

## Štúdiá vizuálnej kultúry a postkomunistická identita? Skúmanie obrazu v kontexte spoločenskej transformácie

**DANIEL GRŮŇ**

Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave

### ABSTRAKT

Cieľom štúdie je zhodnotenie možností štúdia vizuálnej kultúry v krajinách bývalej východnej Európy z hľadiska transformácie spoločnosti a procesov spojených s pádom komunistického režimu. Štúdiá je nasmerovaná k problematizácii pojmu „vizuálna kultúra“ vo vzťahu k pojmom ideológia, inštitúcia, pamäť, ikonoklazmus a verejný priestor. Patria socialistické inštitúcie umenia do kompetencií odboru vizuálnych/kultúrnych štúdií? Ak áno, aké metódy a pojmy máme k dispozícii, aby sme skúmali „ikonosféru“ spojenú s budovaním socializmu, s kolapsom jedného politického systému a následnou politickou, ekonomickou a spoločenskou transformáciou? V akom vzťahu budú potom vizuálne štúdiá k tradičnej disciplíne dejín umenia a ako písať o produkcii obrazov v časoch totalitných ideológií zo súčasných perspektív? Budeme sa pohybovať na území, ktoré si delia viaceré disciplíny a pokúsime sa nadviazať na výsledky interdisciplinárnych výskumov zameraných na vizuálnu kultúru a otázky postkomunistickej identity.<sup>1</sup> O tom, že táto problematika je najmä v rámci strednej Európy živo diskutovaná na rôznych úrovniach, svedčia výstavné projekty, publikácie a nové kurzy na univerzitách.<sup>2</sup> Tieto prístupy nielen pripúšťajú, ale priamo predpokladajú rôznosť metód, medziodborovosť a mnohosť názorov. Naším cieľom preto nie je uvažovať v globalizujúcej perspektíve, ale prostredníctvom kritickej analýzy niektorých kľúčových pojmov naznačiť niektoré lokálne podmieňujúce aspekty „súčasnej minulosti“. Táto štúdiá má tiež ambíciu predstaviť problémové okruhy kritického myslenia o obrazoch a vizuálnej kultúre z pozície zlomových spoločenských udalostí.

### OBRAZ, TEXT A IDEOLÓGIA

Táto štúdiá má i ambíciu predstaviť problémové okruhy kritického myslenia o obrazoch a vizuálnej kultúre z pozície zlomových spoločenských udalostí. Nebudeme sa zaoberať definovaním vizuálnej kultúry či vymedzením predmetu vizuálnych štúdií, ani definovaním odboru ako vednej disciplíny, keďže táto téma už bola predmetom iných textov dostupných v našom prostredí.<sup>3</sup> Bez ohľadu na snahy etablovať vizuálne štúdiá ako samostatný odbor, ktorý zastrešuje rozmanité metódy, perspektívy a teoretické pozície, vnímame ich v zásade ako otvorenú kritickú platformu, komplementárnu k tradičnej disciplíne dejín umenia a kultúrnych štúdiám.<sup>4</sup> Štúdiá vizuálnej kultúry spájajú poznatky viacerých disciplín, sú úzko spojené s kritikou estetických kategórií a inštitucionálnych rámcov, skúmajú javy sprostredkované vizuálnou technológiou,

venujú sa kultúrnym prejavom menších, postkoloniálnym diskurzom, otázkam rodu a sexuality či najrôznejším prejavom masovej kultúry.<sup>5</sup> Náš úvod do problematiky vedieme cez porozumenie obrazu ako nielen materiálneho, ale aj mentálneho prejavu, s dôrazom na skúsenosť pozerania, na pozerajúci sa subjekt a na pojem obraznosti ako sociálnej konštrukcie.

Teoretické východisko nášho uvažovania o obraznosti by sme mohli situovať do téz W. J. T. Mitchella, ktorý v knihe *Picture Theory* (Obrazová teória) polemicky reaguje na rozličné modely textuality slúžiace reflexiám umenia, médií a kultúrnych foriem, pričom ohlasuje odlišný spôsob uchopenia problematiky a nazýva ho „obrazový obrat“ (pictorial turn) v humanitných vedách. Mitchell upozorňuje, že nejde o návrat k naivným teóriám zobrazovania, skôr o postlingvistické a postsemiotické objavovanie obrazu ako komplexnej súhry medzi vizualitou, aparátom, inštitúciami, diskurzom, telom a znázorňovaním.<sup>6</sup> Tak ako rozličné formy čítania, aj „diváctvo“ (spectatorship) a jeho rôzne prejavy ako pohľad, dozeranie alebo vizuálny pôžitok môžu byť rovnako náročným problémom ako interpretácia textu. Nie náhodou sa Mitchell pokúša o revíziu tradičnej ikonológie, ako ju predstavuje dnes už v dejinách umenia zakladateľská štúdiá Erwina Panowského. Samotný pojem obrazového obratu ešte nedáva nijakú odpoveď, je iba kladením otázky. Ikonológia, ak vychádzame z významu tohto slova, predstavuje istý príslub diskurzívnej vedy o obrazoch. Avšak tomu, aby „logos“ ovládol „ikonu“, bránia pozostatky obrazných podobností v diskurzoch, ktoré u Panowského vedú k „svetovému pohľadu.“<sup>7</sup> Podľa Mitchella ikona v pojme ikonológia pripomína potlačenú pamäť, ktorá sa neustále vracia ako nekontrolovateľný symptóm. Mitchell hovorí o kritickej ikonológii a tiež o obnovennej ikonológii, pričom rekonštrukciou ikonológie sa mieni vzdať viery v objektivitu vedeckej teórie a nastaviť stretnutie „ikony“ a „logosu“ vo vzťahu k témam, ako je renesančný pojem *paragone*, ktorý predstavuje súperenie sesterských umení maľby a literatúry.<sup>8</sup> Túto tézu Mitchell rozpracoval vo svojej staršej práci *Iconology. Image, Text, Ideology*. (Ikonológia. Obraz, text, ideológia). Svoj súbor štúdií sám uvádza ako knihu o videní, ktorú akoby napísal slepý autor pre slepých čitateľov, a jej záber do sféry materiálnych obrazov asi ako taký, aký si dokáže vytvoriť slepý poslucháč, keď počúva rozhovor vidiacich rečníkov diskutujúcich o obrazoch. Venuje sa teda rétorike obrazov v dvojakom zmysle. Po prvé, v zmysle výskumu toho, čo je možné vysloviť o obrazoch, ako to dokladá dlhá tradícia písania o umení, ktorá siaha až k Filostratovým *Obrazom* a centrálne sa zaoberá opisom a interpretáciou vizuálneho umenia. Po druhé, charakterizuje ju ako štúdium toho, čo obrazy samy za seba hovoria, a to presviedčaním, rozprávaním príbehov či opisovaním udalostí. Mitchell sa v tejto knihe usiluje predviesť čitateľovi kritické myslenie o obrazoch predovšetkým ako dôkladné čítanie kľúčových textov a teórií obraznosti, pochádzajúcich z dvoch historických období – neskorého osemnásteho storočia (Francúzska revolúcia a vzostup romantizmu) a obdobia rozvinutého modernizmu.<sup>9</sup>

## OBRAZY AKO ŽIVÉ ZNAKY

Hľadanie teoretických odpovedí na otázku, čo je to obraz a ako sa odlišuje od slov, priviedlo Mitchella prednostne k pojmom historických hodnôt a záujmov. Ikonológiu preto chápe nielen ako vedu o obrazoch, ale aj ako politickú psychológiu obrazov

sústredenú na štúdium ikonofóbie, ikonofílie a súperenie ikonoklazmu s idolatriou. V dôsledku toho výskum teórií obraznosti presúva svoje ťažisko k pojmu ideoló-  
gia, ktorý Mitchell vysvetľuje v dvojakom zmysle. Na jednej strane ideológiu definuje ako falošné vedomie, ako systém symbolických reprezentácií, ktorý zastiera skutočnú podstatu nadvlády istej spoločenskej skupiny a slúži na ukryvanie jej záujmov pod maskou prirodzenosti a univerzality. Jeho druhá definícia stotožňuje ideológiu s hodnotami a záujmami, ktoré prenikajú každou reprezentáciou reality bez ohľadu na to, či je táto reprezentácia falošná alebo utláčateľská. Využitím interpretačných postupov ideologických analýz sa Mitchell dostáva k odkrývaniu „slepých škvŕn“ v rôznych teóriách obrazu, na základe čoho poukazuje na nevyhnutnú prepojenosť ideológie s pojmom obraznosti. Od skúmania „metaobrazov“ – teda obrazov reflektujúcich samotný proces vizuálneho zobrazovania – sa Mitchell dostáva k otázkam „zobrazujúcich“ aspektov teórie. Následný posun v uchopení problematiky obraznosti znamenalo sformulovanie pojmu „živé znaky“, ktoré nie sú chápané ako znaky zastupujúce živé veci, ale predstavujú znaky, ktoré sú reálne živými vecami. Mitchell vychádza z toho, že obrazy sú živými formami, ktoré sa riadia túžbami a hladom, preto sa dostáva k zdanlivo banálnej otázke: Čo chcú od nás obrazy?<sup>10</sup>

Ak Mitchell tvrdí, že obrazy sú ako živé organizmy, ktoré majú vlastné túžby, vychádza z presvedčenia, že naše magické správanie sa k obrazom má v modernom svete rovnaký vplyv ako v takzvaných dobách viery. Argumentuje tým, že dvojité vedomie o obrazoch predstavuje jednu z hlboko zotrúvajúcich čŕt ľudskej reakcie na zobrazenia. V súčasnosti nie sme o nič skeptickejší k zobrazeniam, ako sme boli v minulosti. Prejavý tohto „dvojitého vedomia“ (double consciousness) zahŕňajú také fenomény ako populárne i sofistované názory na umenie, reakcie úprimne veriacich i teológov na náboženské obrazy, správanie sa detí i dospelých k hračkám, národné a občianske emócie týkajúce sa kultúrnych a politických ikon, reakcie na technické pokroky v médiách a reprodukcii, prípadne cirkulovanie archaických rasových stereotypov. Rovnako zahŕňajú aj nevyhnutný sklon k samotnému kriticismu, ktorý sa prejavuje ako ikonoklastická prax, demystifikačná práca a pedagogické odhalenie falošných obrazov.<sup>11</sup>

Mitchell tvrdí, že tu nejde len o hľadanie významu či skúmanie moci obrazov, tie ešte celkom nedokážu uchopiť paradoxnosť dvojitého vedomia. Potrebujeme si uvedomiť nielen význam obrazov, ale aj ich mlčanie, rezistenciu, ich nezmyselnú vzdorovitosť, a vziať do úvahy nielen silu obrazov, ale ich bezmocnosť, impotenciu a poníženosť. Ide o to, ako uchopiť obidve strany tohto paradoxu, a o to, že obraz je rovnako živý aj mŕtvy, pôsobivý aj slabý, zmysluplný aj bez zmyslu. Otázka túžob je ako šitá na mieru tomuto skúmaniu, pretože sa od začiatku zakladá na bytostnej dvojznačnosti.<sup>12</sup> Aby sme prišli na koreň veci, nestačí prisudzovať obrazom životnosť a silu, ale skúmať, čo im chýba, čo im nepatrí a nie je v ich kompetencii. Ak sa Mitchell pýta, či tento fenomén živých obrazov predstavuje čosi antropologicky univerzálne alebo má v sebe niečo historicky premenlivé, skúsme sa aj my spýtať, čím sa nás živá, a neváhajme dodať – živočíšna – stránka obrazov dotýka v konkrétnej historickej situácii. Mohli by sme namietat, že Mitchell sa zaoberá väčšmi tým, čo o obrazoch sami vypovedáme, ako analýzou samotných obrazov; zotrúva preto na pozícii kritickej teórie, z ktorej si podobnú kontroverziu môže dovoliť, a súčasne bezpečne postupuje

k historickým i aktuálnym prípadom. V tom sa jeho prístup výrazne odlišuje od historikov umenia, ale aj od sociológov a antropológov.<sup>13</sup>

## SÚČASNÝ IKONOKLAZMUS

Francúzsky sociológ vedy a antropológ Bruno Latour si vybral ukážku – filmový záznam požiarnikov rozbíjajúcich ochranný kryt v Turínskej katedrále, aby zachránili vzácnu relikviu. Ak ho sledujeme bez prídavného komentára, ľahko v nás vyvolá protichodné reakcie, pričom nie sme schopní povedať, či ide o deštruktívny akt alebo o záchranu objektu. Pokiaľ ide o ikonoklazmus, vieme určiť, čo je podstatou aktu ničenia a aké sú motivácie, ktoré vedú k zrejmej deštrukcii, ale „iconoclash“ predstavuje činnosť, pri ktorej nedokážeme bez ďalšieho skúmania identifikovať konštruktívny alebo deštruktívny charakter samotného počínania. Latour si kladie otázku obdobne ako Mitchell: čo spôsobuje, že obrazy vyvolávajú také vášne? „Iconoclash“ ako predmet výskumu v oblasti vedy, náboženstiev a umenia prináša cenný poznatok – zničenie alebo znetvorenie obrazov a modiel nevyhnutne vytvára nové obrazy, v troskách zničených modiel nachádzame nové vzory uctievania. K skromnej historiografii o téme ikonoklazmu, ktorú donedávna obchádzali aj dejiny umenia, začali pribúdať nové štúdiá a výskumné projekty.<sup>14</sup> V knihe *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (Deštrukcia umenia. Ikonoklazmus a vandalizmus od Francúzskej revolúcie) Dario Gamboni podáva rozsiahlu analýzu ikonoklazmu ako historického javu, ktorý siaha do čias Byzantskej ríše a v období reformácie nadobúda nové dimenzie. Gamboniho zaujíma ikonoklazmus v reláciách, o akých sa dosiaľ len málo uvažovalo. Ikonoklazmus a vandalizmus skúma ako historický fenomén, ktorý je súčasťou politických zápasov o obrazy nielen vo vzdialených historických epochách, ale predovšetkým v dvadsiatom storočí. Gamboni sa zaoberá definovaním a rozlíšením týchto pojmov, ktoré sa ukazuje ako neľahké a zakaždým problematické. Ikonoklazmus, ktorý zodpovedá významom gréckych slov „lámanie“ a „obraz“, predpokladá zámer, niekedy dokonca doktrínu. Možno ho chápať ako systematický jav a predpokladá sa, že akcia s ním spojená má nejaký význam. No pojem vandalizmus, po prvý raz použitý v pamflete Abbého Gregoira v súvislosti s Francúzskou revolúciou, predstavuje bezdôvodný útok. Používa sa vždy ako stigmatizujúci a predpokladá nevedomosť, slepotu, ignoranciu a nedostatok vkusu. Druhý pojem je obzvlášť nevhodný pre použitie vo vedeckom kontexte a interpretácii, keďže ľahko vyvráti pravdepodobnosť, že deštrukcia umenia môže byť špecifickým fenoménom. Gamboni zdôrazňuje, že pre skúmanie súčasného ikonoklazmu je mimoriadne dôležitý interdisciplinárny výskum a spolupráca. Každý výskum v tejto oblasti sa nevyhnutne viaže na otázky recepcie, ktoré vychádzajú z literárnej histórie a kritiky.<sup>15</sup> V historických podmienkach sledujú recepciu výtvarných diel dejiny umenia a predmet do veľkej miery tiež zodpovedá skúmaniu vizuálnej kultúry. Otázky recepcie by sa preto mali zameriavať na výroky, skryté motivácie či otvorené polemiky a nemali by obchádzať analýzy ideológie vládnucej politickej moci.

Pre dejiny ikonoklazmu predstavuje novú kapitolu rozsiahla deštrukcia pamätníkov v bývalom komunistickom bloku, ktorej sa Gamboni detailne venuje v citovanej publikácii. Gamboniho príbehu o páde komunistických monumentov dodáva pre-

svedčivosť a napätie to, že ikonoklazmus vykresľuje ako súčasť komunistickkej ideológie, ako vnútorne protirečivý a spletitý zápas o obrazy, ktorý siaha k počiatkom októbrovej revolúcie v Rusku v roku 1917, pokračuje stalinským kultom a jeho kritikou v časoch budovania socializmu, sovietskym imperializmom a reakciami na symboly politickej moci v bývalých sovietskych satelitných štátoch po roku 1989. Pojmy, ktoré v tejto súvislosti uplatňuje v nadväznosti na francúzskeho historika Alaina Brossata, sú „conflicting memories“ (konfliktné pamäti) a „monumental palimpsests“ (monumentálne palimpsesty), ku ktorým uvádza početné príklady z rôznych postkomunistických krajín. Gamboniho zaujímajú predovšetkým argumenty zdôvodňujúce odstraňovanie symbolov komunizmu a argumenty tých, ktorí obhajujú ich zachovanie. Ikonoklazmus prechodnej fázy, povedané slovami amerického historika umenia Alberta Boimeho, predstavuje možnosť konkrétne vyjadriť participáciu na historickej zmene a uskutočniť provizórny verejný priestor. Odporcovia odstraňovania politických pomníkov naopak zdôrazňujú ich hodnotu ako historických dokumentov.<sup>16</sup> Politické zmeny pomníkov sú nerozlučne spojené s praktikami totalitných režimov a aby sme použili príklad aj z domácich zdrojov, citujme Ľubomíra Liptáka, ktorý v texte o „ekológii pomníkov“ tvrdí, že pomníky nie sú svedectvom iba o osobe, ktorú zobrazujú, ale aj o ich staviteľoch, a môžu byť rovnako svedectvom o kultúrnej klíme a politickom režime, ktorý si prisvojil na pamätníky monopol.<sup>17</sup>

Pojmy ikonoklazmus a monument nachádzajú široké uplatnenie v kritickej línii súčasného umenia. V tejto súvislosti by sme mohli uviesť projekt *Monument kontra katedrála* maďarskej umeleckej skupiny Little Warsaw (András Gálik a Bálint Havas) z roku 2004. Tento projekt, pripravený pre výstavu *Time and Again* v Stedelijk Museum v Amsterdame, vychádzal z fyzickej relokácie sochy roľníckeho hrdinu z verejného priestoru malého maďarského mesta do západoeurópskeho múzea súčasného umenia. Jeho cieľom bolo zároveň sledovať infraštruktúry, postoje a zvyky spojené s verejnou sochou, ako aj skúmanie ich premien, čo umožnilo uvedomiť si systémy spojení medzi globálnym a lokálnym verejným priestorom.<sup>18</sup> Projekt ukázal, s akým odporom lokálneho publika sa verejná socha stretla pri osadení. Socha nepredstavovala typický príklad socialistického realizmu, skôr sa mu svojím výtvarným riešením vymykala. Little Warsaw týmto projektom potvrdili aj to, že celkom zabudnutá socha dokáže vyvolať veľkú publicitu, keď zo dňa na deň zmizne zo svojho podstavca. Ich zámerom nebolo ponížiť či deštruovať relikty socializmu, ale išlo im o zásadnejšiu otázku – ako tieto relikty máme uchopiť, z akej pozície a akými prostriedkami ich budeme skúmať. Navyše si kladú otázky, kto má morálne právo odkrývať „pravdy“ o nedávnej histórii a ako sprístupniť a rekontextualizovať predmety a myšlienky spojené s minulým režimom do súčasnosti.

## POSTKOMUNISTICKÁ SITUÁCIA

Vráťme sa k teoretickým koncepciám postkomunizmu a pokúsme sa zakresliť významové okruhy pojmu „postkomunistický“. Hneď sa pred nami objavuje niekoľko možných teoretických prístupov. Rozsiahly výskumný projekt nazvaný *The Post-Communist Condition* (Postkomunistická situácia) pod vedením Borisa Groysa na pôde ZKM / Zentrum für Kunst und Medientechnologie v Karlsruhe (Centrum pre

umenie a mediálnu technológiu) vyústil do troch publikácií. Zatiaľ čo prvé dve publikácie sú koncipované antologicky z dobových textov, poslednú, ktorú sme citovali na začiatku našej štúdie, tvorí tridsaťpäť štúdií o postkomunizme.<sup>19</sup> Predpona „post“ tu neznamená doslova obdobie začínajúce sa rokom 1989, vypovedá skôr o súbore transformácií, ktoré sa udiali za viac než tridsať rokov, s dôrazom na niektoré príznačne postkomunistické črty každodenného života počas komunizmu (napríklad konzumný spôsob života) a *vice versa*.<sup>20</sup> Publikácia skomponovaná z piatich kapitol – politická diagnóza, priestory každodenného života, priestory umenia, postavenie umelcov a literárne dokumenty – konfrontuje celú škálu výkladov vizuálnej kultúry v krajinách bývalého východného bloku z hľadiska analýzy konkrétnych fenoménov alebo ako interpretácie politickej teórie počas studenej vojny presahujúce do sociológie, filozofie, politológie a literárnej teórie. Bojana Pejić, editorka publikácie *After the Wall* (Po múre), ktorá vyšla ako katalóg k rovnomennej výstave ešte v roku 1999, upozorňuje na to, že použitie predpony „post“ v pojme „postkomunistický“ nie je totožné s tým, ako sa predpona používa napríklad v pojmoch postmoderna alebo postkolonializmus, kde vyjadruje istú časovú následnosť. Pri postkomunizme táto predpona indikuje to, že komunizmus existoval ako životná prax.<sup>21</sup>

Nadväznosť stalinizmu ako estetického javu a životnej praxe na projektívny charakter a utopickú dimenziu ruských avantgárd predstavil Boris Groys vo svojej najznámejšej knihe *Gesamtkunstwerk Stalin* (Umelecké dielo Stalin). Tézy postmoderného ruského filozofa, umeleckého kritika a teoretika médií žijúceho od roku 1981 v Nemecku a USA môžeme čítať nielen ako kritiku moderných utópií, ale aj ako analýzy subjektivity, ktorú by sme mohli označiť za postkomunistickú. Podľa Borisa Groysa musia mnohé postkomunistické spoločnosti vrátane Ruska prekonávať vlastnú cestu späť, z budúcnosti utopických vízií k doteraz nevysporiadanej minulosti vlastnej kultúrnej identity. Obrat kauzálneho a časového poriadku je niečo veľmi špecifické pre postkomunistický subjekt. Keďže komunistická spoločnosť bola vo svojom odmietnutí minulosti radikálnejšie moderná ako jej západný protivník, postkomunistický subjekt musí prekonávať cestu ku kultúrnej diverzite opačným smerom: nie z minulosti do budúcnosti, ale naopak, z budúcnosti do minulosti, z konca dejín, posthistorického a postapokalyptického času naspäť do času historického.<sup>22</sup> V citovanej štúdii sa Groys zaoberá otázkou, prečo sa štúdiá vizuálnej kultúry nevenujú kultúrnej situácii a realitám krajín postkomunistickej východnej Európy. Odpovedá si tak, že sivý, monotónny, neinšpirujúci vzhľad komunizmu, vytvorený v podmienkach uniformity a univerzalizmu, nezodpovedá západným diskurzom rôznosti a rozdielnosti, prevládajúcim v disciplíne kultúrnych štúdií. Groys tvrdí, že kultúrne štúdiá požadujú demonštrovať čosi, čo postkomunistické subjekty nemajú a ani nemôžu mať. Dôvodom je, že ak aj niekedy kultúrne identity postkomunistických subjektov existovali, univerzalistický sovietsky sociálny experiment ich úplne vymazal. V tejto téze ľahko odhalíme zároveň slabiny Groysovej teórie, pretože v stredoeurópskom priestore nachádzame mnoho dokladov, že realizácia sovietskeho sociálneho experimentu a konštrukcia národných identít sa priamo nevyučovali, museli byť len ideologicky komplementárne.

## HYPERTROFIA PAMÄTI A SÚČASNÉ UMENIE

Postkomunistický ikonoklazmus, fenomén prázdnych piedestálov, kde cítiť absenciu symbolov minulého režimu, a rekonštrukcia národných identít spojená s oficiálnou politikou pamäti sú akoby dve strany jednej mince bývalých socialistických spoločností. Podľa Andreea Huyssena sa skúmanie pamäti v súčasnom svete nezaobíde bez pojmu historickej traumy. Súčasťou diskurzov o verejnej pamäti je tvorba objektov, umeleckých diel, monumentálnych pamätníkov, ktoré prenikajú do skutočných verejných mestských priestorov a pri ktorých sa kľúčovou stáva analýza procesov ako pamäť a zabúdanie. Huyssen píše, že prežívaná pamäť je aktívna, živá, vtelená do sociálneho – to znamená do jednotlivcov, rodín, skupín, národov a regiónov. Pamäť je vždy dočasná, nespoľahlivá a postihnutá zabúdaním, slovom je ľudská a sociálna, tvrdí Huyssen. Verejná pamäť podlieha zmene – politickej, generáčnej, individuálnej. Nemožno ju uchovávať naveky a nemôžu ju zabezpečiť ani monumenty. Podľa Huyssena *prítomnosť minulého* predstavuje jeden z najprekvapujúcejších kultúrnych a politických fenoménov posledných rokov.<sup>23</sup> Pozícia pamäti ako kľúčového prvku záujmu a obratu k minulosti ostro kontrastuje s uprednostňovaním budúcnosti, takým charakteristickým pre väčšinu 20. storočia. Moderna prišla s víziou nového človeka, ktorá sa v rukách totalitných ideológií premenila na vražedné systémy fašizmu a stalinizmu; po druhej svetovej vojne to bola opäť paradigma modernizácie a expanzie technickej civilizácie. Až v osemdesiatych rokoch sa spolu s postmodernou kultúrou odohral presun záujmu od prítomnosti budúceho k prítomnosti minulého. Otázky pamäti a zabúdania sa vynárajú po roku 1989 ako dominantná téma v postkomunistických krajinách, ale aj v postapartheidnej Južnej Afrike alebo v postdiktatúrnych spoločnostiach Južnej Ameriky. Huyssen rozlišuje v rámci politiky pamäti medzi skutočnou minulosťou a mytologickou minulosťou, pričom práve mytologizácia pamäti môže vyvolať silné efekty reality a pôsobiť ako nástroj nacionalistickej ideológie.<sup>24</sup>

Tézy Andreea Huyssena nás vedú k otázkam, ako zasahujú diskurzy o verejnej pamäti a historickej traume súčasné umenie a literatúru. Huyssen nás nenecháva na pochybách, že práve táto sféra predstavuje dôležité fórum, kde sa dôraz kladie na individuálneho diváka/čitateľa, na zážitkový rozmer a dialogické formy. Výrazne sa v nej uplatňuje hybridita žánrov a prekračovanie umeleckých druhov, často sa v nej stretávame so spoločensky angažovanými dielami. Huyssen hovorí o „skulptúre pamäti“, ktorá na rozdiel od klasickej sochy neznamená kryštalizáciu charakteristického momentu v ideálnej forme, ale zachytáva plynutie času, stelesňuje rozšírenú časovosť a ako objekt sprostredkúva proces pamäti.<sup>25</sup> Vo vizuálnom umení médium inštalácie a objektu predstavuje len jednu z viacerých alternatív, medzi ktorými sa uplatňuje aj fotografia, film a tlačéné médiá. Prisvojovanie si rôznych dokumentaristických postupov vedie k žánrovej aj metodologickej hybridite a ku skúmaniu objektívnych realít minulej doby.<sup>26</sup> Sven Spieker vo svojej monografii o využití archívu v umení 20. storočia operuje tézou, že to, čo archívy zaznamenávajú, sa zriedka zhoduje s tým, čo je naše vedomie schopné registrovať.<sup>27</sup> Ak sú archívy desivými miestami paradoxne pre ich racionálny katalogizačný poriadok predmetov, ktoré by naša myseľ nevedela inak spracovať, v prípade archívov umelcov sa musí brať do úvahy aj obsesívna dokumentácia politickej manipulácie masovokomunikačných prostriedkov a tlače. Archívy umelcov za-

merané na vizuálnu produkciu doby predstavujú „časové konzervy“ zaznamenávajúce materializovaný myšlienkový svet jednotlivca v spôsobe zbierania či triedenia a ako také ukazujú odvrátenú stranu štátneho byrokratického monopolu.

Skúmanie produkcie masovokomunikačných prostriedkov a mediálnej distribúcie obrazu umožňuje prepojiť metodologické prístupy v humanitných disciplínach, z čoho vychádzajú aj štúdiá vizuálnej kultúry. K zobrazeniu historickej traumy v posledných rokoch paradoxne najviac prispievajú práve donedávna okrajové žánre popkultúry ako komiks alebo public art. Pri analýzach naratívnych obrazových foriem sú napokon znalosti literárnej teórie veľmi dôležité. Svetoznámy komiksový román *Maus* amerického autora Arta Spiegelmana, ako ukázal Huyssen, autentickým spôsobom zmiernil adornovský *Bilderverbot* holokaustu a mimézis, kde sa obraz približuje k písaniu.<sup>28</sup> Zrážka minulosti s prítomnosťou, odohrávajúca sa na scéne všednej každodennosti, alebo použitie rafinovanej zámeny kódov na prvý pohľad vzájomne si vzdialených žánrov ako masová kultúra a moderná literatúra, patrí ku konštitutívnym prvkom „literárneho“ komiksu. Popri Spiegelmanovom *Mausovi* by sme mohli menovať ďalšie výrazné komiksové diela zamerané na spracovanie traumatických udalostí, napríklad *Persepolis* Marjany Satrapi alebo *Bezpečná zóna Goražde* Joea Saccoa. Autobiografický komiks má v tomto smere výraznú prednosť, pretože hovorí o historickej traume z pozície jednotlivca obrazovým jazykom popkultúry.

### ŠTÚDIÁ VIZUÁLNEJ KULTÚRY A SÚČASNÉ DEJINY

V tejto časti našej úvahy o možnostiach štúdií vizuálnej kultúry v kontexte spoločenských zlomov sa zameriame na knižné projekty, ktoré kombinujú princíp antológie a kritickej čítanky (critical reader). Následne sa budeme venovať „archeológii“ socialistických inštitúcií a možnostiam, ktoré poskytuje vizuálnym štúdiám práca s archívnymi dokumentmi. Máme na mysli kríženie dvoch „subdisciplín“ a ich v zásade odlišných metodológií. Súčasné dejiny ako samostatná akademická disciplína vznikli v osemdesiatych rokoch vo Veľkej Británii a predstavujú model, ktorý po páde železnej opony nasledovali viaceré krajiny bývalého východného bloku.<sup>29</sup> Súčasné dejiny vznikli z potreby porozumieť udalostiam ovplyvňujúcim politickú mapu sveta v dvadsiatom storočí a pretože sa prelínajú so žurnalistikou, aplikujú metódy orálnej histórie a výskum archívnych prameňov. Zaoberajú sa predovšetkým výskumom totalitných ideológií, rôznymi aspektmi studenej vojny, kolonializmom, rodovou problematikou a pod.<sup>30</sup>

Zvolený prístup nás nabáda k tomu, aby sme najskôr telegraficky spomenuli niektoré dôležité publikácie a stručne zhrnuli ich spoločné znaky a rozdiely. Úloha kritickej čítanky je v tomto prípade podstatná. Je veľmi dôležitým nástrojom sprístupňovania pramenných dokumentov, ktoré vďaka nej prekonávajú jazykové bariéry či iné dôvody nedostupnosti textov izolovaných v prostredí národných kultúr krajín strednej a východnej Európy. V tejto súvislosti by sme mohli spomenúť publikácie ako *East Art Map* (Mapa umenia východnej Európy) alebo *Primary Documents* (Základné dokumenty), ktoré sa zameriavajú na prepájanie alternatívnych kultúr a umeleckých prúdov od roku 1945 po súčasnosť.<sup>31</sup> Podobu slovníka a zároveň atlasu využila rozsiahla publikácia *Atlas transformace*, ktorú zostavili českí autori. Publikácia sleduje proces

spoločenskej transformácie z pozície tristo šesťnástich slovníkových pojmov rozvinutých do odborných esejí, diagramov a autorských textov.<sup>32</sup> Abecedné zoradenie pojmov ponúka čitateľovi možnosť voľného pohybu medzi slovníkovými heslami a zároveň vyvracia chronologické naratívne podanie súčasných dejín. Pod jednotlivými heslami nájdeme štúdie z viacerých disciplín spoločenských vied – histórie, politológie, kritiky umenia, kritickej teórie, filozofie. Ďalší česko-nemecký knižný projekt pomenovaný *Transit 68/89* by mal byť priradený skôr k odboru dejín súčasnosti, keďže aj jeho zostavovatelia sa hlásia k tejto disciplíne. Svoj predmet však rozšírili a v podtitule ho označili ako divadlo, doba a dejiny.<sup>33</sup> Podobne ako pri predchádzajúcom projekte siaha široké spektrum vybraných príspevkov od dobových textov až po súčasné pohľady na dva najvýznamnejšie politické zlomy v našich povojnových dejinách. Napriek tomu, že kniha narába s koncepciou pamätníka (v akejsi mozaikovej štruktúre sa v nej prelínajú spomienkové texty svedkov a aktérov dobových udalostí so štúdiami politológov, historikov, teoretikov umenia a kultúry mladšej generácie), presahuje do výskumu politického aktivizmu, mediálnej produkcie a vizuálnej kultúry šesťdesiatych až osemdesiatych rokov. Zborník vychádza z nemecko-česko-slovenského kultúrneho kontextu a interdisciplinárne sa zaoberá kultúrnym transferom medzi Východom a Západom. Pre oba spomenuté projekty je typické prepájanie vedeckých metód s umeleckými prístupmi a narábanie s metodickými nástrojmi disciplíny súčasných dejín.

Štúdiá vizuálnej kultúry v slovenskom kontexte by sa mohli popri základných textoch a metodologických prístupoch anglo-amerických, prípadne nemeckých alebo francúzskych autorov opierať aj o vyššie spomenuté „kritické čítanky“. Ak uvažujeme o probléme „videnia ako kultúrnej konštrukcie“, potom sa prípadný predmet skúmania nachádza kdesi medzi spoločenskými praktikami vystavovania, umeleckej prevádzky, diváctva a mediálnej produkcie obrazu, čo ešte stále predstavuje veľmi širokú sféru. Do akej miery predpokladá analýza ideologickej podstaty inštitucionálnej prevádzky umenia výskum dobových dokumentov? Jednou z možností je využitie onoho foucaultovského *historického a priori*.<sup>35</sup> Dobovo vymedzený priestor komunikácie, ktorý Foucault nazýva aj „pozitívou diskurzu“, predstavuje isté zoskupenia výpovedí, ktoré nás môžu viesť k porozumeniu jeho prevádzky, čiže skúmať komunizmus na rovine životnej praxe. Hoci komunizmus nie je vedou, ale skôr spoločenskou utópiou, podobný výskum nie je vylúčený, ba dokonca predstavuje výzvu, ktorá je podmienená lokálne i historicky.<sup>36</sup> Takto postavené metodologické východisko naznačuje istú pozíciu štúdií vizuálnej kultúry ako odboru, príbuzného dejinám umenia i kritickej teórii, ktorý sa zaoberá mechanizmami kultúrnej konštrukcie obrazu a inštitucionálnou prevádzkou umenia, prípadne diváctvom a pozerajúcim sa subjektom.<sup>37</sup> Spoločným záujmom vizuálnych štúdií a súčasných dejín je výskum totalitných ideológií, väzieb umenia a politiky a v neposlednom rade populárnej a masovej kultúry. Jeden z kľúčových podnetov predstavuje kritická teória múzea a jej rozširovanie smerom k príbuzným spoločenským vedám. „Vizualita je previazaná s poznaním a mocou, ale tiež s výchovou a vzdelávaním a nemožno ju chápať mimo spoločensko-politických procesov.“<sup>38</sup>

Hoci nemožno povedať, že by novej disciplíne na Slovensku relevantné výstupy chýbali, je zjavné, že nesformovali základy nového odboru, ale skôr doplnili tradičné dejiny umenia o nové perspektívy a metodologické prístupy.<sup>39</sup> Pokúsili sme sa uká-

zať, že popri sociologických, literárnoteoretických, filozofických a historiografických výskumoch sa ako relevantné a nemenej produktívne ukazujú aj transdisciplinárne založené štúdiá vizuálnej kultúry. O ich zmysluplnosti ako samostatného odboru sa vedú diskusie, avšak účinnosť nástrojov, s ktorými narábajú ich predstavitelia, rozvíjanie kritického diskurzu o vizuálnom vnímaní a spoločenských funkciách zobrazovania už nemožno považovať za marginálne.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> GROYS, B., HEIDEN, A., WEIBEL, P. (Hg.): *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- <sup>2</sup> Spomeňme len niektoré z týchto odborných aktivít: maďarská historička umenia Edit András zaviedla letný kurz na Central European University (CEU) v Budapešti pod názvom *Writing in the Humanities after the Fall of Communism*. Autor štúdie spoločne s Doc. Máriou Oriškovou zabezpečuje kurz Višegrádske vizuálne/kultúrne štúdiá na VŠVU v Bratislave. Z medzinárodných výstav menujme kurátorský projekt Gender Check. Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. 13 November 2009 – 14 February 2010, MUMOK Museum of Modern Art, Ludwig Foundation Vienna. Z knižných publikácií PIOTROWSKI, P.: *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London: Reaktion Books, 2009.
- <sup>3</sup> Pozri RAMPLEY, M.: Pojem vizuální studia. In: FILIPOVÁ, M., RAMPLEY, M. (Eds.): *Možnosti vizuálních studií. Obrazy – texty – interpretace*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu a Masarykova univerzita, 2007, s. 21. Tejto téme sa tiež venujú viaceré príspevky v publikácii BAKOŠ, J.: *Minulost v přítomnosti: Súčasnú umenie a umeleckohistorické mýty*. Bratislava: Nadácia – Centrum súčasného umenia, 2002.
- <sup>4</sup> DIKOVITSKAYA, M.: *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, MA. – London: MIT Press, 2005, s. 91–93.
- <sup>5</sup> Pozri MIRZOEFF, N.: *An Introduction to Visual Culture*. London – New York: Routledge, 1999.
- <sup>6</sup> MITCHELL, W.J.T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, s. 16.
- <sup>7</sup> Mitchell operuje pojmom *Weltanschauung* na základe kritiky Panowského eseje *Perspektíva ako symbolická forma*. Tamže, s. 18–19.
- <sup>8</sup> Tamže, s. 24.
- <sup>9</sup> MITCHELL, W. J. T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986, s. 2-3.
- <sup>10</sup> MITCHELL, W.J.T.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 2005, s. 6.
- <sup>11</sup> Tamže, s. 8.
- <sup>12</sup> Tamže, s. 10–11.
- <sup>13</sup> Pre porovnanie pozri knihu nemeckého historika, v ktorej sa autor venuje kultovým praktikám a rituálom spojeným s obrazmi v ranokresťanskom období. Štúdiá z druhej citovanej publikácie rozvíja koncept ikonoklazmu ako iconoclasm vo vede, náboženstve a umení. BELTING, H.: *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1996; LATOUR, B.: What is Iconoclasm? Or is There a World Beyond the Image Wars? In: *Iconoclasm: Beyond the Image Wars*, ed. Bruno Latour and Peter Weibel, Karlsruhe: ZKM/Center for Art and Media, Cambridge, MA: MIT Press, 2002, s. 14–37. Text budem ďalej citovať zo slovenského prekladu *Čo je iconoclasm?*
- <sup>14</sup> Veľmi cenným príspevkom v našom prostredí je publikácia AVENARIUS, A.: *Byzantský ikonoklazmus. Storočie zápasu o ikonu*. Bratislava: Veda, 1998.
- <sup>15</sup> GAMBONI, D.: *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. London: Reaktion Books, 2007, s. 18–21.
- <sup>16</sup> Tamže, s. 71, 85.
- <sup>17</sup> LIPTÁK, L.: Rošády na piedestáloch 2. In: *OS – Fórum občianskej spoločnosti*, 12/1998, s. 33.

- <sup>18</sup> Pozri katalóg výstavy *Panteón: hrdinovia a anti-pomníky*. Galéria Medium, Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave. Máj–jún 2006. Ed. Daniel Grůň.
- <sup>19</sup> Popis projektu pozri na <http://www.postcommunist.de/home/index.php?kat=projekt&subkat=beschreibung&lang=en>
- <sup>20</sup> Pozri recenziu publikácie WURM, B.: *A Past without a Present: Utopia and the Post-Communist-Hype*. In: [http://www.agora8.org/book/Wurm\\_Past\\_without\\_present\\_3Groys.html](http://www.agora8.org/book/Wurm_Past_without_present_3Groys.html).
- <sup>21</sup> PEJIĆ, B.: The Dialectics of Normality. In: PEJIĆ, B., ELLIOTT, D. (Eds.): *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*. Stockholm: Moderna Museet, 1999, s. 17–19.
- <sup>22</sup> GROYS, B.: *Beyond Diversity. Cultural Studies and Its Post-Communist Other*. In: *Art Power*. Cambridge, MA. – London: MIT Press, 2008, s. 155.
- <sup>23</sup> HUYSSSEN, A.: *Prítomnosť minulého. Urbánne palimpsesty a politika pamäti*. Bratislava: Vydavateľstvo Ivan Štefánik, 2005, s. 27–52.
- <sup>24</sup> Tamže, s. 32.
- <sup>25</sup> HUYSSSEN, A.: *Skulptúra pamäti Doris Salcedovej*. In: tamže, s. 159.
- <sup>26</sup> Viac pozri ŠEVČÍK, J.: *Archiv jako dílo umění, umění jako archivní výzkum*. In: *(a)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsňené problémy. Sborník k sympoziu o antologiích českého a slovenského umění 2. poloviny 20. století*. Praha: AVU, 2008, s. 9–18.
- <sup>27</sup> SPIEKER, S.: *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge, MA. – London: MIT Press, 2008, s. 3–15.
- <sup>28</sup> HUYSSSEN, A.: *O myšiach a mimézis: čítanie Spiegelmana Adornom*. In: *Prítomnosť minulého. Urbánne palimpsesty a politika pamäti*. Bratislava: Vydavateľstvo Ivan Štefánik, 2005, s. 181.
- <sup>29</sup> Založenie *Centra pre súčasné britské dejiny (Centre for Contemporary British History)* nasledoval v roku 1990 v Prahe *Ústav pro soudobé dějiny*, ktorého poslaním je výskum českých a československých dejín po roku 1938. <http://www.usd.cas.cz/historie-ustavu-pro-soudobe-dejiny>
- <sup>30</sup> KANDIAH, M. D.: *Contemporary History*. In: [http://www.history.ac.uk/makinghistory/resources/articles/contemporary\\_history.html](http://www.history.ac.uk/makinghistory/resources/articles/contemporary_history.html)
- <sup>31</sup> HOPTMAN, L., POSPISZYL, T. (ed.): *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. New York: Museum of Modern Art, 2002. IRWIN (ed.): *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*. Cambridge, London: Afterall, 2006.
- <sup>32</sup> BALADRÁN, Z., HAVRÁNEK, V.: *Atlas transformace*. Praha: tranzit.cz, 2009.
- <sup>33</sup> DANYEL, J., SCHEVARDO, J., KRUHL, S.: *Transit 68/89*. Berlin: Metropolis Verlag, 2009.
- <sup>34</sup> MITCHELL, W.J.T.: *Showing Seeing. A critique of Visual Culture*. In: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 2005, s. 344–345.
- <sup>35</sup> FOUCAULT, M.: *Archeologie vědění*. Praha: Hermann & Synové, 2002, s. 193–201.
- <sup>36</sup> KOVÁČ, L.: *Prírodopis komunizmu. Anatomia jednej utópie*. Bratislava: Kalligram, 2007, s. 53.
- <sup>37</sup> Niektoré kroky týmto smerom sme urobili v knihe *Archeológia výtvarnej kritiky*, kde sme skúmali inštitúciu výtvarnej kritiky a umenie v rovine výpovedi o umení. GRŮŇ, D.: *Archeológia výtvarnej kritiky. Slovenské umenie šesťdesiatych rokov a jeho interpretácie*. Bratislava: Slovart – Vysoká škola výtvarných umení, 2009, s. 10, 27.
- <sup>38</sup> ORIŠKOVÁ, M.: *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum*. In: ORIŠKOVÁ, M. (ed): *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum. Antológia textov anglo-americkéj kritickéj teórie múzea*. Bratislava: Vysoká škola výtvarných umení, s. 36–37.
- <sup>39</sup> Pozri NELSON, R. S., SCHIFF, R. (ed.): *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava: N-CSU, Slovart, 2004, s. 14.

**VISUAL CULTURE STUDIES AND POSTCOMMUNIST STUDIES?  
EXPLORATION OF AN IMAGE IN THE CONTEXT  
OF SOCIAL TRANSFORMATION**

**Visual Culture. Postcommunism. Transformation. Identity. Memory.  
Modern History.**

The study aims to explore the potential behind the visual culture in the post-socialist countries of former Eastern Europe in terms of social transformation and processes associated with the fall of the communist regime. The study presses to challenge the concept of “visual culture” in relation to such notions as ideology, memory, iconoclasm, public institutions, or public space. Do the socialist institutions fall within the scope of competence assumed by visual/cultural studies? If they do, then what methods and concepts are available to employ in an effort to explore the “iconosphere” linked to the building of socialism, the collapse of one political system and a consequent political, economical and social transformation? What relationship will visual studies espouse in relation to such traditional fields as art history? What form will the writing on image production in the period of totalitarian ideologies viewed from contemporary perspectives take? It shall be treading the territory shared by multiple fields and it will attempt to tie in on the results which interdisciplinary research in visual culture and post-communist identity have yielded. Current trends in the arena of exhibition projects, publications and new university courses attest to a lively debate that branches various levels of the Central European community in terms of this subject matter. The charted approach does not merely admit diversity of employed methods, interdisciplinary engagement and plurality of opinions; it directly presumes it. With the aforementioned in mind, the study will not consider so much the global perspective but will rather outline a few local underlying aspects of the “contemporary past”. It also aspires to focus on the issues of critical thinking by exploring the images and visual culture from a viewpoint of social landmarks.

*Mgr. Daniel Grúň, PhD.  
Katedra teórie a dejín umenia  
Vysoká školaýtvarných umení  
Hviezdoslavovo nám. 18  
814 37 Bratislava 1  
grun@vsvu.sk*