Jameson, Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu

Van Gogh, Pár rolnických bot

<https://www.google.cz/search?q=gogh+P%C3%A1r+rolnick%C3%BDch+bot&hl=cs&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=6QQPz-3HU8dZyM%252CQU7xJr9Ol7yZmM%252C_&vet=1&usg=AI4_-kTo6q5p1zW7BHFmwwJySyU0LhoQhQ&sa=X&ved=2ahUKEwj-w9zqg8HsAhWiQUEAHY-FCwQQ9QF6BAgLEAg#imgrc=6QQPz-3HU8dZyM>

Warhol, Boty z diamantového prachu

<https://www.google.cz/search?q=warhol+diamond+shoes+pictures&hl=cs&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=PMfkGqhtuh7LrM%252CB4XBph46iBtRAM%252C_&vet=1&usg=AI4_-kRGzg76HZPo7EOr2qaOXf4ck16SrQ&sa=X&ved=2ahUKEwjA4PrYhcHsAhUXQkEAHZnPB_wQ9QF6BAgCEAY#imgrc=PMfkGqhtuh7LrM>

Začneme jedním z kanonických děl vrcholného období modernismu ve výtvarném umění, proslulým Van Goghovým obrazem rolnických bot, který, jak můžete uhodnout, nebyl jako příklad zvolen nevinně či náhodou. Hodlám předložit dva způsoby čtení tohoto obrazu, jež oba určitým způsobem rekonstruují recepci díla ve dvoufázovém či dvouúrovňovém procesu.

Nejprve chci poukázat na to, že nemá-li tento tak hojně reprodukovaný obraz poklesnout na úroveň pouhé dekorace, je zapotřebí, abychom na začátku rekonstruovali prvotní situaci, z níž hotové dílo vzniká. Pokud si tuto situaci – která se ztratila do minulosti – v mysli neoživíme, zůstane obraz netečným předmětem, zvěcněným koncovým produktem, jejž není možné uchopit jako svébytný symbolický akt, jako praxi a produkci.

Poslední z pojmů naznačuje, že jedním ze způsobů, jak rekonstruovat prvotní situaci, na niž dílo určitým způsobem reaguje, je zdůraznit surový materiál, původní obsah, se kterým se vyrovnává, který přepracovává a transformuje, který si přivlastňuje. Tento obsah, tento prvotní surový materiál je u Van Gogha, domnívám se, třeba chápat jako celý bědný předmětný svět rolníků, svět naprosté venkovské chudoby, rudimentární lidský svět vyčerpávající rolnické dřiny: svět redukovaný na krutý a ohrožený primitivní marginalizovaný stav.

Ovocné stromy jsou v tomto světě staré vysílené klacky trčící z chudé půdy, vesničtí obyvatelé jsou sedření až na kost, jako by byli karikaturami z nějaké groteskní inventář základních lidských typů. Jak je potom možné, že takové věci jako ovocné stromy vybuchují u Van Gogha do halucinatorní barevné plochy a jeho vesnické typy jsou nečekaně křiklavě překryty odstíny červené a zelené? V první z interpretací bych rád stručně navrhl, že tuto záměrnou a násilnou proměnu jednotvárného vesnického předmětného světa v nejoslnivější materializaci čisté barvy v olejomalbě je nutné chápat jako utopické gesto, akt kompenzace, který ve výsledku dává vzniknout nové utopické říši smyslů, či alespoň onoho nejvyššího smyslu – zraku, vizuálna, oka –, již pro nás nyní rekonstituuje jako částečně autonomní prostor, součást jakési nové dělby práce v těle kapitálu, jakousi novou fragmentaci vznikajícího smyslového aparátu, která kopíruje specializaci a rozdělení kapitalistického života a zároveň pro ně, právě v takovéto fragmentaci, hledá zoufalou utopickou kompenzaci.

Existuje samozřejmě druhé čtení Van Gogha, které při pohledu na tuto malbu sotva můžeme opominout. Je jím Heideggerova ústřední analýza ve stati *Zrození uměleckého díla*, jejíž jádro tvoří myšlenka, že umělecké dílo vzniká v trhlině mezi Zemí a Světem neboli mezi tím, co bych raději přeložil jako bezesmyslnou materiálnost těla a přírody a osmyslení historie a sociálna. K této trhlině nebo zlomu se vrátíme později; zde se spokojíme s připomenutím několika slavných vět, které popisují proces, jímž tyto nyní tak proslulé rolnické boty kolem sebe pomalu znovuvytvářejí celý onen chybějící předmětný svět, který kdysi byl jejich žitým kontextem. Jak píše Heidegger, v nich se „zachvívá […] mlčenlivý jásot země, její tichý dar zrajícího zrna a její neobjasněné sebeodpírání v pustém úhoru zimního pole.“ „*Zemi* náleží,“ pokračuje, „toto náčiní a v selčině *světě* je spravováno […] Van Goghův obraz je odhalením toho, co náčiní, totiž pár pracovních bot, vpravdě jest […] Toto jsoucí se vynořuje v nezahalenost svého bytí“[[1]](#endnote-1) prostřednictvím uměleckého díla, které všechen nepřítomný svět a zemi přitahuje, aby se kolem něj zjevily spolu s těžkým krokem rolnické ženy, osamělostí polní cesty, chalupou na mýtině, opotřebovanými a polámanými pracovními nástroji v brázdách a u ohniště. Heideggerův popis je třeba doplnit důrazem na obnovenou materiálnost díla, na proměnu jedné podoby materiálnosti – země samotné a jejích cest a fyzických předmětů – v onu druhou materiálnost olejomalby, jež se prosazuje a do popředí staví sama o sobě, pro vizuální potěšení, které poskytuje, ale přesto si uchovává svou hodnověrnost.

Obě čtení můžeme každopádně popsat jako *hermeneutická* v tom smyslu, že dílo v jeho netečné, objektové formě pojímají jako klíč nebo symptom určité širší reality, která je nahrazuje jako jeho konečná pravda. Nyní je třeba se podívat na boty poněkud jiného druhu a je potěšující, že pro takovéto zobrazení můžeme sáhnout k nedávno vzniklému dílu hlavní postavy současného vizuálního umění. *Boty z diamantového prachu* (*Diamond Dust Shoes*) Andyho Warhola k nám již zjevně nepromlouvají s bezprostředností Van Goghovy obuvi; vlastně jsem v pokušení říci, že k nám ve skutečnosti nepromlouvají vůbec. Nic v této malbě neposkytuje sebemenší prostor divákovi, který na ni narazí na rohu muzejní chodby či ochozu a je s ní konfrontován jako s nahodilým, nevysvětlitelným přírodním objektem. Na rovině obsahu máme co do činění s něčím, co se evidentně proměnilo ve fetiš, a to v obojím, freudovském i marxovském smyslu (Derrida kdesi k Heideggerovu *Páru rolnických bot* poznamenává, že Van Goghův pár je párem heterosexuálním, který nepočítá ani s perverzí, ani s fetišizací). Zde však před sebou máme náhodnou sbírku mrtvých předmětů visících na plátně jako mrtví bažanti, zbavených svého dřívějšího života, jako hromada bot, které zbyly po Osvětimi, nebo jako pozůstatky a doklady jakéhosi nepochopitelného, tragického požáru v nabitém tanečním sále. U Warhola tudíž nemáme vodítko, jak hermeneutické gesto dovršit a těmto pozůstatkům navrátit širší kontext tanečního sálu nebo plesu, světa módy pro smetánku či lesklých časopisů. Ještě paradoxněji se to ovšem jeví ve světle biografických informací: Warhol zahájil uměleckou kariéru jako komerční ilustrátor pro kolekce módních bot a jako návrhář výkladů, kde se různé modely lodiček a střevíců hojně vyskytovaly. Jsme v pokušení vznést zde poněkud předčasně jednu z nejdůležitějších otázek postmodernismu samotného a jeho možných politických dimenzí: dílo Andyho Warhola se totiž zcela zásadně vztahuje ke komodifikaci a velkoformátové reklamní obrazy láhve Coca-Coly nebo plechovky Campbellovy polévky, které do popředí explicitně stavějí zbožní fetišismus v okamžiku přechodu k pozdnímu kapitalismu, *by měly* být pádnými a kritickými politickými vyjádřeními. Jestliže jimi nejsou, pak budeme jistě chtít vědět proč a začneme o něco vážněji přemýšlet o možnostech politického nebo kritického umění v postmoderní fázi pozdního kapitalismu.

Existují však ještě některé další významné rozdíly mezi vrcholně modernistickým a postmoderním momentem, mezi botami Van Gogha a botami Andyho Warhola, u nichž se nyní musíme krátce zastavit. Tím prvním a nejzřetelnějším je zrod nového druhu plochosti či absence hloubky, nový druh povrchovosti (*superficiality*) v tom nejdoslovnějším smyslu, jež je možná ústředním formálním rysem všech postmodernismů a k níž se ještě budeme moci vrátit v řadě jiných kontextů.

Dále se nepochybně musíme nějak vypořádat s tím, jakou roli hraje v současném umění tohoto druhu fotografie a fotografický negativ. Právě tento aspekt totiž propůjčuje Warholovu obrazu onu mrtvolnou kvalitu; jeho ledová rentgenová elegance umrtvuje zvěcnělé oko diváka způsobem, který, jak se zdá, nemá na rovině obsahu nic společného se smrtí, posedlostí smrtí ani s úzkostí z ní. Jako bychom před sebou měli převrácené Van Goghovo utopické gesto: ve starším díle je těžce zkoušený svět jakýmsi nietzschovským příkazem a aktem vůle proměněn v pronikavost utopické barvy. Zde naopak jako by byl stržen vnější barevný povrch věcí – již předem vulgarizovaných a poskvrněných připodobněním k zářivým reklamním obrazům –, aby odhalil mrtvolnou černobílou spodní vrstvu fotografického negativu, který je jejich inherentním základem. Jakkoli je tento druh smrti jevového světa v některých Warholových dílech tematizován, zejména v sériích obrazů dopravních nehod nebo elektrických křesel, nesouvisí to již, domnívám se, s obsahem, ale s určitou zásadnější přeměnou v předmětném světě samotném – který se nyní stal souborem textů či simulaker – a v dispozicích subjektu.

To vše mě přivádí ke třetímu rysu, kterým se zde chci zabývat a který nazvu mizení afektu (*waning of affect*) v postmoderní kultuře. Bylo by jistě nepřesné tvrdit, že se ze současného obrazu vytratil veškerý afekt, pocit nebo emoce, veškerá subjektivita. V *Botách z diamantového prachu* nepochybně nacházíme jistý typ návratu potlačeného: podivně rozjařenou dekorativnost, která má kompenzační charakter, výslovně pojmenovanou samotným názvem, odkazujícím samozřejmě na blyskot zlatého prachu, třpytky zlata, které uzavírají plochu malby, a přece na nás stále pableskují. Vzpomeňme však na Rimbaudovy magické květy, „které se k vám obracejí“, nebo na vznešené varovné záblesky oka Rilkova archaického řeckého torza, nabádající buržoazní subjekt k jinému životu; v bezúčelné frivolnosti této konečné dekorativní vrstvy nic z toho nenacházíme. V pozoruhodné recenzi italské verze této studie rozpracovává Remo Ceserani[[2]](#endnote-2) tento fetišismus chodidla do čtyřčlenného grafu, který k zející „modernistické“ expresivitě Van Goghových a Heideggerových bot přidává „realistický“ patos Walkera Evanse a Jamese Ageeho (jak podivné, že k dosažení patosu je třeba celý tým!). To, co u Warhola vypadalo jako nahodilá směsice loňské módy, na sebe u Magritta bere tělesnou realitu samotné lidské končetiny, ještě přeludnější než kůže, na níž je natištěna. Magritte jako jediný ze surrealistů přečkal potopu, kterou byl přechod od moderny k tomu, co po ní následovalo, a stal se přitom jakýmsi symbolem postmoderny: tísnivou Lacanovskou forkluzí bez výrazu. Ideálního schizofrenika je vskutku docela snadné potěšit: stačí, abychom před jeho zrakem, který stejně fascinovaně zírá na starou botu i na úporně rostoucí organickou záhadu nehtu na lidském chodidle, rozestřeli věčnou přítomnost

1. Martin Heidegger, „Zrození uměleckého díla“, přel. Irena Michňáková, *Orientace*, 1968, č. 5 a 6, a 1969, č. 1. (Citovaný úryvek viz č. 5, s. 60 a 61.) [↑](#endnote-ref-1)
2. Remo Ceserani, „Quelle scarpe di Andy Warhol“, *Il manifesto*, červen 1989. [↑](#endnote-ref-2)