

REMAKE: OTÁZKA ORIGINALITY A HODNOTY AURY

Autorka textu: Monika Szúcssová

Anotace:

Práca *Remake: Otázka originality a hodnoty aury* sa zaoberá problematickosťou konceptov „pôvodnosť“ a „originalita“ umeleckého diela v dobe všeobecne rozšírenej praxe remakov a reprodukcí už vytvorených historických diel. Vychádza z predpokladu, že každá reprodukcia je dielom novým, vzniknutým v inej dobe, ovplyvneným inými kultúrno-technologickými možnosťami a recipovaným v inom interpretačnom rámci. V práci si formou ilustrácií na konkrétnych príkladoch z praxe a následnou analýzou myšlienok vychádzajúcich prednostne z diel *Eugenio Espinoza's Self-Archaeology: Another Kind of Remake* (Moreno, 2006) či *The Decline of Art: Benjamin's Aura* (Benjamin, 1986) dávam za úlohu poukázať na motívy vedúce k tvorbe remakov, recyklácií a reprodukcí. Na základe zdrojovej literatúry sa pokúsím nájsť odpoveď a východisko z nastolenej otázky: Akým spôsobom sa prejavuje jedinečnosť a aura diela pôvodného v reprodukcii tohto diela v kontexte postmodernej praxe všeobecnej recyklácie? Východiskovou metódou práce je obsahová analýza skúmaných faktov, ktorými sa počas výskumu budem zaoberať. Na položené otázky sa pokúsím nájsť odpovede metódou indukcie, zhodnotením a kategorizáciou informácií z aktuálnej odbornej literatúry a týmto spôsobom dospieť k záverom vzťahujúcim sa k položeným otázkam. V kapitolách Prípad Eugenio Espinoza a Inscenovaná fotografia ako remake budem názorne ilustrovať svoju argumentáciu pomocou príkladov remaku z umeleckej praxe.

Klíčová slova:

Walter Benjamin, Eugenio Espinoza, Rembrant, Leonardo da Vinci, Rafael, Michelangelo, Tizian, Manet, renesancia, remake, aura, reprodukcia, fotografia

Úvod

Walter Benjamin v prvej polovici minulého storočia poukázal na vynález fotografie ako dovtedy najdôslednejšej techniky reprodukcie umenia: „*Fotografie poprvé v procesu obrazové reprodukce zbavila ruku nejdůležitějších uměleckých povinností, které nyní připadly pouze oku, mžikajícímu do objektivu.*“ (Benjamin, 1979, s. 18) Koncept aury v ponímaní Waltera Benjamina je na príklade aury prírodných predmetov definovaný ako „[...] jedinečné zjevení dálky, i sebližší [...] soudobé masy požadují právě tak vášnivě, aby se věci staly prostorově, lidsky 'bližší' přístupné, jako mají tendenci překonávat neopakovatelnost každého úkazu a tato tendence se projevuje v tom, že přijímají jeho reprodukci“ (Benjamin, 1979, s. 21).

Problematika reprodukcie je ďalej rozvíjaná tvrdením, že „[...] i při vysoce dokonalé reprodukci odpadá jedno: *‘Zde a Nyní’ uměleckého díla – jeho neopakovatelná existence na místě, na němž se nalézá [...] ‘Zde a Nyní’ originálu vytváří pojem jeho pravosti*“ (Benjamin, 1979, s. 19). Andrew Benjamin v texte *The Decline of Art: Benjamin’s Aura* cituje Susan Buck-Morssovú v ohľade na problematickosť pojmu aury vo výklade Waltera Benjamina: „*The difficulty with Benjamin’s writings on the aura is a lack of consistency. There is no doubt that there is a continuity as regards the question of whether or not the aura has been lost; however there is an oscillation between a negative and positive response to the loss.*“ (Buck-Morss, 1977, s. 160–161, podľa Benjamina, 1986, s. 31) [1]

Umelecké dielo existuje „Tu a Teraz“, ale má neustále potenciál existencie za obmedzením každého okamihu. Reprodukcia akokoľvek manipulovaného umeleckého diela stavia recipienta do nepríjemnej pozície, keď je nútený premýšľať o historickom pociť tohto diela, o jeho citovej výpovedi „vtedy“ a „teraz“. V Benjaminovom pojatí nie je možné pravosť aury umeleckého diela reprodukovať, pretože je vymedzená prítomnosťou v určitom čase a priestore. Reprodukciou sa teda mení význam originálneho diela, pretože jeho hodnota sa už nezakladá na jeho jedinečnosti. V kontexte postmodernej praxe reprodukcie a recyklácie zastáva ale reprodukcia zásadnú úlohu nielen v šírení umenia, ale i v samotnej umeleckej praxi.

Benjaminova Aura

Známy je postreh Waltera Benjamina, že „[...] i při vysoce dokonalé reprodukci odpadá jedno: *‘Zde a Nyní’ uměleckého díla – jeho neopakovatelná existence na místě, na němž se nalézá [...] ‘Zde a Nyní’ originálu vytváří pojem jeho pravosti*“ (Benjamin, 1979, s. 19). Pravosť diela je teda všetko to, čo si so sebou dielo od svojho vzniku v priebehu histórie nesie. Reprodukciou sa potom narušuje historická preukázateľnosť diela a zakrňuje jeho aura. Benjamin poukazuje taktiež na spoločenskú podmienenosť rozpadu aury, pretože spoločnosť sa stala príliš masovou. Takáto spoločnosť má tendencie prekonávať akúkoľvek jedinečnosť a neopakovateľnosť. Vzárostol tak zmysel pre rovnakosť a reprodukcia slúži k štandardizácii jedinečného. Pri zrode fotografie sa vynaložilo množstvo úsilia na zodpovedanie otázky či je fotografia umením „[...] aniž se byla dříve postavila otázka: *zda se vynalezením fotografie nezměnil souhrnný charakter umění*“ (Benjamin, 1979, s. 26). S príchodom filmu vznikla umelecká forma, ktorá bola určená reprodukovateľnosťou. „*Film je teda umeleckým dielom s možnosťou zdokonaľovania a táto zdokonaliteľnosť je priamo úmerná radikálnemu zrieknutiu sa ‘večnej hodnoty’.*“ (Benjamin, 1979, s. 25)

Prierez historiou remaku

V úvodnej časti svojho diela *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* Walter Benjamin pripomína, že „[...] umění bylo v zásadě vždy reprodukovatelné“ (Benjamin, 1979, s. 18). Poukazuje na rozdiel medzi kopírovaním majstrov svojimi žiakmi z dôvodu cvičenia svojich schopností a technickou reprodukciou umeleckého diela, ktorá „[...] je něco zcela nového, co se v dějinách prosazuje přerývaně [...] avšak s rostoucí intenzitou“ (Benjamin, 1979, s. 18). Dokladá to vzápätí na príkladoch starých Grékov,

ktorí reprodukovali diela liatím a razením, drevorytín slúžiacich k prvotnej reprodukcii grafiky, medirytiny a leptu v stredoveku až k litografii umožňujúcej grafike dodávať svoje výrobky na trh v podobách denne nových. Jedným z hnacích motorov pre produkciu remakov v umení je možnosť bližšieho intímneho vzťahu s pôvodným dielom. Z historického hľadiska bol Rafael jedným z najplodnejších predstaviteľov remaku vôbec, keď väčšina jeho portrétov namalovaných v období okolo roku 1505 boli remaky rozličných prác Leonarda da Vinciho či Michelangela. V roku 1640 Rembrandt namaloval svoj autoportrét v póze, ktorú si prepožičal z Tizianovho diela *Portrét mladého muža*. Táto technika remaku bola jedným z hlavných spôsobov použitia tohoto umeleckého stvárnenia v Európe od obdobia renesancie až po Maneta. Podstatou bolo učenie sa spôsobu maľby iného umelca a zároveň vytvorenie štýlu vlastného ako odozvy a odpovede alebo šlo len o interpretáciu diela pôvodného. Jedným z ďalších príkladov historického remaku je autoportrét Albrechta Dürera, na ktorom má dlhé rozpustené vlasy a vzorom mu bola podobizeň Ježiša.

Pripad Eugenio Espinoza

Ukázkovým príkladom recyklácie v umení v zmysle prerábania vlastného umeleckého diela sú remaky Eugenia Espinozu, keď začal prerábať svoje ranné diela zo 70. a 80. rokov minulého storočia. V roku 1972 vytvoril maľbu *Impenetrable*, ktorá pozostávala z namalovanej čiernej siete na neopracovanom plátne. Bola situovaná vo výške kolien zabraňujúc návštevníkom galérie vniknúť do jej priestoru. V priebehu dvoch dekád Espinoza vyrobil niekoľko mutácií *Impenetrable*. V súčasnej dobe sa však plne sústreďuje na remake/prerábanie väčšiny svojich diel a tento proces sa zmenil na archeologický projekt pretvárania minulosti. Hlavnou myšlienkou jeho remakov je, že na nich pracuje, akoby to boli nové diela. Tento proces predstavuje nielen prerábanie diel samotných, ale taktiež ich dokumentácie. Espinozove remaky by sa mohli javiť ako púhe recyklačné cvičenie, je ale dôležité poznamenať, že reflektujú súdobé sociálno-politické a kultúrne súvislosti. Poukazujú na skutočnosť, že remaky predstavujúce vernosť originálu sú už anachronizmami a stali sa nepríťažlivými. Toto tvrdenie podčiarkuje i jeden z centrálnych pocitov postmodernizmu a to, že všetko už bolo vypovedané. Z tohto pocitu potom vyplýva remaková kultúra a paródia. „*Postmoderní pocit, že tady už všechno bylo, otevírá cestu neúnavným citacím a remakům, kontextu, kde jedinou možností, jak být viděn, je použití ironie, použití citátu – nejen ve slovech, ale i oblečení a ve stylu zevnějšku, kdy citujeme minulost oblečením ze sedmdesátých let.*“ (Sturken – Cartwright, 2009, s. 326)

Inscenovaná fotografia ako remake

Webový portál *B0000000M* vyzval v roku 2011 umelcov, aby vytvorili remaky najznámejších diel histórie umenia. K slovu sa tak dostali diela umelcov ako Frida Kahlo *The Two Fridas* (1939), El Grecova *Woman in a Fur Wrap* (1580), či Mondrianiho *Composition with Red, Blue and Yellow* (1921). Fotografické reprodukcie týchto diel sú súčasťou projektu *Remake* na vyššie zmienenom webovom portáli a umelci fotografovali seba a svojich blízkych v pózach a v prostredí podobnom pôvodným obrazom.

Jedným z najidentickejších remakov je remake Marka Bassa *The Bean Eater*, pôvodne namalovaný obraz Annibale Carraccim okolo roku 1580. Bassova fotografia si v sebe nesie rysy skutočného Carravaggia, keď červené víno na stole je skutočne purpurovo červené a vďaka takmer identickému nasvetleniu scény je možné rozpoznať ako mohol Carracciho model v skutočnosti vyzeráť. Na druhú stranu, z trochu iného súdka je remake Botticelliho obrazu *Birth of Venus* v práci Julio Cesar León Peñu, stvárnený optikou súčasných médií a Venuša akoby sa zrodila nie z mora, ale ako mediálna hviezda či ikona vystúpila z množstva počítačových monitorov a televíznych prijímačov. Umelci podieľajúci sa na tomto projekte majú jedinečnú možnosť vstúpiť do sveta predstavivosti a imaginácie tvorcov týchto významných diel histórie umenia. Svojimi remakami vytvárajú jednoznačných referentov originálov; historické významy sú reprodukované v používaných kódoch a konvenciách. „Každá reprodukcia zobrazuje kódy jinak – v jiném kontextu, jiném aranžmá a jiném médiu – s cílem zpřístupnit jejich poselství soudobému divákovi, přestože má váhu přirozeného faktu a nadčasové pravdy.“ (Sturken – Cartwright, 2009, s. 126) Reprodukciou prenášané referencie na historické diela sú nutným pojítkom medzi historickou podmienenosťou ich vzniku a ich pochopenia v kontexte prítomnosti.

Strata aury skrz reprodukcii a remake?

Na Benjaminove teórie straty aury reagoval Douglas Davis, mediálny umelec a teoretik, ktorý vo svojom diele *The Work Of Art in the Age of Digital Reproduction* rieši problematiku nemožnosti jasného rozlíšenia medzi originálom a reprodukciiou v prostredí digitálnych médií: „*There is no clear conceptual distinction now between original and reproduction in virtually any medium based in film, electronics, or telecommunications. The fictions of “master” and “copy” are now so entwined with each other that it is impossible to say where one begins and the other ends. In one sense, Walter Benjamin’s proclamation of doom for the aura of originality, authored early in this century, is finally confirmed by these events. In another sense, the aura, supple and elastic, has stretched far beyond the boundaries of Benjamin’s prophecy into the rich realm of reproduction itself.*“ (Davis, 1995, s. 381) [2]

Podľa jeho názoru sa aura umeleckého diela transformovala a stala sa tak súčasťou novej umeleckej praxe. Z pohľadu fotografie ako nástroja šírenia reprodukcie vyvracia Benjaminove obavy ohľadom straty aury umeleckého diela Mary Warner Marien, keď vo svojej publikácii *Photography: A cultural history* píše: „*Benjamin was wrong about the special aura that unique object have. Far from destroying the aura, art reproductions served to increase it.*“ (Warner, 2006, s. 302) [3] Tvrdí zároveň, že práve fotografické reprodukcie Da Vinciho *Mona Lisy* zvýšili počet ľudí, ktorí chceli vidieť originál. Brian Dillon v článku *Claudia Angelmaier reproduction art* (Dillon, 2008, s. 56–61) predstavuje zajaca poľného, kresbu Albrechta Dürera *Feldhase* z roku 1502, na ktorých sú zajace vyobrazené v rôznych farebných obmenách: hnedá, zelená, oranžová a predstavujú tak takmer identické reprodukcie. Hoci nie sú všetky originálmi, každá kópia získava svoju vlastnú auru, ktorá je dielu pripísaná kultúrou, ktorá ju oceňuje.

Záver

Dnešný svet sa skladá z neobmedzeného počtu remakov, kópií a reprodukcí, pretože postmoderna so sebou prináša krízu všeobecnosti a kultúrnej autority. Z tohto dôvodu býva postmodernizmus popisovaný ako pochybovanie o veľkých príbehoch (master narratives). Francúzsky teoretik Jean Francois Lyotard charakterizoval postmodernú éru ako anamnézu, rozpomínanie sa a vedenie kritického dialógu s umeleckými dielami minulosti a modernú estetiku ako: „[...] *aesthetic of the sublime, though a nostalgic one. It allows the unrepresentable to be put forward only as the missing contents; but the form, because of its recognisable consistency, continues to offer to the reader or viewer matter for solace and pleasure. Yet these sentiments do not constitute the real sublime sentiment, which is in an intrinsic combination of pleasure and pain: the pleasure that reason should exceed all presentation, the pain that imagination or sensibility should not be equal to the concept.*“ (Lyotard, 1987, s. 81) [4]

„Postmodernizmus zastáva techniku analýzy populárnej kultúry, masovej kultúry a povrchného sveta symbolů. Zatímco odpor k masovej kultúre a zahlcovaniu sveta jejými obrazy charakterizuje modernizmus, postmodernizmus klade dôraz na ironii a priamu účasť jednotlivců na populárnej kultúre.“ (Sturken – Cartwright, 2009, s. 319) Remake umenia v postmodernej ére sa dá nazvať nástrojom k pochopeniu diel minulosti. Znovuvytvorenie diela je možným spôsobom vniknutia do sveta jeho historickej podmienosti a kľúč k lepšiemu pochopeniu autora a diela samotného. Na základe analýzy zdrojovej literatúry k skúmanej otázke a ilustrácií príkladov konkrétnych diel sa hypotéza, že reprodukcia je dielom novým, vzniknutým v inej dobe, ovplyvneným inými kultúrno-technologickými možnosťami a recipovaným v inom interpretačnom rámci potvrdzuje. Aura diela pôvodného sa do jeho remaku čiastočne transformuje ako aj získava svoju vlastnú v kontexte svojej historicko-kultúrnej podmienosti. V 21. storočí predstava, že len jediné dielo svojho druhu môže byť pravé, už nemôže obstáť, pretože význam umeleckého diela už nespočíva v jeho jedinečnosti, ale jeho estetickú a kultúrnu hodnotu.

Vysvětlivky:

[1] „Problém s Benjaminovými textami ohľadom aury je nedostatok dôslednosti. Nedá sa poprieť spojitost' v súvislosti s otázkou straty aury, ale je tu isté kolísanie medzi negatívnou a pozitívnou reakciou na túto stratu.“ (Buck-Morss, 1977, s. 160-161, podľa Benjamin, 1986, s. 31) Příklad: Monika Szűcsová

[2] „V prakticky žiadnom médiu založenom na filme, elektronike či telekomunícii neexistuje jasné pojmové rozlíšenie medzi originálom a reprodukciami. Predpoklady `predlohy` a `kópie` sú tak prepletené, že je nemožné povedať kde jeden končí a druhý začína. V určitom zmysle sa vyhlásenie Waltera Benjamina zo začiatku (minulého; pozn. aut.) storočia ohľadom záhuby aury originálu týmito udalosťami konečne potvrdila. Inými slovami, aura, pružná a elastická, sa napla ďaleko za hranice Benjaminovho proroctva do bohatej sféry reprodukcie samotnej.“ (Davis, 1995, s. 381) Příklad: Monika Szűcsová

[3] „Benjamin sa mylil ohľadom špeciálnej aury, ktorú jedinečné predmety majú. Namiesto zničenia aury, umelecké reprodukcie sa postarali o jej nárast.“ (Warner, 2006, s. 302) Příklad: Monika Szűcsová

[4] „[...] estetiku veľkolepého a zároveň nostalgického. Dovoľuje neprezentovateľnému, aby sa posunulo vpred len ako chýbajúci obsah; ale forma, vďaka svojej rozpoznateľnej nespornosti, môže pokračovať v poskytovaní námetu k úteche a potešeniu čitateľovi a divákovi. Tieto pocity ale nepredstavujú skutočné ohromujúce pocity, ktoré sú v skutočnosti kombináciou potešenia a bolesti: potešenie, že dôvod by mal prekročiť všetko vyobrazenie, bolesť predstavivosti alebo citlivosti by sa nemal rovnať prevedeniu.“ (Lyotard, 1987, s. 81) Příklad: Monika Szűcsová

Použitá literatura:

BENJAMIN, Andrew, E, 1986. The Decline of Art: Benjamin's Aura [online]. *Oxford Art Journal*, Vol. 9 Issue 2, 6p s. 30–35. [citované 15. marca 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/sici?sici=0142-6540%281986%299%3a2%3C30%3aOxford+Art+Journal%3E2.0.TX%3b2-2&origin=EBSCO>.

BENJAMIN, Walter, 1979. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon.

DAVIS, Douglas, 1995. The Work Of Art in the Age of Digital Reproduction: An Evolving Thesis (1991–1995) [online]. *Leonardo*, Vol. 28, No. 5, Third Annual New York Digital Salon, s. 381–386. [citované 15. marca 2012]. Dostupné z: http://classes.dma.ucla.edu/Winter09/9-1/_pdf/3-Davis_Work_of_Art.pdf.

DILLON, Brian, 2008. Claudia Angelmaier reproduction art [online]. *Aperture*, Issue 192, 6p (Fall) s. 56–61. [citované 15. marca 2012]. Dostupné z: <http://web.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=24&hid=11&sid=5573cddd-5738-4f1d-958f-70f954e0a774%40sessionmgr10>.

LYOTARD, Jean-Francois, 1987. *The postmodern condition: A report on knowledge*. Manchester: Manchester University Press. 110 s. ISBN 0-7190-1454-9.

MORENO, Gean, 2006. Eugenio Espinoza's Self-Archaeology: Another Kind of Remake [online]. *Art Papers*, Vol. 30, Issue 4 (July/August). [citované 15. marca 2012]. Dostupné z: <http://web.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=5573cddd-5738-4f1d-958f-70f954e0a774%40sessionmgr10&vid=8&hid=11>.

STURKEN, Marita a Lisa CARTWRIGHT, 2009. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál.

TRAFÍ-PRATS, Laura, 2009. Art Historical Appropriation in a Visual Culture-Based Art Education [online]. *Studies in Art Education*, Vol. 50 Issue 2, 15p (Winter) s.152–166. [citované 15. marca 2012]. Dostupné z: <http://web.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=21&hid=11&sid=5573cddd-5738-4f1d-958f-70f954e0a774%40sessionmgr10>.

WARNER Marien, Mary, 2006. *Photography: A Cultural History*. 2nd edition. London: Laurence King Publishing. 544 s. ISBN 978-1-85669-493-3.