

UNIVERZITA KONŠTANTÍNA FILOZOFA V NITRE FILOZOFICKÁ FAKULTA

Meditatívnosť výrazu vo vizuálnom umení
Dizertačná práca

Študijný program: 2.1.6

Študijný odbor: estetika

Školiace pracovisko: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie

Školiteľ: prof. PhDr. Eva Kapsová, CSc.

POĎAKOVANIE

Ďakujem profesorky Eve Kapsovej za ochotu, cenné rady, dôveru a usmernenie pri písaní záverečnej práce. Rovnako by som chcel poďakovať celému kolektívu pracoviska Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie.

ABSTRAKT

VILÍM, Erik: Meditatívnosť výrazu vo vizuálnom umení.
[Dizertačná práca] - Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
Filozofická fakulta; Ústav literárnej a umeleckej komunikácie.
Nitra: UKF, 2019.

Predkladaná dizertačná práca sa zaoberá špecifickou výrazovou kvalitou meditatívnosti, pričom si kladie za cieľ analyzovať jej formálno-jazykové a tematické predpoklady. Autor textu pri uvedenom zámere metodologicky vychádza primárne z fenomenologicky a štrukturalisticky orientovaných teoretických koncepcií Romana Ingardena, Jana Mukařovského a Františka Mika, ktoré sa pokúša v priebehu uvažovania kriticky revidovať. Samotné kvalitatívne určenie koncepčne nakoniec situuje v spise *Konverzácia na poľnej ceste* Martina Heideggera, ktorý sa v ňom zaoberá podstatou meditatívneho myslenia. Jednotlivé teoretické zistenia doktorand verifikuje na pozadí interpretačných analýz mediálne rôznorodých umelcov. Na tvorbe Jaromíra Novotného (maľba), Lucie Papčovej (fotografia a video) a Juraja Gábora (performancia a inštalácia) ukazuje znakové a ideové nositele meditatívnosti.

Kľúčové slová: meditatívnosť, interpretácia, výrazová kvalita, fenomenológia, súčasné umenie

ABSTRACT

VILÍM, Erik: The Meditative Aspects of Expression in The Visual Art. [Dissertation thesis] - Constantine the Philosopher University in Nitra. The Faculty of Arts; Institute of Literary and Artistic Communication. Nitra: UKF, 2019.

The present dissertation thesis deals with the specific quality of an expression, which was defined as meditateness and it sets a goal of analyzing its formal and thematic conditions. In according to the aim, the author of this text primarily chooses the methodological basis in the phenomenological and structuralist oriented theoretical approaches of Roman Ingarden, Jan Mukařovský and František Miko, which he tries to critically revise during reflecting. In the end, he locates the qualitative definition in the Martin Heidegger's text *Conversation on a Country Path* which dealt with the essence of the meditative thinking. The postgraduate student verifies the particular philosophical results upon the interpretation analyses of the media diverse artists. Through the artworks of Jaromír Novotný (painting), Lucia Papčová (photography and video) and Juraj Gábor he shows the material and ideal components of the meditateness.

Key words: meditateness, interpretation, quality of expression, phenomenology, contemporary art

OBSAH

1.Úvod	
A. Nastolenie problematiky	7
B. Aktuálny stav skúmanej problematiky	8
C. Selekcia analyzovaných autorov	11
D. Pojmovovo-diskurzívna extenzia východiskového bodu práce	12
E. Metodologické ukotvenia práce	13
2.Reflexie vybraných teoretických koncepcií	21
A. Koncepcia Romana Ingardena a jej kontexty	22
B. Problém estetickej koncepcie Clementa Greenberga a jej dôsledky	33
3.Teoretické predpoklady meditatívnosti	43
A. Pojmová analýza (sémantická extenzia termínu)	43
B. Duchovno-religiózný pohľad	46
D. Filozofický pohľad	54
4. Meditatívne myslenie ako filozofický pojem [ku kontemplatívnej interpretácii]	58
A. Dôsledky Heideggerových téz pre estetické myslenie	66
5. Redukcia reprezentácie (Jaromír Novotný)	68
A. Dekonstrukcia priestoru	69
B. Absolute beginner	71
C. Viditeľné maľby	76
D. Magenta	81
E. Organza a výrazový potenciál transparentnosti	86
6. Redukcia narácie (Lucia Papčová)	93
A. Arkadická krajina	94
B. Výrazový potenciál sivej	108
C. Suchá jaskyňa	113
7. Redukcia priestorového gesta (Juraj Gábor)	118
A.Otvorená obrazová galéria	119

B. Gradácie a nahmatávanie temporality	124
C. Manipulovaná koncentrácia recepcie obrazu	126
7. Záver	140
8. Zoznam bibliografických odkazov	143
A. Literatúra	143
B. Internetové zdroje I.	148
C. Obrazová príloha	149
9. Kritický doslov k dizertačnej práci po piatich rokoch	151

1. Úvod

A. Nastolenie problematiky

Je to zlé, veľmi zlé! Najťažšie a najrozhodnejšie sa musí dokazovať to, čo je očividné. Lebo príliš veľa ľudí nemá oči, aby videli to, čo je na očiach. Ale aké je to nudné!¹

Friedrich Nietzsche

Akokoľvek sa nám meditatívne aspekty umenia zdajú byť známe (zjavné), ich vedecké zadefinovanie je už pri prvotnom náhľade problematické. Existuje mnoho historických či súčasných umeleckých diel, ktorých označenie ako *meditatívne* sa nám intuitívne podsúva. Azda oveľa prirodzenejšie či samozrejmšie sa nám uvedený pojem ponúka vo vzťahu k hudbe, ktorá vďaka svojmu časovému bytiu umožňuje pomalé „naladenie sa“ diváka, ktoré navodzuje kontemplatívne vnímanie. Ako však napovedá názov našej dizertačnej práce, základný rámec výskumu problematiky *meditatívnosti* v umení je zameraný na vizuálne umenie.

Centrálne otázky predkladaného spisu - ktoré radikálne problematizujú naše východiskové uvažovanie - teda sú: akým spôsobom môžeme definovať meditatívnosť v kontexte súčasného vizuálneho umenia? Aké vyjadrovacie prostriedky a postupy sa v recepčnom akte podieľajú na utváraní meditatívnej kvality umeleckých artefaktov? Môžu byť dokonca inherentne prítomné predpoklady diela určujúce vo vzťahu k jeho štýlovo- paradigmatického umiestneniu (definovaniu)? Aké miesto zástava meditatívne umenie v heteronymii súčasného umenia? Predstavuje skutočne iba periférny prejav popri dominujúcich umeleckých tendenciách?

Formulované otázky nám napovedajú, že v jadre nášho výskumného záujmu stojí výrazová kategória, teda pojem, ktorý v estetike zaviedol jeden z hlavných predstaviteľov Nitrianskej školy², František Miko. Výrazové kategórie označujú celostný dosah znakových komponentov umeleckých či mimo-umeleckých predmetov na ich pozorovateľa. Ide o recepčnú akosť artefaktov, ktorá je zakúšaná v komunikačnej situácii.

František Miko vytvoril komplexnú sústavu³ uvedených výrazových modalít, ktorá je postavená na binárnom systéme akostných opozícií. Sústava bola dlhodobo spresňovaná a precizovaná, výsledkom čoho bolo nájdenie ustálených jazykových a kompozičných postupov, podieľajúcich sa na recepčnej registrácii tej ktorej kategórie. V uvedenom koncepte výrazovej sústavy existujú dve dimenzie komunikačného procesu - operatívnosť a ikonickosť. Miera, či skôr „sila“, jednej alebo druhej dimenzie komunikácie závisí od komunikačných cieľov odosielateľa a od okolností komunikačnej situácie (Miko, 1989, s. 40). Ikonickosť – mienená skutočnosť modelovaná dielom (napr. určitý vecný obsah, tematizovaný obraz) – je prítomná súčasne s operatívnosťou, teda s tou funkciou výpovede, ktorá sa napĺňa v aktuálnom prehovore, resp. v komunikačnom akte, a to so zámerom ovplyvniť postoj či konanie adresáta správy. Zosilnenie operatívnych cieľov sa prejavuje v impulze na apeláciu. Zosilnenie ikonickosti oproti tomu aktivizuje operácie⁴, postupy a prostriedky zabezpečujúce referenčný vzťah diela (resp. reláciu medzi zobrazovaným obsahom diela a zobrazenou realitou). „Produktom ikonickosti je obraz skutočnosti a jeho obsahom je zobrazená realita“ (Beličová - Valentová, 2011, s. 84).

NIETZSCHE, Friedrich: *Myšlienky*. Bratislava: Nestvor, 2005. ISBN: 80-89000-85-1

² PLESNÍK, Ľubomír: František Miko a príbeh „nitrianskej školy“. In: MATEJOV, Fedor - ZAJAC, Peter: *Od iniciatívy k tradícii. Štrukturalizmus v slovenskej literárnej vede od 30. rokov po súčasnosť*. Host: Brno, 2005, s. 338 - 345. ISBN: 80-7294-149-6

B. Aktuálny stav skúmanej problematiky

Meditatívnosť, ako výrazová kategória, v načrtnutej výrazovej sústave priamo nefiguruje⁵, ale uvádza sa ako synonymum výrazovej kvality kontemplatívnej výrazu⁶. V Tezauze estetických výrazových kvalít je spomínaná kontemplatívnosť výrazu zaradená do bloku ikonickosti, pričom ide o veľmi špecifickú kategóriu.⁷ V prvom rade jej pomenovanie nie je odvodené priamo od daností textu⁸ či z jeho žánrového zaradenia⁹, ale od mentálno-psychického aktu jedinca (recipienta).

Rovnako tak autor definície kontemplatívnej výrazu, Andrej Červeňák, sa v snahe formulovať jej elementárnu charakteristiku obmedzuje na

³ Prvýkrát bola publikovaná v knihe *Estetika výrazu*. K tomu pozri viac: MIKO, František: *Estetika výrazu*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969. Bez ISBN

⁴ Sú nimi postupy a kvality ako: *tematizácia, analýza, štrukturácia, determinizácia* atď.

⁵ K tomu pozri viac: PLESNÍK, Ľubomír a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. 2. vyd. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2011. ISBN: 978-80-8094-924-2

⁶ ČERVEŇÁK, Andrej: Kontemplatívnosť výrazu. In: PLESNÍK, Ľubomír a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. 2. vyd. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2011, s. 95 - 98 ISBN: 978-80-8094- 924-2

⁷ V poslednej verzii výrazovej sústavy uvedená kategória ešte nefiguruje. K tomu pozri viac: MIKO, František: *Aspekty literárneho textu*. Nitra: Pedagogická fakulta, 1989. Bez ISBN. Miková výrazová sústava bola následne rozšírená o ďalšie kategórie pod gesciou Ľubomíra Plesníka. K tomu pozri viac: PLESNÍK, Ľubomír a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. 2. vyd. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2011. ISBN: 978- 80-8094-924-2.

⁸ Napr. sukcesivnosť, simultánnosť, implicitnosť či explicitnosť výrazu.

⁹ Príkladom výrazovej kategórie odvodenej od žánru je *horor výrazu*.

sémantický výklad pojmu kontemplácia. „Sústredené uvažovanie, premýšľanie, rozjímanie nad ‚vecami človeka‘ i tajomstvami sveta.“ (Červeňák, 2011, s. 95). Kontemplácia - už teda skôr ako čisto mentálny akt - je na uvedenom mieste dávaná do súvislosti s „prvotným údivom zo sveta, s jeho obdivom k svetu a so zamýšľaním sa nad zmyslom všetkého.“ (Ibid., s. 95). Jej autor tak prirodzene pojem kontemplácie stotožňuje s rannými formami náboženského (totemizmus, animizmus, hinduizmus) a mystického prežívania (kresťanská mystika). Kontemplatívnosť výrazu sa v tomto kontexte viaže prevažne na staré náboženské a liturgické formy a žánre, akými sú mýtus, rozprávka, modlitba, žalmy či litánie. „Spájajúcim článkom sa stávala lyrickosť, lyrizmus výpovedí a obdiv k predmetu kontemplácie, resp. zobrazenia“ (Ibid., s. 96). V rámci novovekej literatúry autor uvedeného hesla nachádza profanizovanú formu kontemplatívnosti vo filozofických románoch F. M. Dostojevského.¹⁰

Ako vidíme, na explikáciu uvedenej kvality Červeňák využíva ako zdroj lyrické, tak aj epické žánre. Lyrickosť, ako spojovací článok kontemplatívnych prejavov, nie je v súlade s ikonickosťou¹¹, do bloku ktorej je vo výrazovej sústave *kontemplatívnosť* situovaná, ako sme vyššie naznačili. Z Červeňákovho textu tak jasne vyplýva, že registrácia *kontemplatívnosti* je možná na rozmedzí lyriky a epiky, presnejšie v lyrizovanej epike, ktorá vzniká vzájomným prelínaním lyrických a epických prvkov. Tak sa do epiky dostávajú lyrické časti, ktoré vytvárajú priestor pre reflexiu či tematizáciu neštruktúrovaných vnútorných pochodov či myšlienkových zrení subjektu (protagonistu), pričom na to využívajú kompozičné postupy lyriky (napríklad monológ). Lyrickosť zabezpečuje autorskú introspekciu, epickosť zas recepčnú prístupnosť. Ak by sme teda chceli v tejto chvíli Červeňákovú definíciu poopraviť a trochu rozšíriť, jednou z charakteristík *kontemplatívnosti*

výrazu by bola ikonizácia subjektívnosti, teda zobrazenie (ikonizovanie) vnútorných myšlienkových pohybov subjektu, ktoré sú pozbavené štruktúracie a logickej sukcesie. Autor meditatívneho umeleckého diela by tak mohol prostredníctvom autorského subjektu manifestovať mentálny stav, pozývať diváka do neviditeľnej a nepredmetnej reality kognitívnych abstrakcií (úvah) a nabádať k zmene ustálených spôsobov myslenia a bytia. Tento predložený náčrt riešenia však nie je ani zďaleka dostačujúci. Nezahrňa mieru spomínanej ikonizácie a jej východiskom je primárne literatúra, nakoľko Červeňák iné druhy umenia v priebehu explikácie riešenej kategórie nespomína.

¹⁰ Na tomto mieste autor textu operuje už s pojmami ako je *filozofická meditácia* či *meditatívnosť*.

¹¹ „Kým epika je úplne ikonická, lyrika má k ikonickosti protirečivý vzťah“ (Belíčová - Valentová, 2011, s. 85).

Otázne nateraz je, do akej miery bude táto „naskicovaná“ definícia kompatibilná s vizuálnym umením.

Novší pokus definovať tentokrát synonymickú verziu *kontemplatívnosti*, *meditatívnosť výrazu*, nesie názov *Meditatívna rozprávka – tichá alternatíva umenia* a pochádza od Gabriely Magalovej, ktorá, podobne ako predošlý autor, uvažuje v intenciách Mikovej výrazovej sústavy. Problém uvedenej výrazovej kvality otvorila v kontexte literárneho žánru rozprávky, pričom sa zameriavala na tvorbu Erika Jakuba Grocha. V úvode svojho textu argumentuje prostredníctvom postmodernej situácie, ktorú definuje vývoj technológií a médií a následná akcelerácia životného tempa, výsledkom čoho je strata vnímania ticha a priestoru pre individuálnu introspekciu. Tieto dobové zmeny sa podľa autorky odzrkadlili aj v rámci detskej literatúry. „V prostredí literatúry pre deti a mládež však možno pozorovať, že [postmoderné vplyvy] zahnali do úzadia lyrické ticho rozprávky, ktoré dovoľovalo rozkryť aj významotvornú vertikálu, nielen dejovú horizontálu“ (Magalová, 2014, s. 67). Magalová hovorí o dominancii takých autorských postupov, ktoré charakterizuje infantilnosť a rezignácia na mentálno- intelektuálne a morálne kvality detského recipienta.¹² Opozitné výrazové prvky, sprostredkujúce smútok, nostalgiu, tichú atmosféru či tušenie nedobrého, napokon „otvárajú možnosť posunúť autorskú rozprávku do polohy meditatívnej či mystickej.“ (Ibid., s. 69).

Medzi konštanty charakterizujúce meditatívnu rozprávku, autorka uvádza motívy hľadania, putovania a stierania časovosti, ktoré sú realizované v ponurej, znepokojivej a tichej atmosfére, otvárajúcej priestor pre reflexiu a filozofickú interpretáciu. Meditatívne rozprávky

tak vytvárajú priestor pre *sacrum*¹³ (Ibid., s. 70 - 71).

Ako sme mohli vyčítať z autorkinej definície, aj v tomto prípade sú lyrické prvky prítomné v epickom žánri (rozprávka). V závere svojej štúdie autorka priznáva, že skúmaná téma si žiada oveľa väčší priestor. Vďaka limitom rozsahu tu pravdepodobne absentuje sématické a etymologické vymedzenie pojmu *meditatívnosť* či jeho lokalizácia v Mikovej výrazovej sústave. Napriek tomu sa autorke v spomínanej práci podarilo pregnantne formulovať blízkosť uvedenej estetickej kvality k takým kategóriám, akými sú *lyrickosť*, *melancholickosť*, *neurčitosť* či *sakrálnosť výrazu*. Podobne ako v predošlom prípade Andreja Červenáka, aj tu je náročné predpokladať totožnosť výrazových postupov s vizuálnym umením, ktoré pracuje s radikálne inými vyjadrovacími prostriedkami a postupmi. Príspevky oboch teoretikov nám však v tejto chvíli pomohli vytvoriť vstupný rámec a východiskovú predstavu

¹² K tomu pozri viac: MAGALOVÁ, Gabriela: Meditatívna rozprávka - tichá alternatíva umenia. In: REŽNÁ, Miroslava - ZELENÁKOVÁ, Hana: *O interpretácii umeleckého textu 27*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2014, s. 66 - 73. ISBN: 978-80-558-0715-7

¹³ Magálová pri používaní uvedeného pojmu vychádza z Mircea Eliadeho, s ktorého úvahami budeme operovať v kapitole venujúcej sa tvorbe Lucie Papčovej.

skúmanej kategórie. Vzhľadom na to, že sa v našej práci budeme snažiť zaujať fenomenologický prístup, ponechajme tieto poznatky nateraz bokom.

C. Selekcia analyzovaných autorov

Precíznejšie uchopenie uvedenej výrazovej modality musí prebiehať na podklade empiricky získaných a analyticky spracovaných charakteristík obsahu a formy vybraných umeleckých artefaktov. Jednotlivé jazykové a tematické predpoklady riešenej výrazovej kategórie musia byť ďalej spresňované a verifikované interpretačno-analytickým sondovaním vopred vymedzeného diapazónu diel. V tomto kontexte bude pre nás kľúčové určiť si systematický súbor umelcov a diel, na ktorom budú deklarované ďalšie nuansy štrukturálnych danosti nami skúmanej estetickej kategórie.

Časový rámec selekcie umeleckých artefaktov je v našom elaboráte vymedzený na prvé desaťročia 21. storočia. Ťažiskom tejto synchronne

orientovanej práce je súčasná česká a slovenská umelecká prax. V rámci uvedeného korpusu autorov budú v texte figurovať nasledovní umelci: Jaromír Novotný (1974), Lucia Papčová (1987) a Juraj Gábor (1985). Vzhľadom na to, že jedným z kľúčových kritérií predkladanej práce je aktuálnosť výskumného záberu, výber interpretovaných prác a umelcov sa bude sústreďovať na diela, ktoré vznikali v posledných rokoch 20. a prvých desaťročiach 21. storočia. Dôvodom uvedeného kroku je snaha o legitimáciu *meditatívnosti* ako živej a dnes využíwanej kategórie súčasného vizuálneho umenia.

D. Pojmovo-diskurzívna extenzia východiskového bodu práce

Ako sme už v úvode naznačili, prvotná problematizácia meditatívnych aspektov umenia má však aj svoje ďalšie kontexty, ktoré sa odhaľujú s hlbším náhľadom do témy. Spornosť či istá nepoddajnosť niečoho tak zjavného, akým je meditatívna pôsobnosť umenia, vychádza napokon aj z faktu sémantickej efemérnosti a subtilnosti procesu semiózy v prípade takto kategorizovateľných diel.¹⁴ Inak povedané, vo chvíli, keď vnímame meditatívne dielo, máme problém slovne opísať danosti svojho zážitku, a to napriek tomu, že ho prežívame, a napokon aj dôverne poznáme. Ako to uvidíme na jednotlivých interpretačných analýzach, ideové roviny meditatívnych diel zdôrazňujú *jedinečné* pred *všeobecným*.

¹⁴ O tom sa presvedčíme najmä v kapitolách, ktoré sa budú venovať jednotlivým interpretačným analýzám zvolených umelcov.

Zakúšanie *jedinečného* je viazané intuitívnymi poznávacími schopnosťami recipienta. Jeho evidencia nevyhnutne odporuje požiadavke rigozity vedeckého diskurzu. Uvedená orientácia selektovaných umeleckých artefaktov na verbálne neformulovateľné fenomény bude na mnohých miestach problematizovať, či dokonca vyradovať pojmovú reprezentáciu interpretačného ťaženia. Na problematiku *meditatívnosti* možno nahliadať z viacerých perspektív: filozoficky či religióznym pohľadom (mentálne prežívanie autora či recipienta), esteticko-semiotické hľadisko (znaková štruktúra diela), fenomenologická perspektíva (vonkajšie či vnútorné recepčné podmienky estetického zážitku recipienta). Pri našom prvotnom vstupe (kapitola *Aktuálny stav skúmanej problematiky*) do problematiky *kontemplatívneho výrazu* sme sa čiastočne zamerali len na prvé dva z nich. Načrtnuté smery nazerania na danú problematiku nie je možné oddeliť. Našou úlohou bude, pochopiteľne, usúvzťažiť získané poznatky a vytvoriť syntézu predpokladov a hypotéz každej uvedenej perspektívy.

E. Metodologické ukotvenia práce

Ako bolo možné vidieť v našich úvodných úvahách, problematika štýlovej a esteticky kvalitatívnej paradigmy meditatívneho umenia si bude žiadať extenzívnejší metodologický aparát a interdisciplinárne ladený výskum. Aby sme však mohli presnejšie zadefinovať metodologické východiska a vysvetliť nevyhnutnosť spomínanej interdisciplinarity, je najprv potrebné venovať sa elementárnym otázkam vedeckého myslenia. Z uvedeného dôvodu si na tomto mieste dovoľíme krátku reflexiu.

Wolfgang Iser sa vo svojej práci *Jak se dělá teorie* venuje vývoju teoretických konceptov naprieč históriou esteticko-filozofického uvažovania, a to od zrodu estetiky ako samostatnej disciplíny, cez prvotnú revíziu rôznorodosti prístupov chápania umeleckého diela v čase moderny, až po súčasnosť (Iser, 2009, s. 10 - 17).

V úvode svojho textu rozdeľuje dva typy teórií - tvrdé (prírodné vedy) a mäkké (humanitné vedy). Tvrdé teórie spracovávajú empiricky získané dáta do skupín na základe ich druhotných identít a spoločných vlastností. V rámci takto začlenených fenoménov sú vytvárané systémy, ktoré umožňujú formuláciu hypotézy. Následnou verifikáciu hypotetického tvrdenia vznikajú univerzálne vzorce, zákony, umožňujúce anticipovať správanie sa skúmaného fenoménu. Kompresia empirických dát tak vylučuje akúkoľvek kontingenciu; eliminuje jedinečnosť, čím z heterogenity vytvára homogénne segmenty prírodných entít. Na upresnenie uvedeného procesu si môžeme dopomôcť metaforou zberateľa. Zberateľ je človek s veľmi zvláštnou vášňou, ktorá ho núti selektovať rôznorodé predmety na základe ich identických vlastností. Zberateľ zhromažďuje totožné objekty, „vysekáva“ ich z rôznorodosti na základe vopred stanovených kritérií. Stojí teda na počiatku logického myslenia.

Dnes nahradila úlohu zberateľa umelá inteligencia, ktorá prostredníctvom vopred vytvorených algoritmov dokáže hľadať, rozpoznávať a sumarizovať identické prvky v široko rôznorodom korpuse objektov. AI (umelá inteligencia) je v súčasnosti relatívne¹⁵ autonómne fungujúci program, ktorý je „kímený“ obrovským množstvom dátového materiálu. Dokáže tak analyzovať opakujúce sa prvky v rámci vymedzenej oblasti. Výsledkom uvedenej analýzy je určenie spoločných vzorcov a následná anticipácia procesov skúmaného predmetu.¹⁶ Mäkká teória je epistemologicky odlišná. „Za prvé totiž vlastne ‚skladá po kouskách‘ pozorovaná data, prvky získané z rôznych soustav, a dokonce kombinuje předpoklady, aby se dostala do oblasti, již chce zmapovat. Tato *bricolage* se přizpůsobí tomu, co se zkoumá, a v případě potřeby se rozšíří o nová hlediska“ (Ibid., s. 18). Príkladom prijatia predpokladov rôznorodého pôvodu a rozširovania hľadísk je využívanie poznatkov lingvistiky, semiotiky, sociológie, kunsthistorie - či najaktuálnejšie neurobiológie¹⁷ - samotnou estetikou. Mäkká teória si teda v porovnaní s tvrdou nekladie za cieľ anticipovať vývoj skúmaného predmetu na základe univerzálnych zákonov, ale zmapovať vymedzenú oblasť. „Předpověď si klade za konečný cíl něco ovládnout, zatímco mapování se pokouší rozlišovat“ (Ibid., s. 18).

Zatiaľ čo v centre tvrdých vied leží statický a uzatvorený princíp, mäkké teórie, „zvláštne pak ty zaměřené na umění, usilují o takové uzavření skrze zavedení metafor, skrze to, co bývá označováno jako ‚otevřené koncepce‘, tj. koncepce vyznačující se nejednoznačností, vyplývající z protikladných odkazů.“ (Ibid., s. 18). Pri snahe diferencovať mäkké a tvrdé teórie Iser určuje základné opozitum - zákon/metafora. Platnosť metafory nie je odvodená jeho verifikáciou, ale všeobecným súhlasom a kolektívnym konsenzom vedeckých autorít. „Zákon se musí aplikovat, zatímco metafora vyvolává asociace“ (Ibid., s. 19). Metafora je otvorená spätnej interpretácii, revízii či aktualizácii, na rozdiel od zákona, ktorý si nárokuje konečnú platnosť. Kľúčovým zámerom je pritom, obrazne povedané, korešpondencia medzi nami konštruovanou mapou (teóriou) a územím (predmetom), ktoré chceme prostredníctvom nej reprezentovať a konceptualizovať.

¹⁵ V súčasnosti prebiehajú jej operácie stále pod ľudskou kontrolou.

¹⁶ Lev Manovich vo svojom texte *Automating Aesthetics* kritizuje využívanie AI v kulturológii, vizuálnych štúdiách, sociológii či príbuzných vedných disciplínach. Uvedené postupy, aplikujúce štatistické modely vypracované AI, zastrešuje pojmom *Cultural Analytics*. K tomu pozri viac: MANOVICH, Lev: *Automating Aesthetics*. In: *FlashArt*, roč. 50, 2017, č. 316. ISSN 1336-9644

¹⁷ K tomu pozri viac: IHRINGOVÁ, Katarína: *Od neuroestetiky k dejinám umenia*. In: *Profil*, roč. 23, 2016, č. 2, s. 132 - 40. ISSN 1335-9770

Inak povedané, mäkká teória sa snaží nájsť prekrytie medzi kognitívnou krajinou (myslením) a skúmaným predmetom (bytím). Je však potrebné doplniť, že mapy - podobne ako teórie - sú vysoko abstraktné systémy, pri ktorých ich tvorbe dochádza k transformácii. V prenose z troch na dva rozmery sa musí vyskytnúť deformácia. Z tohto dôvodu mapy nie sú nikdy úplne presné. Podrobne skúmanie a zaznamenávanie jednej konkrétnej mäkkej teórie tak nemôže obsahovať komplexnosť skúmaného predmetu; jednotlivé teórie si kladú špecifické ciele, selektujú predpoklady a vymedzujú ich konkrétny záber.¹⁸ Snaha o celistvé obsiahnutie mapovaného predmetu vedie ku komplementárnemu zapojeniu viacerých teórií (interdisciplinarita). Vo chvíli, keď napríklad jedna dominujúca teória nedokáže pokryť všetky aspekty umeleckého diela, privlastniť si ich za svoj cieľ iný prístup, a to bez toho, že by vyradil platnosť dominujúcej teórie. „Z této skutečnosti však nevyplývá pouze rozmanitost teorií: umožňuje nám to rovněž zažít konečnou nepoznatelnost umění“ (Ibid., s. 21).

Na uvedenej rozmanitosti existujúcich teoretických prístupov, ktoré sa vyvíjali v priebehu 20. storočia, sa podľa nášho názoru spolupodieľala aj samotná emergentná povaha umenia - neustála diskontinuálna premenlivosť konceptu umenia, ktorá je podnietená jeho vlastnou potrebou sebareflexie, (seba)revízie a aktualizácie.¹⁹ Spomínaná seba-analýza [self-recognition] je motivovaná nájdením súladu buď medzi danou umeleckou stratégiou a poznávaním aspektov ľudského bytia a jeho ohraničenia (umenie smerujúce „do vnútra“), alebo medzi umeleckým postupom a poznávaním sociálno-kultúrnej reality (umenie smerujúce „von“). Prvý z menovaných konceptov umenia je zacielený na hľadanie umeleckosti či špecifickosti vyjadrenia vnútorných pnutí autorského subjektu. Uvedený koncept umeleckej tvorby však vedie ku skeptickej otázke, či definovanie „umeleckosti“ umenia „nakonec není jen pseudonymem dalšího rozvíjení konceptu autonomie umění (...).“ (Iser, 2017, s. 10). Uvedená línia umenia môže často viesť k hermetickosti a s ňou spojenej exkluzivite.

Oproti tomu, zámerom druhého zo spomínaných konceptov umenia je kritický reflektovať problémy spoločenskej reality a objasňovať sociálne pomery, pričom tomuto zámeru sú podriadené akékoľvek vyjadrovacie prostriedky, ktoré nemusia byť nevyhnutne súčasťou komunikačnej výbavy samotného umenia. Legitímnosť aplikácie profánnych vyjadrovacích prostriedkov sa pritom odvíja od ich účelnosti pri zaujatí politického postoja autora. Iserova výčitka k tomu typu umenia spočíva v podozrení, že tento typ umeleckého vyjadrenia sa snaží problém marginalizácie umenia nahradiť obnovením jeho širšieho

¹⁸ Proces mapovania mäkkou vedou môže mať pritom diachrónny či synchronný charakter.

¹⁹ V dejinách umenia bolo uvedenou introspektívnou analytickosťou príznačné najmä konceptuálne umenie, ktoré sa kriticky obracalo k inštitúcii umenia a jeho povahy.

spoločenského účelu (Ibid., s. 10). Jeho problém však podľa nás spočíva aj v niečom inom. Umelecké dielo je tu často využívané ako inštrument širšieho spoločensko-

politického dialógu, ktorý nie je uchránený od svojej ideologizácie. Naplnenie spomenutého spoločenského účelu vytvára napätie medzi tým, čo František Miko nazýva *sociatívnosť* a *subjektívnosť výrazu*, teda medzi jeho všeobecnou potrebou zrozumiteľnosti širšiemu publiku a nevyhnutnosťou metaforického vyjadrenia. Vráťme sa teraz späť k jadrú našej úvahy.

Predošlé myšlienky - referenčne ukotvené v tézach Wolfganga Isera - nám argumentačne podložili nevyhnutnosť zaujatia interdisciplinárneho postoja.

V tejto chvíli môžeme jasne formulovať jednotlivé metodologické rámce našej dizertačnej práce, ktoré sa budú v priebehu riešenia stanoveného problému prelínať či vzájomne dopĺňať.

Zdrojom prvého metodologického východiska sú fenomenologicky orientované estetické teórie, ktoré boli vyvíjané na základoch myslenia Edmunda Husserla. V tomto kontexte len stručne pripomeňme, že jednou z kľúčových ambícií fenomenológie je analýza skúsenosti viazanej na prirodzený - tzn. vedou nepopísaný - svet.²⁰ Pozícia fenomenológa je charakteristická tým, že je „radikální aplikací principu zkušnosti ve filozofii“ (Patočka, 2003, s. 5). Fenomenologický výskum sa profiluje na „pramen všeho originárního, původního poznání“ (Ibid., s. 5), ako je to možné odčítať z Husserlovej známej požiadavky „vrátit se k věcem samým, jako pramenům zkušnosti o věcech.“ (Ibid., s. 5). Analýza prirodzenej skúsenosti - v našom prípade intencionálneho estetického aktu, prostredníctvom ktorého je dielo, takpovediac, „držané“ pred nami - musí prebiehať až ex post, teda nie v momente, keď danú vec zakúšame. Rozbor teda musí prebiehať zákonite „z boku“. V tomto kontexte je teda fenomenológia „transcendentální deskripcí přirozené zkušnosti.“ (Blecha, 2007, s. 51). Uvedený spôsob nazerania „z boku“ nám umožňuje apercepcia (predstavivosť) a jazyk²¹.

Načrtnutý teoreticko-metodologický projekt odštartoval presun pozornosti od evidencie umeleckého diela ako hmotného nosiča, ktorého sa môžeme dotknúť, k dielu ako ideálnemu objektu, ktorý je situovaný vo vedomí recipienta. Presnejšie tým máme na mysli umelecké dielo ako intencionálny predmet (Ingarden), či inak, estetický objekt (Mukařovský).²²

Načrtnutý metodologický rámec fenomenológie bude konkrétnejšie ukotvený v teóriách Husserlových nasledovateľov, menovite pôjde o práce Romana Ingardena a Jana Mukařovského.

²⁰ Husserl po antickom vzore nevidel rozdiel medzi vedou a filozofiou (Patočka, 2003, s. 6).

²¹ Petříček veľmi presne označuje jazyk ako „element zástupnosti“ (Petříček, 1997, s. 25).

²² Tento poznatok mal neskôr zásadný význam aj pre recepčnú estetiku.

Prvý menovaný filozof a fenomenológ, Roman Ingarden, sformuloval v polovici 20. storočia ontológiu maliarskeho média. Naša reflexia sa tak bude zameriavať na jeho výsledky fenomenologických analýz maliarstva, ktoré boli publikované v knihe *O štruktúre obrazu* (1958). Ingarden pri formulovaní ontológie výtvarného diela vychádzal z dobového stavu umenia a prirodzene tak svoje poznatky demonštroval primárne na figurálnom umení. V tomto kontexte je napríklad abstraktné umenie, ktoré bolo v čase tvorby jeho elaborátu už desaťročia všeobecne prijímané odbornou verejnosťou, v diele riešené *O štruktúre obrazu* len okrajovo. Našou úlohou bude uvedený segment jeho práce prehodnotiť a pokúsiť sa ho rozšíriť. Načrtnutý segment metodologických reflexií sa tak bude snažiť otvoriť vybrané otázky, ktoré sa viažu k problematike samotného média s ohľadom na zobrazujúce a nezobrazujúce umenie. Našou ambíciou bude zároveň poukázať na identické i rozdielne danosti a charakteristiky zobrazujúceho a nezobrazujúceho obrazu.

V rámci snahy o rozšírenie Ingardenových téz budeme sledovať schopnosť jeho koncepcie teoreticky zastrešiť mediálne rôznorodé podoby súčasného umenia, v ktorom závesný obraz predstavuje len jedno z mnohých umeleckých médií. Napriek tomu, že maľba je prítomná v mediálnej výbave súčasných umeleckých prejavov, v priebehu dejín umenia čelila kritike zo strany samotných umelcov. Sedem rokov od vydania spomínanej knihy Romana Ingardena *O štruktúre obrazu* (1958) vydáva napríklad Donald Judd svoj text *Specific Objects*²³, v ktorom presvedčivo formuluje determinanty závesného obrazu. Spolu s ďalšími priekopníkmi minimalizmu sa nepodieľali len na oslobodení vizuálneho umenia od obmedzení plošnosti maľby, podarilo sa im objaviť aj niečo iné: pohybujuce sa telo diváka v priestore: telo, ktorému prináleží zvláštna schopnosť vnímať a byť samo vnímané. Minimalistickí umelci a umelkyne odštartovali záujem o priestorové, objektové a performatívno-akčné umelecké prejavy, v ktorých zohráva telo eminentnú úlohu.

V rámci časti fenomenologicky orientovaných východísk našej teoretickej práce budeme vchádzať ešte z jedného teoretika a estetiky, u ktorých však bolo uvedené uvažovanie implicitne včlenené. Je ním v úvode spomínaný František Miko, jeden z hlavných predstaviteľov Nitrianskej školy.²⁴

²³ K tomu pozri viac JUDD, Donald: *Specific objects*. In: *Arts Yearbook*, roč. 8, 1965, s. 181–189. BEZ ISSN. Pripomeňme, že ideovým zdrojom inklinácie jeho predstaviteľov k analýze pozitívneho a negatívneho priestoru, dôrazu na fyzické danosti diváka či účinku repetitívnych objektov bola práve kniha *Fenomenológia vnímania* Maurice Merleau-Pontyho. O tom napokon svedčí aj časová následnosť: anglický preklad bol vydaný v roku 1962, teda tri roky pred tým, než Judd zverejnil spomínaný text *Specific Objects*.

²⁴ Okrem neho to boli ešte Tibor Žilka, Ján Kopál a neskôr Ľubír Plesník.

U Miko je fenomenologické myslenie prítomné už pri jeho kritickom postoji voči objektivistickému pozitivizmu (Miko, 1991), ktorý v minulosti odmietal skúmať vedomie pre jeho objektívnu nemeateľnosť. Miková inklinácia k uvedenému mysleniu sa prejavovala okrem iného v jeho záujme o proces čítania, v ktorom implicitne „rezonuje“ Husserlová snaha „ísť k veciam samým“.²⁵ Podľa Františka Miko sa totiž s umeleckým dielom primárne stretávame v akte čítania, teda vo vedomí (Miko, 1994). Potreba dopracovať sa k miestu a charakteru literárno-estetického poznania viedla Miko k inklúzii a transformácii pojmov ako je subjekt, vedomie, skúsenosť či prežívanie do literárnej vedy.²⁶ Výsledkom uvedeného ťaženia bola téza o recepčnom bytí textu, v ktorej je ontologický status diela s jeho výrazovými a významovými kvalitami umiestnený do ľudského vedomia.

Na tomto mieste je však potrebné dodať, že fenomenológia nepredstavovala jedinú polohu Mikovho uvažovania. Sám Miko sa voči Husserlovi na mnohých miestach kriticky vymedzoval.²⁷ Pri formovaní jeho teoretickej koncepcie sa taktiež neobjavovala fenomenologická požiadavka „uzátvorkovania“ skúmaného fenoménu v jeho skúsenostnej evidencii, ktorej výsledkom je strata zreteľa na kontextuálne vzťahy diela (spoločenská realita, historický naratív umenia, inštitucionálny svet, fyzické danosti diváka).

²⁵ K tomu pozri viac: MIKO, František: *Význam, jazyk, semióza*. Nitra: Vysoká škola pedagogická v Nitre, Fakulta humanitných vied, 1994, s. 7. ISBN: 80-88-738-55-5

²⁶ K tomu pozri viac: PLESNÍK, Lubomír: František Miko a príbeh „nitrianskej školy“. In: MATEJOV, Fedor - ZAJAC, Peter: *Od iniciatívy k tradícii. Štrukturalizmus v slovenskej literárnej vede od 30. rokov po súčasnosť*. Host: Brno, 2005, s. 338 - 345. ISBN: 80-7294-149-6

²⁷ K tomu pozri viac: MIKO, František: Fenomenológia čítania a dielo. In: *O interpretácii umeleckého textu 13*. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre, 1991, s. 12. Bez ISBN

2. Reflexie vybraných teoretických koncepcií

Ako sme už naznačili vyššie, v nasledujúcej kapitole sa budeme zaoberať viacerými teoretickými konceptami, ktoré nám pomôžu vytvoriť metodologický „základ“ pre neskoršie interpretačné analýzy. Smerovanie našej úvahy bude mať na zreteli rovnako žánry (figurálne, abstraktné maliarstvo), ako aj samotné médium (maľba, ready made, atď). Aby sme sa však dostali k meritu dizertačnej práce, môžeme sa dopustiť určitej selektívnosti. Pre potreby vytvorenia širšieho kontextu a čitateľovho obrazu o problematike začneme s odkazom samotného Husserla.

Projekt fenomenológie, ktorý sa zrodil v hlave jeho zakladateľa, spomínaného Edmunda Husserla, predstavoval na začiatku 20. stor. progresívny filozofický prúd, pričom tento status si zachováva dodnes.²⁸ Fenomenológia - ako kritika poznania, alebo inak, veda o podstate poznania - nechce „zkoumat realitu, nýbrž zjevovaní všeho zjevujícího“ (Patočka, 2015, s. 78). Ako sme už uviedli vyššie, fenomenológii ide teda o analýzu štruktúry *čistej skúsenosti*, snaží sa popísať konštitučné podmienky javenia sa. Ambíciou fenomenológa je nazerať samo nazeranie - postaviť teda nazeranie akoby „pred oči“, tzn. vykonávať transcendentujúci myšlienkový akt.

Kľúčovým metodologickým krokom evidencie *čistej skúsenosti* a zaujatie fenomenologickej pozície je v Husserlovej fenomenológii tzv. *epoché* (zdržanie sa súdu). Samotné nazeranie je aktom vedomia - presnejšie aktom, ktorý sa vždy vzťahuje k fenoménu, k určitej predmetnosti. Sledovanie ako prebieha nazeranie, nemôže vylúčiť samotný nazeraný objekt (fenomén), ktorý nazeranie „drží“, takpovediac, vnútri seba.

Akýkoľvek akt vedomia (vnímanie, predstavovanie, atď.) charakterizuje *intencionalita*. „Toto vzťahovanie se k predmätnosti k nim patrí, trebaže nikoli predmätnosť sama“ (Husserl, 2015, s. 50). Intencionálny akt je spojený so svojím obsahom. Rôznorodé intencionálne akty Husserl zastrešuje termínom *noése*, ich intencionálny korelát (obsah), ktorý je v akte „držaný“, je *noéma*. Odkrytie štruktúry podstaty poznania musí teda prebiehať v oboch smeroch - noétickým a noématickým. Vzťah noésis a noéma je paradigmatický základ Husserlovej fenomenológie.

²⁸ NOVOTNÝ, Karel: *Co je fenomén? Husserl a fenomenologie ve Francii*. Praha: Pavel Mervart, 2010. ISBN: 978-80-873-7824-3

A. Konceptia Romana Ingardena a jej kontexty

Na tomto mieste nebudeme extenzívnejšie explikovať Husserlov filozoficko- metodologický projekt, ale zameriame sa predovšetkým na jeho žiaka Romana Ingardena, ktorý aplikuje vyššie rozvádzanú fenomenologickú metodológiu pôvodne na skúmanie literárneho diela. Najprv v knihe *O poznání literárního díla*, a následne v knihe *Umělecké dílo literární*. Výsledky zmieňovaných skúmaní štruktúry literárneho diela vzťahuje na iné druhy umenia, medzi ktorými je napr. aj maliarstvo (knih *O štruktúre obrazu*). Pokiaľ jeho diela venované literárnemu umeniu boli nespočetnekrát reflektované v rámci teórie literatúry a estetiky, práca *O štruktúre obrazu* sa takémuto záujmu netešila, čo si všimol aj Patočka v texte *K Ingardenově filosofii malířského díla*.²⁹ Minimálna reflexia jeho koncepcie je jedným z dôvodov opätovného otvorenia vybraných problémov, ktoré Ingarden vo svojom texte rieši. Priblížme si teda na tomto mieste prostredníctvom stručnej a kritickej interpretácie bližšie jeho dielo *O Štruktúre obrazu*.

Ako sme už avizovali v predchádzajúcej kapitole, Ingarden pri skúmaní maliarskeho diela využíva fenomenologickú metódu, čo znamená, že sa primárne snaží odhaliť jeho bytostnú štruktúru, resp., povedané Husserlovou terminológiou, jeho *eidetický invariant*, a to prostredníctvom deskripcie jeho dávania sa, zjavovania sa. Tento popis prebieha v súlade s princípom Husserlovej eidetickej variácie, teda aktivity, ktorou získavame určitý rámec, bytostný rozsah umožňujúci registrovať vec v jeho rôznych noématických určeníach (bytostných konfiguráciách jednotlivých exemplárov vecí, či inak, javových foriem). Ingardenové skúmania sú teda vykonávané viac v noématickom smere (Patočka, 2004, s. 503). „Ingarden však nikdy svoje analýzy nenazve ‚noématickými‘“ (Lipták, 2013, s. 65). Po aplikovaní *epoché* začína podrobnou analýzou čistých skúseností s rôznymi typmi (žánrami) maliarskeho diela, čím sukcesívne abstrahuje spoločnú jednotu noématického korelátu - *eidos* maliarskeho diela. Analyzovanými typmi uvádzaného maliarskeho diela sú obrazy s literárnou témou³⁰, portrétny obraz, čistý obraz, a napokon nezobrazujúce (abstraktné) obrazy.

²⁹ K tomu pozri viac: PATOČKA, Jan: *Umění a čas I. (sebrané spisy)*. Praha: Oikoymen, 2004. ISBN 80-7298- 113-7. Text bol pôvodne publikovaný v roku 1967. K Ingardenovým úvahám o výtvarnom diele pozri tiež: KALNICKÁ, Zdeňka: The Ontological Status of an Artwork. In: *Academiae Pedagogicae Agriensis. Eger: Pedagogická akademie Eger*, 1998, s. 69 - 77. ISBN 1216-5980 a KAPSOVÁ, Eva: *Výrazové osobitosti výtvarného umenia*. UKF, Fakulta humanitných vied: Nitra, 1997, s. 47 - 52. ISBN: 80-8050-139-4
³⁰ Obrazy s „literárnou témou“ a tzv. čisté obrazy zobrazujúce ľudské situácie (fragmenty naratívov), ktoré nie sú viazané na vopred existujúci mytologický či kanonizovaný literárny naratív, predstavujú najrozpracovanejšie časti jeho knihy.

Práve rozbor posledného zmieňovaného typu je najmenej rozpracovaný.³¹ Analýza abstraktného diela – ako špeciálne krajného prípadu maliarskeho diela (tak ho nazýva Ingarden) – podľa nás Ingardenovi najviac narúšala súdržnosť *eidetickej variácie*, teda to, čo by jednoducho malo držať pohromade pri konečnom odhalení *eidosu* maliarskeho diela. Ako uvidíme ďalej, štruktúra abstraktného obrazu neodporuje konzistencii Ingardenovej bytostnej štruktúry maliarskeho diela, ktorého úlohou je zobrazovať ontologickú realitu. Prejdime však teraz hlbšie do uvažovania Ingardena.

Kľúčovou, a zároveň najznámejšou tézou poľského filozofa je, že umelecké dielo je mnohvrstevnatý predmet. Znamená to, že dielo nie je len „holý“ homogénny predmet, ale obsahuje svoje imanentné vrstvy, v ktorých sa odhaľuje.³² Až v jeho neskorších skúmaníach „vychází jasně najevo, že ‚vrstevnatost‘ uměleckého díla (...) nepatří podle autora této koncepce k podstatě uměleckého díla vůbec (hudební dílo je podle něho podstatně jednovrstevné), nýbrž z ní teprve ve speciálních případech vyplývá, že umělecké dílo je ‚intencionální předmět vyššího řádu‘, v němž komponenty nejrůznějšího druhu srůstají ve vyšší útvary, přičemž vrstevnatost je jejich speciálním případem“ (Patočka, 2004, s. 501 - 502). Táto vrstevnatosť platí aj pre maliarske dielo, presnejšie, pre zobrazujúce výtvarné prejavy. Ako Ingarden vo svojom texte neskôr upresňuje, napriek uvádzanej vrstevnatosti je dielo štruktúrované 2 4

1.Úvod7

E. Metodologické ukotvenia práce 13

2.Reflexie vybraných teoretických koncepcií 21

3.Teoretické predpoklady meditatívnosti 43

C. Filozofický pohľad 54

1. Meditatívne myslenie ako filozofický pojem [ku kontemplatívnej interpretácii] 58

5. Dôsledky Heideggerových téz pre estetické myslenie 66

4.Redukcia reprezentácie (Jaromír Novotný) 68

5.Redukcia narácie (Lucia Papčová) 93

6.Redukcia priestorového gesta (Juraj Gábor)	119
7.Záver	140
8.Zoznam bibliografických odkazov	143
Kritický doslov k dizertačnej práci po piatich rokoch	151

a vnútorne prepojený celok (Ingarden, 1965, s. 72). Prejdime teraz k samotnému zloženiu maliarskeho diela, tak ako nám ju predkladá sám autor.

Prvou jeho rovinou, ktorú Ingarden odlišuje, je fyzický obraz, resp. fyzický nosič, teda určitá materiálna vec, ktorá sa rozprestiera v priestore a čase. Tento *obraz-vec* Ingarden označuje pojmom *malba*. Uvádzaná rovina maliarskeho média je nám daná v priamom optickom a haptickom senzúálnom vnímaní (Ingarden, 1965, s. 8). „Malba je (...) reálna vec vytvorená z nejakého materiálu (drevo, plátno, sklo a pod.). Keď je hotová, má rôzne časti (napr. pigment, farby pokrývajúce plátno) a vlastnosti, ktoré dal umelec prvotnému materiálu, a ktoré sa za určitý čas pomerne nebadateľne menia, hoci celá malba stále ostáva v kauzálnych súvislostiach s celým svojím fyzickým okolím a prirodzene stále podlieha jeho rôznym vplyvom. (...) Malba tvorí fyzický základ bytia obrazu, ako umeleckého diela“ (Ingarden, 1965, s. 99). *Malba* v tomto zmysle nie je identická s *obrazom*, ktorý je objektom estetického

³¹ Ingarden dokonca v prvých častiach textu upozorňuje, že je nutné dôkladnejšie uvážiť, či je vôbec možné ich postaviť do jedného radu s tradičnými typmi obrazov, čím má na mysli obrazy zobrazujúce predmety ontologickej reality (Ingarden, 1965, s. 42).

³² Ingarden vychádza z Husserlového konceptu obrazového vedomia. Na tomto mieste nebudeme rozvádzať posuny v Ingardenovej interpretácii, nakoľko pre naše ciele nie sú podstatné. K tomu pozri viac kapitolu *Estetický predmet a estetické vnímanie*. In: LIPTÁK, Michal: *Možnosti umeleckej kritiky: Fenomenologická analýza*. Trnava: Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2013. ISBN 978-80-8082-702

poznania, je teda intencionálnym predmetom. V tomto kontexte ide o predmet odlišný od individuálnych fyzických predmetov, ktoré sa nám dávajú pri bežnom zmyslovom vnímaní v ontologickej realite. „Pristup k obrazu se přesto musí odehrávat uvnitř jistého rámcového vnímaní malby, které však při pojímání specifických zjevových rysů obrazu ustupuje do pozadí, aniž by zcela zmizelo“ (Patočka, 2004, s. 492). *Obraz* má bytostný základ v *malbe*, ktorá je akoby „zemou“ (ako ju trefne pomenoval Patočka), ale aj v percepčnej a následne kognitívnej činnosti diváka. „Čisto intencionálny predmet

existuje heteronómne, nakoľko je vo svojom bytí závislý jednak na konkrétnych aktoch vedomia (tvorby a recepcie), a jednak na konkrétnom fyzickom nosiči“ (Lipták, 2013, s. 66). Dichotómia *mal'ba/obraz* je v semiotickom terminologickom aparáte totožná so *znakom/významom*. V tomto kontexte je možné plynulo nadviazať na teoretickú koncepciu Jana Mukařovského.

To, čo Ingarden označuje ako *obraz* (intencionálny predmet) je v Mukařovského terminológii vyjadrené pojmom *estetický objekt*³³. *Estetický objekt* je u Mukařovského rovnako intencionálny a funguje ako význam. V opozícii *estetického objektu* stojí artefakt – *dielo-vec*, „jež funguje jako smyslový symbol“³⁴ (Mukařovský, 1966, s. 208).

V estetickom vnímaní je podľa Ingardena naša pozornosť zacielená (obzvlášť pri figurálnom maliarstve) na *obraz*, teda na to, čo sa akoby plošne rozprestiera na povrchu *mal'by* prostredníctvom divákovej imaginácie. *Obraz* (na rozdiel od *mal'by*) disponuje vrstevnatou stavbou. *Obraz* sa tak skladá minimálne z dvoch vrstiev: predmetov zobrazujúcich (fyzické koreláty určitého tvaru, farebných nánosov, škvŕn, obrysových línií, atď.) a zobrazovaných predmetov (denotáty). *Obraz* v sebe skrýva z percepčného hľadiska neznáme elementy, ktoré Ingarden nazýva *neurčenými miestami* (Ingarden, 1965, s. 23). *Miesta nedourčenosti* sú v procese estetického vnímania vyplnené prostredníctvom operácie *konkretizácie*. Uvedený proces je často vysvetľovaný na známom príklade kocky, ktorej dvojrozmerná napodobenina zákonite skrýva jej jednu, zraku recipienta nedostupnú stranu. Zobrazené predmety, ktoré sa nám dávajú prostredníctvom rekonštruovaných podôb na ploche, majú na jednej strane bytostný základ vo vedomí recipienta, na strane druhej

v podobách na povrchu maliarskeho média. Zobrazené predmety sú teda „intencionálne určené istou vymedzenou, na obraze rekonštruovanou podobou“ (Ingarden, 1965, s. 35). Miera aktivity recipienta je v tomto kontexte rôzna, v závislosti od intencie maliara pri jeho mimetickej dôslednosti.

³³ *Estetický objekt* je v Mukařovského koncepcii súčasťou kolektívneho vedomia a jeho formovanie je teda spoločensky podmienené.

³⁴ V dialektike optickej a sémantickej roviny diela je vyjadrený prienik štrukturalizmu a fenomenológie v Mukařovského teoreticko-estetickej koncepcii.

„Aby vznikli uzavreté podoby, divák je tu nevyhnutný ako istý činiteľ nachodiaci sa mimo obrazu a len jemu možno vďačiť za to, že sa konštituuujú zjavne dané fenomény zobrazených vecí a ľudí“ (Ingarden, 1965, s. 63). *Obraz* je pritom - ako určitý noématický korelát - „držaný“ v akte estetického vnímania, pričom platí, že tento *obraz* nie je úplný a ako ideálny predmet je heteronómny (tzn. závislý na vonkajších činiteľoch, konkrétne na *mal'be*, ako reálnom predmete, a na vedomí diváka). Uchopenie maliarskeho diela je podľa Ingardena „opreté“ o zmyslové vnímanie, avšak vnímajúc podoby rekonštruované na zmyslovo vnímanej reálnej veci (*mal'be*) zameriavame zorné pole svojej pozornosti na čosi iné, „to jest na obraz v estetickom zmysle, a určitým spôsobom si ho názorne osvojujeme“ (Ingarden, 1965, s. 107). Zmieňovanú formuláciu o „fundovaní“ Ingarden chápe inak ako Husserl. Husserl pracuje s analogickou schémou (fyzický obraz - obraz zobrazujúci - zobrazený predmet). Pripomeňme, že v prípade Husserla je estetické vnímanie maliarskej reprezentácie vysvetlené na základe tzv. dvojnásobnej modifikácie neutrality.

V procese estetického uchopovania dochádza najprv k neutralizácii fyzického obrazu (u Ingardena *mal'by*) a následne k neutralizácii obrazu zobrazujúceho (Husserl, 2004, s. 226 - 228). Naznačený proces estetického poznávania obrazu jadrne interpretuje Ivan Blecha. „Táto různá zaměření odpovídají třem ‚rolím‘, které můžeme ve vztahu k obrazu zaujmout: v prvním případě bych byl vlastně v roli ‚restaurátora‘ či kustoda výstavy, v druhem případě v roli ‚teoretika umění‘ a ve třetím případě v roli spontánního ‚diváka‘, recipienta umění“ (Blecha, 2007, s. 191).

Ingarden modifikáciu neutrality fyzického obrazu (*mal'by*) odmieta, a tým „zjemňuje“ Husserlovú štruktúru uvedeného aktu. V estetickom vnímaní, podľa Ingardena, využívame „materiál zmyslovo pocitových dát“ na rozvinutie *obrazu* – zmyslovo vnímaná maľba funguje ako podklad, „zem“, z ktorej „vyrastajú“ vrstvy *obrazu*.

„Vďaka tomu disponujeme vždy možnosťou vrátiť sa k podobe, v ktorej maľbu vnímame jednoducho ako reálnu vec, zavesenú na stene“ (Ingarden, 1965, s. 112). *Obraz* figurálneho maliarstva je určitým spôsobom zrastený s predmetom, ktorý je však prítomný akoby „v ňom“, ale súčasne neprítomný ako reálny predmet.

„Neschopnosť“ abstraktného *obrazu* odkazovať mimo seba, teda k predmetnému svetu, bola v minulosti často vnímaná ako anomália, akoby obraz bez jeho schopnosti reprezentácie nebol ani obrazom v bežnom zmysle slova.³⁵ Abstraktné dielo napriek tomu môže disponovať určitými náležitosťami, ktoré sú charakteristické pre zobrazujúce umenie (modelácia svetlom a tieňom či vytváranie viacerých

³⁵ Na pôvodne negatívne vnímanie výrazu *abstraktný* najmä v období klasicizmu, upozorňuje aj Jacques Aumont. In: AUMONT, Jacques: *Obraz*. Praha: Akadémia múzických umění v Praze, 2005, s. 336 ISBN 80- 7331-045-7 Podobne uvažuje aj Ingarden. K tomu pozri viac: INGARDEN, Roman: *O Štruktúre obrazu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965, s. 117.

priestorových plánov) a svojou imanentnou štruktúrou prekonávať v akte recepcie hranice reálnej veci (*maľby*). Vo vnímaní uvádzaného druhu maliarskeho diela prebieha rovnako tvorivo-aktívny akt priestorovej *konkretizácie* obrazu, čo si všimol aj samotný Mukařovský.

„Oba prvky: barevná skvrna a línie stačí vytvoriť ilúziu priestoru alebo spíš význam ‚prstor‘ bez predmätnosti“ (Mukařovský, 2014, s. 134). Mukařovský, ktorý z Ingardena intenzívne čerpal³⁶, sa problematike abstraktného diela taktiež nevyhýbal. V rámci svojej teoretickej koncepcie vyzdvihoval referenčnú („sdělovací“) funkciu, a to vo všetkých druhoch umenia, vrátane výtvarného. Neodmietol ju ani v prípade abstrakcie, pričom si pri uvažovaní dopomáhal ideogramom. „I nejabstraktnější ideogram, dokud je skutečně ideogram, tedy odrůda obrazu, pojímán, má platnost pojmenování“ (Mukařovský, 2014, s. 117).

Ideogram totiž svojou zovšeobecňujúcou povahou má schopnosť komunikovať určité abstraktum (smrť, rodina, viera, nadpozemská sila, atď.) Abstraktné dielo však na rozdiel od neho nepotrebuje ani náznak vecnosti na pomenovanie abstraktnej idey. „Absolutní obraz³⁷ je sdělení, pojmenování naruby i on pojmenovává“ (Mukařovský, 2014, s. 118).

V abstraktnej maľbe - podľa nášho názora sú vytvárané mätko, tvrdo, geometricky, organicky, symetricky či asymetricky (atď.) pôsobiace tvarové objekty, ktoré sú totožné s vrstvou zobrazujúcich predmetov referujúcich ku konkrétnym zobrazeným predmetom (významom). Spomínané abstraktné tvary (bez relácie k ontologickej realite) s ich vzájomnými vzťahmi sprostredkujú konkrétne významové útvary, produkované a recipované len v konkrétnom ohraničení *mal'by*. Problém nastáva v tom, že tieto modelované tvary a ich vzájomné vzťahy komunikujú často sémantické konštrukty, ktoré nemajú jasný slovný ekvivalent. „Významové odstíny, které takto vznikají, lze ovšem jen cítit, nikoli vyjádřit slovem“ (Mukařovský, 1966, s. 192). To však neznamená, že by táto významová vrstva absentovala. Ide však o akúsi „tichú“³⁸, no nie sémanticky neutrálnu (!) recepciu.³⁹

Smerovanie našej úvahy nás privádza k téze, podľa ktorej je Ingardenov koncept mnohovrstevnatosti platný aj v prípade abstraktného diela. Vďaka absencii zobrazovaných

³⁶ K tomu pozri viac kapitolu Mezi fenomenologií a strukturalismem. In: SLÁDEK, Ondřej: *Jan Mukařovský. Život a dílo*. Brno: Host, 2015. ISBN 978-80-7491-531-4

³⁷ Mukařovský tu odkazuje na Kandinského dielo.

³⁸ Výberom uvedeného pojmu zámerne narážame na „ideológiu tichej meditácie“, ktorú W. J. T. Mitchell využíva na kritiku abstraktného umenia. K tomu pozri viac: MITCHELL, W. J. T.: *Teória obrazu*. Prel. Lucie Chlumská, Andrea Průchová, Ondřej Hanus. Praha: Karolinum, 2016, s. 236. ISBN 978-80-246-3202-5

³⁹ Mohlo by sa zdať, že téma našej úvahy je, takpovediac, „zastaralá“. Problémom vzťahu verbálneho diskurzu

a abstraktného umenia sa však zaoberal aj W. J. T. Mitchell v knihe *Picture Theory* (1994), ktorá vyšla v českom preklade v roku 2016. Jeho reflexie o abstraktnom umení zamieňajú pojmy ako diskurz, interpretácia a teória.

Z tohto dôvodu sa nebudeme na tomto mieste hlbšie venovať jeho analýzam. K tomu pozri viac: MITCHELL, W. J. T.: *Teória obrazu*. Prel. Lucie Chlumská, Andrea Průchová, Ondřej Hanus. Praha: Karolinum, 2016. ISBN 978-80-246-3202-5

predmetov sa však v tomto type diela intencionalita estetického aktu sústreďuje viac na kvalitatívno-emocionálne charakteristiky abstraktných objektov, modelované na povrchu *maľby*. Farebným škvrnám *maľby* vyplňujúcim abstraktné objekty a ich kompozičným vzťahom tu, pochopiteľne, náleží sugestívnejšia sila pri tvorbe estetického zážitku, a to vďaka neprítomnosti naratívnej vrstvy figurálneho maliarstva. Účinok materiálnej stránky je pre konštituovanie *estetického predmetu* v tomto prípade absolútne nevyhnutný - vlastnosti olejovej či akrylovej farby, akým sú hustota, schopnosť pohltienia svetla, pomer pigmentov - to všetko sa zdá rovnocenné s ideovo-sémantickou vrstvou. Mediálne vlastnosti nemôžu byť v procese konštituovania estetického zážitku jednoducho neutralizované, ako to uvádzal vyššie Husserl. Spomínaná tendencia ranných fenomenologických analýz zatláčať maliarske médium do úzadia - či ho dokonca v procese konštitúcie absolútne neutralizovať - vychádzala zo snáh oboch filozofov oddeliť jednotlivé fázy noetických aktov, ktoré v sebe držia rôzne noematické obsahy. Eva Kapsová v tomto kontexte veľmi trefne uvádza, že proces aktu vnímania je v reálnom (žitom) zakúšaní diela príliš zautomatizovaný - jednotlivé úrovne tohto procesu nemôžeme jednoducho umelo izolovať.

„Fenomenologická analýza javov je však neúprosná a testuje všetky úrovne vnímania. Jej nedostatok spočíva v tom, že jednotlivé úrovne izoluje, predovšetkým znak (maľba) a význam (to, čo maľba zobrazuje), nevidí súvislosti a nerešpektuje určitú zautomatizovanosť recepčných aktov“ (Kapsová, 1997, s. 48).

B. Problém estetickej koncepcie Clementa Greenberga a jej dôsledky

Presmerovanie intencionality estetického zážitku v abstraktnom diele a jeho „zúženie“ na čisto opticko-percepčnú činnosť je prítomné vo formalistickej teórii Clementa Greenberga, ktorý určil za základnú vlastnosť vôbec celého moderného umenia jeho sebakritickosť. „Úkolem sebekritiky se stalo očistění působení jednotlivých disciplín umění od všech takových efektů, které by mohly pocházet, pokud si to lze představit, z výrazových prostředků jiných disciplín“ (Greenberg, 1998, s. 36).

Modernistické umenie tak malo definitívne odstrániť to, čo Ingarden identifikoval ako vrstvu literárnej témy (naratívnosť) a vrstvu zobrazovaných predmetov (skulpturálnosť). Výsledkom bola podmienka využitia „čistých“ vyjadrovacích prostriedkov, ktoré mali výsostne maliarsky pôvod. Naplnenie uvedenej požiadavky nachádzal najmä v abstraktnom expresionizme, umeleckom smere, ktorý sa podľa neho definitívne zbavil stôp literatúry (naratívny námet) a sochárstva (trojrozmernosť). Greenberg určil za základnú vlastnosť výtvarného umenia dvojrozmernosť. „Protože plošnost byla jedinou podmínkou, kterou se malba nedělila s žádným jiným uměním, modernistická malba se na nic nesoustředila tak jako na ni“ (Ibid., s. 37).

V takto rozvrhnutej koncepcii vzniká z nášho pohľadu problém v tom, že Greenberg vo svojej podstate zdôrazňovaním priznanej plošnosti maliarskeho diela „sploštil“ aj samotný proces estetického vnímania. Tézou „modernistický obraz (...) vnímáme nejdřív jako obraz samotný“ (Ibid., s. 37) vyjadril v skutočnosti myšlienku, podľa ktorej sa subjekt pri vnímaní modernistického diela primárne centralizuje na jeho mediálne vlastnosti (na *obraz-vec* v Mukařovského koncepcii). Ak by sme pokračovali v intenciách Greenbergového myšlienkového pochodu, môžeme pojem zážitok ľahko vymeniť sa slovo

pôžitok, alebo presnejšie, za senzualno-optické uspokojenie. Ako sme však ukázali vyššie, tento prístup je v zásade reducionalistický, nakoľko pri určení povahy modernistického diela potláča úlohu priestorovej konkretizácie a konštrukcie významových korelátov na podklade zmyslovo dostupných dát, a to aj v rámci abstraktného diela.

Problém Greenbergovej koncepcie spočíval aj v niečom inom: aby udržal konzistenciu svojej tézy o modernizme, musel vedome ignorovať odkaz Marcela Duchampa v dejinách umenia 20. storočia. Úspešnosť tohto kroku trvala do 60. rokov, keď už bol vplyv Duchampa v diskurze umeleckej kritiky neprehliadnuteľný. V tomto čase sa Greenberg pokúšal znova upevniť svoje videnie modernizmu, pričom samotného Duchampa opovržlivo zaradil do toho, čo sám nazýval „populárna avantgarda“.⁴⁰ Graham Harman dokonca upozorňuje, že v textoch, ktoré Greenberg počas svojej kariéry stihol napísať sa nachádzajú iba dve zmienky o Marcelovi Duchampovi.⁴¹ Na tomto mieste nám nepôjde o ďalšiu kritiku autorovej koncepcie moderného umenia⁴², ale skôr sa budeme snažiť pochopiť Greenbergovu perspektívu na prelome novej paradigmy výtvarného umenia v 60. rokoch. Greenberg v jednom zo zmieňovaných spisov uvádza kritickú myšlienku, ktorá sa vzťahuje priamo k problematike Duchampovmu ready madu.

V článku *Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties* tvrdí, že veci, ktoré majú ambíciu byť umením jednoducho nefungujú a neexistujú ako umenie, pokiaľ nie sú zakúšané cez vkus. Dovtedy existujú jedine ako empirické fenomény, ako esteticky svojvoľné objekty alebo fakty. Tieto zvláštne objekty dosahujú to, aby boli považované za diela, a to v nádeji (pravidelne obnovovanej od kedy Marcel Duchamp

⁴⁰ K tomu pozri viac kapitolu: *Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties*. In: GREENBERG, Clement: *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance*. Chicago: University of Chicago Press: 1995, s. 292 - 302. ISBN: 978-02-263-0624-7

⁴¹ K tomu pozri viac: HARMAN, Graham: *Greenberg, Duchamp, and the Next Avant-Garde*. In: Askin, Ridvan - Ennis, Paul J. - Higler, Andreas - Schweighauscr, Philipp (eds.): *Aesthetics in the 21st*

prvýkrát vystúpil na scénu pred približne päťdesiatimi rokmi), že za pomoci určitých mechanizmov docielia svoju unikátnu existenciu a hodnotu, pričom sa súčasne vyhnú dosahu vkusu (Greenberg, 1995, s. 293).⁴³

Greenberg vo formulovanej myšlienke operuje s vkusom, súborom kritérií, ktoré určujú estetickú hodnotu diela, pričom ona sama sa odvíja od schopnosti umelca testovať a odkrývať najzakladanejšie vlastnosti a konvenčne dané limity maliarskeho média - jemu vlastnú špecifickosť, za ktorú Greenberg pokladal spomínanú plošnosť. Uvedená plošnosť a fyzické danosti maľby sú dostupné len zrakovému zmyslu, ktorý môže (a podľa neho by mal) konštituovať estetický zážitok, a to výlučne v rámci výtvarného umenia. Greenberg takýmto spôsobom stotožnil konkrétny druh umenia s jemu odpovedajúcim zmyslovým orgánom, a to s cieľom zachovania „ideológie mediálnej čistoty“. Logicky vyplývajúcou reakciou uvedeného autora bolo odmietnutie dominujúcich umeleckých prejavov 60. rokov 20. storočia (pop-art, minimalizmus, konceptuálne umenie, Fluxus), a spolu s nimi aj ready made Marcela Duchampa, ktorý sa v týchto rokoch navracal do umeleckej praxe (Foster, 2010, s. 63).

Ready made predstavoval pre Greenberga nezlučiteľnú prekážku. Objekt - pôvodne ako súčasť každodenného života, často priemyselne vyrábaný s konkrétnym praktickým účelom - nepodliehal (na prvý pohľad) estetickému súdu a súčasne si nárokoval získať exkluzívny status, ktorý by ho vyčleňoval z bežnej reality. Máme za to, že to, čo mal Greenberg v predošlej parafráze na mysli pod „určitými druhmi mechanizmov“ [contrivances], bol proces rekontextualizácie reálneho objektu, ktorý umožnil naplnenie jeho významového a myšlienkového (konceptuálneho) potenciálu.⁴⁴

Ako vieme, tento transformačný akt ready madu bol pôvodne mienený nie len ako kritika konceptu mimézis, ale jeho cieľom bolo aj spochybnenie snahy obmedziť výtvarné umenie na čisto zrakový orgán.⁴⁵ Práve táto myšlienka - stotožnenie „optickosti“ a výtvarného umenia - bola „základným stavebným kameňom“ Greenbergovej koncepcie. Z dôvodu udržania konzistencie vlastného výkladu modernistického

⁴³ Parafrazované podľa: “Things that purport to be art do not function, do not exist, as art until they are experienced through taste. Until then they exist only as empirical phenomena, as aesthetically arbitrary objects or facts. These, precisely, are what a lot of contemporary art gets taken for, and what any artists want their works to be taken for—in the hope, periodically renewed since Marcel Duchamp first acted on it fifty-odd years ago, that by dint of evading the reach of taste while yet remaining in the context of art, certain kinds of contrivances will achieve unique existence and value” (Greenberg, 1995, s. 293).

⁴⁴ V tomto kontexte si všimnime jemnú paralelu so sémantickým ekvivalentom farby. Farebná škvŕna, stojaca mimo závesný obraz (napríklad na palette) má svoju imanentnú kvalitu a s ňou aj jej vlastný a ničím neovplyvnený význam. Vložením do obrazu pomocou maliarovho štetca sa dostáva do iného kontextu - umiestnením (rekontextualizáciou) na ploche získava inú sémantiku a iné konotačné odchýlky. Podlieha tak vonkajším kompozičným vzťahom, ktoré majú na ňu významotvorný účinok. Podobne pri postupe ready madu dochádza najprv k voľbe konkrétneho objektu autorom. Jeho prenesením do kontextu diela, do určitého kompozičného vzťahu, mu dáva konkrétny význam (stáva sa nositeľom ideí). Táto nová sémantika je vzdialená od tej, ktorá mu bola vlastná v ontologickej realite.

⁴⁵ Ako je známe, Marcel Duchamp používal pre dobové zobrazujúce výtvarne prejavy termín „retinálne umenie“.

umenia musel Greenberg odmietnuť koncept ready madu a spolu s ním aj intermediálnu povahu konceptuálneho umenia. Je potrebné dodať, že z celkovej dobovej perspektívy, stavu umeleckej kritiky a jeho teoretického zázemia bol Greenbergov krok absolútne pochopiteľný a logický. Napriek našim výhradám k uvedenému chápaniu moderného výtvarného umenia by bolo veľmi jednoduché postaviť sa na stranu Greenbergových odporcov, a tým predčasne uzatvoriť túto kapitolu. Pokračujem teda v uvažovaní ďalej.

Spoločným menovateľom umenia 60. a 70 rokov (minimalizmus, land art, konceptualizmus a Fluxus)⁴⁶ - ako aj programových vyhlásení umelcov a teoretikov - bol útok na estetickú povahu umenia (!), ktorú reprezentovala vyššie spomínaná Greenbergová koncepcia.

„Nastupující generace teoretiků a historiků považovala za zcela samozřejmé, že modernizmus a estetiku nelze odmítnout či přijmout jedno bez druhého. Zatímco se tedy mohou vyskytovat anti-estetičtí postmodernisté či estétimodernisté, existence postmoderních estétů či antiestetických modernistů se jevila být konceptuálně nepřipustná“ (Costello, 2009, s. 47). Příkladem by sme našli azda mnoho, spomenieme aspoň dva.

Hal Foster vo svojom známom texte *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?* stotožňuje recepciu umeleckých tendencií čerpajúcich z Duchampa (konceptuálne umenie) s „postojem estetické indifferencie“ (Foster, 2010, s. 63). Ešte v roku 1994 tak preberá „sploštené“ chápanie estetického vnímania Greenberga (čím mu logicky aj priznáva platnosť) a zachováva väzby: *moderné umenie* = estetické a *umenie po moderne* = neestetické.⁴⁷ Foster svoje tvrdenie zakladá na dobových vyhláseniach umelcov, ktorých názorové smerovanie bolo v 60. rokoch identické. Jeden z hlavných reprezentantov konceptuálneho umenia, Joseph Kosuth, dokonca zdôrazňoval nevyhnutnosť separácie estetiky a umenia. Ako cieľ kritiky si vybral (z jeho pohľadu) „formalistické umenie“, ktoré bolo pre neho „zástupcom myšlienky estetiky ako umenia“ (Kosuth, 1991, s. 161). V známom texte *Umenie po filozofii* (1969) píše nasledovnú tézu. „Je nevyhnutné separovať estetiku od umenia, pretože estetika sa zaoberá názormi na percepciu sveta vo všeobecnosti“ (Ibid., s. 162).⁴⁸ Kosuth v svojej kritike dobového umenia chápal estetiku vo veľmi zúženom rámci - ako disciplínu, ktorá zastrešuje iba perceptívnu rovinu poznania umeleckého diela, inak povedané, iba samotný proces získavania zmyslových dát.

Na inom mieste citovaného textu dokonca uvádza, že príkladom čistého estetického

⁴⁶ Pre umenie po 60. až 80. rokoch boli používané viaceré termíny: neoavantgarda (Bürger, Foster), postmoderna (Welsch) či súčasné umenie. Pre účely našej úvahy nie je v tejto chvíli potrebné si podrobne jednotlivé pomenovania zadefinovať. Po vzore Evy Kapsovej sa prikloníme k pojmu *umenie po moderne*.

⁴⁷ FOSTER, Hal: *Co je nového na neoavantgardě?* In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 7, 2010, č. 8, s. 58 - 84. ISSN: 1802-8919

⁴⁸ “It is necessary to separate aesthetics from art because aesthetics deals with opinions on perception of the world in general” (Ibid., 1991, s. 162).

predmetu je dekoratívny predmet, ktorého funkciou je zatriktívnenie (Ibid., s. 162). Inými slovami, v intenciách citovaného autora by sme mohli uviesť tézu, že dielam abstraktného expresionizmu nenáleží komunikačná funkcia (Mukařovský), sú holými a významovo neutrálnymi predmetmi⁴⁹. Formalistická kritika - pre Kosutha reprezentovaná v postave Greenberga - tak analyzuje iba fyzické (zmyslovo dostupné) atribúty konkrétneho umeleckého artefaktu (Ibid., s. 163). Snáď nikoho neprekvapí, že Kosuth pokračuje svoju argumentáciu obhajobou Duchampovho ready madu, výsledkom ktorej je priznanie statusu zakladateľa konceptuálneho umenia samotnému Duchampovi.⁵⁰ Na príklade slov teoretika a umelca sme si ukázali, akým spôsobom bolo operované s pojmom estetiky a ako si kritici Greenberga nevedome prebrali veľmi zúžené chápanie estetického vnímania a estetického objektu⁵¹, ktoré bolo argumentačným nástrojom pri definícii novej paradigmy umenia v druhej polovici 20. storočia. Podľa logiky citovaných autorov by kompetencie estetického poznania skončili s nástupom ready madu v dejinách výtvarného umenia. V tejto chvíli je na mieste posúdiť, či skutočne použitie ready madu vo výtvarnom umení znamená „separáciu estetiky od umenia“, a tým aj neutralizáciu estetického postoja v konceptuálnom umení. Napriek tomu, že po príklade Duchampovej *Fontány* (1917) siahli už mnohí pred nami, nedá nám sa k tomuto dielu opäť nevrátiť s vedomím minulých interpretačných nánosov. Zmieňovaná práca nám poslúži iba ako inštrument teoretickej argumentácie, našou ambíciou tak nebude jej vyčerpávajúca interpretačná analýza. Ako vieme, pôvodným objektom pre uvedené dielo bol pisoár vyrobený z glazovanej keramiky. Sériovo vyrábaný predmet mal jasný praktický účel a tvar. Na reprodukcii vyhotovenej Alfredom Stieglitzom pre druhé číslo magazínu *Blind Man* je obrátený horizontálne a jeho vrchná časť je namierená smerom k potenciálnemu divákovi. Predmet je položený na sokli, ktorý podporuje recipientov dojem, že má dočinenia s umeleckým dielom.

Autorský zámer tejto polohy potvrdzuje aj miesto signatúry. V porovnaní s bežnou polohou pisoára tu dochádza k zmene - Duchamp vedome vložil pisoár do konkrétneho rámca, v ktorom má byť recipovaný. Takmer tu môžeme hovoriť o jednom z najtradičnejších vyjadrovacích

⁴⁹ Uvedenú tézu sme s pomocou myšlienok Jana Mukařovského vyvrátili vyššie, keď sme sa venovali problematike abstraktného diela.

⁵⁰ K tomu pozri viac: GUERCIO, Gabriele (ed.): *Art After Philosophy and After, Collected Writings, 1966–1990 By Joseph Kosuth*. Cambridge: The MIT Press, 1991. ISBN: 978-02-6211-157-7 Zmieňovaný Kosuthov text bol pôvodne vydaný v roku 1969.

⁵¹ Na uvedenú tendenciu teoretických mysliteľov druhej polovice 20. storočia poukazuje aj Diarmuid Costello.

„Teoretici umění obvykle - byť pouze implicitně - přebírají Greenbergovu představu estetiky, především jeho poukaz ke Kantovi jako zdroji modernistické estetiky, a zakládají na ní své odmítnutí jak estetiky obecně, tak Kantovy estetiky zvláště“ (Costello, 2010, s. 45).

prostriedkov umenia - kompozícií. K úplnému porozumeniu diela však potrebujeme aj niečo iné, než iba predstavu o jeho fyzickej evidencii.

Duchamp *Fontánu* zaslal na *Prvú výročnú výstavu Spoločnosti nezávislých umelcov* pod pseudonymom Richard Mutt a s rovnomenným signovaním, kde - ako autor upresňuje - nebola odmietnutá⁵², ale jednoducho odstránená.⁵³ Je známe, že sám Duchamp bol v porote výstavy. Kontextuálne okolnosti tohoto umeleckého počinu autor explikuje v autointerpretačne ladenom texte *The Richard Mutt Case*, ktorý vydal v spomínanom magazíne spolu s reprodukciou diela. Tu sa spočiatku zamýšľa nad spoločensko-inštitucionálnym udelením určitého statusu konkrétnemu človeku a poukazuje na jeho rozdielnosť v prípade predmetov a myšlienok. Pri samotnej *Fontáne* upresňuje, že nezáleží na tom, či bola alebo nebola vytvorená umelcovými rukami - dôležitým je samotný akt voľby. Na inom mieste doplňuje, že táto selekcia je usmerňovaná indiferentnosťou a emocionálnou neutralitou konkrétneho predmetu (Duchamp, 2017, s. 50), a teda jeho imanentnými estetickými kvalitami (!). Výberom, vytvorením názvu a zmenou pohľadu zaniká jeho praktická funkcia.⁵⁴ Duchamp s ironickým podtónom dodáva, aká príjemná je jeho „cudná jednoduchosť línie a farby.

Niektor povedal, že je „ako rozkošný Budha“, niektor zase povedal „ako nohy Cézannových dám“.⁵² Ako sme už naznačili, všetky tieto informácie sa nachádzajú mimo fyzickú evidenciu diela, sú akousi jeho ďalšou - na pochopenie autorského zámeru nevyhnutnou - vrstvou. Istú paralelu s tradičným výtvarným umením nám ponúka opäť Ingarden. Pri analýze recepčno- estetického aktu vzťahujúceho sa k obrazom s literárnou témou analyzuje *Poslednú večeru* (1494 - 1498) Leonarda da Vinciho. Zrakovo dostupná zobrazená situácia (sujet obrazu) nám na pochopenie diela nestačí. Ako uvádza sám Ingarden, literárna téma tvorí fázu niečoho, čo transcenduje (prekračuje) vrstvu zobrazených predmetov a ľudí. „Literárna téma nás nevyhnutne vyvádza za rámec obrazu, domáha sa (...) rozvinutia do celého, v čase prebiehajúceho procesu. (...) Ak tento proces chceme pozorovaním obrazu dôkladne rozvinúť, musíme ho v myšlienkach alebo nahlas rozpovedať“ (Ingarden, 1965, s. 17). Literárna téma tak ponúka divákovi podnet k odvráteniu sa od obrazu smerom k mytológiou daným (utváraným) kontextom zobrazeného príbehu. Bez ich vedomia by umelcovo dielo semantizovalo čosi celkom iné. Umelecký artefakt si pre dôslednú interpretáciu žiada jemu náležité externé

⁵² Bežne sa v sekundárnej literatúre operuje so spomínanou informáciou.

⁵³ K tomu pozri viac: DUCHAMP, Marcel: *Rozmluvy s Pierrem Cabannem*. Praha: tranzit.cz, 2017, s. 58. ISBN 978-80-87259-39-9

⁵⁴ K tomu pozri viac: DUCHAMP, Marcel: *The Richard Mutt Case*. In: https://monoskop.org/images/6/6f/The_Blind_Man_2_May_1917.pdf (Online 1. 6. 2019) ⁵⁵ Citované podľa: DUCHAMP, Marcel: *The Richard Mutt Case*. In: https://monoskop.org/images/6/6f/The_Blind_Man_2_May_1917.pdf (Online 1. 6. 2019)

súvislosti - divák tak vo vedomí a v interpretačnom akte prepája (koreluje) vizuálne (zobrazená situácia ľudí sediacich za stolom) s diskurzívnym (biblická mytológia).

Podobne je to aj v prípade Duchampovho najslávnejšieho ready made. Samotná *Fontána* jednoducho nestačí - potrebuje byť „rozpovedaný celý príbeh“ odkrývajúci pravú identitu autora. Spolu s ňou je dôležité aj samotné odstránenie⁵⁶ diela z výstavy, napriek tomu, že jeho zasielateľ splnil všetky formálne podmienky. Významotvorným elementom je v tomto prípade nie len voľba predmetu, ale aj jeho odmietnutie *Spoločnosťou nezávislých umelcov* (mohli by sme povedať aj jeho „história“), s ktorým autor musel počítať. Jedným z výkladov analyzovaného diela je spochybnenie inštitúcie umenia, ktorá udeľuje zvláštnym predmetom (maľbe, soche) špecifický status.⁵⁷ Konštituovanie uvedenej idey (tézy o neplatnosti súdu „toto je umenie“) je fundované materiálnou vrstvou, ktorú tvorí samotný pisoár a slová v texte *The Richard Mutt Case*. Proces konkretizácie, ktorý Ingarden používal v súvislosti s maľbou, tak prepája vizuálne (pisoár) s diskurzívnym (text *The Richard Mutt Case*). Estetickým „objektom“ je tu už samotný akt voľby objektu, významová rovina názvu a sémantická vrstva zmieňovaného sekundárneho textu. Ako je možné vidieť, recipient teda zaujíma k *Fontáne* výlučne estetický postoj. Práve ten je zachovaný aj v prípade tak výrazne konceptuálne orientovaného diela, akým je *Jedna a tri stoličky* (1965) Josepha Kosta. Jeho rigoróznosť, analytickosť, strohosť a emocionálna chladnosť sú estetické, či povedané terminológiou Františka Mika, výrazové kvality, ktoré sú, prirodzene, konštituované v estetickom postoji. Podobne uvažuje aj Eva Kapsová. „I keď v concept-arte ide o tvorbu významov a estetických zážitkov na intelektuálnej báze, aj konceptuálne diela majú svoju výrazovú stránku a dajú sa podľa výrazových kvalít diferencovať“ (Kapsková, 2002, s. 45).

V tejto chvíli môžeme uzavrieť toto uvažovanie. Zopakujeme len stručne, že našou ambíciou v tejto podkapitole nebolo ani tak poukázať na chybné chápanie úlohy estetiky, ale išlo skôr o pokus o deskripciu procesu estetického vnímania figurálneho, abstraktného, ale aj konceptuálneho umenia, ktoré bude rovnako predmetom našich neskorších interpretačných analýz. Pri tejto ambícii sme sa sústredili primárne na abstraktné dielo, dokázali sme konzistenciu tézy o jeho mnohovrstevnatosti, ktorá vychádzala na jednej strane z priestorovej konkretizácie fundovanej v akte vedomia príjemcu, a na druhej strane z priradenia významovej vrstvy. K sémantickým momentom diela však nebolo možné prisúdiť adekvátny pojem. Recepčno-interpretačný akt sa tak primárne pohyboval v konatívnom móde. Rovnako sme dospeli k tvrdeniu, že spomínaná mnohovrstevnosť sa odкрýva primárne v samotnom akte

⁵⁶ Bez tohoto odstránenia porotou výstavy by dielo „nefungovalo“ v takej miere.

⁵⁷ Samozrejme, Duchampov počin by sa dal interpretovať oveľa širšie.

analýzy, ale jej registrácia v priamom výkone zakúšania je oslabená automatizáciou celkového procesu estetického vnímania. Pri konceptuálnom umení sme sa snažili ukázať, že takéto dielo (bez ohľadu na mieru jeho dematerializácie) nevyraduje estetické vnímanie, a s ním ani estetický súd, tak ako to bolo prítomné v dobovom diskurze *umění po moderne*. Samozrejme, dôraz na sémanticko-ideovú rovinu diela v estetickom akte bol v tomto prípade oveľa silnejší.

3. Teoretické predpoklady meditatívnosti

V nasledujúcich podkapitolách sa budeme venovať ideovým, filozofickým a lingvistickým predpokladom *meditatívnosti*, ktoré nám vytvoria dostatočnú pôdu na hľadanie jej definície. Ako sme už stihli v úvode naznačiť, našu ústrednú tému je potrebné uchopiť z viacerých perspektív. Z tohoto dôvodu začneme s pojmovými vymedzeniami, ktoré nám predurčia ďalšiu cestu skúmania.

A. Pojmová analýza (sémantická extenzia termínu)

Na tomto mieste sa pokúsime upresniť synonymické pojmy *meditatívnosť* a *kontemplatívnosť* (ako aj ich ďalšie lexikálne deriváty) prostredníctvom sémanticko-jazykovej analýzy, pričom sa zameriame na ich vzájomné prekrývanie (významovú konvergenciu).

Ako sme načrtli vyššie, spomínané slová *meditatívnosť* a *kontemplatívnosť*, zastupujúce estetické kvality, boli odvodené z mentálno-psychických činností človeka - meditácie a kontemplácie. Začnime s druhým slovom.

Etymológia pojmu kontemplácia vychádza z latinského slova *contemplātiō* a v preklade znamená pozorovanie, uvažovanie či rozjímanie (Špaňár – Hrabovský, 1962, s. 136). Ide teda o kognitívnu aktivitu, resp. o syntézu predstáv a operácií vedomia, ktoré obsiahlo konštruujú myšlienku o svete (uvažovanie), alebo ide o jednoduchý zber vizuálnych dát (pozorovanie). Anglický význam *contemplate* neodkazuje k spirituálnym významovým kontextom, ktoré sa nám akosi intuitívne podsúvajú, ako sme to mohli vidieť pri definíciách *kontemplatívnosti*

Čerňáka a Magalovej. Všimnime si ale, že ak rozložíme latinské sloveso *contemplātiō*, vzniknú nám dve slová latinského základu - *con a templum*. Vidíme, že jadro uvedeného pojmu obsahuje latinský výraz *templum*, teda sakrálne miesto, chrám, alebo svätyňa. Prítomnosť uvedeného výrazu sa môže do určitej miery podieľať na konotačnej spojitosti *kontemplácie* so spirituálnym prežívaním. V angličtine má pojem *temple* však aj iný význam, ktorý je často prehliadaný - označuje spánkovú časť ľudskej lebky, presnejšie jej najzraniteľnejšie miesto, kde sa stretávajú štyri lebkové kosti.

Ako môžeme vidieť, náboženské súvislosti sú v tomto prípade minimálne, nachádzajú sa skutočne len na jeho sémantických okrajoch. Centrálnym významom je vnímanie v zmysle pozorovania danej veci s údivom a zanietením, alebo presnejšie, percepčná fáza recepcie, akoaj celková kognitívna aktivita vedomia (reflexia, uvažovanie). Pozrime sa teraz bližšie na druhý spomínaný pojem - *meditácia*.

Etymológia slovesného tvaru *meditácia* je veľmi podobná, ba dokonca splýva s *kontempláciou*. *Meditácia* pochádza z lat. *meditārī, meditātus sum*, čiže myslieť, premýšľať o niečom (Králik, 2015, s. 352). Latinské prídavné meno *meditātus* má viacero významov: premyslený (napríklad zločin, šachový ťah či konanie), nacvičený, naštudovaný či starostlivo a dôsledne prepracovaný.⁵⁸ Podobne je to aj s latinským slovesným derivátom *meditātiō*, ktorý znamená premýšľanie (napríklad o budúcnosti), pripravovanie sa na niečo, rozjímanie, uvažovanie či cvičenie (Hlušíková, 2003, s. 514). Anglický pojem *meditate* sa taktiež svojou sémantikou zhoduje s menovanými významami. Slovo *meditation* by sa dalo podobne preložiť ako rozjímanie či „hĺbanie“.

V angličtine sa niekedy používa na opis uvedenej činnosti aj fráza *be lost in*, čo voľne preložené znamená byť hlboko pohrúžený do myšlienok.⁵⁹ Niektoré slovníky anglického jazyka uvádzajú aj spirituálny kontext sémantiky *meditation* („religious training“).⁶⁰ Tento religiózny význam majú však - podobne ako v prípade pojmu *kontemplácia* - charakter okrajových konotácií. Napriek tomu je nutné tento významový odtieň brať na zreteľ.

Uvažujúc v tomto smere nám vystupujú dve definície pojmu *meditácia*. V prvom prípade ide o uvažovanie, pričom po Husserlovi platí, že premýšľanie ako výkon subjektu sa vzťahuje vždy k objektu (fenomenologickým slovníkom by sme mohli povedať, že je intencionálne, tzn. zamerané na niečo). *Meditácia* je teda výsostne abstraktná činnosť, ktorej výsledkom je myšlienka o svete. Je taktiež nemateriálny, čisto mentálny fenomén, je to určitá udalosť v čase a priestore, ktorá sa odohráva v privátnom vedomí subjektu.

Pomocou fenomenologického slovníka spomínaného Edmunda Husserla by sme mohli upresniť, že *meditácia* je noetický akt vedomia, ktorý v sebe „drží“ určitú noému, sémantický korelát, pričom tento akt je realizovaný konkrétnym subjektom.

Prvá nami načrtnutá definícia je významovo príliš široká. Jej problém spočíva v tom, že je schopná zastrešiť akúkoľvek operáciu vedomia. Výraz *meditácia* musí označovať konkrétny

⁵⁸ K tomu pozri viac: HLUŠÍKOVÁ, Marta: *Latinsko – slovenský slovník*. Bratislava: Kniha - Spoločník, 2003, s. 514. ISBN 80-88814-36-7

⁵⁹ K tomu pozri viac: *Velký slovník anglicko-slovenský slovensko-anglický*. 2. vydanie. Bratislava: Lingea, 2010, s. 393. ISBN 978-80-89323-68-5

⁶⁰ COBUILD, Collins: *English Dictionary*. London: Harper Collins Publishers, 1995, s. 1035. ISBN 0-00- 370941-8

akostný rozsah myšlienkového aktu.
Ten sa pokúsime priblížiť v kapitolách
religiózne a filozoficky pohľad.

Druhou definíciou je *meditácia* ako spirituálny akt či náboženské cvičenie, ktoré umožňuje dosiahnuť konkrétny stav vedomia subjektu. V minulosti bola praktizovaná najmä budhistickými a zenovými mníchmi. Napríklad v rámci zenbudhistickej náuky predstavuje *meditácia* nevyhnutný krok v procese dosiahnutia konkrétneho stavu vedomia. Aj tento významový kontext východnej meditačnej praktiky sa pokúsime rozanalyzovať v nasledujúcej kapitole.

B. Duchovno-religiózne pohľad

V tejto kapitole sa budeme snažiť ďalej spresňovať predpoklady definovania *meditatívnosti*, pričom ako zdroje ďalšej argumentácie si zvolíme oblasť spirituálno-náboženského a filozofického diskurzu. Logicky začneme s *meditáciou* ako religióznym aktom, ktorý bol praktizovaný vo východných náboženských mysleniach. Zameranie sa na uvedený typ spirituálneho prežívania odôvodňujeme nielen jeho podmienenosťou pre nadobudnutie náboženského poznania, ale aj kvôli jeho funkčne využiteľným ideovým aspektom.

Ako napokon naznačila aj naša predošlá lingvisticko-sémantická analýza, pojem *meditácia* - v jeho spirituálnom zmysle ako náboženské cvičenie - mal bližšie k východnej tradícii. V tomto kontexte sa žiada vytvoriť si stručný náhľad do budhistickej a zenovo orientovanej praktiky meditácie. Aby sme tak učinili, je nutné si najskôr ozrejmiť základné historické súvislosti, ideové rámce a princípy budhizmu a zenu.

Budhizmus je vo svojom fundamente system praktík, presvedčení a viery, ktoré podchádzajú od Budhu (Williams - Tribe, 2011, s. 15). Názov je odvodený od Budhu, ktorého meno znamená v preklade prebudený. Budhistická náuka sa po svojom vzniku okolo 7. až 5. storočia pr. n. l. v severozápadnej Indii rozšírila do Japonska a Číny, kde sa asimilačným procesom zmenili niektoré jej aspekty. Budhizmus pod vplyvom geografického rozšírenia prechádzal neustálymi ideovými zmenami v rôznych obdobia a školách.⁶¹ Prienikom do Japonska, prostredníctvom jeho rôznych dejinných úpadkov (spôsobených napríklad príklonom k politickej či svetskej sfére), sa neskôr (okolo 12. až 13. storočia n.l.) budhistické učenie reformovalo do novej školy - Zenu (Eliade, 2008, s. 347). Zen, alebo tiež zenový budhizmus,

⁶¹ K tomu pozri podkapitolu Dějinný vývoj - počátky a první velký rozkvět v období Nara. In: ELIADE, Mircea: *Dějiny náboženského myšlení IV, OD epochy objevů po současnost*. 2. vyd. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 978- 80-7298-282-0

si z budhizmu zachoval snahu o mentálnu transformáciu videnia vecí, ktorá by odhaľovala ich pravú podobu. Jednou z ideí, ktoré po reformácii v rámci uvedenej náuky pretrvali, bola taktiež nedôvera k logicko-abstraktným konštrukciám a diskurzu, teda pojmovému uchopovaniu žitých skutočností, ktoré nás (podľa tohto učenia) odvádzajú od pravého bytia vecí. Na jednej strane nám slová a jazyk umožňuje sprostredkovanie informácií. Na strane druhej tak vytvárajú akúsi dištanciu medzi svetom a nami, sú priepasťou, ktorá nám zabraňuje preniknúť do holej, ontologickej reality, pozbavenej našich jazykových a myšlienkových konštrukcií.⁶²

Zenová reformácia priniesla odklon od politických aktivít (príznačných najmä pre obdobie *Nara*) a dôraz na meditáciu (Eliade, 2008, s. 347). Jadrom učenia zenbudhizmu sú teda otázky ontologickej povahy: „ako veci sú“⁶³, pričom kľúčovým v tomto poznaní „ako veci sú“ sú štyri vznešené pravdy. V tomto kontexte je zrejmé, že budhizmus je zo svojej podstaty skôr filozofiou ako náboženstvom, nakoľko sa primárne

vzťahuje k otázke recepcie sveta a nie reflexii relácie medzi bohom a človekom.

Zmieňovaný spôsob nazretia do podstaty vecí vedie v budhizme k oslobodeniu sa človeka od negatívnych stránok (strastí a utrpenia) života. Ľudské bytie totiž charakterizuje utrpenie (prvá vznešená pravda). Jedným z jeho nevyhnutných krokov je eliminácia túžby, v ktorej budhizmus vidí zdroj utrpenia (druhá vznešená pravda). Uvedené odstránenie túžby vedie logicky k určitej miere askézy. Odbúranie žiadostivosti, „chcena“ ruší utrpenie (tretia vznešená pravda). Toto odstránenie má svojich osem fáz (štvrtá vznešená pravda), ktoré nie je potrebné na tomto mieste uvádzať.⁶⁴ Kľúčovým pre nás však je naznačené zrušenie deficitného stavu, ktorý je podľa Plesníka zapríčinený rozlišovaným, či presnejšie, bipolárnou sémantickou diferenciáciou vecí (*potrebné/nepotrebné, krásne/škaredé, dobré/zlé*).⁶⁵ Plesník to dokladá na mnohých náboženských textoch, ktoré vznikali v rámci východnej tradície a presvedčivo ukazuje, že eliminácia ziskových stavov vedomia je priamo podmienená snahou vedomia hodnotovo a kvalitatívne odlišovať veci.

Vyššie spomínaná transformácia videnia vecí je zákonite zmenou subjektu, ktorý sa dodržiavaním určitých praktík (osemfázovej cesty Budhu) oslobodzuje, preniká

⁶² „Zen je tedy v určitém podstatném ohledu protikladem všeho, co se nazývá vědou nebo vědeckostí. Zen je osobní, věda je neosobní. (...) Slova jsou nezbytná pro vědu a filozofii, ale pro zen jsou překážkou. Proč?

Protože slova jsou představy a ne skutečnosti“ (Suzuki, 1986, s. 10).

⁶³ K tomu porovnaj SUZUKI, Daisetsu Teitaro, et. al: Malý úvod do zenu. In: *ZEN I*. Bratislava: Cad press, 1986. Bez ISBN a Williams, Paule - Tribe, Anthony: *Buddhistické myšlení*. Praha: ExOriente, 2011. ISBN 978- 80-904246-8-6

⁶⁴ K tomu pozri viac kapitulu *Samádhi* in: HUBINA, Miloš: *Vedomie ako oceán: Filozofia a meditácia v indickom budhizme*. Bratislava: Chronos, 2004. ISBN 80-8902-711-3

⁶⁵ „Vo védantskej filozofii sa tento režim označuje pojmom *advaity* čiže nedvojnosť. Ňou sa odstraňuje základná príčina strasti. Tam kde niet rozdielov, niet na čom lipnúť (...) a niet čo odmietat’ (...)“ (Plesník, 2001, s. 51).

k bezprostrednej evidencii vecí, a získava tak status Budhu. Budhizmus je teda výsostne individualistickým náboženstvom. Cieľom učenia je intuitívny a bezprostredný kontakt s vecami. Človek praktizujúci budhizmus sa uchýľuje k *dharme*. „Dharma je to, jak věci ve skutečnosti jsou, a je i to způsob, jak vtělit pochopení toho, jak ve skutečnosti jsou, do sebe sama nejhlubším možným způsobem, jako to vyjádřil a učil Buddha“ (Williams - Tribe, 2011, s. 16). *Dharma* je teda skôr mentálna cesta k oslobodeniu sa (spáse) a k eliminácii túžob, ktoré nás determinujú. Budhisti (na rozdiel od kresťanov) neveria v existenciu jedného Všemohúceho Boha, ku ktorému sa ľudská bytosť môže len priblížiť, a ktorý je ponímaný ako najvyššia nedosiahnuteľná entita. Zároveň však nepopierajú existenciu iných bohov, dokonca sa k nim obracajú (napríklad k hinduistickým bohom). Bohovia pre budhistov však nie sú „prebudení“, nepoznajú konečnú pravdu o veciach, nakoľko jediný, kto ju môže vidieť je Budha (Williams - Tribe, 2011, s. 18). Znamená to, že človek, ktorý prenikol k poslednej podstate skutočnosti (definitívnemu oslobodeniu sa) je povýšený do statusu Budhu a v hierarchii budhistického vesmíru tak prekročil pozíciu bohov. Na tomto mieste sa už dostávame k zásadnej veci.

Uvádzaná hĺbková transformácia videnia totiž prebieha v budhistickej náuke prostredníctvom *meditácie*. Práve v zen-budhistickej tradícii má osobité miesto, je prostriedkom, ktorý v zásade postačuje na definitívny akt osvietenia (Eliade, 2008, s. 347 - 348).

V zmieňovanom meditačnom procese dochádza najprv k absolútnemu upokojeniu mysle a dôslednému ovládnutiu schopnosti koncentrácie vedomia. „Touto klidnou, utišenou mysl pak člověk použije ke zkoumání toho, jak věci ve skutečnosti jsou“ (Williams - Tribe, 2011, s. 90). Myseľ ma totiž tendenciu k nestálosti, k permanentnému presunu pozornosti z jednej veci na druhú.

Objektom koncentrácie môže byť čokoľvek, avšak väčšinou sa uvádza rytmus dýchania. Zvládnutie načrtnutej požiadavky je teda jedným z prvých krokov. Ako sme už vyššie uviedli, proces meditácie má v zenovej tradícii viacero fáz (sedem očist), ktorými musí subjekt prejsť. Je teda jasne štruktúrovaná a má svoj predurčený priebeh.⁶⁶ Jednou z podstatných častí je pochopenie pomínutelnosti sveta a vecí v ich kontinuálnom zaníkaní a vzníkaní. „Značí to odbourat zdánlivou stálost vecí a nahlížet na svět přímo jako proces, proud“ (Williams - Tribe, 2011, s. 94).

Zmieňovanými objektmi, ku ktorým sa spočiatku vedomie meditujúceho subjektu vzťahuje, sú okrem dýchania napríklad aj tzv. kóany, teda „otázky, ktoré nemajú logické

⁶⁶ K tomu na spresnenie pozri kapitolu Buddhistická meditace - teoretický rámec In: WILLIAMS, Paule - TRIBE, Anthony: *Buddhistické myšlení*. Praha: ExOriente, 2011. ISBN 978-80-904246-8-6

riešenia z hľadiska diskurzívneho myslenia“⁶⁷ (Nestjorkin, 1989, s. 203). Uvádzané kóany majú za cieľ nabúrať a spochybniť štruktúry logicko-diskurzívneho uchopovania vecí.

Dôležitým bodom *meditácie* je napokon aj fakt, že meditujúci môže prejsť „ve stavu hluboké duševní rovnováhy a soustředění přes světské meditativní pohřížení k transcendentnímu či nadsvětskému pohřížení. V tomto bodě meditující ‚změní rodokmen‘.“ (Williams - Tribe, 2011, s. 94). Z poslednej citácie tak vyplýva, že proces meditácie je vo východnej náboženskej tradícii zenbuddhizmu zároveň procesom *apoteózy* ľudskej bytosti - individuality, ktorá prostredníctvom osvietenia získava status Svätého. Ponechajme koncept transformácie videnia sveta teraz bokom a sústreďme sa na tie jeho aspekty, ktoré môžu mať význam pre umelecko-estetické uvažovanie.

Kľúčovým sa v kontexte meditácie stáva pre nás spomínané vyradenie diskurzívno- pojmovej registrácie sveta, ktorému napríklad dopomáhajú spomínané kóany. Diskurzívne myslenie vykonáva to, čo sme už pomenovali vyššie - diferencuje rôznorodosť reality, bohato a nesúmerne „rozvetvenú“ heterogenitu sveta „krája“ a „vysekáva“ z nej podobnosti a rozdiely na základe kvalitatívnych, kvantitatívnych a hodnotových parametrov. Je to výkon rozumu, ktorý má moc oddeliť zo skúsenostného obsahu všetko nahodilé (kontingentné), aby tak získal ustálené idey vecí.

Rytmus dýchania či opakované kladenie kóanových otázok sú teda kontemplačnými prostriedkami, ktoré sa podieľajú na vyradení spomínanej diskurzívnej konceptualizácie sveta na navodení ideálneho stavu vedomia. Znamená to teda, že akty vedomia subjektu sú v priebehu meditácie zacielené mimo štruktúry jazyka umožňujúceho racionálne operácie. Toto presmerovanie dovoľuje činnosti, v ktorých hrá opakovanie toho istého úkonu zásadnú rolu.

Funkciu repetitívnosti - ako jedného zo základných, transkultúrne platných kompozičných postupov - zdôraznil aj Ľubomír Plesník. V knihe *Estetika jednakosti* sa pokúsil zadefinovať svoju recepčnú účinnosť a ako inštrument dokazovania si zvolil sústredené opakovanie slova LAM.⁶⁸ Podľa Plesníka je výsledkom sukcesívnej repetície konkrétneho pojmu (nemusí ísť nevyhnutne o spomínaný príklad) nie len eliminácia významovej účinnosti pojmu, ale súčasne aj homogenizácia vedomia, ktoré prestáva pojmovo (semioticky) diferencovať zakúšanú javovú situáciu. „Kompozičný princíp opakovania začína organizovať neverbalizovanú hladinu (pod)vedomia. Tú, pre ktorú pri všetkých rozdieloch v jej pomenovaní

⁶⁷ Zmieňovaná meditačná praktika vychádza zo školy čan.

⁶⁸ Príklad Ľubomíra Plesníka pripomína experimentálne dielo Steva Reicha Steve Reich *It's Gonna Rain* z roku 1965 pre magnetovú pásku. Reich tu v slučkách opakoval slová, aby tak eliminoval ich konkrétny, jazykovo podmienený význam.

a hodnotení platí, že sa vymyká dosahu slovne sformulovaných programov, t. j. rozumovej či vôľovej kontrole“ (Plesník, 2001, s. 54). Ako sme poznamenali vyššie, podľa citovaného autora je semiotická diferenciácia skutočnosti v zenbudhistickej náuke zdrojom deficitných stavov vedomia. Otázkou je, do akej miery je pre západného človeka po cielenom oslabení schopnosti významovo kategorizovať svet, možná registrácia (recepčia) nediferencovanej homogénnej ničoty, na povrchu ktorej neexistujú významy.

Je potrebné upresniť, že v rámci navodenia načrtnutého stavu vedomia nemusí ísť nevyhnutne o vyradenie sémantickej diferenciácie (potlačenie semiózy). Výsledkom meditácie môže byť aj oslabenie iného typu „vydeľovania“ prvkov skutočnosti, ktoré súvisí s vyššie uvádzanou intencionalitou. Ako vieme, každá aktivita spojená s reflektovaním, uvažovaním, chápaním či uchopením určitého poznania je charakterizovaná zameraním vedomia (subjekt) na určitý predmet (objekt). Vedomie tak automaticky organizuje percepčné pole a vydeľuje pozorovanú časť (entitu) zo širšieho celku. Príkladom uvedeného aktu je známy princíp figúry a pozadia, pochádzajúci z gestalt psychológie, z ktorej Husserl intenzívne čerpal. Na upresnenie môžeme použiť ako príklad uvažovanie realizované v našej práci: znamená to zámerné vymedzenie konkrétneho časového obdobia v rámci ktorého budeme skúmať danú estetickú kvalitu (figúra). Všetko ostatné sa stáva pozadím. Spomínaný princíp je možné pokladať za totožnú formu diferenciácie: charakterizuje ho snaha o ohraničenie a následnú hierarchizáciu pozorovanej percepčnej skutočnosti.

Problémom figúry a pozadia v súvislosti s hudobnou estetikou sa zaoberal aj Martin Flašar, ktorý pri skúmaní účinku minimalistickej hudby dospel k podobnému záveru ako Ľubomír Plesník. V klasickej hudbe môžeme ľahko identifikovať figúru, ktorú tvorí linka sólového nástroja, určujúca tému. Pozadím je sprievodný nástroj. Kompozičná výstavba klasickej skladby tak zabezpečuje uvedenú organizáciu vedomia.

V prípade minimalistickej, či inak povedané, seriálovej hudby je to inak. Flašar uvádza niekoľko typov kompozičného princípu cyklického opakovania, ktoré sú využívané v rámci uvedeného hudobného smeru. Štruktúra minimalistického hudobného diela je tak relatívne statická, dominujú jej slučky, pri ktorých dochádza k jemným variabilným zmenám. „Paradoxom smyčky je, že intencionálne vnímaného figuratívneho objektu neustálym opakovaním vytvára pozadí, ktoré uniká našej pozornosti“ (Flašar, 2018, s. 71). Ide tu teda o identickú situáciu, ako keď si počas 10 minút nahlas opakujeme konkrétne slovo, ktorého význam sa reťazením postupne vytratí (príklad Ľubomíra Plesníka). Naše vedomie sa tak po čase „prechýli“ na iný objekt a z opakovania slova (spočiatku tvoriace figúru) sa stáva pozadie.

„Opakovaním figury dochádza k oslabeniu jej funkcie a postupne reverzibilnej zámene za pozadie. Novou figúrou sa zde stáva proud vědomí posluchače“ (Flašar, 2018, s. 71). Výsledkom je tak introspektívne presmerovanie vedomia na neho samého a oslabenie intencionality. Komparáciou úlohy kompozičného princípu slučky v minimalistickej hudbe a potrebou koncentrácie na rytmus dýchania v rámci zenovej meditácie sa nám odhalila kľúčová spojitosť, ktorá bude mať význam pre naše ďalšie argumentácie.

C. Filozofický pohľad

V predošlej časti našej práce sme sa zamerali na náboženský kontext *meditatívnosti*. Mohli sme sledovať, ako sa naše uvažovanie postupne prechýlilo od spirituálnych aspektov meditácie k všeobecným problémom myslenia a prístupu k svetu.

Taktiež sme si mohli všimnúť, že zameranie sa na prúd vedomia v zenbudhistickej náuke a zakúšanie vedomia ako figúry v rámci recepcie minimalistickej a seriálovej hudby sú až nápadne podobné s transcendentálnou empiriou fenomenológie. Dospeli sme tak k momentu, v ktorom sa ponúka položiť si nasledovnú otázku: je možné rozmýšľať o meditácii bez toho, aby sme ju museli spájať s náboženskými systémami?

Ako sme už naznačili vyššie, *meditatívnosť* je kvalita, ktorá bola odvodená z mentálno-psychického stavu. Lingvisticko-sémantická analýza nám ukázala, že meditácia označuje najmä proces uvažovania. Ide teda o výsostne abstraktnú činnosť, ktorej výsledkom je myšlienka o svete. Tento typ konceptualizácie sveta musí mať svoju akosť, musí ísť o špecifický prístup k svetu. V tejto kapitole si tak okrem predošlej otázky kladieme aj ďalšiu, ktorá môže byť na prvý pohľad triviálna: ako myslieť meditatívne? Odpoveď budeme tentokrát hľadať vo filozofii. Pri prvotnej kontextuálizácii meditácie v uvedenom zmysle sa nám prirodzene podsúva chápať ju ako určitú prípravu k filozofovaniu. Presnejšie, máme na mysli fázu pred zrodom autorského filozofického systému, štruktúry určitého komplexného spôsobu ontologického

či epistemologického vedenia. „Filozofie tak začíná od autonómnej subjektivity filozofujúceho, ktorý vychádza ze svojej vlastnej jistoty (bezprostredne apodikticky evidentnej); tak sa filozofovia objasňujú štruktúry vedomí“ (Olšovský, 2003, s. 125). Filozofické myslenie je vždy uvažovaním niekoho; subjektu s určitým rezervoárom ním nadobudnutých skúseností.⁶⁹

Vyššie popísaná počiatočná subjektívna fáza filozofovania je príznačná najmä pre fenomenológiu. Aby sme boli konkrétnejší, máme na mysli kľúčový metodologický krok,

⁶⁹ Narážame tu na problém čistého vedomia v Husserlovej fenomenológii.

smerujúci k evidencii *čistej skúsenosti*, a zaujatie fenomenologickej pozície, tzv. *epoché*. Husserlov pojem *epoché* (zdržanie sa súdu), alebo inak, tzv. fenomenologická redukcia, je, voľnejšie povedané, vytvorenie akejkoľvek „čistej plochy“. Tzn. vyradenie všetkých nepreverených súdov, „(pred)skúseností“ či vedeckých objektívnych axiém, ktoré by anticipačne modelovali našu perspektívu na vec. V istom zmysle ide o - aby sme použili slovo, ktoré implikuje sakrálne konotácie - „očistenie“ sa od sedimentovaných právd a vedenia; ich zdrojom nie je naša subjektívna žitá skúsenosť s vecami, ktoré sa nám ukazujú vo svete. Zmieňovaný krok presnejšie znamená uviesť do pochybnosti každý poznatok, zbaviť platnosti predmetnosť nazerania i nazeranie samo.⁷⁰ „Na počiatku kritiky poznání musíme opatřit indexem problematičnosti celý svět, fyzickou i psychologickou přírodu, stejně jako vlastní lidské já se všemi vědami, jež se k těmto předmětnostem vztahují“ (Husserl, 2015, s. 33). Po vykonaní *epoché* sa filozofujúci subjekt ocitá „tvarou v tvár“ pred vlastnou skúsenosťou; vedomie sa akoby „oddeľuje“, aby opísalo svoje procesy a akty, prostredníctvom ktorých uchopuje svet. Zámer uvedeného kroku pregnatne

formuluje Renaud Barbaras. „Cílem *epoché* je učinit přítř oné fascinaci jevem, která vždy vede k jeho rekonstrukci z jevícího se jsoučna, a zviditelnit charakteristickou dimenzi fenomenality, jevení v jeho autonomii“ (Barbaras, 2005, s. 46).

To je - pre účely našej reflexie vo veľmi zjednodušenej forme - náčrt počiatočného procesu introspekcie fenomenológie. Ukázkovým príkladom realizácie *epoché* je úvodná časť knihy *Viditeľné a neviditeľné* Merleau-Pontyho. „Pro nás je naopak dôležité vedieť, jaký je smysl bytí světa; kromě toho nesmíme nic předpokládat, tedy ani naivní ideu nějakého bytí o sobě a s ní související ideu bytí představy, bytí pro vědomí, bytí pro člověka: to všechno jsou pojmy, které musíme znovu promyslet v souvislosti s naší zkušeností světa“ (Merleau-Ponty, 1998, s. 17). Zámerom Merleau-Pontyho bolo nanovo preformulovať všeobecne prijímané tézy a vyradiť existujúce ontologické predsudky, aby sa tak dostal k podstate štruktúry *videnia*. Nie je náhoda, že autor hovorí o nasledovnom skúmaní samotného videnia ako o „cestě reflexivní filozofie“ (Merleau-Ponty, 1998, s. 16). Napriek tomu, že sa nám v kontexte predošlých úvah podsúva stotožniť meditatívne myslenie s fenomenologickým prístupom, bolo by to unáhlené riešenie našej prvotnej otázky. Pokračujme preto v uvažovaní ďalej.

⁷⁰ Husserl v knihe *Idea fenomenológie* pri koncepte *epoché* nadväzuje na Descartovu kartenziánsku reflexiu o spochybnení všetkého známeho z jeho slávneho diela *Meditace o první filosofii*.

4. Meditatívne myslenie ako filozofický pojem [ku kontemplatívnej interpretácii]

Meditatívne myslenie (tentokrát už ako filozofický pojem) sa objavuje aj v diele jedného z najznámejších fenomenologických mysliteľov Martina Heideggera.⁷¹ Konkrétne ide o knihu *Diskurz o myslení* [Discourse on Thinking]⁷², ktorá pozostáva z troch kapitol: Predhovor (John M. Anderson), Pamätný príhovor⁷³ a Konverzácia na poľnej ceste o myslení⁷⁴. Uvedená publikácia je v našom filozoficko-teoretickom prostredí citovaná len veľmi ojedinele, v porovnaní s inými dielami Heideggera. Jej ideová a tematická previazanosť s predmetom našej práce je však nesporná. V tejto časti sa pokúsime o interpretačný náhľad do predstavenej knihy a podrobnejšie sa budeme venovať práve spomínanému dialógu na poľnej ceste. Dôvodom detailnejšieho čítania je okrem snahy vyhnúť sa dezinterpretácii či generalizácii aj niečo iné, čo sa nám odkryje až v závere interpretačnej úvahy. Pôvodný nemecký názov knihy *Gelassenheit*⁷⁵ označuje pojem v Heideggerovej terminológii, ktorý je možné preložiť ako *odovzdanosť*. Koncept *odovzdanosti* je tu zakúšaný ako podstata špecifického druhu myslenia; *meditatívneho myslenia*⁷⁶. Znamená postoj, v ktorom umožňujeme nechať veci v ich skrytosti, tajomstve, alebo inak povedané, neurčitosti, je to „tichá“ *otvorenosť* voči svetu, ktorý je prístupný recepcii. „V atitudě (postoji) vytrvalé a opravdové odevzdanosti bytí (...) mizí antropocentrický postoj kalkulace a využívání, neklade se více nárok panství vůči jsoucnu, získává se odstup od onto-teo-ego-logického přístupu ke jsoucnu, sevřeného vůlí k moci; pobyt spočine v klidu a tichu jasné, pokorné meditace“ (Olšovský, 2011, s. 161). Uvedenú citáciu sme nevybrali náhodou, Olšovský v nej veľmi presne vyjadruje podstatu Heideggerovho termínu a implicitne ju prepája s konceptom *meditatívneho*

myslenia. Zároveň nás „predpripravuje“ k hlbšiemu nahliadnutiu do jeho charakteru, o čo sa v tejto časti pokúsime. Vzhľadom na to, že pochopenie spomínaného myslenia musí predchádzať odhaleniu

⁷¹ Ako je známe Heideggerov filozofický slovník je značne metaforicko-poetizovaný, čo môže niekedy spôsobovať posuny v preklade, preto na tomto mieste uvádzame aj originálne nemecké termíny a slovné spojenia.

⁷² HEIDEGGER, Martin: *Discourse on Thinking*. Prel. John M. Anderson, E. Hans Freund. New York: Harper and Row, 1966. 94 s. ISBN 66-15041

⁷³ Uvedená časť knihy bola venovaná skladateľovi Conradin Kreutzer.

⁷⁴ V pôvodnom originále: Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einen Feldweggespräch über das Denken.

K tomu pozri viac: HEIDEGGER, Martin: *Gelassenheit*. Pfullingen: Neske, 1959, s. 29-73. Bez ISBN Dialóg pochádza z roku 1944 až 1945.

⁷⁵ V angličtine je pre uvedený termín používaný pojem *releasement*, ktorý by sa dal voľne preložiť ako zmierenie. Termín *releasement* je používaný aj v anglickom preklade, z ktorého čerpáme. Z nemčiny je slovo *gelassenheit* prekladané aj ako zdržanlivá uvoľnenosť, alebo ako špecifický postoj, v ktorom subjekt ponecháva veci „plynúť“. Za odborné rady pri nemeckom preklade týmto ďakujem Mgr. Peterovi Brežňanovi, PhD.

⁷⁶ V nemeckom jazyku používa Heidegger pojem *das besinnliche Denken*.

zmyslu a podstaty termínu *odovzdania*, začneme s ním, presnejšie, s treťou kapitolou knihy *Diskurz o myslení, Konverzácia na poľnej ceste o myslení*.

Ako je z názvu zjavné, rozhovor troch aktérov - filozofa, vedca a učiteľa - sa odohráva na ceste, teda počas prechádzky, ktorá Heideggerovi poskytuje motivické inštrumenty pri explikácii. Týmito motívmi sú cesta bez jasného či vopred určeného cieľa a horizont. Čitateľovi, ktorý je oboznámený s Heideggerovým uvažovaním prirodzene napadne, že postava filozofa tu reprezentuje tradičnú západnú metafyziku⁷⁷ a vedec zastupuje exaktnú novovekú vedu.⁷⁸ „Naladenie“ myslenia uvedených aktérov sa v priebehu dialógu transformuje, pričom táto premena je usmerňovaná treťou postavou učiteľa, v ktorej je zosobnený samotný Heidegger. Predmetom diskusie⁷⁹ je „podstata človeka“, alebo Heideggerovým jazykom povedané, bytostné určenie človeka, ktoré je, paradoxne, riešené na pozadí niečoho iného, čo stojí mimo neho samotného - podstatou myslenia (Heidegger, 1966, s. 57). Ak myslenie je to, čo bytostne určuje ľudskú podstatu, potom esencia podstaty človeka, konkrétne podstata myslenia, môže byť videná iba nahliadaním mimo, teda cez myslenie

samo (Ibid., s. 57).

Pochopenie bytia človeka teda vychádza z uvedomenia si charakteru jeho myslenia. Heidegger sa snaží aktérov rozhovoru pripraviť na špecifický druh myslenia, ktorý nie je definovaný cez prizmu *odhodlanosti* [willing]⁸⁰.

Dokonca uvedený spôsob myslenia označuje ako *ne-odhodlanosť* [non-willing] (Ibid., s. 59-60), inak povedané, ako *zdržanlivosť* voči veciam. Podľa nášho názoru sa na tomto mieste snaží vykresliť myslenie, v ktorom nepanuje vôľa subjektu. Dochádza v ňom k eliminácii mocenských nárokov subjektu ovládnuť, definovať a systematizovať súcna prírody, presnejšie, zmerať a matematicky určiť svet ako súhrn objektov stojacich pred nami a odovzdávajúcich sa silám rozumu.

Opozitom uvedeného myslenia ako *zdržanlivosti* je filozofické poznávanie, ktorého predmetom môže byť iba *stále a nemenné*; to, čo sa ukazuje v jasne daných a ustálených horizontoch (proces objektivizácie). Heidegger tu nadväzuje na jeho dlhodobý projekt kritiky západnej metafyziky. Metafyzická modalita myslenia posudzuje prírodu prostredníctvom kritérií vytvorených subjektom: pochopiť svet znamená uplatniť a zostaviť ho na základe vlastného poriadku, konštituovaného

⁷⁷ K tomuto tvrdeniu navádza fakt, že filozof spočiatku odkazuje na chápanie myslenia ako reprezentovanie, ktoré je druhom *odhodlanosti*, pričom tu odkazuje na Kanta.

⁷⁸ Identickú interpretáciu úlohy aktérov rozhovoru predkladá aj Barbara Dalle Pezze. K tomu pozri viac: PEZZE DALLE, Barbara: *Heidegger on Gelassenheit*. In: Minerva - An Internet Journal of Philosophy, roč. 10, 2006. ISSN 1393-614

⁷⁹ Heidegger hneď v úvode používa na spresnenie charakteru konverzácie pojem meditácia.

⁸⁰ Pojem označuje pôvodný stav mysle, v ktorej sa človek otvára svetu. Ide o *odhodlanie* k porozumeniu súcna, ktoré sprevádza neistota. K tomu pozri viac heslo *odovzdanosť* In: OLŠOVSKÝ, Jiří: Slovník filozofických pojmů současnosti. 3. vyd. Praha: Grada, 2011, s. 161-162. ISBN: 978-80-247-3613-6

myslením. Svet je tak odkázaný na mysliaci subjekt a jeho antropocentrické súdy. Ako sme už naznačili vyššie, Heidegger sa v priebehu rozhovoru snaží nájsť radikálne iný prístup k svetu (meditatívny).

Ako pokračuje konverzácia, do jej stredu sa postupne dostáva pojem *odovzdanie* [releasement], ktorý im pomáha uchopiť spomínané myslenie, chápané ako *zdržanlivosť* [non-willing]. „Vzhľadom na to, ako môžeme odstaviť seba samých od *odhodlanosti* [willing], prispievame k uvedomeniu si *odovzdania* [releasement]“ (Ibid., s. 60).⁸¹ Učiteľ ho však doplná s námietkou, že k uvádzanému uvedomeniu si *odovzdania* nedochádza prostredníctvom nás samých (ako to vyplýva z citovanej pasáže), pretože nepatrí pod doménu vôle.⁸² Napriek tomu samo *odovzdanie* nie je možné charakterizovať ako pasivitu (Ibid., s. 60, 80), v ktorej by sme ponechávali veci, jednoducho povedané, vznášať sa okolo nás. Dokonca leží za hranicou pasivity a aktivity (Ibid., s. 61).⁸³

Vedcovi v priebehu rozhovoru prestáva byť jasné, ako je toto *odovzdanie* prepojené s myslením a jeho podstatou, pretože mu chýba pojem, prostredníctvom ktorého by ho mohol presne významovo reprezentovať (objektívizovať) a sémanticky prepojiť.⁸⁴ K nahliadnutiu podstaty mu totiž zabraňuje jeho spôsob uvažovania. Prekonanie tohto metafyzického módu myslenia je, paradoxne, možné na prvý pohľad jednoduchou aktivitou, ktorú navrhuje učiteľ: *čakaním*. Heidegger v analyzovanom texte - podobne ako je tomu aj pri iných slovách - pojem *čakanie* nepoužíva v bežnom význame, ktoré, prirodzene, implikuje objekt tejto aktivity (čakáme vždy na niečo). *Čakanie* používané v konverzácii je *čakaním* na niečo, avšak bez vedomia toho, na čo v skutočnosti čakáme.⁸⁵ Oproti to slovo očakávanie [awaiting] je charakterizované reláciou subjekt/objekt. Heideggerov význam spomínaného termínu má ambíciu potlačiť intencionalitu uvedeného aktu, ale nie úplne. Čakanie je v kontexte témy *textu akýsi spôsob či prostriedok, cez ktorý nechávame (vpúšťame) samých seba v otvorenosti* [openness] (Ibid., s. 68).

V nej zotrúvame v čakani (*tubytia*): ponoreni do *otvorenosti* sme pripraveni na prichod pravdy [alétheia]. Je to prvotné miesto predchádzajúce nazretiu zmyslu bytia (odhaleniu skrytosti). *Otvorenosť* voči veciam je druh naladenia mysliačeho subjektu,

⁸¹ „So far as we can wean ourselves from willing, we contribute to the awakening of releasement (Ibid., s. 60) (Preložené autorom).

⁸² „...because releasement does not belong to the domain of the will“ (Ibid., s. 61).

⁸³ Všimnime si na uvedenej citácii zreteľnú podobnosť s Plesníkovou tézou o potrebe odstránenia kvalitatívno- hodnotovej diferenciácie sveta.

⁸⁴ Tejto snahe pracovať s ustálenými pojmami sa účastníci konverzácie na čele s učiteľom zámerne vyhýbajú a so slovami pracujú veľmi voľne.

⁸⁵ „Or, really, waited for something without knowing for what“ (Ibid., 68). V anglickom preklade je tento významový rozdiel vyjadrený nahradením predložky for, navodzujúcej očakávanie, za upon („wait upon“). Je to čakanie bez konkrétnej reprezentácie (pojmu), ku ktorej by sa vzťahovalo.

ktorý ponecháva súcno v jeho skrytosti; v zotrúvaní v *otvorenosti* zotrúvame v *odovzdaní*, ktoré je kľúčom k podstate myslenia. Ak Heidegger načrtnutú prvotnú *otvorenosť* identifikuje s *čakaním* ako jej fundamentálnym prostriedkom, ktorý vyraduje svoj objekt, je na mieste pýtať sa, prečo nie je toto naladenie myslenia charakterizované pasivitou? Na polozenie tejto otázky nabáda napokon aj postava vedca, keď hovorí, že pri počúvaní ich dialógu by mohol niekto nadobudnúť dojem, že *odovzdanosť* sa vnáša vo sfére akejsi nereality či ničoty a chýba jej sila konania (Ibid., s. 81). Vedec na tomto mieste odkazuje na silu (odhodlanosť, expanzivnosť), ktorá je vlastná metafyzickému mysleniu. Odpoveď na načrtnutú otázku nachádzame na konci dialógu, keď filozof predkladá pojem, s ktorým je schopný významovo vymedziť *odovzdanosť*, a s ňou spojenú aj podstatu myslenia. Pri odhalení uvedeného slova je filozof veľmi zdržanlivý⁸⁶, až sa vedcovi napokon zdá, že svoj „objav“ nechce odhaliť (Ibid., s. 87). Prekladaným termínom, ktorý „prejasňuje“ *odovzdanosť*, je napokon *približovanie*, pochádzajúce od Hérakleitosa. V anglickom preklade je použitý idióm *going toward*, ktorého doslovný preklad je posunúť (dostávať) sa k niečomu bližšie.

Heidegger následne upresňuje jeho sémantiku ako pohybovať sa, alebo nechávať seba samého v blízkosti [letting-oneself- into-nearness]. Presnejšie, je to teda prichádzanie do blízkosti bytia v procese myslenia ako odovzdanosti. Podstata meditatívneho myslenia teda tkvie v neustálom hľadaní, v zotrúvaní v pohybe, v približovaní sa k blízkosti zmyslu súcna. V tomto približovaní je negovaná útočnosť modernej vedy a metafyziky, nenáleží mu moc rozumu ustanovovať („zmrazovať“) trvalé objekty do nemenných reprezentácií.

Podobnosti k zmyslu *zblížovania* je možné nájsť aj v kontexte Mikovho chápania kontemplatívnej interpretácie, ktoré je postavené proti snahám o exaktný (objektívizovaný) výklad poézie, existujúcej ako „produkcia“, ako to, čo sa potom vydáva, viac či menej (...), čo sa ‚komentuje‘ a ‚hodnotí‘, či inak ‚skúma‘.“ (Miko, 1994, s. 10).

Miko predkladá špecifický typ prístupu k básni, ktorý vyzdvihuje jeho individuálnu existenciu v komunikácii a ponecháva jej ideové vrstvy v ich „prirodzenej nejasnosti, v ktorej sú intenzívnejšie a v ich prchavom videní aj ‚slastnejšie‘.“ (Ibid., 1994, s. 15).⁸⁷ Tento druh interpretačného naladenia nezachádza pri objasňovaní zmyslu básne do krajností, ale súčasne neostáva ani na jeho povrchu (jazykovo-formálnej rovine diela). „V básni je to tak, ako keď do prítmnia, pološera príjemnej pohody milého zamyslenia, vrazí ostré svetlo reflektora, ktoré pritom deformuje tie prirodzené tvary pološera, ktoré ho robia príjemným a krásnym. Básni treba nechať jej polootvorenosť,

⁸⁶ Jeho ostych pri formulácii spomínaného pojmu odkazuje k zmieňovanej *zdržanlivosti*, ktorá je vlastné *meditatívne myslenie*.

⁸⁷ Ako je možné vidieť, podobnosť s Heideggerom je tu aj v poetizácii vedeckého jazyka.

náznakovitosť, tajomnosť“ (Ibid., s. 15 - 16). V tomto rešpektovaní a ponechávaní „pološera“ básne nachádzame v úvode našej úvahy zmieňovanú *zdržanlivosť* [non-willing], z ktorej sa odvíja meditatívne *približovanie* zmyslu súcna. Vráťme sa ale teraz späť k nášmu rozhovoru.

Filozof v závere dialógu dodáva, že uvedený pojem *približovanie* [letting-oneself-into- nearness] by mohol slúžiť ako pomenovanie pre celý ich rozhovor počas prechádzky poľnou cestou (Heidegger, 1966, s. 89). V jeho návrhu sa skrýva kľúč k čítaniu celého dialógu a zároveň dôvod, prečo sme sa rozhodli mu venovať takú intenzívnu pozornosť. Heideggerová konverzácia na poľnej ceste nie je len explikáciou podstaty *meditatívneho myslenia*, ale súčasne aj jeho manifestáciou (ukážkou). Ako sme si mohli všimnúť v našej predošlej úvahe, k podstate myslenia sa jeho aktéri dopracovali nie spresňovaním vopred hotových pojmových reprezentácií (analytická filozofia), ale kontinuálnym kladením otázok, ktoré usmerňujú a podporujú pohyb konverzácie a uvažovania, a to bez jeho lineárneho myšlienkového zrenia.⁸⁸

„Konverzácia nás privádza na túto cestu, čo sa nezdá ako nič iné, ako *odovzdanosť* sama“ (Ibid., s. 70)⁸⁹. Namiesto toho, aby svoj myšlienkový pochod viedli cez vopred štruktúrovanú a jasne určenú cestu⁹⁰ ku konkrétnemu cieľu (myšlienkového výsledku reflexie), kladenie otázok ich od neho často oddaľuje a súčasne rozširuje pole, v ktorom by sme mohli nájsť riešenie problému.⁹¹ *Meditatívne myslenie* začína uvedomovaním si poľa, v ktorom sa mieni pohybovať. Z tohoto dôvodu nemožno v kontexte *odovzdanosti* hovoriť o pasivite. V tejto chvíli si môžeme na pozadí predošlých interpretačných úvah presnejšie kontextualizovať *meditatívne myslenie*.

Ako sme už uviedli vyššie, *meditatívne myslenie* vymedzené ako *odovzdanie* [gelassenheit] je v opozícii k mysleniu metafyziky a novovekej vedy, ktoré Heidegger označuje súhrnným pojmom *kalkulatívne myslenie*⁹². Ide o také naladenie uvažovania, ktoré plánuje, skúma a organizuje, pričom je nútené pracovať s vopred stanovenými podmienkami (Ibid., s. 46). Jeho zámery sa vzťahujú ku konkrétnym účelom a jeho realizácia predpokladá presné výsledky. „Táto kalkulácia je znakom celého myslenia, ktoré plánuje a preskúmava“ (Ibid., s. 46).⁹³

⁸⁸ Na tomto mieste sa nám odкрýva analógia s tematizáciou neštruktúrovaných vnútorných pochodov lyrického subjektu, o ktorej sme hovorili v súvislosti s Červeňákovou definíciou *kontemplatívnosti výrazu*. Pripomeňme si, že jej jadrom bola snaha o zobrazovanie (ikonizovanie) vnútorných myšlienkových pohybov subjektu, ktoré sú pozbavené štruktúrácie a logickej sukcesie, ako je to vlastné vedeckému jazyku. Platí však že, neštruktúrovanosť konceptualizácie sveta - tematizovanej konkrétnym dielom - sa nemusí priamo prejavovať aj v nesystematickosti jeho formálneho zostavenia.

⁸⁹ „The conversation brings us to that path which seems nothing else than releasement itself“ (Ibid., s. 70) (preložené autorom).

⁹⁰ Presnejšie tu máme na mysli metodologické vymedzenia vedeckej práce.

⁹¹ Toto kladenie otázok je v réžii postavy učiteľa, cez ktorú prehovára sám Heidegger.

⁹² V nemeckom jazyku používa Heidegger pojem *das rechnende Denken*.

Ako Heidegger uvádza, súčasný svet je ponechaný útokom *kalkulatívneho myslenia*; príroda sama sa pod jeho nátlakom stala len „obrovskou benzínovou pumpou, energickým zdrojom pre moderné technológie a priemysel.“ (Ibid., 50).⁹⁴ Konzekvenciou dominancie *kalkulatívneho myslenia* je dnešná previazanosť technológií s našimi životmi. Heideggerovým riešením krízy, ktorá vychádza z nadvlády načrtnutého myslenia nie je jeho náhrada za *meditatívne myslenie*. Tvrdí, že obidva tieto módy prístupu k svetu potrebujeme. Heidegger sa v podstate stavia na obranu *meditatívneho myslenia*, ktoré jediné môže vnímať zmysel, panujúci každej existujúcej veci, jej bytostné určenie.

V tejto chvíli sme sa v snahe o dôslednú interpretačnú explikáciu tak trochu vzdialili od ústrednej témy nášho textu. Napriek tomu sa nám podarilo zodpovedať v úvode kladenú otázku: *ako myslieť meditatívne*. Teraz sa pokúsime z Heideggerových filozofických podnetov vyvodiť dôsledky a predpoklady pre *meditatívnosť* ako estetickú kvalitu.

A. Dôsledky Heideggerových téz pre estetické myslenie

V predošlej kapitole (ktorá sa snažila zaujať religióznu perspektívu na skúmanú problematiku) sa naše uvažovanie prirodzene prechýlilo od náboženských aspektov zenovej meditácie k jej filozofickým, existenciálnym a ontologickým. Do centra pozornosti sa nám dostala otázka bytia vecí vo vzťahu k nám a nevyhnutnosť oslabenia diskurzívneho myslenia. Jedným z prostriedkov spomínanej eliminácie bolo opakované kladenie kóanových otázok, ktoré korešponduje so sústavným položením novej a novej otázky v procese Heideggerovho meditatívneho nahliadania na bytostného určenia človeka. V kontexte zenbuddhizmu bola tematizovaná nedôvera k logicko-rationálnej konceptuálizácii sveta, ktorá človeka nevyhnutne oddaľuje od empirickej reality. Podobne sám Heidegger odmietol v priebehu dialógu „zamraziť“, a tým ustáliť myšlienkové zrenie zúčastnených aktérov v definitívnych pojmoch. Plesník pri jeho argumentácii napokon odkazoval k tým štruktúram vedomia, ktoré sa vyhýbajú vôľovej kontrole, čo je v priamej analógii s *meditatívnym myslením*, vyradujúcim dominanciu vôle subjektu nad vecami a samotnou prírodou. Spoločným menovateľom predošlých reflexií bola napokon aj snaha o akúsi pôvodnosť, prvotnosť, či už sme hovorili o *fenomenologickej redukcii (epoché)*, Heideggerovej *otvorenosti* alebo o zenovej meditácii.

⁹³ „This calculation is the mark of all thinking that plans and investigates“ (Ibid., s. 46) (Preložené autorom).

⁹⁴ „Nature becomes a gigantic gasoline station, an energy source for modern technology and industry“ (Ibid., s. 50) (Preložené autorom).

V umeleckej tvorbe sa spomínaná eliminácia aktivít vôle subjektu môže prejavovať v minimalizácii technologického procesu, oslabení expresivity maliarskej stopy (autorského gesta), redukcii zobrazovanej ontologickej reality alebo aj v celkovej „úspornosti“ vo využívaní výtvarno-výrazových prostriedkov (napríklad v odmietnutí využitia širšieho spektra chromatických farieb, odklonu od výstavby obrazu na základe perspektívy, minimalizácii zobrazovaných abstraktných či reálnych objektov, atď). Oslabenie ega sa môže odzrkadľovať aj v inom vyjadrovacom postupe: v opakovaní totožného gesta (redundantne nanášané nátery valčekom, ktorý neguje prítomnosť autorsky rozoznateľnej stopy; postup plošného vrstvenia farby; kumulácia identického tvarového prvku), tak ako sme ho mohli zaregistrovať na príklade minimalistickej hudby. Ďalším indikátorom napríklad spomínanej Heideggerovej *odovzdanosti sa veciam samým* môže byť aj autorova vedomá práca s vopred danými možnosťami, ktoré ponúka buď konkrétny materiál či zvolené médium. Umelec sa takýmto spôsobom zámerne pohybuje vo vopred daných a nezávisle na ňom definovaných hraniciach; prijíma existujúce podmienky, ktoré v určitej miere determinujú jeho výtvarné uvažovanie a technologické smerovanie produkcie diela. Nemusí však ísť výsostne o vlastnosti konkrétneho média, do hry sa dostáva napríklad aj akceptácia náhody ako súčasti procesu vzniku diela. Príkladom načrtnutej povahy umeleckého prístupu - prejavujúcom sa v rešpekte k danostiam vecí - môže byť výrok Jaromíra Novotného⁹⁵: „Maľba vie, čím chce byť.“ (Novotný, 2019)⁹⁶. Menované aspekty výtvarného umenia môžeme nateraz považovať za výrazové a vyjadrovacie predpoklady modelovania meditatívnosti v konkrétnych umeleckých prejavov.

V nasledujúcej kapitole sa pokúsime overovať ich platnosť na pozadí interpretačných analýz vizuálnych diel.

⁹⁵ Interpretačne sa jeho tvorbe budeme bližšie venovať v ďalšej kapitole.

⁹⁶ „A painting knows what it wants to be“ (Novotný, 2019) (Preložené autorom).

5. Redukcia reprezentácie (Jaromír Novotný)

Interpretačnú analýzu diela Jaromíra Novotného⁹⁷ (1974) by bolo možné začať tak trochu kunsthistoricky, a to sumarizáciou využitia monochrómovej maľby v abstraktnom umení, najprv v moderne (Malevič, Rodchenko) a neskôr v umení 60. a 70. rokov (Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Ad Reinhardt, Robert Ryman, Pierre Soulages, Sean Scully). Mohli by sme začať emblematickým dielom Alexandra Rodchenka s názvom *Čisté farby. Červená, žltá, modrá* (1921), v ktorom doviedol proces abstrahovania k logickému završeniu základných farieb už na začiatku 20. storočia, a pokračovať s predstaviteľmi amerického minimalizmu. Takýto metodologický krok je však vzdialený našej perspektíve, ktorú sa chystáme vo vzťahu k Novotnému dielu zaujať. Jeho výsledkom by mohlo byť prekrytie autorských osobitostí, drobných nuansovitých posunov vo výraze a umeleckej stratégii, pri ktorých sa Novotný vzdáva predchodcom spomínaného minimalizmu.⁹⁸ Práve toto odchylenie sa od minimalistickej tradície sa nám bude v priebehu interpretačného ťaženia ukazovať čoraz zreteľnejšie. Začneme s etapou jeho tvorby, v ktorej sa spočiatku zameriaval na výskum výstavby trojrozmerného priestoru v maliarskom médiu, aby sa neskôr mohol definitívne zbaviť iluzívno-figurálnej maľby v mene abstraktného jazyka. Hneď v úvode našej interpretačnej analýzy autorovho diela si tak priblížime prácu z ranného obdobia, ktorá nám poslúži na vstupné predstavenie základných parametrov autorovho uvažovania.

A. Dekonstrukcia priestoru

Námetom obrazu *Resetting* (2006) (obr. č. 1) je neznámy interiér, ktorý svojou imanentnou indiferentnosťou pripomína hotelovú izbu. Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že autorovi tu ide o tematizáciu rekonštrukcie priestoru - obraz neidentifikovateľnej miestnosti je totiž zastavený akoby v procese pamäťovej rekonštrukcie, v akte utvárania spomienky vedomím spomínajúceho subjektu. K tomuto tvrdeniu nabáda aj samotné pomenovanie. Pojem *Resetting* znamená vynulovanie, znovunastavenie či dej, v ktorom je niečo navrátené do bodu 0, do počiatočného stavu. Z neho sú obvykle opätovne nadstavené vhodné rámce či podmienky

⁹⁷ Jaromír Novotný vstúpil do všeobecnejšieho povedomia okolo roku 2019. Vyštudoval Akadémiu výtvarných umení v Prahe, konkrétne ateliér Miloša Šejna. Napriek konceptuálne orientovanému zázemiu zmieňovaného ateliéru sa Novotnému podarilo udržať si osobitý výtvarný program.

⁹⁸ Práve vďaka redukcii farebného spektra na achromatické farby, využitiu homogénnych plôch v maľbách a prácou s priemyselne vyrábanými materiálmi je tvorba tohto umelca často nesprávne zaradovaná do zmieňovaného smeru.

vzniku určitého predmetu. Pozrime sa však detailnejšie, čo nám obraz ponúka v jeho javovej evidencii. V diele *Resetting* (obr. č. 1) máme možnosť v prvom pláne identifikovať spomínaný interiér, v ktorom sa nachádzajú dvere, zrkadlo a obraz s naznačeným geometrickým útvarom. Novotný tu na budovanie spomínaného priestoru používa tradičné maliarske postupy: lineárnu perspektívu a modeláciu tieňom. Fakt, že v prázdnej miestnosti sa nenachádzajú postavy, ktoré by naznačovali dej nás už pri prvotnom skúmaní privádza ku kľúčovému tvrdeniu. Hlavným aktérom sujetu je tu samotný interiér, ktorý je subjektom, nositeľom významového jadra diela. Za stenou izby sa pravdepodobne nachádza chodba budovy, ktorú si však už ako diváci musíme domyslieť - je teda *neurčeným miestom* v Ingardenovom zmysle. Spolu s ňou absentuje aj strop, ktorý by z uhla pohľadu fiktívneho pozorovateľa miestnosti zakrýval samotný interiér.

V ľavej časti obrazu sa v náznaku črtá ďalšia miestnosť. Zmieňovaná chodba a celý zvyšok budovy tvorí druhý plán obrazu, ktorým je len neurčená, prázdna abstraktná realita, zobrazená farebným prechodom z čiernej do ružovej. Hlavný aktér diela, interiér, je staticky neukotvený, akoby „levitoval“ vo vákuu. Novotný tak vytvára napätie medzi konkrétnym (prvý plán) a abstraktným (druhý plán). Napriek využitiu lineárnej perspektívy pôsobí celkový vnútorný priestor, paradoxne, až dvojrozmerné, čo je dané jeho takmer plošne modelovanými segmentami. Novotný využíva na jednotlivé časti takmer homogénne valéry bez výraznej hry s tieňom. Celkové tónové odstupňovanie farieb sa pohybuje v úzkej škále ružovej, hnedej a sivej. Fiktívny priestor je vystavaný z nadvhľadu pozorovateľa, ktorý evokuje jeho nezainteresovanosť v zobrazovanom deji: ako by nemal žiadnu kontrolu nad tým, čo sa pred jeho očami odohráva. Divák je tak zneistený nie len „vymazanými“ časťami obrazu, ale aj samotnou polohou fiktívnych očí človeka, ktorý sa nezúčastnene díva do izby. Novotný nás tak dostáva do fenomenologicky paradoxného postoja: na jednej strane obraz svojou neurčitosťou a zahmlenou atmosférou evokuje reminiscenciu, na strane druhej sme ako pozorujúci situovaní do perspektívy cudzinca - ako by sme to jednoducho neboli my, komu táto spomienka patrí. Prizeráme sa na cudziu osamotenosť, deficitnosť a istú clivotu. Dielo *Resetting* má tak dve významové roviny. Prvou sú samotné maliarske podmienky priestorovej rekonštrukcie, ktoré cielene ponechávajú diváka zneisteného. Novotný tu zámerne balansuje na hraniciach konkrétneho a abstraktného priestoru. Druhou je komunikovaná emócia, na ktorej sa podieľa celková atmosféra interiéru.



Obrázok č. 1 – Jaromír Novotný: *Resetting* (2006)

Príklad diela *Resetting* nám ponúka niekoľko charakteristík, ktoré si autor zachováva aj po opustení zobrazujúcej maľby. Na zmieňovanom obraze sme sledovali, akým spôsobom môže byť konkrétny deficitný pocit komunikovaný za použitia základných maliarskych prostriedkov. Princíp vymazávania či dekonštruovania priestorových určení je tu dotiahnutý do hraničnej polohy, ktorá však (zatiaľ) neprekračuje parametre zobrazujúceho obrazu. Dôležité je napokon aj vyprázdnenie priestoru a redukcia farebnej palety, ktorou Novotný dosahuje unikátnu atmosféru. Ako uvidíme neskôr, mnohé z menovaných charakteristík sú zachované aj novšej tvorbe.

B. Absolute beginner

Okolo roku 2009 sa jeho výtvarný jazyk radikálne zovšeobecňuje - konkrétnosť je definitívne eliminovaná a Novotný dospieva k absolútnej jednoduchosti vyjadrenia v medziach achromatického koloritu. Napriek výrazovej simplicitnosti a striktnému využitiu rozhrania čiernej a bielej nepôsobia práce z tohto obdobia sterilne či emocionálne chladne.

Opísanú premenu akoby napokon ohlasoval už samotný názov jeho sólovej výstavy *Transition Point* (2009), ktorý by sa dal z angličtiny preložiť ako „prechodový bod“. V českom jazyku bol použitý tak trochu významovo vzdialený pojem rozhranie. Aj v tomto prípade sa objavuje určitý motív „vynulovania, znovunastavenia či navrátenia do počiatočného“. Autor v sprievodnom texte uvádza nasledovné. „Neviem, čo robiť, ale všetko, čo môže byť urobené, je začať takmer z ničoho, skúmaním možností, zasadením ich do formátu, znovu potvrdením ľudskej bytosti v prítomnom čase a priestore“ (Novotný, 2019). Novotný si uvedomuje, že ambícia začať absolútne od nuly je utópiou a intuitívne uprednostňuje slovo „takmer“, alebo pracuje s anglickou predponou re- (resetting, reaffirming), ktorá sa používa na označenie opakovania. Je nositeľom významu „späť na pôvodné miesto“, „znova“, „ešte raz“. Uvedená snaha o pôvodnosť či akúsi prvotnosť, sa pre Novotného stala konštantou jeho umeleckého programu.⁹⁹ Otázne je, ako sa prejavuje v samotných dielach.

⁹⁹ Novotný v roku 2017 pripravil ako kurátor spolu s Pavlom Švecom výstavu *Absolute Beginners* (2017) v galérii Svit, v ktorej sa navrátili do starovekého umenia, aby ukázali pretrvávajúce postupy vo vizuálnom umení

V práci *Transition I* (2009) (obr. č. 2), pozostávajúcej z dvoch závesných obrazov, Novotný opustil referenčnosť k ontologickej realite, no nie tak úplne. Modelácia svetlom a tieňom či vytváranie viacerých priestorových plánov (aj keď radikálne plytkých) tu zostávajú zachované a obraz tak jeho imanentnou štruktúrou prekonáva hranice reálnej veci (*mal'by*). Priestorovosť je tu dosahovaná svetlostnými odchýlkami čierneho monochrómu, ktoré vznikli postupným nanášaním riedenej akrylovej farby a schopnosťou čiernej evokovať hĺbku. Stopy po



Obrázok č. 2 – Jaromír Novotný: *Transition I*
(2009)

nej nájdeme aj na svetlosivých okrajoch, ktoré rámcujú obrazovú plochu. S patričným odstupom *Transition I* vytvára dojem „jemných závesov“¹⁰⁰. Kompozičné napätie tu vzniká vo vertikále, kde sa akoby jednotlivé „závoje“ stretávajú. Lokalita stretu je jemne posunutá od stredovej osi smerom do ľavej časti obrazu. Pokojná statickosť a pasívnosť vertikálnej línie „zlomového miesta“ sú tak negované.

Znepokojivé pôsobenie diela vychádza z tenzie medzi priestorom pred zmieňovanými „závoji“ a realitou za nimi. K tomu nás nabáda aj samotný názov celej série - *rozhranie*. Sémantika tohto slova jasne odkazuje k hranici, v ktorej sa pretínajú dva ontologicky diferentné svety. Neurčená realita „za“ akoby „divadelnými závesmi“ provokuje recipientovú imagináciu a podvedome podnecuje jeho túžbu preniknúť „za“ druhú stranu „opony“. Inak povedané, neznáme, vizuálne bližšie nedefinované segmenty takmer vyprázdnenej obrazovej plochy stimulujú reflexivitu divákov zážitku. Uvedená vlastnosť Novotného diela je napokon podporená fundamentálnou fyzikálnou vlastnosťou čiernej, ktorou je absorbovanie svetla. Táto hraničná achromatická farba však nevťahuje len svetlo, ale aj nás. „Čierna je plocha, je uzavretosť sama - je kompaktná, „nepriestrelná“, značí zákaz vstúpiť. Vpíja do seba svetlo (dianie, život), tvorí hranicu medzi priestormi dnu a von“ (Kubalová, 2011, s. 107). Bytie „za“ pomyselnou plochou v obraze *Transition I* je zvláštnym „inobytím“. „Čierna je vážna - vťahuje recipienta do hĺbky“ (Kubalová, 2011, s. 106).

Spomínané „nahmatávanie“ pôvodnosti či akejsi prvotnosti, o ktorej sme hovorili v úvode tejto interpretačnej sondy, sa napokon deje na úrovni zredukovaného koloritu - rôzne stupne čiernej sa v obraze prekrývajú a vzájomne podporujú. Ako sám autor uvádza, čiernu chápe ako základ a biela je „len“ jej najsvetlejší odtieň.¹⁰¹

Z fenomenologického hľadiska bola vnímanie čiernej prvou skúsenosťou so svetom. V podobných intenciách uvažuje aj František

¹⁰⁰ Filip Šenk použil vo svojom komentári na opis autorovho diela podobné slovo - záclony. K tomu pozri viac: ŠENK, Filip: *Reality Behind the Curtain of Painting*. In: NOVOTNÝ, Jaromír: *Backlight*. Antverpy: Geukens & De Vil, Alex Vervoordt Gallery, 2016, s. 64. ISBN: 978-90-8252-260-0

¹⁰¹ Parafrazované podľa: "Black as the foundation, white as the lightest shade of black." Citácia autorových slov pochádza z: GEUKENS - Yasmine, VIL - Marie-Paule De: Preface. In: NOVOTNÝ, Jaromír: *Backlight*. Antverpy: Geukens & De Vil, Alex Vervoordt Gallery, 2016, s. 6. ISBN 978-90-8252-260-0

Miko, ktorého slová cituje Dana Kubalová.

„Čierna je bytostnejšia než naše oči, pretože bola skôr“ (Kubalová, 2010, s. 64). V roku 2012 bolo uvedené dielo vystavené v múzeu umenia Kolumba v Kolíne nad Rýnom (obr. č. 3), ktoré bolo postavené na ruinách gotického kostola Sv. Kolumba. Autor jeho architektonického návrhu, Peter Zumthor, dbal pri komponovaní modernej budovy dôraz na špecifickú atmosféru, ktorú vytvoril hrou s reálnym svetlom. V centre cirkevného múzea, ktoré konfrontuje umenie minulosti a súčasnosti, sa nachádza baroková socha *Panna Mária s Dieťaťom* (1650).

Zmieňovaná socha je súčasťou stálej expozície múzea. Maľba *Transition I* bola vo výstavnom priestore umiestnená oproti nej, čím kurátori múzea vytvorili významový dialóg medzi oboma dielami. Socha, s jasne danou biblickou témou, podporila možnosť prítomnosti spirituálnych konotácií Novotného práce, v ktorej sa nachádza zvislá línia „zlomového miesta“. Ako sme už uviedli vyššie, výrazovo- sémantickou kvalitou vertikality je výška, vznešenosť, statickosť, pasívnosť, neaktívnosť. Vzhľadom na smerovanie vertikálnych prvkov (hore, k nebu, „nad nás“), ktoré majú tendenciu viesť oko pozorujúceho diváka zdola (zo zeme) nahor (k nebu), vzbudzujú konotácie spojené so vzťahom človeka k nadpozemskému (napr. ako totem, gotický chrám). Asociácie, ktorých nositeľom sú kompozičné riešenia zvislo postaveného obrazového plánu, nás nabádajú k uvedenému spôsobu čítania Novotného obrazu.

To je napokon podporené aj situovaním diela do priestorového vzťahu so sochou Panny Márie. Je však nutné dodať, že načrtnutý významový konštrukt je tu viazaný časovo ohraničenou existenciou diela vo výstavnom priestore - vychádzal teda z kontextu temporálnej expozície. Spomínaná sémantická „opora“ je intenciou kurátorov, nie samotného autora.



Obrázok č. 3 – Jaromír Novotný: séria *Transition* (2009), pohľad do expozície

C. Viditeľné maľby

Problematika výstavby priestoru, ktorá bola témou oboch predošlých interpretačných sond, bude prechádzať autorovou tvorbou takmer až po súčasnosť. Podobne to tak bolo aj v prípade ďalšej série *Visible paintings* (2010), alebo *Viditeľné maľby*. Novotný samotným názvom upozorňoval na dôležitosť materiálnych substancií maliarskeho média, koncentroval pozornosť na fyzické a zmyslovo dostupné kvality náteru - akoby v jednotlivých dielach urobil samotnú maľbu „viditeľnejšou“, a to napokon aj na úrovni formátu. Monumentálna veľkosť prác z uvedenej série svojou výškou korešpondovala s ľudským telom - maľby doslova upozorňovali na svoju prítomnosť už pri prvotnom vstupe do galérie.

Ako príklad zo série *Viditeľné maľby* si na tomto mieste priblížime dielo *Viditeľná maľba X* (2010) (obr. č. 4). Povrch obrazu je v tomto prípade výrazne homogénny a priestorovo sploštený - tvorí ho svetla sivá, ktorá vznikla nanesením riedkeho filmu lazúrnej čiernej. Samotný spôsob nanosenia zriedenej farby pripomína Morrisa Louisa či Julesa Olitského. Zo súčasnejších abstraktných umelcov možno v tejto súvislosti spomenúť Jakoba Gasteigera či Calluma Innesa, ktorí pracujú so stekajúcou vlastnosťou farby. Posledný menovaný maliar má z hľadiska výrazovej pôsobnosti plošných náterov azda najbližšie k analyzovanému dielu. Innesová technológia dosiahnutia transparentnosti je však iná (pozri obr. č. 5). Kým Novotný používa zriedený akryl, Innes nanáša na povrch maľby konzistentne neupravovanú olejovú farbu a následne po jej povrchu prechádza vertikálnymi a horizontálnymi ťahmi štetca, nasiaknutým terpentínom. Mokry štetec tak postupne zbavuje farbu pigmentov a každým ťahom vytvára farbu transparentnejšou. Novotný rozrieduje akrylovú farbu už pred jej kontaktom s povrchom obrazu. Výsledný rozdiel spočíva v umelcovej kontrole farebnej substancie, ktorá je v prípade Novotného radikálne oslabená. Aktivita vôle je tu potlačená v prospech prírodného aktéra - gravitácie. Z kvalitatívneho zreteľa tu dochádza k eliminácii maliarskej faktúry, ktorá sa bude v ďalších prácach stupňovať. Na rezultáte sa podpisuje napokon aj doba schnutia akrylovej a olejovej farby (z tohoto pohľadu má Innes, pochopiteľne, väčší časový priestor na usmernenie požadovanej kvality plošných segmentov ich kompozícií). V prípade Novotného diela *Viditeľná maľba X* sú náznaky liatia viditeľné najmä na okrajoch maľby, kde sa koncentrujú pigmenty, presnejšie, v dolnej časti kompozície. Autor tu tak vyššie uvádzanú myšlienku čiernej ako základu doslova materializuje - spodná línia zvýšenej intenzity čiernej je postupne oslabená a rázne prechádza do homogénnej sivobielej.



Obrázok č. 4 – Jaromír Novotný: *Visible Painting X* (2010)



Obrázok č. 5 – Callum Innes: *Exposed Painting, Blue Violet* (2017)

Spomínaná homogenita kompozičného plánu tu nie je taká úplná - nenásilne ju narušuje jemný bod v dolnej časti, ktorý je vychýlený od stredovej osi smerom doprava. Dôležitým a významotvorným prostriedkom tu je aj bielosivá farba. „Biela farba môže byť v umeleckých dielach použitá v súvislosti so zobrazením prázdnoty (v zmysle neprítomnosti predmetnosti), miest zbavených materiálnosti alebo prostredníctvom tematizovania miest na rozhraní materiálneho a nemateriálneho sveta“ (Kubalová, 2010, s. 113). Jeho umiestnenie mu tu vtlačá zásadnú sémantiku, ktorá je len ťažko vyjadriteľná slovami. Poloha mimo centra organizácie plochy a situovanie v prázdnom poli naznačuje pocit periférnosti, pateticky povedané, osamelosti či azda až menejcennosti (pozri obr. č. 6). Nenápadný bod takmer na okraji tu evokuje deficitne existenciálnu úzkosť bytia. Spomínaná nenápadnosť na periférii obrazového

plánu mu tak, paradoxne, zintenzívňuje naliehavosť jeho komunikovaného významu. Vyprázdnená kompozícia tu má zásadný zmysel. Prázdno je v protiklade k plnosti, v ktorej dochádza ku kumulácii objektov vo vymedzenom poli. Pôvod použitého kompozičného postupu¹⁰² je možné nájsť v japonskom divadle *Nó*, presnejšie v jeho prázdnej scéne a akejsi zdržanlivosti hereckého gesta. „A dĺk tomuto prázdnu stačí najmenší hercovo gesto, aby z naprostého klidu vytrysklo niečo úžasného“ (Heidegger, 1989, s. 185).



Obrázok č. 6 – Jaromír Novotný: *Visible Painting X* (2010), detail

Ak sa ešte raz vrátíme k škótskemu maliarovi Callumovi Innesovi, zistíme že Novotného umelecký program je radikálne rozdielny aj v niečom inom. Innes je príkladom abstraktného umelca, ktorý pracuje v početných sériách, vytváraných v medziach jasne definovaného výtvarného jazyka. Menovaný autor dospel k jeho tzv. *Exposed Paintings*, alebo inak, *Odhaleným malbám*, už v ranných 90. rokoch. Od tohto obdobia až po súčasnosť zachováva ich tematické jadro a varíruje jemné nuansy jeho formálneho postupu, inými slovami, centrom jeho umeleckej stratégie je schopnosť variácie na jednu tému¹⁰³.

Novotného

¹⁰² Spomínaný postup bol brilantne využitý aj v diele Rastislava Podhorského *Sýtenie prázdna* (2015).

¹⁰³ Tu môžeme nájsť istú paralelu medzi abstraktným umením a hudbou. Ako vieme, princíp variácie dosiahol svoj vrchol najmä v epoche klasicizmu. Úvodný motív skladieb sa počas celej kompozície varíruje, prechádza jemnými, často až nuansovitými obmenami. Na rozdiel od abstrakcie sa tak deje v jednom konkrétnom umeleckom útvare.

umelecké úsilie je v tomto smere odlišné, čo veľmi presne sformulovali galeristky Yasmina Geukens a Marie-Paula De Vil. „Keď sa systém stane zrejmým, posúva sa, hľadá ďalej a objavuje nové hranice, nové techniky a nové podpory, usilujúc tak zistiť, do akej miery môže byť vizuálny zážitok rozťahnutý a do akej miery môže byť zúžený či rozšírený“ (Geukens - De Vil, 2016, s. 6).¹⁰⁴ Táto zmena v „systéme“ je prítomná aj v ďalšom diele *Magenta* (2013), ktoré bude predmetom nášho záujmu.

D. Magenta

Vychádzajúc z minima formálnych zložiek, môžeme kompozičné pole obrazu *Magenta* (2013) (obr. č. 7) diferencovať na základe rozdielov v sýtosti svetlo purpurovej farby, ktoré tu funkčne umožňujú vystúpiť do popredia horizontálnemu abstraktnému objektu - obdĺžniku v dolnej časti kompozície. Komplementárna farba purpurovej vnáša do obrazu emocionálne kvality. Ako typicky doplnková farba vzniká purpurová zmiešaním červených a modrých pigmentov v akrylovej emulzii. Z červenej si zachováva istú vážnosť, ale aj telesnosť. Oproti tomu si z modrej prebára istú detenzívnosť a zmierlivosť, modrá oslabuje jej teplotnú intenzitu. Z psycho-fyzikálneho hľadiska je samotná purpurová vlastne vychladnutou červenou, podobne ako fialová.¹⁰⁵ Magentová purpurová má na rozdiel od nej istú pôvabnosť, ide doslova o veľmi príťažlivú a zmyslovo podmanivú farbu. Analyzovaný farebný tón pochádza zo štvorice základných tlačiarenských

farieb (škála tzn. CMYK) - azúrovej (cyan), purpurovej (magenta), žltej (yellow), čiernej (black, alebo tiež tzv. key color, alebo kľúčová farba). Paradoxne, tento model sa skladá výlučne z doplnkových (sekundárnych) farieb, z ktorých sa pomerom a miešaním odvodzujú všetky ostatné farby (vrátane tých, ktoré bežne pokladáme za primárne) v procese tlače fotografií a grafických materiálov. Novotný využil uvedené východiskové (prednastavené) tóny aj v ďalších prácach (*bez názvu, žltá* [2015]; *bez názvu, azúrová* [2016]), a to v čistej podobe: nemiešal ani nekombinoval.

¹⁰⁴ “When a system becomes too apparent, he needs to move on, search further and explore new boundaries, new techniques and new supports, trying to find out to what extent the visual experience can be expanded and to what extent it can be narrowed or widened” (Geukens - De Vil, 2016, s. 6). K tomu pozri viac: GEUKENS - Yasmine, VIL - Marie-Paule De: Preface. In: NOVOTNÝ, Jaromír: *Backlight*. Antverpy: Geukens & De Vil, Alex Vervoordt Gallery, 2016, s. 6. ISBN: 978-90-8252-260-0
¹⁰⁵ K tomu pozri viac: KANDINSKY, Wassily: *O duchovnosti v umění*. Praha: Triada, 1998, s. 79. ISBN 80- 86138-06-2



Obrázok č. 7 – Jaromír Novotný: *Magenta* (2013)

Princíp vrstvenia lazúrnej farby, intenzívne využívaný aj v predošlých dielach, zanecháva na okrajoch sýtejšie tóny purpurovej, čím dochádza k čiastočnej eliminácii plošnosti vnútorných abstraktných predmetov. V sýtejších okrajoch plôch diela tu dochádza k rozloženiu napätia z centra do periférií plošných obdĺžnikových objektov. V tomto výrazovom aspekte sa Novotného abstraktné tvary zásadne líšia od tých, ktoré poznáme od Marka Rothka. Rozostrené okraje rothkovských obdĺžnikov prezrádzajú detenzívnosť: na ich perifériách sa postupne zoslabuje emocionálna intenzita, ktorá sa viac koncentruje v samotnom jadre. Pri porovnaní rothkovských obdĺžnikov a tvarov, s ktorými tu pracuje Novotný, vidíme opozitné rozloženia napätia v rámci plôch. Novotného obdĺžnikové formy sú na okrajoch sýtejšie a jasnejšie vymedzené. Nanášaním farebných filmov vznikajú spomínané odchýlky sýtosti, ktoré majú na povrchu obdĺžnikových objektov za následok opäť priestorovú ilúziu. Dvojrozmernosť, ktorú by sme tu očakávali, sa akoby čiastočne spochybňuje. Evokácia priestorovosti (transcendovanie za plochu maľby) je badateľná pri sústredenej recepcii už v rámci jednotlivých plôch a je intenzívnejšia ako v prípade predošlej práce *Viditeľná maľba X* (2010). K zdaniu inherentného priestoru napokon prispieva aj vydelenie jedného prvku (farebnej plochy) od jeho pozadia (podkladovej farby).

Prirovnanie k Rothkovým obrazom sme použili zámerne, aby sme sa mohli v tejto chvíli vrátiť znova k problematike priestorovosti, s ktorou sa - ako sme si už mohli všimnúť - stretávame v takmer každom Novotného diele. Ako vieme, Donald Judd vo svojom slávnom texte *Specific Objects* totiž na margo Rothkových obrazov poznamenal, že hoci sú ich obdĺžniky značne plytké, stále pozorujeme takmer tradičný iluzionizmus.

„Dve farby na rovnakej ploche ležia takmer vždy v rôznych hĺbkach“ (Judd, 1965, s. 182).¹⁰⁶ Brian O'Doherty v tomto kontexte dodáva, že závesný obraz sa nikdy nemôže úplne zbaviť iluzívnosti (O'Doherty, 2014). Napriek jeho abstraktnému charakteru nemôžeme dielu *Magenta* (2013) uprieť istý sklon k iluzívnosti, ktorý Judd nachádza aj v Rothkových maľbách.¹⁰⁷ V abstraktnom obraze - na rozdiel od klasického figurálneho - nie sú výrazové kvality vyjadrovacích prostriedkov „v službách“ predmetu, ktorý konštituuje: farby vystupujú akosi „priamo“, samy za seba, vo svojej absolútnosti. Napriek tomu výrazové prostriedky (bod, línia, škvrna atď.) vytvárajú vo vzájomnej interakcii na ploche takto formovaného obrazu esteticko- významové kvality, ako sme sa to snažili ukázať aj na predošlých analyzovaných príkladoch. Pripomeňme, že recipientovým zaujatím touto „situáciou“ na povrchu maliarskeho plátna

¹⁰⁶ “Two colors on the same surface almost always lie on different depths“ (Judd, 1965, s. 182).

¹⁰⁷ O iluzívnosti v abstraktnom umení sme viac pojednávali v kapitole *Reflexie vybraných teoretických koncepcií*.

dochádza k oslabeniu registrácie fyzicko-mediálneho základu maľby. V 60. rokoch 20. storočia sa do centra pozornosti okrem iného dostáva aj minimalizmus, ktorý sa programovo vymedzuje voči Greenbergovej predstave modernizmu, a to konkrétne poukázaním na determinovanosť plošnosti závesného obrazu. Kľúčový aspekt, ktorý je podľa Donalda Judda v maľbe problémom, je jej obdĺžnikový formát, ktorý je plošne rozložený paralelne k stene (Judd, 1965, s. 181 - 182). Reálny priestor, ktorý je medzi plochou na povrchu plátna a stenou expozície je v tradične komponovanom závesnom obraze skrytý, nepriznaný. Obdĺžnikový tvar a zvislá paralelná plocha sú totiž už určitým

formátom, ktorý je vopred daný, vopred nastavený, a teda, „apriórne prítomný“. Tento tvar podľa Judda predurčuje vnútorné kompozičné usporiadanie obrazu. Rozloženie predmetov v rámci maľby je podriadené jej okrajom.

Michael Fried, ktorého postoj k minimalizmu bol v zásade kriticky, predkladá vo svojom známom texte *Umenie a objektovosť* (1967) dôležité zistenia.

Uvádza v ňom, že „logickou odpoveď [na vyčerpaní možností maľby] je vzdáť sa práce na jednej ploše ve prospěch trojrozmernosti.“ (Fried, 1998, s. 49). (doplnil autor). Spomínaná

trojrozmernosť totiž nie je vopred nastavená, ale je jednoducho prirodzená. Tento krok definitívne zbavil umelcov „problému iluzionizmu konvenčného obrazového priestoru, priestoru okolo znakov a farieb.“ (Ibid., s. 49).¹⁰⁸

Opísaný krok, ktorý znamenal logický prechod od dvojrozmernosti k trojrozmernosti, prirodzene nastal aj v tvorbe Jaromíra Novotného, nie však v tak radikálnej miere ako v prípade raného minimalizmu. Pokúsime sa ho stručne demonštrovať na nasledujúcom diele *bez názvu* (2016).

E. Organza a výrazový potenciál transparentnosti

Predstavme si, že vstupujeme do pražskej súkromnej galérie Hunt Kastner na Novotného sólovú výstavu nazvanú *Telo maľby* (2017)¹⁰⁹. Ako introdukcia expozície tu bol funkčne využitý zmieňovaný obraz menších rozmerov *bez názvu* (2016) (obr. č. 8), ktorý koncentrujúco predstavuje fundamentálne výrazové komponenty diel ďalšej série. Novotný už v roku 2014 objavuje organzu, látkový syntetický materiál, ktorý sa vyznačuje rôznymi stupňami transparentnosti.

Novotný tu tak opäť posúva postup s vrstvením presvitajúcich plôch. Fragmenty zmieňovanej organzy sú ručne zošité a natiahnuté na plátne. Tento materiál má transparentný charakter, takže z pod jeho povrchu presvitá blind-rám. Samotná priesvitnosť spolu s bielou farbou vytvára neobyčajné výrazovo subtílné pôsobenie.

¹⁰⁸ "Problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors." (Judd, 1965, s. 183).

¹⁰⁹ Kurátorom výstavy bol Václav Janoščík.

Vzhľadom na homogénnosť bielej farby by sa mohlo zdať, že recepčnou konzekvenciou je detenzia, resp. minimalizácia akéhokoľvek dramatického účinku. Určitá špecifická forma „drámy“ sa tu však odohráva, no nie na povrchu obrazu (ako je to v prípade klasického závesného obrazu), ale medzi napnutými fragmentmi textilu, ktoré autor pred použitím na obraze rozrezal, aby ich následne mohol spájať pomocou nerovnomerne prešitej nite. Spomínané výrazové kvality prináležiace danému materiálu – ako subtílnosť a detenzívnosť – sú tak narušené zmieňovaným procesom šitia. Tenzia je koncentrovaná do horizontálnej jemnej čiernej linky, ktorá neguje jednoliatosť¹¹⁰ povrchu diela. Tento krok môžeme čítať dvoma spôsobmi. Niť je tu možné chápať ako reprezentáciu línie kresby, čím získava aj výrazové vlastnosti tohto vyjadrovacieho prostriedku a stráca svoju imanentnú materiálnu identitu. Alebo inak, niť prepája a súčasne napína textilné plochy, a tým funkčne vytvára napätie, paradoxne, medzi niekoľkými plochami s rozličnými stupňami transparentnosti. Práve to je podľa nášho názoru miesto kľúčového výrazového účinku, ako aj významového diania diela *bez názvu* (2016). Autor pritom na otázku o zmysle využitia šitia vo svojich obrazoch odpovedá veľmi lakonicky: „Jednoducho [organzu] zošívam, pretože presne to materiál chce.“ (Novotný, 2018)¹¹¹ (doplnil autor textu). Ľanové plátno, ktoré organza nahradila, malo vždy v závesnom obraze praktickú funkciu - bolo nositeľom šepsového podkladu a farebných škvŕn.

Nemaliarsky materiál - vyskytujúci sa v bežnej realite s konkrétnym účelom - je tu rekontextualizovaný - vstupuje do rámca umeleckého média, ktoré mu vtlačia určitú sémantiku. Organza akoby mala schopnosť upútať pozornosť na seba. Jej fyzické kvality – krehkosť, ľahkosť, priesvitnosť, poddajnosť, hladkosť, jemnosť - sa konotačne podieľajú na evokácii vrstiev pokožky. Ľudská pokožka a jej póry sú akousi membránou medzi dvoma svetmi - medzi vnútorným a vonkajším, medzi viditeľným a neviditeľným či medzi Ja a vonkajším priestorom, v ktorom som situovaný. V tomto kontexte môžeme v súvislosti s dielom Jaromíra Novotného hovoriť o „antropomorfickosti“ abstraktného - teda paradoxne nefigurálneho (!) - výrazu. Pre Novotného práce je príznačná evokácia niečoho bytostne ľudského, ktorú dosahuje prostredníctvom esenciálnych kvalít využitého materiálu. Je viac než na mieste pýtať sa, s čím tu máme skúsenosť. Ide stále o závesný obraz v tradičnom zmysle, ktorý sme už analyzovali? Kam smeruje intencionalita recepčného aktu v tomto prípade? Uvažujme teda ďalej.

¹¹⁰ Uvádzaná homogénnosť obrazovej plochy bola príznačná najmä pre práce z rokov 2009 až 2016.

¹¹¹ "I simply sew it on because that is what the material wants." Citované z rozhovoru medzi autorom a Christínou Vuegen. In: <http://jaromirnovotny.com/white-roomgeukens-de-vilantwerp/> (21. 1. 2018).

Ako sme už uviedli, organza je syntetický a svojou podstatou aj neumelecký materiál. Nahradením klasického ľanového plátna došlo nielen k faktickému (fyzickému) odľahčeniu obrazu, ale aj k výrazovému zjemneniu - stal sa kvalitatívnejšie subtilnejším, ale súčasne aj existenciálne naliehavejším. Doposiaľ sa farba rozliehala na nepriepustnom povrchu napnutého plátna, kde vytvárala rekonštrukcie predmetných a nepredmetných entít. Fenomenologická analýza závesného obrazu Romana Ingardena nám ukázala, že vo vedomí recipienta získavajú tieto rekonštrukcie trojrozmernosť, stávajú sa „vypuklými“. Ako dopĺňa Eva Kapsová, túto Ingardenovu myšlienku je možné klasifikovať ako vecnú dourčenosť. „Deje sa na úrovni výtvarného jazyka, ide o doplnenie významovosti

výtvarných prostriedkov (farba, línia atď.) do reálnej podoby skutočných vecí“ (Kapsová, 1997, s. 47). Zároveň sú tieto podoby skutočných vecí rozložené v určitom inherentnom priestore (vo vnútornej scéne obrazu). V prípade Novotného diel už nie sú priestorové plány obrazu transcendované za jeho plochu, inak povedané, jazykom Romana Ingardena, u recipienta nedochádza k priestorovej a vecnej konkretizácii (dourčenessi). Konvenčný iluzívny priestor sa v tomto prípade definitívne mení na empirický - priestor za plochou je priznaný a zrakovému zmyslu dostupný. Novotného obrazy z analyzovanej série odhaľujú fyzickú podstatu maľby. Transparentnosť organzy umožňuje odhaliť vnútornú stavbu závesného obrazu ako fyzického objektu, teda blind-rámu, ktorý je tým povýšený na výtvarno-výrazový prostriedok, stáva sa priamym nositeľom estetickej informácie. Esenciálna vlastnosť materiálu odhaľuje esenciu maľby. Uvedené „priznanie dutosti závesného obrazu“¹¹² korešponduje s vlastnosťami minimalistických diel, ktoré akoby odkrývali svoj latentný vnútorný život, čím získavajú antropomorfné kvality, ako uvádza Michael Fried.¹

Načrtnutá eventuálna príslušnosť k minimalizmu sa však ukazuje aj v ďalšom aspekte Novotného diel. Priehľadnosť povrchového materiálu totiž zapríčiňuje, že recepcne aktívnymi činiteľmi celej estetickej situácie sú svetlo, priestor, ale aj telo recipienta (!). Túto zainteresovanosť zmieňovaných externých činiteľov v estetickej situácii sa pokúsime presnejšie odôvodniť.

¹¹² Samozrejme, nie je to prvýkrát, čo došlo k odhaleniu priestoru medzi povrchom maľby a stenou. Lucio Fontana vo svojich „priestorových konceptoch“ podobne doslova otvoril obrazovú plochu radikálnym rezom do monochrómneho plátna.

¹¹³ K tomu pozri viac: FRIED, Michael: Umění a objektovost. In: POSPISZYL, Tomáš (ed.):

Před obrazem. Praha: OSVU, 1998, s. 56. ISBN: 980-238-1286-6



Obrázok č. 8 – Jaromír Novotný: *bez názvu* (2016)

Svetlo okolitého priestoru vstupuje do celej situácie ako aktívny faktor vďaka transparentnému povrchu, ktorý ho difúzne rozptyľuje. Pri pozornom vnímaní recipient zisťuje, že na stene za látkou obrazu sa na základe jej rôznych vrstiev vytvárajú tieň, ktoré sa stávajú organickou súčasťou diela. Dielo svojou schopnosťou prijať do seba okolité fyzikálne faktory vedie akýsi dialóg s vonkajším priestorom, do ktorého je situované. Vďaka zachovaniu určitých stupňov transparentnosti vstupujú do obrazového poľa faktory daného miesta, artefakt akoby ich absorboval. Vzhľadom na spomínanú imanentnú senzibilitu sú Novotného diela inštalované viac do priestoru expozície.

Telo recipienta je v tomto prípade podobne nevyhnutnou súčasťou celej situácie. Pripomeňme, že skúsenosť minimalistického diela je skúsenosťou so zmyslovo registrovaným objektom v konkrétnej situácii, ktorá zahŕňa pozorovateľa diela (Fried, 1998, s. 52). Inklúzia tela recipienta a jeho fyzická participácia sa u Novotného prejavuje napokon na úrovni rozmerov formátu jeho diel, ktoré zachovávajú analogicky proporčný vzťah k divákovi. V tomto kontexte akoby dielo obsahovalo vo svojej fyzickej podstate „vedomie“ diváka.

K stotožneniu Novotného tvorby s minimalizmom nás koniec koncov navádza aj to, čo by sme mohli nazvať „ekonómiou výrazu“, teda charakteristickú úspornosť v spôsobe používania vyjadrovacích prostriedkov, ktorá je Novotnému vlastná. Napriek týmto spoločným menovateľom sa však Novotný s minimalizmom rozchádza v niečom esenciálnom. Minimalizmus pod čistotou svojich *gestaltov* odhaľoval fenomenologické štruktúry vnímania¹¹⁴, uvažovanie jeho predstaviteľov bolo výrazne analytické. Novotného práce túto racionalistickú intenciu nemajú, naopak. Absolútne vzdorujú rozumovému uchopeniu. Ak však menované prieniky s ideami minimalizmu (bytie v priestore, vedomie recipienta, inkluzívnosť vonkajších faktorov, využitie priemyselne vyrábaných materiálov) usúvzťažníme s predošlými axiómami nášho uvažovania (eliminácia praktickej funkcie rámu, zrušenie plochy, priznanie dutosti, odhalenie empirického priestoru za plochou, využitie nemaliarskych každodenných materiálov), dospejeme k záveru, že označenie „závesný obraz“ tu nemusí úplne zodpovedať povahe Novotného posledných diel. Viac ako maľbami sú trojrozmernými objektmi, situovanými do priestoru, s ktorým vedú oveľa citlivejší dialóg v porovnaní s tradičnými, rámom ohraničenými obrazmi. Zároveň si však zachovávajú konkrétne atribúty maliarskeho média (napríklad blind-rám či obdĺžnikový tvar, vzdialenosť od steny, atď.). Avšak spôsob, akým fungujú v komunikačnej situácii s recipientom je iný.

Novotného diela nie sú akýmsi článkom medzi fiktívnym priestorom obrazu a ontologickým priestorom diváka, sú pevne súčasťou reality, v ktorej sa rozprestierajú a „dýchajú“. Skutočnosť cez nich preniká, absorbujú ju priamo do seba. Sú materiálnymi objektmi, do ktorých Novotný reže a následne zošiva fragmentované plochy organzy. Pred tým, než uzavrieme túto kapitolu si sumarizujeme jednotlivé interpretačné zistenia a pokúsime sa presnejšie pomenovať, ako sa v rozanalyzovanej tvorbe prejavuje meditatívnosť.

¹¹⁴ K tomu pozri viac: KRAUSS, Rosalinda: *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman*. In: EISENMAN, Peter: *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987, s. 166 - 188. ISBN: 978-0195-051-30-8

V priebehu nášho interpretačného bádania sme sa viackrát zmienili o snahe o pôvodnosť, o navrátenie sa k prvotnosti vecí, ktorá bola zreteľná už na úrovni formálno- jazykových riešení. Dialo sa tak napríklad voľbou základných farieb achromatických bielej a čiernej (série *Rozhranie* a *Viditeľné maľby*) a neskôr štvoricou tlačiarenských farieb, tzv. škály CMYK (*Magenta*). V prípade novších prác (od roku 2016) sa táto intencia realizovala výberom vopred existujúcej a priemyselne vyrábanej matérie (organzy), ktorej náležia konkrétne kvalitatívne danosti. Jej rekontextualizáciou a implementáciou do diela došlo k odhaleniu konštitutívnych častí závesného obrazu. Na úrovni témy sa uvedená pôvodnosť ukazovala ťažšie. Novotného diela sa pohybovali v existenciálnych parametroch (deficitný pocit, krehkosť bytia, telesnosť, pomínutelnosť). Uvedený motív pôvodnosti prechádzal naprieč celým našim uvažovaním o predpokladoch meditatívnosti a stal sa akousi konštantou, ktorá vrcholila v špecifickom určení „kontúr“ *meditatívneho myslenia*.

Meditatívnosti sa v interpretačných sondách do Novotného diel odhaľovala aj v niečom zásadnejšom, čo prekračovalo veličiny jazyka a obsahu - v autorskom postoji. Ak si spomenieme, podstata *meditatívneho myslenia* tkvela v neustálom hľadaní, v zotrvávaní

v pohybe, v *približovaní* sa k blízkosti zmyslu súcna. V tomto *približovaní* bola negovaná útočnosť modernej vedy a metafyziky. Heidegger *meditatívne myslenie* vymedzil cez pojem *odovzdanie* [gelassenheit], ktoré charakterizovala eliminácia aktivít vôle subjektu a oslabenia diskurzívneho myslenia. Novotný zastáva podobný postoj vo vzťahu k produkcii diela - zámerne podkopáva pozíciu generálnej autority procesu, a to už samotnou voľbou tekutej konzistencie farebného náteriva, ktorou akceptuje náhodu ako súčasť aktu tvorby diela, alebo vyberá také postupy (šitie), ktoré sú prirodzené danej matérii či médiu, čím prijíma podmienky a jeho inherentné vlastnosti (transparentnosť organzy). Počas formovania výsledného artefaktu autor neustále prehodnocuje spôsob realizácie¹¹⁵ konkrétnych komunikačných cieľov.

Na príklade diel Jaromíra Novotného môžeme vidieť, že *meditatívnosť* je zakorenená oveľa hlbšie, nie je to len záležitosť redukcie vyjadrovacích prostriedkov či využitia homogénnych monochrómov, s ktorými bola táto kvalita v minulosti spájaná. Presuňme sa však k ďalšiemu autorovi, ktorý nám môže ukázať opäť iné polohy *meditatívnosti*.

¹¹⁵ Uvedená reflexia „cesty“, teda spôsobu naplnenia zámeru, bola prítomná aj v Heideggerovom texte *Konverzácia na poľnej ceste o myslení*.

6. Redukcia narácie (Lucia Papčová)

V tvorbe intermediálnej umelkyne Lucie Papčovej¹¹⁶ dlhodobo figuruje záujem o krajinu. Napriek tomu, že táto fascinácia uvedeným motívom môže evokovať kontúry romantizmu, spájať jej umenie s romantickou adoráciou konfliktu človeka a prírody by bolo nanajvýš scestné. Vzťah naturalisticky orientovanej témy a Papčovej autorskej intencie je tu oveľa zložitejší, ako by sa mohol na prvý pohľad zdať. Hneď v úvode ďalšej interpretačnej analýzy sa nám žiada nastoliť si problém.

Akú úlohu v umeleckej stratégii Lucie Papčovej zohráva krajina v skutočnosti? Je naozaj hlavnou témou autorky? Aká je motivácia výberu spomínaného motívu?

¹¹⁶ Papčová je vo všeobecnosti spájaná s fotografiou, ktorú vyštudovala v Ateliéri Filipa Vanča na Vysokéj škole výtvarných umení. Napriek tomu rozsiahla časť jej umeleckej činnosti je zameraná na médium videa. Interpretáciou takého typu mediálneho diela sa budeme venovať v závere tejto kapitoly.



Obrázok č. 9 – Lucia Papčová: *Arkádia I [1]* (2013)

A. Arkadická krajina

Našu interpretačnú analýzu začneme dielom *Arkádia I [1]* (2013) (obr. č. 9), v ktorom je dekódovanie uvedeného žánru na prvý pohľad pomerne bezproblémové. V Papčovej fotografii sa námetom stáva samotná krajina, ktorá je objektom fotografického aparátu, umŕtveným (zastaveným) v čase. Na veľkoformátovom fotografickom obraze môžeme však až pri podrobnejšom skúmaní vidieť krajinu ponorenú do tmavého šera noci, v ktorej sa po oboch bočných stranách vyjavuje stromoradie. V centre výjavu nachádzame špecifický prvok, v podobe malého tlmeného svetelného bodu, ktorý svojou centrálnou

pozíciou bezprostredne pritiahne pozornosť recipienta. Ukazuje sa tu zvláštny paradox: stredovo umiestnený, svetelný bod výjavu je slabý (tlmený), nemá difúzny charakter, je jasný, a predsa - paradoxne – tak trochu nejasný (nepoznáme jeho pôvod). Zmieňovaný svetelný bod nie je vyžarujúci či atakujúci, napriek tomu sa okamžite stane ťažiskom nášho záujmu. Centrálna pozícia v kompozícii fotografie z neho robí dominantu, avšak to nie je dôvod, ktorý nám dáva oprávnenie nazývať ho výrazom *punctum*¹¹⁷ Rolanda Barthesa. Skôr fakt jeho neočakávanej prítomnosti v krajine je tým momentom, ktorý radikálne mení interpretáciu celého výjavu, vnáša do krajiny nepravdepodobný, nevysvetliteľný element. Je neznámou veličinou v znepokojivom tmavom kolorite lesa. Les je tu akoby z ontologického hľadiska „iným“ svetom, vzdialeným, odľahlým a pre súčasného postmoderného človeka v technologickej dobe stále viac tajuplným. Uvádzanú ontologickú diferenciu lesa podporuje sémantika názvu fotografie. Pojem *arkádia* pochádza z gréckej mytológie a ide o idylické miesto, sídlo blaženosti, dokonalý priestor pre život človeka. Zmieňované svetlo je kľúčovým prvkom kompozície fotografie. Aký je však jeho význam? Je vôbec svetlom? Ak je svetlom, prečo neosvetľuje aj priestor okolo neho? Reálne existujúci svetelný zdroj by predsa rozptýlil svetlo po svojom okolí. Nie je v tomto krajinnom výjave akýmsi iracionálnym momentom? Narušuje sa tu snáď základná kauzálna vlastnosť okolitých predmetov prostredia prijímať svetlo z určitého zdroja? Je to spomínané narušenie príčinou evokovania transcendentného aspektu v tomto výjave? Mohlo by ísť o *teofániu* uprostred neznámej krajiny?

Svetelný bod skutočne sugeruje sémantiku Boha (Boh ako svetlo). Zmieňovaná sémantika môže tvoriť jednu z významových rovín, ktorú Papčovej „strohý“ výjav podsúva, no

¹¹⁷ „V tomto obvykle unárním prostoru mě někdy (bohužel je zřídka) upoutá „detail“. Cítím, že pouze jeho přítomnost mění mou četbu, že se dívám na nový snímek, který má v mých očích vyšší hodnotu. Tento „detail“ je právě *punctum* (to, co se do mne vbodne)“ (Barthes, 2005, s. 45).

napriek tomu by bolo predčasné ho takto sémanticky ustáliť. Pokračujme preto vo výklade Papčovej diela sukcesívne ďalej.

Ako sme už uviedli, na výjave je viditeľné stromoradie, ktoré vytvára pás či akýsi „medzipriestor“. Ten má tendenciu svojím vertikálnym tendovaním bočných línií viesť oko diváka smerom hore (do hornej časti obrazového plánu), čo ešte viac podčiarkuje transcendentálnu sémantiku celého výjavu. Evokácia vťahovania do vnútra univerza fotografie plyní aj z akosti čiernej, ktorá má na tejto fotografii prevažujúce zastúpenie. Kontrast je tu vytvorený medzi dominujúcou čiernou lesa a svetlom v jeho centre. Autorka na jeho dosiahnutie použila zrkadlo, ktoré zasadila do stredu kopca. Od neho sa odrazilo svetlo blesku fotoaparátu, aby následne skončilo na jeho objektíve. Ako sme už uviedli, v prípade výtvarného umenia prináleží čiernej vťahujúci účinok, za ktorým musí putovať svetlo i pohľad diváka. Medzipriestor, ktorý kompozične vytvárajú dve stúpajúce diagonály po bokoch stromoradia, spolu s potenciou čierneho koloritu vťahovať do vnútra priestoru výjavu, sugerujú „nepomenovateľné tajomno“, ukryté v krajinnom výjave. Samotná fotografia tak akoby doslova pozývala diváka „vstúpiť do krajiny, do hlbokého lesa, kde ožívajú mýty, socio-politická skutočnosť je potlačená a naša predstava o sebe môže byť spochybnená.“ (Papčová, 2017).

S predošlou sémantikou transcendencie tiež korešponduje názov série *Arkádia*, ktorý je inšpirovaný antickým mýtom o idylickom topose šťastia, spokojnosti. Papčovej tu však nejde o zobrazenie mytologického naratívu fotografickým médiom. Jeho zmieňovaná idylickosť je tu práve v kontraste so znepokojivým tmavým koloritom krajinného celku, ktorý autorka dosiahla podexpozíciou v analógovom čierno-bielom fotografickom procese. Pojem *arkádia* je pravdepodobne v kontexte diela dôležitý kvôli samotnej idealizácii mytologického toposu. Les je miestom *nadprirodzeného*,

čo najpresnejšie formuluje samotný Eliade.

„Nesmíme zapomínať, že pro náboženského človeka je ‚nadprirozené‘ neoddeliteľne spjato s ‚prirozeným‘, že príroda vždycky vyjadruje niečo, čo ji presahuje“ (Eliade, 2005, s. 77). Spolu s prítomnosťou *božského* však do hry vstupuje aj spomínaná idealizácia (využívaná najmä v období romantizmu). Papčová tu však ide proti tomuto princípu, krajina nie je predmetom zbožštenia a ani idealizácie. V súčasnom vizuálnom umení môžeme nájsť viacero takých autorských stratégií mladej generácie, ktoré sa rôznym spôsobom vzťahujú ku krajine (Ján Kekeli, Juraj Kollár, Štefan Papčo, Rastislav Podoba, Dominik Hlinka, Petra Vojteková, Juraj Toman, Erika Miklošová).¹¹⁸ Oblasť záujmu autorov o prírodné či krajinné prostredie predstavuje jednu

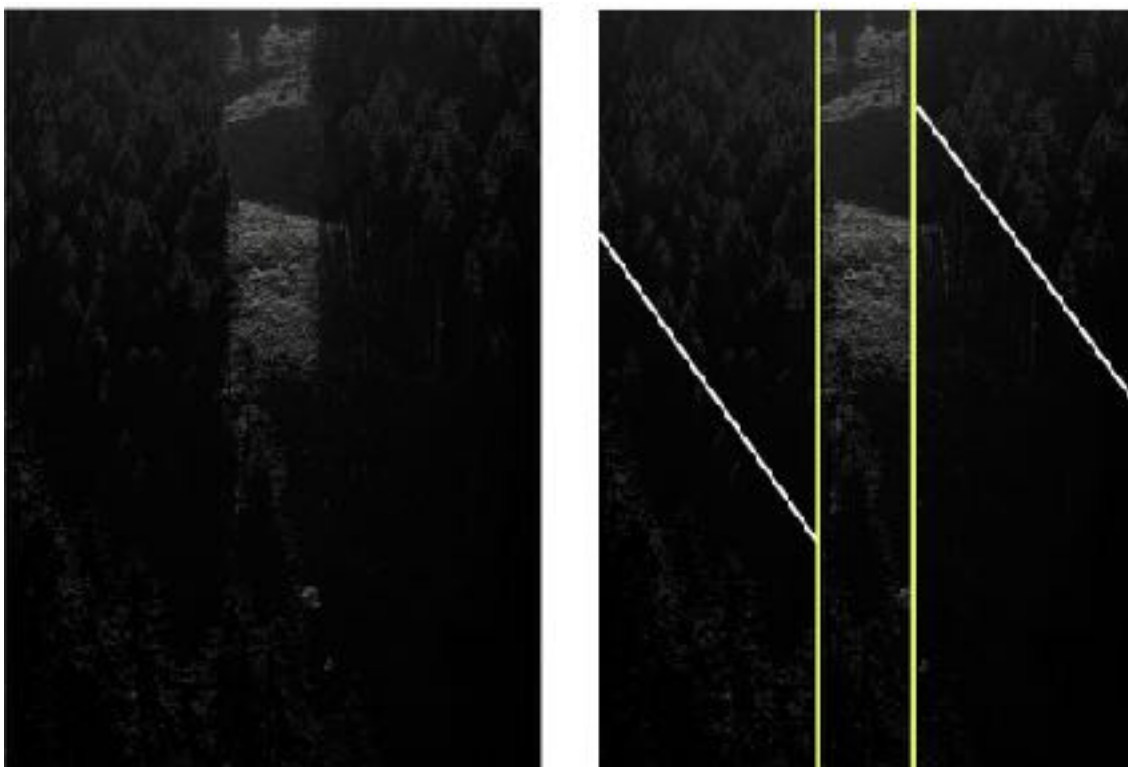
¹¹⁸ V zahraničnom kontexte výberovo spomenie aspoň Frederica Diaza a Johna Zuriera.

z dominantných trajektórií súčasného vizuálneho umenia.¹¹⁹ Majoritná časť autorov, venujúcich sa takto artikulovanému tematicko-motivickému rozhraniu, akcentuje ekologické roviny prírodnej krajiny v post-industriálnej situácii¹²⁰, ktoré vystúpili v súčasnosti na povrch v súvislosti s etablovaním pojmu *antropocén*¹²¹. Diskurzívne umelecké postupy venujúce sa krajine sú primárne zacielené na negatívne environmentálo-etické perspektívy. Téma krajiny je tu riešená z pozície exaktných vied. Ekologické kontexty prírodnej krajiny síce nie sú dôležité v kontexte našej interpretačnej analýzy, pokladáme za potrebné ich aspoň okrajovo spomenúť pre utvorenie širšieho kontextu tematického narábania s uvedeným motívom. Pokračujme ďalej v interpretačnom odkrývaní diel Lucie Papčovej, ktorej prístup ku krajine je radikálne iný.

¹¹⁹ V rámci Českej republiky spomeňme výstavu ako *Landscape* (kurátorka Miroslava Kučišová) v pražskej galérii Hauch (2016 - 2017) alebo výstavu *In a Landscape* v kurátorskej koncepcii Milana Kreuzziegera, ktorá prebehla v galérii European Arts v roku 2016 a v súčasnosti čaká na svoju rekapituláciu v Domě umění města Brna. Taktiež výstava *Krajina 2017* v Nové galerii a výstava *Against Nature: Mladá umělecká scéna* v Národní galerii Praha (2006 - 2007). V našom prostredí možno uviesť výstavu *O kraj(a)ině* v Rožňavskom múzeu, ktorú pripravil kurátor Ján Kralovič.

¹²⁰ Príkladom je výstava v Galérii Emila Filly v Ústí nad Labem *Apocalypse Me* v kurátorskej koncepcii Jana Zálešáka (2016).

¹²¹ Antropocén, ako aktuálny neologizmus súčasných vedeckých výskumov, je pojem zastrešujúci koncept, podľa ktorého vplyv človeka a jeho činnosti na globálny environmentálny systém nadobudol nebývalý rozmer. Ľudský druh sa stal



generálnym hýbateľom zeme.

Obrázok č. 10 - Lucia Papčová:
Arkádia I [2]
 (2013)

Fotografia je médium, je to vizuálny znak, ktorého úlohou je suplovať určitý referent. Existencia referenta ako objektu, ktorý stál pred objektívom fotoaparátu, je nevyhnutným postulátom vzniku samotného fotografického znaku. Barthes nás upozorňuje na špecifickosť referenta fotografického signifiantu. „Referent fotografie není totéž, co Referent jiných systému reprezentace. Fotografickým ‚referentem‘ míním nikoli fakultativně reálnou věc, k níž odkazuje obraz nebo znak, nýbrž věc reálnou nutně, tu, jež stála před objektivem a bez níž by nebylo snímku“ (Barthes, 2005, s. 75). Například v opozícii k maliarskej reprezentácii nemôžeme v prípade fotografie poprieť, že predmet či subjekt, ktorý na nej vidíme „tu bol“ (Barthes, 2005, s. 75). Jej referencia bude zákonite smerovať ku konkrétnej veci (jednotlivine), ktorá „tu bola“. Apodiktický fakt ontológie referenta nás privádza k dôležitému momentu tvorby Lucie Papčovej. Ako sme si mohli všimnúť v úvodnej interpretácii diela *Arkádia I [1]* (2013), referentom fotografie bola lesnatá

krajina. Fotografia túto krajinu podávala vo veľmi špecifickej svetelnej konštelácii, ktorá zámerne komplikovala rekonštrukciu zaznamenaného objektu. Východiskom procesu tvorby autorky tak nie je len hľadanie tohto pôvodného objektu, putovanie za ideálnym pohľadom na referent, ale samotné svetelné podmienky, ktoré spolu s charakterom daného krajinného výjavu budú disponovať významotvorným potenciálom. Autorka k tomu dodáva nasledovné: „Tento proces má preto aj ďalší vnútorný rozmer, hľadanie potenciálu v tomto svete a hľadanie vlastného miesta uprostred neho. V prípadoch, keď je potrebné zájsť hlbšie do lesov, dolín, keď sa ocitám sama uprostred potenciálne nebezpečného prostredia, kde sociálno-politická skutočnosť ustupuje do pozadia až k úplnej nepodstatnosti, naberá proces iné kvality, už nejde len o spracovanie obrazu, proces vzniku začína naberáť na dôležitosti. Obraz v sebe nesie zapečatené všetky tieto prvky, nie je len stlačením spúšte vo vhodný moment“ (Papčová, 2013, s. 27). Postup, ktorý je nevyhnutný na dosiahnutie žiadaného výsledku, tu získava na dôležitosti - stáva sa estetickým objektom, pretože má sám o sebe určité významové konzekvencie na pochopenie diela. Táto fáza procesu autorkinej tvorby implikuje totiž istú formu *meditácie* v podobe čakania na danú konšteláciu prírodných podmienok. V tomto momente sa nám odkýva podstatná súvislosť s Heideggerovou konverzáciou medzi učiteľom, filozofom a vedcom. Spomeňme si, že prekonanie metafyzicko-diskurzívneho módu myslenia bolo možné vďaka jednoduchej aktivite - *čakaniu*. Uvádzaný pojem *čakanie* však vyradzoval konkrétny objekt tejto aktivity - potláčal jeho intencionalitu, ale nie úplne. *Čakanie* bolo prostriedkom, cez ktorý nechávame samých seba v *otvorenosti* voči tajomstvu bytia.

„Čekání zde není žádnou apatií, neaktivitou, pouhým pasivním očekáváním; jde spíše o bdělost vůči příchodu údělu bytí, (...), jde o pídění se po náznacích návratu bohů“ (Olšovský, 2011, s. 36). Napriek tomu, že Heideggerov pojem sa primárne viaže na filozofický postoj, v kontexte Papčovej stratégie sú tu isté paralely.

Počiatok vzniku musí obsahovať *pokoru*, vzdanie sa kontroly a jasnej predstavy výsledku (u Heideggera *odovzdanosť*). Začína sa uvedomením si podriadenosti voči prírodným silám, teda vlastnej, bytostnej situovanosti vo svete. Papčovej čakanie je však čakaním na príchod singularity - jedinečnej neopakovateľnosti svetelných a priestorových podmienok. Je nutné dodať, že dlhodobá fyzická prítomnosť zapríčiňuje špecifickú senzibilitu v selekcii motívu v jeho unikátnej svetelnej a kompozičnej konštelácii fotografie. „Na miesta sa potom vraciam, čakám na správny moment, kedy nastane svetelná situácia, ktorú potrebujem. Popri tom sa snažím hľadať iné možnosti, ktoré som si predtým nevšimla. Krajina je mojím spolupracovníkom, spolutvorcom, na základe možností, ktoré poskytuje“ (Papčová, 2013, s. 28). Krajina sa spolu so svetlom stáva integrálnou súčasťou genézy diela, pričom práve nemožnosť autorky ovplyvniť svetelné podmienky výseku krajiny vnáša do celého procesu prvok náhody či nepredvídateľnosti a potlačenie vôľových aktivít pri napĺňaní umeleckej intencie.

V diele *Arkádia I [1]* (2013) sme interpretovali svetelný bod v centre výjavu ako barthesovské *punctum*, pričom sme sa snažili poukázať na jeho možnú transcendentálnu sémantiku. Zmieňovaný motív svetelného bodu v centre kompozície je zachovaný aj v ďalších fotografiách *Arkádia I [3]* (2013) a *Arkádia II. [1]* (2014) - obe vykazujú formálnu analógiu v koncentrovaní tohto motívu do jadra obrazu. Svetlo, ktoré je kľúčovým nástrojom Papčovej motivického rezervoáru, je však prítomné v jej dielach aj v inej podobe.

V ďalšom diele z prvej série „arkádických krajín“ s rovnomerným názvom *Arkádia I [2]* (2013) (obr. č. 10) sa objavuje diferentná forma motívu svetla. Odlišnosť spočíva v mieste svetelného zdroja v kompozícii obrazu - svetlo v prípade *Arkádia I [2]* (2013) vstupuje do priestoru z hornej časti a jeho zdroj sa nachádza mimo hranicu obrazu. Ide o svetlo, ktoré čiernu homogénnu

plochu rozdeľuje vo vertikálnom smere. Ako nás upozorňuje Eliade (2006, s. 85), objekty situované vo zvislom smere evokujú prítomnosť transcendentného elementu. Divák má pri pozornom vnímaní možnosť registrovať lesnatú krajinu ponorenú opäť v tme. V strede výjavu lesa sa vo vertikálnom smere nachádza cesta, cez ktorú vstupujú svetelné lúče z horného okraja. Svetlo, spolu so špecifickým charakterom krajiny, vytvára akýsi „medzipriestor“ vyrúbanej aleje. Ak recipient „uzátvorkuje“ pôvodný objekt (les) a svoje vnímanie posunie smerom do čisto abstraktných parametrov ponúkaného obrazu, jeho deskripcia obsahu fotografie by mohla znieť aj takto: vo vertikálnom formáte obrazu sledujeme dva čierne, zvislo položené obdĺžniky, ktoré predeľuje centrálny pás. Ten vzniká svetelným kontrastom. Biela farba sugerujúca svetlo však nevypĺňa celý centrálny pás od hornej hranice obrazu až po spodnú - prediera sa zhora a „určuje cestu“. Intenzívne pretína homogenitu čiernej, narušuje pôvodnú statickosť jednoliateho priestoru, ktorá tu bola pred vstupom svetla. Biely pás svetla navodzuje dojem jeho vertikálneho pokračovania smerom hore, mimo okraj fotografie, až k jeho zdroju.

„Výšiny“ sú miestom transcencie, miestom Boha. Práve tam sa nachádza jeho zdroj. „Horní oblasti nedostupné človeku, hviezdne prostory získavajú vážnosť transcendentna, absolútnej skutočnosti, večnosti. Tam je sídlo bohů; tam dospívajú někteří privilegovaní zasvěcenci pomocí rituálních výstupů; tam podle představ určitých náboženství odlétají duše mrtvých“ (Eliade, 2006, s. 78). Boh - akoby reprezentovaný svetlom v tejto fotografii - vstupuje cez horný okraj, aby osvetlil cestu a oddelil poznané od nepoznaného. Fotografia tu akoby ilustrovala *teofániu* (manifestáciu Boha). V tomto kontexte sa nám žiada širšie ozrejmiť Eliadeho koncepciu *profánneho* a *sakrálneho*.

Ako uvádza historik náboženstva a filozof, pre náboženského človeka nevykazuje priestor, v ktorom je situovaný, homogenitu (Ibid., s. 18). Náboženský človek totiž diferencuje priestor do dvoch kvalitatívne a ontologicky odlišných dimenzií - do *posvätného* a *profánneho*. Profánny priestor je sám osebe homogénny. Vnímanie životného priestoru, ktorý je pozbavený *sakrálneho*, je charakteristické pre sekulárne spoločnosti. Eliade v súvislosti s hranicou *profánneho* a *posvätného priestoru* dodáva: „Nejde o teoretickú spekuláciu, nýbrž o primárnu náboženskú zkušenosť, ktorá veškerou reflexi o svete predchádza. Tento zlom v priestore dovoľuje ustaviť svet, neboť odhaľuje ‚pevný bod‘, stredovou osu veškeré budúcej orientácie“ (Ibid., s. 18). *Teofánia*¹²² zakladá tento pevný bod, je zdrojom, ktorý ruší chaos relatívneho a jednoliateho priestoru a konštituuje predstavu sveta náboženského človeka. „Projev posvätna ontologicky zakladá svet. Uprostred homogenní a nezměrné rozlohy, kde žádný opěrný bod není možný, kde se nemůže uskutečnit žádná orientace, odhaľuje *hierofanie* absolutní, pevný bod, ‚střed‘“ (Ibid., s. 18). Príkladom *posvätného priestoru*, ktorý tvorí „pevný bod“ v predstave sveta náboženského človeka je kostol. „Portál vedoucí do vnitřku kostela je znamením přelomu. Práh odděľující oba prostory znamená zároveň rozestup mezi dvěma způsoby bytí, profánním a náboženským“ (Ibid., s. 20 - 21). Status *posvätného priestoru* však môže nadobudnúť aj určité miesto v prírode, avšak podmienkou je realizácia *teofánie*. Eliade nás veľmi trefne upozorňuje:

„...teofanie posvěcuje určité místo právě tím, že je ‚otevírá‘ směrem nahoru, že je spojuje s nebem, že je činí paradoxním bodem přechodu z jednoho modu bytí do druhého“ (Ibid., s. 22). V *sakrálnom priestore teofánia* zaisťuje spojenie medzi nebom a zemou, medzi Bohom

¹²² Eliade vo svojom texte používa dva pojmy, ktorých sémantiku je nutné ozrejmiť. Teofánia a hierofánia. Používa ich ako synonymá. Hierofánia je v jeho ponímaní prejav posvätného. „Je to termín pohodlný zvlášt' proto, že neimplikuje žádné dodatečné upřesnění: neříká nic víc, než co obsahuje jeho etymologie, totiž že se nám ukazuje cosi posvátného“ (Eliade, 2016, s. 12). Pojem teofánia má však podobný význam, značí zjavenie boha, jeho manifestáciu na zemi, čo potvrdzuje aj jeho etymologický koreň *teo-*, t. j. boh, boží (teológia).

a človekom. Spomínaný kontakt je podľa citovaného autora zhmotnený obrazom vertikálneho posvätného stĺpa. „Posvätný kúl kmene Achilpů ‚podpírá‘ jejich svět a zajišťuje jím spojení s nebem. Jde o prototyp kosmologického obrazu, který došel nesmírného rozšíření“ (Ibid., s. 22). V dejinách umenia emblematicky tematizuje zmieňované spojenie dielo Constantina Brancusiho *Nekonečný stĺp* (1938). Barnett Newman spojenie nadpozemského a pozemského vyjadruje esenciálne v diele *Prvé zastavenie* (1958) v podobe vertikálnej línie, ktorá smerovala naprieč celou výškou plátna. Názov uvedeného obrazu odkazoval k mytologickému naratívu o Ježišovi Kristovi. Podobný obraz vertikály, zvisle pretínajúcej kompozíciu, nachádzame aj vo fotografii *Arkádia I [2]* (2013). Zdrojom evokácie istej sakrality tu môže byť práve pôvodná symbolika archetypálneho obrazu axis mundi (os sveta), ktorú sme sa pokúsili rozkryť vyššie. Fotografia *Arkádia I [2]* (2013) akoby konotálne absorbovala niečo z významov prapôvodnej symboliky, ktorú nám predkladá Eliade. Autor napokon poznamenáva, že v náboženských predstavách je posvätné miesto reprezentované aj inými symbolickými obrazmi ako napríklad rebrík, hora, pilier, strom či liana (Ibid., s. 35). V kontexte tvorby Lucie Papčovej sa ďalej pokúsime vyzdvihnúť práve zmieňovaný obraz hory. „Řekli jsme si právě, že hora je jedním z obrazů, které vyjadřují spojení mezi nebem a zemí; tradiční společnost proto soudí, že se taková hora nachází ve středu světa“ (Ibid., s. 29). Eliadeho slova nás privádzajú k sémantike hory v kontexte religiózneho myslenia. Pre náboženského človeka predstavuje zmieňovaná hora posvätné miesto, ktoré rozdeľuje jeho svet a ustanovuje v ňom poriadok. Ako sme už uviedli vyššie, status posvätnosti však dané miesto nadobúda až *teofániou*. Všimnime si, že v kresťanskej mytológii je tento

archetypálny obraz zastúpený v podobe Olivového vrchu, kam sa chodieval Ježiš Nazaretský modlievať: „Sám sa od nich vzdialil asi natoľko, čo by kameňom dohodil, padol na kolena a modlil sa: 42 Otče, ak chceš, odvráť odo mňa tento kalich, no nech sa stane nie moja, ale tvoja vôľa! 43 Tu sa mu zjavil anjel z neba a posilňoval ho. 44 V smrteľnej úzkosti sa modlil ešte vrúcnejšie a jeho pot stekal na zem ako kvapky krvi“ (Lk, 22, 39-44). Ako je možné vidieť na citáte z Biblie, *teofániu* tu reprezentuje zjavenie anjela z nebies, ale aj samotný Ježiš Kristus. Emblematickou manifestáciou sakrálneho javu je však napokon samotné nanebovstúpenie Ježiša, ktoré rovnako prebehlo na Olivovom vrchu. V kresťanskom ponímaní predstavuje lokalitu, ktorá v minulosti umožnila spojenie medzi pozemským a nadpozemským univerzom. A obraz hory je, viac či menej, viditeľný azda vo všetkých fotografiách Lucie Papčovej. Samozrejme, vkladať do jej diel konkrétnu symboliku by bolo viac ako nenáležité. Intenciou autorky nie je vytvárať ikonografickú reprezentáciu biblickej idey. Zreteľom na príklad obrazu hory – ako posvätného priestoru, ktorý nám ponúka *Biblia* – sme sa snažili vysvetliť skôr evokáciu sakrality, ktorá plynule vstupuje do výrazovo-sémantického poľa Papčovej diel. Prítomnosť sakrálneho je však v týchto prácach veľmi *implicitná*, vystupuje tu ako dôsledok sémantiky daného archetypálneho obrazu (hory).

Predošlé interpretačné sondy nám ukázali, že využitie čiernobielyho koloritu v dielach Lucie Papčovej má zásadnú funkciu. Pripomeňme, že achromatický kolorit využíva na zobrazenie predmetu len škálu medzi dvomi nefarbami. Výrazový prostriedok farby má tendenciu zaujať okamžite našu pozornosť - chromatické farby sú silné, informačne nasýtené vizuálne komunikáty. Ich sémanticko-informačný potenciál sa napokon zhušťuje a narastá, keď vstupujú do vzájomných vzťahov (kontrast, komplementarita, harmónia). Ako vieme, fotografia sa zrodila ako čiernobiela, achromatický charakter je jej rannou fázou. Pre potrebu zaznamenania skutočnosti v jej farebnej celistvosti sa potrebovala technicky vyvinúť.

Integrácia chromatického farebného spektra znamenala jej nový genealogický stupeň. Barthes nepokladal túto jej ďalšiu vývinovú etapu za pozitívnu, naopak - chromatické farby vo fotografii prirovnával k líčidlu, vzbudzovala u neho umelosť, falošnosť (Barthes, 2005, s. 79). Zmena určitej pôvodnej skutočnosti vo fotografickom čiernobielym snímku a jej následné rámcovanie spolu s odstránením zmieňovaného chromatického farebného spektra majú za následok, že sa vytratí niečo z pôvodného „javenia sa“ skutočnosti. Rozlíšenie, či skôr oddelenie obsahu fotografie a sveta „tam vonku“, ontologickej reality ak chceme, Flusser argumentuje odpoveďou na nasledovnú otázku: „Ale existujú vôbec černobíle a barevné konfigurácie ve světě ‚tam venku‘?“ (Flusser, 2013, s. 47). Čiernobiele vecné konfigurácie – ako ich nazýva Flusser, pričom tým má na mysli súbor zobrazovaných objektov na povrchu fotografického signifiantu - vo svete nemôžu existovať (o čom, nás presvedčili už impresionisti, ktorí boli konfrontovaní práve s nástupom fotografie), nakoľko „černá a bílá jsou mezní, ‚ideální‘ případy: Černá znamená totální nepřítomnost všech světelných vln, bílá totální přítomnost všech vln.“ (Flusser, 2005, s. 48). Čierna a biela sú vo svojej podstate pojmy sami o sebe, presnejšie, pojmy teórie optiky. Rovnako ako neexistuje v prírode čierny pigment, neexistuje čierna v jej hmotnej podstate. Flusser k tomu dodáva nasledovné: „Protože černobíle konfigurace jsou teoretické, nemohou ve světě skutečně existovat. Ale černobíle fotografie existují skutečně. Jsou totiž obrazem pojmů teorie optiky, znamená, že vznikly z této teorie“ (Flusser, 2013, s. 48). Využitie achromatického koloritu má však aj ďalšie konzekvencie. Schopnosť optickej sústavy oka percepcie prirodzeného sveta v plnosti farebného spektra umožňuje diferencovať jednotlivé rôznorodé vnemy a následne koreláciu do celistvej recepčnej skúsenosti. Achromatický zmyslový vnem znamená ochudobnenie recepčnej skúsenosti o výrazný informačný podiel. Identické konzekvencie zúženia optickej vnemovej skúsenosti sú evidentné aj pri recepcii čiernobielej fotografie. V tejto súvislosti môže dôjsť

k špecifickej recepčnej situácii, počas ktorej k identifikácii reprezentovaných jednotlivín (súcién prirodzeného sveta) nedôjde, pričom obraz vznikajúci na sietnici oka recipienta nadobudne abstraktný ráz.¹²³ Fotografie Lucie Papčovej sú príkladom spomínanej recepčnej situácie. „Redukcia farieb na monochrómnú škálu čiernej mi umožňuje posúvať obraz krajiny viac k abstrakcii, zachovávajúc jej skutočnosť“ (Papčová, 2013, s. 27). K redukcii koloritu, ktorá vyúsťuje do abstraktného obrazu, prispieva napokon aj využitie podexpozície snímky, ktoré má za následok ďalšie posuny vo svetlostnom rozhraní fotografie. Pripomeňme však, že recepcia sveta „tam vonku“, prirodzeného sveta a sveta rámcovaného v umeleckom médiu predstavuje dve dimenzionálne rozdielne vzťahovania sa k svetu. Pri recepcii univerza vo fotografii zaujíma recipient estetický postoj. Pokiaľ ochudobnenie vnemovej skúsenosti v praktickom postoji k prirodzenému svetu, ktorý je „tu“, je devízou, v estetickom postoji značí tento kvalitatívny posun miesto vzniku umeleckej informácie, významu (signifíe). Ako sme mohli vidieť v našich jednotlivých interpretačných sondách, redukcia koloritu umožnila významovo presiahnuť, akoby transcendovať „za holú“ reprezentáciu krajiny. Funkciou prechodu z chromatického koloritu do jeho achromatického ekvivalentu môže byť aj odklonenie pozornosti recipienta k iným výrazovým prostriedkom (napr. kompozícii). Achromatický kolorit redukuje nadbytočné podnety (pestrosť prírodného prostredia) a necháva recipienta sa plne sústrediť na sémantiku svetelných, tvarových a kompozičných vzťahov, ktoré, ako sme si mohli všimnúť, budovali jadro významov vo fotografii *Arkádia I [2]* (2013).

Ako sme mohli vidieť, proces redukcie na základe vylúčenia chromatických farieb, podexponovanie snímania či využitie exteriérnych svetelných faktorov oslabuje reláciu snímky k vonkajšej realite. Barthes prikladal referencie fotografie k ontologickej realite kardinálny význam. „Co míní moje intence na fotografickém snímku (nemluvme ještě o filmu), není ani

Umění, ani Komunikace, nýbrž je to Reference, jež je základajícím řádem fotografie“ (Barthes, 2005, s. 75). Barthes dokonca hovoril o neoddeliteľnom „koitálnom“ spojení medzi fotografiou a jej referentom.¹²⁴ Referencia k realite bola v Barthesovom ponímaní dokonca akýmsi

¹²³ V tomto kontexte pripomeňme, že vnemová skúsenosť oka (obraz na sietnici oka) nie je vždy celistvá, vedomie syntetizuje prijaté dát, avšak „biele miesta“, resp. chýbajúce informácie automaticky dopĺňa.

Zmieňované „biele miesta“ si „predvedomie“ dopĺňa na základe prototypov uložených v pamäti. Pred vytvorením celistvej vnemovej skúsenosti dochádza ku komparácii s už dostupnými modelmi skúsenosti, uloženými v pamäti recipienta. Viac: KESNER, Ladislav: *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: Argo, Národní galerie v Prahe, 2000. ISBN: 80-7203-252-6

¹²⁴ „Fotografie a její referent je jako ony páry ryb (...), které plují spolu, jako by splývali ve věčném koitu“ (Barthes, 2005, s. 14).

bytosným určením fotografie. Papčová tento moment relativizuje, spochybňuje referenčný rozmer ako centrálnu funkciu fotografie. Je však nutné zdôrazniť, že Barthes prehováral k tradičnej fotografii, v chápaní fotografického média (z dnešnej perspektívy) bol konzervatívny. Programovo umelecká deformácia (posun v zobrazení) v ňom nevzbudzovala prílišný záujem.¹²⁵ V kontexte fotografií Lucie Papčovej tu vyvstáva kľúčová situácia - reálna ontológia objektu, ktorý stal pred fotografiou prestáva zohrávať významotvornú úlohu. Proces záznamu nemá ambíciu vytvoriť dokument o danom objekte, konzervovať jeho stav, ale využiť pôvodný objekt (referent) ako nositeľa určitého univerzálneho sémantému (napríklad motív hory môže reprezentovať miesto spojenia medzi nebom a zemou). Dôsledkom takmer úplného vymazania pôvodného reprezentovaného predmetu - viditeľné najmä v sériách *Arkádia III* (2014), *Štúdie krajiny* (2016) - je, že vizuálny komunikát farby začína referovať o sebe samom, stáva sa autonómny vyjadrovacím prostriedkom, a to vďaka strate referenčného vzťahu k predmetom prirodzeného sveta. Dochádza tak k akémusi „sémantickému očisteniu“, eliminácii nadbytočného významového balastu. Sémantické pole konkrétneho farebného tónu je tak výlučne koreláciou jeho sýtostných, tvarových a kompozičných kvalít. V tejto chvíli by sa mohla formulovaná teoreticko-metodologická digresia zdať ako nadbytočná. Naším

zámerom je však prostredníctvom nej demonštrovať, akým spôsobom dochádza v Papčovej tvorbe súčasne k reflexii možností a podstaty fotografického média, podobne ako to bolo v prípade umeleckého uvažovania Jaromíra Novotného. Vráťme sa však teraz opäť k interpretácii konkrétneho diela.

B. Výrazový potenciál sivéj

Z hľadiska podielu v celkovom kolorite fotografickej ďalšej série *Arkádia III* (2014) má kardinálne zastúpenie sivá. Príkladom je prvá fotografia z menovanej série (pozri obr. č. 11). Sivá je stredom medzi dvomi hraničnými pólmi: čiernou a bielou. Ako sme už uviedli v predošlej interpretačnej analýze Novotného prác, najjadrovejšou charakteristikou spomínanej čiernej je evokácia hĺbky. Čierna je farbou neznámeho priestoru, tajomna: temnoty, ktorá absorbuje svoj protipól - svetlo. Čierna sprítomňuje prázdny priestor, prekračuje prirodzené danosti dvojrozsmernej plochy obrazu. Zmieňovanú evokáciu hĺbky má na svedomí naša bežná empiria (tam kde tieň dosahuje najväčšiu intenzitu je eliminovaná schopnosť určiť hranice

¹²⁵ „Čtvrté překvapení vzniká tehdy, když fotograf pracuje s technickou deformací: s dvojexpozicí, anamorfózami, s vědomým využíváním jistých chyb (...); velcí fotografové sice využívali těchto překvapení, avšak nepřesvědčují mne, a to i přesto, že rozumím jejich subverzivnímu významu“ (Barthes, 2005, s. 37).

priestoru). V protiklade k čiernej je biela. Biela oproti tomu sprítomňuje niečo pôvodné, ontologické nič, prázdnotu, ktorá predchádzala existencii predmetných súcien. Sémantika bielej má silné transcendentálne korene. Jezuitsky teológ Menekes nás upozorňuje na alegorický rozmer bielej. „Z alegorického hľadiska bílá značí obsahové vazby víry: je znamením Vtělení a súčasne Ježíšova božství, co se ukazuje na Ježíšově bílém vzhledu při proměnění (Mt 17, 2) a při výslechu před Herodem (Lk 23,

II)“ (Mennekes, 2012, s. 153).¹²⁶ V západnej kultúrnej tradícii je teda *sakrálna* obsiahnuté už v jej symbolike. Biela je zároveň absolútnou čistou (nenarušenou ničím), ktorá je citlivá na akýkoľvek svetlostný rozdiel. Biela je jednoducho ticho par excellence. Táto dualita dvoch hraničných bodov nefarebného spektra s ich sémanticko- symbolickým pozadím je eliminovaná v kolorite sivej diela *Arkádia III [1]*. Sivá je tu totiž akýmsi stredovým miestom sémantickej pulzácie medzi dvomi hraničnými pólmi dvoch „ne- farieb“. Nepatrí ani jednému ani druhému pólu, charakterizuje ju neutralita. Príkladom takého uplatnenia absolútnej neutrality v kolorite je séria monochromných malieb Gerharta Richtera zo 70. rokov. Umelec k týmto prácam uvádza nasledovné. „Sivá. Nevytvára akékoľvek vyjadrenie: neevokuje pocity ani asociácie: nie je viditeľná ani neviditeľná. Jej nevýraznosť jej dáva možnosť pre meditáciu, pre pozitívne iluzionistické zviditeľňovanie ako fotografia. Má schopnosť pre zviditeľnenie „ničoho“, ktorú nemá žiadna iná farby nemá“.¹²⁷ Vo fotografii Papčovej sa táto neutralita sivej prejavuje podobne. Samotný kolorit tu tematizuje zmierenie protikladných pólův, harmonickú rovnováhu prázdnoty, ktorá je doslova „zviditeľnená“. Uvedenú konotačnú evokáciu rovnováhy podporuje kompozičná symetria diagonál, ktoré sa nachádzajú na okrajoch plochy fotografického obrazu. Diagonály pri detailnejšom skúmaní vytvára hora v druhom pláne a dva výseky lesnatých vrchov v prvom pláne. Podexpozíciou Papčová znížila achromatické rozhranie na niekoľko odtieňov sivej, k čomu napokon prispeli aj poveternostné podmienky. Prvý a druhý plán fotografie tu ale splýva, čo znamená, že z hľadiska priestoru v obraze fotografie dochádza k určitému „splošteniu“. Stratégiu fotografického abstrahovania ontologickej reality tu Papčová posúva v porovnaní s predošlými sériami oveľa ďalej. Hranica, za ktorou je možná identifikácia

predmetnej reality je v prípade prakticky celej série *Arkádia III* definitívne prekonaná. Prechod k nepredmetnosti je ešte zrejmejší v diele *Štúdia krajiny [4]* (2015), ktorá svojou kompozíciou pripomína dielo *Magenta* (2013) Jaromíra Novotného (pozri obr. č. 12).

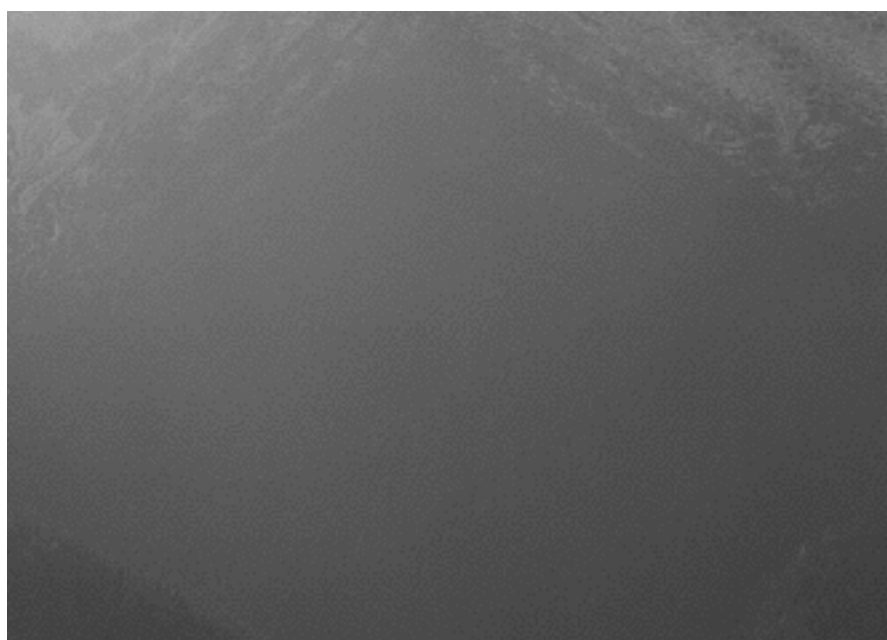
¹²⁶ Nie náhoda, že biela farba je farbou postavy Ježiša Krista (Ibid., 2012, s. 153).

¹²⁷ "Grey. It makes no statement whatever; it evokes neither feelings nor associations: it is really neither visible nor invisible. Its inconspicuousness gives it the capacity to mediate, to make visible, in a positively illusionistic way, like a photograph. It has the capacity that no other colour has, to make 'nothing' visible" Citované podľa: RICHTER, Gerhard - ELGER, Dietmar - OBRIST, Hans-Ulrich: *Gerhard Richter - text (writings, interviews and letters, 1961-2007)*. London: Thames & Hudson, 2009, s. 92. ISBN: 978-0500-093-46-7

Elimináciou priestoru je v tomto prípade negovaný aj vzťah k ontologickej realite. Sémantika sivej (ako dominanty koloritu) nie je zaťažená konotáciami viazanými na konkrétny predmet - symbolicko-sémantická rovina hory je v tomto prípade odstránená. Ako sme si mohli všimnúť, svetelný kontrast predošlých fotografií mal výrazne dramatizujúci účinok. Práve ten je v tejto sérii výrazne stlmený. Asociačná schopnosť sivej sprítomňovať akúsi mentálnu vyrovnanosť sa tu dopĺňa so symetricky rozloženými diagonálami. Zmieňované diagonály akoby vytvárali pomyselné trojuholníkové tvary, ktoré podporujú istú vzostupnosť. Papčovej fotografia svojou kompozičnou vyprázdnenosťou ponúka divákovi priestor na reflexiu: abstraktný priestor, do ktorého môže projektovať svoje myšlienky.



*Obrázok č. 11 – Lucia Papčová: Arkádia III
[1] (2014), zdôraznená kompozícia*



*Obrázok č. 11 – Lucia Papčová: Arkádia III
[1] (2014)*



Obrázok č. 12 – Jaromír Novotný: *Magenta* (2013) /
Lucia Papčová: *Štúdia krajiny [4]* (2015)

C. Suchá jaskyňa

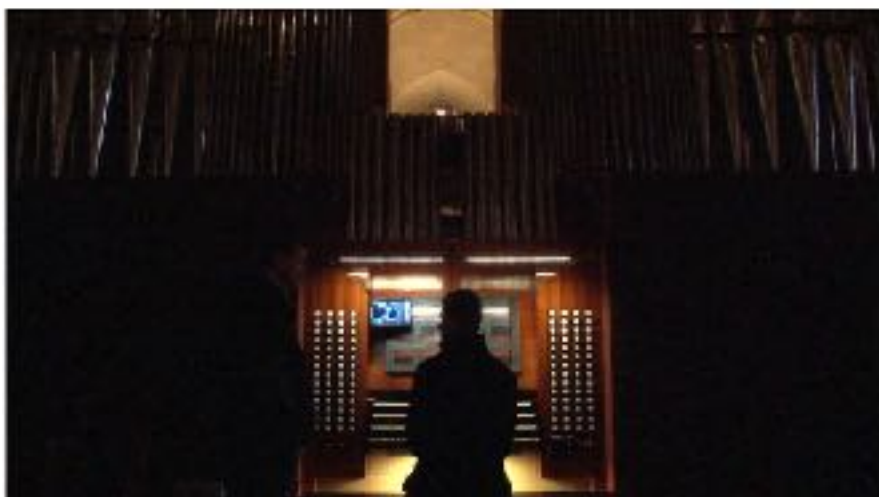
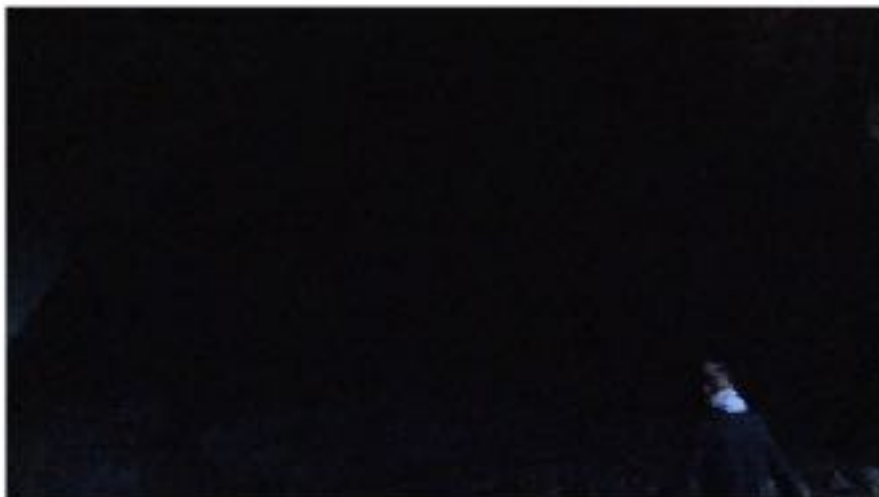
Ako sme už naznačili v úvode tejto interpretačnej analýzy, Lucia Papčová sa vo svojej umeleckej tvorbe nekoncentruje iba na médium fotografie, ale dlhodobo pracuje aj s videom. Vo videoartovej línii nadväzuje na postupy používané vo fotografickej praxi. Pokiaľ v médiu fotografie eliminuje reprezentáciu pomocou čiernobieleho koloritu a podexpozície a spochybňuje referenčnosť fotografie, vo videu sa v jej stratégii objavuje cielené narušenie naratívu, resp. plynulosti traktovaného deja. Vo videu - podobne ako vo fotografii - jej snahou nie je podať jasnú a ucelenú informáciu, ale fragment, ktorého zvyšok je divák vyzývaný doplniť. „Naratív je vždy len naznačený, nie je jeho úlohou podať informáciu, ale umožniť divákovi, aby audiovizuálny záznam vnímal citlivejšie, nechal ho na seba pôsobiť, aby sa doň ponoril, transcendoval“ (Papčová, 2018, s. 79). Samotné video ponúka iné možnosti, vyžaduje si kontrolu nad viacerými vyjadrovacími prostriedkami. Už tu nie je len kompozícia obrazu, ale aj kompozícia narácie, ktorá sa podieľa na semióze autorskej výpovedi. Príbeh je v týchto prácach však ako určitý celok rozdelený (rozštiepený) do fragmentov. Príkladom je aj jedno dielo z posledný rokov - *Skica pre suchú jaskyňu* (2018) (obr. č. 13).

Ako je to možné odčítať už zo samotného názvu, hlavným aktérom vo videu je *Suchá jaskyňa*, ktorú na prelome 80. a 90. rokov objavil Michal Kern spolu s básnikom Ivanom Laučíkom. Samotný Kern bol zaujatý týmto priestorom a umelecky na ň reagoval. Vznikli v ňom viaceré jeho diela z neskorého obdobia. Jeho výtvarné plány však boli prerušené náhlou smrťou. Pre Kerna bola *Suchá jaskyňa* akýmsi stimulom reflexie.

„Mne ide o vyjadrenie myšlienok, ktoré vo mne prostredie evokuje“. ¹²⁸ Chápal ho ako „ideačný priestor,“ ktorý bol akoby ontologický diferentným miestom, oddelený od nášho prirodzeného sveta. „Som veľmi rád, že som sa dostal do priestorov Suchej jaskyne. Je to priestor veľmi sugestívny. Budem tam chodievať rozprávať sa s Bohom a so sebou. ČAS má iný rozmer“. ¹²⁹

¹²⁸ Citované podľa: ČARNÁ, Daniela: *Michal Kern*. Bratislava: Galéria mesta Bratislava, 2011, s. 57. ISBN: 978-80-89340-35-4

¹²⁹ Citované podľa: ČARNÁ, Daniela: *Michal Kern*. Bratislava: Galéria mesta Bratislava, 2011, s. 54. ISBN: 978-80-89340-35-4



Obrázok č. 13 – Lucia Papčová: *Skica pre suchú jaskyňu* (2018), zábery

Papčová priznáva, že východiskom diela *Skica pre suchú jaskyňu* bola Kernová fascinácia miestom.

„Na základe Kernovho nadšenia som tento priestor vyhľadala a chcela som, aby sa ‘dej’ začal sám koncipovať“.¹³⁰ Jej zážitok bol podobný - charakterizoval ho pocit evokácie autonómnej reality, ktorý vyraduje platnosť okolitého, prirodzeného sveta. „Z veľkého átria jaskyne sa obraz lesa a oblohy zdá byť nemou projekciou na stene jaskyne“.¹³¹

Z kompozičného hľadiska je narácia videa rozdelená do troch častí: monológ chlapca, jaskyňa s jej vlastnými prírodnými dejmi a baroková polyfonická skladba, ktorú hrá dospievajúci chlapec na organe Dóme Sv. Martina. Uvedené tri naračné línie sa vzájomne prelínajú a obrazovo a zvukovo miešajú. V monológu chlapec tematizuje skúsenosť s neznámym telesom v neidentifikovateľnom priestore. Nevšednosť zážitku vychádza napokon aj z jeho lokalizácie mimo našu ľudskú realitu. Postava, ktorá je v tme a divák ju tak nevidí, upresňuje miesto takto: „Mám v mysli smer aj vzdialenosť, akurát nie v číslach, iba v cite pre priestor“. Obsah jej slov nám naznačuje, že nástroje inštrumentálneho (racionálneho) rozumu budú pri identifikácii zbytočné. Rozprávanie chlapca je pomalé, s dôrazom na detaily opisovaného „ikonu“ a sprevádzajú ho zvuky jaskyne. Obraz aj zvuk sa náhle menia - záber čiernej tmy vystrieda átrium jaskyne (druhá naračná línia), v ktorom sa pod vplyvom zvýšenej vlhkosti tvorí oblak. Oblak pôsobí nadprirodzene - je akoby autonómnym organizmom s vlastným vedomím. Pozornému divákovi neunikne, že s ním sa zmení aj zvuková linka, počujeme ruch zvukov v Dóme Sv. Martina, do ktorého nás kamera presunie v ďalšom zábere. Tam sa dostávame do tretej naračnej línie, adolescentovej hre na orgán, na ktorú dohliada jeho učiteľ.

Obraz sa opäť zmení a hudbu prelína záber spomínaného oblaku v átriu jaskyne. Sakrálné tóny barokovej skladby, vyznačujúce sa pôvabnosťou, hravosťou, dynamickosťou a eleganciou dopĺňa ľahkosť, plynulosť a ladnosť pohybu oblaku, ktorý je tu antropomorfizovaný. Videoartové dielo pokračuje s monológom chlapca, v ktorom sa tentokrát dostávame hlbšie do jeho obsahu - opäť opisuje priestor okolo seba a spolu s ním aj neznámy kruhovitý objekt, ktorému prikladá transcendentálny význam. Autorka nás opäť ponára do tmy, aby tak podporila imagináciu vykresľovanej situácie. Kruh - reprezentujúci Absolútno - je transparentný, takmer nehmotný a levituje v priestore, podobne ako spomínaný oblak v jaskyni. Na identickosť objektov nás upozorní kamera a záber sa presunie opäť na átrium jaskyne s hmlovitým útvaram. Postava chlapca ho definuje ako bránu, do ktorej musí vstúpiť.

¹³⁰ Citované podľa: PAPČOVÁ, Lucia: *Synopsis (Skica pre suchú jaskyňu)*. In: <http://luciapapco.com/video.php?catID=5&pracaID=39&sub=synopsis> (Online 1. 6. 2019). ¹³¹ Citované podľa: PAPČOVÁ, Lucia: *Synopsis (Skica pre suchú jaskyňu)*. In: <http://luciapapco.com/video.php?catID=5&pracaID=39&sub=synopsis> (Online 1. 6. 2019).

Jeho existenciálne rozhodnutie ovplyvní všetko ďalšie bytie: „Všetok čas sa teraz zráta, našiel som jeho koniec“.¹³²

V celom videoartovom diele *Skica pre suchú jaskyňu* sú tematizované dva priestory, pričom každý z nich je posunutý, či až vzdialený, od našej bežnej, demytologizovanej skutočnosti - holej, objektívnej každodennosti zakúšanej v praktickom postoji. Samotná jaskyňa je tu len umeleckým materiálom a stimulom inšpirácie (podobne ako v prípade Michala Kerna). Prvý zmieňovaný priestor je „zhmotňovaný“ v monológu - je ontologicky diferentný a ukotvený mimo naše (ľudské) kategórie hmoty, času a priestoru. Je sprítomnený iba v predstave, prekračuje zmyslovú fakticitu reality. Aktér

(adolescent) je v ňom vyzývaný k iniciačnému (prechodovému) aktu¹³³, ktorý definitívne premení vnímanie jeho žitého, autentického sveta. Druhý je priestor sakrálny - budova Dómu Sv. Martina. Uviedli sme si, že tento priestor je z fenomenologickej perspektívy náboženského človeka (homo religiosus) ontologicky iný - ním samotným je prežívaný a vnímaný ako obývaný *nadprirodzenom*. Je vydelený z profánnej reality hranicou - prahom kostola. Práca so zvukom a strihom narušuje hranicu týchto dvoch priestorov.

V diele *Skica pre suchú jaskyňu* (2018) môžeme opäť vidieť, akým spôsobom Papčová zaobchádza s prírodnou entitou. Krajina, alebo určitý prírodný výsek, tú nie je námetom, ale skôr materiálom, prostredníctvom ktorého modeluje výpoveď, utvára naračnú líniu, aby ju následne mohla dekonštruovať. Fakticita krajiny stráca na dôležitosti a vstupujú do hry ideovo- sémantické kontexty bytia človeka a jeho situovanosti vo svete. Interpretačná náročnosť, ktorá je výsledkom fragmentárnej narácie (video) či eliminácie mimézis (fotografia), aktivizuje reflexívnosť diváckeho zážitku - podnecuje jeho úvahu. V prípade jej prác môžeme len potvrdiť platnosť tézy, že zobrazenie (mikovský *ikon*) nie je ukotvené na povrchu fotografie či príbehu videa, je našou myslou vyvolané a nanovo usporiadané. Podiel diváka je tu nanajvýš dôležitý, čoho si je vedomá aj sama autorka. „Moje dielo sa sprítomňuje v interakcii, nie v okamihu vytvorenia“ (Papčová, 2018, s. 86). Vďaka úspornosti výrazu Papčovej diela kladú odpor pojmovému uchopeniu a ich sémantickému „zreniu“. Reflexívnosť, neurčitosť, subtilnosť, implicitnosť, tajomnosť, pojmová nevyjadritelnosť („antidiskurzívnosť“) utvárajú štýlovú svojráznosť jej poetiky. Menované kvality sprevádzajú hlavnú výrazovú akosť Papčovej diel - *meditatívnosť*.

¹³² Slová postavy akoby tu reagovali na vyššie citovanú vetu Kerna: „ČAS má iný rozmer“.

7. Redukcia priestorového gesta (Juraj Gábor)

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že Juraj Gábor (1985) je racionálny typ tvorcu a do kontextu nami skúmanej problematiky takmer vôbec nezapadá. Nasvedčujú tomu nie len jeho technicko-analytické kresby vytvárané tušovým perom na pauzovacom papieri, zobrazujúce architektonické riešenia jeho inštalácií, ale aj dlhodobá systematickosť uvažovania a jasne definovaný daný cieľ záujmu, ktorým je samo videnie. „Ten systém je vlastne cesta k selektívnej metóde. Hľadám spôsob, ako si vybrať z ponuky prístupov a ciest (žitia)“ (Gábor, 2016, s. 67). Ide tu však skutočne o racionálny typ tvorcu? Aká je skutočná „cesta“ autorovho uvažovania? Aký charakter zážitku získava recipient pri vnímaní diel Juraja Gábor? Aké kontúry myslenia modelujú a usmerňujú jeho konkrétny materiálny výsledok v inštitucionalizovanom priestore galérie?

A. Otvorená obrazová galéria

Aj v tomto prípade začneme našu interpretačnú analýzu¹³⁴ problematizáciou východiskovej tézy. Napriek pomerne mladému veku autora je možné „vykolíkovat“ územie jeho fascinácie, ktoré neprechádza radikálnymi a náhlymi zmenami, ale skôr pretrváva vo svojom zacielení v dlhšom časovom horizonte. Pri tejto úlohe je potrebné pristaviť sa už v študijných rokoch autora.

Juraj Gábor absolvoval v roku 2008 študijný pobyt v estónskom Talline, kde začal intenzívnejšie pracovať s médium videa. Slúžilo mu najmä na záznam konkrétneho, staticky zachyteného výseku krajiny, predstavovalo extenziu senzuálnych orgánov, ktorých obsah je prevedený do digitálneho úložiska. Na prvý pohľad jednoduchá činnosť mala hlbší, konceptuálny cieľ. Médium slúžilo na skúmanie vlastného

pozorovania a percepciu zmyslových dát. Video - premenené na prostriedok v najvlastnejšom slova zmysle - bolo doplnené o ďalší nástroj - telo. Už v týchto ranných prácach sa prejavoval presun pozornosti zo samotného snímaného obrazu na podmienky, v ktorých sa spomínaný akt deje; na okolnosti, ktoré divanie sa ovplyvňuje a modifikuje kvalitu výsledného obrazu. Konštituované obsahy týchto video-skíc tvorili napríklad morský príliv a odliv či snehová búrka. Gábor zámerne vystavoval seba samého negatívnym a fyzicky náročným poveternostným vplyvom (podobne

¹³⁴ Vzhľadom na časovo obmedzenú existenciu autorových diel budeme pri jednotlivých interpretačných sondách tentokrát voliť minulý čas.

ako to bolo aj v prípade Lucie Papčovej), aby tak upozornil na prítomnosť toho, čo sa odohrávalo pred kamerou. Záujem o kontemplatívne pozorovanie reality sa v určitom rámci naplno prejavil o niekoľko rokov po ukončení štúdia na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave v *Ateliéri priestorových komunikácií*+ Antona Čierneho, konkrétnejšie počas autorovho rezidenčného pobytu *Aklimatizácia v Banská St a Nica Contemporary* v Banskej Štiavnici v roku 2011.¹³⁵ V tomto období Gábor intenzívne pracuje na časozberných videozáznamoch, *živých obrazoch*¹³⁶, v ktorých je takmer staticky snímaný výsek krajiny. Okrem vizuálneho ohraničenia, ktoré udáva kompozíciu obrazu, Gábor prijíma aj ďalší determinant - čas. Digitálne videodokumentácie zaznamenával na DV kazety s kapacitou 60 minút. Podobne ako v prípade fotografií Lucie Papčovej, ani tu nedochádzalo k žiadnej postprodukcii záznamu a Gábor ich ponechal v „surovom“ stave. Napriek snahe o statickosť obrazu v procese dejovo takmer vyprázdneného videa je cítiť chvenie ruky, a to kvôli fyzickému vyčerpaniu z dlhodobého zotrvávania v jednej polohe. V uvedených videodokumentáciach sa Gábor zaoberal dvoma aspektami procesu videnia - problému koncentrácie (zotrvávaní našej pozornosti na konkrétnom bode) a záznamu prírodného a fyzického diania, ktoré sú v dialektickom vzťahu. V prvom zmieňovanom

probléme ide o koncentráciu zrakového aparátu a vedomia. Táto snaha čiastočne korešponduje s meditačným procesom v zen-budhistickej náuke, kde dochádza najprv k absolútnemu upokojeniu mysle a dôslednému ovládnutiu schopnosti ustáliť zameranie vedomia ku konkrétnemu predmetnému pólu. V tomto kontexte ide o absolútne utíšenie mysle, ktorá má za cieľ odhaliť pravé bytie vecí. Myseľ a pozorovanie má totiž tendenciu k nestálosti, k permanentnému presunu pozornosti z jednej veci na druhú. Ako vieme, tento presun a syntéza viacerých perspektív na predmetný pól nie je len záležitosťou našich percentuálnych návykov, ale je zakorenená v západnej vede ako takej. Vedec (subjekt), stojaci oproti skúmanému objektu sa situuje do pozície absolútneho pozorovateľa, a to práve kvôli spomínanej zmene pohľadu na vec. Zdanlivá objektivita vedeckého obrazu nastáva vo chvíli, keď je jedno pozorovanie vzťahované k druhému a zasadené do širšieho kontextu empiricky získaných poznatkov toho ktorého výskumného projektu.¹³⁷ V Gáborovej tvorbe získava toto zotrvávanie v jednej perspektíve iný

¹³⁵ K tomu pozri viac: *Juraj Gábor; rezidencia /december 2011*. In: http://www.banskastanica.sk/d/residency/juraj_gabor_rezidencia_aklimatizacia_december_2011 (Online 1. 6. 2019). Kurátorom rezidencie bol Peter Megeyši.

¹³⁶ Pojem *živý obraz* používa sám autor, pričom sa snaží prostredníctvom neho vymedziť voči statickosti tradičného obrazu (maľby a fotografie) a zdôrazniť jeho premenlivý charakter.

¹³⁷ Dnes je už všeobecne známe, že ide o zdanie absolútneho pozorovateľa. „Není to universální pohled, je to jen metodický postup, který dovoluje navzájem propojovat pohledy, jež jsou všechny perspektivní“ (Maurice Merleau-Ponty, 1998, s. 25).

zmysel, aký mu prináleží vo východnej meditačnej praxi. Ten sa nám bude postupne odkrývať v priebehu ďalších interpretačných analýz.

Druhý zmieňovaný problém súvisí so zachytením diania nie len v prírode (svetelné odchýlky, zmena poveternostných podmienok), ale aj v stave a rozpoložení vlastného tela, ktoré je ako vehikel niekde situované a ako také podmieňuje kvalitu obrazu.

„S plynúcimi minútami môžeme vnímať autorovu fyzickú únavu, vyčerpanosť (...) - skúsenosť, ktorú nám audiovizuálny záznam môže poskytnúť iba sekundárne, čo sa prejavuje postupnou gradáciou jemného chvenia

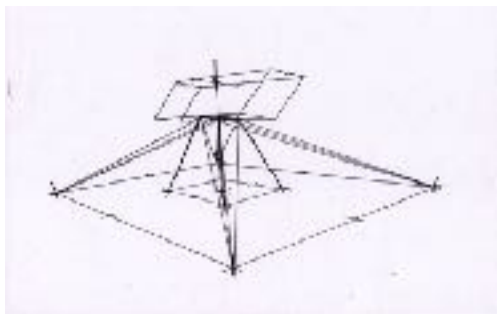
pozorovaného obrazu“ (Megeyeši, 2016, s. 46).

Performer-kameraman je teda aktívny činiteľ v produkcii časovo a obrazovo rámcovaného deja. Peter Megeyeši zadefinoval tieto práce ako *súkromné eventy*, čím zdôraznil ich performatívny charakter. Aj v tomto prípade vystupuje do popredia motív putovania a hľadania ideálneho rámca skutočnosti (podobne ako v prípade Lucie Papčovej). Jednotlivé videozáznamy - vytvárané a archivované až so sériovým systémom zberateľa - predstavovali pre Gábora materiál pre tzv. *Otvorenú obrazovú galériu* (2011 - súčasnosť), ktorá sa neskôr stala zdrojom pre komplexnejšie priestorové realizácie. Neschopnosť telesnej schránky človeka udržať statický pohľad na konkrétne lokalizované miesto viedla Gábora ku kroku „ukotviť“ samo pozorovanie sekundárnou podporou - predmetom na pomedzí architektúry a nástroja, ktoré nazval „*M.L.O*“ – *Malý levitujúci objekt* (2011) (obr. č. 14).¹³⁸ Uvedený predmet mal dva účely. Prvý bol čisto praktický - ochrana pred poveternostnými podmienkami a predĺženie času pozorovania.¹³⁹ Druhý bol konceptuálny a jeho cieľom mohlo byť oddelenie objektívneho (ustáleného, ukotveného „živého obrazu“) a subjektívneho obrazu. V prípravnej skici k zmieňovanému rezidenčnému pobytu autor uvádza nasledovné. „Zmena len vnútro-obrazová, neovplyvnená subjektom pozorovania.“¹⁴⁰ Gáborovým zámerom nebolo len eliminovať subjektívnu úlohu performeru, skúmal vzťah medzi „zmrazeným“ pozorovaním v maľbe (ktoré prirodzene implikuje prvotného vnímateľa) a individuálnym aktom pôvodného selektora (maliara), ktorý stál pred meniacou sa krajinou. Zjednodušene by sme mohli povedať, že autorovi tu išlo o analýzu relácie medzi pozorovaným (nóema) a aktom pozorovateľa (nóesis). „Proces vytvárania videoobrazov v krajine som porovnával s predpokladaným procesom jeho [Edmunda Gwerka] olejovej maľby na plátno“ (Gábor, 2016, s. 75) (doplnil autor).

¹³⁸ Spomínaný predmet predznamenal neskoršie práce ako *Dievča pred domom* (2014) a *Zraková pyramída* (2015).

¹³⁹ Tomu nasvedčuje aj poznámka, ktorú autor napísal pod jeho návrhom. „Objekt chránič a vymedzovač snímania pre mesačné pozorovanie jedného motívu v jednom výseku bez možnosti zmeny.“ Citované z reprodukcie zverejnenej v: *Profil*, roč. 23, 2016, č. 3, s. 66. ISSN 1335-9770

¹⁴⁰ Citované z reprodukcie zverejnenej v: *Profil*, roč. 23, 2016, č. 3, s. 66. ISSN 1335-9770



Obrázok č. 14 – Juraj Gábor: *M.L.O.* (*Malý levitujúci objekt*) (2011), náčrt a finálna realizácia

B. Gradácie a nahmatávanie temporality

Gáborová umelecká stratégia, ktorá by sa dala definovať ako projektovo orientovaná [project-based practice] či post-atelierová umelecká prax¹⁴¹, sa intenzívne vyvíjala počas jeho ďalšieho rezidenčného pobytu v juhokórejskom Soule a Iksane, kde začal pripravovať projekt *Zrakovej pyramídy*. Tomu však predchádzali viaceré ideové a programové kroky, ktorú sú potrebné pre ucelený náhľad na jeho tvorbu.

Počas uvedeného obdobia Gábor pokračuje v rozširovaní zmieňovanej databázy *živých obrazov* (*Otvorená obrazová galéria*), pričom jednotlivé záznamy opäť vytvára bez sekundárnej podpory (bez *M.L.O*), čím v nich zachováva zreteľ na subjektívno-fyzické východisko pozorovaného výseku krajiny. Doplňme, že spoločným námetom celého cyklu *Otvorenej obrazovej galérie* je zotmievanie - autor zvolil ako východiskový čas pre všetky videa hodinu pred absolútnym zotmením. Postupným vytrácaním sa svetla (gradáciou) z pozorovanej krajiny tu dochádza súčasne aj k sukcesívnej eliminácii registrácie videného. Ovplyvnený východnou tradíciou sa intenzívnejšie koncentruje na efemérne svetelné zmeny a zosilňuje záujem o tematizáciu sústredeného, upriameného pohľadu. Autor v prípade týchto videí uvedenú efemérnosť obrazu netematizuje len prostredníctvom samotného procesu stmievania sa, ale manifestuje ju aj na úrovni média: prenáša motív zanikania aj do „nosiča“ *živého obrazu*. Videá v čase ich prezentácie na rezidenčnom pobyte boli projektované priamo z kaziet videokamery, čo zapríčinilo, že počas výstavy *Posts from Iksan* (2013) dochádzalo k opotrebovaniu kazety, a tým aj k zániku projektovaného videa. Toto cieľené vystavenie vlastného umeleckého artefaktu deštrukcii tu však môže mať aj širší význam - odkazuje k pomínutelnosti ľudského bytia ako takého. Efemérnosť trvácnosti obrazu postulovaného ľudským aktom videnia

(a v tomto prípade aj samotným médiom) je tak možné čítať ako existenciálnu metaforu. Gábor tu rozširuje pôvodné konceptuálne skúmanie obrazu a jeho produkcie a vzťahuje ho k širším kontextom našej fyzickej prítomnosti vo svete (*tubytia*). Táto dočasnosť, obmedzená materiálna prítomnosť diela, je kľúčovým aspektom Gáborových prác, ktorá nám bude postupne vystupovať čoraz zreteľnejšie.

¹⁴¹ Autorove diela sú často výstupmi rezidenčných pobytov.

V kórejskej „etape“ Gábor „nasycuje“ spomínanú potrebu skúmania procesu zaznamenávania diania aj iným spôsobom - okrem videa pracuje s médiom kresby na pauzovacom papieri, na ktorom zachytáva pribúdanie svetla na začiatku dňa.¹⁴² Príkladom je *Gradácia* (2013) (obr. č. 15), ktorá vznikla opäť v meste Iksan počas zmieňovanej rezidencie. Každá línia zastupuje aktuálnu časovú pozíciu svetla v priebehu dňa, je akousi stopou svetla. Ide tu o pokus prepisu plynutia času, časovej udalosti. „Gradácia je pre mňa reprezentáciou premenlivosti. Je niečím, čo nemá začiatok ani koniec. Je stále v procese, je druhom vývoja“ (Gábor, 2014). Fenomén repetície východu a západu slnka, premenlivosti ako bazálnej konštanty ontologického sveta, tu Gábor podporuje aj na úrovni inštalácie jednotlivých kresieb. Tie boli v priestore rozmiestnené v rade za sebou, čím autor zdôraznil práve repetíciu (striedanie dňa a noci, života a smrti, atď.).

¹⁴² So zreteľom na východné geografické prostredie prirodzene siaha po motíve východu slnka, či inak povedané, po „rozvidnievaní“.



Obrázok č. 15 – Juraj Gábor: *Gradácia* [1] (2013), kresba na pauzovacom papieri

C. Manipulovaná koncentrácia recepce obrazu

Kľúčovým pojmom, ktorý vstupuje do autorovho myslenia v čase juhokórejského rezidenčného pobytu je bezprostrednosť, konkrétnejšie povedané, Gábor začína uvažovať o nesprostredkovanom zážitku diváka, o potlačení úlohy média preniesť či „dopraviť“ určitú skúsenosť z bodu A (vedomie autora) do bodu B (vedomie diváka). Nachádza možnosti „produkcie“ zážitku, ustanovuje jeho podmienky a eliminuje schopnosť diela presunu kondenzácie určitej empirie cez prizmu konkrétneho média. Tento jemný prechod¹⁴³ v „zrení“ autorského programu je viditeľný v dielach, ktoré boli realizované bezprostredne po jeho návrate zo spomínanej rezidencie.

Vzhľadom na site-specific charakter umelcovej tvorby sa v nasledujúcich riadkoch budeme podrobnejšie venovať už iba výlučne konkrétnym výstavám.

Prvou zreteľnou ukážkou uvedenej snahy o bezprostrednosť zážitku a navodenie určitých priestorových a fyzických podmienok, ktoré majú za cieľ zmenu divákovho vnímania, bola realizácia v galérii *Priestor – Platforma súčasného umenia* a niesla názov *Gradácia* (2014)¹⁴⁴

(obr. č. 16 a č. 17). Ako to vyplýva už zo samotného názvu výstavy, Gábor v tejto práci rozvíjal ďalej tému gradácie, tentokrát v komplexnej priestorovej site-specific inštalácii pozostávajúcej z dvoch častí: architektonickej intervencie a video-projekcie. Prvá časť spočívala vo vytvorení diagonálne naklonenej roviny v uhlopriečkovej kompozícii miestnosti (zo stropu k podlahe). Konštrukcia bola nositeľom šikmej plochy, ktorá bola určená pre diváka. Video bolo premietané z projektora, ktorý bol viditeľne prítomný. Gábor vo všeobecnosti vo svojich inštaláciách odmieta zakrývať zdroj projekcie. Jeho priznanie vo výstavnom priestore nazýva „reprodukčné zátišie“. Obsahom projekcie bol opäť hodinový záber z *OOG*, ktorého námetom bolo tentokrát zapadajúce slnko. Meditatívny charakter videa potvrdzujú slová kurátora výstavy Dávida Koroncziho. „Obraz tmavne, graduje, pôsobí meditačne.“¹⁴⁵ Divák mal znova možnosť vnímať miznutie svetla, bazálnu zmenu v prírodnom prostredí. Táto gradácia svetla bola prenesená do architektonickej plochy: miesta, z ktorého divák sledoval *živý obraz*. Recipientovi tak Gábor ponúkal priestor na nájdenie si vlastnej, jemu akceptovateľnej pozície vnímania a súčasne mu zámerne znemožnil sledovať hodinovú projekciu v pohodlí. Návštevník výstavy – pozorujúci takmer neregistrovateľné premeny svetelných podmienok projektovaného obrazu – postupne „pociťoval až neznesiteľnú *gradáciu*

svalového napätia na

¹⁴³ Jeho korene je však možné odsledovať už pri diele *Nová stála expozícia* (2011), ktoré bolo realizované v

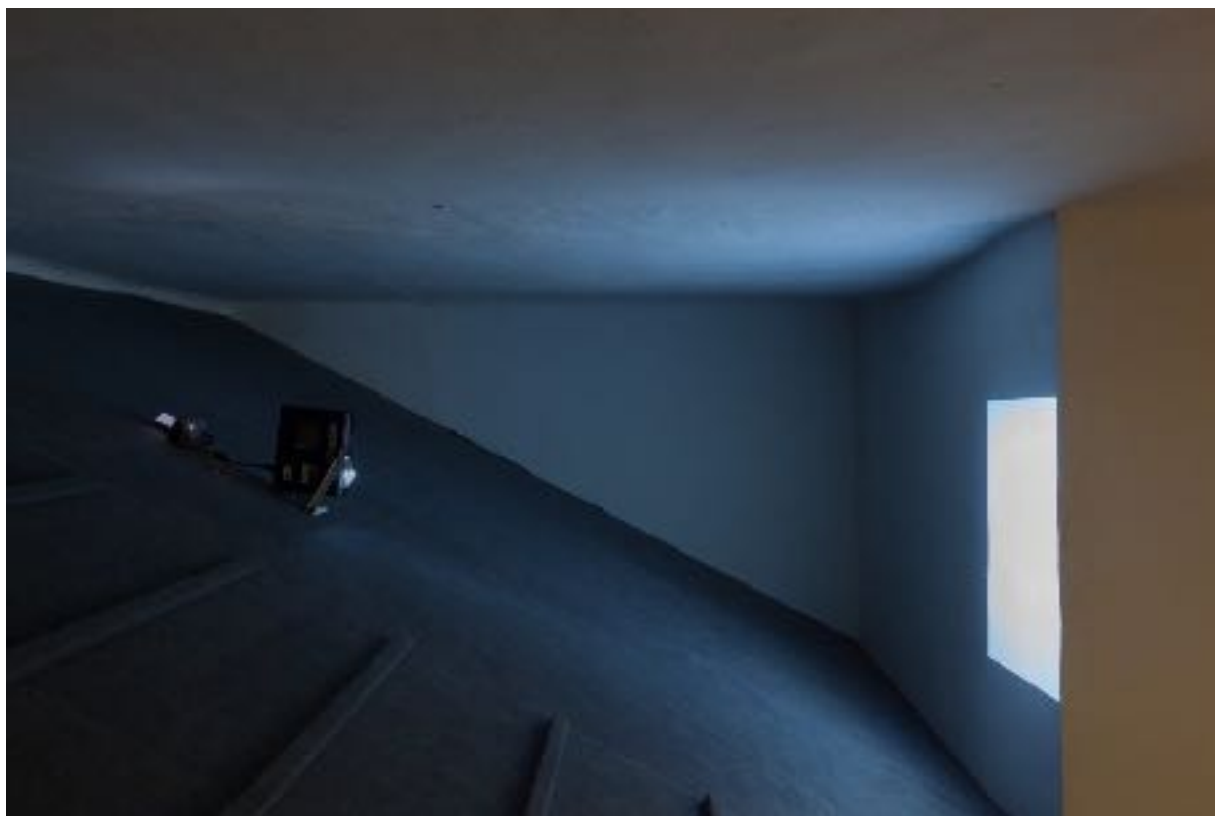
Novohradskom múzeu a galérii v meste Lučenec.

¹⁴⁴ Kurátorom výstavy bol Dávid Koronczi.

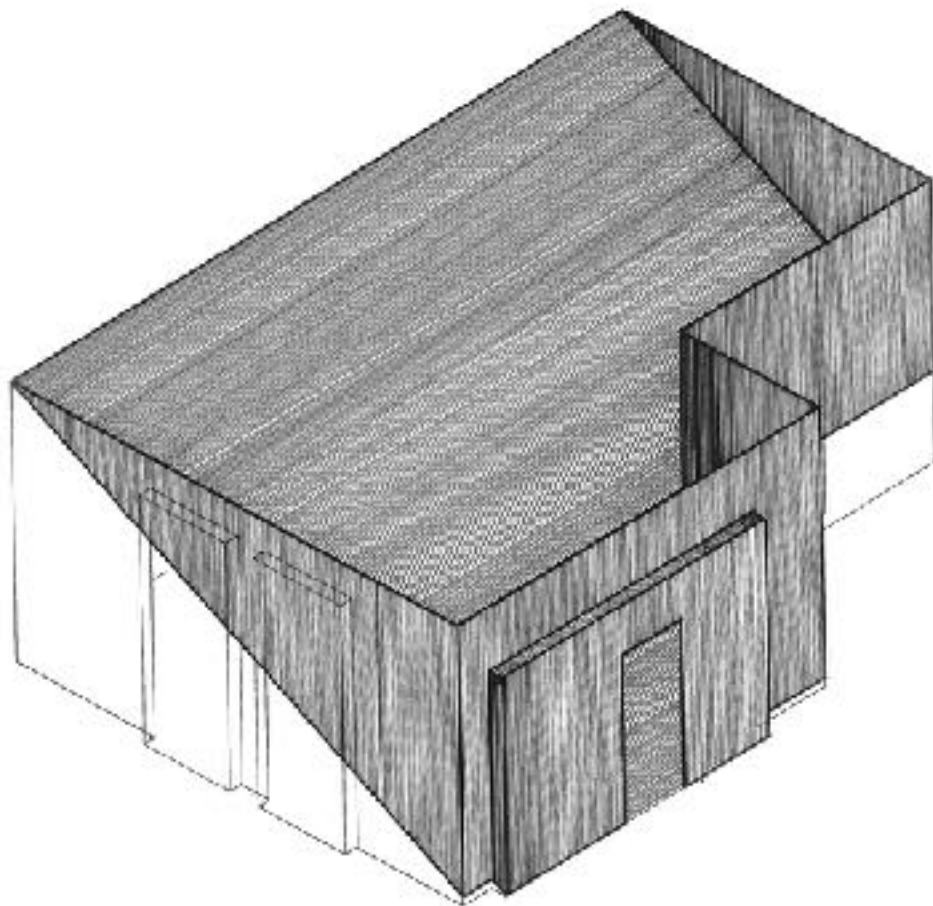
¹⁴⁵ Citované podľa: KORONCZI, Dávid: *Gradácia?* In: <https://artalk.cz/2014/04/08/tz-juraj-gabor/> (Online 1. 6. 2019).

vlastnom tele.“ (Megyeši, 2016, s. 54) (zdôraznil autor). Gábor tak fyzické konzekvencie dlhotrvajúceho statického záznamu daného výseku krajiny preniesol *bezprostredne* na diváka či diváčku. Nastavením konkrétnych priestorových a recepčných podmienok ho vyzýval k uvedomeniu si vzťahu vnímania a vlastného tela. Ukazuje (a priamo dáva zažiť) napokon aj negatívne aspekty fyzickej determinácie recepcie. Uvedená idea, ku ktorej umelec dospel, sa takmer absolútne prekrýva s tézou Renauda Barbarasa. „Vnímání předpokládá tělo, a to přinejmenším v tom ohledu, že moje tělesné pohyby, ba dokonce sama hmota mého těla, mi mohou ve vnímání zabránit. Mé vidění světa je vždy doprovázeno vnímáním mého těla, viditelného limitně a ve svých limitách: toto vidění je spolu-viděním mého těla“ (Barbaras, 2005, s. 36, 37).





Obrázok č. 17 – Juraj Gábor: *Gradácia* (2014), zábery do expozície



Obrázok č. 16 – Juraj Gábor: *Gradácia* (2014), architektonický projekt inštalácie

Motív gradácie sa objavil aj v ďalšej realizácii, ktorá sa ešte intenzívnejšie koncentrovala na architektonický priestor. Išlo o site-specific budovanú inštaláciu s názvom *Vertikálna gradácia* (2016) (obr. č. 18, č. 19 a č. 20)¹⁴⁶, ktorá bola pripravená pre pražskú galériu *Kostka*. Aj v tomto prípade platilo, že architektonický priestor galérie bol „základnou prepozíciou vzniku diela.“ (Kralovič, 2016). Gábor tu pracoval s vysokým stropom miestnosti spomínanej galérie, ktorý mu dovoľoval zvoliť monumentálnejšie rozmery inštalácie. Zameril sa pritom na okno v hornej časti miestnosti pod stropom, cez ktoré svetlo v priebehu dňa zaplňa miestnosť a vytvára tak akoby diagonálne „stupne“ tieňa. K tomuto oknu smerovalo

Nitra 2019 [2024] Mgr. Erik Vilím 130 130

schodište, predstavujúce architektonickú základňu celej inštalácie. Jeho zvislý uhol bol v priamom vzťahu k diagonálnosti dopadu svetla do miestnosti. Pre Gábora je samotná kvalita materiálu sekundárna¹⁴⁷, kľúčovým sa stáva jeho organizácia. Diagonálne vedené a vertikálne stupňované schodisko predurčovalo divákov pohyb k spomínanému oknu, ktoré nahradilo projekciu *živého obrazu*. Gábor tu tematizoval ďalšiu zložku gradácie - zmieňované stupňovanie, ktoré tak dával fakticky zakúšať recipientovi, ktorý v akte fyzického pohybu stúpil po schodoch. Samotný pojem gradácie je vo všeobecnosti chápaný nie len ako premenlivosť určitého fenoménu (ako sme to uviedli vyššie), ale aj ako sukcesívne zvyšovanie výkonu či intenzity pri konkrétnom opakovaní konania, akým je v tomto prípade fyzický krok nôh na schodisku. Repetitívnosť kroku, prirodzene, korešpondovala s opakovaním nosných drevených latiek tvoriacich konštrukciu schodiska. Pokiaľ bol divák v predošlej inštalácii vyzvaný ku kontemplatívnej zotrúvanosti v jednej pozícii, v tomto prípade bol nútený putovať k vopred neurčenému miestu, z ktorého vychádzalo svetlo.¹⁴⁸ Neznámy cieľ aktivizoval u recipienta istú zvedavosť, recepčne ho „naladzoval“ - navodzoval akýsi stav *otvorenosti* k novým zmyslovým interakciám s priestorom. Uvedená *otvorenosť*¹⁴⁹ bytia (diváka) ako „naladenosť“ (nastavenosť) vzťahovania sa k svetu (priestoru), súcnam (svetlu) a k vlastnému ja (telu) tu bola podporovaná samotným aktom vzostupovania. Prijemca si začal uvedomovať vlastnú situovanosť v miestnosti, rytmus (repetíciu) telesných pohybov (krok, dych). Táto deskripcia zážitku, vychádzajúca z našej osobnej skúsenosti, je v priamej zhode so slovami recenzentky výstavy Terezy Zachovej v texte *Víc než meditace*. „Znáte v živote chvíle, kdy si dovolíte vydechnout a procítit přítomnou chvíli? Kdy se propojíte s momentálním bytím, kdy vnímáte světlo

a stíny,

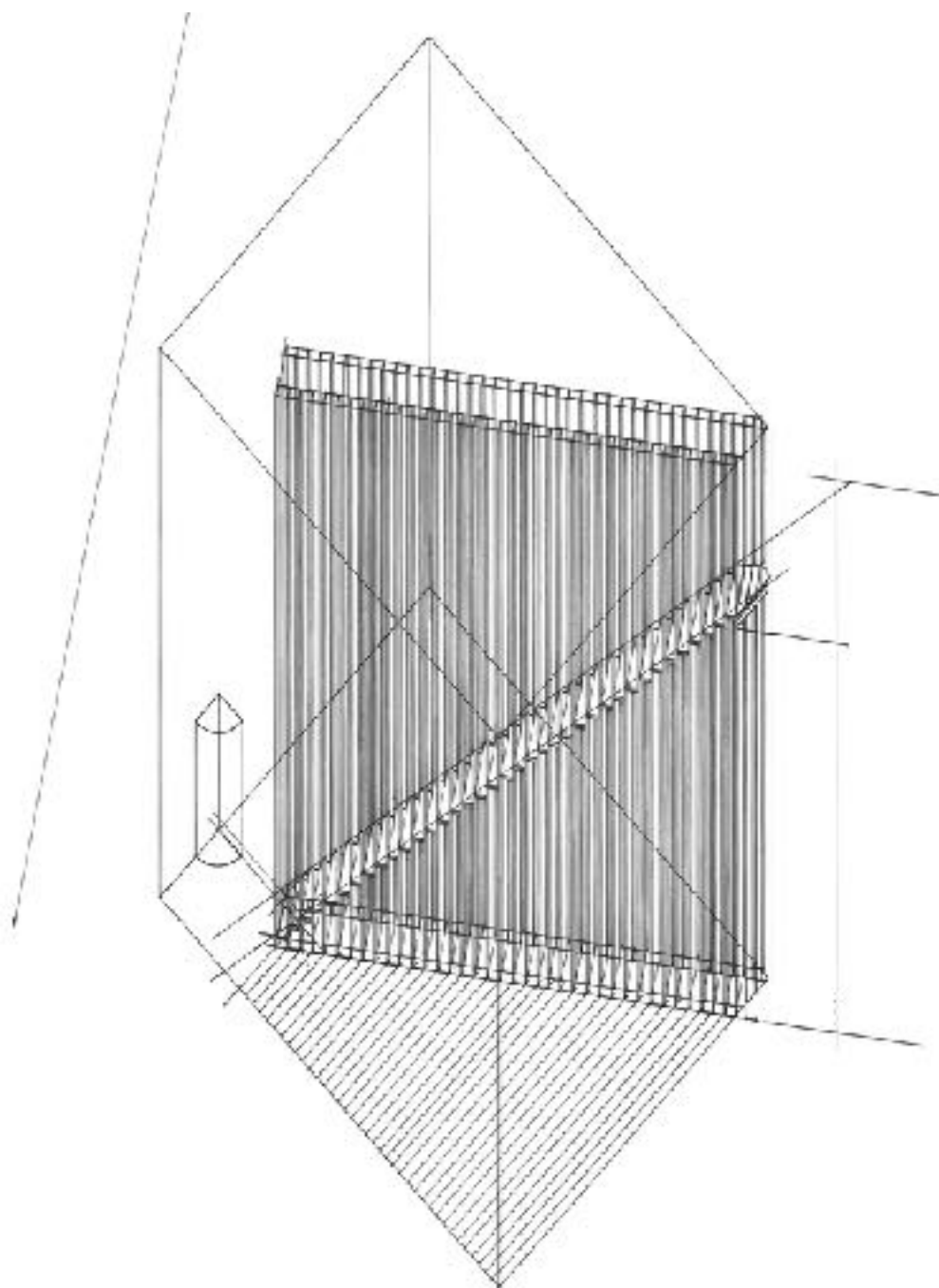
¹⁴⁶ Sólová výstava bola opäť výstupom rezidenčného pobytu v kultúrnom centre *MeetFactory* v roku 2016.

¹⁴⁷ Gábor vždy volí nízkonákladové riešenia jeho inštalácií.

¹⁴⁸ Sám umelec túto inštaláciu definoval ako „scénu s potenciálom naplnenia dejom, niečom performatívnym - divákom.“ Citované z: " ... *som racionálny typ tvorca, ktorý potrebuje prísť na systém vytvárania alebo vhodný pracovný postup*" Juraj Gábor v rozhovore s Petrom Megyešim. In: Profil, roč. 23, 2016, č. 3, s. 71. ISSN 1335- 9770

¹⁴⁹ Použité v Heideggerovom význame.

teplo či mrazení? Kdy si uvědomíte, že kolem vás svět sice proudí neuvěřitelnou rychlostí, vidíte stromy, které vítr ohýbá, vnímáte zvuky a okolí, ale najednou všechno necháváte za sebou a cítíte, že prostě jste? Přesně k tomu dochází, když člověk vstoupí do dřevěné konstrukce, která prostor vyplňuje“ (Zachová, 2016).



Obrázok č. 18 – Juraj Gábor: *Vertikálna gradácia* (2016),
architektonický projekt inštalácie

Zamerajme sa však zreteľnejšie na „sprievodné“ znaky spomínaného „vychýlenia“ bežnej skúsenosti s konkrétnym miestom a telom.

Ako sme si mohli všimnúť, opakovanie, radenie konkrétneho prvku za sebou (schodiska a nosných lát), stupňovanie, a s ním aj gradovanie, boli základnými formálnymi konštantami Gáborovej inštalácie. Vzťah výrazového postupu kompozičnej repetície, pomalého stupňovania a jeho recepčnej konzekvencie sme si už určili v prípade minimalistickej hudby, o ktorej sme sa zmieňovali v kapitole *Teoretické predpoklady meditativnosti*. Pripomeňme, že štruktúra organizácie prvkov minimalistického hudobného diela bola relatívne statická, dominovali jej slučky, pri ktorých dochádzalo k jemným variabilným zmenám. Tieto zmeny boli v tomto prípade nahradené, takpovediac, fyzicky - zvýšením nosných dosiek schodiska, ktoré reprezentovalo spomínanú gradáciu. Recepčnými prejavmi repetície v hudobnom diele bolo introspektívne presmerovanie vedomia na neho samého, jeho intencionalita sa presmerovala na jeho „tok“. Samozrejme, Gáborová práca a minimalistická skladba je z druhej a mediálnej podstaty diferentná a ich komparáciou sa tu dostávame na „tenký ľad“. Napriek tomu sa nám odkrýva podobnosť v akosti výsledného zážitku. Gábor vyžaduje od diváka reflexiu jeho vnútorného diania, prehodnotenie korelácie medzi vlastnými pohybmi, telesnými aktami (napr. fyzickú námahu pri sledovaní videa či stúpanie po schodisku) a javením sa okolitého sveta. „Mojou snahou je na základe zažitia prehnaných udalostí vytvoriť akési zhustené prostredie, o troška silnejší koncentrát fenoménov prebraných z reality, aby jeho účastník našiel seba samého, aby sa dostal do reálnej konfrontácie s vlastnou aktuálnou situáciou, ktorú práve žije“ (Gábor, 2016, s. 74).

Do centra recipientovej pozornosti sa dostáva samo vnímanie - akt vedomia, ktorý sa stáva jeho vlastným predmetným pólom. Inak povedané, dielo nás nabáda zaujať (kvázi)fenomenologický postoj¹⁵⁰, v ktorom „uzátvorkujeme“ naše vzťahovanie sa k ontologickej realite, tak ako to bolo zrejmé z citovanej pasáže recenzentky. Autor to v porovnaní dosahuje inými prostriedkami v porovnaní s minimalistickou hudbou - vytvára skôr konštitutívne podmienky tejto premeny vedomia, je jej asistentom stojacim za dielom. Z tohoto dôvodu si jeho inštalácie vyžadujú dlhodobjšiu recepciu, požadujú od ich príjemcu odhodlanosť. „Člověk tuší, co by měl udělat, ale sám sebe často brzdí, než se skutečně odhodlá k prvnímu kroku. Je potřeba nebát se a popojít“ (Zachová, 2016). V tejto aktivizácii spomínanej reflexie spočíva podstata jeho umeleckej stratégie. *Meditatívnosť* v Gáborovom prípade nevystupuje len ako dlhodobé pozorovanie krajiny, čistý zber zmyslových dát, ale spočíva v relativizácii javenia sa reality. Tento aspekt umelcovho umenia zostáva v platnosti aj v jeho (nateraz) vrcholnom diele - *Zrakovej pyramíde* (2015) (obr. č. 21)¹⁵¹

¹⁵⁰ Slovo „kvázi“ tu používame, nakoľko Gábor, pochopiteľne, nežiada od recipienta exaktnú analýzu štruktúry javenia vecí, ako je to v tradičnej husserlovskej fenomenológii.

¹⁵¹ Uvedené dielo bolo ideovo rozšírenou reinštaláciou realizácie v industriálnom priestore Baťovho inštitútu v *Krajskej galérii výtvarného umenia* v Zlíne. Tento sólový výstup Gábora niesol názov *Dievča pred domom*, ktorý bol apropriovaný z rovnomenného názvu maľby Jakuba Schikanedera.

. Miestom zmieňovaného landartového diela je lúka nad obcou Súľov-Hradná. Ihlanový tvar drevenej konštrukcie pochádza z vizuálnej pyramídy Leona Battista Albertiho, ktorú zadefinoval v knihe *Della pittura* (O maľbe) v roku 1435. Schému ľudského pozorovania zo statického miesta preniesol do racionálneho modelu. Divák tu má možnosť pozorovať výsek bezprostredne meniacej sa krajiny.¹⁵² V tejto chvíli sa môžeme vrátiť k pôvodnej otázke, ktorú sme si stanovili na začiatku tejto kapitoly: do akej miery je Gábor racionálnym typom tvorcu?



Obrázok č. 19 – Juraj Gábor: *Vertikálna gradácia* (2016)

¹⁵² Podobný princíp manipulovanej koncentrácie recepčného aktu na konkrétny rámec reality bol použitý aj v dielach *Initiation Space N°3* (1970 - 2015) francúzskej umelkyne Tanie Mouraud a *Second Meeting* (1989) Jamesa Turrella.



Obrázok č. 20 – Juraj Gábor: *Vertikálna gradácia* (2016), záber do vnútra inštalácie



Obrázok č. 21 – Juraj Gábor: *Zrková pyramída* (2015), lúka nad obcou Súľov-Hradná

Pre Gábora je dôležitý rovnako hmotný výsledok v priestore výstavy, tak aj proces uvažovania, jednotlivé kroky predchádzajúce finálnej realizácii diela. Premýšľanie dokonca chápe ako súčasť tvorby a umeleckého výstupu (Gábor, 2014). Obnažuje všetko, čo predchádzalo konkrétnemu umeleckému artefaktu.¹⁵³ Toto odhaľovanie priebehu konštitúcie diela svedčí viac o dôležitosti hľadania, o procesuálnej povahe jeho umeleckej produkcie ako celku. Napriek systematickej práci na jednotlivých realizáciách sa v jadre jeho myslenia nachádza prirodzená intuícia, ktorá vedie jeho rozhodnutia. Ako sa nám to ukazovalo v predošlých interpretačných sondách, autorovo „skúmanie“ vytýčených problematík je blízke fenomenológii. Vzdďaľuje sa však od nej niečím podstatným - rigoróznosťou analýz a snahou dospieť k definitívnym tézám. „Môj názor na veci nie je pevne stanovený. Nehľadám pojmovú či teoretickú definitívu. Nemennú formuláciu. Skôr ma teší hľadanie tej aktuálnej formulácie, na ktorú mám, na ktorú som dorástol“ (Gábor, 2016, s. 67).

Predošlé interpretačné analýzy nás dovedli k špecifikácii Gáborovho priestorového gesta, ktoré bolo charakteristické dôsledne citlivým architektonickým zásahom. Jeho výsledkom bolo divákove uvedomenie si vlastnej fyzickej prítomnosti, ktorá sa vstupom do centra pozornosti stávala hodnotnejšou. Autor ponúkal divákovi veľmi subtílny (náročne registrovateľný), ale súčasne aj sugestívny zážitok. Recipientovi predložený obraz, na ktorý samotný Gábor jemne upozornil rámcovaním ontologickej reality (*Vertikálna gradácia, Zraková pyramída*), už nebol „ručne“ formovaný, ako napríklad pri maľbe či soche. Podstatnou vecou v závere interpretovaných inštalácií bola priama účasť fyzického tela. Meditatívna praktika umeleckej tvorby, ktorá sa v tomto prípade objavovala, bola založená práve na participácii telesného aktu.

¹⁵³ To bolo prítomné napríklad na výstave *Dievča pred domom* (2014). Podobne k dokončeniu *Zrakovej pyramídy* v obci Súľov-Hradná prebehla sprievodná výstava *Práve teraz* (2015 - 2016) v galérii *Plusminusnula*, ktorú jej kurátorka Katarína Gatialová charakterizovala ako „myšlienkové zázemie“. K tomu pozri: GATIALOVÁ, Katarína: *Práve teraz*. In: <http://www.plusminusnula.sk/2015/11/6332/> (Online 1. 6. 2019)

8. Záver

V snahe o sumarizáciu je potrebné vrátiť sa do počiatočného bodu, do subjektívno- hypotetickej fázy rozvrhovania východiskových predpokladov skúmaného pojmu - výrazovej kvality s jej materiálovo-znakovými „ukotveniami“. Vzhľadom na to, že *meditatívnosť* bola odvodená od aktu vedomia, naše hľadanie sme začali určením parametrov *meditatívneho myslenia* na podklade Heideggerových úvah. Akosť uvedeného prístupu k svetu spočívala v eliminácii antropocentrickej (sebapresadzujúcej) kalkulácie, presnejšie, vo vyradení panstva vôli voči súcnam, ktorej výsledkom je systematizácia sveta a odstránenie náhodilosti v mene nemenných princípov západnej vedy. Heidegger nachádzal podstatu tohoto uvažovania cez pojem *približovanie* pochádzajúceho od Hérakleitosa. Jeho upresňovanie nás doviedlo k sémantike „pohybovať sa“, alebo „nechávať seba samého v blízkosti“ [letting-oneself-into- nearness]. Išlo o akési „prejasňovanie“ súcien, prenikanie k bytnosti vecí. Sprievodným elementom bola pokora a askéznosť myslenia, istá striedmosť, zdržanlivosť. Napriek zdanlivej podobnosti s východným myslením Heidegger tento pojem ukotvil v západnej starogréckej filozofickej tradícii Hérakleitovho spisu, z ktorého sa zachoval iba jeho názov. Presun podstaty tohoto myslenia na dielo a napĺňanie jeho výpovede v akte interpretácie znamenalo aplikovať spomínanú zdržanlivosť v inom význame - umelecký artefakt v týchto intenciách produkoval radikálny priestor na aktivizáciu recipientového myslenia, ktoré bolo minimálne determinované. V tomto sa nám potvrdzoval zmysel reduktívnosti výrazových prostriedkov ako kľúčového výrazového postupu, ktorý prechádzal naprieč všetkými analyzovanými dielami.

Meditatívnosť tak bola v priamom protiklade s faktografickou a obrazovou popisnosťou, ktorej cieľom bol dôraz na detail a vysoká miera explicitnej snahy o úplnosť sprostredkujúcej informácie. Bola úzko previazaná s kvalitami ako subtilnosť, efemérnosť, expresívna neutrálnosť a antidiskurzívnosť. Jej formálno-jazykovými prejavmi boli napríklad princíp vymazávania, preferovanie achromatického či monochromatického koloritu, vyprázdnenie kompozičného plánu či postup gradačného stupňovania a repetície kompozičných prvkov. Jednotliví autori mali však spoločné aj niečo iné - odmietnutie akýchkoľvek postprodukčných úkonov, ktoré by dosahovali formálny purizmus vedúci k fetišizácii artefaktu.¹⁵⁴ Novotný neupravoval látky organzy jeho malieb a švy nechával viditeľne priznané. Papčová používala analógovú fotografiu, ktorú už po vyvolaní nie je možné meniť. Gábor ponechával drevené konštrukcie svojich inštalácií bez povrchovej úpravy

¹⁵⁴ Je potrebné dodať, že minimalistická estetika sa dnes stala akousi zárukou vysokej hodnoty produktu. Tento typ estetizácie bez významotvorného opodstatnenia je príznačný pre súčasný dizajn (napríklad zariadenia firmy Apple). Došlo k rekontextualizácii minimalizmu z vysokého umenia do produktového dizajnu. *Meditatívnosť* výrazu uvedenú formalizáciu odmieta.

v surovom stave. Ako môžeme vidieť, *meditatívnosť* sa môže prejavovať aj vo vyradení konceptu absolútneho tvorca, ktorý má plnú kontrolu nad materiálnou produkciou diela. Meditatívne dielo taktiež odstraňovalo všetky nadbytočné podnety a zachovávalo si imanentnú sémantickú otvorenosť, ktorá vyzývala diváka k introspektívnej reflexii, k relativizácii jeho istôt. Spoločnými tematickými menovateľmi analyzovaných diel boli telesnosť, krehkosť ľudskej existencie či širšie ideovo-sémantické kontexty bytia človeka. Zmieňovaná apelácia k prehodnoteniu vlastného vzťahu k svetu ako recepčnej konzekvencie diela je však platná vo všeobecnosti, nie je výsadou samotnej

meditatívnosti. V jej prípade však táto výzva diela k divákovi naberá špecifickú povahu, ktorá je charakteristická práve vyššie spomínanou elimináciou antropocentrických (sebapresadzujúcich) nárokov autorského subjektu - ide tu o akúsi apelatívnosť v pokore či pokornú (nenásilnú) apeláciu.¹⁵⁵ Z tejto perspektívy je možné meditatívne dielo vymedziť vo vzťahu k politicko-angažovanému umeniu, ktorého podmienkou je naplnenie intencie premeny problematickej spoločenskej reality (sociálna úloha umenia). Uvedenej požiadavky na zmenu predchádza jasné morálno- etické presvedčenie autora, ktoré je cez prizmu diela manifestované.¹⁵⁶ Miera naliehavosti apelácie je v tomto prípade silnejšia, čo sa prejavuje napríklad v zámere intervenovať do verejného priestoru s cieľom otvorenej a hlavne explicitnej kritiky. Sociálna úloha tohto typu umenia sa prejavuje v zvýšenej miere operatívnosti.¹⁵⁷ Meditatívne umenie tak môže predstavovať alternatívu k politickému umeniu, ktoré je v súčasnej umeleckej praxi dominantné.

¹⁵⁵ Z tohoto dôvodu si jednotlivé diela vyžadovali trpezlivého diváka odhodlaného konfrontovať sa s častokrát interpretačne náročnými dielami.

¹⁵⁶ K vstupu morálno-etických aspektov do procesu utvárania umeleckej hodnoty pozri: BISHOP, Claire: *The social turn collaboration and its discontents*. In: *Artforum International*, roč. 44, 2006, č. 6. ISSN 1086-7058

¹⁵⁷ K tomu pozri viac: VILÍM, Erik: *Resuscitácia obrazov kultúrnej pamäti (teórie, formy stratégie vo výtvarnom umení)*. In: KAPSOVÁ, Eva et al.: *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018. ISBN 978-80-558-1354-7

9. Zoznam bibliografických odkazov

A. Bibliografia

- AUMONT, Jacques: *Obraz*. Praha: Akadémia múzických umění v Praze, 2005. ISBN 80-7331-045-7
- BARBARAS, Renaud: *Touha a odstup*. Praha: Oikoymenh, 2005. ISBN 80-7298-137-4
- BARTHES, Roland: *Světlá komora (Poznámka k fotografii)*. Praha: Fra, 2005. ISBN 978-80-86603-28-5
- BELIČOVÁ, Renata - VALENTOVÁ, Mária: *Ikonickosť výrazu a rozvíjajúce kategórie* In: PLESNÍK, Ľubomír a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. 2. dopl. vyd. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2011, s. 83 - 92. ISBN 978-80-8094-924-2
- BISHOP, Claire: *The social turn collaboration and its discontents*. Artforum International, roč. 44, 2006, č. 6. ISSN 1086-7058
- BLECHA, Ivan: *Proměny fenomenologie. Úvod do Husserlovy filozofie*. Praha: Triton, 2007. ISBN 978-80-7254-938-2
- BENYOVSZKY, Kristián: *Odkrytie štylistického znaku*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2011. ISBN 978-80-8094-862-7
- BUZÁSSYOVÁ, Klára - JAROŠOVÁ, Klára: *Slovník současného slovenského jazyka*. Bratislava: Veda - Publishing SAV, 2006. ISBN 80-224-0932-4
- CISAŘ, Karel: *Abeceda věcí (Poznámky k modernímu a současnému umění)*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014. ISBN 978-80-86863-70-2
- COBUILD, Collins: *English Dictionary*. London: Harper Collins Publishers, 1995. ISBN 0-00-370941-8
- COSTELLO, Diarmuid: *Kant podle Greenberga, aneb osud estetiky v současné teorii umění*. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 6, 2009, č. 7, s. 44 - 67. ISSN 1802-8918
- ČARNÁ, Daniela: *Michal Kern*. Bratislava: Galéria mesta Bratislava, 2011. ISBN 978-80-89340-35-4
- ČERVENĚK, Andrej: *Kontemplativnosť výrazu*. In: PLESNÍK, Ľubomír a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. 2. vyd. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2011, s. 95 - 98 ISBN: 978-80-8094-924-2
- DALLE, Barbara: *Heidegger on Gelassenheit*. In: *Minerva - An Internet Journal of Philosophy*, roč. 10, 2006. ISSN 1393-614
- DUCHAMP, Marcel: *Rozmluvy s Pierrem Cabannem*. Praha: transit.cz, 2017, s. 58. ISBN 978-80-87259-39-9

ECO, Umberto: *Meze interpretace*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2004. ISBN 978-80-246-0740-5

ELIADE, Mircea: *Dějiny náboženského myšlení IV, OD epochy objevů po současnost*. 2. vyd. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 978-80-7298-282-0

ELIADE, Mircea: *Posvátné a profánní*. Praha: Oikoymehn, 2006. ISBN 80-7298-175
ELIADE, Mircea: *Slovník náboženství*. Praha: Český spisovatel, 1993. ISBN 80-202-0438-5
FLUSSER, Vilém: *Za filozofii fotografie*. Praha: Fra, 2013. ISBN 978-80-86603-79-7

FRIED, Michael: Umění a objektovost. In: POSPISZYL, Tomáš (ed.): *Před obrazem*. Praha: OSVU, 1989, s. 47 - 71. ISBN 80-2381-296-6

FLAŠAR, Martin: Minimal music jako problem figury a pozadí. In: RUSINOVÁ, Zora - KRALOVIČ, Ján (eds.): *Serialita a repetícia ako tvorivé princípy integrovaného umeleckého diela*. Bratislava: VŠVU v Bratislave, 2018, s. 64 - 71. ISBN 978-80-8189-015-4

FOSTER, Hal: *Co je nového na neovantgardě?* In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 5, 2010, č. 8, s. 58 - 84. ISSN 1802-8918

FOSTER, Hal et al.: *Umění po roce 1900*. 2. vyd. Praha: Slovart, 2015. ISBN 978-80-7391- 975-7

GREENBER, Clement: Modernistická malba. In: POSPISZYL, Tomáš (ed.): *Před obrazem Před obrazem*. Praha: OSVU, 1989, s. 35 - 46. ISBN 80-2381-296-6

GREENBERG, Clement: *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance*. Chicago: University of Chicago Press: 1995, s. 292 - 302. ISBN: 978-02-263-0624-7

GERŽOVÁ, Barbora: *Ilúzia priestoru / pokus o nové čítanie (Katalóg k rovnomennej výstave)*. Nitra: Nitrianska galéria, 2009. ISBN 978-80-85746-41-9

GEUKENS - Yasmine, VIL - Marie-Paule De: Preface. In: NOVOTNÝ, Jaromír: *Backlight*. Antverpy: Geukens & De Vil, Alex Vervoordt Gallery, 2016. ISBN 978-90-8252-260-0
GOLDING, John: *Cesty k abstraktnímu umění (Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still)*. Brno: Barrister & Principal, 2003. ISBN 80-86598-48-9

GRYGAR, Štěpán: *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004. ISBN 80-7331-014-7

HARMAN, Graham: Greenberg, Duchamp, and the Next Avant-Garde. In: Askin, Ridvan - Ennis, Paul J. - Higler, Andreas - Schweighauscr, Philipp (eds.): *Aesthetics in the 21st Century Speculations V*. New York: Punctum books, 2014, s. 251 - 274. ISBN 978-06-922-0316-3

HESSOVÁ, Barbara: *Abstraktní expresionismus*. Praha: Slovart, 2005. ISBN 978-80-7209- 840-8

HEIDEGGER, Martin: *Discourse on Thinking*. Prel. John M. Anderson, E. Hans Freund. New York: Harper and Row, 1966. ISBN 66-15041

HEIDEGGER, Martin: O filmu, japonsku a divadlu nó. In: *Zen 3*. Bratislava: Cad press, 1989. Bez ISBN

HLUŠÍKOVÁ, Marta: *Latinsko – slovenský slovník*. Bratislava: Kniha - Spoločník, 2003. ISBN 80-88814-36-7

HUBINA, Miloš: *Vedomie ako oceán: Filozofia a meditácia v indickom buddhizme*. Bratislava: Chronos, 2004. ISBN 80-8902-711-3

HUSSERL, Edmund: *Ideje k čistej fenomenologii a fenomenologickej filozofii I*. Praha: Oikoymenh, 2004. ISBN 80-7298-085-8

HUSSERL, Edmund: *Ideje k čistej fenomenologii a fenomenologickej filozofii II: Fenomenologická zkoumání o konstituci*. Praha: Oikoymenh, 2006. ISBN 80-7298-129-3
HUSSERL, Edmund: *Idea fenomenologie: a dva texty Jana Patočku k problému fenomenologie*. 2. vyd. Praha: Oikoymenh, 2015. ISBN 978-80-7298-023-90

IHRINGOVÁ, Katarína: *Od neuroestetiky k dejinám umenia*. In: Profil, roč. 23, 2016, č. 2, s. 132 - 40. ISSN 1335-9770

INGARDEN, Roman: *O Štruktúre obrazu*.

Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965. Bez ISBN

ISER, Wolfgang: *Fiktivní a imaginární*. Praha: Karolinum, 2017.

ISBN 978-80-246-2781-6
ISER, Wolfgang: *Jak se dělá teorie*.

Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1672-8

JUDD, Donald: *Specific objects*. IN: Arts Yearbook, roč. 8, 1965, s.

181-189. BEZ ISSN
KALNICKÁ, Zdeňka: *The Ontological Status of an Artwork*. In: *Academiae Pedagogicae Agriensis*.

Eger: Pedagogická akademie Eger, 1998, s. 69 - 77. ISBN

1216-5980

KAPSOVÁ, Eva: *Konceptuálne tendencie vo výtvarnom umení*.

Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2002. ISBN

80-89078-04-4

KAPSOVÁ, Eva: *O hraniciach interpretácie umeleckého diela*.

In: FANDELOVÁ, Eva (ed.): *Reprezentačný zborník Filozofickej*

fakulty UKF v Nitre. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa,

2003, s. 189 - 200. ISBN 80-8050-642-6

KAPSOVÁ, Eva: *Výrazové osobitosti výtvarného diela*. Nitra:

Univerzita Konštantína Filozofa, 1997. ISBN 80-8050-139-4

Kandinsky, Wassily: *O duchovnosti v umění*. Praha: Triada,

1998. ISBN 80-86138-06-2
KESNER, Ladislav: *Muzeum umění*

v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé

Nitra 2019 [2024]

Mgr. Erik Vilím

145

společnosti. Praha: Argo, Národní galerie v Praze, 2000. ISBN: 80-7203-252-6 KOSUTH, Joseph: *Art After Philosophy*. In: GUERCIO, Gabriele (ed.): *Art After Philosophy and After, Collected Writings, 1966–1990 By Joseph Kosuth*. Cambridge: The MIT Press, 1991. ISBN: 978-02-6211-157-7

KRÁLIK, Ľubor: *Stručný etymologický slovník slovenčiny*. Bratislava: Veda - Publishing SAV, 2015. ISBN 978-80-224-1493-7

KRALOVIČ, Ján: *Od videnia k zviditeľňovaniu (K tvorbe Juraja Gábor)*. In: *Ostium*, roč. 12, 2016, č. 1. ISSN 1336-6556

KRALOVIČ, Ján - GÁBOR, Juraj: *Trpezlivosť ma učí umeniu*. In: *Dívka před domem*. Zlín: Truc sphérique, 2014. ISBN 978-80-9693392-9-9

KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization*

of the Sign in the Work of Peter Eisenman. In: EISENMAN, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987. ISBN 978-0195-051-30-8

KUBALOVÁ, Dana: *Kolorit vo výtvarnom umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2010. ISBN 978-80-8094-750-7

LIPTÁK, Michal: *Možnosti umeleckej kritiky: Fenomenologická analýza*. Trnava: Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2013. ISBN 978-80-8082-702

MANOVICH, Lev: *Automating Aesthetics*. In: *FlashArt*, roč. 50, 2017, č. 316. ISSN 1336-9644

MEGYEŠI, Peter: *Juraj Gábor*. In: *FlashArt*, roč. 7, 2014, č. 31, s. 51. ISSN 1336-9644

MEGYEŠI, Peter: *Rámce, kontexty, videnie, gradácia: Poznámky k tvorbe Juraja Gábor*. In: *Profil*, roč. 23, 2016, č. 3, s. 42 - 64. ISSN 1335-9770

MEGYEŠI, Peter - GÁBOR, Juraj: " ... som racionálny typ tvorcu, ktorý potrebuje prísť na systém vytvárania alebo vhodný pracovný postup" *Juraj Gábor v rozhovore s Petrom Megyešim*. In: *Profil*, roč. 23, 2016, č. 3, s. 71. ISSN 1335-9770

MENNEKES, Friedhelm: *Nadšení a pochybnost (Nové umění ve starém kostole)*. Praha: Triáda, 2012. ISBN 80-7474-057-2

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenologie vnímání*. Praha: Oikoymenh, 2013, 1. vyd. ISBN 978-80-7298-485-5

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Primát vnímání a jeho filozofické důsledky*. Praha: Vita Intellectiva, 2011. ISBN 978-80-87258-72-9

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Svět vnímání*. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 978-80-7298- 287-5

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Viditelné a neviditelné*. Praha: Oikoymenh, 1998. ISBN 80- 86005-04-1

MIKO, František: *Fenomenológia čítania a dielo*. In: *O interpretácii umeleckého textu 13*. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre, 1991. Bez ISBN

- MIKO, František: *Význam jazyk semióza (metodologické reflexie)*. Nitra: Vysoká škola pedagogická v Nitre, 1994. ISBN 80-88-738-55-5
- MIKO, František: *Aspekty literárneho textu*. Nitra: Ústav jazykovej a literárnej komunikácie, Pedagogická fakulta v Nitre, 1989. Bez ISBN
- MIKO, František: *Estetika výrazu*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969. Bez ISBN
- MITCHELL, W. J. T.: *Teória obrazu*. Prel. Lucie Chlumská, Andrea Průchová, Ondřej Hanus. Praha: Karolinum, 2016. ISBN 978-80-246-3202-5
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. Bez ISBN
- Mukařovský, Jan *Estetické prednášky II*. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2014. ISBN 978-80-8577-894-6
- NESTJORKIN, S. P.: *Filozoficko-psychologické aspekty Čanových kun-an (kóanov)*. In: *Zen* 3. Bratislava: Cad press, 1989. Bez ISBN
- NIETZSCHE, Friedrich: *Myšlienky*. Bratislava: Nestvor, 2005. ISBN: 80-89000-85-1
- NOVOTNÝ, Karel: *Co je fenomén? Husserl a fenomenologie ve Francii*. Praha: Pavel Mervart, 2010. ISBN: 978-80-873-7824-3
- O'DOHERTY, Brain: *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*. Praha: tranzit.cz, 2014. ISBN 978-80-8725-930-6
- OLŠOVSKÝ, Jiří: *Slovník filozofických pojmů současnosti*. 3. vyd. Praha: Grada, 2011. ISBN 978-80-247-3613-6
- PAPČOVÁ, Lucia - ŠTĚPÁNEK, Branislav: „*Moje dielo sa sprítomňuje v interakcii, nie v okamihu vytvorenia*“ Lucia Papčová v rozhovore s Branislavom Štěpánkom. In: *Profil*, roč. 25, 2018, s. 60 - 95. ISSN 1335-9770
- PAPČOVÁ, Lucia - GRÚŇ, Daniel: *Za krokmi v mäkkej tráve (Rozhovor s Luciou Papčovou)*. In: *Kloaka*, roč. 4, 2013, č. 3, s. 26 - 37. ISSN 1338-5054
- PATOČKA, Jan: *Umění a čas I. (sebrané spisy)*. Praha: Oikoymenh, 2004. ISBN 80-7298-113-7
- PATOČKA, Jan: *Co je fenomenologie*. In: HUSSERL, Edmund: *Idea fenomenologie: a dva texty Jana Patočku k problému fenomenologie*. 2. vyd. Praha: Oikoymenh, 2015. ISBN 978-80-7298-023-90
- PATOČKA, Jan: *Úvod do fenomenologické filosofie*. 2. vyd. Praha: Oikoymenh, 2003. ISBN 80-7298-064-5
- PETŘÍČEK, Miroslav: *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5
- PETŘÍČEK, Miroslav: *Úvod do současné filosofie*. Praha: Herrmann & synové, 1997. ISBN 978-80-8003-30-5
- PECHAR, Jiří: *Problémy fenomenologie. (Od Husserla k Derridovi)*.

Praha: Filosofia, Nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR, 2007. ISBN 978-80-7007-265-3

Plesník, Ľubomír: *Estetika jednakosti*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2001. ISBN 80- 8050-463-6

PLESNÍK, Ľubomír a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. 2. dopl. vyd. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2011. ISBN 978-80-8094-924-2

PLESNÍK, Ľubomír: František Miko a príbeh „nitrianskej školy“. In: MATEJOV, Fedor - ZAJAC, Peter: *Od iniciatívy k tradícii. Štrukturalizmus v slovenskej literárnej vede od 30. rokov po súčasnosť*. Host: Brno, 2005, s. 338 - 345. ISBN: 80-7294-149-6

PLESNÍK, Ľubomír: *Pragmatická estetika textu*. Nitra: Vysoká škola pedagogická v Nitre, 1995. 80-88738-94-6

PLESNÍK, Ľubomír: *Kapitoly z recepcnej poetiky*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2012. ISBN 978-80-558-0185-8

RICHTER, Gerhard - ELGER, Dietmar - OBRIST, Hans-Ulrich: *Gerhard Richter - text (writings, interviews and letters, 1961-2007)*. London: Thames & Hudson, 2009. ISBN: 978- 0500-093-46-7

SLÁDEK, Ondřej: *Jan Mukařovský. Život a dílo*. Brno: Host, 2015. ISBN 978-80-7491-531-4

SKEAT, W. Walter: *A concise etymological dictionary of the English language*. Oxford: The Clarendon press. 1967. Bez ISBN

ŠPAŇÁR, Július - HRABOVSKÝ, Jozef: *Latinsko / slovenský – Slovensko / latinský slovník*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1962. ISBN 80-08-02051-2

ŠENK, Filip: Reality Behind the Curtain of Painting. In: NOVOTNÝ, Jaromír: *Backlight*. Antverpy: Geukens & De Vil, Alex Vervoordt Gallery, 2016. ISBN 978-90-8252-260-0

SUZUKI, Daisetsu Teitaro a kol.: *Malý úvod do zenu*. In: ZEN 1. Bratislava: Cad press, 1986. Bez ISBN

Veľký slovník anglicko-slovenský slovensko-anglický. 2. vydanie. Bratislava: Lingea, 2010, s. 393. ISBN 978-80-89323-68-5

VILÍM, Erik: Resuscitácia obrazov kultúrnej pamäti (teórie, formy stratégie vo výtvarnom umení). In: KAPSOVÁ, Eva et al.: *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018. ISBN 978-80- 558-1354-7

WILLIAMS, Paule - TRIBE, Anthony: *Buddhistické myšlení*. Praha: ExOriente, 2011. ISBN 978-80-904246-8-6

B. Internetové zdroje

GATIALOVA, Katarína: *Práve teraz*. In: <http://www.plusminusnula.sk/2015/11/6332/> (Online 1. 6. 2019)

GÁBOR, Juraj: rezidencia /december 2011. In: http://www.banskastanica.sk/d/residency/juraj_gabor_rezidencia_aklimatizacia_december_2011 (Online 1. 6. 2019)

DUCHAMP, Marcel: *The Richard Mutt Case*. In: https://monoskop.org/images/6/6f/The_Blind_Man_2_May_1917.pdf (Online 1. 6. 2019)

KORONCZI, Dávid: *Gradácia?* In: <https://artalk.cz/2014/04/08/tz-juraj-gabor/> (Online 1. 6. 2019)

NOVOTNÝ, Jaromír - VUEGEN, Christine: *Look, experience and look again* In: <http://jaromirnovotny.com/white-roomgeukens-devilantwerp/> (21. 1. 2018) NOVOTNÝ, Jaromír: *Transition Point (statement for the exhibition)*. In: <http://jaromirnovotny.com/transition-point-2/> (Online 1. 6. 2019)

PAPČOVÁ, Lucia: *Synopsis (Skica pre suchú jaskyňu)*. In: <http://luciapapco.com/video.php?catID=5&pracaID=39&sub=synopsis> (Online 1. 6. 2019)

PAPČOVÁ, Lucia: *Artist Statement*. In: <http://luciapapco.com/info.php> (online 10. 1. 2017)

ZACHOVÁ, Tereza: *Vic než meditate*. Artalk, 2016. In: <https://artalk.cz/2016/05/20/vic-nez-meditace/> (Online 1. 6. 2019)

C. Obrazová príloha

Obrázok č. 1 – Jaromír Novotný: *Resetting* (2006)
Zdroj: archív autora

Obrázok č. 2 - Jaromír Novotný: *Transition I* (2009)
Zdroj: archív autora

Obrázok č. 3 – Jaromír Novotný: séria *Transition* (2009), pohľad do expozície
Zdroj: archív autora

Obrázok č. 4 – Jaromír Novotný: *Visible Painting X* (2010)
Zdroj: archív autora

Obrázok č. 5 – Callum Innes: *Exposed Painting, Blue Violet* (2017)
Zdroj: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/56355/Callum-Innes-Exposed-Painting-Blue-Violet>

Obrázok č. 6 – Jaromír Novotný: *Visible Painting X* (2010), detail
Zdroj: archív autora

Obrázok č. 7 – Jaromír Novotný: *Magenta* (2013) Zdroj: archív autora

Obrázok č. 8 – Jaromír Novotný: *bez názvu* (2016) Zdroj: archív autora

Obrázok č. 9 - Lucia Papčová: *Arkádia I [1]* (2013) Zdroj: archív autorky
Obrázok č. 10 - Lucia Papčová: *Arkádia I [2]* (2013) Zdroj: archív autorky
Obrázok č. 11 - Lucia Papčová: *Arkádia III [1]* (2014) Zdroj: archív autorky
Obrázok č. 12 – Jaromír Novotný: *Magenta* (2013) / Lucia Papčová: *Štúdia krajiny [4]* (2015) Zdroj: archív autorov
Obrázok č. 13 – Lucia Papčová: *Skica pre suchú jaskyňu* (2018), zábery z troch naračných línií Zdroj: archív autorky
Obrázok č. 14 – Juraj Gábor: *MLO (Malý levitujúci objekt)* (2011), náčrt a finálna realizácia Zdroj: archív autora
Obrázok č. 15 – Juraj Gábor: *Gradácia [1]* (2013), kresba na pauzovacom papieri Zdroj: archív autora
Obrázok č. 16 – Juraj Gábor: *Gradácia* (2014), architektonický projekt inštalácie Zdroj: archív autora
Obrázok č. 17 – Juraj Gábor: *Gradácia* (2014), zábery do expozície

Zdroj: archív autora

Obrázok č. 18 – Juraj Gábor: *Vertikálna gradácia* (2016), architektonický projekt inštalácie Zdroj: archív autora

Obrázok č. 19 – Juraj Gábor: *Vertikálna gradácia* (2016)

Zdroj: http://www.meetfactory.cz/media/images/thumbs/Gábor_Juraj-5220-600x.jpg Obrázok č. 20 – Juraj Gábor: *Vertikálna gradácia* (2016), záber do vnútra inštalácie Zdroj: <https://artalk.cz/wp-content/uploads/2016/05/unspeified13-1060x1060.jpg>

Obrázok č. 21 – Juraj Gábor: *Zraková pyramída* (2015), lúka nad obcou Súľov-Hradná Zdroj: <https://www.noo.sk/images/projects/20/5bade03b72d09.jpg>
<https://www.noo.sk/images/projects/20/5921feabadb5d.jpg>

9. Kritický doslov k dizertačnej práci po piatich rokoch

[formulovaný s odstupom 5 rokov]

Pološero príjemnej pohody milého zamyslenia - bola veta, ktorú použil František Miko, keď chcel opísať meditatívnosť v interpretácii umeleckého diela, v jeho prípade, samozrejme, básnického. V skutočnosti nám predložil odpoveď na otázku *ako myslieť meditatívne*. Miko nám dáva typ takého prístupu k básni, ktorý vyzdvihuje jeho individuálnu existenciu v komunikácii a ponecháva jej ideové vrstvy v ich „prirodzenej nejasnosti“. Dnes s odstupom času by sme povedali, že ich ponecháva v poloskrytosti, poloodhalenosti.

V týchto riadkoch by som rád sformuloval pár kritických viet k môjmu staršiemu textu. Roky som sa tomu kroku úspešne vyhýbal, aby som napokon dospel k potrebe koherentnejšej sebareflexie. Tak poďme na to.

Azda pozitívnym miestom, ktoré akoby jemne odhaľovalo istú formu intelektuálneho výkonu, pokladám interpretačné naladenie - metodológiu. Uvažovanie v texte si dalo záležať na spôsobe cesty. Aj preto je veľká časť úvodu venovaná fenomenologickým obchádzkam. Kým sme sa ako čitatelia dostali k pološeru príjemnej pohody milého zamyslenia, trvalo to. Dlho...

Otázka *ako myslieť meditatívne* sa ukázala ako komplexná, obzvlášť ak chceme rozprávať vážne a s plnou filozoficko-estetickou kompetenciou. Pokiaľ prvé časti textu rastú s fascináciou metodologických problémov,

d'alsie sa tým už nemôžu až tak pochváliť.
Tu neskôr, najmä v interpretačných analýzach,
chýba dôslednejšie uplatnenie metodologických
úvah v jednotlivých interpretačných aktoch, ktoré
tendovali k formalistickým spôsobom čítania,
dokonca s ľahkosťou nevedomia, oddané pocitu
správnosti.

Príkladom je časť venovaná Lucii Papčovej.
Práve na týchto miestach je zreteľná snaha
objaviť v geometrických formálnych vzťahoch
božské konotácie. Tu som naozaj kĺzal na ľade
nadinterpretácie.

Viac: Kapitola Redukcia narácie (Lucia Papčová)

Naopak, konkrétne v úvahách o priestore
a vzťahoch k subjektu, k telu či k okolitej
architektúre prišli tieto základy ako nápomocné.
Pripomeňme si aspoň skúsenosť
minimalistického diela, ktorá bola definovaná
skúsenosťou so zmyslovo registrovaným
objektom v konkrétnej situácii zahŕňajúcej
pozorovateľa diela. Inklúzia tela recipienta a jeho
fyzická participácia sa ukázala ako dôležitá,
okrem iného napríklad v dielach J. Novotného.
Prejavovalo sa to napokon na úrovni rozmerov
formátu jeho diel, ktoré zachovávali analogicky
proporčný vzťah k divákovi. V tomto kontexte
akoby dielo obsahovalo vo svojej fyzickej
podstate „vedomie“ diváka.

Viac: Kapitola Redukcia priestorového gesta
(Juraj Gábor)

Zamerajme sa na zreteľnejšie „sprievodné“ znaky
či akési „vychýlenia“ z bežnej skúsenosti
s konkrétnym miestom a telom. Zaostrenie
takéhoto charakteru malo zmysel a bolo dobré,
že tu táto fenomenologická metodologická pôda
bola dobre upravená. Bez nej by sme len veľmi
intuitívne zľahka kĺzali po vode, bez

uvedomovania si neskorších následkov.

S týmto záujmom o reflexiu prítomnosti tela a okolia prichádzala na rad prirodzene náklonnosť k téme prírodnej krásy. Tá sa sprítomnila ako spätá s meditatívnosťou, a to aj v bukolických a romantizovaných významoch. Interpretačné úvahy dokázali, že sa v súčasnom umení vieme pohodlne vyhnúť romantickým manierom. Príkladom aktualizovaného využívania symbolického potenciálu krajiny a jej estetického pôsobenia bolo práve dielo Lucie Papčovej. Pripomeňme si, že svetlo, spolu so špecifickým charakterom krajiny, vytváralo v jednom z jej diel akýsi „medzipriestor“. Bola to jednoducho vyrúbaná alej. Recipient „uzátvorkoval“ pôvodný objekt (les) a svoje vnímanie posúval smerom do čisto abstraktných parametrov, ktoré akoby znenazdajky ponúkala fotografia krajiny.

V prípade Lucie Papčovej sa mi podarilo nájsť aj niečo z meditatívnosti v samotnom spôsobe tvorby. Spomeňme si totiž, že prekonanie metafyzicko-diskurzívneho módu myslenia bolo možné vďaka jednoduchej aktivite - *čakaniu*. Autorka si tento princíp osvojila, aby jednotlivé fotografie vytvárala klasickým analógovým spôsobom. Čakala na tie správne podmienky, ktoré budú mať potenciál vytvoriť abstraktný obraz v očiach diváka. Uvádzaný pojem - vo význame M. Heideggera - nám v texte poslúžil na pootvorenie interpretácie. Čakanie *v kontexte jeho myslenia* totiž vyradovalo konkrétny objekt tejto aktivity - subjekt potláčal jeho intencionalitu, ale nie úplne. Domievam sa aj po rokoch, že toto „potlačenie“ sa prejavilo nie len v technickom akte fotografovania, ale aj v čítaní krajinnej situácie [svetelnej aj kompozičnej]. Redukcia vyjadrovacích prostriedkov na elementárne svetlo a rámec fotografického média [obdĺžnik, ktorého strany sú v jasnom pomere]. V tejto situácii nie sú

potrebné slová, všetko nevyhnutné predsa máme už tu. Vidieť výsledok si opäť žiadania odklad, čakanie, trpezlivosť. Je potrebné byť zmierený s negatívnym výsledkom, inak povedané, možno toto čakanie prinesie zlé ovocie. *Čakanie – a to je dôležité* – sa stáva prostriedkom, cez ktorý nechávame samých seba v *otvorenosti* voči tajomstvu bytia.

Viac: Kapitola Filozofický pohľad

Slovo čakanie nás previedlo k ďalšiemu súvisiacemu pojmu, ktoré spätne pokladám za dôležité a stále vo mne rezonuje. Počiatok vzniku diela vo všetkých interpretačných príkladoch obsahoval *pokoru*, vzdanie sa kontroly a jasnej predstavy výsledku (viac Heidegger, *odovzdanosť*). Pokora ako niečo, čo je súčasťou samotných intelektuálnych výkonov, aktov vedomia, je zdrojom mnohých myšlienok aj dnes.

Fenomenologické vykročenia v úvode podržali kde-tu aj úvahy o abstraktnom diele a neuviedli nás do triviálnosti subjektívizačných ťažení. Reflexie prítomnosti boha a prežívania či registrácie boli opäť miestami, ktoré sa len veľmi ťažko vzpierali presnejšej pojmovodiskurzívnej priliehavosti.

Na záver môžem ešte vyzdvihnúť možno ambíciu vrátiť sa do počiatočného bodu, ako aj rozvrhovanie hypotéz. V zápätí som sa však dopustil niečoho, čo by sme mohli nazvať ako inštrumentalizácia metodologických predpokladov. V tomto smere by som len veľmi ťažko nachádzal obstojnú protiargumentáciu. Na vzťah medzi objektom skúmania a metodologickou aplikáciou musím prizerať aj v budúcnosti.

Sekundárnym objavom bolo niečo skryté medzi riadkami. Podme predsa len skúsiť z toho hutného textu vybrať niečo, čo sa blíži k intelektuálnemu výkonu ako takému, nie len predstieranému. Pokúsme sa teda o malé presmerovanie.

Totíž možno prirodzeným krokom v uvažovaní o predmetnej téme je presmerovanie meditatívnosti tam, kam patrí - teda do aktu, ktorý náleží subjektu. Azda presnejšie by znelo „ukotvenie“. Čo ak upozadíme meditatívnosť ako estetickú kategóriu, ktorej snaha o „parametralizáciu“ zlyhala. To je potrebné si priznať. Čo by sa teda týmto krokom stalo? Jednoduchá vec. Meditatívnosť je vlastná konkrétnemu spôsobu myslenia, rozvrhovania, transcendovania na okolitý svet. Je to pokorné myslenie, ktoré sa vracia späť, aby potom mohlo vykročiť do tmavej hĺbky pološera a v ňom pretrvávať. *V tomto čakaní totiž nachádzame seba samého, ale aj cudzieho, ktorý zotráva v polosvetle. V tomto čakaní unikáme, aby sme znovu našli stratenú citlivosť pre prekračujúce. Ak sa zamyslíme týmto smerom, niečo prínosné by z tejto práce mohlo byť. Ale to ukáže až čas.*

Erik Vilím,
29. 4. 2024