Preklad dvoch textov filozofa, teoretika umenia a esejistu B. Groysa (1947) chce byť drobnou aktualizujúcou pripomienkou tém a postáv (ruská výtvarná avantgarda, K. Malevič, V. Tatlin, V. Kandinskij atď.), ktoré od šesťdesiatych rokov sústredene a cieľavedome vovádzal do slovenského, resp. vtedy aj československého myslenia a písania o modernom umení O. Čepan, aktualizujúcou pripomienkou dôležitej súčasti jeho osobnostne utváraného teoretického gesta a bádateľsko-pracovného repertoáru – s ambíciou aspoň minimalisticky naznačiť dnešné fungovanie týchto tém a umelcov v medzinárodnej diskusii o povahe a súvzťažnostiach moderny, avantgardy, výtvarného umenia, literatúry, sociálnej utópie a politického totalitarizmu.

Faktickým podnetom je výstava Výtvarník Oskár Čepan (1925 – 1992), ktorú pripravila Galéria Jána Koniarka v Trnave (kurátori – B. Bodorová a J. Valoch), podujatie prebiehalo v decembri 2005 – januári 2006 (k dispozícii je aj katalóg so štúdiami B. Bodorovej, J. Valocha a P. Zajaca). Výtvarné aktivity O. Čepana, „umelecké chcenie", za autorovho života držané poväčšine striktne v privátnej sfére, vo viacerých ohľadoch však predstavuje potenciálny inšpiračný zdroj, experimentálny cvičný polygón, vizuálnu paralelu a napokon popri všetkej východiskovej avantgardnosti užité „názorné pomôcky" jeho teoretickej obrazotvornosti i konkrétnej literárnohistoriografickej práce.

V súvislosti s textami B. Groysa treba záujemcu explicitne upozorniť na štúdie O. Čepana o K. Malevičovi a V. Tatlinovi, pôvodne v súbore textov K. Maleviča O nepredmetnom svete (1968) a v antológii textov Tatlinova iniciatíva (1971, nastupujúca normalizácia však túto edíciu zmarila), obidve práce sú dnes dostupné, pochopiteľne, bez materiálov, ktoré uvádzali, v J. Mojžišovej edícii prác O. Čepana z oblasti výtvarného umenia Znepokojené múzy (1999). Patrí sa dodať, že preklad pôvodných textov z okruhu ruskej výtvarnej avantgardy bol výsledkom práce N. Čepanovej.

Z bežne dostupnej novšej literatúry možno uviesť posmrtne vydanú publikáciu českého teoretika a historika umenia J. Padrtu Kasimír Malevič a suprematismus (1996) a súbor Malevičových textov Suprematické zrcadlo (1997) v preklade a so štúdiou T. Glanca. Pri P. Filonovovi, ktorý v úvahách B. Groysa tvorí s V. Tatlinom podľa princípu kontrastu problémový diptych, možno odkázať na dávnejšiu českú monografiu J. Kříža Pavel Nikolajevič Filonov (1966).

Stroja ako jednej z určujúcich skutočností a fascinujúcich predstáv moderného sveta a moderného umenia sa dotýka v súvislosti s kritickou bilanciou architektonického funkcionalizmu klasická úvaha J. Mukařovského Člověk ve světe funkcí (Předmluva ke knize K. Honzíka Tvorba životního slohu), knižne v súbore Studie z estetiky (1966, 1971), resp. dnes aj vo zväzku Studie I. (2000).

Preklad a poznámka: F. M.

Boris Groys

Umelecké dielo ako nefunkčný stroj

Ruskú avantgardu, ako aj celú historickú avantgardu začiatku 20. storočia možno chápať v prvom rade ako reakciu na vznik súdobej techniky. Nástup stroja ako umelého objektu, ktorý nemá priame vzory ani v prírode, ani v tradícii a svojou formou odkazuje len na vnútorný princíp svojho fungovania, mal takmer magický vplyv na mnohých umelcov, inšpirujúc ich k pokusu skonštruovať umelecké dielo ako svojho druhu „estetický stroj", fungujúci nie ako znak niečoho iného, nejakého „obsahu", vonkajšieho voči stroju, ale len ako vyjavenie vlastnej konštrukcie. Avantgardní umelci tak dali znamienko rovnosti medzi umelecké dielo a stroj na základe spoločného príznaku „originálny artefakt", s cieľom, aby tak iniciovali a legitimizovali nový typ umeleckej praxe a vybojovali si nezávislosť od vládnucej estetickej tradície, skompromitovanej v rámci avantgardného diskurzu, keďže to bola tradícia „pred-strojová".

Táto stratégia, ktorá sa ukázala ako dostatočne efektívna v boji so starým umením, napriek tomu generovala nový problém, ktorý sa nadlho ocitol v stredobode pozornosti ako samotných avantgardných umelcov, tak aj kritiky, a bol to problém vzájomného vzťahu medzi avantgardným umeleckým objektom a utilitárnym strojom. Industriálny stroj, pochopiteľne, nie je čírou manifestáciou svojej formy: forma je diktovaná zvonku jeho utilitárnou funkciou a jestvujúcimi technickými prostriedkami na realizáciu tejto funkcie. Zoči-voči tomuto evidentnému faktu sa avantgardná prax a teória ocitli pred neľahkou dilemou. Pokusy oddeliť umenie od technickej utilitarizácie a uchovať jeho autonómiu sa nevyhnutne dostávali do podozrenia z reakčnosti, z ambície vrátiť sa k nezáväznej subjektivite v umení, k nadvláde privátneho estetického vkusu; identifikácia umenia a stroja nemohla byť spochybnená, lebo to by zasiahlo základný argument avantgardy v boji s tradíciou a vlastne aj jej raison d'être. Avšak úplná identifikácia so strojom prirodzene znova privádzala avantgardné umenie k predmetnosti, k determinácii vonkajškom. Záležitosť sa komplikovala ešte aj tým, že porevolučná sovietska ideológia sa usilovala vôbec celú spoločnosť organizovať na spôsob stroja, takže ďalšie pridržiavanie sa východiskovej identifikácie „umenie = stroj" nevyhnutne dovádzalo avantgardu nielen k technickej, ale aj k sociálnej, ideologickej a v konečnom dôsledku k štátno-byrokratickej utilitarizácii.

Celé dejiny ruskej avantgardy sú v istom zmysle dejinami realizácie metafory „umenie = stroj": vývin ruskej avantgardy bol natoľko konzekventný (od kubizmu k suprematizmu, ku konštruktivizmu, k produktivizmu atď.), natoľko dôsledne interpretoval túto metaforu ako totožnosť – až po úplnú integráciu do štátneho stroja stalinizmu.[1] Pritom však ani jeden konkrétny avantgardný umelec nedokázal absolvovať logiku tohto pohybu

[1] O súvzťažnosti ruskej avantgardy a stalinizmu pozri: GROYS, B.: Stiľ Stalin. In: *Utopija i obmen*. Moskva, 1993. (Príznačnejšie vyznieva názov nemeckého prekladu z r. 1988 – Gesamtkunstwerk Stalin – pozn. prekl.)

až do konca. Každý – od Maleviča po Rodčenka – v určitom momente abdikoval, samo avantgardné vedomie ho odsúdilo ako reakcionára a skutočne čoskoro nastal uňho pochopiteľný pohyb k tradičným formám. Toto odpadlíctvo, pochopiteľne, nebolo dôsledkom slabosti charakteru. Stotožnenie „umenie = stroj" bolo od samého počiatku strategickým ťahom v boji avantgardy za autonómnu a dokonca za dominantnú pozíciu v umení, preto zrieknutie sa tohto stotožnenia, keď začínalo ohrozovať autonómiu avantgardy, bolo v nemenšej miere diktované samou logikou tohto boja, než ako trvanie na ňom.

Úplný opis týchto stratégií, ako už bolo povedané, sa kryje s dejinami ruskej avantgardy ako celku. Avšak zvláštne miesto v nich má Tatlinova tvorba, pretože zo všetkých ruských avantgardistov Tatlin možno s najväčšou dôslednosťou sa pokúsil vytvoriť autonómne umelecké objekty – stroje. Spomedzi nich sa prirodzene vydeľuje Pamätník III. internacionály z r. 1920 (taktiež ho možno chápať ako svojho druhu stroj, zabezpečujúci pohyb súčastí pamätníka) a zvlášť Letatlin (1930 – 1932), pričom dokonca aj nevyhnutne krátka analýza stratégií, realizovaných v týchto prácach, azda objasní dilemy historickej avantgardy ako celku. Tatlinov umelecký program, zvyčajne označovaný ako konštruktivizmus, súčasníci často vnímali ako najradikálnejší obrat k „strojovému umeniu".[2] To robí pochopiteľnou polemiku predstaviteľov avantgardy s týmto programom prinajmenšom z dvoch protikladných pozícií. Tak pre Maleviča – zvlášť v porevolučnom období – skrytá alebo zjavná polemika s konštruktivizmom sa stáva v podstate základnou témou a vnútorným motorom jeho práce: Malevič vidí v stieraní hranice medzi umelcom a inžinierom novú hrozbu ofenzívy „predmetnosti" a následne straty tej úrovne „nepredmetnosti", ktorú umenie dosiahlo v suprematizme. Nepredmetnosť Malevič čím ďalej, tým viac interpretuje nie ani tak ako odmietnutie zobrazenia predmetov sveta, ale skôr ako „bezúčelnosť", neutilitárnosť, nezameranosť vôle na nejaké konkrétne hodnoty, t. j. ako odmietnutie nielen sveta tradície, ale aj budovania nového sveta – úlohy, ktorú Malevič chápe ako základnú pascu pre nové umenie. Pritom zdôrazňuje predovšetkým ten argument, že utilitarizácia robí umenie závislým od vedy s jej relatívnym a historicky premenlivým poznaním: umenie je preňho vecou „neučených" a podlieha skrytému, „nepredmetnému", vnútornému rytmu života, zahŕňajúcemu priestor a čas v celku, a preto je rovnako dostupné každému. Malevič uznáva ako technický, tak aj sociálny stroj komunizmu za „nepredmetný" v tej miere, nakoľko ich forma nie je hierarchizovaná, avšak utilitarizácia tejto formy je preňho rovnoznačná so vznikom nového poznania, novej hierarchie, novej predmetnosti a v dôsledku toho aj regresu vo vzťahu k nepredmetnosti suprematizmu.[3] Zároveň v tom istom čase sa útočí na konštruktivizmus Tatlina a jeho žiakov z „ľavých" pozícií, ako napr. Tarabukin, že je „naivný a diletantský", že je to záležitosť amatérska, vzdialená od súdobej výroby.[4] V Tatlinových konštrukciách je zjavná absencia špeciálnych poznatkov a utilitárnej funkcie, ktorá dodáva umeleckému objektu skutočnú účelnosť, a teda aj vnútornú presvedčivosť. Podobne aj Trockij tvrdí, že naozajstná krása je spojená s účelnosťou, a preto porovnáva Tatlinov Pamätník III. internacionály s Eiffe-

[2] Charakteristický je plagát s nápisom „Die Kunst ist tot. Es lebe die Maschinenkunst Tatlins", ktorý predviedli G. Grosz a J. Heartfield na berlínskej výstave Dada v júni r. 1920.

[3] Pozri napr. MALEWITSCH, K.: *Suprematizmus. Die gegendstandlose Welt.* Köln : DuMont, 1989, s. 61 n.

[4] TARABOUKINE, N.: *Duchevalet a la machine.* Paris, 1980.

lovou vežou a porovnanie vychádza v prospech Eiffelovky.[5] Skutočne, ani z hľadiska stability konštrukcie ako celku, ani z hľadiska zabezpečenia požadovaného otáčavého pohybu Tatlinova veža neobstojí pred inžinierskou kritikou. Táto kritika zaznela zvlášť konkrétne na adresu Letatlinu – aparátu, čo svojou formou, ako sa zdá, bol určený na lietanie, čo však aj podľa ubezpečení samotného Tatlina mal lietať, ale nevzlietol.

Táto nefunkčnosť Tatlinových strojov sa zvyčajne chápe ako ich nedostatok a ospravedlňuje sa dvojako. Najrozšírenejšie ospravedlnenie tkvie v tom, že Tatlinove stroje sú utopické: nezodpovedajú súdobému stavu techniky, ale zato ukazujú cestu jej ďalšieho rozvoja a v tomto zmysle predbiehajú svoju dobu. Tatlinov inžiniersky diletantizmus sa takto mení na variant vedeckej fantastiky. V skutočnosti takéto vysvetlenie je málo presvedčivé: Tatlinove stroje sa odlišujú od dobovo nerealizovateľných vedeckých projektov tým, že neúspech je naprogramovaný a jasný od samého začiatku, pretože princíp ich výstavby z vedeckého aspektu nepredstavuje nič nového. Tak Letatlin nepredpokladá nijaký technicky nový princíp pohybu: podobné aparáty dávno boli známe, rovnako ako dávno bolo známe, že lietať nebudú. Ak je pravda, že Tatlin bol oboznámený s príslušnými výpočtami Ciolkovského, tak si musel jasne uvedomovať, že Letatlin vzlietnuť nemôže.[6]

Druhý typ ospravedlnenia tkvie v tom, že ten istý Letatlin predstavuje predovšetkým umelecké dielo – o tom hovorí aj sám Tatlin K. Zelinskému v známom rozhovore.[7] Chápať to však len v tomto zmysle, že formy Letatlinu sú „krásne" ako také, znamená vrátiť sa na cestu tradičnej estetiky, s ktorou Tatlin bojoval, a vyhnúť sa otázke, prečo vlastne Letatlin je postavený práve ako stroj. Veď na vytvorenie krásneho „organického" vzoru stačila by aj estetika napr. jugendstilu – avantgardu na to netreba.

Interpretácia, ktorá sa tu ponúka, tkvie v tom, že práve nefunkčnosť, neutilitárnosť, diletantiznus – napr. Tatlinovej veže alebo Letatlinu – sú tým, čo ich robí faktom umenia: stroj zaujíma Tatlina v tom momente, keď nefunguje, keď neplní svoju utilitárnu funkciu. Stroj a technický progres musia najprv utrpieť porážku, aby sa potom dali estetizovať, musia stratiť praktickú hodnotu, aby nadobudli hodnotu umeleckú. Tatlinova stratégia tak pripomína skôr ready-mades Duchampa než inžiniersky projekt orientovaný na budúcnosť. V tejto súvislosti treba si všimnúť, že sám Tatlin v spomínanej besede so Zelinským uvádza ako predchodcu Letatlina Ikara, t. j. mýtus o lete, zakončenom pádom. Letatlin svojou formou odkazuje na nekonečný reťazec historicky zafixovaných prehier (Leonardov lietací stroj – to je len najznámejší z takýchto príkladov), veď napokon vizuálne pripomína obrovského archaického pterodaktyla, čo zaletel do súdobej civilizácie z prehistorických čias. Pochopiteľne, nie je to náhodné: ruská avantgarda – zvlášť to krídlo, ku ktorému patril Chlebnikov a ku ktorému mal blízko Tatlin – orientovala sa nielen na industriálny stroj, ale aj na archaickú, magickú techniku. Avantgardistické texty a objekty predstavujú stroje archaického nevedomia, inštrumenty „vecnej mágie", ktorú ruská avantgarda často identifikovala s archaickou vrstvou ruského života, ruského ľudového umenia a jazyka. V tejto perspektíve Letatlin možno interpretovať ako znak nesprávneho, nezasväteného, divošského, magického alebo „neučeného" vnímania súdobej techniky,

[5] TROTZKIJ, L.: *Revolution und Literatur*. Berlin, 1968, s. 168 n.
[6] TATLIN, V.: *Moderna Museet*. Stockholm, 1968, s. 9 – 10.
[7] Ibid., s. 77 – 80.

čo odkazuje aj na Maleviičove traktáty, pochopiteľne, Tatlinovi známe, a ešte vo väčšej miere korešponduje s globálnou proti-západníckou orientáciou ruskej avantgardy. (Globálnu orientáciu na primitívne, archaické a magické ruská avantgarda prebrala, samozrejme, od západnej avantgardy, ale dodala jej špecifický nacionalistický kolorit.)

Táto interpretácia kladie Letatlin do jedného radu s takými textami tých čias, ako romány A. Platonova, poviedky M. Zoščenka alebo poézia D. Charmsa, ktorého Tatlin, mimochodom, ilustroval a u ktorého sa často vyskytuje motív vypadávania z okna. Vo všetkých týchto prípadoch sa tematizuje situácia nezasväteného, nevedeckého, „ruského" vedomia, nesprávne vnímajúceho „súdobú kultúru". Keďže ruská avantgarda zachytila túto situáciu neúspechu (nie však preto, že by sa interpretovala ako utopický projekt víťazstva tohto vedecko-nevedeckého myslenia), možno povedať, že má tú humanistickú dimenziu, ktorá sa jej často upiera, a svojrázne pokračuje v tradičnej ruskej téme nie nového, ale malého človeka. Avšak krach techniky v „nevedeckom" Rusku sa tu chápe, pochopiteľne, nielen ako neúspech nezasvätenca, ale aj ako neúspech celej súdobej techniky, neschopnej poskytnúť skutočný zážitok vzletu, pretvoriť ľudský život. V takomto zmysle Letatlin vzlieta vyššie než akékoľvek lietadlo, bez toho, že by sa pohol z miesta: názorne demonštruje, že každé lietadlo v podstate ostáva na mieste.

Už rané kontrareliéfy Tatlina pri bezprostrednom kontakte zarážajú predovšetkým maximálnou chudobou a antitechnickosťou svojich materiálov, vylučujúcich akékoľvek reči o utópii. Tatlinov Pamätník III. internacionály – babylonská veža s perpetuom mobile, integrujúcim revolúciu do nekonečnosti kozmických cyklov – taktiež sotva bude až taký utopický, veď aj o babylonskej veži je známe predovšetkým to, že bola zničená.[8] Prečo však napriek tomu spája Tatlin svoj osud s komunistickou utópiou? Možno predpokladať, že príčiny sú tie isté, ako aj u mnohých ďalších výtvarníkov a spisovateľov jeho generácie, ktorým sa sociálno-industriálny komunistický stroj javil ako čestnejší, otvorenejší, než „idealizmus" tradičnej spoločnosti a jej umenia, takže akceptovali túto „strojovú čestnosť", bez toho, že by záväzne akceptovali nádeje na jasnú budúcnosť, ktoré sa s tým spájali. Ak aj Tatlin mal ilúzie, tak to boli zrejme ilúzie práve o autentickosti obrazu sveta, ktorý práve vytváral, ako nefunkčného stroja – v protiklade voči oficiálnej orientácii na efektívnosť. Ostáva tak otázkou, nakoľko si Tatlin pri vytváraní svojho magického simulákra stroja uvedomoval, že aj celý vtedajší sociálny stroj, so všetkými svojimi vonkajšími nárokmi na vedeckosť a efektívnosť, predstavoval presne taký istý simuláker, t. j. svojho druhu neutilitárnu a neproduktívnu avantgardnú „konštrukciu". Je možné, že neskôr to predsa len pochopil, a práve vtedy prešiel ku kresleniu kvetov. Avšak v každom prípade pre dnešné „postkomunistické" vedomie Tatlinove stroje a zvlášť Letatlin – aj s mottom zo Stalina, ktoré vybral Tatlin: „Technika rozhoduje o všetkom."[9] – javia sa práve ako pamätník tej unikátnej syntézy archaiky, mágie a techniky, akou bol ruský komunizmus.

GROYS, B.: Proizvedenije iskusstva kak nefunkcional'naja mašina. In: *Utopija i obmen*. Moskva : 1993.

[8] O kozmickej symbolike Tatlinovej veže pozri MILLER, J.: *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*. Yale Univ. Press, s. 151 n.

[9] Motto k Tatlinovmu článku „Umenie a život" (1932), odkazujúcemu na Letatlin. Vladimir TATLIN: *Moderna Museet*, s. 75.