsobila to, že sa na clinamen nezabudlo. Bola to predovšetkým newtonovská kritika, ktorá odvrhla akýkoľvek element náhody v dani sveta. Približne od polovice 19. storočia sa začína situácia meniť. M. Maeterlinck ohlasuje vznik nového náboženstva náhody. Metaforou náhody sa stáva ruleta. Vzniká teratológia ako disciplína skúmajúca odchýlky - clinamen - od normálneho vývoja organizmu.

J. K. Huysmans v románe Naruby vytvára apológiu mrzákov. Monštrum je u neho späté s ideou clinamenu. Prízrak, mora sa stáva dôležitou metaforou sveta. Na konci 19. storočia sa idea clinamenu prelína s kultúrnym mýtom baletu, na ktorý sa začínajú projektovať kvázifyzikálne teórie pravdepodobnosti. V roku 1902 vydáva A. Jarry spis Balistika tanca. Choreografická metafora sa rozšírila aj na iné objekty a nadošľudla postupne – hlavne zásluhou Nietzscheho – zreteľne filozofický charakter. Stojí za pozornosť, že v tom čase sa rozširuje mytologický archaický mýtus o Ixiónovi s nasledujúcim asociačným reťazcom: koleso – rotácia – mŕtvola – Boh – hráčska kocka. Ixión sa začal pripodobňovať

Kristovi. Motív Ixióna bol u Jarryho pretransformovaný na motív Krista-bicyklistu. Motív clinamenu sa objavil aj v diele L. Pirandella, napr. v románe Nakrúca sa z roku 1915. Hrdinom románu sa stáva kamera – superzrak alebo „božské oko“. Kamera sa bude točiť a registrovať život a operátor sa stane nepotrebným. Nemožno si tu nespomenúť na Flusserov názor, že dnes sa fotograf stáva funkcionárom aparátu. Filmovou kamerou u Pirandella sa stal taký mechanizmus, ktorý bol zrastený s človekom a produkoval chaos. Zákonité podľa takýchto názorov rodilo náhodné. Náhodné neočakávaným spôsobom malo rodiť zákonité. Clinamen bol takto vtiahnutý do sveta ako fundamentálny tvorivý mechanizmus. V Skutkoch a názoroch doktora Faustrola, patafyzika sa opisuje stroj na výrobu obrazov – maľovací stroj a nazýva sa priamo Clinamen. Tento maľovací stroj vytváral celý rad „diel“, ktoré záhadne presne anticipovali niektoré črty poetiky surrealizmu. Zabehnem dopredu – k štvrtému príkladu. Asociačná niť nemôže viesť od Jarryho maľovacieho stroja k Tinguelyho Strojom na kreslenie a mnohé iné jeho podobné objekty, ktoré parodovali mechanizmus presnosti.

Vráťme sa k Jarrymu. Práve od neho, hoci sa to málo pripomína, viedla priama cesta k excentrickej tvorbe francúzskeho spisovateľa R. Roussela. Niektoré texty Jarryho možno považovať za kľúč k tvorbe Roussela. Rousselov princíp písania textov pripomínal činnosť akéhosi stroja. Prácu začal tak, že vytvoril dve vety, temer nezozlášiteľné podľa zvuku, no rozdielne podľa zmyslu. Keď sa obe vety našli, zostávalo len napísať príbeh, ktorý sa potom mal začínať prvou a končiť poslednou vetou. Ukazuje sa, že Roussel bol nielen priamym pokračovateľom Jarryho, ale aj zrejším nástupcom S. Mallarmého.

Vplyvnou osobnosťou v týchto dramaticko-komických kultúrnych procesoch bol H. Bergson – napísal v tom čase inšpiratívny spis O smiechu. Stroj nebol smiešny, ale smiešnymi sa stávali vlastnosti, pripodobňujúce človeka stroju – mechanickosť a strnulosť. Tak či onak, tvorba sa chápala ako niečo nepredpovedateľné. Podstata umenia sa hľadala v clinamene a chápala sa ako nevedomý automatizmus. Čím bol tento stroj zložitejší, tým väčšiu úlohu v ňom mala zohrať náhoda. Vytvárala sa teória automatického písma. A zrejme nepreženie, ak poviem, že túto teóriu hotovú prevzal v roku 1924 A. Breton v Manifeste surrealizmu.

Pred Bretonom princíp náhody pri vytváraní umeleckých „textov“ rozviedol M. Duchamp, ktorého možno považovať za najdôslednejšieho „žiaka“ Jarryho a Roussela. Duchamp v roku 1913 napísal Erratum musical. V tomto roku vytvoril aj svoj reade-made Bicyklové koleso, čo sa nedá nevidieť v súvislosti s už spomenutým motívom Krista-bicyklistu a tiež superzraku vo vnútri krútiaceho sa kolesa-kamery. Taktiež jeho Veľké sklo bolo založené – okrem iného (napr. motív androgýna) na idei clinamenu a na pretransformovanom mytologickom komplexe spojenom s Ixiónom. Duchamp vytvoril v roku 1926 Anemický film, ktorý bol založený na princípe rotujúcich diskov. Tieto prístroje, zdá sa, tiež boli spojené s Ixiónovým komplexom – išlo o oči umiestnené do centra kolesa.

Nie je tu priestor, aby som sa zaoberal Duchampovou tvorbou./1 Stručne možno zhrnúť, že od Mallarmého po Duchampa si určitá mytologická problematika zachovala svoju paradigmu. O celostnosti umeleckého procesu u niekoľkých generácií umelcov svedčí skôr táto nemennosť mytologického jadra, než nejaká zmena foriem a rétorika deklarácií. Aj v súvislosti s Druhým manifestom surrealizmu možno pripomenúť, že kultúra je produktívna až vtedy, keď kontinuita v preberaní motívov sa dostane do štádia anonymnosti. Niekedy dokonca negácia „mena“ sa stáva podmienkou úspešnej translácie štruktúr.

Na tomto mieste by som chcel vyzdvihnúť fakt, že mnohé kultúrne mýty sú len vtedy produktívne, keď dôjde k zrastaniu motívov, ktoré sú od seba dostatočne vzdialené. Možno to azda pomenovať ako hru zo zadných čiar. Napr. spojenie atóm-písmeno nemalo takýto mytogénny charakter. No situácia sa môže zmeniť, keď sa do komplexu mýtu dostane cudzorodý element, napr. tanec alebo balet. Takto sa môže dosiahnuť tzv. mytologické monštrum. Produktívna je tá kultúra, ktorá ma dostatočne zložitý mytologický alebo symbolický fond. Clinamen sa v tomto zmysle ako symbol náhodných spojení ukázal ako fundamentálny mechanizmus vitálnej obnovy kultúry. V tomto kontexte interpretácie Duchampových ready-mades od B. Groysa – celkove inak vynikajúce – sa potom padoxne zdajú málo zložité, príliš inverzné: „devalorizácia hodnotného a valorizácia nehodnotného“./2

Produktívny mýtus alebo symbol, zo stránky postranného pozorovateľa, vystupuje ako monštrum. Clinamen sa takto chápal ako stroj a supermonštrum, kde dochádzalo k rôznym spojeniam: vreteno, balerína, kónusy a kolesá, kinematografické oči, bohupodobná mltvola. Kultúrny mýtus vystupoval ako teratologický komplex. Takýto stroj nadobúdala potenciál k nekonečnému rozrastaniu. Hlavná príčina produktívnosti teratologického komplexu pre kultúru spočívala v nemožnosti logizácie. Je to označujúce bez označovaného. Nakoľko zmysel tohto symbolického stroja nie je možné vysvetliť a samotné označujúce, samotný stroj vyzerá ako zložitý konglomerát nespojiteľných detailov, činnosť kultúry sa zameriava na skúmanie fungovania a logiku samotného stroja. Interpretácia sa prenáša z úrovne označovaného na úroveň označujúceho. V roku 1922 vydal J. Epstein spis Lyrosafia – apológiu defektnej logiky./3 Nebude to azda smelé tvrdenie, ak sa povie, že pre 21. stor. je clinamen takým istým lyrosofickým symbolom.

Mytologický komplex clinamenu je pre kultúru dôležitý aj v tom, že v ňom ide o metazameranosť umeleckej tvorby. Tá je totiž jedným zo základných znakov moderného umenia. Znak, ktorý sa často stráca ako ponorná rieka, ale ktorý nakoniec vždy možno rozpoznať a ktorý podivuhodne spája často aj celkom protichodné tendencie moderného umenia, je nepochybne jeho vytrvalé uvažovanie o sebe samom, jeho sebauvedomovanie, jeho kritika vlastných prostriedkov a hľadanie nových možností. Netreba tu ani uvádzať napr. heideggerovskú definíciu maľby: „podstatou maliarstva je maľovanie o podstate maliarstva“.

K tretiemu príkladu. Dielo K. Maleviča je široko diskutované. Zoznamujeme sa aj s jeho menej známymi textami. Poznámky k jeho dielu som tľmočil na konferencii a v zborníku „O kresbe“. Chcel by som dodať, že jeho Čierny štvorec na bielom pozadí z roku 1914 nebol len reakciou na západné umelecké smery, ale reagoval aj na východnú kultúru a jej symboliku. Motív štvorca-okna a vypadávanie z okna a z reality sa však stal neskôr „ruskejším“ podtextom iného obrazu-textu. Vtedy išlo o späťosť s ideami – ruským clinamenom – s poéziou D. I. Charmsa, ktorý od dvadsiatych rokov až podnes je živým inšpiračným prameňom mnohých umelcov. U Maleviča išlo zároveň o svojrázne umelecké upozornenie na blížiacu sa svetovú kataklyzmu – prvú svetovú vojnu. Len málokeď platí – svet sa rozdvajil nadvoje a cesta viedla srdcom básnika – maliara, ako v Malevičovom prípade.

Na tomto mieste sa musím odvolať na Lyotarda: „Pochopiť, čo mám na mysli, ti umožní karikatúrne zjednodušené rozmiestnenie niekoľkých mien na šachovnici avantgardnej histórie: na strane melanchólie to budú nemeckí expresionisti, na strane novatio Braque a Picasso; na jednej strane Malevič a na druhej Lisickij, tu Chirico a tam Duchamp. Odtieň, ktorým sa odlišujú tieto dve tóniny, môže byť nepatrný, vyskytujú sa často pospolu v tom istom diele, navzájom skoro nerozlíšiteľné, a napriek tomu svedčia o spore medzi nostalgiou a experimentom“./4 Ide práve o tieto vnútorne diferencie, nuansy medzi zdanlivo tým istým. S Nietzsche, Flusserom a de Bonom zrejme možno povedať, že treba myslieť farebne a nie čiernobielo. El Lisického dielo okrem vplyvu na knižnú grafiku zanechalo vplyv aj na mnohých dekonštruktivistických projektoch v architektúre. Menej je známe jeho humorné sprostredkovanie suprematizmu pre deti: Suprematistický príbeh – O dvoch štvorcoch a šiestich konštrukciách z roku 1920. Menej sa tiež vie, že jeho ilustrácie detskej literatúry nereagovali len na vizuálnu stránku poézie, ale mu išlo aj o vytvorenie vizuálneho analógu k jej akustickej stránke. Preto možno súhlasiť s tými názormi, ktoré tvrdia, že cyklus kultúry sa len vtedy dovŕši, teda sa „klasicizuje“, keď sa tzv. vysoká umelecká produkcia stane súčasťou aj aktuálneho detského fondu umenia.

Štvrtý príklad. Bez toho, že by som to tu rozvádzal, štvrtý príklad bude súvisieť s predchádzajúcimi troma. Znova zdôrazňujem, ako je v euro-americkom umení dôležitá vlastnosť metazameranosť nielen do radov do vlastnej umeleckej tvorby, ale často priamo do oblasti teórie. Na druhej strane nemožno opomenúť také situácie, keď táto vlastnosť sa považuje za jedinú vlastnosť umeleckej tvorby. Román H. Hesseho Hra so sklenenými perlami je vlastne polemikou s absolutizovanou metazameranosťou hlavne vedeckej produkcie. Tento metodologizmus vedy nie je však celkom príbuzný s metodologizmom umenia.

J. Tinguely svojou sériou montovaných objektov Myslitelia, ktoré boli vystavené na jeho veľkej výstave v Moskve, chcel dať nevtieravú lekciu dvom frontom – a pritom v duchu clinamenovej poetiky. Doteraz sa zrejme nenašiel výtvarník, prisahajúci akokoľvek na kráľovstvo náhody, aby sa nestaral, či sedia popisky

diel s dielami samotnými. Aby nedošlo ku clinamenovej zámene. Ako však mohol byť návštevník Tinguelyho výstavy prekvapený, keď v katalógu bola požiadavka pravidelne vymieňať navzájom všetky lístky pod vystavenými Mysliteľmi. Z Heideggera sa zrazu stal Hegel, z Nietzscheho Kant atď. Avšak diela sa dali čítať aj metaforicky aj nmetaforicky, návštevník si skrátka mohol vybrať. Tinguelyho počin hodnotím tak, že tento významný švajčiarsky sochár dal pred svojou smrťou lekcii aj modernistickým reprezentacionistom aj antireprezentacionistom, lebo svoju metazameranosť nevystavoval na obdiv. Pokyny k výmene lístkov sa nachádzali v katalógu jeho tvorby.

Tinguely zostal formálne ten istý. Skryto však išlo tiež o clinamen. Bez toho, že by to Tinguely nejako demonštroval, pred výstavou v Moskve požiadal, aby mu pripravili odpad z moskovských dvorov. Mal dosť metafor, išlo mu o metonymiu. Na tvári miesta - „in situ“ Moskvy chcel zhotoviť nové objekty. Navonok išlo o to isté a predsa to nebolo to isté. Takéto diferencie nenazývam jednoducho „postmoderné“, ale pomoderné diferencie s vnútornou pamäťou. Okrem toho, Tinguelyho prítomnosť v Moskve akoby chcela poukázať na problémy potrebného dialógu medzi Západom a Východom. V rámci súčasných dejinno-filozofických názorov sa dnes vedú diskusie, že z hľadiska budúcej perspektívy možno aj niektoré komponenty minulosti, teda nielen prítomnosti a budúcnosti, meníť. Aj umeleckými počinmi akoby sa svet polyfónne zjednocoval. Ak sa dnes všemožne aj na poli umenia nebudeme usilovať o „možnú možnú“ dialogickú jednotu, veľa jednoducho „možných“ vecí nemusí byť vôbec.

## Poznámky

/1. Vynikajúci prehľad Duchampovej tvorby je obsiahnutý v rukopise J. Chalupeckého Podobizna umelce v moderním veku. Duchampovské meditácie. Najnovší (prístupný) prehľad literatúry o Duchampovi je obsiahnutý v stati W. Grasskampa: Duchamp, als Genie betrachtet. In: Merkur (52) 1998, s. 95-105. S titulom mojej state korešponduje monografia The Definitively Unfinished Marcel Duchamp od Thiery de Deveho z roku 1991. Nechcem týmito poznámkami aj na iných miestach meniť charakter žánru - písomného zachytenia prednášky a ďalej tiež nechcem rozširovať zoznam literatúry, o ktorú sa opieram. Predsa musím aspoň v poznámke uviesť, že s Duchampovým dielom sa vyrovnal aj J. Clair, ktorý rozvíril hladinu aj na Slovensku. Avšak tak, že slovenskí čitatelia českých populárnych časopisov nepoznajú iné jeho nepreložené teoretické monografie. Filozofický prístup k Duchampovmu dielu predviedol J.-F. Lyotard. Jeho interpretácie Veľkého skla a diela Ak je dané (Etant donnés) možno považovať za kongeniálny výkon. Prvé dielo Lyotard chápal ako „ešte nie“ a druhé „už nie“ - a to všetko z pohľadu „chlapickosti“, usilujúcej sa „uvidieť“ premeny panny v nepannu.

/2. B. Groysova metodológia v knihe Utopija i obmen (Moskva 1993) je, zjednodušene povedané, založená na akomsi „pan-ready-mades-izme“. Práve jeho účely je to výhodné zjednodušenie. Symbolický kontext Duchampovho diela je však mnohostrannejší a mnohovrstevnejší.

/3. Výber zo štúdií J. Epsteina vyšiel česky pod názvom Poetika obrazu. Praha 1997.

/4. J.-F. Lyotard: O postmodernismu, Praha 1993, s. 26-27.