

KO

EVA KAPSOVÁ



CONCEPTUÁLNE
TENDENCIE
VO VÝTVARNOM
UMENÍ

Eva K a p s o v á

KONCEPTUÁLNE TENDENCIE VO VÝTVARNOM UMENÍ

Akadémia umení v Banskej Bystrici

Fakulta výtvarných umení

2002

Posudzovatelia: prof. PhDr. Zdeněk Mathauser, DrSc.
prof. PhDr. Vincent Šabík, CSc.
prof. PhDr. Štefan Gero, CSc.

AKADÉMIA UMENÍ
KNIŽNICA
Rudlovska cesta 8
974 01 BANSKÁ BYSTRICA
č.t. 088/4320401

1413

© Eva Kapsová, 2002
ISBN 80-89078-04-4

OBSAH

Na úvod alebo Konceptuálne tendencie vo výtvarnom umení	7
KAPITOLA 1	
Kompozícia – cesta k tvaru výtvarného diela	25
1.1 Kompozícia ako výraz hľadania poriadku	27
1.2 Kompozícia tvaru v konceptuálnom umení a jeho výrazová diferenciacia	43
1.3 Kompozícia diela s malým počtom prvkov. Limity interpretácie	65
KAPITOLA 2	
Intertextualita ako vyjadrovací princíp postmoderného umenia	77
2.1 Medzi životom a umením – výtvarné umenie ako show	79
2.2 Intertextualita výtvarného umenia a náboženských motívov	103
2.3 Skladba fragmentov v intencii morálnej myšlienky. Príklad Juliána Fila	126
2.4 Protagonista súčasného umenia – dobrák alebo darebák? Etický aspekt v konceptuálnom umení	132
KAPITOLA 3	
Iluzívnosť v konceptuálnej maľbe	143
3.1 Iluzívnosť ako súčasť konceptu	145
3.2 Iluzionizmus a emblematické motívy v konceptuálnej maľbe. Príklad Roberta Bielika	148
3.3 Obraz, ilúzia, myslenie	155
Zhrnutie	162
Summary	167
Literatúra	171
Edičná poznámka	176

• *Istota výrazu znamená štýl...*

NA ÚVOD
ALEBO
KONCEPTUÁLNE TENDENCIE
VO VÝTVARNOM UMENÍ



Časové zauzlenie – koniec 20. storočia a zároveň i milénia – zapôsobilo na autorov filozofických, historických, antropologických, náboženských, umenovedných, ale aj ďalších iných úvah temer ako zaklínadlo. Fanfáry orchestrov a svetlice ohňostrojev v atraktívnych show odprevadili dátum trikrát potvrdzujúci záver desiatkového radu a privítali medzičas. Akoby tri nuly nového dátumu nechceli patriť nikomu. Dokonca i fyzikálne a numerologické sympóziá si neboli načíslom: patrí tento čas ešte onomu alebo už tomuto času? Inštitúcia dátumu a času sa potvrdila ako kultúrny diskurz (dispozitív) – zaúčinkovala nielen praxeologicky, objektivisticky a racionálne, ale poznačila aj emócie a nálady svojich užívateľov. Pred dvoma storočiami vyjadril Francisco Goya úzkosť z plynutia času formou expresívnej analógie a personifikácie takto: Saturnus – Čas ako nadčlovek požiera svoje deti. On sám ostáva ako demiurg ľudského príbehu. Na konci veku vekov a času časov končí sa i príbeh. Čas ale pokračuje. Plynie tak, že pohlcuje sám seba. Z jeho zániku sa rodí nový čas. Čas nového príbehu...

Keď J.-F. Lyotard určil nielen ako jeden zo znakov, ale dokonca ako príčinu postmodernej situácie koniec „veľkého príbehu“ (ktorý celkom konkrétne identifikoval: kresťanstvo, socializmus...), zdanlivo sa postavil do radu skeptikov zavrhujuúcich nielen dôveru v zmysel ľudských dejín, ale aj v zmysel ľudského konania vôbec. V opozícii voči Habermasovi, Adornovi, Gadamerovi, ale i Gombrichovi a Clarkovi či Gablikovej odvrhuje jednu veľkú, sceľujúcu Ideu a Pravdu a uprednostňuje pluralitu malých právd individualizovaných diskurzov, medzi ktorými netreba hľadať konsenzus. Takéto čítanie Lyotarda však možno vyplýva z určitej nepozornosti: áno, konsenzus síce nie je možný, ale napriek tomu tento princíp koexistencie autonómnych diskurzov funguje! Jazykové hry sú heterogénne, navzájom „nesděliteľné“, každá jazyková hra, každý diskurz má svoje pravidlá, navzájom neprevediteľné, ale to neznamená, že nemôžu vedľa seba koexistovať, že nemôžu fungovať ako „pragmatická valencia sui generis“.¹ Mohli by sme napokon i pripustiť, že oba tábory sa práú zbytočne. Nárok na existenciu vyžaduje ohľad, nevytesnenie

druhej strany. Ohľad a rešpekt druhej strany je určitý druh konsenzu, hoci to Lyotard takto nedeklaruje!

Lyotard vidí v postmodernej roztrieštenosti vedenia dokonca prednosť. Hovorí, že postmoderné vedenie zvyšuje našu vnímavosť rôznosti a toleranciu (schopnosť znášať nesúmerateľné). Treba zdôrazniť, že to platí aj spätne, t. j. zmysel pre toleranciu podporuje a zachováva pluralitu a rôznorodosť. Lyotard v otázke jazykových hier (princípov jednotlivých vedení) narába s pojmom metanaratívneho príbehu. Chápe ho tak, že v pozadí každého skúmania a uvažovania je jeho rámec – kontext, v ktorom nadobúda skúmanie zmysel (deje sa kvôli naplneniu Idey). Metanaratívne príbehy, (rámce) však mohli podľa Lyotarda vzniknúť len podobným spôsobom ako jazykové hry. Základom bolo označenie sveta, vecí, javov, udalostí. Toto označovanie zabezpečovali deskriptívne výpovede. V charakteristike vývoja príbehu sa však pridávali i vety preskriptívne a performatívne, ktoré určovali a limitovali vôľové prejavy. Tak vznikali mýty. Mýty a história sú podľa Lyotarda základom metapríbehov.²

V podobnom duchu možno chápať i príbeh dejín umenia. Možno sa pýtať, aký je v skutočnosti a čo je za ním, aký metapríbeh? Panuje konsenzus v otázke dejín alebo rôznorodosť interpretácií? Čo je za konsenzom v interpretácii dejín, čo vedie ich vývinovú niť?

Ak by sme aj pripustili, že dejiny umenia sú interpretáciou v rámci metapríbehu – len celkom pracovne a nahrubo si ho môžeme načrtnúť tak, že jeho cieľom (Ideou, Pravdou) je oslobodenie vyjadrenia o svete a človeku od tabu (*totalita vyznania*) a zdokonalenie vizuálneho znázornenia až za hranice virtuálnej reality (*totalita znázornenia*), a podľa určitých indícií uznali jeho pád, treba sa hneď pýtať, čo je za novými dejinami, aký je rámec interpretácie súčasného umenia, ako sa tvorí a interpretuje *súčasná história*. Tento oxymoron pripúšťame vzhľadom na to, že každý fenomén súčasnosti sa stane faktom (súčasťou histórie), ak je ako taký do nej zaradený (v nej evidovaný). Zaradenie do súboru pozoruhodných faktov je aktom – **performanciou**, ustanovením javu. Aktom ustanovenia, vyhlásenia stáva sa jav faktom. Nie je to jediný vyčerpávajúci, hoci podstatný dôvod vzniku historického faktu. Významným je vplyv aktu na zmenu, ktorá sa takto stáva tiež historickou. Aj pre dejiny umenia platí, že fenomén sa stáva faktom zaradením do prúdu (systému) faktov. Okrem performatívneho aktu prispievajú v umení k tejto

skutočnosti vlastnosti a charakteristiky fenoménu, ktoré vykazujú novú kvalitu – inováciu vo výraze. To je kritérium historickosti. Miera inovácie diferencuje triedenie historických faktov. Je základom historickej interpretácie ako matapríbehu. Historická interpretácia sa tak zdôvodňuje sama sebou. Interpretácia a história sa preto javia ako jazykové hry, ktoré nemajú opodstatnenie v skutočnosti. Skutočnosťou je to, čo sa o nej vypovedá.³

Nuž ale takto sme naskočili na lyotardovskú vlnu nonkonsenzových jazykových hier. Náš postoj voči Lyotardovým tvrdeniam nie je bezvýhradný, ale akceptujeme ho ako inšpiratívny motív v našom uvažovaní. Pokúsme sa ďalej hľadať, ako to s javmi umenia a ich dejinami, i tými najaktuálnejšími, je. Ako môžeme túto postmodernú situáciu, či – diachrónnym dispozitívom vyjadrené – túto situáciu umenia v období po moderne pozorovať z určitého miesta alebo i z viacerých pozícií, ktorým ani skepsa postmoderného vedenia nezabrání vzájomne sa porovnávať?

Pojem príbeh umenia asi najviac spopularizovala publikácia Ernsta Gombricha *Príbeh umenia*.⁴ Nejde tu len o to, že Gombrich podáva tieto stručné dejiny výtvarného umenia zážitkovým spôsobom, pútavým, zrozumiteľným jazykom, ako rozprávanie s epickými parametrami. Umenie je tu subjektom príbehu, má svoje začiatky, prebúdz sa, nastoľuje kráľovstvo krásy, hľadá na východ, taví sa v žeravom kotle, bojuje, víťazí, dobýva realitu, inovuje, dosahuje súlad, sústreďuje sa na svetlo a farbu, prechádza krízou, má víťižiny, podieľa sa na moci, láme tradície, hľadá nové meradlá, experimentuje. Toto je napokon vec popularizujúcej štylizácie, ktorá neuberá Gombrichovmu rozprávaniu na objektivite. Z hľadiska kritiky tradične postavených dejín, ktorými Gombrichove dejiny sú, sú tieto legitimizované matapríbehom. Gombrich vidí dejiny vo vývoji, v pokroku od nižšieho stupňa zobrazovania k vyššiemu stupňu adekvátnosti obrazu (diela vo vzťahu k zobrazenej skutočnosti). Akoby v pozadí jeho dejín a v pozadí dejín celej klasickej historiologie umenia stál romantizujúci heglovský DUCH, ktorý prechádzajúc dejinami (účinkovaním v dejinách) naplňa svoje poslanie. Lyotard na rozdiel od Gombricha odmieta pojem pokroku v umení. Hovorí, že možno uvažovať len o rozvoji a nie o pokroku, ktorý k niečomu smeruje (k naplneniu emancipácie ľudstva). „Veľký príbeh“ bol podľa Lyotarda nielen potlačený, ako to pripúšťa aj Habermas, ale zlikvidovaný (holokaust, pád totalitných režimov, profanizácia kresťanských spoločenstiev). O príbehu dejín umenia

sa rako vyjadruje len potiaľ, pokiaľ ho chápe ako súčasť „veľkého príbehu“. O jeho konci hovorí v tom zmysle, že realizmom musel skončiť príbeh dejín umenia, lebo jeho ďalšie užívanie by bolo naivné, zanechávalo by za sebou otázky typu „načo je to dobré, čomu slúži ono opakovanie, imitovanie, kopírovanie atď.“. Realizmom musel skončiť príbeh mimézis, ktorého zmyslom bolo čo najvýstižnejšie zobrazit' skutočnosť. Každý úsek dejín, každá etapa akoby posúvali zobrazovací systém ďalej, k väčšej dôslednosti, presnosti, istote, hĺbke, sugestívnosti. Prostriedky realizmu (imitácia, mimézis, iluzionizmus), potvrdzujú referenčný vzťah ku skutočnosti na najvyššom stupni zobrazovania (realistického odrazu), javia sa ako „prostriedky klamu, svádění, a uklidňování“⁵. Túto myšlienku možno posunúť ďalej v tom zmysle, že čím je zobrazenie identickejšie so skutočnosťou (naturalizmus, verizmus, virtuálna realita), čím sugestívnejšie presviedča o kópii vnemu (obrazu) a skutočnosti, tým skôr, po čase nadšenia, eufórie a radosti z možnosti tejto identity, tohto „boomu“ dôvery v autenticitu prenesenej správy, môže nastať obdobie neistoty, obavy z klamstva, pretože rovnakými prostriedkami ako pravda sa podáva i lož. Ak Lyotard tvrdí, že „totožnosť realizmu, ráto jeho jednoduchosť a `sdělnost` je liek na depresiu a úzkosť“, daňou zaň je na druhej strane neistota, stupňujúca sa nedôvera v autenticitu obrazovej správy. K tomuto postoju nás však dovedli až nové médiá. „Prostriedky realizmu sa vyčerpali“⁶, hovorí Lyotard. Podľa neho by sa tak bolo stalo, aj keby do procesu zobrazovania nevstúpili nové médiá – fotografia a film. Hypoteticky si tak možno predstaviť, že umenie by pravdepodobne pokračovalo tým smerom, ako sa to stalo v „izmoch“ moderny. Nové médiá svojou mierou identickosti len posilnili túto nedôveru a s ňou i stratu záujmu o realizmus (referens obrazu) a priviedli príbeh umenia k prevahe voľby prostriedkov operatívnejosti nad prostriedkami ikonickosti (iluzívnosť, imitácia, mimézis), ako sa to ukazuje vo vývoji umenia po moderne.

Koniec realizmu a nástup moderny prináša v Lyotardovom ponímaní umeleckej paradigmy tiež presun akcentu na iné estetické kategórie. Ak sa v umení do moderny naplňal ideál KRÁSY, tak moderna kladie dôraz na VZNEŠENOSŤ, čo súvisí s jej osvietenenským projektom. Postmoderné umenie, ktoré sa vzdalo osvietenského projektu, nepracuje na základe pravidiel, ale ich hľadá, preto možno povedať, že „dielo a text majú charakter udalosti, sú udalosťou, dianím a nie obrazom podľa noriem štýlu“⁷.

Toto hľadacstvo, tápanie, orientovanie sa v probléme vysvetľuje existenciu veľkého množstva výrazovo diferencovaných, nezaraditeľných prejavov a následne z toho vyplývajúci nárast rozrôznenosti žánrov, štýlov, individuálnych mytológií a jazykových hier.

Miroslav Petříček o tom v predslove k Derridovým Textom k dekonštrukcii hovorí, že jazyk sa stáva hutným, kondenzuje sa: „Jestliže je však pro filozofii 20. století příznačný zvýšený zájem o jazyk, znamená to, že jazyk se na sklonku této dlouhé tradice najednou ukazuje, že vstupuje do zorného pole. Jak je to možné, máme-li stále na mysli jeho určení jako nástroje a jako transparentního prostředí? Je to možné jen tehdy, pokud se toto prostředí nějak zakaluje či 'zhuťňuje' (výraz *densité* patří v moderní francouzské filosofii snad k nejjfrekventovanějším) pokud se stává nějak neprůchodným – a právě tím na sebe upozorňuje. Zdá se jako by se jazyk sám zhmotňoval před našima očima, což dovoluje tematizovat jej třeba i jako cosi 'materiálního'“. (Podč. autorka.)⁸ Jazyk sa tak z nástroja umeleckého diskurzu mení na jeho predmet. Jazyk, ktorý dosiaľ usporadúval referens (artikuloval, tvoril ho), funguje ináč, proti tejto usporiadanosti, t. j. proti sebe samému. Hrozí, že informácia ako in – formovanie, formulovanie sa vytratí. Petříček toto znepríehľadnenie vysvetľuje na príklade vizuálneho jazyka, na štýlovej norme kubizmu: „Obsahom kubistického obrazu nie sú predmety samy, ale znaky predmetov“.⁹ Možno by bolo vhodnejšie povedať *náznaky*, pretože ich podobu len tušíme. Obdobie po moderne (postmoderne) však prináša ešte ďalší posun situácie. Nepôjde už o zameranie umenia na jazyk, ale o vznik, podľa Lyotarda performanciu, nových jazykov, kde klasický jazyk, resp. prostriedky klasického jazyka, ako bod, línia, plocha atď., prestávajú byť zaujímavé a fungujú len ako súčasť hotových ready-mades alebo ready-meanings (iluzionizmus ako súčasť konceptu, použitie hotových výtvarných foriem atď.). Jazyk prestáva takpovediac „trčať“ a opäť sa stáva prostriedkom, tentoraz intelektuálnej hry, šifry jazykových hier. Pre postmodernu je príznačná spleť individuálnych jazykov, miestami hraničiaca až s chaosom. Vývoj môže ísť dvoma smermi – k rozuzleniu, alebo k babylonskému popleteniu jazykov. Na porovnanie situácie nám môže poslúžiť počet smerov – „izmov“ v moderne a „artov“ v postmoderne. Kým v základných historických prehľadoch napočítame 8-10 smerov moderny, tak v slovníkoch výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia, t. j. nami reflektovaného obdobia po moderne, sa rozvrhuje štýlová rozrôznenosť do stovky hesiel. To

znamená, že nielen jazyk sa zahustil (zthutnil), ale nastala „tlačenicá“ jazykov. Jazyky sa rozmnožili, vznikanie nových jazykov sa deje stále s väčšou frekvenciou. Úloha moderny – reprezentovať nereprezentovateľné (osvietenský projekt) - skončila preto, lebo stále išlo o obraz – ikon, odraz reality, obraz vzhľadu, i keď odchýlený, rozložený a deformovaný. Referens reality, na príklad v kubizme, sa nedial bezo zvyšku, „jedna k jednej“, ale s posunom. Tento posun, túto „odchýlku od správnej podoby“ (S. Šabouk), by sme mohli považovať za základ umeleckej informácie. V kubizme a futurizme bola príčinou tejto odchýlky zmena stanoviska pozorovateľa, alebo to, že toto stanovisko sa dostalo do pohybu. V umení po moderne nejde o referens vzhľadu (H. Arendtová), ale o jeho intelektuálny potenciál (mienenie, myšlienkový konštrukt), často i paradoxne *prostredníctvom* vzhľadu.

Rozostup medzi realizmom a modernou nie je taký výrazný, ako rozdiel v inakosti realizmu a postmodernity. Vizuálny realizmus spočíva v prenose (referens) a rekonštrukcii reality. Súčasťou rekonštrukcie je fenomenologické dourčenie (Ingarden) na základe náznakov: „*Co vidíme jsou plochy, úhly, křivky: lépe řečeno jednotlivé – a pro náš nenavyklý zrak zcela nesouvisle uspořádané znaky reálných předmětů... a nikoli předměty samy: jsme nanejvýš sto identifikovat znaky prostorových vztahů, znaky materiálů, znaky světelných hodnot a pod. Souvislost těchto různých prvků je však spřetrhaná a tuto jejich diskontinuitu ještě prohlubují prvky koláže, elementy reálných materiálů začlenené do obrazu, které zvyšují jeho různorodý ráz. A navíc: zobrazený předmět není viděn z jediného bodu a leckdy dokonce ani v jednom okamžiku.*“¹¹ Obsahom kubizmu je iný pohľad – iný obraz reality (prostredníctvom iného jazyka, respektíve prostredníctvom zvýraznenia, exponovania, vypuklosti jazyka). Podobne je obsahom expresionizmu „podoba“ vnútorných stavov, emócií, respektíve ich metafora realizovaná prostredníctvom podoby posunutej, nedourčenej reality. Dadaizmus a surrealizmus už radikálnejšie menia jazyk a predmet obrazu. Svojím zameraním na obrazy podvedomia menia vektor záujmu a obsah obrazov, ale rovnako ako pri vnímaní kubizmu je možná ich rekonštrukcia na základe znakov. I tu je možné rekonštruovať, tentoraz nepredmetný svet podvedomia, na základe znakov, ktorými ale tentoraz nie sú základné výtvarné vyjadrovacie prostriedky – farba, línia, plocha atď., ale hotové obrazy predmetov, výtvarne vyhotovené predmety skutočnosti s ich hotovými významami, výtvarné ready-mades.

Interpretáciu a o **rekonštrukciu nepredmetného sveta** na základe predmetného využíva podobne ako umelecká recepcia, aj psychologická analýza (psychoanalýza). Psychológia a psychiatria na základe metódy psychoanalýzy najskôr analyzuje, ale potom robí rekonštrukciu, t. j. akúsi *psychosyntézu* vedomia.

Precedensom surrealizmu je dadaizmus, ktorý ako prvý významne, zhodnotil tieto hotové predmety – ready-mades, ako komplexné významové jednotky. Oslobodil ich od väzby na úžitkový cieľ, ale vrstvy významov, ktoré svojou podobou a povahou kódovali, však ponechal.

Bod, línia atď. sú *jednoduché* vyjadrovacie prostriedky vizuálneho zobrazovania. Ready-mades môžeme definovať ako *komplexné* jazykové vizuálne prostriedky. V určitom zmysle sú akoby citáciou reality, čo je eminentne postmoderný vyjadrovací princíp. Ready-made – hotový predmet, otriasol pozíciou „umelého“ umenia. Jeho koncept spočíval v odmýtzovaní umenia.

Rekonštrukcie snov, obrazov, predstáv a podvedomia v surrealizme, kedy obsahom výtvarného diela nie je už referens (obraz) reality, ale psychoanalyticky rekonštruovaný model – koncepcia sveta, možno považovať za rozhranie, dadaizmus potom za začiatok konceptuálnych tendencií¹². Rozdiel medzi postmoderným konceptom a surrealistickým a dadaistickým konceptom je v miere jeho určitosť. Postmoderné koncepty sú explicitné, pojmové, surrealistické a dadaistické koncepty sú neurčité, týkajú sa neurčitých predstáv, určitostami (ready-made) len na-značovaných. Princíp dadaizmu – hotovosť významov, konkrétnosť, určitosť, absurdnosť, náhodnosť – výdatne využíval pop-art, ktorý už možno považovať za prvý smer postmoderny (či umenia po moderne). Teória postmoderny priniesla bohaté výsledky z výskumu jej charakteristík¹³. Spolu s rešpektovaním znakov postmoderny ako neúplnosť, nedokončenosť, neprehľadnosť, eklekticismus, rôzne formy citácie, účinkovanie rétorických figúr, sa pokúšame v nasledujúcich štúdiách zastrešiť tému postmoderny pojmom **konceptuálne tendencie**.

Pojem **postmoderny** vo výtvarnom umení sa zaužíval najmenej v dvoch významoch: 1. ako umenie, ktoré nasleduje **po období moderny**, a 2. ako **jeden zo smerov**, ktoré nasledovali po období moderny. Aby sme sa vyhli tejto dvojznačnosti, rozhodli sme sa, keďže nám ide o širší časový rámec umenia v druhej polovici 20. storočia, hovoriť v našej úvahe o umení po moderne a len alternatívne o postmodernom umení.

S pojmom konceptualizmu sa v prehľadoch dejín výtvarného umenia stretáme tiež skôr ako s označením tendencie, či charakteristiky postmodernity. Ak by sme sa obrátili na konceptualizmus ako slovníkové heslo, našli by sme príklady konceptuálneho umenia, a to ako jedného z „artov“, kde je konceptuálna charakteristika imanentne prítomná. S extrapolovaním tejto charakteristiky na celé obdobie po moderne sa v umenovednej literatúre zatiaľ príliš často nestretávame.

Pojem koncepcie, tak ako ho používa teória i prirodzený jazyk sa chápe vo viacerých významoch.

KONCEPT: náčrt, projekt, model/obrys modelu, základné body, hranice modelu, ktorý usmerňuje, určuje realizáciu. Koncept je zreteľný, ale kontúrový. Realizácia je úplná, je naplnením konceptu.

KONCEPCIA: idea, myšlienka, mienenie o svete, protiklad zmyslového vnemu – percepcie, ktorá sa deje prostredníctvom fyziologických orgánov. V Mikovej výrazovej sústave je koncepcia jedna z výrazových kategórií, súčasť vetvenia línie ikonickosti. Vyjadruje spôsob chápania, postoj ku skutočnosti.

KONCEPTUÁLNY: vzťahujúci sa ku concept-artu - konceptuálnemu umeniu, ako smeru druhej polovice 20. storočia, ktorý je založený na ideách. Extrémom tohto smeru je rezignovanie na materializáciu ideí, existencia diela je len v podobe ideí (pojmovovo-verbálne formulovanie myšlienky). Podoby konceptualizmu sa menia v priebehu 80. a 90. rokov 20. storočia, kedy už hovoríme o postkonceptualizme, alebo o neokonceptualizme. Tu sa k ideovej podobe pripája materiálna realizácia.

Konceptuálne tendencie ako projektovanie sveta

Koncepcia znamená v concept-arte, ale i v konceptuálnej tendencii ako takej prítomnosť idey ako modelu sveta, ako diskurzu, či dispozitívu, ktorým sa umelecké dielo vyslovuje o svete, nabáda k postojovi voči nemu, ustanovuje tento postoj a tak naplňuje operatívnu funkciu vizuálnej komunikácie. Túto ideu možno pochopiť ako zástupný moment, ako súčasť modelu sveta (predstavy o svete). Takáto teoretická definícia konceptuálnosti je blízka teórii semiotického modelovania sveta v komunikačnej estetike A. Popovi-

ča. Podobne F. Miková svojej výrazovej estetike pracuje s pojmom autorská koncepcia sveta.

Koncepcia (konceptuálnosť) je v niektorých prípadoch realizovaná pojmovo, verbálne, textovo, ale v niektorých prípadoch nepotrebuje text, je obrazová, vizuálna a napriek absencii zhrnujúceho alebo naznačujúceho textu je ju možné vnímať, chápať, interpretovať a čítať ako vety (výpovede), myšlienky, sentencie. Pre charakteristiku konceptuálneho má význam rozlíšenie perceptuálneho a konceptuálneho, ktoré priniesol americký teoretik výtvarného umenia David Summers:

„Konceptuální umění je opakem umění perceptuálního a představuje proto psychologický způsob rozlišení umění, které není imitativní, od umění imitativního. V intencích tohoto argumentu konceptuální obrazy vznikají nikoliv díváním se na věci vnímané, nýbrž díváním se na nějaký vnitřní obraz, na obraz paměti, nebo na obraz, který si mysl sama vytvořila na základe mnoha svých zkušeností...“

„...percepce je pak prostředkem, jímž přijímáme vnější svět, a koncepce prostředkem, jímž se vnější svět stává světem myslí. Vnímání umožňuje chápání“

„Právě tak jako myslíme na základe vnímání, můžeme také zobrazovat myšlené spíše než vnímané a do kategorie 'konceptuálního' může být zařazeno tzv. primitivní umění, dětské umění, archaické umění, provinční nebo masové umění, některé druhy moderního umění, umění choromyslných, umění Egypta, středověku, a dokonce i Byzancie“. (Podč. autorka.)

„...konceptuální umění bylo vyšší a duchovnější či intelektuálnější než umění optické...“

„...kategorie konceptuálních obrazů se stane kategorií obrazů, jejichž význam je ukotven v jejich reálném prostoru...“¹⁴

Obrazy ako „vety/výpovede“ (konceptie)

Konceptia je teda idea, čiastkový, alebo k úplnosti tendujúci model sveta, názor na svet, predstava sveta. Tento model je sformulovaný v sentenciách buď priamo – pojmovo-verbálne, alebo ikonicky – zážitkovo-obrazne. Zmyslom obrazového ikonu je v tomto prípade ale rovnako vyvodiť ich, vyčítať a pomerne jednoznačne sformulovať ako vety, tézy, sentence, aforizmy a pod., teda ako text.

Konceptia môže mať i povahu mýtu (mytologického diskurzu). Sám mýtus možno považovať za koncept či model sveta.

Treba sa ďalej pýtať, aké sú tieto vety/výpovede, ktoré zahrňujú, formulujú, zastupujú a artikulujú oné konceptie. Ak tieto vety/výpovede (môže to byť i súbor viet), modely, konceptie hovoria, aký svet je, t. j. označujú ho (dôvodom môže byť istota, presvedčenie založené na skúsenosti; ich kritériom je overiteľnosť, adekvátnosť), tak potom sú to vety deskriptívne, ktoré ako časť za celok, aforisticky alebo lakonicky konštatujúco vyjadria jednu ústrednú myšlienku, do ktorej sa dá zhrnúť, skondenzovať i rozsiahly model. Tieto vety v konceptuálnom umení sú lakonické, nie rozvetvené a košaté, neilustrujú celú situáciu, nepopisujú obraz, príbeh, dej, nie sú epické. Obraznosť zostáva aj v najúspornejšom a čistom dematerializovanom koncepte, ale je to obraznosť lyrická (vyznačuje postoj, má operatívne zameranie) a nie obraznosť epická, ako to bolo napríklad v stredoveku alebo renesancii, kde obrazy svetonázoru, renesančnej konceptie, ktorých obsahom bola napríklad emancipácia človeka a prírody spod vplyvu Boha, vplyvu nadpozemského, mali povahu ilustrácií rozprávaných príbehov. Ak ide ďalej o vety/výpovede nasmerovávajúce naše vnímanie a konanie určitým smerom podobne ako výzvané, apelatívne „vety“ týkajúce sa často aktuálnej témy, napríklad ekológie, rasovej znášanlivosti, sociálneho porozumenia, globálneho ohrozenia, tak sú to vety preskriptívne (správajú sa tak, aby...). Veľmi častými typmi viet/výpovedí sú práve vety performatívne – ustanovujúce, uplatňujúce sa cez také žánre, ktoré majú charakter rituálu (performancie, happeningy, akcie, ale aj čisté koncepty, akými sú zvolania, vhlásenia, multimediálne inštalácie).

Treba ale hneď na začiatku zdôrazniť, že táto operatívnosť komunikácie, či už v lyotardovsko-austinovskom zmysle (ako deskriptívne, preskriptívne, performatívne výpovede), alebo mikovskom zmysle (oznam, hodnotenie, výzva, apel) má i vo výtvarnom umení ikonizovanú podobu. Je veľmi dôležité si to uvedomiť, pretože konceptuálna dematerializácia umenia zvädza k mylnému chápaniu tohto tvaru, akoby tvaru bez tvaru alebo ako jeho pretransformovanie do iného, t. j. textového, slovného tvaroslovía. Textové tvaroslovie výtvarných konceptov má však zakaždým zreteľný vizuálny charakter!

Práve v súvislosti s Mikovým umiestnením kategórie koncepcie do bloku ikonickosti môže nastať znejasnenie nášho uvažovania, pretože konceptuálne tendencie v umení predstavujú zosilnenie operatívnosti komunikácie. Viety, tézy, formulácie, výpovede v konceptuálnom diele majú zacielenie, zámer, intenciu operatívnosti (ontotvorná funkcia reči)¹⁵. Vo vetvení Mikovej sústavy je to rozvinutie komunikácie v smere oznam, hodnotenie, výzva, apel. Preto by bolo zaujímavé sledovať typy „viet“ (výpovedí) – ich komunikatívne zameranie podľa Mikovej výrazovej sústavy, alebo ich rozlíšenie podľa filozofie jazyka J. L. Austina, ktoré aktualizuje J.-F. Lyotard. S. Hubík v Úvode do postmodernity uvádza ako znak postmoderného umenia príklon k rétorickým figúram, pretože postmoderné dielo má povahu diania, komunikačnej udalosti (podľa Lyotarda udalostná – performatívna povaha diela). Rétorické figúry ako oxymoron, paradox, irónia, pastiš, persifláž vyjadrujú vzťah k minulému, sú to vlastne rôzne spôsoby poukazu na predtým hotové významy. Môžeme si ich v duchu duchampovského pojmoslovía nazvať ready-meanings. Tieto poukazy na minulé majú povahu hodnotenia, čo je kategória z bloku operatívnosti. Hotové významy – ready-meanings vybrané z histórie umenia, ale aj napríklad z vedy, náboženstva, filozofie a iných „diskurzov“, sú prekryté týmto novým z významnením, t. j. prehodnotením. Preto sa dá hovoriť o dvojitom alebo viacnásobnom kódovaní, o prekrytí prvého významového plánu ďalšími vrstvami (hovoríme i o intertextualite a interznakovosti), kedy sa význam pôvodného nevymazáva, ale vrství, a čítanie textu ako jeho interpretácia má charakter derridovskej desedimentácie, odkrývania znakových hier.

Explicitná koncepcia – koncepcia, ktorá vyčnieva

Konceptuálne tendencie ako projektovanie/modelovanie sveta (pre-skripcia, performovanie), ktoré sa v období postmodernity realizuje prostredníctvom rétorických figúr, nechýbajú ani vo vývine predchádzajúcich umeleckých smerov, slohov a období. Kým však koncepty postmodernity spochybňujú nielen osvietenský projekt „veľkého príbehu“, ale aj modely, projekty, koncepcie, ktoré samy artikulujú, koncepty minulých období (pred modernou) rešpektujú vážnosť spoločenských i umeleckých noriem. Miera konceptuálnosti, t. j. zreteľnosti, zrejmosti konceptuálnej zámernosti, kedy takpovediac koncepcia vyčnieva, je v rôznych obdobiach rôzna. Zrejma je silná konceptuálnosť umenia totalitných spoločností. Spoločenský koncept je transponovaný do výtvarného konceptu. V starovekom Egypte sa preniesol koncept – idea o neotrasiteľnosti, nesmrteľnosti, božskej povahe faraóna a jeho bezvýhradnej moci - do výtvarnej, t. j. tvarovej artikulácie, do konceptu umeleckého. Ideológia panovníka sa kodovala vo výtvarnom koncepte¹⁶. V tejto súvislosti však treba zdôrazniť príbuznosť tvarov egyptského obrázkového písma ako prostriedku formulácie konceptu – ideológie egyptskej spoločnosti, a výtvarného vyjadrovania, ktoré naplňalo túto úlohu len o niečo odlišným, výtvarnejším jazykom. Dôkazom konceptuálnosti tohto výtvarného jazyka bola prísna *normatívnosť samotnej výtvarnosti!* Môžeme povedať, že išlo o výtvarne rozvinutý a prísne, záväzne kódovaný koncept – výtvarnú ideológiu.

Takto by sme mohli postupovať vo veľkom príbehu umenia ďalej. Zrejme by sa ukázalo, že v jednotlivých obdobiach či slohoch sa zakaždým uplatňovala iná miera konceptuálnosti, resp. iný pomer perceptuálneho a konceptuálneho, a že vlastne nejestvuje príklad umeleckého diela, v ktorom by sme nemohli nájsť prítomnosť jednej či druhej vlastnosti. Súčasťou umeleckej výtvarnej tvorby je vizuálna predstavivosť, spodobovanie, modelovanie, tvarovanie (toto zakladá vzhľad obrazu) a zároveň myšlienková, významová zacielenosť – zmysel (čo mienim obrazom). Odpoveď na tieto dve otázky, t. j. v čom spočíva vzhľad obrazu a čo ním mienim, tvorí obsah interpretácie umeleckého diela. (Pojem obraz chápame v širokom významo-

– ako mikovský IKON, nie úzko ako maľbu a pod.) Zaujímavé je sledovať úlohu perceptuálneho ako prostriedku konceptu (napríklad v klasicizme). V normatívnych výtvarných jazykoch (a nimi môžu byť napríklad aj žánre) bude zrejme miera konceptuálneho vyššia ako v nenormatívnych. (Porovnaj napríklad žáner portrétu a spoločenskej maľby s mytologickým námetom v klasicizme, alebo žáner reprezentatívneho portrétu a veduty v realizme). V dejinách umenia prechádzame obdobiami, ale i žánrami a smermi, ktoré dávajú prednosť zobrazeniu, obrazu vzhľadu, pred myšlienkovou zacielenosťou, ktorá je v tomto prípade druhoradá, neexplicitná a ako EXPLICITNÚ tu vnímame SKUTOČNOSŤ – referens zobrazenia. V umení moderny sa umelecké vyjadrovanie zameriava na samotné vyjadrovacie prostriedky, EXPLICITNÝ tu je JAZYK, predmet zobrazenia – referens, je často nezretelný, implicitný. Rovnako v úzadí je i koncepcia, hoci je aj ona súčasťou vyjadrenia.

Prečo hovoríme o konceptuálnej tendencii ako zvlášť významnom aspekte umenia postmodernej? V postmoderne je konceptuálnosť ako zacielenie na koncepciu – ideu, myšlienkovú výpoveď – mienenie, veľmi silná, ba až frapantná. KONCEPCIA tu zámerne trčí, vyčnieva z diela, je exponovaná, alebo tiež EXPLICITNÁ (deje sa tak i zašifrovaným spôsobom, ale vždy ide predovšetkým o ňu) a výtvarný jazyk je jej sprostredkovateľom. Jazyk, resp. výtvarné vyjadrovacie prostriedky tu prestali byť predmetom umenia, ako to bolo v moderne. Teraz sa ním stáva totiž idea (koncepcia). Preto je dobrý každý prostriedok, i použitý a hotový (ready-made a ready-meaning). Idea ako predmet umenia má viac či menej pojmovú povahu (pojmovosť ako rozvinutie ikonickosti, čo je príznačné pre vedecké vyjadrovanie) a deje sa ňa úkor zážitkovosti. Koncept tak predstavuje viac zameranie na intelektovú zložku recepcie (dešifrovanie jazykových hier) a emocionálna zložka je v pozadí. Idea ako predmet umenia neznamenaá onú jednu jedinú veľkú ideu osvietenského projektu z „príbehu veľkého umenia“, ale množstvo jedinečných partikulizovaných ideí individuálnych mytológií, pomenúvajúcich pluralitu pohľadov na svet.

Tieto idey sa nemienia navzájom vytesňovať, ale chcú žiť vedľa seba. Rozdiel medzi klasickými konceptami a konceptom postmoderným spočíva však najmä v tom, že pokiaľ prvý berie ohľad na referens, berie ho vážne do úvahy, vyznačuje sa rešpektovaním ideí (ideológií), v druhom prípade ide

už o prehodnotenie významov, o odstup a stratu rešpektu voči referensu. Postmoderná skepsa je dôvodom na to, aby idey v postmodernom konceptuálnom diskurze tematizovali odstup voči referensu. Odstup môže byť afirmatívnym, ale častejšie ironizujúcim, hodnotovo pozmeňujúcim, znehodnocujúcim až znevažujúcim, neafirmatívnym vzťahom.

Exponovanie idey a jej explikovanie, ktoré môže mať kladné alebo i záporné znamienko, t. j. môže ísť i o jej zašifrovanie, nielen priame vyjadrenie, je typickým znakom umenia v jeho súčasnej fáze, alebo ak chceme, po ukončení „veľkého príbehu“. Je jeho pokračovaním v podobe plurality a fragmentarizovania ideí.

Poznámky

- ¹ Lyotard, J.-F.: O postmodernismu. Praha, Filosofický ústav AVČR 1993, s. 4.
- ² Pozri tamtiež, s. 107. Lyotard charakterizuje vety, ktorými je popísaný a usporiadaný svet a vyslovované „príbehy“ takto:
 1. Denotatívni výpoveď, jako třeba: Univerzita je chorá, pronesená v rámci nějakého rozhovoru nebo debaty určuje specifickým způsobem pozici svého adresanta (toho, kdo výpoveď činí), svého adresáta (toho, kdo je jejím příjemcem) a svého referens (toho, čeho se výpoveď týká): adresant je situován a prezentován touto výpovědí v pozici „vedoucího“ (ví, jak tomu s univerzitou je), adresát se dostává do pozice toho, kdo má dát, nebo odepřít svůj souhlas, a referens je rovněž pojímáno způsobem, který je vlastní denotativním výpovědím, jako něco, co vyžaduje, aby bylo správně identifikováno a vyjádřeno v příslušné výpovědi.
 2. Druhá výpoveď označovaná jako performativní má tu zvláštní vlastnost, že její účinek na referens spadá v jedno s jeho vyslovením: univerzita zahajuje svoji činnost v důsledku toho, že je to o ní za takovýchto podmínek prohlášeno.
 3. Odlišným případem je případ typu: Dejte univerzitě patřičné prostředky, které jsou preskripcemi. Ty mohou být různě modifikovány, jako rozkazy, povely, instrukce, doporučení, žádosti, prosby atd. Jak vidno, adresant je tu situován do autoritativní pozice v širokém slova smyslu (který zahrnuje i autoritu, jakou má hříšník ve vztahu k Bohu, jenž o sobě prohlašuje, že je milosrdný), to

znamená, že od adresáta očakáva vykonání príslušné akce. Toto rozdelenie viet pochádza z filozofie rečových aktov (filozofia jazyka) Johna L. Austina. Blížšie pozri napr. Liesmann, K., Zenaty, G.: O myšlení. Olomouc, Votobia 1994, s. 51 a 53. Ďalším filozofickým východiskom, ktoré reflektuje funkčný aspekt reči a textu, je model výrazovej sústavy Františka Mika, ktorý rozvinul v priebehu tridsiatich rokov na pôde Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie v Nitre (tzv. nitrianska škola). Jednu z posledných verzií modelu tejto sústavy pozri Miko, F.: Aspekty literárneho textu. Nitra, Pedagogická fakulta 1989, s. 44–45. S Mikom spolupracoval A. Popovič, ktorý rozvinul teóriu tzv. semiotického modelovania sveta v texte. Blížšie pozri Popovič, A.: Originál a preklad. Bratislava, Tatran 1983. Obe tieto teórie sa vzťahujú na oblasť literatúry. O ich všeobecnejšie rozšírenie na oblasť celého umenia sa usiluje tím Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre najmä v posledných desiatich rokoch. Výsledky výskumu sú zachytené v sérii zborníkov O interpretácii umeleckého textu (č. 15 – 24) a v pripravovanom Slovníku estetických výrazových kategórií (r. 2003) pod vedením Ľubomíra Plesníka.

³ O legitimitizácii vedenia hovorí Lyotard (O postmodernismu, s. 140) toto: „Současný hermeneutický diskurz vyšel rovněž z tohoto předpokladu, který zajišťuje nakonec, že existuje určitý smysl, který má být poznáván a dává takto příslušnou legitimitu historii a zejména historii poznání. Výpovědi jsou pojímány jako autonoma sebe samých a vřazovány do určitého pohybu o němž se předpokládá, že se v něm tyto výpovědi rodí jedny z druhých: taková jsou pravidla spekulativní řečové hry.“

⁴ Gombrich., E.: Příběh umění. Odeon, Praha 1992.

⁵ Lyotard, J.- F.: tamtiež, s. 20.

⁶ Tamtiež, s. 20.

⁷ Tamtiež, s. 3.

⁸ Petříček, M. jr. Předmluva, která nechce být návodem ke čtení. In.: Derrida, J.: Texty k dekonstrukci. Archa, Bratislava 1993, s. 14.

⁹ Petříček jr., M.: tamtiež.

¹⁰ Pozri Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia v druhej polovici 20. storočia. Red. J. Geržová. Profil, Bratislava 1999.

¹¹ Petříček jr., M.: Předmluva, která nechce být návodem ke čtení. In.: Derrida, J.: Texty k dekonstrukci. Archa, Bratislava 1993, s. 15.

- ¹² Zhodnotenie dadaizmu ako konceptuálneho jazyka priniesla Karin Thomasová vo svojom prehľade dejín umenia. Thomasová používa inú systematizáciu ako José Pijoan. Dadaizmus považuje za pretrvávajúcu tendenciu celého 20. storočia a nie výlučný smer 20. rokov 20. storočia. Bližšie pozri Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Pallas, Bratislava 1994. Porovnaj Pijoan J.: Dejiny umenia I – X. Tatran, Bratislava 1982 - 1986.
- ¹³ Pozri Hubík, S.: Postmoderní kultura. Úvod do problematiky. M. U. K. L. Olomouc 1991.
- ¹⁴ Summers, D. Reálna metafora: pokus o novou definíciu „konceptuálneho“ zobrazení. Prel. L. Kesner. In: Kesner, L.: Vizuální teorie. Jinočany, H & H 1997, s. 97 - 130.
- ¹⁵ Tamtiež, s. 26.
- ¹⁶ Ervin Panofsky zreteľne zdôvodňuje výtvarnú konceptuálnosť starovekých egyptských foriem, kde tvary figúr sú odvodené nie z videného, ale z poznaného, z vedenia. Populárne sa o tom hovorí, že „Egyptčania maľovali nie to čo videli, ale to čo vedeli“. Bližšie pozri Panofsky, E.: Význam ve výtvarném umění. Odeon, Praha 1981.

KOMPOZÍCIA – CESTA K TVARU VÝTVARNÉHO DIELA



1.1 Kompozícia ako výraz hľadania poriadku

Kompozícia je tradičná umenovedná kategória. Chápe sa ako skladba, ako zloženie prvkov, ktoré môžu byť tiež kompozíciami. V umenovednej teórii je táto kategória reflektovaná dostatočne hlboko a viac než ona sama otázky vyvoláva dôvod jej zneisťovania. Na kompozíciu sa môžeme pozrieť z diachrónneho aspektu, pričom sa zdá, že tu nemôžeme očakávať kauzálnu súvislosť. Kompozícia je súčasťou slohovej špecifikácie, a tak ako sloh, štýl, tak aj ona sa presadzuje vo vzťahu k určitému recepčnému účelu, účinku a efektu. V intenciách pragmatickej estetiky sa dá dokonca povedať, že recepčné potreby podmieňujú jej charakter. Zaujímavejšou sa nám však zdá, aspoň na začiatku, otázka o „prapôvode“, „prapríčine“ kompozície ako takej. Tu sa ako najelementárnejší argument pre pochopenie pôvodu kompozície javí bytostná potreba poriadku, a to ako potreba eliminácie jeho opaku - neusporiadanosti a chaosu. V určitom zmysle možno pojmy kompozícia a usporiadanosť chápať ako synonymá; pojmy kompozícia a chaos ako kontradikcii. Už len taká praktická záležitosť, akou je nevyhnutnosť usporiadania jednotlivých myšlienok o kompozícii do zmysluplného textu štúdie, nás utvrdzuje vo východiskovej téze o kompozícii ako poriadku, o kompozícii ako nevyhnutnom rezultáte vymanenia sa z chaosu.

Kompozícia je výrazom potreby určitého usporadúvania, ktoré vedie k poriadku ako ideálnej skladbe. Poriadok ako ideálna kompozícia zaručuje lepšiu orientáciu v prostredí, v čase, vo fyzickom a mentálnom priestore. Kompozícia funguje ako istota – informácia o prostredí, v ktorom sa človek pohybuje a v ktorom žije. Informácia napovedá, „kde veci sú a ako sa veci majú“.

Kompozícia je poriadkom určitého celku, usporiadaním prvkov, kompozíciou, teda spolupozíciou jednotlivých elementov. Tieto majú svoje miesto, svoju pozíciu. Ich hodnota a význam sú určené vzájomnými vzťahmi - súvzťažnosťou. Vymanenie sa z chaosu môže spočívať nielen v usporadúvaní

ní, ale aj vo vylúčení nepatričných elementov, výberom a hľadaním náležitých prvkov.

Chaos zdanlivo pripomína labyrint, ale nie je s ním totožný. Cesta po labyrinte vyžaduje „Ariadninu niť“, sprievodcu, znalca kódu, t. j. toho, kto má skúsenosť, toho, kto staval labyrint, alebo toho, kto sa na ňom podieľal. Labyrint má kód, chaos ho nemá.

Zákonitosti kompozície sú rakýmto kódom v ustrojení diela, v ustrojení jeho jednotlivých častí. Zákonitosti kompozície napomáhajú autorovi dielo skladať a recipientovi dielu porozumieť. Zmysel, cieľ, intencia, ústredná idea, účinok a účinkovanie pri tomto skladaní, kombinovaní a komponovaní sú stmelujúcim spojivom či dokonca pôvodcom - generátorom tejto skladby. *Tak ako mýty o pôvode sveta hovoria o premene chaosu na poriadok, uskutočňuje sa i dnes a každodenne potreba usporiadania a znovusporadúvania vecí a vecičiek sveta.* Nič na tom nemení ani poznanie postmodernej doby o neexistencii jednej jedinej Idey, jednej jedinej Pravdy, o nemožnosti spoliehať sa na jeden jediný dešifrujúci kód, o nutnosti uznania a následného rešpektovania viacerých právd, viacerých ohnísk (fókusov), daných rozličným miestom nazerania účastníkov v tejto veľkolepej hre na poriadky sveta.

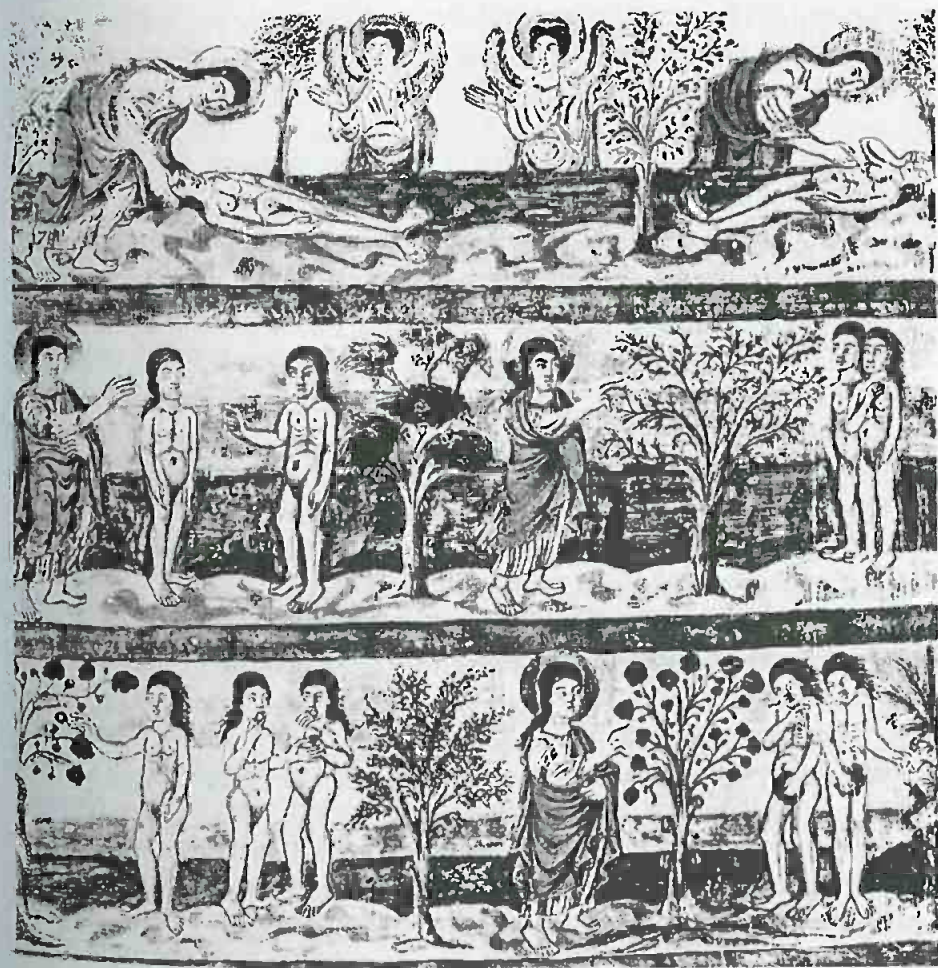
Aj novodobé dejiny výtvarného umenia rezignujú na dôveru v jednu imanentnú líniu jeho vývinu, živenú hegemoniou európskeho kultúrneho kódu, danú vôľou po dokonalejšom, vizuálne adekvátnejšom, na imitatívnych schopnostiach založenom znázornení (reprezentácii).

K rozbitiu tejto vývinovou sieťou scelenej kompozície dejín umenia prispelo predovšetkým samotné post a neopostmoderné umenie, vystúpivšie z rámca zaužívaného poriadku. Akú úlohu v tom zohrala kompozícia? Je postmoderna jej popretím alebo znovunastolením?

Zlozvykom učiteľov histórie umenia je začínať výklad „od Adama“. I toto je len jeden z možných, maskulínnou hegemoniou podfarbených prístupov k behu mytológie a behu dejín. Rovnako dobre a podľa niektorých „apokryfných“ historičiek a mytologičiek by sa dalo začať „od Evy“. Pôvab je napokon v dvojjednosti ich počiatku.

Tak teda – Adam a Eva (obrázok 1): Ich príbeh uvedený na frontispice Encyklopédie Biblie¹ je zrejme reprodukciou niektorej stredovekej iluminácie. Je rozvinutý v pásoch zľava doprava a zhora nadol. Jeho čítanie „európskym spôsobom“ predpokladá poznanie jednotlivých biblických príbehov

ich významovej ikonografickej rovine. Toto potom dovoľuje rad identických figur (Boh, Adam, Eva) nevnímať ako masu, plejádu alebo rad rôznych, hoci len vzhľadovo podobných postáv, ktoré zalúďňujú jeden priestor, oddelený akýmisi regálmi. Každú kľúčovú udalosť o stvorení človeka, o jeho hriechu a vyhnaní z raja, reprezentuje jeden moment - znak jednotlivého príbehu. Vystupujú tu ako uzlové body, ako obrazové informácie, ktorých zoradenie je dané chronológiou príbehu.



Obr. 1 Stvorenie sveta. stredoveká iluminácia.

Kedy, kde a prečo sa objavila kompozícia?

Chronológia ako vedomie času, jeho plynutia, predpokladov a následkov je moderným princípom a objavuje sa zrejme súčasne so vznikom písma. Písmo zaznamenávalo plynutie diania v čase. Plynutie určilo kompozíciu ako lineárne radenie. Samotné zaznamenávanie vyžaduje čas a časovú postupnosť. Táto sa rozvíja na podklade plochy. Časová postupnosť je vyplnená príbehom a dejom. Povaha postupnosti – aditívnosti, je určitým druhom komponovania príbehu v čase.

Písmo, podobne ako obraz, bolo veľkým objavom a vzniklo za účelom eliminovania chyby vzdialenosti v čase a priestore. Pritom nešlo len o zámer reprodukovania minulého či vzdialeného, ale o saturovanie potreby reálneho pôsobenia znakov - obrazov a písma. V starovekom Egypte sa verilo, že mŕtvy panovník môže reálne používať predmety namalované na stenách jeho hrobky. Zaujímavé je, že plynutie času sa v oficiálnych verziách príbehov spočiatku znázorňovalo vo všetkých smeroch - zľava doprava, sprava doľava, ale aj zhora nadol a opačne.

Viacsmerné prúdenie času mohlo znamenať aj cestu proti prúdu času. Mŕtvy sa stával nielen súčasťou minulosti, ale rovnako, práve prostredníctvom obrazu a jeho komponovania v určitom smere, sa začleňoval aj do budúcnosti, čím si zabezpečoval nesmrteľnosť.

Až postupne sa písmo i obrazové vyjadrenie deja od seba oddiali. V jednotlivých starovekých kultúrach sa ustaloval jeden spôsob záznamu radeniaho v jednom smere.

Iným, opačným záznamom deja, udalosti, vecí, ale aj času je simultánne radenie, ktoré zrejme vývinovo predchádzalo aditívnemu radeniu. V období praveku, na jaskynných maľbách, resp. pri najstarších výtvarných prejavoch by náš nemalo pomýliť ani zdanie určitej radenosti (aditívnosti) prvkov. Išlo len postupné vyplňanie priestoru, plochy, jaskynnej steny, ale nie o ich lineárnu postupnosť. Vyplňanie priestoru obrazmi pravekých zvierat súviselo s magickými potrebami, s rituálom adorácie dobrého lovu a zároveň s potrebou osvojenia si priestoru, potrebou jeho zaplnenia sebou samým, svojím vlastným prejavom (ako obrana pri požití horkej veci). Teda odlišné

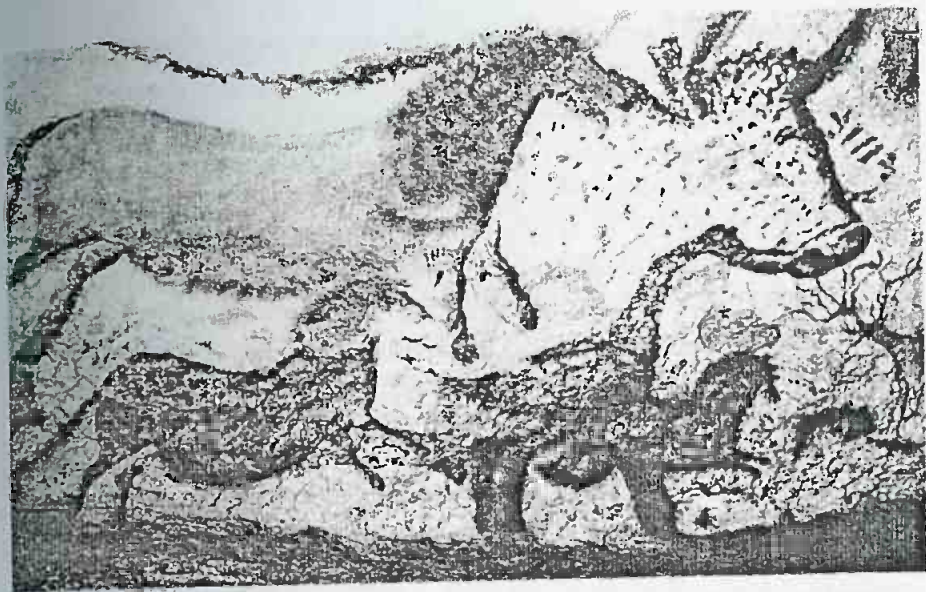
radenie doplnal ešte fakt zákrytových, vzájomne sa prekrývajúcich malieb rozličného časového pôvodu, pretože tieto nevznikali naraz ako jeden obraz. Podklad s už namalovaným motívom bol rovnocenný prázdnej ploche (obrázok 2). Množstvo figurálnych motívov zvierat nebolo usporiadaných podľa nejakého kľúča, neboli vo vzájomnom vzťahu, väčšie i menšie motívy nestáli vedľa seba ako prejav vizuálnej alebo hierarchickej perspektívy. Mali len kompozíciu tvaru, vlastného vzhľadu, alebo malých, málo figurálnych, soľiterných scén (lovec na koni, dve vedľa seba bežiacie lane a pod.). Nikdy nešlo o rozvinutú scéniu. Funkcia motívov bola imanentná a nemala vzťah k okolitým výjavom, namalovaným navyše v inom čase. Takéto viacvrstvé komponovanie obrazov sa uplatnilo napokon i pri nástenných maľbách, napríklad v stredovekých sakrálnych stavbách. Naloženie novej vrstvy na starú (prekrytie predchádzajúceho obrazu novým obrazom - freskou) súviselo jednak s potrebou etablovať nový sloh a nové ikonografické konotácie, jednak so sebedomím, spoločenskou prestížou objednávateľa maľby.

Vrstvenie však nemožno stotožňovať s kompozíciou. V porovnaní s vrstvami jaskynných malieb tu ide o podobný princíp popretia (eliminovania, zrušenia, ignorovania) predchádzajúcej umeleckej informácie, a to v smere potreby novej komunikácie. Zásadný rozdiel medzi prekrývaním jaskynných maľieb a prekrývaním stredovekých malieb je v tom, že kým v praveku išlo o pragmatický efekt využitia podkladovej plochy, nie o zrušenie predchádzajúceho, tak v stredoveku (ale i renesancii, baroku atď.) išlo o prekrytie celku spodnej vrstvy (eliminácia a nahradenie). V praveku bola prijateľná symbióza časovo vzdialených výtvarných prejavov. V kultúrnych civilizáciách takáto transparentnosť (vizuálna simultánnosť vrstiev) prestala existovať. Popri estetickom bládku (ktoré je napokon civilizačným fenoménom) tu svoju úlohu zohrala intolerancia kultúr. Veľmi zreteľne sa to prejavovalo i v oblasti architektúry (prestavby, nezáujem ponechať pôsobnosť pôvodného štýlového charakteru stavby - gotické stavby vznikali často prestavaním románskych, barok zväčša nahradil gotiku a pod.). Až do romantizmu (do 19. storočia) intolerancia kultúr súvisela s neprítomnosťou historického povedomia, s nevedomím hodnot minulého. Prečo ale možno túto netoleranciu zaznamenať v pravekých kultúrach? Možno tu bude rozhodujúci práve estetický efekt. Estetické znamená kultivované, a to na rozdiel od prírodného netoleruje spontánnosť. Spontánnosť pravekého prejavu sa vyznačuje aktuálnym, okamžitým realizovaním, saturovaním kultovej, magickej funkcie, bez omladu na estetiku.

Po krátkom odbočení vráťme sa k rozvíjanej myšlienke – k otázke kompozície v najstaršom umení. Trochu zveličene môžeme povedať, že *praveké maľby nemali kompozíciu*. Takáto potreba sa tu neutvárala. Maľby, i keď boli realisticky vernou podobou súdobej fauny, neslúžili reprezentácii vzhľadu zvierat, ale boli súčasťou prezentácie - ako aktu účasti na rituáli! Praveké umenie bolo v pravom slova zmysle konceptuálnym „umením“, t. j. tvorbou silne zaťaženu kultovým významom a funkciou!

Pojem konceptuálny tu používame súhlasne s D. Summersom, ktorý týmto pojmom označuje výtvarné prejavy, ktoré sú na rozdiel od perceptuálnych obrazov, pre ktoré je typický imitatívny postup (čím realistickejší obraz, m väčšmi imitujúci skutočnosť) zamerané na vyjadrenie určitých myšlienok, posolstva a pod. Pri vnímaní perceptuálnych obrazov sa zameriavame na konfrontáciu skutočnosti a zobrazenia. Konceptuálne výtvarné „texty“ nás vedú skôr k hľadaniu obrazom zašifrovanej myšlienky. Summersova predstava konceptuálneho by zodpovedala kategórii apelatívnosti z bloku operatívnosti z Mikovej výrazovej sústavy. Ide tu o zámer, účel výpovede, oslovenia (adorácie), nie o účel napodobňovania - ikon. Praveké maľby, aj keď silne skutočnosť imitujú, naplňajú skôr konceptuálny účel. O ich konceptuálnom charaktere svedčí práve **nekompozícia**.

Na jaskynných maľbách je tá maľba, ktorá práve slúži na rituál, umiestnená navrchu, pričom ako posledná v poradí v akom postupne vznikali, prekrýva ostatné maľby, ktoré sa v tom momente stávajú už nepodstatnými. Nekompozíciu v pravekom umení možno charakterizovať ako špecifický prípad komponovania bez estetického zámeru. Kompozícia ako taká, ako princíp usporadúvania prvkov, má zušľachtľujúci, estetizujúci náboj. Druhou zložkou kompozície je jej konceptuálna rovina. Ak vo výtvarnej reči dominuje kompozícia ako spôsob usporiadania, stáva sa osobitným jazykom, podieľa sa na artikulovaní významu výpovede. Ostáva nám teda zodpovedať otázku, kedy, prečo a ako prešlo umenie v dejinách od nekompozície ku kompozícii.




Ob. 2 Skalnĕ malby z jaskyne Lascaux.

Hierarchizácia spoločnosti ako predpoklad vzniku kompozície

Naše úvahy budú zrejme dosť hypotetické, ale na základe porovnávania a usúvzťažnenia možno predpokladať, že potreba poriadku - usporiadania objemov v priestore, sa objavila súčasne so vznikom hierarchizovaných spoločností, čo časovo zodpovedá vzniku kultových stavieb. Protoarchitektúra v podstate ešte pred písmom a obrazom bola prvým prípadom „komponovania“, zostavenia jednotlivých prvkov, elementov, objemov. V najvšeobecnejšom zmysle je architektúra vymedzením, ohraničením (rámcem) priestoru, a so prostredníctvom objemov. Rámcovanie/rámec je prvým predpokladom kompozície (hoci samotný rám je vlastne mimo, tvorí jej hranice). Keď hovoríme o kompozícii, máme na mysli vždy rozostavenie prvkov v určitom priestore, v určitom prostredí. Vzhľadom na okraje, na začiatok a koniec, na pravú a ľavú stranu, na vrch a spodok dajú sa rozmiestňovať uvažované elementy. Človek sa potreboval vymedziť voči priestoru, potreboval hranice

ako limity, lebo len ich existencia mu dovoľovala zároveň ich prekračovanie. Cítil sa istejšie medzi stenami, lebo boli nielen jeho praktickou ochranou, útočiskom, ale i priestorom, z ktorého mohol vystúpiť a do ktorého sa mohol vracat' späť.

Vedomie dôležitosti vymedzenia a kompozície priestoru dokumentuje okrem iného napríklad aj vývin hláskového písma z písma obrázkového. V obrázkovom písme (egyptské hieroglyfy) predstavuje znak pre pojem domu (obydlia) tvar pôdorysu domu, t.j. uzatvoreného, alebo čiastočne otvoreného . Tento znak, ktorý by sme mohli považovať za archetyp priestoru a ktorý vo vzťahu k významu vykazuje imitatívne súvislosti, bol natoľko silný a nepostrádateľný, že aj potom, ako sa vytratila potreba sprostredkovať význam mimeticky (a pojem domu zostal zastúpený zovšeobecneným, kanonizovaným, štylizovaným obrazom jeho pôdorysu), zotrval tento znak v sústave hláskovej abecedy, kde sa stal prototypom písmena bet. Takáto „pocta“ sa dostala len niektorým znakom zo sústavy obrázkového písma, ktoré pôvodne zastupovali celé slová (pojmy). Napospol to boli práve tie znaky, ktoré predstavovali životne dôležité predmety, veci, javy (voda, volská hlava, oštep, ruka, dľaň, oko, ústa, kríž...)²

Kompozíciu architektúry inšpirovali úžitkové (prístrešok, obydlie) a kultové zámery (megality postavené do kruhu - Stonehenge, alebo v línii dromos - aleje v Carnaku). Architektúra ponúkla zároveň plochu ako prázdny a ohraničený, rámcovaný priestor pre plošnú výpoveď, kompozíciu na dvojrozsmernej ploche. Prvé kompozície (projekty výtvarnej výpovede) boli lineárne a aditívne, obrazy boli obrázkovým písmom, záznamom diania v čase. Opakovanie a identita či podobnosť výjavov, znamenali ornamentalizáciu, viedli k dekoratívnosti. Dekoratívnosť a ornamentalizácia však neboli samoúčelné, ale sprostredkovali najvyšší účel: slúžili na potvrdenie nemennosti a trvácnosti nastoleného spoločenského poriadku. Opakovanie ako základ ornamentalizácie bolo potencované tiež elimináciou detailu a tvarovou kanonizáciou motívov.

Vyčlenenie jedného výjavu z radu motívov viedlo k osamostatneniu obrazu, jeho zasadeniu do jedného rámca. Súviselo to tiež s hierarchizáciou spoločnosti. Spoločenská hierarchizácia sa prejavila v hieratickej perspektíve jednotlivých výjavov, v ktorej dôležité motívy (panovník, veľkňaz, faraón) sa znázorňovali ako väčšie. Až do neskorého stredoveku boli i tieto „solitéry“

samostatné len čiastočne, fungovali, dávali zmysel len vo vzťahu s ďalšími prvkami, a to ako súčasť správy, súčasť chronologického záznamu (lineárnej narácie) nejakej udalosti. Okrem hierarchizácie spoločnosti, kultovej architektúry a vzniku písma ako záznamu času k vývoju kompozície prispel tiež prechod na usadlý spôsob hospodárstva a s ním spojený rozmach roľníctva a remesla (hrnčiarstvo a keramika).

Vyrobené predmety ponúkli – rovnako ako stena architektúry – rámčovanú plochu. Náležitý tvar nádob, obvykle kruhového prierezu, opäť podporil pásové (lineárne) stvárňovanie motívu.

Námietku, že aj stena jaskyne poskytovala plochu pre výtvarný prejav, nemožno prijať, pretože tu išlo o neobmedzený, prirodzene daný, voľný priestor!

Z paleoistorických dôb existujú i nálezy so zdanlivo ohraničenými okrajmi, ktoré nie sú vytvorené umelo, ale ide o prírodný jav - napríklad o puklinu v stene, hladinu vody ako ohraničenú líniu a pod. Tieto prirodzené (náhodilé) rámce praveký človek rád využíval. V jaskyniach nešlo teda o zámerné vymedzenie rámca pre myšlienku a následné usporiadanie elementov v ňom (1.), ale o výjav ktorý „pristúpil“ k vopred danému rámcu (myšlienka - predstava, ktorá sa utvorila kvôli ponúkanému, danému rámcu (2.):



myšlienka

stanovenie rámca

rámec

hľadanie myšlienky

Kompozíciu možno charakterizovať ako premyslené usporiadanie výtvarných prvkov sledujúce určitý umelecký zámer. Premyslenosť - konceptualita - je rodným listom kompozície. Kompozícia ako umelá (tvorená) ideová záležitosť je závislá na stupni vedomia a zámernosti poriadku. Ak by sme tvrdili, že kompozícia existuje v prírode, mohlo by to platiť potiaľ, pokiaľ do kompozície zahrnieme bezbreho všetko vedľa seba rôznym spôsobom poukladané. Nech nás nemýlia omračujúco krásne západy slnka nad Jadranským morom alebo na Kanárskych ostrovoch. Rámec tejto kompozície určuje zorné pole diváka, jeho postoj a pozícia, z ktorej na prírodnú skutočnosť nazerá,

a tú si môže určiť viac či menej ideálne. Prírodné obrazy - ak ich človek chce takto pomenovať, sú výrezom (rámcovaním) prírody!

Inšpirácia tvorby prírodnými zákonitosťami kompozície je známa a nemožno ju poprieť, ale je potrebné odlišiť kompozíciu tvarov (napríklad prírodniny), v ktorej sa práve tieto pravidlá (symetria, zlatý rez a pod.) uplatňujú - od kompozície ako skladby tvarov.

Kompozícia tvarov

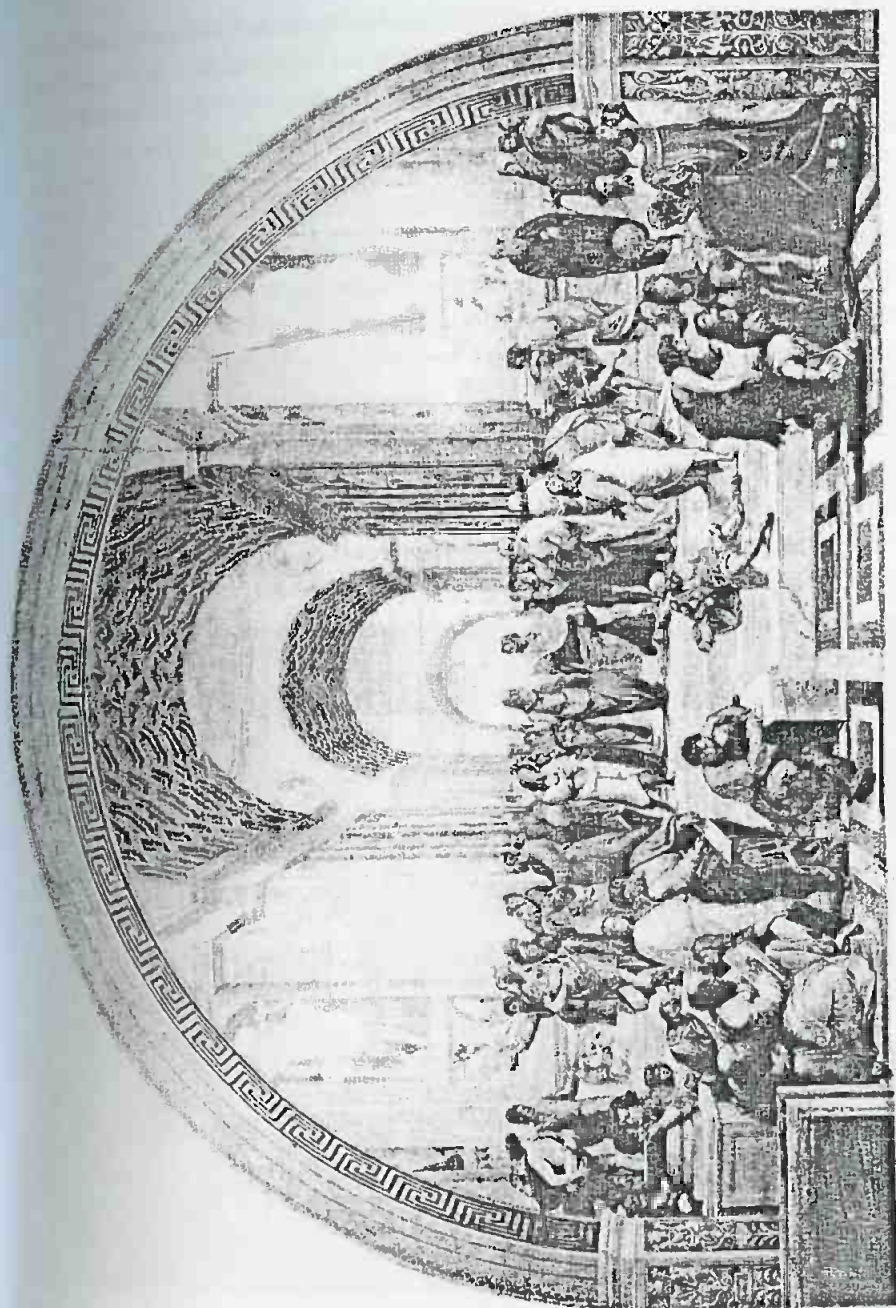
Tvar má svoju kompozíciu, ktorá zaručuje jeho identitu. Môže byť zložená aj z viacerých častí, (napr. kvet má okvetné lístky komponované v kruhu, okolík, v strede blizna a pod.). Odňatím jednej časti stratí sa identita a funkcia jednotlivéj veci.

Tvary kompozície

Sú to rôzne druhy kompozície (komponovania) z určitých prvkov (tvarov). Kompozícia (z) tvarov je skladba, usporiadanie rozmanitých komponentov, ktorých odňatím sa zmení zmysel (výraz, význam - až ad absurdum), ale nestratí sa funkcia skladby ako takej.

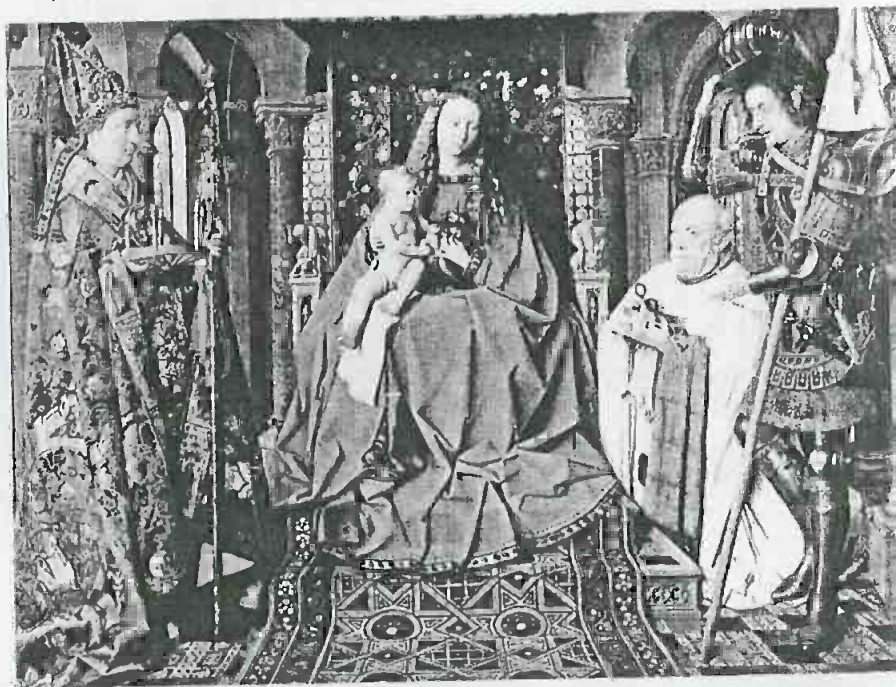
Dejiny kompozície ako klasickej estetickej a výtvarnohistorickej kategórie sú pomerne známe a v dostupnej literatúre dobre spracované. Kompozícia sa postihuje synonymickým pojmom skladba. Pre tvar (prvok) je častejšie používaný pojem objem. Chápanie kompozície ako skladby objemov je výhodné pre uvažovanie o trojrozmernom komponovaní (architektúra a umelecké remeslo). Funkciou kompozície je vytvorenie samostatného, sugestívne pôsobiaceho celku, ktorý nesie tému, obsah, ideu. Kompozícia nie je samoúčelná, ale je tu v mene ich vystihnutia a zároveň pôsobenia na diváka.

Sú dva základné kompozičné prístupy: lineárne, aditívne radenie, ktorého čítanie (vnímanie) sa deje postupne a ktoré má efekt ornamentálno-dekoratívny, a simultánna kompozícia, ktorá je odvodená od ustáleného stanoviska diváka a jej efektom je kontemplatívne pôsobenie.



Obr. 3 Raffael Santi: Arénska škola.

Zameranie tvorby na samotný fenomén kompozície bolo príznačné pre renesanciu a súviselo so skúmaním perspektívy a jej využitia v zobrazovaní priestoru. Tu vznikol zaujímavý paradox: kompozícia založená na využití dokonalého perspektívneho projektovania mala zaručiť „prirodzený“, nelineárny binokulárnom videní založený obraz, čo smerovalo k charakteru obrazu akoby momentky, a kompozícia, ktorá „držala“ onú prirodzenosť tu nemusela byť zjavná – „netrčala“ z obrazu (obrázok 3). Neovládanie perspektívnej kompozície naopak viedlo k výraznému akcentovaniu kompozície ako princípu tvorby, k efektu prísnosti skladby. Zobrazenie, na ktorom dominovala kompozícia skladby, vydeľovalo zobrazené prvky reality (figúry, postavy, predmety atď.) z reálneho historického a časopriestorového rámca a dávalo im nadčasový charakter (reliéf a fresky starovekého Egypta, stredoveké ikony, predrenesančná maľba Jana van Eycka –obrázok 4). Perspektívne videnie a kompozícia však môžu slúžiť tiež na akcentovanie idey: Leonardo da Vinci zdôrazňuje ideu obrazu diagonálami pretínajúcimi sa na hlavu ústrednej postavy (milánska freska Posledná večera).



Obr. 4 Jan van Eyck. Madona kancelára van der Donck.

Kompozícia je nositeľom idey a nástrojom významovej hry, v ktorej sa počíta s dodržaním alebo narušením kompozičných konvencií. Tieto konvencie majú svoju silu, implikujú pôsobivosť napríklad v tomto zmysle:

formát daný, nekonštruovaný,
volné rozloženie bez kompozície,
bez rámca
(pravek)

→ nesleduje sa integrujúci cieľ plochy,
prostredia a rámca; využíva sa prag-
maticky pre kult, mágiu

geometrické komponovanie

→ symbolická interpretácia

kompozícia zlatého rezu

→ životnejšie pôsobenie

iluzionistická kompozícia

→ extatické pôsobenie, výraz spojenia
neba a zeme

v kupole sakrálnej stavby
zakrytie (implicitnosť) schémy
perspektívy

→ zoživotnenie schém

(Raffael: Aténska škola)

prísna kompozícia klasicizmu

→ zdôraznenie trvácnosti klasických
(antických hodnôt)

kompozičná voľnosť v impresio-
nizme

→ objektivistické videnie výseku sku-
točnosti

Okrem kompozície ako skladby prvkov či objemov je komponovanie a následné pôsobenie obrazu závislé aj na iných výtvarných prostriedkoch (farba, svetlo, tieň). Tieto prostriedky môžu byť použité tiež v záujme vyvolať dojem bezprostrednosti, alebo dojem nereálnosti, mystickosti, osudového, ako sa to deje napríklad u Caravaggia či Rembranta, ktorý scénu síce buduje ako výsostne realistickú (dokonca v klasických témach proti duchu tradičnej ikonografie až naturalisticky), ale zároveň využíva svetelné efekty (zdôraznenie určitého prvku a potlačenie iného) na vzbudenie mystického účinku. Pôsobivosť nasledujúcich výtvarnovyjadrovacích prostriedkov môže mať tento účinok:

svetelná kompozícia

→ mystické pôsobenie

geometrická rekonštrukcia, prísna
kompozícia

→ hľadanie platnosti prírodných zá-
konov (Cézanne, odvolávajúci sa na
Poussina)

kontrast plnej a prázdnej plochy
(japonské výtvarné umenie)

→ meditatívny ornamentalizmus

Modernizmus sa vo vzťahu ku kompozícii prejavuje odbojne. Je to už akýsi predstupeň postmodernej dekompozície. Kompozícia ako tvorivý princíp zrejme príliš zväzovala, predurčovala, normovala, pretvárala a moderna ju vo svojej uvoľnenosti prejavov a nastupujúcej bezbrehosti výrazu, pluralitnom postoji diváckeho oka podrobila praktickej kritike. Kompozícia sa v tvorbe fauvistov, naivistov a nemeckého expresionizmu stáva intuitívnou a spontánnou. Kompozičného kánonu sa naopak pridrižiava kubizmus.

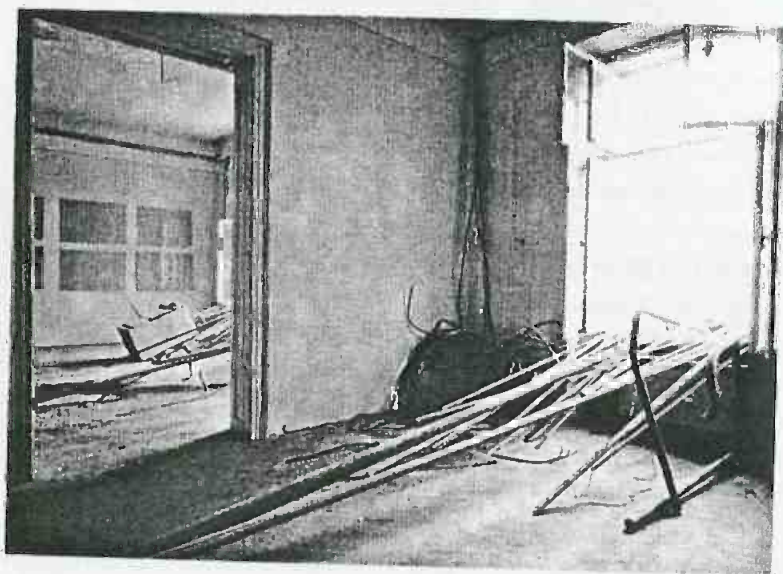
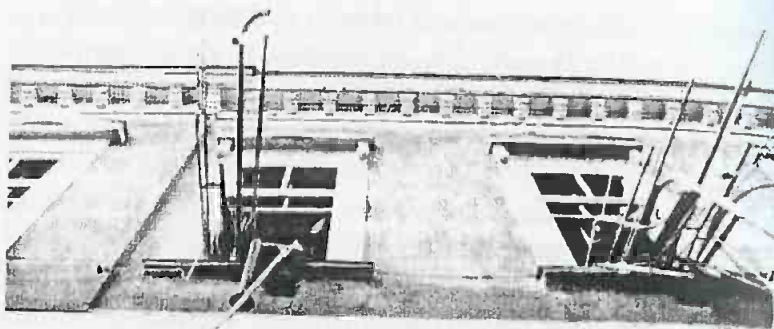
kompozičný kánon kubizmu	→	viacpohľadovosť videnia, formalistné nastolenie nového poriadku
spontánna kompozícia	→	iracionálne, neformálne, nastolenie nového poriadku (fauvizmus, naivní umelci)
dekompozícia postmodernej	→	zneistenie, strata dôvery v tradičné hodnoty, ironia (poníženie), chaos

Naše uvažovanie o kompozícii by sme na tomto mieste mohli predbežne uzavrieť: Dejiny kompozície tvoria oblúk od nekompozície v praveku k rozbitiu rámca v postmoderne. Toto tvrdenie je iste bez argumentácie na konkrétnom materiáli, na príkladoch diel z postmodernej, predčasné. Zrejme i tu ono rozbitie rámca bude predpokladom nového tvorivého poriadku, nových tvorivých princípov. Umelecká tvorba zrejme nie je mysliteľná bez prvkov konceptuálnosti (ideovosti, výmyslu), a teda bez použitia kompozičných princípov. Utvrdenie sa v možnosti využívania kompozičných princípov vedie k ich kanonizácii - k tomu, čo nazývame kompozičné zákonitosti. Ulpievanie na týchto zákonitostiach a na ich narúšaní tvorí hranicu tvorivého a netvorivého. Kompozičné zákonitosti hovoria vlastne o tom, čo platí (funguje, pôsobí) pri ich použití, aké je ich pragmatické jestvovanie. Nie sú absolútne, i keď ich platnosť (funkčnosť) sa odvodzuje do značnej miery od antropologických princípov stavby prírody. Aké kompozičné princípy sa uplatňujú pri tvorbe a recepcii postmoderného umenia bude predmetom našich ďalších úvah. Ako charakteristiku postmodernej kompozície uvádzame nasledovné vzťahy, ktoré sa pri interpretácii konkrétnych umeleckých textov môžu bližšie špecifikovať, ale môžu sa aj nepotvrdiť.

Kompozícia postmoderného diela:

výtvarný text stráca rámec, resp. rámce v klasickom slova zmysle;

- výtvarné umenie vystupuje v mene spojenia so životom z rámca, a to najmä v takých žánroch, ako sú performancia, happening, akčné umenie;
- tieto postupy uplatňuje z tých istých dôvodov ako praveké umenie: nechce byť (len) reprezentáciou – znázornením, ale napĺňa apelatívnu potrebu, funkciu operatívnosti;
- potreba jednotného rámca sa pluralitou pozorovateľských stanovísk ruší
- postmoderné dielo je vystúpením v prirodzenom prostredí (environmente); nekonštruje si rámec, do ktorého vstupuje myslené (mienené - mention), ale myslené - mienené si samo vymedzí, vyznačí (označuje) rámec, hoc' i pomyselný;
- postmoderný prejav sám o sebe, imanentne, vo vnútri je hutným, zhusteným prejavom, znakom upriamujúcim sa k určitej myšlienke;
- postmoderné dielo je vo svojom vnútri komponované, ale navonok je bez usporiadania, javí sa ako - živelné: performancia, inštalácia;
- dekomponovanie diela je výrazom rozpadu spoločenskej hierarchie, hierarchická spoločnosť neexistuje, je tu ponuka pluralitných modelov spoločnosti;
- zároveň platia prísne zákony kompozície viachlasu, čo vedie až k artistnosti;
- spontánne a artistné sú dve podoby postmodernej kompozície;
- usporiadanosť = evidentná, explicitná kompozícia;
- zámerná neusporiadanosť = skrytá, implicitná kompozícia;
- umelecké dielo v postmoderne je ako šifra: evidentné, navonok zjavné stojí oproti nezjavnému (skrytý význam, mention); výber prvkov a ich usporiadanie naznačuje, upriamuje naň vnútorný význam a diváka; znaky (prvky) majú rozšírený denotát (konotát), nemajú jednoznačné z významnenie, ako to bolo napríklad v stredovekej ikonografii. Tak ako v praveku sa vytvárajú individuálne, aktuálne ikonografie (obrázok 5). Predmytologický pravek uplatnil mýtus jedného aktuálneho činu (lovu) a takto ho i komponoval. Podobne postmoderné umenie využíva viacej koncepčný účinok kompozície, a to ako výraz nájdeneho mentálneho poriadku prostredníctvom fyzickej prezentácie. Na záver môžeme zhrnúť. Kompozícia má dosah na diváka na dvoch rovinách komunikácie: 1. na ikonickej rovine (kompozícia má estetizujúci účinok; zušľachtovanie, kultivovanie obrazu sa deje prostredníctvom hľadania vnútorného poriadku vecí); 2. na operatívnej rovine (kompozícia má konceptuálny účinok; je osobitným jazykom, ktorým umielec artikuluje výpoveď o sebe).



Obr. 5 Jaro Košš: Defenestrácia, 1993.

Poznámky

- 1 Pozri: Stubhann, M.: Encyklopedie Bible, Bratislava: Gemini, 1992
Predsázka.
- 2 Tamtiež, s. 486.

1.2 Kompozícia tvaru v konceptuálnom umení a jeho výrazová diferenciacia

Vo výtvarnom umení druhej polovice 20. storočia má konceptuálne umenie, resp. concept-art, významné postavenie. Zároveň sa však ukazuje, že umenie po moderne či umenie postmodernej má ako celok zrejmy konceptuálny základ, konceptuálnu povahu. Tendencie ku konceptualizmu a ústup perceptuálnych intencií charakterizujú vývin umenia dokonca nielen v posledných päťdesiatich rokoch, ale ak odvrátame trinásť rokov pred Duchampom, poznačujú výtvarnú tvorbu počas celého dvadsiateho storočia.

Takto nanovo definované umenie vovádza do nových súvislostí aj otázku vonkajšej podoby a vnútorného ustrojenia umeleckého diela, keďže dielo stratilo klasické parametre. Isteže, tradičné umenie nezmizlo z mapy sveta a ani nestratilo svoje opodstatnenie, len sa zmenšilo jeho teritórium, keďže prepustilo miesto novým prejavom, ktoré v palbe kritiky postmoderného exhibicionizmu vyznievajú niekedy ako násilný efekt sebaapresadzovania. Trvalý záujem umelcov vyjadrovať sa pomocou individuálnych šifri, vzpierajúcich sa princípom univerzálneho slohu, navyše formou finančne náročných a zároveň nekomerčných modelov, svedčí skôr o úprimnosti a vnútornej potrebe sebavýpovede.

Dôvody pre spojenie jazyka a obrazu, ktoré charakterizujú concept-art, spočívajú najmä v nespokojnosti s možnosťami celostnej výpovede, ktoré ponúka každý z týchto prostriedkov osobitne. Concept-art používa slová, „aby urobil viditeľnými medzery v štruktúre jazyka“, poznamenáva V. Graham. „Jazyk je netransparentný“, hovorí M. Bochner. Netransparentnosť, nepreukaznosť jazyka je dôvodom pre jeho doplnenie obrazom. Naopak lapidárnosť, definitorickosť mentálneho konštruktú sprostredkovanú jazykom nie je možné zameniť za čistý obraz. Nová definícia (význam) sprostredkovaná vizuálnym objektom (obrazom) a slovom pomáha lepšie pochopiť samotný objekt. Výtvarný koncept zaznamenáva proces terminologickej definície.

PDF kompilácia je určená pre čítanie objektov. Slovo, ktoré predstavuje inšti-

tucionalizovanú skúsenosť (konvencia sémantickej náplne slova), je revidované objektom (vizuálnym obrazom), ktorý naopak predstavuje jedinečnú pôvodnú skúsenosť. Importovanie jazyka do umenia v 60. rokoch minulého storočia znamenalo ustanovenie novej *logickej disciplíny vo vizuálnej reprezentácii* - vznik concept-artu.

Veľká prehliadka konceptuálneho umenia v MOCA v Los Angeles v roku 1996 predstavila diela z počiatočného obdobia konceptuálneho umenia z rokov 1965-1975.¹ Očakávanie sprehľadnenia umeleckej myšlienky (konceptu) sa však na tejto výstave v prípadoch mnohých diel nenaplnilo a výsledok spolupráce slova a obrazu (kolaborácie „verbum et imago“) bol skôr opačný. Demonštroval nejasnosť (opacity) a nepredvídateľnosť, nedependovateľnosť (unpredictability) konceptuálneho objektu či podujatia. Možný dôvod tohto „neprehľadného spriehľadňovania“ spočíval v chýbajúcom spoločenskom kontexte, keď diela zo 60.rokov dostali iný, skreslený myšlienkový náboj. Je zaujímavé, že s časovým odstupom vystúpil do popredia ich prístupom nie natoľko výrazný didaktický aspekt.

Konceptualizmus, concept-art, nie je jednoduché vyznačiť ako tendenciu, smer, hnutie či zámer, o čom svedčí okrem spomínanej retrospektívnej výstavy tiež jeho rôzne zaradenie do kontextu umeleckých tendencií v súčasnej reflexii výtvarného umenia. V dôsledku tejto neukotvenosti základnej charakteristiky konceptualizmu je príznačné, že sa napríklad v každej z dvoch najvýznamnejších publikácií o súčasnom umení – v *Dejinách výtvarných štýlov 20. storočia* nemeckej autorky Karin Thomasovej² a v obrazovú výpravnejšej knihe *Art Today* anglického autora Edwarda Lucie-Smitha – hovorí o konceptualizme z úplne odlišných aspektov.

Konceptualizmus v najvladnejšom zmysle slova a najčistejšej podobe znamená umeleckú výpoveď, ktorá si nenárokuje na materiálne vyjadrenie a svoju svojbytnosť realizuje iba prostredníctvom verbálneho textu. Inobyť konceptuálneho verbálneho výrazu predstavuje spojenie (skladbu, skladanie) obrazu a slova alebo spojenie obrazov (pritom môže ísť často o inštalácie hmotné, fyzické, trojrozmerné objekty) bez verbálnej zložky. Takto charakterizuje „ideové umenie“ Thomasová, čo je z hľadiska vývoja umenia možno prirodzenejšie, pretože prípady, ako vystavenie seba samého ako umeleckého diela (Tim Ulrich) prostredníctvom zrkadla (témou je identifikácia života a umenia), výzva Kauschenberga na telefonovanie na určité číslo (témou je

presne fixované, neúčelné správanie) alebo vystavenie ampuliek s parížskym vzduchom (Duchamp), či živé skulptúry Gilberta a Georga, môžu roko a pod. Najvýznamnejší je práve presah konceptu do týchto oblastí, a inak povedané, konceptuálna intencia je vlastná viacerým smerom či otiam tvorby. Deje sa tak vtedy, keď cieľom prezentácie (súč bez reprezentácie) je intelektuálny program, aktivizácia obrazovej fascinácie a imaginácie racanie pozornosti na súvislosti priestoru a času a pod. To všetko v zá „odviesť pozornosť od fixácie na pevné jednotlivosti“ (t. j. pevné, podľa u zavedenej normy definované, zobrazené veci, javy, súvislosti). Iným pdom sú u Thomasovej čisté koncepty na papieri, ktoré nesprostredkov žiadne vizuálne aspekty a sú nositeľmi len teoretických asociácií. Konc svojej čistej podobe konštatuje alebo demonštruje, ale nezobrazuje. Eo Lucie-Smith v Art Today začína formovanie predstáv o konceptualiz čistých textových útvarov, postupuje k príkladom inštalovaného textu razu a končí textotvornými objektmi a súbormi objektov, obrazmi, ktor je možné vnímať na ich prvom, povrchovom pláne. Ten je len inštrukcio pulzom k dešifrovaniu hĺbkového plánu a to aj vtedy, keď ide zdanlivo listické obrazy skrývajúce konceptuálny program. Zmysel verbálne ale zicky transponovaných konceptov spočíva v uvoľňovaní významov na z interakcie, vzájomného iskrenia (kontaktov) medzi dvoma alebo viac prvkami (elementmi) konceptuálneho komplexu, pričom každý z prvkov má svoj autochtónny význam. I keď v concept-arte ide o tvor významov a estetických zážitkov na intelektuálnej báze, aj konceptuáln majú svoju výrazovú stránku a dajú sa podľa výrazových kvalít diferenc. S rizikom, že náš výpočet nebude celkom úplný, uvedieme niekoľko konceptov rozdelených podľa výrazových charakteristík: chladnoana (takýto výraz sa pripisuje J. Kosurhovi - zakladateľovi konceptu); em poetický, naratívny, ironický, spektakulárny, puristický, arte povera, lský, lyrický.

Emotívny koncept: vedomie súvislostí tu generuje v silne emo prostredí, pocity zo spojenia dvoch významov, i keď sú intenzívne, ne do možnosti pregnantne formulovať význam (myšlienku), ostávajú za „oparom“ emócií. Emotívnym konceptom sú blízke poetické (poet romantizujúce) koncepty. Príkladom môže byť dielo Keitha Millov

Crom.⁴ Nash Crom sú slová, resp. fragmenty antického nápisu vyrytého do povrchu masívnej, patinovanej zaoblenej dosky v tvare L. Neukončenosť, neúplnosť textu ponecháva priestor pre asociácie, súčasťou poetizujúceho výrazu je kvázi starobylá adjustácia, typ antikvárneho písma (vracia nás do „starých dobrých čias“ klasických hodnôt) a patina podkladu. Toto všetko evokuje náladu (pocit) nostalgie za minulým.

Lakonický (konštatujúci) koncept: typ čistého konceptu založeného na verbálnom, nevizuálnom texte, ktorý navodzuje obrazové alebo významové (myšlienkové, mentálne) asociácie. Príkladom konceptu navodzujúcim obrazové asociácie so širokým rozptylom predstáv je nápis Lawrencea Weinerja na zadnej stene galérie, ktorý je napísaný výrazovo neutrálnym písmom - bezserifovými verzálkami: FIRE AND BRIMSTONE SET IN A HOLLOW FORMED BY HAND (do brázdy v pote oranaj zasiata síra a plamene pekelné).⁵ Text môže evokovať predstavu o hodnote, zmysle a povahe práce umelca, ktorej produktom sú umelecké diela zhromažďované galériami. Diapazón konotácií vedúcich od abstraktnej predstavy (textu Weinerja) ku konkretizácii jej zmyslu je pomerne široký. Text, ktorý je fragmentom (môže ísť napríklad o fragment básne), môže navodzovať rozličný rozptyl obrazových predstáv (oheň, priestor, práca, spaľovanie, vášeň) i význam nových konotácií.

Iným príkladom lakonického konceptu sú tzv. truizmy Jenny Holzerovej, ktorá sa vyjadruje zámerne banálnym jazykom.⁶ Obsah textov je feministický: „Men don't protect you anymore“ (Muži ťa už neochránia). Nápis sú buď výtvarne jednoduché, alebo expresívnejšie, vo forme reklamných svetelných diód. Domácim príkladom môže byť už klasický prípad oficiálne nepripraveného, „neadjustovaného“ textu Petra Rónaia, ktorého podstatou je jazyková hra s parafrázou Descartovho aforizmu, otvárajúca konotačné pole so silným sémantickým nábojom: „cogito ergo kunst“.⁷

Naratívny koncept: texty vyjadrujú príbeh, nie sú však púhym rozprávaním lineárne vinutého textu, ale môžu byť graficky riešené aj ako vrstvenie textov. Každá vrstva hovorí o inom časovom či tematickom úseku, odlíšenie simultánne kladených vrstiev textu je riešené farebne.⁸

Ironický koncept: jeho zmyslom býva ironický nadhľad nad určitým javom, princíp ironizácie sa uskutočňuje spôsobom postavenia dvoch alebo viacerých textov do vzťahu (juxtapozície), ktorý relativizuje (ironizuje)

význam jedného z nich. Irónia, podobne ako relativizácia, je vlastne druhom analytického konceptu.

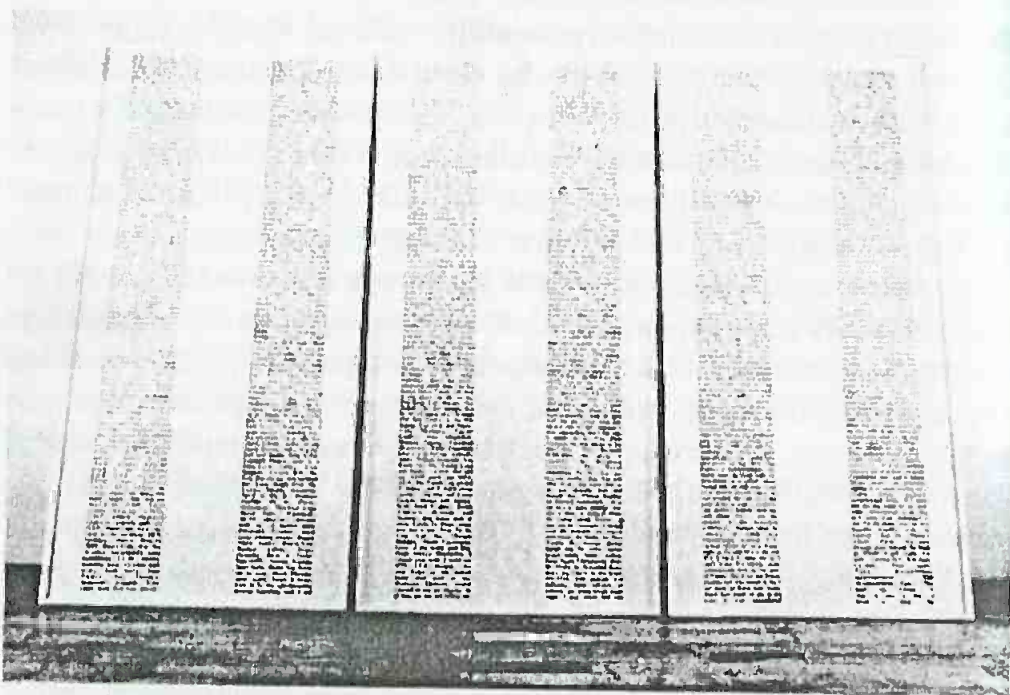
Spektakulárny koncept má charakter scénograficky výpravne riešeného prostredia bez slov, ktorého jednotlivé prvky (elementy) ako nositele významov navzájom reagujú a uvoľňujú skryté významy. Tieto sa nemusia týkať len závažného spoločenského obsahu a filozofického zmyslu, ale môžu demonštrovať pocit, postreh, skúsenosť.

Príkladom tohto konceptu sú Pohľady stoličky (J. L. Wilnocouth), ktoré demonštrujú situáciu nezúčastneného pozorovateľa sveta, a to ako prúdu amorfných obrazov, ktoré môže formovať (formulovať, dávať im formu, tvar, začiatok a koniec) napríklad aj plocha rámu operadla stoličky.⁹ Inštalácia jednej tvarovo uhladenej, jednoduchej mackintoshovskej stoličky je doplnená z oboch strán radom zrkadiel zasadených do rámu, totožného s rámom operadla stoličky. Výklad zmyslu môže byť však aj oveľa jednoduchší, nadľáhčený, humorný. Nemusí sa pohrávať so závažným obsahom.

Opakom spektakulárneho výrazu je koncept arte povera - strohý, lakonický a na rekvizity skromný až chudobný koncept, ktorého adjustácia je zámerne nedokonalá. Príkladom môže byť koncept Mira Nicza, vytvorený z hrdzavých stavbárskych trubiek. Z tohto neumeleho odpadového materiálu Nicz zostavil svoje meno na podlahe galérie s intenciou demonštrovať vlastnú identitu.¹⁰ Spektakulárnosť v poveristickom rúchu sa tu spojila s čistým textovým, slovným konceptom. V tomto zmysle mala blízko k lakonickým konceptom Jenny Holzerovej.

Zámena veci za slovo je najvlastnejším princípom konceptu. Ponúknuť obraz sveta zdanlivo bez interpretácie, ako prúdu všade sa vyskytujúcich reálne i potenciálne počutých slov sa pokúsil americký umelec Kenneth Goldsmith.¹¹ V jeho diele nazvanom príznačne No 105 5. 23. 92 - 6. 21. 92, 1992 nejde o analýzu, ale prezentáciu hotových, už použitých a bežne používaných slov, o akési ready-made slova. Úsilie o demonštráciu a definovanie povahy sveta ako určitého spôsobu usporiadania treba vidieť v usporiadaní slov, slovných spojení, fráz podľa abecedy. Stĺpce obsahujú slová bez určitého logického poradia či zmyslu. Vyznievajú skôr ako výplod - prúd reči psychicky narušeného autistu podobného protagonistovi z filmu Rain Man (úlohu hral Dustin Hoffman). Určitú nadväznosť a stupňovanie v zoradení prvkov možno vidieť v postupnom narastaní zložitosti – a nie rozsahu textu; od

hlások k slabikám, slovám, frázam, od najjednoduchších zoskupení hlások - B, b, be, Bea, bee, bree – sa postupne prechádza k významovo zložitejším spojeniam slov: mená, názvy, názvy galérií, značky áut, telefónne čísla, fragmenty básní a pod.; všetky „slová“ sa však končia na dvojicu hlások „ee“. Tá je ich usporadujúcim a zjednocujúcim činiteľom. Adjustácia prúdu slov (blízka poetike Jamesa Joycea) po dvoch stĺpcoch na troch tabuliach pôsobí lakonicky až puristicky mrazivo, i keď ju možno čítať ako „zoznam z pekla“ (obrázok 1).



Obr. 1 Kenneth Goldsmith: No 105 5. 23. 92 – 6. 21. 92, 1992.

(Kom)pozičný vizuálny koncept: dielo zložené z viacerých častí, z viacerých diel, obrazov, vizuálnych textov, medzi ktorými je skrytá vnútorná významová súvislosť. Nejde pritom o „viacobrazy“ typu stredovekých polyptychov, ktoré tvorili jeden celok zložený z viacerých dielov, mozaiku jedného námetu s jedným významom, jedným myšlienkovým nábojom (napríklad polyptych Gentského oltára). Ich väzba bola prostredníctvom ikonografickej záväznosti námetu oveľa tesnejšia, ako je väzba konceptuálnej kompozície. modernistické polyptychy sú podobného zamerania (obraz krajiny rozdelený do troch dielov a pod.), i keď tu môžeme nájsť aj príklady akéhosi predkonceptuálneho myslenia (napríklad v polyptychoch Z. B. Kulhavého). Tu však len iná stratégia modelovania námetu v častiach, spočívajúca na zmenu uhla pohľadu na zobrazované za súčasnej totožnosti formátu obrazu. Týmto viacúrovňovosť pohľadu na jeden námet ponúka rozličnú vnútornú zarámčenosť recepcnej situácie. Jednoduchým príkladom môže byť obraz krajiny jesenného poľa zachyteného z vráchej perspektívy a vedľa toho detail toho istého poľa. Kulhavého polyptychy sú realizované na jednej ploche (jednom obraze) a ten je delený tematicky aj formálne rámom. Techniky jednotlivých častí polyptychu sú totožné. Konceptualizmus využíva na (kom)pozičnú viacobrazovú techniku *asambláže* - spájania obrazov rozličných typov a techník. Samotná technika by však nebola dostatočným kritériom rozlíšenia klasického a postmoderného (konceptuálneho) polyptychu. Podstatným tu zrejme bude (ako to vystihuje E. Lucie-Smith) *jeho povaha rébusu*. Obrazy, ktoré zostavené formou koláže, asambláže, adície a pod., nemajú totiž na prvý pohľad nič spoločné a vyvolávajú pátranie po príčine ich zdanlivo iracionálneho spojenia. Spätosť konceptu s iracionálnym dadaizmom je však len prvoplánová. Rozdiel medzi nimi spočíva práve vo vnútornej intencii konceptu súvisieť s konkrétnym problémom, námetom a myšlienkou. Dešifrovanie konceptu od lúštenia dadaistického rébusu líši tým, že pozadím konceptu je zreteľná myšlienka, ktorá sa dá – za cenu schematickosti – tiež sformulovať. Dadaistické spojenie ponúka širšiu, nezáväznejšiu interpretáciu ako koncept. Dielo Johna Baldesariego *Krajina/pouličná scéna s prienikom červenej a modrej* - upadajúcej je typickým príkladom (kom)pozičného konceptu. Baldesariego dielo je zložené zo štyroch fotografických obrazov, ktoré sa čítajú ako sled znakov v rébuse, alebo aj ako hudobná myšlienka. Prvý ob

akoby úvodný motív, nastolenie myšlienky. Červená plocha tvorí zároveň kontrast k vedľajšej viacplošnej modrej, ktorá predstavuje oblohu a ktorá je súčasťou obrazu turkotatárskych nomádov nachádzajúcich sa na planine – vo voľnej, neskazenej prírode. K tomuto obrazu je priradená fotografia baraku s vlnitou strechou, popraskanou stenou, stojacou na neupravenej, rozbitnej zemi. Obďaleč baraku postávajú ľudia, jedna postava je ponechaná vo svojej pôvodnej fotografickej vecnosti, dve sú symbolicky štylizované - vyplnené červenou a modrou farbou. Posledným v slede znakov je opäť menší obraz nepravidelného tvaru z umakartu, s monochrómym motívom kvetov na textílii. Tieto môžu byť chápané ako symboly transformácie prírodného a umelého - kvety v prírode/kvety na šatovke. Dešifrovanie tohto rébusu sa ukázalo ako nie príliš zložitú; koncept chcel poukázať na *kontrast neskrotenej prírody* a upadajúcej mestskej kultúry. Zámerom konceptu nie je za každú cenu zastrieť, znejasniť, ale ukázať veci (skúsenosť, názor) iným, výtvarne prítlačlivým spôsobom. Baldesarimu sa to podarilo napriek nenáročnej čitateľnosti rébusu.

Monokulárny (jednozložkový) koncept je typ konceptu „v jednom ráme“, rébus šifrovaný, takpovediac, v zákryte. Existuje ako sled znakov, nezjavných, nie vizuálnych, len myšlienkových konštruktov v zákryte za vrchným, zjavným obrazom, ktorý však sám svojou povahou a náplňou je rébusom, kladie otázky!

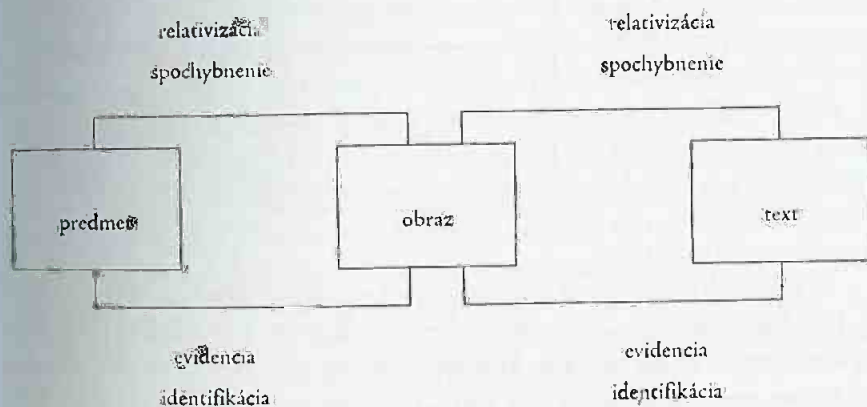
Uznanie konceptuálnosti tohto typu konceptu (jeho priradenie ku konceptu) môže byť pre jeho „dvojtvárnosť“ dokonca problematické. Ako zdanie realistické vyznievajú napríklad obrazy Marka Wallingera.¹³ Wallinger maľuje naturalisticky verne konské hlavy. Z určitej pozície ich možno vnímať iba takto, pretože hlava zvieratá sa ničím neodlišuje od fragmentu nejakého realistického obrazu, maliarskej štúdie či fotografie. Jedným z kritérií identifikácie obrazu je tu však autorský zámer. Autor nechce len ukázať, zobrazit', imitovať, ale aj apelovať a vysloviť názor - pohoršenie a ľútosť nad postavením koní na trhu so zvieratami, pretože nie sú predmetom ušľachtilej, nezištnej starostlivosti, ale predmetom nelútosťného biznisu.

Lyrický koncept: v prípade literatúry sa zvykne hovoriť o „epickom pozadí lyriky“ (epické je nerozvinuté, hatené). Podobný model by sme mohli použiť tiež pri charakteristike lyrického konceptu. Tu možno hovoriť zasa o „vizuálnom (obrazovom) pozadí textu“ ako verbálneho, slovného artefaktu.

Obraz je neprítomný, čiteľný je akoby v pozadí. Oscilujúci, ba až konkurenčný vzťah obrazu a textu je vôbec príznačný pre concept-art ako taký. Raz je v popredí text, raz zasa obraz, inokedy ide o kompromis. Kompromisným riešením je napríklad známe Kosuthovo dielo, akýsi manifest konceptu Jedna a tri stoličky - fyzicky prítomná stolička, fotografia stoličky a textová definícia stoličky (schéma 1).

Medzi krajnými polohami vyjadrenia, čo predstavuje slovná definícia na jednej strane a fyzický objekt na druhej strane, stojí vizuálny obraz stoličky. Tri podoby stoličky sú vo vzťahu potvrdenia. Konkurenčná je *forma informácie*, nie jej obsah - ten je rovnocenný. Koncept kalkuluje s rovnocennosťou informácie textu a obrazu.

Schéma 1



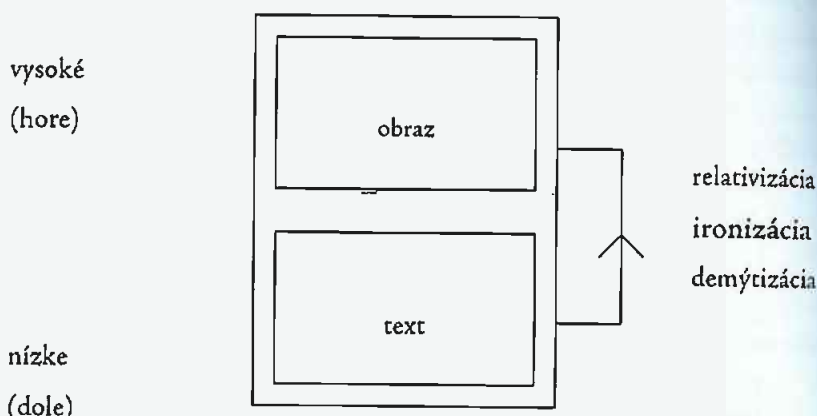
Vonkajší tvar (podoba) konceptu, ako aj jeho vnútorná štruktúra obsahuje niekoľko ústredných elementov (významových hniezd), ktoré sú vo významovom vzťahu. Juxtapozícia zdanlivo nesúvisiacich elementov navodzujúcej vzájomný kontakt, iskrenie, relativizáciu. Toto je však už záležitosť vnútornej, hĺbkovej štruktúry, ktorá vďaka aktívnosti vzťahov, vďaka ich prepínaniu je bohatšia ako vonkajšia podoba.

Úsilie dostať sa pri vnímaní konceptuálneho tvaru pod jeho povrch, pochopiť vnútorné významy, kladie nároky na intelekt vnímateľa. To je však jeden zo zámerov konceptuálneho umenia: zaktivizovať prácu mysle, rozšíriť

a prehĺbiť vedomie. Dávať sa na koncept nám veľmi nepomôže, ak len nezburcujeme svoje skúsenosti a poznanie, ak nehľadáme súvislosti. Pri koncepte platí - vidieť predpokladá vedieť.

Graficky by sme tvar konceptu mohli vyjadriť ako bloky (geometrické obrazce), ako priestory pre nositeľov určitých autonómnych významov. Vnútorne dianie - generovanie významov (vnútornú štruktúru), zase ako línie, vektory kontaktov. Pre lepšiu predstavu uvedieme príklad (schéma 2):

Schéma 2



V máji 1997 vystavoval v priestoroch Umeleckej besedy v Nitre výtvarník Jaro Košš osem konceptuálnych diel pod názvom Svet podľa J. K.¹⁴ Diela napospol reagovali na aktuálne kultúrno-spoločenské dianie, na spoločenské vzťahy, na postavenie človeka vo svete, ktorému pod vplyvom masovej kultúry hrozí strata osobnej slobody. Diela predstavili typický model concept-artu (obrázok 2). Štvorcový formát obrazu (tabule) je rozdelený na dve časti výraznou líniou. V hornej časti je vizuálny „text“, spodná časť je vymedzená pre verbálny text. Medzi textom a obrazom nie sú na prvý pohľad súvislosti. Vyhľadáním vzťahov, aktivizovaním asociácií sa generuje význam. Popis: V hornej časti je veristická replika plagátu reklamy poisťovacej spoločnosti, predstavujúceho usmievajúcu sa viacpočetnú rodinku. Obraz je tu použitý ako citácia z tvorby reklamných agentúr. V intencii pôvodného určenia predstavuje idealizáciu stavu - ideál šťastnej, zabezpečenej, prostredníctvom objektivizácie subjektu zaistenej rodinky. V kontexte celku konceptu

obrazová časť vo funkcii emblému ako znaku idealizácie. Do funkcie emblému mohol byť rovnako dobre vybraný i nejaký iný podobný reklamný štýl. Náplň emblematickej muštry je teda variabilná. Podstatné a záväzné fungovať ako značka (ikona) idealizácie. Táto obsahuje dávku falošnej pravdivosti. Na potvrdenie a posilnenie falošnosti, iluzórnosti a gýčovitosti plochému obrazu reklamy pripojený ako dekorácia ešte trojrozmerný náblážový ready-made - umelé ružové kvety. Text v dolnej časti znie: „... a po výbuchu bolo krtčkovi, veľmi veľmi horúco. - Rozprávaj ďalej stará ma.“

Text je ponáškou ma ľudové rozprávky. Predstavuje bežnú, priamu reč právača a repliku poslucháča, stylistické kliše rozprávky. Priama reč je tu užitá v záujme aktualizácie - púta pozornosť. Obsahová intencia úryvku „Rozprávaj ďalej stará ma“ hovorí o výbuchu míny „kedy aj krtčkovi bolo veľmi horúco“. Čiže, aj táto textová, verbálna časť by si zaslúžila minucióznejšiu analýzu, zatiaľ nám stačí, ak si povšimneme hlavný vzťah textu a obrazu. Do rozprávkového štýlu zašifrovaný zmysel textu má schopnosť potlačiť zmysel obrazného obrázku. Funguje tu tiež hodnotová polarita vysoké - nízke, a to v priestorovo (vysoké - hore, nízke - dole). Nižší a štýlovo prostejší text ukázal ako akčnejší, s väčšou silou pôsobenia vo vzťahu k susednému obraznému „textu“. Zmienka o výbuchu prekryla obraz šťastia na hornom obrázku, ktorý sa už takto stáva naplno iluzórnym (i keď v sebe túto potenciu obsahoval). Proces, ktorý môžeme šípkami vyznačiť vertikálne od textu obrazu, nazveme relativizácia, demýtizácia, ironizácia. Posledný z pojmov je najvhodnejší na pomenovanie diania, interakcie.

Čo je ironizácia, o aký postup, aké dianie na úrovni vnútornej významovej štruktúry textu ide? Ak sú dva texty formulované tak, že jeden z nich semiotickej interpretácii predstavuje nízke, jeho silnejší rádius potlačí vysoké, poníži ho, zosmiešni, urobí ho nedôveryhodným, z čoho vyplynie pocit dezilúzie, straty ilúzií o možnostiach dobra, nápravy, viery v lepší svet takoby aj v tomto konkrétnom prípade zavládla romantická irónia fin de siècle (e). Sentencia, ktorá by z iskrenia významov mohla vyplynúť, by znela: „voči vojnovému besneniu (terorizmu, anarchizmu atď.) sme bezmocní, nikdy nie oslobodíme sa (poistení). Voči ľudskej zlobe sa nedá poistiť.“ I to by bol len jeho prvoplánový a iednoúrovňový význam, nevyčerpávajúci výrazové a významové bohatstvo konceptu, kvôli ktorému sa tento záber vybral.



Öbr. 2 Jaro Košš: Svet podľa J. K., 1997.

Podobne sa na princípe ironizácie dali čítať texty z výstavy J. Kosutha Kabakova Koridor dvoch banalít, ktorú na jar v roku 1997 reištalovala v Pražská galéria z Varšavského Paláca Ujazdowského.

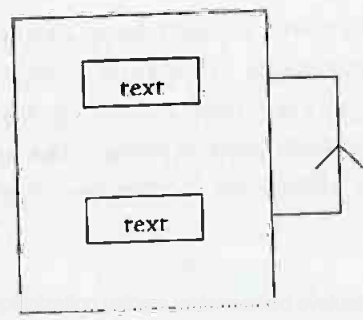
Výstava bola konceptuálnou inštaláciou. Popis: vo výstavných priestoroch je v dlhom rade – koridore, umiestnených 120 stolov so stoličkami, na ktorých sú dva typy textov: jednak citáty, myšlienky politikov a významných osobností spoločenského života, jednak krátke apodiktické výpovede – zápisy z rokovania občianskych výborov, sťažnosti, listy, ktorých autormi sú obyvatelia komunálnych bytov z ruských domácností 60. rokov. Citáty politikov sú vytvorené ušľachtilým písmom, „komunálne“ texty formou xerografických kópií.

Textová časť inštalácie bola spracovaná (zaznamenaná) v publikácii. Inštalácia i publikácia podáva oba typy textov ako opozíciu vysokého a nízkeho, ako protiklad presnej artikulácie a banálnych neúplných výlevov. Prázdny priestor sveta je tak podaný v kontraste falošných presvedčení (konštruovaná, neautentická skúsenosť) a autentickej skúsenosti. Text z roviny nízkeho osvetľuje, relativizuje svet vysokého. Z vysokého sa stáva banálne. Dielom je štýlizovaná štýlizácia dvoch pólov koridoru napovedá, že nejde o identické banality. Svet vysokého, uhladeného, štýlizovaného je podávaný ako neautentická banalita. Z banálnosti ju usvedčuje kontext, súvisť, susedstvo s banálnymi komunálnymi textami. Text z roviny nízkeho teda opäť osvetľuje, relativizuje svet vysokého. Z vysokého sa stáva banálne. Vzťah relativizácie možno konkretizovať ako banalizáciu (schéma 3).

schéma 3

vysoké
(hore)

nízke
(dole)



relativizácia
banalizácia

Označenie inštalácie ako Koridor dvoch banalít je vlastne už interpretáciou konceptu, resp. dešifrovaním rébusu. Jej šifra, rébus spočíva práve v tom, že v skutočnosti banálny obsah oboch textov je prekrytý (zašifrovaný) ich vizuálnou štylizáciou. Na jednej strane sú výpovede obyvateľov komunálnych bytov podávané v neupravenej podobe, s gramatickými chybami, adjustovanými na neupravených stoloch, v asambláži s letáčikmi a rozličnými tlačivami, pagujúcimi šťastný život v socializme. Na druhej strane výpovede známych osobností sú navonok podávané ako iný svet, svet vysokého: čisté vyhladené dosky stolov, výtvarne nepríznakové, ale kultivované nápisy formulované záväzné vyjadrenia, exemplárne skúsenosti, apely, návody a presvedčenia. Aj táto vysokoštylizovaná strana sveta vysokého je tiež len svetom banálnym, z toho ju usvedčuje práve druhá strana konceptu - koridoru. Takto potvrdí najde o prvoplánovo (vizuálne, tvarovo, výtvarne) vnímaný koridor dvoch svetov, ale koridor dvoch banalít ako dvoch stránok jednej mince.

V štylizácii sveta vysokého a nízkeho ponúka (reprodukuje) túto konceptuálnu inštaláciu aj publikácia - katalóg k výstave. Texty zápisov z zasadnutí občianskych výborov, ktorých obsahom sú najmä rôzne spory, sťažnosti, požiadavky, sú podávané ako prúd výpovedí, ktoré oddeľujú len dátumy a podpisy sťažovateľov:

Rozhodnutie výboru samosprávy

1. *s. Ruchmakov má zaplatiť za 10 dní za syna. Dohodli sa obe strany (písanky pisy sú v protokole).*
2. *V kuchyni sa nebude fajčiť a nebudú sa piť alkoholické nápoje.*

Žiadosť

Prosím, aby bola prešetrená moja žiadosť kvôli mojej spolubývajúcej z bytu v obci. Jelizavete Konstantinovne Selezňovovej, ktorá ma nenechá v pokoji žiť a hnusne mi nadáva, nemôžem takto žiť. prosím aby bola predvolaná a aby boli prijaté opatrenia, viackrát bola už pokutovaná, upozorňovaná, konečne ma to dosvedčiť Anastasia Mironovna Lichtakovová býva spolu so mnou...

Sťažnosť

V bloku č. 35 b. č. 22 na Študentskej ul. býva obč. V. Vojevod dlhé roky intriguje a robí škandály s nájomníkmi v byte a na všetky u, že sa nevhodne správa v spoločných priestoroch a nedodržiava normy spoluzitá a to konkrétne: Jej izbu navštevujú neznáme osoby, dokon keď nie je doma a prespávajú tam aj niekoľko dní, organizujú pitky, v priestoroch robia antisanitárny stav, neupracú po sebe.

Výroky známych osobností sú zapísané alebo zaznamena písменami, výrazne oddelené (hore) od krátkych komunálnych citátmi je uvedené meno autora, niekde aj s informáciou o tom, výrok odznel.

SO ZOVRETOU PÄŠŤOU NEMOŽNO
PODAŤ RUKU.

Indira Gándhiová,
predsedníčka indickej vlády

TÍ, ČO IM VYPICHLI OČI, IM TERAZ
ZAZLIEVAJÜ ICH SLEPOTU.

John Milton

NAJLEPŠÍ SPÖSOB, AKO USKUTOČNIŤ
SVOJE SNY, JE ZOBUDIŤ SA.

Paul Váléry

POVĚDZTE MI, ČI NIEKEDY
V DEJINÁCH JESTVOVALA VLÁDA, KTORÁ
SA SPOLIEHALA JEDINE NA VÖLU ĽUDU
A ZAÖBIŠLA SA BEZ POUŽITIA SILY.

TAKÁ VLÁDA NIKDY NEBÖLA A NIKDY
NEBUDE.

REČ BOLA DANÁ ČLOVEKU NA TO,
ABY MOHOL ZAKRYŤ SVOJE
MYŠLIENKY.

Charles Maurice de Talleyrand-Périgord
(1754-1938), knieža de Bénévent,
francúzsky diplomat a štátnik

ROBIŤ POLITIKU NIE JE TAKÉ ĽAHKÉ,
AKO CHLÍPAŤ KAPUSTNICU.

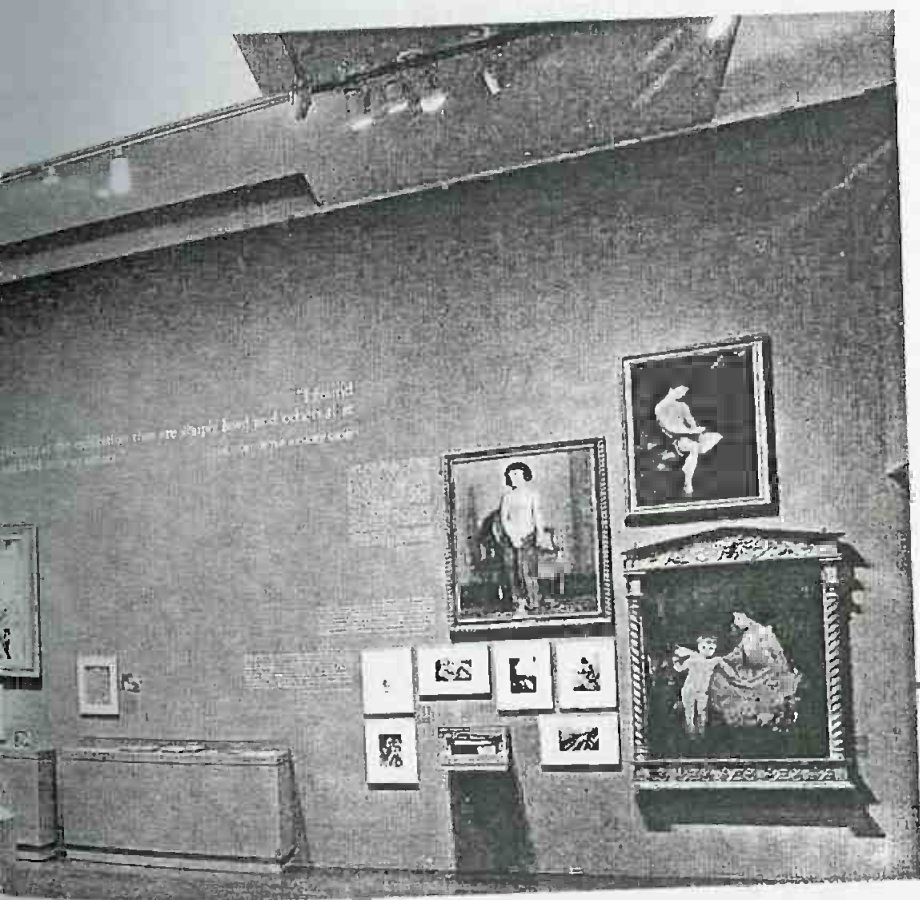
Igor Ligačov,
člen Komunistickej strany Sovietskeho zvä-
zu. Prejav na straníckom zjazde v Moskve
v júni 1988

MÁTE TU BOHATSTVO A SLOBODU,
ALE NEVIDÍM TU ANI VIERU, ANI
VÝCHOVU. MÁTE TU TOĽKO POČÍTAČOV,
PREČO ICH NEPOUŽIJETE PRI HĽADANÍ
LÁSKY?

Lech Walesa

Kým komunálne výpovede sú významovo jednofiate, citáty osobností majú rozličný pôvod a rozličný je aj ich myšlienkový náboj. Pripomínajú vety z rubriky denníka SME To bola veta, ktorá zaznamenáva niekedy viac, inokedy menej prekvapivé, aktuálne výpovede zo sveta politiky a spoločnosti. *Totožná adjustácia* dostala do sveta vysokého, na rovnakú úroveň G. Meierovú a W. Benjamina, M. Gorbačova a C. G. Junga, Voltaira a Lumumbu, R. Luxemburgovú a P. Valéryho. L. Walesa sa ocitol v susedstve A. Hitlera a B. Mussoliniho, Goebels v spoločnosti G. Busha a Thomasa Jeffersona, politik vedľa literáta, vedcova myšlienka vedľa talianskeho príslovia či citátu zo Starého zákona. Zdá sa, že výber bol viac náhodný a intuitívny. Jeho fixovanie v lineárnom rade však dovoľuje nenáhodnú analýzu.

Najkomplikovanejší príklad semiotizácie a vzájomného zvýznamňovania jednotlivých častí predstavuje semiotická štruktúra závesnej konceptuálnej inštalácie Josepha Kosutha, ktorú prezentoval na výstave v Brooklynskom múzeu (1993). Výstava mala názov *The Play of Unmentionable*.¹⁶ Na výstave boli inštalované v malých skupinkách, zhlukoch, žánrovo rôznorodé vizuálne a verbálne texty, ktoré osvetľovali, relativizovali, prípadne rušili význam klasických, tradičných obrazov (olejomaliieb) vybraných z depozitu umenia (obrázok 3).



Jednotlivé elementy týchto obrazových komplexov ako nositeľ autónomných významov pôsobili tu ako myšlienkové ready-made. Ich súvzťažnosť (hra ideí) generovala nový len vizuálne a len verbálne nezmieniteľný, nevyjadriteľný význam. Iným spôsobom ako práve súvzťažnosťou sa tento význam nedal vyjadriť. Príznačné pre tieto bloky bolo napríklad neuvedenie názvu, ten by mohol byť skreslením celého mentálneho podujatia. Transparentný príkladom bola inštalácia, ktorej analýzu sprostredkujeme v schéme 4:

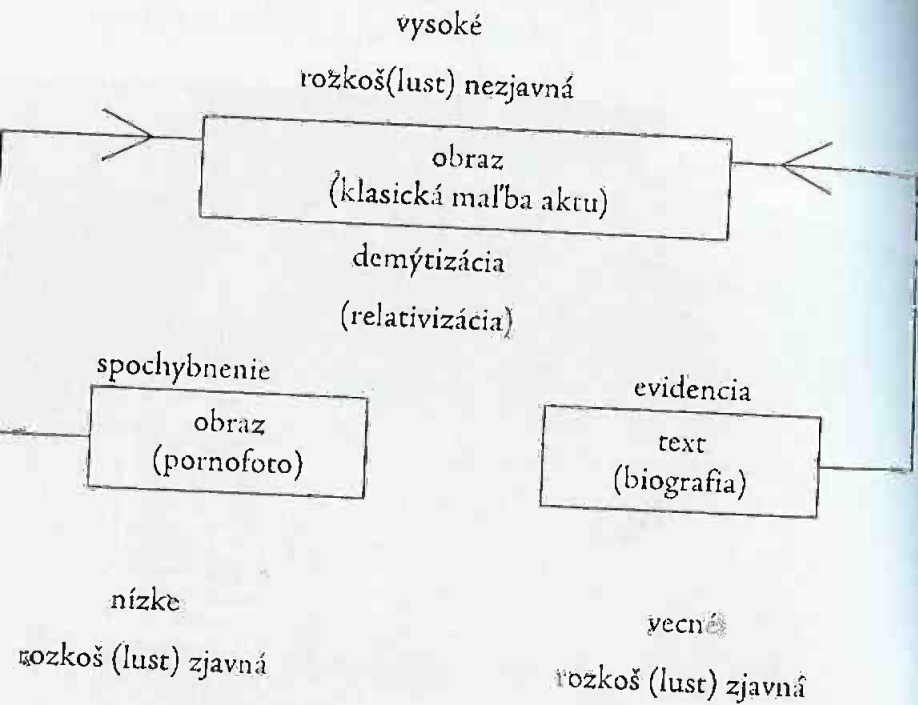


Schéma 4 – prvý variant

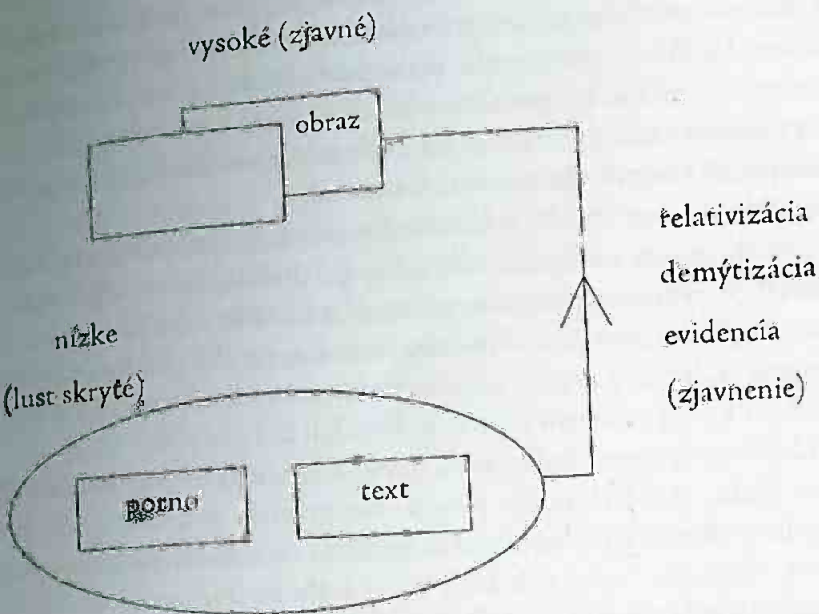


Schéma 4 – druhý variant

Instalácia obsahovala tieto elementy:

1. Klasické krehké idealizované olejomalby mladíkov, nahých a polonahých detí od autora 19. storočia Wiliama Sergeanta Kendalla.
 2. Pornografické fotografie z knihy Laryho Clarka Teenage Lust (Teenagerské rozkoše - Lary Clark je režisérom kontroverzného filmu Kids).
 3. Knihu japonských sexuálnych praktík, bohato graficky ilustrovanú; uzatvorená v sklenenej vitríne.
 4. Text Davida Freedberga z publikácie Power of Images (Sila obrazov) so znenia: „Pohoršenie z obrazov vyplynie z kontextu... Ak niekto predvidí dosť obrazov určitého druhu a ak takýto obraz prekročil obvyklé množstvo toho, čo sa vystavuje, potom sa zmysel obrazov zvrtnie na pobúrenie“.
 5. Časť bibliografie W. S. Kendalla, autora olejomalieb.
- Obrazy, na ktoré je v prvom rade zameraná pozornosť a ktoré vstupujú

do interpretácie, vyzerajú dosť nevinne, ako prezentácia umeleckého majstrovstva realistického portrétu. Predstavujú teda rovinu vysokého. Naopak Clarkove doplnkové pornografie sú úrovňou nízkeho, ktoré je však tiež relativizované vo vzťahu k japonskej publikácii, takto - teda ako nízke - vyznieva len v našom kultúrnom kontexte. (Obrazy japonských sexuálnych praktík posudzujeme naopak ako vecnú informáciu).

Pornografia vo vzťahu k olejomalbe generuje spochybnenie (nízke vrhá /zlé/ svetlo na vysoké). Relativizácia spochybňujúca vysoké ako vysoké (cnostné) je prvým momentom recepcie a intelektuálnej hry ideí. Okrem nej tu ešte pôsobí neistota, nevedomosť, prečo a o aký vzťah ide. Vzťah spochybnenia sa doplní a naplno osvetlí cez filter verbálneho textu z Kendallovej biografie, v ktorej sa hovorí o tom, že Kendall bol pedofil!

Táto vecná, zjavná informácia spolu s kontextom pornoobrazu (vecné, zjavné, nízke, dole) dovršuje proces demýtizácie (relativizácie). Nevinná Kendallova tvorba sa ukázala ako médium (náhrada) ukojenia sexuálnej deviácie. Nezjavné (vina, úchylka), ktoré stálo za obrazom, vystúpilo náhle z pozadia; skryté (nízke) sa stalo zjavným, prekrylo zdanlivo vysoké (navrstvilo sa naň).

Význam Kosuthovho posolstva z brooklynskej výstavy však nebol takýto jednoplošný, Kosuth nepotreboval usvedčiť Kendalla z pedofilstva, na to by postačil psychiatrický posudok, resp. text autobiografie. Zmysel inštalácie bol naopak širší - zameraný bol na kritiku cenzúry v umení a v kultúre. V nami uvádzanom a interpretovanom príklade išlo, okrem iného, tiež o obranu Clarkovej kontroverznej tvorby. Kosuth poukázal na to, že Kendallova tvorba sa toleruje, dokonca sa vníma ako pôvabná, hoci za ňou stojí psychický defekt, kým Clarkov film Kids vyvolal veľké diskusie a vzbudil mnoho rozhorčenia.

Záver

Sonda do diel concept-artu ukazuje, že ich vonkajšia podoba (zostavenie, konštrukcia) sa do veľkej miery prekrýva s ich vnútornou štruktúrou, ktorej elementmi sú myšlienkové náboje. Interakcia týchto mentálnych obsahov je predmetom intelektuálnej hry *inak nezmeniteľného*. Vektory vzťahov *označujú postup semiotizácie a vynúšajú zdanlivo prázdnosť*.

myšlienkovými jadrami! Práve ony (vektory, interakcie, indukcie, asociácie) tvoria zmysel myšlienkových hier a podľa autorov concept-artu aj zmysel dnešného umenia: hlbšie a širšie myslieť, obnoviť kreativitu myslenia, narúšať skostnatené doktríny a schémy. Pozíciu umenia konceptu ako interpretátora myšlienok pochádzajúcich z umeleckého a neumeleckého sveta obhajuje práve J. Kosuth – výtvarne možno najčistejšie a zároveň najvýstižnejšie – prekrytím sklenených (t. j. transparentných) tabúl, na ktorých je text (myšlienka sv. Augustína) tohto znenia: „Skutečne pokaždé vidím niečo iného, alebo jen to čo vidím, rôzne vykládam? Priklánim se k prvně řečenému. Proč? Vykládat znamená přemýšlet, být aktivní; vidění je stav.“¹⁷

Poznámky

- ¹ Blížšie pozri Joselet, David: Concept art at MOCA. In: Art in America, febr. 1996, s. 68.
- ² Thomasová, Karin: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Pallas, Bratislava 1994.
- ³ Lucie-Smith, Edward: Art Today. Současné světové umění. Slovart, Bratislava 1996.
- ⁴ Tamtiež, s. 98.
- ⁵ Tamtiež, s. 92.
- ⁶ Tamtiež, s. 94.
- ⁷ Pozri Gero, Štefan: Recepčia a interpretácia výtvarného diela. Nitra, Vysoká škola pedagogická 1992, s. 143.
- ⁸ Príkladom je koncept Toma Philipsa: Curriculum vitae. Pozri Edward Lucie-Smith, tamtiež, s. 98.
- ⁹ Tamtiež, s. 103.
- ¹⁰ Išlo o 1. profilovú výstavu Združenia výtvarníkov nitrianskeho regiónu N'89 v Nitrianskej štátnej galérii (júl, august 1991).
- ¹¹ Jerry Saltz: Kenneth Goldsmith at John Post Lee. In: Art in America, apríl 1993, s. 133.
- ¹² Lucie-Smith, Edward, s. 104.
- ¹³ Tamtiež, s. 108.

- 14 Jaro Košš: Svet podľa J. K. Art galéria, Kupecká ul. Nitra, máj 1997. Konceptiu výstavy pripravil autor.
- 15 Joseph Kosuth – Ilya Kabakov: Koridor dvoch banalít. Považská galéria umenia v Žiline. 14. 10. – 24. 11. 1996. Publikáciu vydalo Sorosovo centrum súčasného umenia. Red. M. Hlavajová. Archa, Bratislava 1996.
- 16 Kenn Johnson, Forbidden Sights. In: Art in America, Január 1991, s. 106–109. Výstava Josepha Kosutha The Play of the Unmentionable bola inštalovaná v Grand Lobby Brooklynského múzea v USA (1991).
- 17 Lucie-Smith, Edward, s. 94.

1.3

kon
pot
disk
pra
ana
um
stvo
po
ne
rov
s d
zre
je r

sta
sú
na
v r
po
ob
za
za
zú
ak
po

Kompozícia diela s malým počtom prvkov

Limity interpretácie

V jednej z naposledy vydaných kníh o umení¹ je časť textu venovaná kompozícii reprezentatívne vybraných umeleckých diel. No aj v nej sa znovu zdá obmedzenosť nároku komplexne analyzovať akékoľvek dielo z hľadiska klasického pojmu kompozície. Pritom ide o obmedzenosť v zmysle pragmatickej účelnosti, nie ontologickej prípustnosti. Jednoducho povedané, analýza každého diela je možná, ale zbytočná. Encyklopédia diel svetového umenia, ktorá by obsahovala kompozičné analýzy, by sa stala iba množstvom grafomansky uchopených skladiieb diel, ktoré by sa začínali na seba naväzovať, a postupne by sa spomedzi nich vykryštalizovali opakujúce sa, i keď identické skelety. Dôsledná analýza by sa rozrástla do neúnosných rozmerov a v konečnom dôsledku by sa vlastne musela bezo zvyšku identifikovať s celkom, i keď vo verbalizovanej, prekódovanej, pretlmočenej podobe. Tu platí tak trochu protiwitgensteinovsky: I o tom, o čom sa dá hovoriť, niekedy lepšie mlčať.

Prijateľná a zmysluplná analýza musí zrejme upustiť od úplnosti, musí sa opierať na niektorých kľúčových bodoch (miestach – topoi v literatúre), ktoré slúžia ako nosnými skeletmi, nosníkmi výstavby, štruktúry, obsahu atď. Pri pohľade na analytické schémy týchto rozborov vidíme, že určité miesta obrazu sú zdôraznené, iné vypustené. Analýza kompozície sa obmedzila na línie pohybu, kontúrovala celé postavy, diferencovala (akcentovala) farebné polia obrazu, vytvorila arabesku polybov. Len určité diela alebo typy sa ukázali ako zaujímavé, vhodné a vďačné pre kompozičný rozbor. Sú to napospol obrazy vyplnené postavami (figurálnymi motívmi) v pohybe, postoji, geste. Kompozícia sa spája s organizovaním prvkov v priestore, t. j. ide o obrazy priestoru akéhokoľvek rádu. Výrazová a významová hodnota týchto skladiieb (organizácie, poriadku) je zhodná s pôsobením výtvarnovojadrovacích prostriedkov

(klesanie, padanie, rovnováha, pokoj, napätie, vzopätie, zavinutie a pod.²⁾). Kompozícia bez dramatického napätia (vyvážená konštrukcia) má bližšie ku konštatujúcej výpovedi (umelecká informácia tu pôsobí ako oznam, realizuje sa v operatívnej línii komunikácie), dejové, t. j. epické, a dramatické kompozície sa nesú na vlně ikonickej komunikácie.

Diferenciácia kompozičných postupov síce hovorí o zásadnej úlohe formátu obrazu, o orientácii divákovho zraku, o umiestnení figúry na ploche a konštruovaní elementov do geometrických útvarov (pyramída, pika, kruh, hranol), o dramatickom účinku diagonály, o podstatnej úlohe horizontu a úbežníka, o svetelnom rozvrhu³, zakaždým ale ide o pohľad zo zorného uhla klasických dejín umenia, o klasickú kompozíciu, ktorú zostavuje maliar – autor akoby svojím pohľadom z určitej pozície: pohľadom na vonkajšiu skutočnosť mimo neho, akoby výhľadom z renesančného okna, alebo pohľadom do „škafule“ s divadelným predstavením, ako na zaplnený priestor možných svetov.

Kompozícia obrazu je plošným pretlmočením trojrozmerného sveta. Klasická kompozícia súvisí s tým, čo Clement Greenberg nazýva sochárskou maľbou, alebo skulpturálnosťou.⁴ Priestor je tu nahliadaný akoby sme doň mali vstúpiť a je vytváraný princípom trompe-l'oeil, teda optickou ilúziou. Podľa Greenberga „zobrazování nebo ilustrace jako takové nedosahují jedinečnosti výtvarného umění. To, co dělají, je vzbuzování asociací zobrazených věcí.“ Táto asociatívnaosť či dojem ilúzie deformuje povahu skutočnej dvojrozmernosti obrazu, ktorá je zárukou nezávislosti maľby ako samostatného umeleckého odboru⁵. Problémy so zmysluplnosťou analýzy kompozície nastávajú vtedy, keď sa dejiny umenia začínajú uberať smerom, povedané opäť greenbergovskými slovami, proti skulpturálnosti, keď sa výtvarné umenie osamostatňuje od divadla a ilustrácie a keď stavia na svojich špecifických výtvarných kvalitách, bez asociatívnych prepojení so skutočnosťou. Kompozícia sa zjednodušuje, alebo sa sama, podobne ako ostatné výtvarnovyjadrovacie prostriedky, stáva svojím námetom. Abstraktná schéma kompozície vyňatá z klasického obrazu vystačí si pre svoje fungovanie. V charaktere interpretácie tak nastáva výrazný zlom. Príbeh, situácia, scéna prestávajú byť pre ňu oporou. Literárnosť, ktorá ide v klasickom obraze ruka v ruku so skulpturálnosťou, sa stáva podružnou, nepodstatnou či celkom nepodstatnou. Interpretácia výtvarných kvalít, „výtvarného zmyslu“, môže byť tak

vybavená oveľa stručnejšie. Svoju náplň vyhľadáva inde. Príkladom môže byť metodika interpretácie výtvarných diel v anglickom televíznom seriáli *Masterworks*. Ak sa obsah interpretovanej maľby týka literárneho alebo historického námetu, je interpretácia hľadáním odpovede na otázku, nakoľko a akým štýlistickým či slohovým postupom je vystihnutý onen námiet, čonoušnou myšlienkou diela. Cieľom interpretácie je teda posúdenie adekvátnosti postupu (štýlu) vo vzťahu k denotátu (námetu) skutočnosti. Keď začne táto námietová rovina pre svoju nebohatosť interpretačne zlyhávať, uchýli sa interpretácia k porovnávaní daného diela s inými dielami toho istého autora, prípadne s dielami iných autorov. Interpretačnou oporou i obsahom interpretácie sa takto stáva komparácia. Výsledkom je zistenie štýlistických osobitostí diela. Keď nepostačuje ani tento postup, opiera sa interpretácia o rozšírenú biografiu autora, do ktorej môžeme zahrnúť i filozofický kontext diela, t. j. názory, ktoré autor prijímal, s ktorými sa konfrontoval, prípady ktoré sám tvoril, ako to je prípad mnohých, najmä modernistických autorov. Obsahom interpretácie je potom zdôvodňovanie zmyslu diela, ktorý nie je evidentný z videného, ale ktorý možno „vyvodiť“ na základe zapojenia diela do filozofického kontextu alebo svetonázorového podložja.

Prvý príklad interpretácie komparáciou je vlastne nevyhnutný z to dôvodu, že abstraktné dielo často ako solitér, teda samo osebe, ani nie svojbytné, ale nadobúda svoju suverenitu iba v rade (v syntéze) s ostatnými dielami svojho autora. Len ako celok a séria nachádza seba potvrdenie, seba identifikáciu.⁶

Solitérnosť diela vysunutá z radu štýlových noriem vzbudzuje nedôveru a ak zostáva v povedomí a v dejinách, tak len ako nejaká kuriozita. Sériovosť, variácienschopnosť, variabilnosť naopak upevňuje hodnotu solitéru. Je to vlastne známy Mukařovského princíp platnosti estetickej normy a jej prekročenia a opätovného konštruovania, tentoraz však prevedený „prevádzkou“ interpretácie. Ak sa objaví nový obraz, nový prejav, napríklad lyrickej abstrakcie, len ako solitér, čo prakticky ani nie je možné, alebo poň z dejín umenia nie je známy prípad ojedinelej autorskej výpovede autonásledovníkov (série), potom pôsobí len ako experiment, pokus, orábračka náhody nebodná nasledovania a potencia vznikajúcej normy sa nevtvrá. Naopak, ak akákoľvek zvláštnosť nie celkom vymykajúca sa z kontextu

na pretvorenie, ak len nie je úplne falošným obrazom, t. j. ak je úprimnou výpoveďou, ak pramení zo skúsenosti umeleckej a ľudskej, ale i filozofickej a vedeckej. Konceptcia, prípadne norma, ktorú tento nový solitér zakladá, sa realizuje a potvrdzuje seriálovosťou. Túto zákonitosť, ak si môžeme takto rigorózne tieto vzťahy pomenovať, dnes naplno využíva žáner konceptuálneho umenia. Solitér nadobúda zmysel v rade obrazov, multiplov, a uvažovať o ňom samom ani nedáva zmysel. Zmyslom je séria, a to i vtedy, keď nejde priamo o epické radenie (konceptuálna maľba, multiplikáty, minimal art, kumulácie a pod.).

Druhým príkladom je interpretácia

a) prostredníctvom filozofického pozadia, na ktoré sa autor diela odvoláva, alebo

b) prostredníctvom filozofickej či pseudofilozofickej autointerpretácie.

Tento filozofický kontext môže byť interpretačnou oporou samozrejme i pri klasických príbehových a iluzívnych dielach, ale zároveň nie je natoľko nevyhnutný pre významovú čitateľnosť, komunikatívnosť diela, ak nejde vyslovene o ikonografické hádanky. Zdá sa, že i tu je vzťah biografického a filozofického kontextu a obrazu bezprostrednejší, ako pri dielach abstraktného umenia, založeného na účinkoch výtvarnovyjadrovacích prostriedkov. Dá sa dokonca povedať, ako keby sa filozofické argumentácie a obraz nielen nezhodovali, ale stáli celkom oddelene popri sebe, a to z toho istého dôvodu: argumentácie i abstraktné obrazy mieria nad seba, chcú vyjadriť transcendentné, vypovedať o nevypovedateľnom. V interpretácii tohto typu vedľa seba paralelne ubieha verbálna filozofia umenia a výtvarnými prostriedkami tlmočené obrazy filozofie. Pri natáčaní filmu o Malevičovom Čiernom štvorci na bielom pozadí sa komentár nezaobišiel bez citácií a interpretácií z pomerne početných, i keď nesystémových, viac metaforických ako filozofických textov a oko kamery po krátkom zotrvaní na tomto, pre niekoho nudnom obraze muselo začať blúdiť po povrchu ďalších variácií na tému suprematizmus.⁷ Umelecké dielo, umenie, sa interpretovalo umením, inými umeleckými dielami a filozofickými súvislosťami (filozofická autointerpretácia), t. j. nie pomocou výkladu iných filozofov, ale prostredníctvom ontológie samotného Maleviča.⁸ Čo z toho vyplýva: Umelecký obraz v tomto prípade nie je samoznatný, ale potrebuje vysvetlenie. Autor mu svojimi komentármi napomáha sám k životu (k permanentnej komunikácii). Svojím výkladom

- exegézou, sa ho snaží aj obhajovať. Je to jav, ktorý by sme mohli pomenovať **exegetická apologetika** (alebo **apologetická exegéza**). Nie je to jav nijako vzácný, skôr naopak, vžil sa ako nevyhnutnosť vo výtvarnej teórii a najmä v praxi výtvarného života, pri presadzovaní autorov, poetík, škôl, skupín v období postindustriálnej spoločnosti a v prostredí trhového mechanizmu, ktorý ako princíp postmoderných spoločenských vzťahov veľmi bolestivo zasiahol umenie.

Nielen existencia, ba nevyhnutnosť exegetickej apologetiky sú dôkazom nesamobytnosti diela, založeného výlučne na kvalite výtvarnovyjadrovacích prostriedkov. Je to paradox, pretože práve toto, t. j. samobytnosť, bola cieľom abstraktného (čistého) umenia: účinkovať, pôsobiť, existovať ako čisté, utilitárnymi záujmami nezaťažené umenie.

Ponúka sa však aj iné vysvetlenie. Apologetická exegéza je vecou interpretácie, interpretačného aktu, na ktorom je pôsobenie diela nezávislé. Interpretácia ako intelektuálna aktivita je závislá na rôznych kontextoch, a tým, o čo sa môže oprieť mimo diela, ak ono samotné na saturovanie potreby ukážok jej mohutností nestačí. Interpretácia závisí od charakteru umeleckého vyjadrenia, ktoré sa vo svojom historickom vývine prejavilo v troch základných podobách:

denotatívne umenie	čisté umenie	konceptuálne umenie
iluzívne, asociatívne,	abstraktné výtvarno-	konkrétne prostriedky
literárne, príbehové,	vyjadrovacie prostriedky	mieria mimo seba,
mieria ma seba	sú jeho obsahom	rozohrávajú významové vzťahy
	(Malevič ako	nesú myšlienku,
	prelom v dejinách)	apel

Pristúpme však konečne k samotnému dielu, k obrazu známemu pod názvom Čierny štvorec na bielom pozadí. Odvolávajúc sa na proklamovanú samostatnosť výtvarnovyjadrovacích prostriedkov, ktoré ho konstituujú, pokúsme sa vystihnúť jeho účinok ako dôsledok kompozície výtvarných prostriedkov. Buďenie pri tom vychádzať z encyklopedických hesla o kompozícii, ktoré nevynecháva, ako sa zdá, žiadne aspekty te

problematiky⁹. Pre zmapovanie prítomnosti a funkcie jednotlivých prvkov a môžeme urobiť predbežný protokol. I keď je obraz všeobecne známy, trochu ho priblížime:

Čierny štvorec na bielom pozadí je lakonický názov, ktorý pomenúva faktickú skutočnosť temer bezo zvyšku. Čo nie je v názve a čo je pre povahu diela podstatné, je veľkosť čierneho štvorca, ktorá je v rámci plochy dosti značná, zaberá väčšiu časť stredu, je akoby obrazom v obraze, samostatnou čiernou entitou na podklade, ktorý je o niečo väčší, a preto zreteľný. Podklad má rovnako štvorcový formát (z názvu to jednoznačne nevyplýva). Biely podklad je prekrytý čiernym štvorcovcom tak, že vytvára okolo čierneho rám, robí v podklade akoby výrez. Umiestnenie štvorca je centrálné, t. j. rovnomerne vzdialené od okrajov. Zaujímavé a podstatné je, že veľkosť štvorca podkladu i na ňom položeného štvorca je zvolená intuitívne, nie výpočtom, čo zodpovedá spôsobu Malevičovho myslenia a práce, ako uvidíme neskôr. Strana štvorca nabáda považovať sa za násobok šírky vyčnievajúceho podkladu, ktorý tvorí akoby rám čiernemu obrazu. Strana štvorca je o niečo väčšia ako trojnásobok šírky bieleho rámu.

Táto pozícia dvoch rovnorodých elementov (štvorcov) je statická. Pocit určitého dynamizmu je odvodený z výrazného a vlastne absolútneho kontrastu čiernej a bielej. Dojem pohybu, t. j. akejsi pulzácie, vystupovania čierneho štvorca na povrch a zatlačovania dovnútra, by sme mohli výraznejšie získať pri uplatnení takých praktík vnímania, aké popisuje Ľubomír Plesník pri interpretácii magického obrázka (uvoľnenie, sústredenie, poddanie sa, vstúpenie do obrazu)¹⁰. Ilúzia trojdimenzionálnosti vnemov obrázka je podmienená veľkým počtom elementov na rozdiel od Malevičovho štvorca, ktorý ich má len dva (najmenšia množina). Vytrvalé dianie sa na kompozíciu bieleho a čierneho štvorca vyvoláva konkrétny fyziologický pocit, tzv. „ťahanie“ očí, ale dojem pohybu alebo zmeny tvaru štvorca nedosiahne. Môžeme to porovnať so situáciou, keď čo i len najjednoduchšiu kombináciou pretínajúcich línií, striedaním kontrastných štvorcov a línií v prípade tzv. károvaného vzoru, získame priestorový dojem. Podobný princíp sa uplatňuje pri tvorbe a priestorovom vnímaní tzv. magických obrázkov.

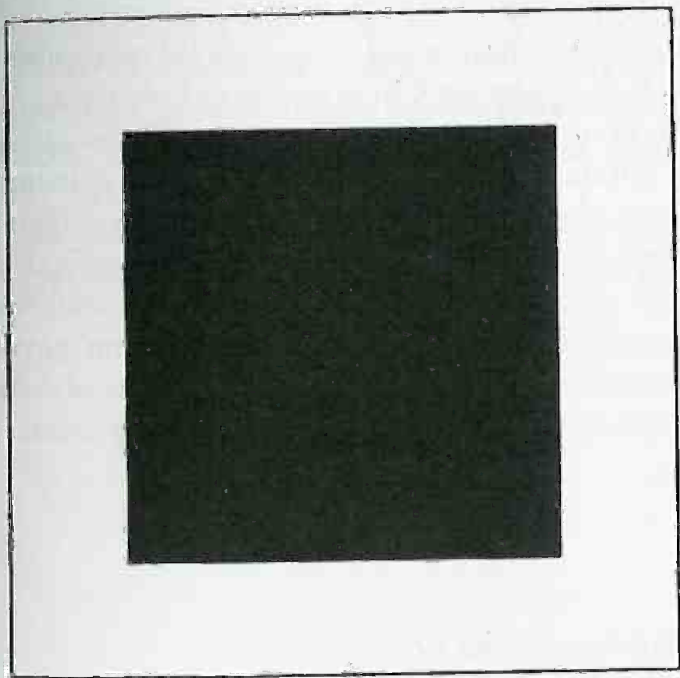
Centrálné umiestnenie i hustota čierneho štvorca (hustota v tom zmysle, že je tu čierna farba v jednej ploche sústredená a nerozdelená, ako pri bielej ploche, na náhodne rozličených miestach)

je akoby nehmotný. Túto kvalitu potvrdzuje Malevič vo svojich autointerpretáciách. Prísna statickosť štvorca však nedovoľuje ani predstavu o akejsi nehybnej levitácii. Akceptovanie dojmu ako levitácie na hranici pokoja je možné prijať iba ak v smere vertikálnom, čo vzhľadom na nemiencie sa vzťahy voči divákovi v frontálnej pozícii nie je pozorovateľné: nie je ani zrejmé, či čierny štvorec je v zákryte s bielym, či ho prekrýva, alebo je v určitej vzdialenosti nad ním. Ak by sa dal chápať ako nad neho položená platňa, bola by prípustná i predstava pohybu na dráhe medzi štvorcami. Čierny štvorec poskytuje ako by pohľad do veľkej čiernej tmy, do ničoty, do prázdna. Svojou jednoduchosťou, priezračnosťou pôsobí ako značka, symbol, či emblém, ako definitívne rozhodnutie o začiatku konca umenia (podľa autointerpretácie K. Maleviča). V tomto zmysle je rozhodne symbolom. Spontánnosť pri tvorbe, resp. konštrukcii je reprezentovaná hádam len onou nezámernou zámerne konštruovanou mierkou (čierna plocha nie je deliteľná bielym rámom). Sám Malevič odmieta spájanie jeho predstáv s akokoľvek vypočítanou geometriou, pracuje viac intuitívne, hoci ide o geometrické vzťahy. Spomeňme ešte kvalitu plochy, ktorá podľa dostupných prameňov nie je úplne vyhladená, ale pastózna, so stopami štetca, ktoré predstavujú vibrácie energie, ktorá je i jediným obsahom Malevičovho diela (po odvrhnutí akejkoľvek utilitárnosti alebo akéhokoľvek vzťahu s vonkajším svetom). Kontrast tvarov (obruč a štvorec) je pre Maleviča stále dosť konkrétnym pomenovaním a výkladuhodným útvarom a preto sa ho napokon vzdáva a prechádza k bielému suprematizmu!

Malevičovým cieľom je abstrahovanie od hmotného sveta, od predmetu absolútna bezpredmetnosť znaku. Otázkou ostáva, prečo štvorec, nie kruh alebo trojuholník. Štvorec je základnou jednotkou. Malevič v ďalšej fáze využíva iné geometrické útvary, ktoré sú podľa neho obsiahnuté v štvorci. Te je prameňom všetkého. Jeho rozdrobením dostávame ostatné útvary. V procese tvaru štvorca hovoria archetypálne vlastnosti skutočnosti, ktoré síce nie sú predmetom obrazu, ale sú vodidlom pre zaznamenanie základného archetypu. Štvorec obsahuje všetky charakteristiky prostredia – hore, doľava, vpravo, stred, diagonála, protiklad, pokoj. Vidieť za štyrmi bodmi štvorca napríklad symboly štyroch živlov, štyroch ročných období, štyroch svetových strán znamená presunúť interpretáciu opäť na inú, symbolickú kolaj, pre ktorú však v Malevičových textoch nikde nenachádzame oporu.

sveta patria práve k tomu, čo sám Malevič popiera. Podľa neho v prírode nie je poriadok, iba vedomie človeka – LOGOS - ho doň umelo vnáša. Jediné, čo v nesubstancionálnom svete je evidentné a čo má dosah, je sila energie, ktorej prezentáciou je a má byť umenie (Malevič pripúšťa symbolický vzťah prezentácie, lebo ju chápe ako ilustráciu). Štvorec obsahuje všetky tvary, línie, pohyby, je absolútnou kondenzáciou jedinečného (i jednotlivého a konkrétneho). Opäť však platí: tieto charakteristiky môžu byť súčasťou nášho zážitku len po stotožnení sa s Malevičovou ontológiou a estetikou. Vonkajškovo, stojac na vlne našej vizuálnej, i keď nielen povrchovej skúsenosti, nič nenapovedá o obsahu Malevičových štvorcov. Pri hľadaní zmyslu tohto diela sa skôr obraciame na vývin umenia, v ktorom očakávame určitú logiku, kauzálny postup v smere zdokonaľovania iluzívneho jazyka až po modernu, cez jeho expresionistické (expresívne) hľadačstvo, adekvátny výraz osobného, subjektívneho pohľadu, postupné abstrahovanie od konkrétnych empirických tvarov v zmysle vyjadrenia všeobecných zákonitostí skutočnosti vonkajšej (ontológie bytia) a psychologickkej (meditatívna výpoveď a funkcia). V imanentnej kauzalite dejín umenia zohráva Malevičov štvorec skutočne kľúčovú úlohu. Predstavuje vrchol procesu abstrakcie, jeho hraničný bod. V kontexte vývoja vlastnej tvorby stojí na začiatku, ale pokračovanie nachádza v rôznych prejavoch a zosilnení abstrakcie smerom k čistej, navyše bielej, t. j. bezfarebnej ploche. Čierny štvorec je emblémom Malevičovho myslenia i jeho manifestom (reprezentantom zároveň). Musí mať najmenší možný počet elementov (dva štvorce), aby kontrastom zdôraznil vzťah a vzťahovosť prvku farboplochy, predstavujúcej energiu v prázdnom priestore. V tomto zmysle, ako prvok na pozadí, je vlastne poplatný iluzívnemu modelu umeleckého diela, ktorého kompozícia v základných kontúrach znamená rovnako prvok (neobmedzený počet prvkov) na pozadí, v priestore. Tento vzťah, t. j. kontrast elementov, spĺňa nárok vedomia na evidenciu: percepcia prvkov sa deje na kontrastnom pozadí. Malevič si napokon uvedomuje obmedzenosť tohto spojenia kvôli riziku substancovania kontrastu (kontrast ako substancia) a kvôli možnému vnímaniu štvorca ako predmetu (figurálny prvok)¹¹ a dospieva, po období rozbitia, rozkladu štvorca na dynamické elementy farboplochy, k absolútnej abstrakcii, k čistej, bezpredmetnej bielej ploche. Jej konkrétne predmetné asociaje už len rámcovanie, vymedzenie plochy. Od tejto vlastnosti umeleckého prejavu nedokáže ani Malevič...

koľvek snahe, odbremenit⁶ vnímanie asociácií s konkrétami, odstúpiť. Pova
rámca ako takého ho v jeho tvorbe usvedčuje zo spojenia nielen so svetom
umenia, ale aj s konečnosťou kozmu, čo vo vyjadreniach svojej gnostic
ladenej kozmologickej ontológie dôrazne odmieta (príroda/kozmos je po
neho bez vývinu, bez smerovania, nemá počiatok ani žiaden cieľ a zmysel).
Viac ako na povahu umenia upriamuje sa svojím suprematizmom na povahu
sveta, na jeho vyjadrenie – reprezentáciu. A toto bude zrejme i kritérium
ktoré rozhodne o spojení jeho tvorby s modernou, hoci možný konceptuálny
výklad by mohol radiť Maleviča k anticipáciám postmoderny.



Obr. 1 Kazimir Malevič: Čierny štvorec na bielom pozadí, 1913.

Okrem interpretácie odvíjajúcej sa takpovediac zozadu, kedy sme štvorec
videli ako vyústenie abstrahujúcej línie dejín umenia, dala by sa urobiť i
interpretácia „spredú“, zohľadňujúca skúsenosť dejín po suprematizme, a t
přemýšľajúca rôzne podoby, formy, funkcie štvorca, či prázdnej, jednodu
minimalistickej plochy v nasledujúcich dejinách zo stanoviska súčasnosti.

– sa stane pozadím pre interpretáciu, pochopenie a vnímanie diel napríklad minimalistu Barnettta Naumana, alebo v spojitosti s filozofiou zenbuddhizmu tiež diela abstrakcionistu Marka Rothka. J.-F. Lyotard nás v súvislosti s Newmanovým obrazom upriamuje na pochopenie diela ako prezentácie („Newmanov obraz ... nič nezvestuje, je sám osebe zvestovaním“). Iné diela – napríklad slovenských autorov Drahomíry Lányiovej alebo Dana Szalaiho – usmerňujú chápanie malevičovského štvorca ako impulzu pre animáciu (rotáciu) do tvaru kruhu. Zaujímavé by bolo i skúmanie týchto novodobých „pomalevičovských štvorcov“ z pozície amerického teoretika Steinberga, podľa ktorého vystupuje štvorec ako plocha, priestor pre akciu a pokoj, nahliadaný zvrchu. Pozíciu interpretácie determinuje horizontálna orientácia obrazovej plochy, vynútená inou pozíciou recipienta¹².

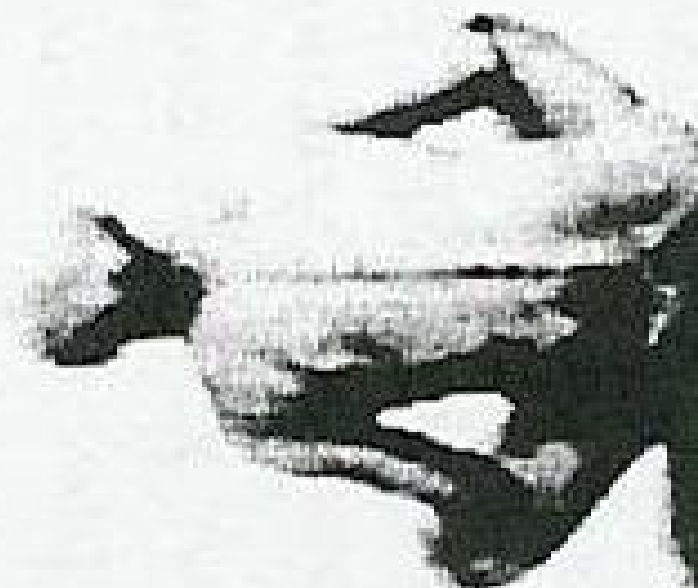
Ako sa ukázalo, Malevičov Čierny štvorec na bielom pozadí neznamenal koniec umenia, i keď zdanlivo stanovil hranicu, za ktorú sa už v abstrakcii a vyprázdnení obsahu nedá ísť (dotiahnutím bol biely suprematizmus), ale naopak, ako nožničky roztvoril priestor pre skúmanie ďalších pozícií, rôznych variácií, konkretizácií, reprezentácie i prezentácie sveta a myslenia prostredníctvom umeleckých výpovedí. Už nikdy po Malevičovi nemohla mať čistá monochrómna plocha púhu inštrumentálnu povahu (len ako výtvarnovyjadrovací prostriedok - farboplocha), pretože sa stala depozitom jedinečných umeleckých konkretizácií a ideových interpretácií.

Poznámky

- Dějiny umění. Argo, Praha 1998.
- Kentová, Sarah: Kompozícia. Perfekt, Bratislava 1996, s. 24.
- Tamtiež, cely text.
- Greenberg, Clement: Modernistická malba. In: Pospiszyl, Tomáš: Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky. OSVU, 1998, s. 35-47.
- Tamtiež, s. 37-38.
- Podobne uvažuje o významu kompozície pre interpretáciu Michael Baxanadal v štúdiu Jazyk umělecké kritiky. In: Kesner, J. ed. Umění a

- 7 *Breaking free of the earth*. Elke Rieman, Claudia Schwendner. RM
 ARTS 1990. Dokumentárny film.
- 8 K najobširnejším interpretáciám Malevičovho diela patrí teoretická tvorba
 Jiřího Padrty. Jedným z posledných vydaní jeho diela je *Suprematizmus*
 (Odeon, Praha 1989). Jiří Padrta je jedným z najvýznamnejších znalcov
 Malevičovho diela na svete, a to nielen, maliarskeho, ale práve i filozofické-
 ho. Padrtova tvorba je ukázkou toho, ako sa zdanlivo chudobný výtvarný
 text môže viacvrstovo usúvstažňovať a vykladať.
- 9 Baleka, Jan: *Výtvarné umění, Výkladový slovník*. Akademia, Praha 1997,
 s. 177-178.
- 10 Plesník, Lubomír: *Magický obrázok*. In: *O interpretácii umeleckého diela*
 18. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa 1997, s. 211-235.
- 11 K tomuto problému pozri rozlíšenie pojmov *figuratívnosť* a *figurálnosť*
 v štúdií: Steckx, Pierre: *David Hockney, figures du paysage*. In. ART
 PRESS, 1999, 242, s. 18-26.
- 12 Steinberg, Leo: *Jiná kritéria*. In: Pospiszyl, Tomáš: *Před obrazem*. Antolo-
 gie americké výtvarné teorie a kritiky OSVU 1998, s. 89-113.

TERTEXTUÁLÍ KO VYJADROVACÍ PRINCÍP OSTMODERNÉHO UMEŇA



Intertextualita ako vyjadrovací princíp postmoderného umenia

Medzí životom a umením – výtvarné umenie ako show

„Dnes je akousť duchovnou katedrálou moderného človeka televízia. Čo vám ale celosvetovo ponúka? Ak budú ľudia v konzumnej spoločnosti neustále používať poobné artikle, tak si môžete predstaviť degeneráciu civilizácie. To nie je zánik civilizácie, ale degenerácia, ktorá sa neodohráva v žiari atómových či vodíkových bômb, ale bude lahodná, pokojná, príjemná, prosto konzumná. Keď to povieť vīgárnes tak ľudstvo jednoducho „ohlúpné“. Ľudia nebudú mať bruška, zo

a psilňovniach. Len v tých hlavičkách sa to bude stále skrúcať. 1990-1995

neaký ten milión rokov bez zmeny.

Tieto vízie budúcej spoločnosti, ktorá je charakterizovaná výrazovými kategóriami konzumnej kultúry, nevyšli z pera umenovedca, či kulturológa ale sú výpovedou prognostika a ekonóma.¹ Kulturológicka a filozofka Hannah Arendtová však nevidí problém masovej či konzumnej kultúry tak tragicky, naopak, vysvetľuje, že kultúra vo svojej podstate má verejný, t. j. masový charakter a delenie kultúrnych potrieb na vysoké a nízke (t. j. konzumné) je výsledkom konštituovania tzv. lepšej spoločnosti, v ktorej sa kultúra stala hodnotou pre snobov, nástrojom spoločenského vzostupu zo sféry reálnej skutočnosti do sféry, ktorá je domovom ducha a krásy.² Závažná, ktorá je súčasťou kultúry, považuje Arendtová za prvok „metabolizmu človeka s prírodou“³, za časť biologického životného procesu, za druhú stránku mince s názvom panem et circenses - chlieb a hry. Zaujím baviť sa zároveň úprimnejší ako predstieranie duchovného hladu po vysokých hodnotách, preto má profylaktický, očistný účinok. Je opakom nanútenej pozície kultúrneho správania sa, identifikovania sa s ťažko diferencovateľnými, na porozumenie a osvojenie náročnými hodnotami. Túžba baviť sa predstavuje podľa Arendtovej pre kultúru, a teda i civilizáciu, menšie nebezpečie než fi-

2.1 Medzi životom a umením – výtvarné umenie ako show

„Dnes je akousi *šou* katedrálou moderného človeka televízia. Čo vám ale celosvetovo ponúka? Ak budú ľudia v konzumnej spoločnosti neustále používať podobné artikly, tak si môžete predstaviť degeneráciu civilizácie. To nie je zánik civilizácie, ale degenerácia, ktorá sa neodohráva v žiari atómových či vodíkových bomb, ale bude lahodná, pokojná, príjemná, prsto konzumná. Keď to poviem vulgárne, tak ľudstvo jednoducho „ohlúpne“. Ľudia nebudú mať brušká, zo všetkých sa stanú krásavci a atléti, pretože stravia polovicu času v salónoch krásy a posilňovniach. Len v tých hlavických sa to bude stále sverkávať. Ved' mozog je už

Tieto vízie budúcej spoločnosti, ktorá je charakterizovaná výrazovými kategóriami konzumnej kultúry, nevyšli z pera umenovedca, či kulturologa, ale sú výpovedou prognostika a ekonóma.¹ Kultorologička a filozofka Hannah Arendtová však nevidí problém masovej či konzumnej kultúry tak tragicky, ňapopak, vysvetľuje, že kultúra vo svojej podstate má verejný, t. j. masový charakter a delenie kultúrnych potrieb na vysoké a nízke (t. j. konzumné) je výsledkom konštituovania tzv. lepšej spoločnosti, v ktorej sa kultúra stala hodnotou pre snobov, nástrojom spoločenského vzostupu zo sféry reálnej skutočnosti do sféry, ktorá je domovom ducha a krásy.² Zába-človeka s prírodou³, za časť biologického životného procesu, za druhú stránku mince s názvom panem et circenses - chlieb a hry. Záujem baviť sa je zároveň úprimnejší ako predstieranie duchovného hladu po vysokých hodnotách, preto má profylaktický, očistný účinok. Je opakom nanútenej pozície kultúrneho správania sa, identifikovania sa s ťažko diferencovateľnými, na porozumenie a osvojenie náročnými hodnotami. Túžba baviť sa predstavuje podľa Arendtovej pre kultúru, a teda i civilizáciu, menšie nebezpečie než fi-listerstvo lepšej spoločnosti.⁴

Teraz nám nepôjde o to, merať váhu či oprávnenosť oboch názorových

postojov. Oba majú svoju pravdu a oba hovoria o inom. Chlieb a hry sú prostriedkami udržania a kontinuity života a uviaznutie v návnadách ľahko stráviteľnej zábavy predstavuje zasa nebezpečie ustrnutia. To, čo sa len udržuje, stáva sa strnulým. To, čo ustrnie a nerozvíja sa, upadá (degeneruje). Reč je o ľudskom vedomí, o duchu, o - ako hovorí prognostik - onej scvrkávajúcej sa výplni ľudskej lebky.

To, čo nás ďalej zaujíma a čomu by sme sa chceli venovať, je sledovanie prostriedkov, spôsobov a foriem onoho antikonzumného, nekomerčného správania v porovnaní so show ako žánrom masovej zábavy.

Na show ako spôsob komunikácie, formu udržiavania určitej hladiny kultúrneho vedomia možno nazerať z niekoľkých strán. Pojem show možno použiť ako mriežku, ktorou prekryjeme temer všetky ľudské aktivity, ako raster, ktorý organizuje chaos komunikácie, ako opierku, na ktorej sa zachytávajú významy pomenovaní – úkazy časopriestorových dejov, úkazy ako ukazovanie, ukazovanie ako vysúvanie dopredu, zviditeľnenie, sprehľadnenie, zjasnenie.

Na takomto širokom pôdoryse možno potom, parafrázujúc Harolda Rosenberga, intelektualizovať show aj ako špecifický žánr komerčných aktivít. Show ako žánr a show ako pojem a výrazová kategória (blízka atraktivnosť - pútavosti) má domovské právo vo výtvarnej, alebo adekvátnejšie povedané, vo vizuálnej oblasti.⁵ Zmapovať všetky súvislosti show ako kategórie a show ako žánru by si vyžiadalo rozsiahlejší výskum, preto si dovoľím, ako námety na uvažovanie uviesť niektoré témy, ktoré spájajú výtvarno a show.

Jednou z tém môže byť napríklad vernisáž výstavy, blízka žánru televízneho, zábavného programu, tiež ako žánrová forma show.

Vernisáž sa uskutočňuje ako koláž programových vystúpení rozličnej proveniencie za účelom pritiažnutia pozornosti k výstave. Má zároveň funkciu rámcovania umeleckej prezentácie, ktorá sama osebe predstavuje tiež show - ukážku a prehliadku, výber z prúdu výpovedí, kurátorskou koncepciou organizovanú výpoveď výtvarnej syntézy. Vernisáž ako rámec a „rám“ nemusí mať k výstave bezprostredný vzťah, stojí mimo, je dekoráciou, pozlátkou osvecujúcou a posväcujúcou, ale niekedy i oslepujúcou výstavový výber. Tesnejší vzťah k informácii výtvarnej syntézy majú menej tradičné a menej okázalé vstupy do prezentácie, napríklad úvodná performancia. Performancia vernisáže môže byť nezávislá, ale tiež viazaná na umeleckú

informáciu výstavového výberu. Môže využívať vystavené predmety ako ekvivalenty, alebo naopak prostriedky, atribúty i informácia performancie sa začleňuje do inštalácie výstavy. Prvotný zámer rámcovania a reklamy je tiež rovnako prítomný aj v tomto druhu otvorenia. Lesk a sláva, trblietanie a okázalosť, precíznosť v synkréze prvkov tvoria prostredie, obalujú, podobne ako pri slávnosti výtvarnej prezentácie, základnú kosť dramaturgie zábavných programov. Sú redundantnou výplňou medzi zauzleniami informačných točiek kvízu, súťaže, hry alebo lotérie.

Ako show môže vystupovať či vyznieť nielen táto redundantná vrstva umeleckých prejavov, ale i samotné základné zauzlenie umeleckej informácie v rámci voľného umenia. Na výraze show vo voľnom umení sa podieľajú alebo sú jeho súčasťou také vyjadrovacie prostriedky, ako aranžovanie figurálnych motívov alebo kompozícia podhľadovej perspektívy v tvare polofrontálneho pohľadu radosť ako znaku ústretovosti.⁶ Show v zmysle „ukázať“ je kardinálnou otázkou výtvarného umenia od začiatku jeho dejín. Umelecký obraz je buď obrazom, čím je (obraz napodobuje skutočnosť, ukazuje, prezentuje ju na rovnakej úrovni totožnosti s ňou, hovorí o tom, čo je na obraze), alebo opačne, nie je obrazom, čím je - to, čo je na obraze, stáva sa zámienkou vypovedania o tom, čo je za obrazom“. Toto platí aj bez ohľadu na to, že rozčlenenie charakteru a funkcie obrazu sa občas nevyškytuje v čistej, ale zmiešanej, kombinovanej podobe. Obraz ukazuje skutočnosť a cez ňu poukazuje na to, čo je za obrazom. Obraz preto obvykle nie je konštatovaním, ale kladie otázky a odpovedá na ne. V najstaršom umení, ktoré napokon umeleckú funkciu nadobudlo až v modernej kategorizácii, boli praveké jaskynné maľby síce temer verným (realistickým) obrazom vtedy žijúcej fauny, ale predstavovali pôsobenie bohov, boli kľúčom k životu. V Egypte mali právo na zobrazenie v prvom rade vyššie postavení jedinci. Egyptské umenie bolo obrazom pozemského a posmrtného života faraóna, ponúkalo širokú panorámu faraónskych dynastií. Táto panoráma predstavuje však oficiálnu, želanú, chcenú, idealizovanú verziu života starovekej civilizácie. Vďaka monumentalite architektonických blokov je veľkolepým vizuálnym show, ktoré ukazuje a predstiera. Vo svojom ukazovaní zahŕňa reálny svet egyptského človeka. Túto jeho podobu predurčuje už správanie faraóna. Z pozície faraónskeho stolca hľadí vysoko ponad hlavy úradníkov a otrokárov, povznesený ponad veky, zahľadený do večnosti robí zo svojej nehybnosti show. Antické umenie vo svojich najstarších fázach vyhra-

dilo svoj priestor na zobrazenie tiež najprv bohom a potom atlétom - víťazom olympijských hier. Ten, kto sa dostal na obraz (stal sa obrazom, sochou), bol zvečnený, stal sa nesmrteľným. Byť obrazom nebola však len výsada, ale tiež úloha a záväzok.⁷ Obraz reálneho bol v egyptskom archaickom umení dlho tabuizovaný. Starozákonné židovské náboženstvo naopak tabuizovalo obraz boha. Vzťah k zobrazovaniu boha v kultúre určitého spoločenstva sa vyznačoval pomerom agresívneho sebavedomia u jedných a pokornej bázne u iných. To určovalo tiež vzťah k transcendentálnemu, javiacemu sa nie cez obraz, ale len cez skúsenosť národov. Zákaz zobrazovania v židovskej kultúre vyplýval z prikázania desatora: „Nezobrazíš si Boha spodobením ničoho, čo je hore na nebi, dole na zemi alebo vo vodách pod zemou.“⁸ Boh svojou prítomnosťou prejavuje ináč ako svojou podobou na obraze - vedie kroky vyvoleného národa (židovského) - ovládla dejiny. K náznakom zobrazovania Boha v predkráľovskom období židovských dejín patrí stavanie svätých kameňov, symbolických znakov zjavenia (javenia, ukazovania) pôvodnej „tváre“ Boha (Gn 28, 18), alebo jeho pomoci: „Samuel vzal kameň a položil medzi Nispu a Šén. Dal mu meno Eben - ezer (kameň pomoci) a prehlásil: Až potiaľto nám Hospodin pomáhal.“ (1S7, 12) V roku 550 pred Kristom sa presadila na základe Desatora Izaiáša bezobraznosť Jahveho kultu a upustilo sa i od stavania akokoľvek amorfného „bezpodobného“ kameňa - stĺpa ako ukazovateľa boha. Tradičné stavanie kameňov je príbuzné kultu pravekých národov (megalitické svätyne) alebo spôsobu uctievania kmeňa stromu u pravekých národov. Je to tiež znak medzníka v zmysle vymedzenia, posvätenia významu veci pre človeka u prírodných národov.⁹

Kresťanské európske umenie nadväzuje v otvorenosti zobrazenia Božia väčšmi na tradíciu antického orientálneho kultúrneho priestoru. Odvoláva sa – rovnako ako v prípade židovského náboženstva – na biblickú argumentáciu (prítomnú však napríklad aj v mýte o Gilgamešovi), že človek stojaci nad inými tvormi má podiel na Božom Duchu, a tým mu je podobný, temer roven, a preto je vládcom nad zemou a všetkým, čo na nej žije (porovnaj Gn 1, 26). Európske kresťanstvo odobruje zobrazenie Boha tiež cez obraz Božieho syna Ježiša Krista ako reálnej historickej osobnosti a v argumentácii zohráva tiež nie nevýznamnú úlohu akt odtlačku Ježišovej tváre (Sóter) na tzv. Turínskom plátne.

Tvár Ježiša Krista bola sprostredkovateľom obrazu Boha, tak ako

Kristov
spojivo
prežitý
ničvor
ako sh
čo je s
v pova
skutoč
Tento
do sa
blema
obraz
nia (i
výbav
kolot
nie je
ako z
trú v
pres
s me
a tra
v str
lost
rext
svia
spr
odt
ný.
mo
cas
i v
Fr
(z
té
na

a osobnosť znamená sprostredkovanie Boha na zemi. Obraz sa stal
n medzi pozemským a nebeským, zmyslovým a nadpozemským,
n metafyzickým a transcendentným. „Ukazovanie“ Boha prostred-
n umeleckého obrazu je tradíciou európskych dejín umenia. Umenie,
ow rôznej úrovne, ukazuje, demonštruje, „vytáhuje“ navonok. To,
ryté, chce odhaliť, ale zároveň si rúško tajomného ponecháva. Je to
ie prostriedkov, ktoré na ukazovanie má - formy viditeľné vyjadrujú
nosť tušenú a nedefinovanú. Preto sa utieka k symbolom a metaforám.
spôsob obrazu môže v niektorých obdobiach prevládať alebo vyústiť
nostatného žánru, tak ako sa to udialo v 17. storočí vďaka teórii em-
tiky a ikonológie.¹⁰ Francúzsky heraldik Menestrier vo svojej „filozofii
ov“ zaraďuje do umenia nielen obrazy v tradičnom zmysle zobrazova-
obrazu symbolu), ale tiež fenomény, ktoré sú súčasťou, prostriedkom či
ou show - dekorácie, slávnosti, triumfálne oblúky, castra doloris, turnaje,
če, divadelné predstavenia, balety, koncerty, ohňostroje, dostihy. Témou už
obraz podoby Boha (sveta) ako odťažku na Turínskom plátne, obraz
obrazenie a zrkadlenie, ale obraz sveta a obraz postoja k svetu cez pes-
ýbavu redundantnej okázalosti. Viac než estetika gréckeho symposionu
dzuje sa estetika rímskych bakchanálií.¹¹ Európska kultúra nevystačí
tafyzickou polohou meditácie ako sprostredkovateľa medzi pozemským
ncendentálnym. Rituál sprostredkovania v náboženských obradoch či
edovekom ľudovom divadle stavia viac či menej na určitej dávke okáza-
Pierre Francastel uvádza vo svojej teoretickej práci *Figúra a miesto*¹²
A. Anconiho, v ktorom sa opisuje slávnosť z obdobia renesancie. Na
tok sv. Jána sa konala vo Florencii výstava stavieb (mostra) a následne ich
evod. Týmito stavbami boli vlastne kulisy k jednotlivým predstaveniam,
hrávajúcim sa počas putovania sprievodu mestom. Opis je veľmi podrob-
(množstvo účastníkov, predstavení, kulís) a poukazuje až na barokovú
hutnosť tradovanej slávnosti. Reprodukcia a výklad textu slúžia Fran-
telovi na upozornenie na závažnú skutočnosť, korigujúcu ikonografickú
výrazovú interpretáciu diel ranorenesančných autorov, ako sú, napríklad,
a Angelico, Ghirlandaio, Uccello a ďalší. Francastel zisťuje, že formulácie
obrazovanie) tradičných námetov renesančného maliarstva (napríklad
ma narodenia Ježiška, boj sv. Juraja s drakom a pod.) sa uskutočňujú nielen
základe imaginácie autorov, ale vychádzajú aj z ich autentického zážitku,

zajúcimi na vernisáž podujatia ART IN, ktorého bola performancia Duchovné membrány súčasťou. Na ilustráciu uvádzame prostredie (inštalácia), ktoré ostalo súčasťou výstavy nielen ako výsledok akcie, ale i ako samostatne funkčný (pôsobiaci) objekt. Dešifrovanie významov z prezentovaného bolo súčasťou diváckej recepcie.¹⁴

Duchovné membrány - všeobecný model:

- Kruh zo skla v piesku s priemerom 200 cm, uprostred detská vanička.
- Kruh zo skla v piesku s priemerom 200 cm, laboratórne banky 6 ks.
- Inštalácia objektov (laboratórne instrumenty) v rade, kolmo na kruhy v piesku na zemi.
- Inštalácia objektov na hranole a bielom igelite (laboratórne instrumenty).

- Poradie inštalácií: Duchovné membrány (všeobecný model) 1993.
- Znázornenie vývoja duchovných zárodočných listov (a-f), laboratórne predmety,
- Anomálie v úložení, v tvare a veľkosti placenty. Možnosti vývoja tvorivej podstaty Duchovna
- Prenos energií duchovnou membránou pomocou jemnohmotných nosičov.
- Vznik duchovnej membrány.
- Individuálne baličky vnútornej očisty.
- Znázornenie oporného systému duchovného tela.
- Konkávny a konvexný.
- Ida (ľavý energetický kanál duchovného tela - ženský princíp).
- Ochrana maternice.
- Naklonená.
- Jeden z možných dôsledkov pri nesprávnom nasmerovaní Duchovného vývoja.
- Schéma vznikania Duchovného okna.

Vráťme sa opäť do histórie. Popri zjavnej ilustratívnosti, naratívosti renesančnej „performancie“ i renesančnej maľby stupňovala sa v renesančnom umení snaha o prehĺbenie vzťahu významu a výrazu, emocionálnej angažovanosti zobrazených i anekdotických námietok a účasť racionálneho (a v ňom i intelektuálneho) podielu na tvare a myšlienke obrazu. Napríklad Leonardo da Vinci zdôrazňuje charakter umenia ako „cosa mentale“ v protiklade k „betisses“ (klebety). Intelektuálnym nábojom prekračuje Leonardo

hranice počiatočného renesančného výrazu a stavia sa na vrchol jeho pyramídy. Intelektualizmus a príbeh neopúšťajú výtvarné umenie až do začiatku 20. storočia. „Izmy“ prvej polovice 20. storočia vylupujú veci i čiastkové momenty príbehov z ich uzavretého rámca a kontextu funkcie (zátišie ako súčasť prostredia príbehu a pod.). „Izmy“ sa sústreďujú na vzhľad a štruktúru vnútra, na „vecovitost“ vecí (kubizmus), na atmosféru momentiek (fauvizmus), na vzhľad vnútornej expresie (expresionizmus), znovu sa pripomína sakrálnosť motívov (surrealizmus). Konceptuálnosť manifestovaná Leonardom, ktorá drieme v zárodku „izmov“ 20. storočia, naplno prepukne až v artoch postmodernity. Tu nejde o vzhľad, estetiku, ale o koncepciu sveta. Nie pojmy, ale tézy, filozofické myšlienky, tvrdenia, postuláty, manifestácie sú predobrazom postmoderného umenia. Umenie chce vypovedať (vyjadriť, nie znázorniť) životný pocit, kondenzovaný do témy, metafory, výberu akoby *pars pro toto*. Mienenia, výpovede, koncepcie sú na prvý pohľad nezrozumiteľnými, nepochopiteľnými, excentrickými prejavmi umelcov. Rozhodujúcim kritériom ich kvality je účinnosť (*l'efficace*).

Akčné smery postmodernity ako happening, performance, umenie akcie, fluxus, event, body art, videoperformance, ale aj menej známy sky art či spacializmus využívajú dramatickú akčnú, hranú zložku a práve touto stránkou sú blízke princípom populárneho (komerčného) show, ktoré je založené na pôsobení takých výrazových kategórií, ako sú *dynamika, markantnosť, perfekcionalizmus, efektnosť, atraktivnosť, provokatívnosť* atď. Svojím nekomerčným zameraním sa však stavajú priamo do opozície voči zábavnému, populárnemu, okázalému, komerčnému show.

Predstavu o tom, aké bolo a je umenie nekomerčného show v našom kultúrnom kontexte, ponúkla veľká retrospektívna výstava Umenie akcie v Prahe v roku 1991. Výstava odhalila terén, po ktorom sa niektorí výtvarníci a ešte stále veľa divákov len učilo chodiť. Bolo krátko po „zamatovej“ revolúcii a pre tých, ktorí nezažili akcie v 60. rokoch, bolo umenie undergroundu, do ktorého v 70. rokoch akčné umenie zostúpilo, v 80. rokoch už jednoducho veľkou neznámou. V 90. rokoch sa stalo umenie akcie zjavením a ďalej sa mohlo stať spôsobom myslenia a tvorby. Kritika vyčítala pražskej výstave nesystémovosť a mozaikovitosť a zároveň upozornila na nevyužitú možnosť a východiská systematizácie.¹⁵ Obraz je v umení akcie závislý na spôsobe svojho záznamu. Prvé záznamy sa robili ako dokumentárne

(70. roky) a neskôr ako štylizované (80. roky). Štylizácia (estetizácia) koriguje hodnotiace postoje. Od vstupu elektronických médií na pole performance mení sa zároveň aj ich vlastná žánrová určenosť (videozáznam, videoperformancie, videoinštalácie, videoskulptúra). Je celkom prirodzené, že so vzrastajúcou prístupnosťou autentického záznamu (video) rozširovali sa aj možnosti jeho využitia ako vyjadrovacieho média (videodokument, videofilm).

Ambíciou umenia akcie je zotrieť hranice medzi skutočnosťou a umením v priebehovom prejave. Rovnica „život = umenie“ bola používaná od roku 1913 (M. Duchamp). Reálne veci – ready-mades – sa stali súčasťou obrazu ako zmrazeného, definitívneho, nečasového artefaktu. Rovnako abstraktné umenie používalo ako surovinu obrazu reálne matérie, nielen ich napodobenie (piesok, sklo, špagáty a pod.). Prechodným javom medzi „zmrazeným“ stavom, definitívou výpovede a procesom, procesualnosťou zhotovovania artefaktu sú akcie *action painting*.

Ich špecifikom je, že akcia tvorby je intencionálna, t. j. zameraná na završenie, vznik artefaktu. Napätie, gestuálnosť, nerovnosť rytmu atď. sú vnášané do objektu (obrazu) a stávajú sa súčasťou jeho výrazovej charakteristiky. Akcia vzniku obrazu (dripping) môže mať ritualizovanú alebo humornú podobu. Príkladom je akcia Vlada Kordoša Čas diela (1989). Počas vystúpenia sláčikového kvarteta a odohrania jednej skladby prebiehala na scéne zároveň akcia „maľovania“ abstraktného obrazu. Autor spontánnymi ťahmi natierača stien maľuje na veľkú plochu plátna abstraktný „obraz“. Dielo je dokončené súčasne s posledným ťahom sláčika. Akcia navodzuje myšlienku absurdnosti porovnávania neporovnateľného. Čas interpretácie skladby sa konfrontuje s časom tvorby obrazu. Toto exemplum a metafora času vyvoláva – ponad základný obrazový a významový plán, ktorý hovorí o tom, že hodnota diela sa nedá merať hodnotou investovaného času – aj širšie významové asociácie (absurdnosť porovnávania umeleckých druhov, hodnôt umeleckých diel, príp. riziko nadhodnotenia, význam abstraktnej tvorby a ďalšie).

Hodnota akcie Čas diela sa naplnila priebehom akcie. Jej záznam na videu má dokumentárnu hodnotu. Iný prípad nastáva, ak je akcia zameraná na štylizovaný dokument, resp. umelecký záznam, napríklad fotografiu¹⁶ alebo inštaláciu¹⁷. Akcia, happening a pod. sa usilujú o živú komunikáciu, o „údalosť simulujúcu život“ a táto požiadavka je zároveň aj kritériom ich

hodnotenia. Vzťahy skutočné/umelecké, art/nonart, život/umelecké dielo je možné v týchto prejavoch odstupňovať od artistných foriem až po formy stožnenia. Známym je dnes už klasický príklad spoločenského happeningu HAPSOC, ktorý teória charakterizovala tak, že je to „akcia nabádajúca na vnímanie a komplexné zažitie skutočnosti vyňatej z prúdu svojej každodennosti“¹⁸ Akciu v tomto prípade už nebol ani tak reálny proces udalosti (prevomájový sprievod), ale jeho označenie, resp. vyčlenenie, vyňatie označením, vedomie vyňatia a vedomie kvality vyňatej časti reality. Spoločenská angažovanosť autorov, prítomná už v spracovávanej téme, vyústila u niektorých autorov do politickej aktivity.¹⁹

Slovník, ktorým sa popisujú a analyzujú tieto aktivity, má rozličnú povahu. Vede nás od púhej evidencie vo väčších zhrňujúcich projektoch (dejiny umenia, dejiny určitého obdobia)²⁰ až k jemnejšej analýze v textoch katalógov individuálnych výstav. Takou bola napríklad výstava v autorskej koncepcii Kataríny Rusnákovej s názvom Fyzický/mentálny, ktorá sa konała v Považskej galérii v roku 1994. Autorské inštalácie zastúpené na tejto výstave boli podľa Rusnákovej charakteristické tým, že okrem leitmotívu výstavy (fyzický - mentálny) obsahovali aj prvok, ktorý si nárokoval na väčšiu mentálnu, intelektuálnu a emocionálnu vnímavosť diváka fyzicky sa pohybujúceho v danom priestore.²¹ V inštaláciách (a rovnako to môžu byť akcie, performancie a pod.), v ktorých sa „minimalizuje naratívnosť, dochádza k akémusi vyhasínaniu diel v prospech koncentrácie duchovnej senzibility a viacvrstvových konotácií“. Ďalej sú možné charakteristiky autorských zámerov, v ktorých sa umelci „odkláňajú od formálne orientovaných prístupov smerom k podstatnejšej aktivizácii ľudského vedomia, ako aj otázok novej citlivosti“²²

Zaradiť inštaláciu ako žáner do témy nekomerčného show si dovoľujeme preto, že považujeme tieto aktivity za nadviazanie na readymadové vystúpenia M. Duchampa, ktoré nepochybne mali povahu show. Zdôrazňujeme kontinuitu a zároveň súvislosť vývoja v ruptúrach.

M. Duchamp je kľúčovou osobnosťou k pochopeniu excentrizmu ako výrazového prostriedku show vo výtvarnom umení. Vystavenie ready-made nesmerovalo k poukázaniu na krásu predmetu, ale bolo spojené s myšlienkou, že nielen tvorba („tout fait maine“) je posvätná, ale aj priemyselný výrobok („tout fait machine“) je posvätný, ako je posvätný sám život, „vec“ je

svätá tak ako umenie.²³ Bola to výzva k uvedomeniu si a oceneniu hodnôt
 žijúcej každej chvíle - aj chvíľ vzniku diela. Tento moment je prítomný
 príklad aj v tvorbe akčnej maľby (Pollock, Matthieu) a v umení akcie ako
 kom. Potreba slávnosti (sakrálne) je tiež riešením protikladu každodenné
 slávnostné v rovine akcie.

Z histórie užšieho regionálneho výtvarného okruhu (Nitra) okrem
 dedeného podujatia ART IN spomenieme ešte niektoré ďalšie významné
 akcie. K prvým multimediálnym podujatiam po roku 1989 patrí podujatie
 '89 organizované ako výstavná akcia, pomerne eklektického charakteru,
 Nitrianskej štátnej galérii.²⁴ V kontexte podujatí galérie prebehlo neobvyk-
 m spôsobom otvorenie výstavy prostredníctvom performance Jara Košša.
 Košš v prostredí vlastnej inštalácie (rekvizity: televízor, z dosiek nahrubo
 obložený kryt - bunker, piesok na podlahe) aktualizoval udalosti vojny
 Perzskom zálive a fenomén „vojny v priamom prenose“. Tematická aktu-
 alnosť a novosť vyjadrenia a zároveň moment určitého znesvätenia inštituci-
 onálneho galerijného priestoru, urobili z akcie mimoriadnu udalosť - show.
 Akcia mala však isté prvky ilustratívnosti, ktorá sa ešte prehĺbila v druhej
 Koššovej nitrianskej akcii, uskutočnenej v miestnom múzeu pri príležitosti
 otvorenia festivalu Cithara aediculae (september 1993). Jaro Košš v priesto-
 roch koncertnej sály historickej budovy múzea inscenoval akciu murovania
 steny, pričom návod na pokračovanie v stavbe si priebežne overoval listova-
 ním v zemepisnom atlase. Akcia ironizovala slovenský spôsob trávenia dovo-
 lenky na stavbách rodinných domov a pod.

V roku 1992 sa v Nitrianskej štátnej galérii a Galérii mladých (sídliacej
 v budove v inej časti mesta) otvorili dve výstavy, ktoré práve charakterom
 otvorenia predstavovali v novodobej histórii galérie (po roku 1989) dosiaľ
 najokázalejšie show. Dramaturgia výstav pripravila ich súbežné otvorenie
 za účelom znásobenia veľkoleposti oslavy výstav. Otvorenie začalo v menšej
 Galérii mladých, kde vystavoval Miloš Štofko „postpletizmy“. Výstava bola
 ukázkovým prierezom dovtedajšej Štofkovej tvorby.²⁵ Prezentovala závesné
 obrazy, ktorých témou bola komunikácia s dejinami umenia (citáty klasic-
 kých diel, vybraných s ohľadom na aktuálne problémy súčasnosti: napríklad
 „Sloboda vedie ľud“ ako parafráza myšlienky E. Delacroixa). Novšiu fázu
 predstavovali inštalácie a tzv. postpletizmy - abstraktné obrazy maliarsky
 „vypletaných“ myšlienok, fráz a citátov. Tieto konceptuálne tendencie Štof-

kovej tvorby boli uvedené prostredníctvom performancie, na ktorej okrem iného vystupovala žena odetá v bielych svadobných šatách, pletúca biely, nadmerne dlhý šál. Vernisáž po ukončení v sále pokračovala „svadobným sprievodom“ mestom za účasti všetkých návštevníkov.

K sprievodu sa pridávali ďalší okoloidúci i náhodní diváci. Sprievod sa spojil s vernisážou v hlavných priestoroch NŠG, kde prebiehala úvodná performance výstavy Mira Nicza „O Niczom“²⁶, so živou inštaláciou. (Do tvaru múmie zabalení „atlanti“ tu lemovali vstup do výstavnej siene, držiac v rukách zmrazené kurence. Pred vstupom sa čítal pôvodný text autora výstavy, ktorý bol tiež citátom (parafrázou) definície človeka ako biologického druhu, vybraný z prírodovednej príručky. Výstava konfrontovala predstavu o mieste a funkcii človeka na Zemi s jeho biologickou zakotvenosťou a nadväzovala zároveň na filozofické parafrázy Miloša Štofka. Záujem a účasť verejnosti i médií urobili z akcie vzhľadom na regionálne pomery, neobvyklú show.

Konceptuálne a multimedialne zameranie tvorby nitrianskeho výtvarníka M. Nicza vyústilo i do ďalších podujatí podobného charakteru. V súvislosti s otvorením festivalu Divadelná Nitra 1997 Nicz zorganizoval a autorizoval sprievodné podujatie KTO. Toto podujatie bolo vlastne voľným pokračovaním výstavy O Niczom... KTO²⁷ sa uskutočnilo v troch akciách so samostatným názvom, odvodeným od počtu účastníkov (masy publika). Akcia Dočasná davová trombóza bola v prvom pláne inštaláciou steny z drevených hranolov s dvoma priechodmi, ktorá na najfrekventovanejšom mieste mesta (pešia zóna) priečne delila ulicu a zamedzovala voľný priechod chodcov. Inštalácia navodila novú situáciu v priestore ulice. Bola negatívnu hypotézou o tom, že v mieste zúženého priechodu dôjde k kupchatiu cievy - ulice. Odpoveďou na inštalovanú otázku - simulovaný sociokomunikačný stav (baudrillardovské simulacrum) – bola zdanlivo prekvapivá tolerancia prechádzajúcich, záujem o nový priestor, ohľaduplnosť, navodenie humorných stretov (úvahy o možnostiach využitia dreveného materiálu po ukončení akcie), uvítanie bližšieho navodenia kontaktu chodcov zoči-voči (smeš prechodu nebol určený), zaostrenie pozornosti, zvýšenie senzibility a ďalšie momenty. Pozitívne reakcie účastníkov a zároveň adresátov tejto komunikačnej hry sa testovali tiež v ďalšej simulovanej situácii, v interview s prechádzajúcimi, ktoré podnietilo verbalizovanie ich pocitov a postojov. Zdanlivo nezáväzná hra mala hlbší testovací a pozitívny profylaktický účinok. Utvo-

ý obraz - výtvarný artefakt steny - fungoval ako priestor pre čin. Akcia bola naplnením cageovskej idey o umení nie odlišnom od života, o umení, ktoré je akciou v živote, a to i akciou nepredvídanou, s prvkami prekvapenia a hazardu. Podľa Cagea dochádza k naplneniu, dokonaniu, završeniu umeného obrazu až v akcii, čine, nie v obraze činu.

Spojitosť inštalovanej steny (objektu) a akcie (interview) s divadlom demonštrovali ešte ďalšie dve inštalované akcie. Bez nich by bola stena len mostatným jednovýznamovým solitérom, hoci sa i tu myšlienka napojenia divadla premietala do významu pomyselnej spojnice medzi starou (Staré divadlo) a novou budovou divadla (budova Divadla Andreja Bagara otvorená v roku 1991), z ktorých sa každá nachádza v inej časti mesta. Akcia nesie tiež myšlienku prepojenia inštitucionalizovaného divadla (oficiálneho a „kenného“) a neinštitucionalizovaného divadla („divadla na ulici“). Ironizuje tvrdenie v bezprostredné, nehrané správanie pohybujúceho sa davu, ktoré zároveň obsahuje možnosť deviácie v podobe davovej psychózy.

Riziko možnosti zmanipulovania ľudského vedomia a správania nebolo leitmotívom akcie *Dočasná davová trombóza* (stena), ale aj akcií *Zvýšená cirkulácia davu* (rebríky) a *Fixácia davu* (krava). Tieto akcie už neprinášali nové posolstvo, ale posolstvo „steny“ rozširovali a variovali ho v iných tóninách prostredníctvom nových atribútov a protagonistov. Základná myšlienka o obraze sveta ako o bábkovom divadle, kde konanie závisí od „poťahovania šnúrok“ netransparentným, neurčitým demiurgom, sa „nabaľovala“ na ostru vizuálno-javových a dramatických nosičov akcií.

Ulica (pešia zóna) s inštalovanou stenou ústila na námestie pred divadlom A. Bagara. Na tomto priestranstve sa odohrala akcia nazvaná *Zvýšená cirkulácia davu*. Akcia bola dramaturgicky pripravená, scenár bol vyplnený protipohybom civilistov a vojakov medzi rebríkmi („dvojákmi“) inštalovanými okolo kruhovej fontány. Akcia bola podporovaná autorskou hudobnou produkciou a svetelnou symbolizáciou a dekoráciou. Funkcia dekorácie tu bola povrchovou („vrchnejšou“) vrstvou vyčnievajúcou nad symbolický význam svetla ako prítomnosti ducha (oduševnenia, zjasnenia priestoru pre usporiadanie prvotného chaosu). Pribeh akcie sa vyvíjal od vystúpenia civilistov z fontány. Odohrávala sa tak významná paralela s klasickým motívom zrodu Venuše z morskej peny. Výstupy a zostupy z rebríkov ponúkali asociácie s amplitúdami ľudských snažení

a pádov, prvotný neusporiadaný chaotický pohyb sa postupne menil na voľný, pokojný a slobodný. Príchodom vojakov, ich protiprúdom voči postupu civilistov, sa začal opäť zvyšovať chaos, ktorý napokon ustúpil zasahujúcemu gestu vojakov, usporadujúcemu kroky do zástupov jedného smeru. Obrazová metafora nenásilného, dobrovoľného nevedomovaného i nevedomého potlačenia slobody prejavu bola zavŕšená. Strata pestrosti davu (masy) sa odohrávala súčasne so stratou farebnosti svetielok (reflektorické svetlo). Farebná (výtvarná) a hudobná stránka sa diala v súčinnosti s dramatickou. Akcia mala znaky artificiozity (teatrálnosti, show) ako opaku náhodnosti, vlastnej napríklad žánru happeningu, ale napriek tomu podporila myšlienku ne-divadla či anti-divadla (divadla mimo inštitucionálneho priestoru, divadla v živote a zo života).²⁸

Názvy analyzovaných akcií (Cirkulácia davu, Dočasná davová trombóza, Fixácia davu) nás orientujú ešte k ďalšiemu ich významovému rozmeru - odkazujú na charakter, zmysel, orientáciu, zauzlenia a riziká jedného zo základných znakov života, ktorým je pohyb. Pohyb ako permanentná cirkulácia, pohyb a jeho usporiadanie, jeho zastavenie, ustrnutie následkom vonkajšej príčiny. Fixácia davu hovorila o potrebe zameranosti spoločenských pohybov na orientačné body, ktoré môžu však nielen usmerňovať, viesť pohyb, ale ho aj negatívne fixovať. Toto širšie významové podložie bolo v akcii konkrétnejšie tematizované ako problém vzniku pamätného miesta, fenoménu uctievania viazaného na miesto, problému stavania pamätníkov. Akcia vyslovila hypotézur o fixovaní spoločenstva na určité miesta, ktoré vstupujú do povedomia, pretrvávajú, stávajú sa tradičnými. Akoby samotné miesto malo zakódovaný predpoklad, určenie uctievania a posvätnosti (archeologické a historické štúdie hovoria o pretrvávaní funkcie posvätnosti týchto miest napriek výmene spoločenstva). Akcia Fixácia davu pracovala s motívom miesta pri nitrianskom Divadle Andreja Bagara, kde v období socialistického režimu stál pomník „vodcu svetového proletariátu“. Socha Lenina bola po revolúcii v roku 1989 odstránená, ale toto miesto ešte dlho priťahovalo pozornosť v očakávaní pôvodného naplnenia. Výtvarník M. Niez toto fixované miesto „preobsadil“ iným pamätníkom, postavil naň sochu-model vypchatého zvieraťa (krava). Inštalácia (objekt kravy ako ready-made vypožičaný z poľnohospodárskeho múzea) produkovala významovú hru s motívom predmetu uctievania, o jeho náležitosti a výbere. Mýtizované

stifikovanú hodnotu zamenila za predmet (tvora) každodenného života. Kost' s každodennosťou viedla cez kanál významu základnej potravinovej ky, ktorej je zvieria produkovateľom. Motív mal tiež ďalšiu väzbu na charakteristiku nitrianskeho kraja ako centra poľnohospodárstva.

Fixácia davu sa realizovala aj fixovaním figurálnych motívov. Motív vojvodnej podobe mal živú formu – na miesto pomníka bolo inštalované zvieria, ktoré vzhľadom na neobvyklosť prostredia, do ktorého sa dostalo, olalo aj neočakávané rozvinutie akcie. Zvieria ušlo svojim dozorcami a neplánovane nadobudla pohybový charakter, čo spôsobilo produkovanie šších významov a asociácií (pohyb, neudržateľnosť falošného mýtu a pod.) Zároveň dočasne transformovala žáner fixovanej inštalácie a programovanej akcie na žáner spontánneho happeningu. Pre divákov práve táto časť akcie predstavovala najväčšie show.

Akcie, ktoré sa uskutočnili ako sprievodné akcie festivalu Divadelná útra, svojim vzťahom k festivalu – čas akcie totožný s časom festivalu, miestom pred divadlom, funkcia rozpriestranenia vedomia o festivale do priestoru mimo divadla, do exteriéru mesta – automaticky pôsobili ako útrač (atraktívum) festivalu kamenných a alternatívnych divadelných scén. Zároveň mali tieto akcie autochtónny, samopôsobiaci charakter s vlastnou výšlienkovou a výrazovou bázou. Ich zdanlivú komercialitu v zmysle pôuča poprela ich nezávislosť a nepredajnosť, slobodná expresivita a naopak antikonzumná zameranosť a finančná nákladnosť (akcie by sa bez prispenia sponzorov, ktorými boli v určitom zmysle aj samotní výtvarníci, nemohli diať). Vnímať ich ako nezáväznú, zábavnú show a zároveň ako výtvarnú akciu sprítomňujúcu a zhmotňujúcu závažnú umeleckú výpoveď je možné pre ich dvojité kódovanie, ktoré je typickou charakteristikou postmoderny.²⁸ Na prvom, povrchovom pláne sa kóduje význam zjavnej a vyjavovacej situácie, ktorá v kontexte každodenného, bežného, vedomia vystupuje často ako *absurdum*, *nonsens* alebo *groteska*. Vyradenosť situácie z logických, kauzálnych väzieb (pochod umelca štvorožky mestom, sledovanie televíznej seansy na invalidnom vozíku, murovanie steny v honosnej sále múzea) môže pôsobiť zábavne, radostne, ako odpútanosť, uvoľnenie zo zaužívaných, nutných, a teda i ťaživých súvislostí, ako *detenzia*. Vnútorný hĺbkový plán však naopak fixuje (kóduje) vážnosť, ťaživosť otázok o zmysle ľudského bytia. Prvý plán výrazne pracuje s kategóriami absurdna a grotesky. Na vyjadrenie (temati-

záciu) konceptu si umenie postmodernej performancie alebo happeningu a iných výtvarných smerov vyberá rozličné prostriedky, klasické umelecké a neumelecké médiá. Častá nonartovosť splyva vo vedomí laického diváka s estetickým a významovým nonsensom, dochádza k nepriechodnosti diváka s estetikou a významom, dochádza k nepriechodnosti diváka s informáciou, k popretiu a odmietnutiu diela ako celku. Dešifrovanie hlbkového kódu je spojené s prácou intelektu, so schopnosťou napájania asociácií a významu na vyjadrovacie prostriedky, ktoré vo vzájomnom vzťahu a vo vzťahu k výrazu vykazujú surreálne väzby. Komunikácia v nekomerčnom show sa realizuje na operatívnej úrovni a ikonické tu je s ohľadom na individuálnosť ikonografií len arbitrárnym médiom prenosu koncepcie (konceptu) k divákovi a účastníkovi.²⁹ Ako show tu funguje práve táto ikonická (realizačná) stránka komunikácie. Preferencia (zachytenie, vnímanie, registrovanie, recepcia) ikonu v komunikácii orientuje prežívanie a následné kvalifikovanie akcie (performancie, happeningu atď.) ako žánru zábavného show.

Na záver sa pokúsime zhrnúť charakteristiky show a antishow, ktoré sme zvolili ako pracovné (pomocné) názvy umožňujúce odlišiť zameranosť a charakter komerčného, ako aj voľného umeleckého show a ktoré na povrchovej rovine vnímania vykazujú zdanlivú totožnosť i odlišiteľnosť. V predchádzajúcej semiotickej analýze sme kládli dôraz na nekomerčné show – tzv. antishow, ktorého evidencia v laickom vedomí má podstatne nižšiu rozšírenosť ako poznanie populárneho show (ľudovej zábavy).

Napriek odlišnosti show a antishow majú tieto javy paradoxne spoločné rysy:

1. Show a antishow používajú tie isté vyjadrovacie prostriedky, ale s iným zameraním. Napríklad v show je rekvizita použitá na ilustráciu a charakterizáciu situácie. Antishow sa sústreďuje na samotné hodnoty a význam rekvizity, akcie, prostriedku, stavu situácie. Rekvizita alebo i situácia, akcia je vyčlenená z prúdu utilitárnych funkcií.

2. Antishow má tiež komerčnú funkciu, hoci vzniklo ako protest proti konzumu, ale zároveň tu bol aj zámer nanovo upútať pozornosť, zatriktívniť, oživiť umeleckú scénu, zaangažovať príjemcu na recepcii. Ďalší moment v pôsobení týchto pôvodne nekomerčných druhov antishow je, že postupne môžu získať komerčný rozmer; pripomeňme si napríklad aktivity francúzskej performérky Orlan alebo Josepha Beyusa, či Andy Warhola alebo Bulhara Christa. Ich vystúpenia sú spojené často s veľkou informačnou, ba

často reklamnou kampaňou, ktorá je zase spätne prostriedkom získavania prostriedkov na „výrobu“ ďalších nekomerčných antishow. Princíp reklamy ako informačného kanála je tu zachovaný, mení sa však postavenie účastníka koncepcie reklamy, ktorý sa nestáva závislým na potrebe vlastníť, mať, používať, ale na výrobu – umelecké dielo. Povaha a charakter takéhoto umeleckého diela sami osebe odporujú vzťahu mať, vlastníť. Ide o oveľa väčšiu mieru nezávislosti a nezištnosti vo vzťahu dielo – užívateľ.

3. I keď žánre a výrazové charakteristiky show možno uchopiť veľmi široko a zahrnúť medzi ne i celkom klasické druhy umenia, napríklad maľarstvo v zmysle ukazovania, ktoré môže ísť od ukazovania záznamu show ako na to poukázal Pierre Francastel, až po kreáciu snovej show v zmysle zvíťaziteľňovania nezjavného. Didi-Huberman hovorí napríklad o javení posväteného prostredníctvom intenzity farby, demonštrujúc tento fakt na obraze renesančného maliara Fra Angelica Zvestovanie.³⁰ Princípy show a antishow majú však predsa len najbližšie k umeleckým smerom a tendenciám po roku 1945, alebo – keď chceme ísť dôslednejšie do histórie – treba o nich hovoriť od obdobia duchampovských a futuristických aktivít. Je to celý rad smerov od performancie, happeningu, fluxu, body artu, ktoré sú spojené s aktivitou, akciou, divadelnosťou, ktorej je vlastné odvíjanie v čase a určitá dynamika a nenaratívnosť (odvíjanie zámerne stavia proti naratívnosti), až po smery, ktoré fyzicky deklarujú stotožnenie umenia a života, ale majú statickú povahu (funky-art, pop-art, minimal-art, concept-art). Tieto môžu obsahovať i pohybový moment, ale len ako jeden z prvkov statickej inštalácie (kinetické objekty, mobility).

Spacializmus pracuje napríklad so svetelnými efektmi (efektnosť, atraktívnosť), ktoré vyníma z ich prvoplánovanej funkčnosti (osvetľovanie, dekoratívnosť) a realizuje ich čistou (minimálnu) výtvarnosť (farba svetla a jeho pohyb).³¹ Podobne Dan Flavin realizuje svoje neóny v minimalistickej prezentácii. Tu však na rozdiel od spacializmu ide o statickú inštaláciu. Nie je účelom našej štúdie zhodnotiť všetky výtvarné smery³² z hľadiska v nich prítomného princípu show. Ukazuje sa však, že raster show má široké, temer univerzálne použitie.

Pre tie výtvarné tendencie 20. storočia, v ktorých sa uplatňujú princípy show a antishow, platí jedna zo žánrových charakteristík postmoderny – dvojité kódovanie, ktoré vysvetľuje bariéru v komunikácii s týmito smermi,

neporozumenie zo strany laického, tradičného, resp. masového diváka. Nonartovosť týchto smerov (ako opozícia klasickej artovosti) splyva vo vedomí príjemcu s nonsensom.

Text (výtvarný text) je kódovaný v dvoch plánoch:

1. Ako show, atrakcia, recesia, šok, nonsens („stôl na ulici“).
2. Ako vecná, hyperrealistická situácia, ako modelovanie situácie, výskum stavu a vzťahov, ako sústredenie sa na výskum situácie, navodenie nových reakcií, navodenie vedomia užšej komunikácie alebo naopak dištancie komunikácie. Kódovanie druhého plánu ale počíta s kódom prvého plánu, integruje ho, dochádza k prelínaniu kódov.

Na záver si dovoľíme priblížiť show ako *druh umeleckého predstavenia* a show ako *výrazovú charakteristiku* niektorých foriem umeleckej prezentácie súčasného umenia prostredníctvom pojmov komerčnej a nekomerčnej show. Je potrebné zdôrazniť, že tieto pojmy sú služobné, pomocné, nevystihujú opozitum i antinómiu javu bezo zvyšku a ani nie úplne, náležite. Dúfame však, že pre východisko ďalšieho uvažovania môžu byť postačujúce.³²

Komerčné/populárne show je druh, žáner populárnej kultúry, je to zábavná, uvoľňujúca radostná exhibícia, predvádzanie. Charakterizuje ho zručnosť, perfekcionalizmus, veľká výprava a efekty (svetelné, zvukové), markantnosť, rytmus, zážitkovosť, teatrálnosť, novosť, manipulácia vedomia daná zjavnou ostentatívnosťou (licitácia, presvedčanie a presvedčivosť), prekryvanie obrazov, dynamickosť, uplatňujú sa rovnako rýchlosť, ako i pomalosť (napríklad pomalosť /lauteur/ v striptíze³³). Populárna show útočí na myseľ masového diváka, používa techniku kvôli efektom, používa trhovnícke gestá, neútočí na intelekt, ide po povrchu intelektuálnych potrieb, intelektuálny útok nahrádza útokom na faktografické vedomosti (prípady kvízov a súťaží). Významová rovina populárnej show je čitateľná, všetko je dopredu vypočítané, vyplňujú sa schémy programu, čas predstavenia. Rekvizity sú atrapy a naturalistické rekvizity sa využívajú iba výnimočne, z dôvodov atraktívnosti.

Oproti tomu nekomerčné show – antishow – je zamerané proti populárnej kultúre, nie na jej predvádzanie, ale na simulovanie stavov a procesov, na vyjavenie, je laboratóriom výskumu stavov; má konceptuálne pozadie, iniciuje úvahy, je zamerané na vyjavenie myšlienok, názorov, téz, postulátov; je apelatívne, konštatujúce evidujúce, experimentujúce; nemá spravidla

ú výpravu, ak áno, bližšie sa ku komerčnému show. Využíva jednoduché triedky (tradičné a bežné), typické pre hnutie arte povera. Technické triedky nie sú použité na efekt, ale ako súčasť výstavby postulátov, majú kultúrny charakter, gestá prirodzeného života využíva antishow ako laboratória stavov. Akcie majú často ritualizovanú podobu, sú intelektne, majú záujem dostať sa k podstate veci, chcú získať nad ňou prevahu. Šifrovanie, dekodovanie významu je postavené na kontexte, vyžaduje intelektuálnu námahu, nie je prvoplánové. Pre akcie nekomerčného show charakteristické, že sú vo veľkej miere založené na improvizácii, počítajú náhodou; ich akčný rádius presahuje čas predstavenia (významy sa často nájdu, vylupujú s odstupom času a v strete iných významov, v ich iskrení).

Akcie využívajú civilné, ale aj teatrálné gesto v zmysle znakov (symbolizácia), nie kvôli predvádzaniu; rekvizity sú naturalistické, autentické z dôvodu vedenia autenticky prežívaných situácií; rozpätie výrazu sa pohybuje od primitívneho až po politické. Komerčné show je napájané na populárnu kultúru, je to show v zmysle *showbiznisu*; nekomerčné show je napájané na kultúru východu (spojené je napríklad s filozofiou zenového budhizmu), je to show v zmysle *faire voir* – urobiť vidným, zviditeľniť, ukázať.³⁴

Nekomerčné show svojim výrazovým gestom a významovou hĺbkou vyjadruje aj o hodnote svojho žánrového protikladu – komerčného show. Herbert Marcuse o našej zodpovednosti za rozhodnutie sa pre svet „najlepší zo všetkých svetov“, pre zduchovenie sveta. Žiada, parafrázujúc Hermanna Hesseho, „namiesto fídlíkania hudbu, namiesto zábavy radostí, namiesto peňazí dušu, namiesto babrania ozajstnú prácu, namiesto hračiek ozajstnú vášeň...“

poznámky

¹ Citát je vybraný z rozhovoru profesora Waltra Komárka pre časopis *Mladý svet*, 1996, č. 37. Z češtiny preložila autorka.

² Arendtová, H.: *Krise kultury*, Mladá fronta, Praha 1994, s. 126.

³ Tamtiež, s. 127.

⁴ Tamtiež, s. 128.

⁵ Kategóriu atraktívnosti analyzujeme bližšie v téme teenagerskej kultúry.

- Pozri: Kapsová, E.: *Metatexty teenagerskej kultúry. O interpretácii umeleckého textu*. Vysoká škola pedagogická, Nitra 1997, s. 167 – 193.
- § Pragmatický výrazový účinok kompozície polofrontálneho kornu (rohu) bolo možné pozorovať napríklad na poslednom výbere Brunovského maliarskej tvorby (Teatrum mundi, Slovenská národná galéria, Bratislava, august 1996). Užitie týchto prostriedkov posúva časť Brunovského maliarskej tvorby na hranicu komerčného show.
- 7 Stubhann, M. a kol.: *Encyklopedie Bible*. Gemini, Bratislava 1992, s. 442.
- 8 Svätá biblia, ex 20,4 Dt. 56. Svetová biblická spoločnosť 1990. Prel. J. Roháček. V označení citátov vychádzame z tradičného značenia a skratiek jednotlivých biblických paragrafov. Použité sú citáty z Knihy Genesis (Gn), Knihy Samuelovej (S) v transformácii *Encyklopedie bible*, c. d.
- 8 Lévi-Strauss, C: *Myšlení přírodních národů*. Praha, Československý spisovatel 1971. Pozri tiež Eliade, M.: *Le Sacré et le profane*. Gallimard, Paríž 1965.
- 10 Tararkiewicz, W.: *Dejiny estetiky III*. Tatran, Bratislava 1991, s. 195-201.
- 11 Zaujímavým sa javí v tomto ohľade samotný motív – archetyp hostiny. Obraz hostiny považuje napríklad Marina Bobriková-Fromkeová za motív oddelujúci moment profánneho a sakrálneho, pozemského a nebeského. Demonštruje to na rozboroch motívov etruských náhrobkov, ako motív brány, vstupu do mimopozemského sveta. Podľa Bobrikovej-Fromkeovej je motív *Poslednej večere* v kresťanskej tradícii tiež symbolom a obrazom tohto vstupu. Bobrik-Fromke, M.: *Trapeza kak znak granicy miezdu sakralnym i profannym w jazyczeskom kultie miertwych i w chrestianstwie*. (Referát na medzinárodnej konferencii Czlowiek – dzieło – sacrum, Opole – Kamien Slaski 8 – 10. X. 1996). Podľa nášho názoru môže byť motív hostiny aj znakom inej posvätnosti. Napríklad vstup do manželského zväzku je v obyčajoch pradávnych i súčasných kultúr spätý so slávnosťou hodovania. Podobne je to i v prípade pohrebnej hostiny – karu, či hostiny vstupu do cirkevného spoločenstva – krstu. Motív hodovania tu má podobnú funkciu ako motív medzného kameňa v predkráľovskej židovskej kultúre (pozn. č. 8).
- 12 Francastel, P.: *Figura a místo*. ARS, Praha 1984, s. 61-66.
- 13 Hľadáním paralel medzi tradičnými postmodernými, resp. modernými

ormami výtvarného umenia na viacerých úrovniach ich funkcie (žáner, téma, prezentácia) sa zaoberala výstava Tradícia v novom (Moravská galéria Brno 1996). Autorka výstavy Kaliopi Chamonikolaová tu zvolila koncepciu komparácie historického artefaktu a súčasného výtvarného prejavu ako prostriedku odkrytia priestoru pre pochopenie nových, netradičných (nezrozumiteľných) foriem. Kritika porovnania, ktoré miestami pokrývkávalo (napríklad nemožnosť porovnávať historický stredoveký nábytok ako užitočný predmet s konceptuálne podaným, a teda voľným prejavom, alebo viesť paralelu medzi žánrom historického záhradníctva a postmoderným žánrom land artu), nechce byť predmetom našej poznámky. Otázka paralely starého a nového je zrejme náročnejšia a vyžaduje najmä sledovanie posunov recepčného a informačného efektu. Žánrová určenosť späť napokon i s pomenovaním takých javov ako slávnosť, sprievod či súčasný happening má zásadný význam a pevné väzby. Pomenovanie hovorí o inej funkcii zdanlivo totožného javu. K. Chamonikolaová referovala o zámere spomínanej výstavy na konferencii Priestor v priestore (Bratislava, AICA, 27. – 28. október 1996) v prednáške Mezi steskem a experimentem.

Štraus, D.: Duchovné membrány. Libreto výstavy: Eva Kapsová – interný materiál Slovenskej výtvarnej únie. Nepublikované.

Geržová, J.: Umenie akcie. Profil 1991, č. 13 – 14. Po pražskej výstave nasledovalo viacero ďalších, ktoré sa stretli s priaznivejším ohlasom. Z retrospektív uskutočnených na Slovensku spomeňme: Výlomok, Galéria mesta Bratislavy 1998, koncepcia Radislav Matuščík; Umenie akcie 1965-1989, SNG Bratislava 2000, kurátorka Zora Rusinová; Umenie akcie 1989-2000, Popradská galéria 2001, reінštalácia Nitrianska galéria 2001, kurátorka Lucia Stachová.

Katedra výtvarnej výchovy Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre zorganizovala pre študentov výtvarný plenér, na ktorom proti duchu tradície katedry (kurzy krajinnomalby) sa realizovali akcie v krajine pod Spišským hradom v súčinnosti s tvarom prírodného a historického prostredia. Akcie boli prvými pokusmi tejto katedry vo výchove poslucháčov k iným vyjadrovacím médiám. Fotografie ako umelecký záznam z akcií boli použité ako samostatné artefakty na výstave Paralely v Galérii mladých v Nitre v júni 1992.

¹⁷ Príkladom voľnej inštalácie bola akcia na vernisáži výstavy PLAY ART,

kde najprv autori výstavy a zároveň združenia PLAY ART zostavovali na spôsob skladačky detských kociek obrazy z kubusov. Obrazy z kubusov boli replikou pôvodných závesne inštalovaných obrazov a po vernisáži ostali voľne rozložené ako ponuka a možnosť manipulácie pre návštevníka výstavy.

- ¹⁸ Pomenovanie HAPPSOC niesla akcia z roku 1965, ktorej autoŕmi boli Alex Mlynarčík a Stanislav Filko. K sformulovaniu manifestu HAPPSOC sa pridala tiež Zita Kostrová. Slávnosti ako žáner umenia akcie možno rozdeliť na oficiálne, spoločensky organizované (folklór, športové slávnosti, slávnosti výdobytkov socialistického režimu, ako napríklad prvé máje a pod.) a umelecky iniciované slávnosti bez spoločenského rámca, umelecky autonómne akcie. Ich význam treba vidieť v týchto kvá-
litách: regenerácia striedania sakrálneho, porušenie spoločenského tabu, zbavenie pretlaku emócií, alebo naopak zcitlivenie. Pozri bližšie: Umenie šesťdesiatych rokov. Slovenská národná galéria, Bratislava, 1995. Štúdie – Hrabušický, Aurel: Počiatky alternatívneho umenia, s. 221 – 223, a Jan-
čár, Ivan: Happeningy a performance, s. 235 – 239.
- ¹⁹ Príkladom je pôsobenie tzv. Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania (1979 – 1981), ktorú založil Ján Budaj, neskoršie jeden z iniciátorov revolučných udalostí novembra 1989, zakladateľov Verejnosti proti násiliu.
- ²⁰ Okrem vyššie uvedenej literatúry uvádzanú problematiku u nás sprístupnili texty: Thomasová, K. Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Pallas, Bratislava 1994. Nášmu umeniu sa tu venoval T. Štrauss. Ďalej v časopise Originál (vydávala ho Nitrianska štátna galéria) publikovala texty Hana Zámocká a Miroslav Klivar. Originál uviedol tiež preklady z publikácie Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945. Paris 1990. Poslednou vydanou publikáciou tohto druhu je slovník Art Today od anglického autora E. Lucie-Smitha, Tatran, Bratislava 1996.
- ²¹ Fyzický/mentálny. Katalóg k výstave. Autorská koncepcia Katarína Rus-
náková. Považská galéria 1994, s. 7.
- ²² Tamtiež, s. 7.
- ²³ Clair, J.: Marcel Duchamp ou grande fictive. Flammarion, Paris 1972.
- ²⁴ Výstava Nitra/Soria 1991 bola pripravovaná ako recipročná medzinárod-
ná výstava Združenia výtvarníkov nitrianskeho regiónu N'89. Uskutoč-
nila sa v lete 1991 v Nitrianskej štátnej galérii (reinstalácia v Piešťanoch).

Do španielskej Sorje sa dostala len časť tejto výstavy. Komisarčka výstavy Eva Kapsová.

Miloš Štofko. Obrazy. Galéria mladých, Nitra 30. apríl 1992.

KTO – multimediálne podujatie v exteriéroch mesta Nitra a vo vestibule Divadla Andreja Bagara prebehlo ako sprievodné podujatie divadelného festivalu Divadelná Nitra 1992 v čase od 25. 9. – 30. 9. 1992. Autormi boli výtvarníci Richard Fajnor, Miro Nicz, Peter Horvát, Peter Rónai, Marián Žilík. Podujatie malo tri časti a považuje sa za akýsi nultý ročník ART IN, ktoré sa od roku 1993 konajú ako sprievodná výtvarná akcia festivalu Divadelná Nitra. Okrem analyzovaných akcií v roku 1992 bolo formou show otvorené aj podujatie ART IN v nasledujúcom ročníku 1993, opäť s výrazným organizačným podielom Mira Nicza a Petra Rónaia (akcia Acylpirin). Princípy a znaky show využilo naplno podujatie ART IN WINDOWS 2000, Pešia zóna Nitra, september 2000.

Pojem dvojité kódovanie ako znak postmoderny uvádza Stanislav Hubík v publikácii Postmoderná kultúra. Olomouc, M. U. K. L. 1991, s. 25 – 26.

Opozíciu *kónceptné (konceptuálne) / realizačné* zaviedol do teórie Max Bense. V bádateľskom okruhu Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie FFUKF v Nitre s ňou pracoval František Miko, Peter Zajac, Štefan Geró, Mária Valentová.

¹ Významovú a výrazovú antropologicko-vizuálnu analýzu modrej farby na Fra Angelicovom obraze *Zvestovanie* obhajuje Didi-Huberman v článku *L'histoire de l'art face au symptôme* – entretien P. Didi-Huberman par J. P. – Criqui. In: Art press 149, juillet/août 1990.

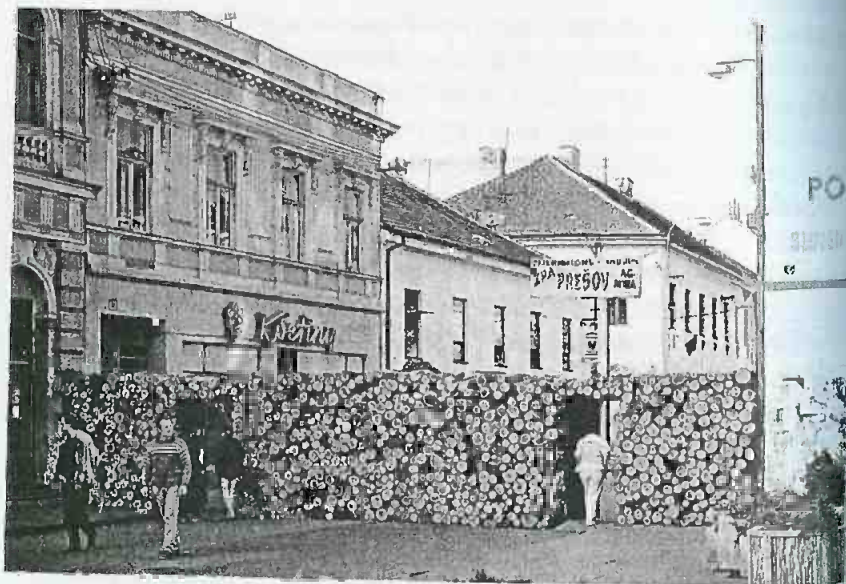
² *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945. Paris 1989.* Heslo *spacialisme* spracovala Ines Campeyová na s. 151.

³ Žánrová diferenciacia, hierarchia i historická postupnosť súčasných smerov, resp. smerov 20. storočia je zohľadnená v publikácii K. Thomasovej: *Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia.* Palas, Bratislava 1994.

⁴ Javy konzumnej spoločnosti, medzi nimi aj striptíz, podriaďuje semiotickej analýze Jean Baudrillard v práci *La société de consommation.* Denoël 1970.

⁵ Zdomácnený anglický výraz *show* je príznakový a navodzuje aj v našom kultúrnom kontexte predstavu zábavného, ľahkého, ale zároveň efekt-

ného. Oproti tomu francúzsky pojem *faire voir* – ukázať, vnímame aj v preklade v jeho pragmatickom použití a vecnom nociónálnom nepri-
znakovom význame. Žánrovej diferenciacii komerčného a nekomerčného
show sa v našom umenovednom kontexte venovala Dagmar Inštorisová.
Bližšie pozri: Inštorisová, D.: Nečítateľná divadelnosť alebo divadlo
ako show. In: O výrazovej variabilite divadelného diela, UKF Nitra 2001,
s.179-211.



Obr. 1 M. Nicz, M. Žilík, R. Fajnor: Dočasná dŕavová trombóza.

2. Intertextualita výtvarného umenia a náboženských motívov

Výtvarné umenie ponúka mnoho príkladov využitia určitého - pôvodného textu (pretextu) v novom texte. Sledovať sa dá tiež rôzna rovina prenosu vzťahu medzi textami. Môže ísť o prítomnosť časti textu - fragmentu plochy, figurálneho motívu, o rôzne adaptovanie- upravenie archetypálnej témy, o využitie určitej osobitosti, zvláštnosti pôvodného rukopisu (štruktúra a faktúra), alebo môže ísť o intertextuálne vzťahy na úrovni štýlu (tvaroslovnosť). Rozšírenosť a rozrôznenosť týchto vzťahov si zaslúži podrobnejší rozbor, analýzu a zhodnotenie, my sa však dotkneme iba jedného príkladu. Pri skúmaní problému intertextuality sme sa zamerali na oblasť kresťanských motívov vo výtvarnom umení. Táto téma sa stala aktuálnou v období 80. a 90. rokov 20. storočia, kedy sa v našom výtvarnom kontexte, ale i medzinárodnom meradle objavujú opäť otázky o zmysle života a smerovaní našej civilizácie, ktorú na jednej strane ohraničuje zrod kresťanstva a na druhej strane záver druhého milénia a úsvit tretieho tisícročia. Témou nášho uvažovania teda je vzťah medzi Bibliou ako základným, východiskovým textom literárnej povahy, ktorého výtvarná, resp. vizuálna stránka leží v oblasti vizuálnych imaginácií, predstáv, a asociácií, a výtvarným dielom súčasnosti. Spojivom medzi Bibliou ako literárnym dielom a výtvarným dielom súčasnosti je stredoveká ikonografická tradícia (ako výtvarná transpozícia literárneho):

Biblia → ikonografická tradícia → metatext v moderne a postmoderne

Stredoveká ikonografická tradícia udala normu „vizualizácie“, ustálila imagináciu literárnej biblickej predlohy. Podľa Sorokina pravá ikonografia vzniká v stredoveku, zatiaľ čo renesancia, ktorá okrem antickej tradície prechovávala i tradíciu kresťanskú, náboženskú, ju dáva len do vypracovanejšej, dokonalejšej podoby (vzhľadu), ale „bez bázne hľadačstva“. Renesancia nemá

onoho génia, onen talent, ako ho mal stredovek. Sorokin v diele *Krise nášeho veku*¹ rozlišuje tieto dve slohové obdobia (stredovek a renesancia) podľa prítomnosti pôvodnej, iniciačnej idey (génia), ako dve fázy: ideačnú a zmyslovú (senzitívnu). Podľa doterajších indícií (návrat konceptuálneho prvku v umení) súdobé umenie, zvlášť umenie postmodernity posilňuje, preferuje ideovú, „ideačnú“ stránku na úkor senzitívnej, formálne manieristickej. Výtvarné umenie sa obracia jednak na pôvodné literárne východisko Biblie, alebo čerpá už z ustálených výtvarných formulácií stredovekej ikonografie, ako aj z obdobia renesancie a baroka. Vzťah medzi štýlmi (v konkrétnom intertextovom prípade) sa deje na úrovni fragmentov, motívov, tém, ale aj na úrovni štýlu ako celku, rukopisu a autorskej poetiky.

Tento vzťah môže mať afirmatívnu (apel, znak trvalej hodnoty), alebo kontroverznú podobu (ironizácia, deštrukcia). Tie diela postmodernity, ktoré využívajú náboženský motív, môžu mať rôznu funkciu a v podstate len málo z nich afirmuje funkciu pôvodnú, náboženskú. Zaujímavé je, že ironizácia, odstup od pôvodného, sa nedeje ani tak prostredníctvom pôvodného, autentického textu, ako skôr prostredníctvom jeho zľudovených, masovou kultúrou rustikalizovaných i poklesnutých, a preto často s gýčom hraničiacich podôb (ľudové, komerčné obrázky). Platí tu vzťah:

Biblia → stredoveká ikonografia → rustikalizovaný metatext → postmoderná ironizácia (láskavý humor)

O samotných náboženských dielach, o ich sile a pôsobení hovorí sociológ a historik Georg Simmel: „existujú nereligiozne diela s náboženskou tematikou a hlboko religiozne diela bez náznaku náboženskej ikonografie“.² S ohľadom na rôznu mieru rozvrstvenosti náboženských motívov a ich funkcie v diele je možné rozdeliť tento druh výtvarnej tvorby na tieto okruhy:

1. liturgické predmety (viac menej závislé na tradícii, patria k nim závesné obrazy, devocionálie, plastiky, kňazské rúcha atď.);

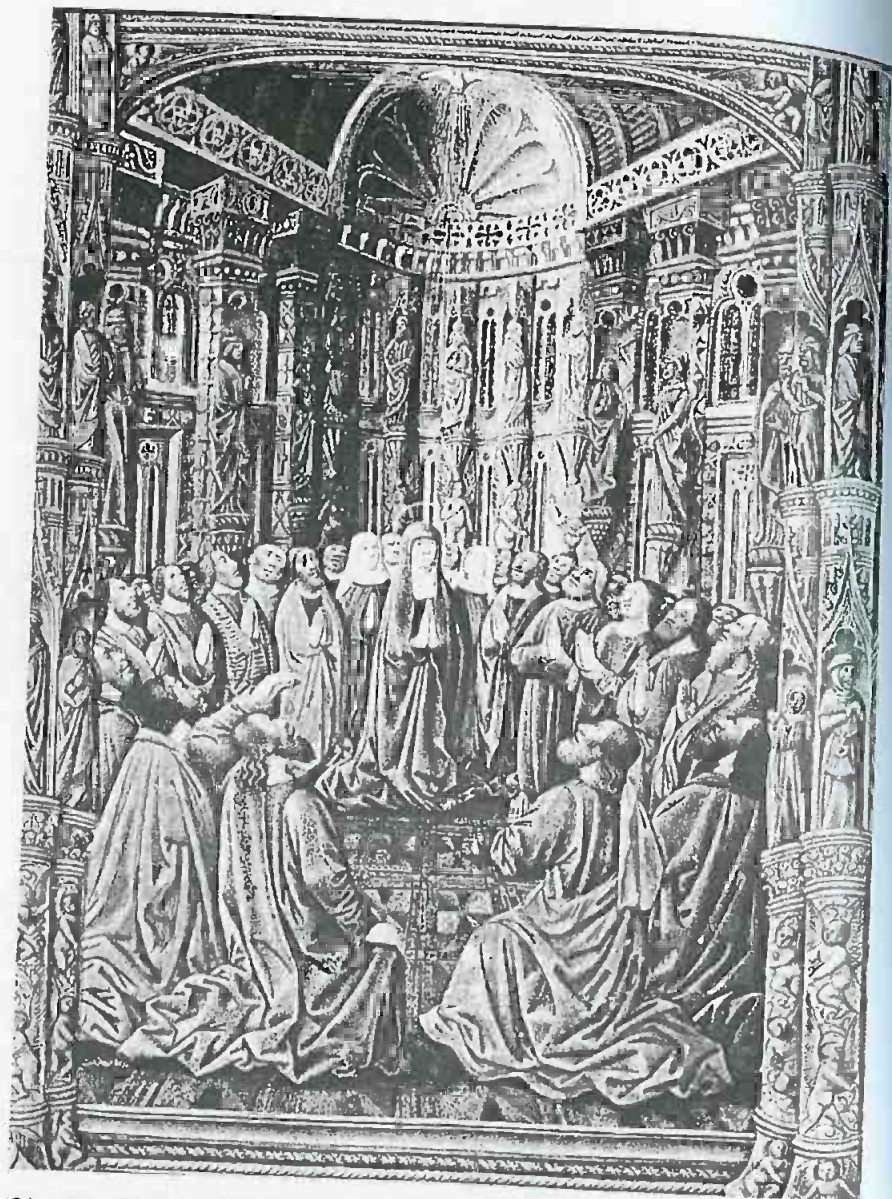
2. obrazy s náboženskou tematikou – ilustrácie Biblie (do značnej miery závislé na tradícii);

3. spirituálne, sakrálne diela (obrazy) ako výraz autorského postoja a názoru; hĺbka a duchovnosť výrazu závisí od imaginácie a veľkosti umelcovho génia; súčasťou týchto diel, prostredníctvom metatextového postupu,

može byť aj citácia tradície, alebo rôzne stupne sprostredkovaného vzťahu tradičnému;

4. diela s náboženskými motívami bez intencie *sacrum*. Náboženský motív (často v koordinácii s inými nenáboženskými motívami) je použitý s zámere ironizácie.

Charakter prvých dvoch uvedených okruhov určuje predovšetkým ich žitková poloha. Liturgické predmety majú zároveň aj výrazný konvenčný (normatívny) aspekt, vývinový posun sa deje na úrovni slohových premien (modernizácia, štylizácia alebo naopak detailizácia a pod.). V estetickom zraťe dominuje klasická kategória krásna. Spoločným pre oba okruhy je prvom rade afirmatívny vzťah k téme. Dokonca ani vzhľadom na relativizáciu morálnych hodnôt v súčasnom kultúrnom prostredí nám nie je známy prípad ironizujúcej (desakralizovanej, znesväcujúcej) polohy výtvarnej ilustrácie Biblie. Tretí a štvrtý okruh pracuje už i s kontroverznými postupmi. Pre úplnosť obrazu intertextuality v dielach s biblickými motívami je potrebné brať do úvahy tiež príklady z histórie. Intertextualita ako autorská stratégia nie je ani vo výtvarnej histórii neznáma, skôr naopak. Uvedme len niekoľko príkladov: Na miniatúre z Knihy hodíniek vojvodu z Berry (15. stor.) nájdeme výjav Márie a suity modliacich sa v prostredí stredovekej architektúry (obrázok 1). Dominantou obrázku, ktorý je zasvätený téme svätodušných sviatkov, je motív Ducha svätého v podobe holubice na pozadí volkupoly (konchy) plasticky modelovanej do tvaru štylizovanej mušle. Podobne na obraze Pierra della Francesca (Montefeltrov oltárny obraz z Berry) je Mária, tentoraz s dieťaťom, obklopená postavami a nad ňou visí pštrosie vajce, opäť na pozadí striešky v tvare mušle (obrázok 2). Vajce, na prvý pohľad základný motív, je predmetom, symbolom identického denotátu ako holubica, je pretransformovaným motívom svätosti (svätyne), duchovnosti, Ducha svätého. Vajce je symbolom narodenia, stvorenia, zosobnením Ježiša, spája sa so zázračným nepoškvrneným počatím Panny Márie. Symboly ako príklady konvencionalizácie, tradičného v ikonografii nie sú tým primárnym, čo nás na probléme intertextuality v tomto prípade zaujíma. Ním je skôr zasadenie tohto symbolu u Pierra della Francesca do prostredia a figurálnej kompozície nápadne pripomínajúcej ilustráciu z Knihy hodíniek. Bližšie určenie typu intertextového vzťahu bude parafráza figurálnej kompozície a scénického prostredia.



Obr. 1 Kniha hodínok vojvodu z Berry, 15 stor.



Obr. 2 Piero della Francesca: Oltár z Brery, 15. stor.

Ďalším príkladom môže byť klasický prípad imaginácie v ranorenesančnom maliarstve, ktoré pri znázorňovaní biblických motívov zvestovania a narodenia Ježiša Krista vychádzajú zo scénického spracovania, ktoré sa realizovalo na sviatok sv. Jána vo Florencii a ktoré predchádzalo (tvorilo predlohu) obrazom napríklad Fra Angelica alebo Ghirlandaia, Divadelná scéna (kulisy) sa ako figurálny motív dostala na plošný obraz.

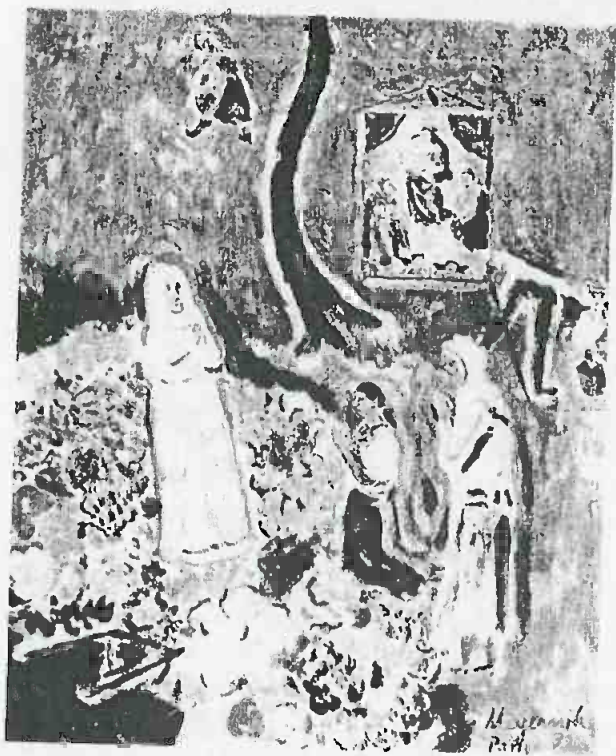
Podobný postup (biblický motív – teatralizácia – scénické a scénografické spracovanie – plošný záznam ako závesný obraz) nie je nevyužiteľný ani dnes. Podľa stredovekej tradície sa na sviatok sv. Ducha (Turíce) stavali stánky. Tento zvyk má ešte starší pôvod v hebrejskom sviatku stánkov (hay hassukót, po grécky skenopegia, čo je už vlastne pomenovanie scény, kulisy). Sviatok stánkov bol u Židov jedným z hlavných púťových sviatkov. U kresťanov sú svätodušné sviatky záverom veľkonočného obdobia, ktoré sa slávalo tiež, okrem iného, stavaním stánkov. Tento zvyk sa obnovil v 90. rokoch 20. storočia aj na našom vidieku, kde dostal osobitnú folklorizovanú, rustikalizovanú podobu. A práve takáto podoba sa stala príťažlivou inšpiráciou pre výtvarné (plošné) spracovanie Márie Žilíkovej, keďže konvenovala jej výtvarnej poetike.³ V súvislosti s motívom sv. Ducha a jeho intertextovým prenosom vystupuje jeho výtvarné stvárňovanie ako zväzok línií, upnutie sa k jednému bodu. Veľmi voľne tento motív môžeme vidieť už v tvare mušle, lastúry, ktorej jednotlivé žliabky sa stretávajú v jednom bode (mieste Ducha). Lúče rozety a slnečného kotúča ideovo naplňajú tiež túto predstavu. Celkom zreteľne už potom vystupuje motív zväzku ako symbol (schéma, kondenzovanie) bez vzťahu k nápodobe reálneho, ako je to pri mušli: na slávnom emailovom oltári Nicolasa z Verdunu (Klosterneuburg, Rakúsko) nájdeme motív svätodušných sviatkov vyjadrený tak, že do polkruhu sedia členovia kresťanskej pospolitosti a títo sú spojení líniami, akoby stužkami, vychádzajúcimi z jedného miesta (z miesta Ducha, obrázok 3). V 90. rokoch sa na jednom multimediálnom podujatí v Čechách objavila inštalácia, ktorá na prvom pláne znázorňovala a zobrazovala Poslednú večeru či zasadnutie apoštolov za jedným stolom. Významovú viacvrstvosť dosiahol autor kompozíciou stola, pod ktorým bolo dvanásť párov topánok. Šnúry z nich sa stretali na stole v jednom zväzku (uzle). Zväzok línií, stužiek, prútovej je archetypom vo vzťahu k motívu Ducha svätého. Prenos archetypu, výtvarného - tvarového motívu je typom afirmatívnej intertextuality.



© r. 3. Nicolas z Verdunu: Svätodušné sviatky. Emailový oltár v Klosterneuburgu.

Biblický motív ako prostriedok ironizácie

Štvrtý okruh výtvarnej tvorby s náboženským motívom, predstavuje typ kontroverzného vzťahu. Rôzne intencie autorského zámeru určujú špecifickosť recepcie – jej významového a výrazového výsledku. Príklady kontroverzného vzťahu netreba hľadať len medzi súčasnými postmodernými dielami. V diele modernistu Cypriána Majerníka *Dve madony* (1932) citácia Rafaelovej *Sixtínskej Madony*, chagalovsky vznášajúcej sa mimo reálneho priestoru a času, funguje ako prostriedok ironizácie vidieckeho spôsobu života, ako prostriedok ironizácie gýča a nízkeho. Ironizácia je tu prítomná v podobe gýčovitej sošky a spolu s citáciou Rafaela tvorí paralelný plán (obrázok 4).



Obr. 4 Cyprián Majerník: *Dve madony*, 1932.

Prostriedkom ironizácie na obraze Veroniky Rónaiovej *Hommage a Bernini* je citácia, resp. fotorealistická reprodukcia (prenesenie) Berniniho sochy *Videnie sv. Terézie* (obrázok 5). V kontexte s reáliou zo súčasnosti (televízny prijímač) dochádza k artikulovaniu významu. Sakrálny motív je tu v službe postihnutia, označenia aktuálneho spoločenského problému. Televízia ako objektívny, vecný zdroj informácií rôzneho druhu berie na seba význam zdroja citového vytrženia. Výsledkom je ironizácia konzumu televíznych programov, ktoré sa v dnešnom systéme spoločenských hodnôt ocitajú až na úrovni „posvätnosti“. Bernini je tu vo forme štylizovaného ready-made použitý ako emblém, zaručená značka, kodifikovaný význam efektu najvyššieho pôsobenia. Televízny prijímač zasa ako rekvizita (emblém) súdobeho konzumu štylizovaného ready-made. S podobným problémom kritiky (ironizácie) konzumnej kultúry pracuje aj Juraj Meliš.



Obr. 5 Veronika Rónaiová; *Hommage a Bernini*, 1990.

U Kláry Bočkayovej sa prostredníctvom štylizovaného náboženského motívu – anjelika – kritizuje malomeštiacky spôsob života (obrázok 6). Dô-
ležitú úlohu pri semiotizácii tejto irónie však (podobne ako u Žilíkovej) plní
štylizácia rustikalizovaného barokového motívu do gýčovej polohy, v dôsled-
ku čoho sa oslabuje jeho pôvodný význam. Bočkayová pracuje až s takto upra-
veným motívom, ktorý ešte ďalej výtvarne spracováva (zmnoženie, zväčšenie,
deformovanie natiahnutím, frotážovanie), čím zosilňuje zámer ironizácie.



Obr. 6 Klára Bočkayová: Veľký anjelský obraz, 1991.

Motív anjeličky využíva aj Simona Bubánová (obrázok 7). Silu výrazu dosahuje ostrým kontrastom motívov, pričom celá semiotická hra je postavená na jednoduchej juxtapozícii, priradení kontrastných, významovo neto-
 ožných motívov barokového anjeličky a polovičného pornoaktu, ktorých sto-
 ožnenie sa deje na úrovni označenia („anjelička“). Autorka využíva stratégiu
 omonymie (to isté pomenovanie označuje rozdielne denotáty). Zdá sa, že tu
 unguje tiež „syllepsis“ – presun oddelenia pomenovania od obsahu, presun
 na opačnú hodnotu.



relativizácia
 ironizácia
 (syllepsis)

Pri tejto interpretácii treba však dať pozor. Na prvý pohľad by mohlo ísť o podobný prípad ako v predchádzajúcich príkladoch, a síce o ironizáciu súdobého motívu (pornoaktu, konzumu v oblasti sexu) prostredníctvom ná-
 boženského motívu. Táto rovina na Bubánovej obraze celkom neabsentuje,
 ale prvý význam citácie motívu anjeličky spočíva v ironizácii samotného tohto
 motívu, a to ako motívu kvázisakrálneho.



Obp. 7 Simona Bubánová: Anjelička.

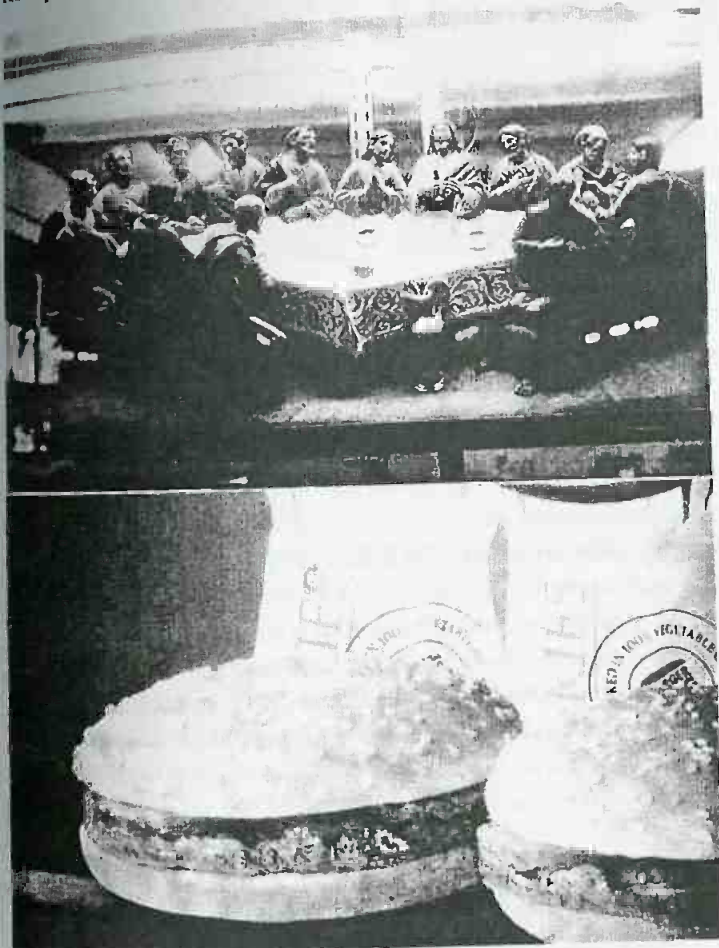
Slabšou ako ironizácia (zoslabenie ironizácie) sa javí pozícia láskavého humoru v Stachových Podobenstvách (obrázok 8). Tu vedľa seba stoja dva obrazy: ľudový obrázok Panny Márie na blankytnom pozadí s aurou zloženou zo zlatých hviezdčiek a obrázok – symbol (emblém) Európskej únie, ktorým sú rovnako hviezdy na modrej ploche. Stacho si všimol túto vizuálnu podobnosť, ba až totožnosť a priradením artefaktov spustil hru významov. Do hry vstupuje hodnota „posvätnosti inštitúcie Európskej únie“. Stacho na rozdiel od Bubánovej, ktorá pracuje s podobnosťou zvuku (pomenovania), vystihol podobnosť vzhľadu. Dva už hotové artefakty mu poslúžili ako hotové, uzavreté nosiče významov (tak ako v prípade verbálneho slova).



Obr. 8 Ľubomír Stacho: Z cyklu Podobenstvá, 1991.

Ich postavenie vedľa seba otvorilo nové významy, ktoré sa prevrstvujú oboma smermi. Hviezdčiky, ktoré sú na ľudovom obrázku skôr znakom poklesnutej semiotizácie, sú na embléme Európskej únie výsledkom hľadania najaktuál-

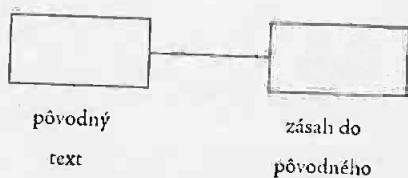
nejšieho, najoptimálnejšieho označenia. Porovnanie (priradenie) znižuje hladinu optimálnosti. S rovnakou stratégiou pracuje Stacho v Obrázkoch z Ameriky, na ktorých vystupuje typickou americkou komerčnou štylizáciou vytvorený obrázok Poslednej večere. Láskyplný humor zbavuje Stachove kompozície kontroverznosti (obrázok 9).



Obr. 9 Lubomír Stacho: Obrázky z Ameriky, 1992.

De(kon)štrukcia textu ako nekontroverzný vzťah

O kontroverznom vzťahu nemožno hovoriť ani v prípade takeého postupu, akým je deštrukcia textu. Ide tu totiž o dva momenty – deštrukcia sa týka fyzickej stránky objektu (prečiaranie, škrvnenie). Príkladom sú diela Arnulfa Reinera Kristova hlava a Rudolfa Filu Martýr (sv. Sebastián) (obrázky 10 a, b). Napriek deštruktívnosti, ktorá sa však dotýka iba povrchu (hmotná fyzická vrstva), vnútorná (významová, obsahová) vrstva sa neničí, ale naopak znásobuje. Oba pôvodné obrazy sú tu použité ako ready-made. Obraz čistej Kristovej hlavy je príliš ušľachtilý až ľúbivý na to, aby vyjadril hĺbku utrpenia, preto nastupuje expresívne „škrvnanie“. Expresívnosť výrazu adekvátna danej téme vďaka tomu zosilnela.



Zásah do pôvodného textu, narušenie jeho pôvodnej (originálnej - hoci i cez „readymadovú“ reprodukciu) štruktúry (dekonštrukcia) ustanovuje nový význam – aktualizuje sa brutalizáciou. „Opracovanie“ stredovekého obrazu súčasníkom zabezpečuje jeho presun do súčasnosti. Obraz sa stáva súčasťou tohto sveta a nezostáva len muzeálnym predmetom, ale živým významom. Aktualizácia sa deje celkom oprávnené v duchu súdobého akceptovania brutality. Výtvarné stvárnenie utrpenia, mučenia v stredoveku zmenšovalo (umenošovalo) výraz drastického⁴.



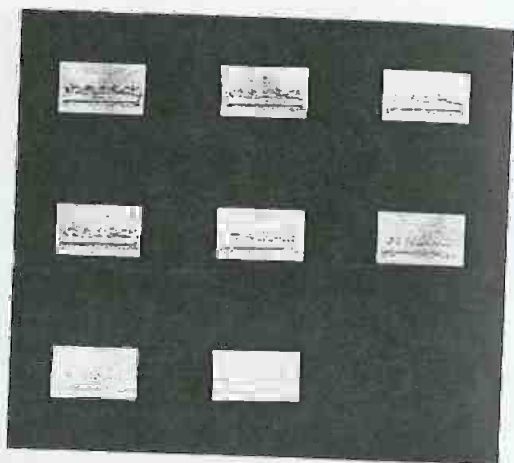
Obr. 10a Arnolf Reiner:
Kristova hlava, 1980.



Obr. 10b Rudolf Fila: Martýr, 1998.

Medzi kontroverzným a nekontroverzným uplatnením náboženského (kresťanského) motívu nie je až taká prísna hranica. Pomenovanie obrazu R. Filu (obrázok 10b) Martýr označuje dve polohy martýrstva – utrpenie svätca a „utrpenie“ obrazu, čo je prejavom možností umenia postupovať proti sebe – ironizáciou umeleckej tvorby. Na hrane irónie akéhosi romantického typu (nostalgia) a afirmatívnosti voči téme (úctivosť výrazu) je obraz Posledná večera od Jara Košša (obrázok 11). Výrazové pôsobenie by sa dalo možno označiť ako „poetické konštatovanie“. Jaro Košš pracuje s motívom Poslednej večere Leonarda da Vinci, resp. s jeho rustikalizovanou podobou v tvare sadrového odliatku, takého populárneho vo vidieckych a meštianskych domácnostiach (ako suvenír z mariánskych púti).

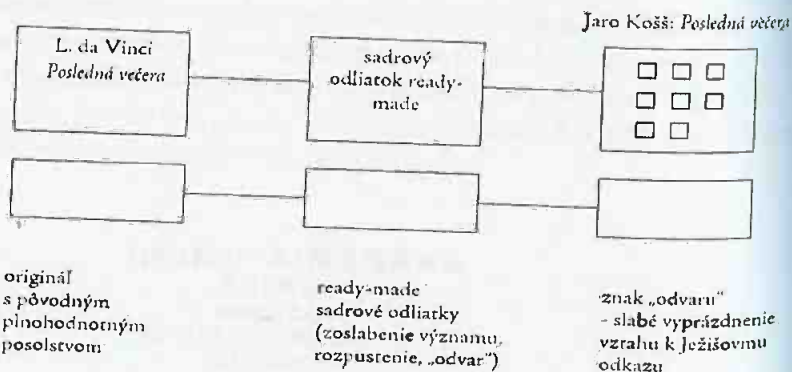
AKADÉMIA UMENÍ
KNIŽNICA
Rudlovská cesta 8
974 01 BANSKÁ BYSTRICA
č.t. 088/4320401



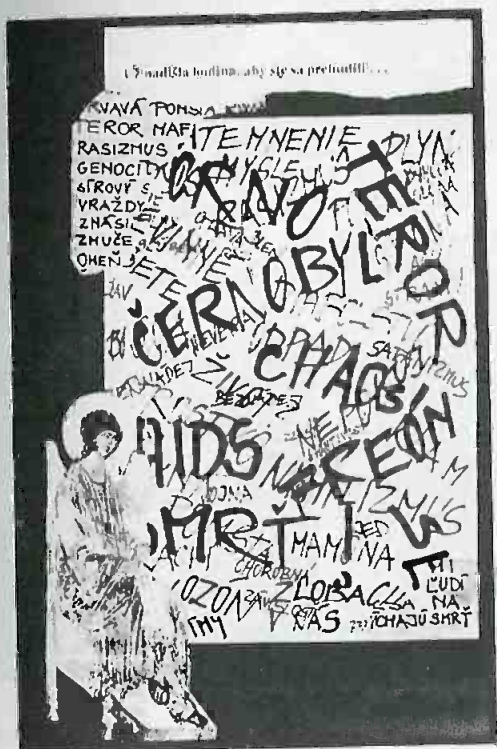
Obr. 11 Jaro Košš: Posledná večera, 1997.

Košš stavia objekt-obraz zložený z troch radov a 12 políčok odliatkov, ktoré sú kolorované modrou, blankytnou farbou. Objekt sa „číta“ zľava doprava, každý nasledujúci odliatok má svetlejšiu (vyblednutejšiu) farbu, až napokon na poslednom mieste celkom chýba. Už samotný základný motív (odliatok) je výrazom významového zoslabenia pôvodného výtvarného „textu“ a ním neseného posolstva. Celý objekt možno chápať ako obraz vyprázdňovania vzťahu k silným hodnotám prostredníctvom náboženského motívu.

Semiotický transfer:



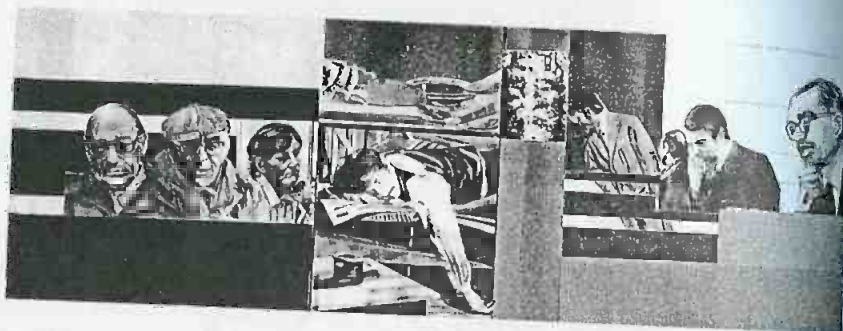
Poetické konštatovanie, nostalgia ako recepčné výsledky objektu. Košša sa môžu v inej recepčnej situácii vnímať aj ako apel. Apelatívnosť je postmoderne dosť frekventovaný výraz. Absencia ironie, afirmatívny postup, sila apelu sú znaky diela Anežky Začkovéj *Už nadišla hodina* (obrázok 2). Ide o návrh plagátu so závažným spoločenským a morálnym zameraním v duchu boja proti chorobe AIDS, vojnovým zločinom atď. Na obraze figuruje na textovom pozadí štylizovaných titulkov či úryvkov novinových správ reprodukcia Rublevovej Svätej trojice. Citácia (Rublev) symbolizuje najvyššie hodnoty, najvyššie mravné istoty. Na hodnotu motívu sa „nabaľuje“ hodnota citovaného diela (výber najznámejších, najfrekventovanejších diel pre citáciu, uvedenie do kontextu).



Obt. Anežka Začková: Už nadišla hodina, 1995,

Prípád Sóter

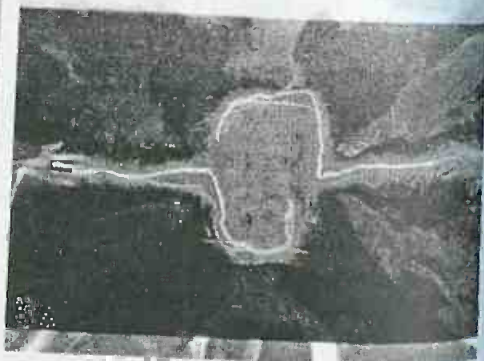
Jednoznačne nekontroverzne sa náboženské motívy uplatňujú v duchovne orientovaných postmoderných dielach, zameraných na apel, či na poetické konštatovanie. K takto akceptovaným motívom patrí i frekventovaný motív Sóter⁵ (odtlačok Kristovej tváre na tzv. Turínskom plátne) ako prostriedok vyjadrenia najvyššej a zároveň autentickej hodnoty (Julián Filo, Stano Dusík, Jozef Sedlák; obrázky 13, 14, 15).



Obr. 13 Julián Filo: Dvetišícročné mystérium, 1981.



Obr. 14 Stano Dusík: Pán.



Obr. 15 Jozef Sedlák: Úvaha o zjavení, 1977.

Parafráza štýlu ikon ako prostriedok historickej evokácie

Doterajšie príklady intertextuality využívajúce biblické, kresťanské či náboženské motívy ako súčasť významu a posolstva sa týkali väčšinou prítomnosti určitých prvkov starého umenia v súčasnom výtvarnom „texte“. Posledný príklad s ňou všima intertextualitu na úrovni štýlu, resp. autorskej výtvarnej poetiky.

Ambíciou každého národa je zmapovanie bielych miest svojej histórie. Niektoré z nich však, napriek akejkolvek snahe, navždy ostanú nevyplnené. Takýmito bielymi miestami môžu byť napríklad vizuálne podoby dejateľov udalostí. Niekedy na základe literárnych prameňov, popisu vzhľadu alebo popisu správania, reakcií, činov osobností, alebo zo štýlu ako zvyklosti výtvarného vyjadrovania, či akéhosi vizuálneho ducha doby možno vyvodit', rekonštruovať, prinajmenšom vyvolať predstavu o podobe neprítomného či neprítomných. Nedostatok literárneho pramenného, „dôkazového“ materiálu pre rekonštruovanie slovanskej a slovenskej minulosti je dôvodom častých sporov o jej interpretáciu. Naopak, sporu sa vyhýba interpretácia vzhľadu protagonistov, a to preto, že porovnávací základ (obrazový portrét v akejkolvek podobe) úplne absentuje, ako aj preto, že obdobiu našich najstarších národných dejín vládol štýl rezignujúci na individualizovanú podobu, uprednostňujúci univerzálne črty, ktoré zodpovedajú dôstojnosti a významu zobrazovaných postáv. Jediné, čo teóriu a kritiku obrazov minulosti môže zaujímať, je, nakoľko zodpovedajúco dokáže vyjadriť, evokovať historickú atmosféru. Pritom tu viac rozhoduje historizujúci štýl a výraz, než vernosť nejakej (nevedno ktorej, keďže nezachovanej) podobe.

Z času na čas prichádzajú v histórii ľudstva obdobia vyznačujúce sa zvýšeným záujmom o minulosť. Tieto obdobia prichádzajú spravidla na konci vekov (koncom storočí), a to ako potreba rekapitulácie toho, čo bolo. Sprítomňovať neprítomné je tiež dobrým dôvodom pre obraz. V úvahe z roku 1582 o náprave chyby časovej a priestorovej vzdialenosti o tom hovorí Gabriel Paleotti: „... abychom byli schopni zobrazovat podobnosti věcí, a tím se vyrovnat vadě vzdálenosti - il defecto della lontananza; ne proto, že bychom nemohli užít obrazů pro věci přítomné, které máme před očima, ale proto, že z velké většiny naghrazují ztrátu, kterou jsme utrpěli věcmi vzdálenými a od nás oddělenými“.

*mi, pretože kdybychom mohli vidieť vše tak, jak se nám to hodí a vždy se dívat na věci podle své vůle, pak by jejich zobrazování vůbec nebylo zapotřebí.“*⁶

Obrazy teda fungujú ako určitá náhradka. Zaujímavé pri tom ale je, že nie je jedno, v akom štýle sa historické, minulé, neprítomné podáva, zvlášť v takom tradičnom médiu, akým je výtvarný obraz, resp. maľba. Film ako najmladšie médium má na vyvolanie obrazov minulého úplne iné možnosti, a rád siaha po takých prostriedkoch, ktoré akoby modernizovali minulosť, a rád siahla po možnú historickú rekonštruovanosť a necháva minulé obaľiť do pozlátka aktuálnosti, súčasného vzhľadu, čím sa dostáva na hranice gýča. (Pripomeňme si americkú adaptáciu gréckej mytológie v televíznom seriáli Herkules.) Vnútenie neautentickej podoby v mene aktualizácie či priblíženia sa k súčasníkovi sa nevyhýba ani tradičnému - výtvarnému druhu umenia, ako o tom svedčí charakter ilustrácií v celom rade publikácií s biblickou tematikou. (Za všetky spomeňme slovenský preklad Hadawayovej Bible pre deti z roku 1990, v ktorom starozákonné postavy vyznievajú ako zamestnanci modelingových agentúr.) Je síce pravda, že tematizácia minulého vo výtvarnom obraze môže mať rôzne, celkom legitímne funkcie a nie vždy chce ísť o autenticitu (ak vôbec vieme povedať, čo to autenticita je).

V rámci cyklu podujatí venovaných 750. výročiu udelenia výsad slobodnému kráľovskému mestu Nitra bola v júli 1998 v Art galérii uskutočnená výstava Edity a Johany Ambrušových Pocta Solúnskym bratom. Nitrianska výstava bola výberom, resp. reінštaláciou výstavy, ktorá sa predtým uskutočnila na Bratislavskom hrade. Tam dotváralo atmosféru výstavy historické prostredie hradu, v Nitre zasa väčšmi spätosť témy: meno Solúnskych bratov sa predsa len najviac spomína v súvislosti s mestom Nitra. Edita Ambrušová maľuje ikony, zamerané na osobnosti slovanskej histórie - sv. Cyrila a sv. Metoda, sv. Gorazda, sv. Klimenta, sv. Nauma, sv. Sávu, sv. Angelára a sv. Konštantína Preslavského. Väčšia ikona Sedempočetníkov zahŕňa: sv. Cyrila a sv. Metoda, sv. Andreja - Svorada, sv. Benedikta, sv. Maura, sv. Vojtecha, sv. Bystríka a sv. Klimenta Rímskeho, ktorého kult priniesli Solúnski bratia. Ako pripomína A. Fischerová: „Aktualizácia, oživenie tradičnej byzantskej maliarskej formy, akou je práve ikona, evokuje aj dnes vzťahy s Byzanciou, podčiarkuje a výtvarnou rečou pripomína byzantský pôvod Solúnskych bratov a ich sprievodu. Popri tom navodzuje aj pôvodné, tradičné výpovedné funkcie ikony, lebo ikona rozpráva o minulosti tým, ktorí sa na ňu pozerajú. Zachováva tak pa-

miatku na slovanských a šlovenských svätcov a prihovára sa aj súčasnému divákovi." A ďalej: „Na základe štúdia cirkevnej a literárnej histórie sa umelkyniam podarilo 'zrekonštruovať' a umeleckou obrazotvornosťou dotvorit' podoby vierozvestov a ich najbližších spolupracovníkov."⁷ Slovo zrekonštruovať je tu správne v úvodzovkách a ide tu o to, o čom sme uvažovali na začiatku. Konštruovať podobu bez pramenného predobrazu, ktorý je tak či onak vždy spochybniteľný, nie je možné. Možná je revokácia, a to práve na základe vizuálneho štýlu a žánru, do ktorého je podoba zasadená. V čase pôsobenia vierozvestov dominoval v ranom kresťanstve žáner ikony a štýl postavený na helenistických a orientálnych základoch. Dá sa predpokladať, že keby sv. Cyrila sv. Metod, či ostatní vierozvestci podstúpili „portrétovanie“, bolo by malo charakter ikony. Z dejín byzantského štýlu vieme, že i napriek svojmu značreému konzervativizmu, predsa len zaznamenal vývojové odlišenie a tak znaky, ako sú prísna frontalita postáv, ich predĺženie, linearita záhybov odevu, plošnosť, geometrizujúca štylizácia, možno pripísať skoršiemu atóskému štýlu. Nie je však zámerom autorky citovať štýl ikony určitého obdobia bezo zvyšku. Ten je skôr inšpiráciou a autorka vytvorila jeho znaky so zámerom uplatnenia vlastného rukopisu a predstavivosti. Na individualizácii jednotlivých postáv sa podieľajú niektoré detaily - rúcho, účes, atribúty, a nie portrétna podoba. Osobnosti vierozvestov evokuje teda žáner a štýl ikony, súc prostriedkami vizuálneho vyjadrovania, ktoré prináležia konkrétne historickému obdobiu. Na prvý pohľad taká samozrejmosť a neodiskutovateľnosť - zobraziť svätých Cyrila a Metoda formou ikon - svedčí o určitej zákonitosti autorskej kreácie: táto nevychádza len z vlastnej imaginácie. Len si predstavme, ako by v „skutočnosti“ mohli vyzerat' svätí Cyril a Metod „z mäsa a kostí“ - hoci v his-



Obr. 16 Edita Ambrušová:
Sv. Cyril a Metod, 1993.

toricky doložených habitoch a účesoch. Mali by svoje gestá, úsmev i svoju vážnosť, oduševnenie i radosť a nevyzerali by ako ikony. Ikonou sa stali normativizáciou sprostredkujúcej výtvarnej reči. Ikona zámerne, z presne určených dôvodov (dodržiavanie teologických princípov, hieratická kompozícia, výraz dôstojnosti ako súňaležitost' s božským transcendentnom) štylizovala. Znázornením vierozvestov v podobe ikon ide predovšetkým o potvrdenie (citovanie) oných presných dôvodov štýlu a štylizácie, ktoré môžu verne priblížiť historické obdobie a vyrovnajú sa tak vedeckej antropologickej virtuálnej rekonštrukcii. Citovanie, či v prípade Ambrušovej skôr parafráza v štýle ikon, je v službách historickej evokácie.

Ambrušových výstava mala však aj druhý rozmer. Tvorili ho práce druhej výtvarníčky, dcéry Edity Ambrušovej - Johany. Bližšou než ikonické stvárňovanie je jej evokácia doby prostredníctvom výtvarno - konceptuálneho prejavu. Na plochách jej obrazov vystupujú písmená. Je to pôvodné písmo hlaholiky, do ktorého pretransformovala známejšiu podobu cyrilikou písaných textov slovanského Otčenáša, Proglasu, Nomokánonu a iných textov a modlitieb. V tejto transformácii, či rekonštrukcii nejde len o faktickú, vecnú stránku prepisu. Hlaholikou prepísané úryvky sú výsostne umeleckým počínom. Autorka využíva výtvarnosť tvarov hlaholského písma, ich plochu graficky a maliarsky štrukturuje a tieto popri svojej tajomnosti, záhadnosti a neurčitosti, spolu s pravidelnosťou rytmu a linearitou radenia pôsobia isamostatne ako výtvarná hodnota.

Pri ich vnímaní sa na túto tvarovú stránku pripájajú zároveň sémantika pojmového, verbálneho posolstva. V tejto dvojpólovej funkcii rezonuje napokon i celé spojenectvo obrazu i písma, tela a slova, ako ho prináša koncepcia výstavy Ambrušových. Veď ako bolo povedané na začiatku: „...slovo telom sa stalo...“. Cez telesné, skrze osobnosti, životné peripetie, účinkovanie bytosti z „mäsa a kostí“, rozpriestračuje sa i duchovné pôsobenie. V intenciách v súčasnosti populárnych termínov možno tiež hovoriť o dvojakej podobe reprezentácie jedného a toho istého evanjeliového posolstva – v slove (písme) a obrazoch (telesného). Ako hovorí Julia Kristeva: „Bez stelesnenia (inkarnácie) nie je reprezentácia“. Len skrze telesné je možná reprezentácia netelesného. A naopak tiež platí: „Reprezentácia je našou inkarnáciou“. V každom, a teda i umeleckom akte reprezentácie (v umeleckom diele), akoby sa sprítomňovalo, znovu oživalo, žilo minulé, dávne a stratené, ale i to momentálne ak-

uálne, čo nám prebieha hlavami a čo by bez tvarového artikulovania ostalo neuchopiteľným.

A to je jeden z vážnych dôvodov pre jestvovanie umenia. Ak reprezentáciu vo vyššie uvedenom zmysle môžeme považovať za priamy, či aspoň priamejší prenos reality do textu, tak potom intertextualita je špecifickým, nepriamym spôsobom reprezentácie prostredníctvom prvotného textu v texte. Je reprezentáciou reprezentácie.

Poznámky

- 1 Sorokin, P. A.: *Krise našeho věku*. Z angl. preložil F. D. a Ondřej. Družst. čas. obcho., Praha 1948. (Samizdat)
- 2 Bližšie pozri: Müller, M.: *Cirkev a umenie*. In: *Profil* 3, 1993, č. 8-9, s.2. Z nemčiny preložila Zuzana Hergovitsová.
- 3 Mária Žilíková: *Zázračná Madona*. Výstava obrazov na festivale Gorazdov Močenok v roku 1997. Kaštieľ Močenok, 1997.
- 4 Bližšie pozri Kapsová, Eva: *Brutalita vo výtvarnom obraze*. In: *O interpretácii umeleckého textu 16*. Drastickosť a brutalita výrazu. Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 1995.
- 5 Pod pojmom Sóter – vykupiteľ sa často označuje pravdepodobný odtlačok Kristovej tváre na plátne, nájdenom a uchovávanom v Turíne. Plátno je dnes predmetom vedeckého bádania. Na jeho fotografovanie sú prizvaní tzv. "oficiálni fotografi posvätného pohrebného rúcha". Bližšie pozri: Fratelli Dutto: *Sóter*. Repro: Stubhann, M.: *Encyklopédie Bible*, Gemini, Bratislava 1992, s. 596.
- 6 Paleotti, G. *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Boloňa 1582. In: Kesner, L.: *Vizuální teorie*. H&H Jinočany, 1997 s. 116.
- 7 Pocta Solúnskym bratom. Z textu príhovoru komisárky výstavy Anny Fischerovej. Nitra, Art Galéria, júl 1998.

2.3 Skladba fragmentov v intencii morálnej myšlienky

Príklad Juliána Fila

Špecifickým druhom výtvarnej intertextuality je skladba fragmentov už hotových textov, ktoré rôznou technikou priradenia (koláž, montáž, výtvarná kreácia) sledujú ideový konceptuálny zámer. Na tvorbe slovenského výtvarníka staršej generácie sa pokúsime poukázať na stratégie výtvarných postupov, ktoré autor využíva so zámerom akcentovať morálny rozmer súčasného človeka.

Julián Filo patrí ku generácii umelcov, ktorí sa ani v pokročilom veku nestratili z výstavných siení a z povedomia výtvarného publika. Koncom 50. rokov študoval architektúru vo Viedni a maliarstvo u profesorov Jána Mudrocha a Dezidera Millyho v Bratislave. Technické školenie ho predurčilo na realizáciu väčších projektov v architektúre, pri ktorých spájal kompozičnú predstavivosť s figurálnymi maliarskymi motívmi. Osobitný motív, ktorým vniesol do tematiky slovenského výtvarného umenia, v ktorej prevládala do päťdesiatych rokov ľudová, vidiecka, rurálna tradícia, bola téma civilizáčná a mestská. Naznačilo to už jeho prvé vystúpenie spolu s ďalšími slovenskými umelcami v Špálovej galérii v Prahe v roku 1967, ktorých Jindřich Chalupický predstavil ako mestských umelcov. U Fila však nešlo o obrazy exteriérov miest, či o žáner mestských vedút, ale o dominanciu témy mestského človeka, o obrazy zápasov z interiérov mestských kancelárií a príbytkov. Filove diela sa od začiatku vyznačovali snahou o postihnutie psychológie medziludských vzťahov. Psychologickou šírkou svojich kompozícií prekonáva odosobnený chlad pop-artu a smeruje tak ďalej, k semiotickej a morálnej definícii situácií, vzťahov, gest, prežívaní. Filo na svojich obrazoch nechce len vytvárať objektivistické ilustrácie všedného dňa, ale chce do obrazu skoncentrovať, ako to svojho času pomenoval Erich Mistrík, „ťažisko morálnej myšlienky“.

Na Filových obrazoch vystupujú postavy zachytené vo veľkom detaile, s dramatickou mimikou a gestom, v určitej fáze príbehu a deja, zasadené do

iviténeho alebo pracovného, len v náznakoch sprostredkovaného prostredia, pričom jednotlivé situácie sú často oddelené pokojnými, voľnými plochami.

Charakter výtvarnej poetiky a morfológia obrazovej plochy odrážajú štýl tvorby svojho vývoja. Prvými Filovými dielami boli obrazy z prostredia pracovnej kancelárie, kde autor spočiatku pracoval. Figurálna naplnenosť plochy, akcentovanie dramatického výrazu protagonistov boli už tu, na konci 50. a začiatku 60. rokov, Filovou autorskou licenciou. Objednávky na dotvorenie spoločenských interiérov postavili pred autora úlohu spracovať detail na veľkej ploche, čo viedlo k nevyhnutnosti rozložiť veristickú, plastickú modeláciu tela do tváre na plošné výtvarné jednotky, a to bez straty autenticity a bez skĺznutia do schémy. Táto skúsenosť sa ukázala ako veľmi užitočná pri návrate k menším rozmerom obrazov, kde sa uplatnila suverenita realistickej modelácie. Práca na ľudskej figúre privodila ešte jeden bočný, ale významotvorný efekt. Ľudská tvár, postava, figúra sa viacnásobným snímaním a prekresľovaním stávala figurálnou. Človek ako figurína, ako model, ako maketa človeka je častým motívom Filovej tvorby. Až ona, vo svojej maxime zjednodušenia vystupujúca ako plošná neživorná silueta, upriamuje pozornosť na jeden rozmer, na jednu kvalitu ľudskej povahy a správania sa – človek opakujúci sa, opakovaný, klonovaný, neautentický, podliehajúci konvenciám, pohybujúci sa vo svojich príbehoch ako nevedomý člen stádočka. Je robotom. Je bábkou v rukách... koho?

Zdá sa, že motív neautenticity, stádočovitosti, klonovania ani v našich výtvarných dejinách nezačína až priamo ich pomenovaním ako klonov v obraze figurín Barbie u Juraja Meliša, ale patrí k mentálnym a obrazovým archetypom umeleckého vyjadrovania. Možno by sa dalo dokonca povedať, že Filo predznamenal alebo akcentoval ešte v predstihu, pred boomom komerčnej kultúry u nás, situáciu sugestívnej naliehavosti (persuazívnosti) atraktívne štylizovaných, vizážistami vykultivovaných, vy/de/formovaných podôb tváre a gest z vyššej, mestskej, civilizovanej, teda i „lepšej“ kultúry.

Na druhej strane je konkrétnosť, jedinečnosť mimiky a vzhľadu protagonistov reagujúcich na konkrétne situácie. Veľmi výstižne hovoria za ne názvy obrazov: *Naliehavý rozhovor*, *Veľmi zložitá situácia*, *Odpoludnie s rodnými problémami*, *Pulzovanie života*, *Trpká dezilúzia*. Táto jedinečnosť je však vypreparovaná z dokumentárneho záznamu, vytrhnutá z pôvodného kontextu, nahradená novými reláciami v mene vystihnutia, definovania morálneho jadra problému. To všetko sa deje bez mentorského didaktizmu, ako

otvorená otázka. Napätie medzi štylizovaným, dokumentárnym, chladným na jednej strane a na druhej strane individuálnym, v akcii situácie skoncrténym vzhľadom, tvorí iritujúce podhubie Filovho estetického poslstva. Na jeho obrazoch sa stretávame s peknými tváričkami mladých žien a k sociálne lepšej spoločnosti zaradených mužov vo formálnych oblekoch, u ktorých až citový afekt či emocionálne vypätá situácia skoncrténi ich modelový, vyšľachtený vzhľad. Je v tom úzkosť naplno znejúca pri akceptovaní zdanlivo autentických, presvedčivých (presvedčujúcich), idealizovaných modelov tvári, aké dnes diktuje kultúra vizuálnych médií. Kto nikdy nezatúžil podobať sa krásnym modelkám...? Sú moderátorky, herečky, hostia televíznych relácií, protagonisti autentických príbehov *skutoční*? Kde je hranica nevyhnutne dôstojného správania sa a štylizovanej prirodzenosti? Kedy je človek ešte figúra a kedy už figurína? Filo necháva túto hádanku otvorenú, v juxtapozícii ukladá motív človeka a figuríny. Juxtapozícia je vo funkcii porovnania zaznamenávajúceho podobnosti a rozdiely. Juxtapozícia ako prostriedok výtvarného výrazu má tú základnú vlastnosť, že eliminuje absolútny rozdiel: tento pre-stáva existovať. To, čo sa dostane vedľa seba, dostane sa do „magnetického“, „magického“, významového, asociačného poľa comparanda a stáva sa jeho súčasťou. Na juxtapozícii (skladbe, kompozícii, intertextualite) výtvarných obrazov ako vizuálnych jednotiek je založená Filova tvorivá metóda.



Obr. 1 Julián Filo: Archa úmluvy, 1991 – 1992.

Zaujímavý je pôvod Filovho komponovania. Najprv vypustenie nepodstatných obrazov zo scény príbehu vedie k jej rozloženiu a fragmentarizácii, pri súčasnom zachovaní expresívneho gesta a modelácie figúr. Figurálne fragmenty sú v nepravidelnom sémantizujúcom rytme oddelené odmlkou prázdnej jednofarebnej plochy. Rozloženie a následná koláž kondenzuje gesto a tvar. Neúplnosť, fragmentárnosť, nedopovedanosť majú za následok fluidum určitej záhadnosti. Opodstatnenosť fragmentárnosti situácií, scén a príbehov možno hľadať v kvalite našej vizuálnej pamäti. Pôvodný autentický príbeh sa odvíja len raz. Návrat, sprístupnenie, obnovenie jeho podoby sa deje útržkovito, fragmentárne, ako výber z celku. Toto je jeho autentická podoba, podoba stopy v pamäti. Ucelený, syntetický obraz sa konštruje až dodatočne a ako taký ho teda môžeme pokladať za menej autentický. Tento zmysel pre autenticitu vedie Fila k metóde skladby fragmentov. Pamäť obnovuje fragmenty náhodným výberom, umelecká tvorba aranžuje nenáhodne v určitom zámere. Aranžovanie ako nenáhodná kompozícia zaisťuje, podľa Jána Ábelovského, pozitívny, na „nezaujatej dokumentárnosti banálnych motívov vystavaný“ nadčasový zmysel celku Filových obrazov. V 90. rokoch sa mení a skonkrétnuje ukotvenie onoho nadčasového zmyslu. Filov postoj, ako už bolo viackrát vyslovené, nebol nikdy bez etického zreteľa... Teraz však nadobúda konkrétnu podobu, podobu konkrétneho východiska z morálnych nedorozumení a mravného marazmu. Filo jednoznačným, ale výtvarne účinným spôsobom deklaruje svoj kresťanský postoj. Nestalo sa tak len pod vplyvom spoločenských zmien, veď už v roku 1968 bol autorom dotvorenia oltárneho priestoru v kostole v Želkoviaciach a pre svoje kresťanské presvedčenie bol v 50. rokoch súdne perzekvovaný. Tentoraz ale ide o bytostne inú situáciu. Prehĺbený vnútorný vzťah k Bohu iste nie je bez vzťahu k uzatvárajúcemu sa oblúku životných peripetií autora. Na slovenskej výtvarnej scéne nie je jediným, ani jedným z mála tých, ktorí vo svojej tvorbe pertraktujú náboženské motívy. Ako však už niekoľko pokusov o zmapovanie situácie v takto zameranom umení ukázalo, u Fila ide skôr o meditačne, abstrakte či konceptuálne vedený spôsob vyjadrenia, než o figurálne kompozície, ktoré rúskajú archaickosť, ilustratívnosť, poklesnutosť. Ako zdôraznil D. Valocký, pri príležitosti jednej z prvých Filových výstav na túto tému (1992), J. Filo sa nebál priniesť do obrazu postavu, obraz a podobu Ježiša Krista. Zjavuje sa často v podobe emblému, pripomienky, citácie obrazu Sóter (čo je pomerne

častá stratégia i u iných, napríklad S. Dusíka, J. Sedláka, P. Rónaia), ale dáva mu i konkrétny vzhľad vychádzajúci z tradičnej ikonografie úctyhodného, dôstojného, asketického, vznešeného i pohľadného mladého muža s bradou. Toto je zároveň i posledným spojením s tradičnou ikonografiou. I v obrazoch, ktoré sa jej tematicky pridržiavajú (Ježiš Kristus, 1990; Láska transcendentálna, 1995), je nový, netradičný, verný svojej civilistickej línii. Filov Kristus, tak ako ho predstavil na dosiaľ najobširnejšej prehliadke svojej nábožensky zameranej tvorby – na výstavách v Nitre a Trnave (Tvár gesta, 1998) – je predovšetkým „človekom medzi nami“, pohybujúcim sa v dave blúdiacich pútnikov, našich súčasníkov. Dôležitú úlohu v sémantickom zameraní tohto motívu zohráva opäť kompozičné zoradenie. Kristus je často mimo centra kompozície, stojí bokom, súc akoby nezúčastneným pozorovateľom. Ako Prítomnosť, ktorá sa nedá vylúčiť, ako Možnosť pri hľadaní útočiska a východísk. Tvorí pendant príbehového, zmyslového, konkretizovaného diania, ktorého nositeľom môže byť jedna alebo viac postáv. Identickosť záberu veľkého detailu dáva tušiť vzťah partnerstva medzi človekom a Bohom (Ježiš medzi nami, 1994). Svet transcendentna, sprostredkovaný Kristovou osobou, nie je v opozícii voči svetu pozemskému v konfrontačnom zmysle. Je iným, presvetleným, žiarivejším, presným a pestrým svetom. Plnohodnotnosť tohto sveta je zvýraznená polychromatickým vyjadrením oproti monochrómej šedi sveta pozemského (Ježiš a dieťa, 1993). Kristus, ktorý si zachováva svoj vzhľad a postoj, je spojením silne príznakového symbolu (transcendentné, sakrálne, historické) s úlohou protagonistu, účastníka naznačených problémových situácií. Spočiatku vysunutá pozícia sa mení na centrálnu (Plnosť bytia, 1997). Kristus je tu mostom, spojivom sveta mužského a ženského, sprostredkovateľom vyrovnania kolízie medzi týmito svetmi. Ľudské postavy, nesúce dovtedy znaky umelosti figurín, stávajú sa pod vplyvom vzťahu (juxtapozície) s Kristovou postavou životnejšími postavami – ľuďmi. Touto zakotvenosťou v centre ľudskej situácie Filo prekračuje hranice výlučne náboženského umenia. Platforma, po ktorej sa pohybuje, má univerzálny rozmer. Zároveň sa ukazuje, že postupy pop-artu by mohli mať svoje opodstatnenie v období hľadania výrazu pre náboženský svetonázor.



Obr. 2 Julián Filo: Plnosť bytia, 1997.

Cykľus malieb z posledného obdobia Filovej tvorby je výsledkom uplatnenia novej osobitej tvorivej poetiky, ktorá zasiahla už i obrazy s náboženskými motívami. Obrazne by sa dali nazvať „bielymi malbami“. Pôvodnú stratégiu, t. j. komponovanie veľkých detailov a fragmentov situácií, tu Filo zachováva, iná je však práca s vyplnením plochy a „dizajnom“ tvaru figúr. Tvary figúr už nie sú natoľko zámerným prepisom fotografickej predlohy, ale stávajú sa štylizovanými, akoby zľahka nahodenými kontúrami tvarov. Farba koloruje plochu len v určitých akcentoch, diferencuje významy, podieľa sa na nálade obrazu. Celkove, zvlášť na reprodukciu, ktorá nemôže podať nuansy, faktúry povrchu hmoty malby, vyznieva ako zľahka nahodená ilustrácia. Za vyjadrením príbehov (*Ešte sa na mňa hneváš*, 1997 – 98; *Výkladná skriňa kiosku*, 1991; *Ľudské zlyhanie*, 1996 – 1997; *Nevinnosť dieťaťa*, 1997 – 1998) stojí však hlboko precitovaná skúsenosť. Dva podstatné princípy, kto-

ré reprezentujú posun autorovej poetiky a vystihujú osobitosť tohto cyklu, t. j. expresívna štylizácia línie a odláhčenie farebného poľa vo veľkej miere vyplneného bielou plochou, majú pôvod vo Filovom slovníku. Sú dôkazom jeho pretrvávania a výrazovej continuity v dvoch smeroch. V smere hľadania podstaty výrazu gesta ľudských počinov a v smere ich rámcovania morálnym imperatívom. Presila bielej v podklade a farebná odláhčenosť postáv (duchovné siluety – siluety duchovného) sú znamením presvedčenia o duchovnom východisku z „morálne ťaživej situácie“. Uvoľnenosť prostriedkov (farba, tvar, línia, podklad) má vplyv na prirodzenejší, spontánnejší a tým pádom i ľudskejší charakter zúčastnených protagonistov. Filo tak dokladá overenú zásadu iluzívneho – mimetického znázorňovania: čím je vzhľad vecí, figúr iluzívnejší a v detailoch dôslednejší, objektívnejší, tým je výpoveď odosobnenejšia. Osobný zástoj autora (expresia) sa sprítomňuje uvoľnením prostriedkov, prípadne ich deformáciou. Odstup medzi „správnou podobou vecí“ a ich odchýlkou zakladá umeleckú informáciu (Sáva Šabouk). Filove neosobné figúry sa v cykle bielych maliieb postupne stávajú živými figúrami – protagonistami aktualizovaných spoločenských tém.



Obr. 3 Julián Filo: Nevinnosť dieťaťa, 1997 – 1998.

4 Protagonista súčasného umenia – dobrák alebo darebák?

Etický aspekt v konceptuálnom umení

V dobe, kedy sa intímne príbehy z prezidentských spání stávajú vecou verejnou, medializáciou vystupujú na poschodia politických káuz a figurujú na prvých stránkach seriózných denníkov, bolo by prinajmenšom naivné očakávať, že umenie, ktoré bolo vždy seizmografom spoločnosti a zrkadlom ľudskej duše, zaujme pozíciu pštroša s hlavou v piesku. Rýchlosť šírenia informácií, ktoré sú simultánne so samotnými udalosťami, a zároveň strata embarga na akýkoľvek typ správy zapríčinili zmeny v obsahu, téme i charakteristike umenia v období postmoderny, ktorému tak ako novinárom, keď to trochu zveličíme, nie je nič sväté. Sféra tabu sa znižuje, ale vzhľadom na stratu informačného embarga by aj umenie časom neprineslo nič nové pod slnkom – „všetko už bolo povedané“, a preto musí voliť nové formy a prostriedky, aby zaujalo, aby sa stalo autentickým, dôveryhodným (keďže dokumentárnosti správ nemôže a nechce konkurovať) a aby samotný spôsob tvorby – v zmysle sloganu „medium is message“ – bol správou, nielen jej nositeľom.

V tejto situácii je bezpredmetné pýtať sa, či je človek v umení dobrý alebo darebák. Je taký, ako sa nechá vidieť a ako hlboko dovoľí nazrieť do svojej čiernej skrinky, v ktorej ukrýva svoje najintímnejšie tajomstvá. Keď by bol on, človek – predmet umeleckého zobrazenia, ostýchavý, ponúkne sa toľko sebaobnaveniu sám autor. V súčasnosti je jednou z najdiskutovanejších autoriek Američanka Tracy Eminová, držiteľka prestížnej Turnerovej ceny za rok 1999. Ako hovorí recenzentka Turnerovej ceny Simona Mayerová-Goddardová, Tracey Eminová je „produktom súčasnej svätovocnej kultúry, hovorí k nám priamo, jasným bežným jazykom. Jenom to robí poněkud dramatickejšie než ostatní.“⁴¹

Eminová vystavila svoju vlastnú posteľ, v ktorej strávila „štyri nešťastne hnusné dni“, s plachtami poškrvnenými rôznymi telesnými tekutinami

a neporiadkom okolo – s množstvom starých kondómov, špinavej dámskej bielizne, popolníkom plným nedopalkov, rozčaptaných topánok, hračiek, prázdnych fliaš od alkoholu atď. Podľa recenzentky je tento neporiadok jedným z prostriedkov ako vyjadriť osobnú traumu. Pre diváka a kritiku sa tak však zopakovali otázky: Je to únosné, má to zmysel? Hovoriť o všetkom, alebo dokonca vyberať, preferovať obrazy poklesnutej morálky? Je to vec vku- su, trúfalosti, necitlivosti, ktorá funguje na trhu umeleckých informácií ako prostriedok pútania pozornosti, ako atrakcia? To všetko by asi na ocenenie tohto diela, ak by sme aspoň trochu dôverovali v kritickosť a súdnosť poro- ty, zrejme nestačilo. Ocenenie diela (ide o žáner inštalácie, o environment) zabezpečila miera autenticity (išlo o skutočnú, vlastnú postel' Tracey Eminovej, nie jej model, imitáciu či rekvizitu). Miera otvorenosti (Eminová sa neostýcha pomenovať javy, "ktoré nás rodičia nechávajú uchovať si pre seba"), dramatickosť inštalácie (ako relikvint intímnych príbehov a tragédií) asociujúcej blízkosť skutočnej, odohranej udalosti boli ďalšími bodmi k do- bru v hodnotení. V diela Tracey Eminovej sa stretávajú dve tendencie ume- leckej tvorby a komunikácie: 1. snaha vytvoriť obraz (vizualizácia epického príbehu), 2. úsilie sprostredkovať, navodiť, dať zakúsiť atmosféru morálnej devastácie. Poskytnutie priamej skúsenosti, autentického zážitku nenahra- dí forma klasického obrazu, ktorý môže byť ilustráciou epického príbehu, symbolom vzťahov. V klasickom maliarskom diela ide o obraz, projektovanú plochu, záznam scény. Na porovnanie môžeme uviesť obraz preraphaelisti- kého maliara Williama Holmana Hunta *Prebúdžajúce sa svedomie*, ktorý rozpráva príbeh padlej ženy. Obraz v symbolických formách reprezentuje odkaz prísnej viktoriánskej morálky. Napríklad v žánrových scénach, ktoré problém sexuálnej neviazanosti berú s humorom, posolstvo tohto obrazu je prísne odmietavé. Obraz zachytáva moment, kedy sa padlá, vydržiavaná žena spamätala a začalo sa v nej prebúdať svedomie. Táto zmena je zachytená a symbolizovaná pozíciou ženy práve vstávajúcej z lona milenca, ktorý ešte v dobrej nálade a očakávaní gestom ruky naznačuje svoju vôľu (žiadzu a svoje právo „kupujúceho“). Tento obsah možno dielu priznať a vyčítať ho z neho, keď poznáme súvislosti a symbolické významy (ovijajúci sa kvet ako symbol spleťtých vzťahov muža a ženy, svetlo v okne ako symbol svetla božieho - že- nino spasenie, klobúk a kniha ako symboly muža ako návštevníka – nestály vzťah, hodaná rukavica – osudu). Téma je podaná ako fáza epického deja

morálnym zauzlením. Bez poznania kontextu by sme však v obraze mohli rovnako dobre vidieť inú situáciu – dobre naladených mladých ľudí v momente, kedy ženu upútalo niečo „pred obrazom“, moment zábavy ľudí z dobre situovanej spoločnosti. Vlastne len literárne pozadie tejto obrazovej scény pracovanej ako ilustrácia nás môže morálne zasiahnuť, a to iba v závislosti na miere vcítienia sa do daného stavu.

Prerafaeliti hlásali návrat ku kresťanským hodnotám a tieto chceli „namalovať“. Ich retroaktivita nemala z hľadiska vývinového stupňa umenia výspech. Spoločenské vedomie, ktoré prešlo už novou skúsenosťou profanizácie, dezilúzie a dezidealizácie v období romantizmu, realizmu a formujúcej sa moderny, mohlo prijať tieto obrazy len ako ilustratívne momentky, ktoré silu príbehu a poučenia z dejín však nie sú schopné vystihnúť. Mieru autenticity umeleckého výrazu zvýšila najprv fotografia a potom film. Zobrazovať myšlienky, názory na hodnoty, idey, ideály a koncepcie mimerizujúcim, perceptuálnym spôsobom (umenie ako odraz) sa stalo v období postmodernity neprijateľným. Výpoveď o názore na etické, mravné či iné vzťahy a hodnoty ku ktorému patrí i žáner environmentu (prostredie, inštalácie, multimédiá a pod.), ako to robí Tracey Eminová. Konceptuálna výpoveď buduje význam z veľmi rôznorodých prostriedkov, a to aj z prostriedkov bežného života (ready-made), ktoré navodzujú autentickosť situácie. Divák sa stáva dôverníkom (spovedníkom) autorky, zúčastňuje sa na jej traumách. Je pravda, že po čase i táto otvorenosť môže začať byť nudná a autor musí zvoliť inú tému a iné stratégie, najmä ak limity tabu, ktoré si stanovil boli už naplnené. Otázky prekračovania hraníc únosnosti ostávajú otvorené a stávajú sa súčasťou nielen mediálnych diskusií, ale aj ekonomických kalkulácií. To, čo však pre poetiku postmodernity platí, je záujem o autenticitu, silu výrazu (niekedy až šokujúcu) a priamu skúsenosť. V tomto je úloha umenia nezastupiteľná a tvorí najvlastnejšie špecifikum postmodernity. Nejde už o to, zobraziť niečo, čo bolo predtým (akýsi metaobraz skutočnosti), ani o výtvarné modelovanie vizuálnych vízií, ako to robí imaginatívne, fantazijné umenie, ale na prvom mieste je zámer zvýšiť citlivosť voči skutočnosti, voči jej vizuálnym, kognitívnym, psychologickým, etickým, environmentálnym atď., hodnotám, uviesť recipienta do priamej komunikácie s autorom, pričom sa divák sám stáva účastníkom umeleckého obrazu, testuje v estetickej skutočnosti svoju senzibi-

litu voči najrozličnejším javom, aby v *praktickej skutočnosti*, v živote *vedel sa* lepšie orientovať a zaujímať postoje k najrozličnejším problémom.

Pritom je pre toto obdobie charakteristická mnohosť umeleckých postojov, odrážajúca diferencovanosť svetonáhľadov. Podľa teoretikov postmodernej doby boli idey jednej pravdy zničené spolu so zánikom osvietenského projektu a projektu kresťanstva. Idey kresťanstva ostali, napriek svojmu úsiliu o univerzalizmus (všeobecnú platnosť), len jednými z mnohých. Kresťanské umenie alebo umenie presadzujúce kresťanské ideály sa dostáva do úzadia, na rozdiel od umenia, ktoré si až v postmoderne vydobylo pozornosť (umenie určitých geografických oblastí, umenie feministiek, umenie rasových menšín, umenie rozličných kultúrnych a geopolitických oblastí atď.). I tieto smery umelecky artikulujú skutočnosť z určitého hľadiska a s nárokom na všeobecnú platnosť. Využívajú persuzívne stratégie (k nim patrí práve oná priama skúsenosť), chcú presvedčiť o svojej pravde. Na strane recipienta ostáva možnosť rozhodnúť sa pre tieto modely sveta, uznať ich alebo ich tolerovať. J.-F. Lyotard vidí ich prínos k diferencovanosti a pluralite umenia. Tieto napomáhajú didaktickej funkcii umenia, ktorá spočíva v učení príjemcov k tolerancii. Človek citlivý na javy sveta a na jeho rôznosť je lepším pre tento svet - svet, v ktorom človek neprestal byť človekom vlkom. Umenie postmodernej doby, ktoré prejavuje veľkú toleranciu k otázkam spoločenského správania a morálky, posúva hranice tabu sexuálnych obrazov, ale na druhej strane celkom prirodzene nie je tolerantné voči prejavom násillia, xenofóbie, sociálneho útlaku, ľudskej bolesti atď. Zdá sa, akoby predsa len celkom nepadol osvietenský projekt slobody a spravodlivosti, i keď to teoretici postmodernej doby deklarujú. Rovnako nové formy vizualizácie a zaznamenávania týchto, pre človeka negatívnych javov, sa podieľajú na zvýšení sily výrazu, na jeho silnejšom účinku (efficace), ktorý pohne svedomím diváka vo výstavnej sieni, alebo pri pouličnom happeningu. Možno je krátka doba na to, aby sa ukázal účinok týchto účinkov, zatiaľ totiž situácie, kedy sa v uliciach už i za denného svetla strieľa pomedzi nič netušiacich návštevníkov reštaurácie v centre mesta, takúto silu umenia nijako nepotvrďujú.

Napokon umenie ako také je len jedným z diskurzov, vyjadrujúcich naše predstavy o svete. Napriek týmto limitom umenie však v rozhodujúcich situáciách dvíha svoj hlas a kritériom pravého umenia (o ktorom je možné toľko sporiť sa) je práve nekompromisnosť umelcovho stanoviska, presvedčivosť umeleckého obrazu. Postmoderné umenie verí, že i postupné

drobné kroky na ceste „aestetizácie“, t. j. scitlivenia voči brutalite, násiliu, obscencii, ktorými sa vyznačuje svet citovej anestézy, majú zmysel. Umenie postmoderny neprikrášľuje, neidealizuje človeka, jeho správanie a postavenie vo svete, v ktorom sa nešetří zlobou a násilím. Nedáva návody, ale necháva diváka rozhodovať sa pre alternatívy. Neuvádza ho do sveta nevyhnutnosti, do obrazu naplnených noriem, ale do *otroctva slobody*, kde platia všetky normy. Neistota a skepsa vo svoj vlastný súd je sprievodným znakom pocitov na konci dvadsiateho storočia. Protagonistom umenia je rovnako dobrák i darebák, záleží na tom z ktorej strany sa naňho dívame.

Priebeh dejín umenia bol až donedávna naklonený skôr pozitívnym typom. Bolo to dané záujmom o vytvorenie pozitívneho obrazu o svete, ktorému vládol neobmedzený vládca. Preto staré umenie môžeme rešpektovať ako dokument (odraz) len do určitej miery. Staroegyptské umenie tvorilo obrazy ako oficiálne verzie udalostí na kráľovskom dvore. Zbožštený faraón bol dobrým i krásnym panovníkom zároveň, a to preto, že bol primeraným svojmu postaveniu. Dobro a krása sa prekrývali. V gréckom umení, ktoré stvárnňovalo mytologické príbehy, mali miesto hriechy a zvady bohov, ktorí sa podobali ľuďom. Zvady, zloby, tragédie však neboli neprávosťou, ale právom osudu. Tu sa však už v stvárnňovaní figúr objavujú deformácie – odchýlky od ideálu krásy, ako znak zlého (kentauri, satyrovia). Dobrotu, spravodlivosť a lásku kresťanského Boha stotožňovalo umenie s fyziologickou krásou, idealizáciou, dekoratívnosťou, honosnosťou rúcha a prostredia, a to najmä v byzantskej ortodoxii. Tento vzor sa uplatňoval i pre obrazy svätcov a pomezšťanov. To, čo bolo dobré, bolo i krásne. Škaredé (neľúbosť vzhľadu) bolo znakom hriešnosti. Platilo to predovšetkým pre kultové obrazy. Drobnomalba stredovekých kroník mala zmysel pre realistické vzťahy, ale v podstate tiež bola odvodená od kultových obrazov (oltárna a nástenná maľba, mozaiky). Scénicky spracované obrazy hriešnosti (Záhrada rozkoší od Hieronyma Boscha) alebo štúdie hriechov (lenivosť, poživačnosť, smilstvo) od Pietera Brueghela rozširujú diapazón obrazov „darebáka“ a tým aj svetský priestor, ktorý začalo brať umenie do úvahy v čase reformácie. V stredovekom umení sa aj profánni protagonisti (mecenáši, donátori) situujú do ideálnej pozície zbožštených kresťanov. Táto úmera – krásne je dobré, zlé a hriešne je škaredé – pretrváva do obdobia výmeny kresťanského projektu za osvietenický, kedy ideály poznania, vzdelania, revolúcie, emancipácie ľudstva pribierajú

do svojho diskurzu výraz expresie bolesti, utrpenia, citových poryvov, ktoré síce pristanú duchovným hodnotám, ale vizuálne ich sprevádza deformácia tvaru. Realizmus a naturalizmus od čias Baudlairových básní Kvetov zla zahŕňa do obrazu sveta škaredosť. Túto nespája výlučne so znakovosťou zla a hriechu, ale uvádza ju ako legitímny stav vzhľadu a vnútorných vzťahov. Moderna rezignuje na krásu, idealizácia vzhľadu postáv a situácií usurpuje z umenia a novou estetickou kategóriou, z perspektívy ktorej sa nahliada na svet, je vznešenosť. Vznešenosť má v sebe moment tragiky – nemohúcnosti dosiahnuť ideál. Umenie od idealizácie prechádza k dezidealizácii! Moderna ako obdobie v dejinách výtvarného umenia sa nezaobera problémom morálky, dobra, človeka, ale skúma skôr možnosti výtvarného jazyka ako vizuálnej citlivosti. Je to akoby obdobie predprípravy na nové smery postmodernity, ktoré pokračujú v sondovaní limitov ľudského správania, vnímania, vzťahu človeka k spoločnosti, prírode, telu, vzájomnej komunikácii a k sebe samému. Spolu s diapazónom monitorovaných problémov sa rozširuje aj škála umeleckých smerov, žánrov a hnutí. Správa o mentálnych, fyzických, psychických, sociálnych, telesných a prírodných hodnotách, ktoré modelujú obraz súčasného človeka, má v sebe len veľmi sprostredkovane prítomnú etickú normu, predstavu o dobrom človeku. Keby bola aj takto postavená, bola by skôr ironizáciou tejto normy. V období postmodernity je ironizácia príznačným vzťahom ku klasickým estetickým a etickým hodnotám. Neexistuje jeden model, jeden vzor dobrého človeka. To, čo je zlé, nemiestne, javí sa takto len z určitých pozícií. Súčasné umenie hovorí o hodnotách, je k nim citlivejšie a úprimnejšie ako klasické umenie, ale v otázkach spoločenskej morálky neuprednostňuje žiadnu z nich. Má zmysel pre inakosť. Obraz človeka, ako sa ponúka v rôznych formách a polohách, je na jednej strane veľmi sprostredkovaný (človek je v pozadí), na druhej strane veľmi priamy, bezprostredný, navodený takpovediac v priamom prenose. Klasické formy umenia, ktoré v období postmodernity nezanikli, ale tiež pretrvávajú, prehľbujú svoje možnosti „spresnenia a účinku“ umeleckého vyjadrenia. Stierajú sa hranice medzi dokumentom a umeleckou fotografiou, medzi životom a umením. Detailné zábery utrpenia chorých na AIDS alebo hladujúcich v Afrike sú zväčšené do nadživotnej veľkosti, aby silnejšie zapôsobili, aby vyvolali súcitnosť a spolupatričnosť diváka. Tieto obrazy sú obžalobou neľudskosti, nepriamym obrazom nekonkretizovaného, niekedy kolektívneho

vinníka. Expresivnosť a sila výrazu sú estetické kategórie, ktorými sa podáva sprostredkovaný obraz zla.

Konceptuálne inštalácie, enviromenty Tracey Eminovej sú samy osebe mlčiacími rekvizitami, pre ktoré by sme bez poznania kontextu, alebo bez multimediálneho komentára, kedy videofilm a zvukový záznam uvádzajú rozhovor Tracey samej so sebou, nemali porozumenie. Tracey Eminová hovorí obrazným jazykom (autentické veci sú metonymickým zástupcom jej skúsenosti) o svojich najintímnejších traumách. Dobré ja – rozumná Tracey v džinsach – sedí na jednom konci posteľe a zhovára sa so svojim poloopitým alterego, ktoré sedí na druhej strane: „Prečo si myslíš, že si taká výnimočná?“, pýta sa prvá polovička. „Nikdy som nepovedala, že som. Som alkoholik, neurotik, psychopat, sám sebou posadnutý kverulant... ale som umelkyňa.“ V ďalších videofilmoch rozpráva peripétie svojho od morálky oprosteneho života, v ktorom od svojich trinástich rokoch po zlej, sebou nezavinenej skúsenosti, kedy ju znásilnil vlastný otec, neviazane pestovala sex ako „cestu poznáni sveta“ (S. Mayerová-Goddardová). Eminová podáva obraz samej seba. Význam či „posolstvo“ inštalácie sa dá zhrnúť do jednej idey, koncepcie, do jednej vety – „JE TO HNUS“. Ale tých koncepcií, formulácií, viet s rovnakým, ale i posunutým významom ako kondenzátom zmyslu diela môže byť viac, podľa toho ako divák, účastník enviromentu nahliada na sprostredkované vzťahy. Obraz Tracey Eminovej je jednak nepriamym – metonymickým, a zároveň aj priamym vyjadrením (keďže metonymickým zástupcom významov sú autentické, neštylizované rekvizity a ona sama). Tracey Eminová pracuje v duchu postmodernej stratégie dvojitého kódovania (simultánnosť prvého a druhého plánu).

Na priamom charaktere umeleckého obrazu sa podieľajú aj nové technológie. Tieto podobne – ako videonahrávka v inštalácii Tracey Eminovej – sú prostriedkom umeleckých diel, rozširujú ich rozmery napríklad v smere časovosti, dovoľujú uviesť diváka do procesu diela, procesualnosť stotožniť s procesom vnímania. Írska autorka Anna Tallentire sa prezentovala na benátskom Bienále súčasného umenia v roku 1999 videoprojekciou, na ktorej bolo v reálnom čase natočené neštylizované rozvidnievanie sa vo veľmi obyčajnej, ničím nie zvláštnej, okrajovej štvrti mesta. Človek – divák – mal možnosť sedieť asi tridsaťpäť minút a vnímať pomalé pribúdanie svetla, vystupovanie tvarov budov z prítmnia, zmenu ich kontúr a farieb, zažívanie

svetiel, to všetko postupne a veľmi pomaly. Postupnosť a pomalosť uvádzala diváka do mierneho napätia, očakávania dramatisácie. Dramatickosť pohybového a časového obrazu však spočívala práve v pretrvávajúcej nemennosti, resp. pomalej zmene. Toto dianie, pohybový obraz tej istej scenérie bez seriíhu si vynútil zbystriť pozornosť, udržiavať ju v chode, venovať ju takej banálnej udalosti, akou je rozvidnievanie sa. Trpezlivosť, pozornosť, citlivosť, úcta voči všednosti boli zámerom, ktorý viedol autorkine stratégie. Tento cieľ bol v tomto prípade sprostredkovaný videoprojekciou. V súčasnom umení je však známy aj prípad, keď je obsahom diela priame pozorovanie (západu slnka, padania dažďa a pod.). Tu už ide o minimum dištancie života a umenia. Dištanciu robí vlastne len samotný akt vydelenia (vyhlásenia) akcie za umelecký čin. Cieľ oboch umeleckých aktivít, priamej a sprostredkovanej, je rovnaký alebo podobný – zvýšenie senzibility, citlivosti, úcty voči svetu pre ľudí, ktorí zabudli a nechcú si nájsť čas pre tzv. banality (stieranie vysokého a banálneho je tiež jedným z efektov týchto akcií). Tu zrejme nemá význam pýtať sa, či ide o umenie, pretože ide o tento cieľ, o tento efekt a účinok! A kde zostal dobrý človek? Nuž zrejme za hranicami ochoty cítiť si tieto zdanlivo banálne hodnoty.

Ešte frapantnejší účinok než videoprojekcie, inštalácie alebo ennviromenty, pri ktorých sa uplatňuje pasívne vnímanie, a ešte bezprostrednejšiu estetickú skúsenosť ponúkajú fluxusové žánre – happening, performancia, event. Tieto žánre môžeme napríklad chápať aj ako sondy do života súčasníka, ako testy jeho citlivosti. Živou skúsenosťou takéhoto typu bola pred nedávnymi rokmi (1991) tzv. Stena z brvien dreva na pešej zóne v Nitre (autor M. Nicz), v ktorej okolí sa odohrávali v čase festivalu Divadelná Nitra permanentné happeniny. Stena, ktorá tvorila prekážku v premávke chodcov, fungovala ako test tolerancie: mala dva vstupy, cez ktoré chodci prechádzali a zároveň museli viac ako inokedy, keď nebola cesta zatarasená, dať prednosť, ustúpiť, rešpektovať spoluobčana... Tento typ happeningu bol vtípnym pútačom Divadelnej Nitry a vcelku mierumilovným podujatím. „Testery“ ľudskosti môžu mať však aj drastickejšiu podobu (inštalácie Damiena Hirsta alebo krvavé rituály Hermanna Nitscha).

Na záver kuriózný, ale žiaľ! i alarmujúci príklad: Jednou z posledných provokatívnych akcií tohto typu, ktorá niesla náladu čierneho humoru, bola „výstava“ v múzeu Trapholt v dánskom Koldingu. Výstava pozostávala z de-

tiatich kuchynských mixérov, v ktorých plávali akvarijné rybky. Mixéry boli pripojené do elektriny. Autor diela Marco Evaristti uvádzal inštaláciu ako „umeleckú sondu krutosti“. Sám, podobne ako riaditeľ múzea neveril, že by niekto z divákov, ktorí mali k mixérom voľný prístup, ba boli k akcii priamo vyzývaní, naozaj zapol mixér, ako sa to v skutočnosti stalo. Riaditeľ múzea obhajoval umelca: „Máme potraty, máme respirátory pre nevyliciteľne chorých, stávame sa pánmi nad životom a smrťou. Evaristtiho dielo je len názorným príkladom tejto situácie.“ Hneď po otvorení výstavy sa zdvihla vlna odporu a protestov zo strany ochrancov zvierat, ktorí vynútili vytiahnutie šnúr z elektrického vedenia. Ani to im napokon nestačilo a protestovali ďalej, pretože rybkám vraj vadí malý prístup vzduchu a nedostatok vegetácie. Kontroverzný exponát prilákal do múzea za jediný víkend tisíc návštevníkov. A ako sa zachovali oni? Napriek tomu, že po zásahu polície boli spínače vypnuté, niekoľko návštevníkov si dalo tú námahu vyhľadať ich. Dve rybičky boli rozmixované krátko po otvorení akcie, päť napriek vypnutej elektrine o niečo neskôr a zbytok návštevníci ukradli...! Test citlivosti tentoraz bodoval pod čiarou ľudskosti.²



Obr. 1 William Holman Hunt: Prebúdajúce sa svedomie.



Obr. 2 Marco Evaristotti: Rybky, 2000.

Poznámky

- ¹ Bližšie pozri Mayerová-Goddard, S.: Tušnerova cena 1999. Ateliér 2000/2, s. 9.
- ² Popularizujúci článok o uvedenom podujatí bol uverejnený v časopise Reflex 1999/38, s. 12, pod značkou –haj..

ILUZÍVNOST V KONCEPTUÁLNEJ MAĽBE

et lux in tenebris lucet



3.1 Iluzívnosť ako súčasť konceptu

Príťažlivosť iluzívneho princípu je dosiaľ psychologicky neobjasnená. W. Killy v súvislosti s gýčom upozorňuje, že gýč ukája neuhasiteľnú potrebu ilúzie, ktorú v sebe človek má.¹ Domnievame sa, že záľuba v optickej reprodukcii, zdvojení, nápodobe, kópii vyplýva z antropologickej potreby uchovania vecí, uchovania status quo ľudského tela, čo sa prejavuje jednak v skrášľovacom úsilí ako prejave túžby po zachovaní mladosti alebo v pohrebných rituáloch (pohrebné masky - portréty, kult dvojníka), v uchovávaní ľudského tela jeho balzamovaním a ukladaním do nákladných schránok (pyramídy, mauzóleá). Príťažlivosť iluzívneho princípu môže vychádzať z psychologickej potreby oddialenia zániku. Zvlášť významná je podmanivosť zrkovného klamu *trompe-l'oeil*, ktorý síce nie je totožný s princípom zdvojenia, pretože sa nezakladá len na zdvojení ako nápodobe skutočného, ale aj na fikcii ako tvorbe novej skutočnosti, tvorbe ilúzie *veci ako skutočnej*. V tejto súvislosti by sa dalo uvažovať o úlohe pudu tvorivosti, ktorý s pudom sebazáchovy úzko súvisí. Je vlastne paradoxom, že následkom zrkovného klamu nie je sklamanie, ale potešenie!

Iluzívne predstavy sú súčasťou konceptuálnych tendencií. Ako jednu z mnohých otvárajú totiž problematiku reprezentácie, identity tvaru a vzhľadu. Zaujímavú diskusiu na túto tému rozohrala výstava v Galérii Deutch-Gugenheim v Berlíne v máji roku 2000, na ktorej japonský fotograf Hiroshi Sugimoto vystavoval čiernobiele fotografie, väčšinou portréty historických osobností. Neobvyklosť tohto zdanlivo jednoduchého zadania spočívala v tom, že Sugimoto fotografoval voskové figuríny (z Múzea voskových figurín Madame Toussaudovej v Londýne). Výsledkom jednoduchého zadania spočívalý záznam, fotografia figuríny, ale kváziautentický portrét nežijúcej osoby „z mäsa a kostí“, a to pritom z čias, keď bol objav fotografie v nedohľadne. Čo sa tu teda stalo? Na začiatku stál model - *prototext*, napríklad panovník Henrich VIII., ktorého v duchu konvencií reprezentačného portrétu maľoval Hans Holbein. Vznikol prvotný *výtvarný text*. Na základe tohto textu

vytvorili výtvarníci z Múzea Madame Toussaudovej voskovú figurínu. Takto vzniknutý *metatext* mieril na text (portrétnu maľbu). Sugimoto na základe voskovej figuríny vytvoril fotografiu – *metametatext* – portrét Henricha VIII., ktorý ale nemieril na svoj prototext – voskovú figurínu, ale išiel ďalej dozadu, k samému modelu – k osobe a osobnosti Henricha VIII. Vysvetlenie nám ponúka interpretácia pomocou komunikačného reťazca:

prototext - text – metatext - metametarex

ako *virtualizácia prototextu*, pričom výtvarnovyjadrovacie prostriedky tu ostali implicitné, nezrejmé, hoci práve práca na virtualizácii prototextu bola náročná na veľmi minuciózne narábanie s prostriedkami fotografie (nasvietenie, kontrast atď.) a ich nepriznanie, aby efekt bol fiktívny, t. j. dôveryhodný vo vzťahu k prototextu. Východiskový *metatext* umeleckej tvorby (figurína) bol úplne potlačený. Z týchto dôvodov nešlo o dokumentárnu ani umelecky



štylizovanú fotografiu, ale o foto-
 grafiu konceptuálnu. Možno by sa to dalo porovnať s procesom maľby, ktorá vychádza z figurínovej predlohy (ako ju používal napríklad Poussin), pričom intencia i následný výsledok, ak ide o vydarenú vec, „finguje“, teda vytvára ilúziu skutočného. Takto postupovala akademická maľba, pričom podstupovala riziko neživotnosti prejavu. Zámer poussinovskej maľby spočíval však v úplne inom – išlo o OBRAZ-ILÚZIU (teda estetiku), nie o OBRAZ-FIKCIU DOKUMENTU (teda epistemológiu, resp. koncepcnú alebo konceptuálnu epistemológiu).

Obr. 1 Hiroschi Sugimoto, Henrich VIII., 1999

Tento príklad, hoci pochádza z oblasti fotografie, dobre objasňuje podstatu a princípy iluzívnej konceptuálnej maľby, to jest: využitie splývavého ukopisu, iluzionistickú modeláciu a využitie emblematických motívov ako sémanticky uzatvorených paradigiem. Podobne ako v pojmovom prejave má slovo ustálený význam, používajú sa vo vizuálnom prejave emblematické motívy ako formulky s ustáleným významom. Tým, že v sebe pomerne nerozptýlene kódujú ideu (význam), môžu sa suverénne, bez ďalšieho odšifrovania používať – ako slovo.

V súčasnosti možno o konceptuálnej maľbe uvažovať napríklad v súvislosti s tvorbou Veroniky Rónaiovej, Doroty Sadovskej, Bohuša Hostiňáka, Laca Čarného a Roberta Bielika. Bielikova ostatná tvorba (koniec 90. rokov 20. storočia), po pribratí textovej zložky, prechádza jednoznačne do konceptu. Prostredníctvom interpretácie tvorby tohto autora sa pokúsime priblížiť charakteristiku postmoderného „artu“ - konceptuálnej maľby. Môžeme to chápať ako príspevok do problému konceptuálnej maľby, o ktorej by sa nemalo uvažovať len ako o *autorskej technike*.²

Domnievame sa, že je potrebné odlišiť konceptuálnu maľbu, ktorej výrazným prvkom je práve narábanie s iluzívnym princípom, využívanie citátov, parafráz, emblémov, značiek a znamení ako hotových kódovaných obrazov či ustálených výtvarných motívov, od analytickej maľby (k jej znakom patrí vstúpanie do hotových textov), a tiež od imaginatívnej maľby, čo je širšie pomenovanie pre neskoršie surreálne tendencie, pri ktorých sa pracuje s *automatickou predstavou*. Konceptuálna maľba pracuje naopak s *konštrukciou predstavy*. Hoci hyperrealistický mimerický postup je konceptuálnej maľbe vlastný a môže byť jej súčasťou, treba ju odlišiť i od hyperrealizmu, ktorý pracuje s realistickou či fotorealistickou predlohou (obvykle neobsahuje surreálne motívy).

Poznámky

- ¹ Bližšie pozri: Baleka, J.: Výtvarné umění. Výkladový slovník. Akademie, Praha 1997, s. 370.
- ² Konceptuálnu maľbu ako autorskú techniku charakterizuje Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia (Geržová, J., Profil, Bratislava 1999, s. 53).

3.2 Iluzionizmus a emblematické motívy v konceptuálnej malbe

Príklad Roberta Bielika

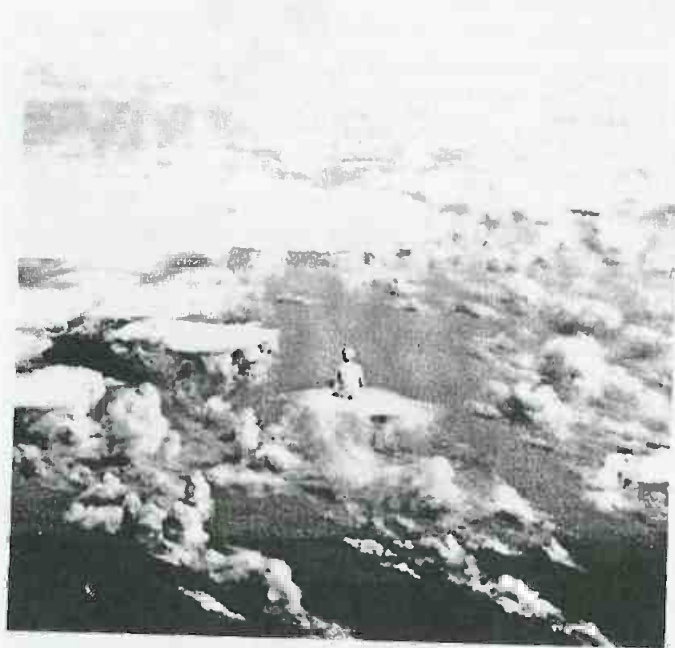
Možnosti reflexie súčasného umenia, vzhľadom na existenciu a, čivažlabohu, i pretrvávajúce literárnych teoretických periodík, sú oveľa žičlivejšie voči literatúre ako voči výtvarnému umeniu a je preto dosť možné, že meno Roberta Bielika, predstaviteľa tzv. barbarskej generácie, rezonuje v kultúrnom povedomí oveľa zreteľnejšie ako meno básnika a spisovateľa než ako meno výtvarníka, maliara. Jeho profesionálne školenie ho však upriamuje práve na túto dráhu, a to najprv absolútoriom na Strednej škole umeleckého priemyslu v oddelení kamenosochárstva u profesora Gavulu a potom štúdiom na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave, spočiatku v oddelení reštaurovania a potom v ateliéri malby u profesora Rudolfa Sikoru. Napriek tomu, že vnútorná zacielenosť a naturel vedú autora k osobnej poetike, úlohu podnecovateľa („štepniá“, iniciácie) tu zohralo prostredie, atmosféra a intencia školiacich ateliérov, ktoré v prípade reštaurovania viedli k precizovaniu výtvarných techník a v prípade ateliéru malby R. Sikoru ku konceptuálnemu mysleniu. U Bielika vidieť ako tento prvotný podnet, v symbióze s autorským programom, výdatne živí i stupňuje umelecké bohatstvo jeho malby, ktorá je z leonardovského rodu *cosa mentale* či *cadre mental* (*mental painting*). Jej základným postupom je imitácia, a to nielen v zmysle náhradky, ilúzie viditeľného. Tento výrazový prostriedok a postup autor totiž uplatňuje i vtedy, keď sa námetový a významový register jeho výpovede postupne transformuje a rozrastá. Významnú úlohu v jeho rukopisnej habilitate zohrávajú drobné, kresliarsky pertraktované etudy – koláže, vychádzajúce z hotových tvarov a významov obsiahnutých v ilustráciách Biblie od Gustáva Dorrého: Bielík využíva ich archetypálnu a ikonografickú zakorutenosť, ktorú uvádza do nových súvislostí s motívmi voľnej imaginácie, naväzujúcej na filozofické a literárne pramene.

Kresbové figurácie sú čiernobielym pendantom figurálnych motívov - protagonistov Bielikových maliarskych príbehov *Deers*. V cykle *Deers* (Jelene, 1994), pomerne náročnom na dešifrovanie, kóduje osobné zážitky a skúsenosti do významov, ktoré napokon ani nemajú byť odhalené. Neurčitost, tajomstvo, záhada, otázky vznášajú sa nad figurálnymi zoskupeniami autorskej individuálnej mytológie a ikonografie. Bielik vracia do výtvarnej reči motív z tradície poklesnutých žánrov - motív jeleňa. Bez ironie testuje možnosti jeho opätovnej komunikácie, pričom mu prisudzuje hneď viacero symbolických významov pochádzajúcich najmä z východných a európskych mytológií. Pritom motív jeleňa v Bielikovej individuálnej ikonografii akoby k sebe pútal z jednotlivých atribútov to všeobecné: vystupuje v nej ako symbol prenasledovaného, ktorý stále uniká, symbol duše dychtiacej po Bohu, symbol pokory a askézy, symbol trpiteľa. Trpiteľský údel jeleňa zvečňuje často ešte motív fakírskych ostňov, po ktorých zviera kráča alebo na ktorých leží. Symbolické scenérie obsadené okrem symbolov fauny postavami v starobiblických rúchach akoby svojou iluzionistickou poetikou modelácie a konštrukciou scén nekonkretizovaných exteriérov pripomínali renesančné *conversatione*, v ktorých je juxtapozícia figúry a miesta nositeľom významu. Náročnosť identifikácie významu Bielikových diel tkvie práve v uplatňovaní symbolov jeho individuálnej, osobnej skúsenosti a v uvoľnenej nezáväznej postmodernej ikonografie.



Obr. 1 Ekumenický diptych, 1995.

V cykle *Nový bratislavský barok* zaplňa Bielik ponuré interiéry postavami fantómov, androgýnov, dvojpodstatných bytostí majúcich povahu anjela a satana zároveň. Frontálne aranžované postavy sú tu obklopené rozličnými predmetmi, symbolizujúcimi a alegorizujúcimi lásku, vernosť, materstvo. Ako svoj zážitok naformulovala Zora Rusinová „zo scenérií sála dusivá atmosféra hedonizmu a dekadencie konca vekov. Ich fotorealistická podoba, založená často na citovaní reklamných fotografií, ich posúva za hranice reálneho sveta.“¹ Detailnosťou prepisu akcentované postavy, bytosti, predmety nadobúdajú dekoratívny charakter a stávajú sa emblémom. Autor svoju záľubu a skúsenosť z hľadania a objavovania znaku, značky, emblému pre pocity, vlastnosti a vzťahy uplatňuje najmä v drobných ilustráciách svojich vlastných básnických textov (*Mesačný brat*, *Barbarská ruleta*). Príznačná je pre ne dôsledná symetria až quadrimetria v kompozícii štvorca,



Obr. 2 Z cyklu *Nebo*, 2000.

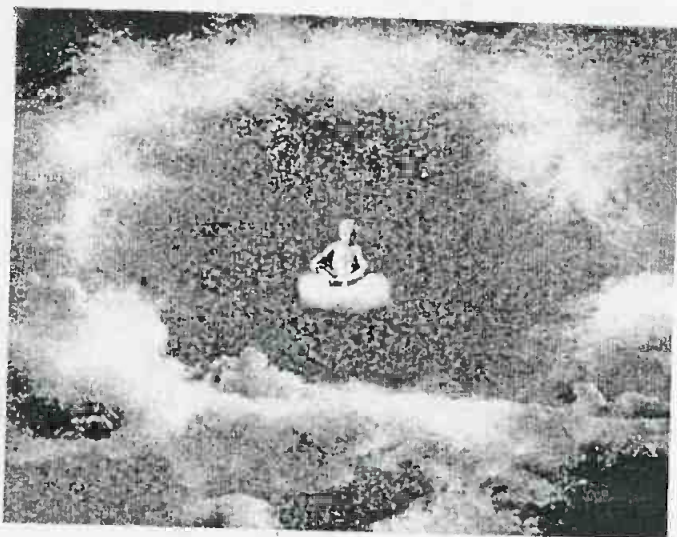
prepojenie figurálnych motívov do symbolických tvarov (srdce, krídla, ruža, viera), v ktorých dominuje volanie po láske, porozumení, spojení, zjednotení, ale zároveň aj obava o tieto predpoklady ľudského. Obavy sa ozývali už aj v témach skorších Bielikových voľných obrazov, na ktorých úlohu symbolického kontrastu fotorealistickej momentky plní dobrotivá zvieracia tvár – tentoraz tvár tuleňa umiestnená na horizontálnej línii neba (obr. 1 – Ekumenický diptych, 1995).

Hľadanie spoločného v ľudských predstavách o vedomí a transcendentnom, o určujúcom prazáklade, o koreňoch viery a o nadpozemskom vedie autora k štúdiu a porovnávaniu európskych a východných duchovných náuk, literatúry, filozofie a náboženstva. Cesty na Ďaleký východ, k tibetským končiarom, mu prinášajú i novú vizuálnu skúsenosť, ktorú môže spojiť so svojimi úvahami o význame ticha, prázdna, prázdneho priestoru. Výtvarnému prednesu týchto úvah dáva formát veľkorozmerných tabúl, akoby to, čo je *jedno*, potrebovalo veľkorysejšie, priestrannejšie prostredie. Je to napokon jedna z tendencií moderného umenia, charakteristická práve tým, že sa abstraktné obrazy a minimalistické umenie presadzujú postupne v stále väčších formátoch.



Obr. 3 Lietadlo a sedem anjelov, 1997.

Prázdny priestor u Bielika nie je voľným, či plochým priestorom bez kontúr a tvarov. Napriek zhode s ideami tibetského budhizmu nejde cestou výtvornej redukcie, abstrakcie, či takého spôsobu, ktorý je v jednotlivých fázach, v rytme a tvarovaní, blízky procesom budhistickej meditácie, ponechávajúc priestor pre samovoľnosť a náhodu. Bielik starostlivo vyberá plochu, priestor a figurálne motívy, pričom ostáva verný staromajstrovským technikám (renesancia, barok, romantizmus). V cykle *Nebo* nastáva zmena len v zosvetlení farebnej palety, princíp iluzívnej modelácie sa zachováva. Bielik vo svojej imaginácii duchovného, v zmyslovoteresnom spôsobe naplnenia predstáv, ostáva naplno v západnej európskej tradícii. Táto intencia je vedomá. Tak ako reálne a realisticky, v zmysle spôsobu perspektívneho vnímania okolitého sveta, vidíme pozemský svet, tak nám ponúka Bielik i vzhľad sveta mimopozemského. Voľný priestor či prázdno preto nie je prázdnom v pravom slova zmysle. Je to priestor plný predmetnosti i keď len „jedného“ či „mála“, ktoré navyše nesie v sebe príbeh, epickosť. Bielik zaľudňuje priestor predovšetkým chuchyalcami, ale aj celými poliami mrakov,



Obr. 4 Mäkké prázdno, 1997.

postavičkami „zosúčastnených“ anjelov, motívmi civilistických lietadiel, ale symbolickosťou obťažkanými motívmi zvierat (posvätná krava). Nebeský priestor predstavuje rozľahlé hory oblakov, ktoré majú svoj veľmi konkrétny tvar nahliadaný zvrchu, ale aj svoju hrúbku, masu, oddeľujú sa v prerývaných vrstvách, nasvecujú svetlom rôznej intenzity a spektra, ktoré ešte plnšie modeluje ich tvar. „Nebá“ ponúkajú ilúziu mimoriadnej hĺbky, majú vysoký horizont, predstavujú akási nebeskú plošinu. Pretože ponúkajú „pevné nebo pod nohami“, vyzerajú protagonisti nebeských výjavov tak civilne a cítia sa tak bezpečne, sebaisto a pohodlne („ako v raji“). Bielik predstavuje svet na nebesiach takým spôsobom, akoby chcel sňať rúško tajomstva z neznámeho i posvätného a poukázať na to, že svet mimo nás nemusí byť priveľmi rozdielny, či cudzí, i keby nemal mať nám podobný vzhľad. Preto je autorovou stratégiou stvárňovanie na hrane fotoreklamného vzhľadu, preto i balansovanie na hranici vysokého a nízkeho, preto ono pohrávanie sa s prvkami gýča, ktorý je len výrazom ľudskej túžby po porozumení a dôsledkom ľudskej potreby zjednodušenia v mene osvojenia neznámeho (obr. 2, 3, 4).

Toto akoby bola jedna z Bielikových stratégií semiotického modelovania sveta: to, čo je sprofanované, poklesnuté (motív jeleňa, ruže, srdca) očisťuje a dostáva na novú recepčnú úroveň, a naopak to, čo nemá pevný tvar (neutčité, nevecné, nadpozemské) približuje artikulovaním nových emblémov a vizuálnych situácií či scénok. Tento prístup je zároveň dôvodom až humorného nadľahčovania vážnej témy bez toho, že by sa jej veľkoleposť zmenšovala. Bielikove „nebá“ nie sú len „nadhľadové“, ale ponúkajú sa aj na pohľad zospodu, sú skombinované s motívom mesta (civilné), s emblémom barokových puttov (imaginatívne a historické). Inokedy je nebo vo frontálnej pozícii, „pred nami“, jeho hĺbka je len tušená. Priestor na nebi sa tiež postupne akoby figurálne vyprázdňuje. Z viacerých postáv predtým ostáva teraz jedna postava muža s odvrátenou tvárou, asketicky zbaveného šatu i vlasov, otočeného smerom k nebu. Tento akoby naznačoval, že svet pred nami (či za nami) je svetom hodným nášho pohľadu. Tendencia odstúpenia od pozemskej predmetnosti akoby sa každým novým Bielikovým obrazom zvyšovala. V poslednom cykle s motívom neba autor prehľbuje a odhaluje nastúpenú konceptuálnu stratégiu, keď vedľa obrazov oblohy v rôznej farebnej intenzite a rozvírení uvedie bielu vyprázdnenú plochu. Semiotickým prepojením predmetného sveta oblakov a od telesnosti vyprázdneného sveta duchovnosti

je text (citát sv. Bernarda z Clariveaux: *QUIS EST HOMO, QUO DEUS NON APPARET*). Apoteóza vizuálnej nádhery a plnosti ticha v absolútne je takýmto spôsobom zavŕšená.

I keď metamorfózy nebeských oblačných tvarov ponúkajú nekonečné množstvo variácií a sám autor ešte nevyčerpal tento motív, patrí k jeho námetovému okruhu tiež motív mora. Nestálosťou vzhľadu, formy, farby, ale i hĺbkou duchovných konotácií je to motív blízky nebu... Bielik však tentoraz na rozdiel od veľkoplošných nebies vytvára sériu malých morí (*Srdce a moria*) (obr. 5). Tieto sú rovnako ako v predchádzajúcom prípade podané tiež nie ako realistický záznam, ale ako prvok semiotickej hry. Obraz mora, na ktorom sa v emblematickom prevedení hojdá červené srdce, je zasadený do kvázihistorizujúcej dekoratívnej obruče, ktorú ukončujú dve špeciálne prítu príležitosť vymodelované jašteričky. Opäť kvázigyčový prvok v konceptuálnej intencii tu kladie otázku: prečo sa ono očarujúce, napríklad more, výtvare sprofanovalo a prečo podobne ako iné osvedčené hodnoty, napríklad láska, nadobudlo vo výtvarnom spracovaní emblematickú, na jednej strane obľúbenú, ale na druhej nedôveryhodnú podobu? Takto by sme mohli charakterizovať jednu z možných interpretácií konceptuálneho jadra tejto série Bielikových maliieb.



Obr. 5 Srdce a moria, 1999.

Iluzionistický princíp v dejinách umenia pretrváva napriek alebo práve preto, že pribúdajú technologicky dokonalejšie prostriedky modelovania sveta a ilúzie (digitálny elektronický obraz, virtuálna realita). Bude i naďalej zaujímavé sledovať jeho význam pre umelecký výraz a estetický zážitok. V súčasnosti sa ukazuje, že je to jeden z dôležitých prvkov konceptuálnej malby ako žánru postmoderného umenia druhej polovice 20. storočia.

Poznámky

¹ Bližšie pozri: Rusinová, Z.: *Materia Prima UBS*, Bratislava 1998.

3.3 Obraz, ilúzia, myslenie

Terminologická rozkolísanosť a nemožnosť zaradenia súčasných umeleckých prejavov výlučne do jedného žánru nesvedčí o nerozhodnosti či rozpakoch teoretikov, ale zodpovedá ich pozícii, z ktorej minuciózne posudzujú a špecifikujúco zaraďujú dielo do „priehradiek“; hovorí tiež o akcentovaní určitých hľadísk a momentov, ktoré podmieňujú túto zaradenosť. Rovnako na druhej strane táto diferencovaná situácia nie je dôkazom rozkolísanosti, váhavosti alebo neintenciálnosti autorov, ale naopak dôkazom výrazovej a významovej mnohovrstevnatosti ich diel. Je potom celkom legitímne, ak sa to isté dielo, napríklad hyperrealistický obraz Richarda Estesa (Holland hotel) uvádza v žánri hyperrealizmus a tiež v žánri postmoderna a neoklasicizmus. Taktiež by sme mohli v rámci konceptualizmu predstavené diela Marka Wallingera (Otcovia a synovia) považovať za čistý hyperrealizmus. Konceptuálny aspekt surrealizmu robí blízky diela René Margritta a Marka Tanseyho („Action painting“). Celminsovo „More“ je dielo, ktoré má blízko k hyperrealizmu i k minimalizmu.

A to ešte nehoríme o štúdiách rodovo, minoritne a geograficky lokalizovaných výtvarných kultúr, kde uvedené hľadisko spája polohy od abstrakcie po environment. Rozdelenie postmoderného umenia do takýchto kapitol však nesleduje len hranice, ale všima si ako minoritná, geograficko-kultúrna, feministická, homosexuálna, alebo rasová zaradenosť diel hrá nielen významotvornú (t. j. konceptuálnu, ideovú) úlohu, ale priamo ovplyvňuje, a spoluurčuje ich morfológiu - estetiku ich výrazu. Iluzionizmus a konceptuálne hry, napríklad Cindy Schermanovej, alebo čistý textový konceptualizmus homosexuálnej orientácie, ktorý je v pozadí diela Dereka Jarmana (napríklad obraz *Blood*), by sa výlučne z výtvarného textu, bez poznania súvislostí (konceptuálneho) nedali jednoznačne odčítať. „Blood“ by samozrejme obstál v kapitole „konceptualizmus“. (Príklady sme vybrali z publikácie E. Lucie-Smitha: *Art Today*, Slovart, Bratislava 1996.)

Ešte voľnejšie, ale adekvátne poníma hranice medzi žánrami (artami,

tendenciami) nami viackrát uvádzaný Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice dvadsiateho storočia (Red. J. Geržová, 2000). Pojem konceptuálne umenie je tu východiskom, ktoré rozbieha, ale logicky nachádza svoje varianty (fluxus, event, akcia, land art) v ďalších odkazujúcich heslách. Táto spojitosť a prekrývanie charakteristík určujúcich nominalizáciu „artu“ väzí zrejme v tom, že umenie od druhej polovice dvadsiateho storočia vyrastá z podložia konceptualizmu. Tento ich zjednocuje a vytvára slohotvorné predpoklady. Z dnešného hľadiska, a teda len z krátko časového odstupu, sa javí umenie ako rôznorodá a diferencovaná „masa umenia“. Dovoľme si naznačiť, že ak bude dejepis umenia zhodnocovať toto obdobie z väčšieho odstupu, napríklad ďalšieho polstoročia, bude jeho slohotvorným prvkom a spájajúcim elementom práve konceptuálny charakter, t. j. zacielenosť na ideu – tézu (oznam, hodnotenie, výzva, apel ako operatívna línia Mikovho modelu komunikácie). Tieto výzvy v konceptuálnom umení, ktoré má už svoju históriu, ani neudržali dlho svoj dematerializovaný charakter a materializovali sa (sám zakladateľ J. Kosuth dbá na „inštalačnú“ stránku konceptov). Vizualizácia (realizácia, inštalácia idey) je najtypickejším znakom tohto umenia a akcent na koncepte, na ideí zároveň znamenal v určitom ohľade rezignáciu na krásnu formu (napríklad i na prácnosť maliarskeho prejavu), sústredil sa na problém vystihnúť tézu, podať význam, čo bolo od prevedenia pomerne nezávislé! Konceptualizmus ale neznamenal zánik ani potlačenie klasických výtvarných postupov. Tieto, ako sa pomerne skoro ukázalo, mohli veľmi dobre zapadnúť do konceptuálnej paradigmy. Pop-art, ktorý bol jednou z prvých konceptuálnych tendencií, narábal s princípom optickej ilúzie a iluzívnosti, ktoré využívala klasická, ako ju nazýva Greenberg, „skulpturálna“ maľba. Pop-art narábal s vecou samou alebo jej modelom a nepotreboval ani iluzívne odvodzovať jej podobu, alebo na to jednoducho využíval technické prostriedky (serigrafia, airbrush). Opticky verné kópie predmetov (Campbellove polievky A. Warhola) však nemali vypovedať v prvom rade o svojom vzhľade, ale ironizovali konzum – a to už je záležitosť konceptu. Následne hyperrealizmus odvodený od pop-artu využíval iluzívnu techniku tiež v mene nastolovania väčšinou spoločenských otázok. V oboch prípadoch sa ako postup, na rozdiel od klasickej metaforickosti, uplatňoval *metonymický princíp*. Iluzívne postupy využíva tiež imaginatívne umenie a gýč, ktorý sa uplatňuje aj ako súčasť konceptu.

Iluzivnosť ako kategória vizuálneho modelovania sveta zohráva dôležitú úlohu nielen ako jeho prostriedok, ale aj ako jeho predmet alebo cieľ. V akom vzťahu je táto kategória k ďalším dvom výtvarným kategóriám – k obrazu a mysleniu (konceptii), ktoré tvoria jej súčasť, ale i protipól?

Obraz - patrí voľnému, autonómnemu umeniu, ktoré je vystavané na kvalite výtvarného média, jeho analýze, využití výtvarnovyjadrovacích prostriedkov. V malbe ide o maliarsku, optickú kvalitu, bez ohľadu na mimetické napodobenie, námet, naráciu, rozprávanie príbehov, alebo filozofickú reflexiu skutočnosti.

Ilúzia, resp. iluzivnosť – nám dovoľuje vstupovať alebo aspoň nahliadať do priestoru, ktorý reprezentuje; je zrkadlom skutočnosti alebo neskutočného a to tak, že hovorí jazykom skutočnosti vytvára dojem, ilúziu skutočného.

Myslenie - rezignuje na kvalitu ilúzie i malby, tieto využíva len ako súčasť konceptu, preferuje idey, významy, tézy, hypotézy.

Prepojenie týchto funkcií umenia a vývinových období, v ktorých dominujú, je veľmi voľnou interpretáciou, ale dá sa prijať ako námet na ďalšie uvažovanie. V prvom rade nabáda k tomu, aby sme overili ich fungovanie, prípadne postavili kontrapohľad, aby sme zistili, ako je myslenie prítomné v abstraktnom umení (obraz), ako sa ilúzia (iluzivnosť) stáva súčasťou konceptu, či koncept (myslenie) nestojí v pozadí všetkých druhov umenia, a nielen jedného z nich, a podobne. Zdá sa, že produktívne by mohlo byť tiež uvažovanie v tradičných bipolárnych opozíciách: ilúzia – obraz, ilúzia – myslenie, obraz – myslenie.

Podľa toho, ktorá opozícia v tvorbe dominuje, menia sa i jej kvalitatívne a výrazové charakteristiky.

ilúzia	- obraz
„staré“, klasické umenie	voľné, moderné umenie
dôraz na napodobenie predlohy, obsah, príbeh	dôraz na výtvarnovyjadrovacie prostriedky

ilúzia	- myslenie
klasické	neklasické
denotatívne, mimetické	nedenotatívne
optická kvalita	to, čo je „za zrkadlom“
perceptuálne	konceptuálne

výtvornovyjadrovacie prostriedky	obraz - myslenie hodnota myšlienky oznam, hodnotenie, výzva, apel
výraz	význam
abstraktné	konkrétne

Toto „rozpólovanie“ do troch dvojíc zakladá akési „trojnapätie“, sprevádzajúce dejiny umenia od počiatku a zatiaľ sa ukazuje, že ak je ľudská kultúra spojená s premýšľavosťou, ak je leonardovským „cosa mentale“, tak princíp umeleckej ilúzie „myšlienkového“, ideového, zmyslom „oplođeného“ obrazu prekočí i do ďalšieho tisícročia. Ešte zaujímavejšie je sledovať (opäť v rámci diachronie umenia) pozície jedného pojmu v druhom (v rámci jednej lineárnej opozície), t. j. prácu s výtvornovyjadrovacími prostriedkami v iluzívnej maľbe, ilúziu v abstraktnom, konceptuálne v perceptuálnom, mimetickom, iluzívnom, alebo autonómne správanie výtvornovyjadrovacích prostriedkov v koncepte. Hranice a žánrová diferenciacia sa zvlášť dnes, kedy prebieha intenzívna „liečba naivného diváka“ a tvorcu cez postmoderne pluralitné, polyfokálne „kukárko“, javia ako výsostne pomocné kategórie. Diferencovanosť žánrov (zameranosti, funkcie) súvisí s akcentovaním niektorej zložky, a nie s potlačením alebo vypustením ostatných dvoch pólov.

Pre výraznejšie pochopenie úlohy konceptuálnych, iluzívnych (mimetiických) alebo autonómne umeleckých tendencií v dejinách výtvorného umenia sa pokúsime načrtnúť model (schému) umenia. Model si všíma mieru a záväznosť estetických a mimoestetických, kultových, cechových, účelových noriem, ktoré sú v priamom vzťahu k jednotlivým prístupom. Ďalšou súvislosťou je funkcia týchto postupov, ich účel (magický, kultový, dekoratívny, psychologický, zobrazujúci atď.) a zameranie umenia (na transcendentno, objekt, subjekt alebo vyjadrovacie prostriedky).

Model dejín umenia

z hľadiska záväznosti estetických
 a kultových noriem

KONCEPCIA

Pravek, starovek, antika
 Kultové umenie:

kultová norma – koncepcia je primárna, platí posunutá imitácia, štylizovanosť foriem z hľadiska funkcie kultu, záväznosť štylistická (Panofského teória štylizovanosti, napríklad v egyptskom kánone ľudskej figúry), nie je záujem o imitáciu, o verizmus; antický skulpturálny a perspektívny realizmus je posunutý – štylizovaný do ideálu ako výraz vznešenosti a pôsobí tiež v mene kultu. *Dominuje koncepcia.*

Stredovek

Kultové umenie:

kultová norma – koncepcia je primárna, platí ikonografická záväznosť, estetické normy sú latentné, sledujú približovanie sa ku skutočnosti (imitácia, modelácia, plasticita, stupňovanie iluzivnosti). *Dominuje koncepcia.*

ILÚZIA

Renesancia – začiatky moderného umenia

Volné umenie:

kultová norma – koncepcia nie je primárna, ustupuje estetickej norme, estetická norma nastupuje, postupne nahrádza, vystrieda kultovú normu, umenie stojí medzi kultom a realitou – poznaním, zvyšuje sa autentickosť, adekvátnosť videného, od obdobia rannej renesancie sa prehĺbuje iluzivnosť; problém iluzivnosti, ktorý otvorila renesancia, sa vyvíja až po realizmus a impresionizmus v týchto stupňoch:

- vedecký (kognitívny) realizmus (Leonardo da Vinci);
- psychologický realizmus (Carravagio);
- sociálno kritický realizmus (Millet, Daumier);
- vecný, vizuálno atmosferický realizmus (Manet);

impresionizmus – ilúzia zachytenia prchavého okamihu
a dojmu (Monet).

Dominuje iluzívnosť, ilúzia.

KONCEPCIA OBRAZU - ROZBITIE ILÚZIE

Postimpresionizmus (dôraz sa presúva z objektu na subjekt)

Prechodné obdobie

Voľné umenie:

estetická norma začína byť rozhodujúca,

kultom sa stáva samotné umenie, jeho jazyk (expresionistické tendencie Vincenta van Gogha, symbolické tendencie Paula Gauguina, tvarové kubisticko-modernistické tendencie u Paula Cézanna)

Dominovať začína obraz.

OBRAZ/JAZYK

Moderna

Voľné umenie:

estetická norma je rozhodujúca,

kultom je samotné umenie /avantgardy presadzujú svoje vlastné subjektívne dané estetické normy (svoj jazyk), nasleduje uznanie zo strany kritiky – kult (dikrát) moderny. Dochádza k rozbitiu iluzívneho princípu, pozornosť sa sústreďuje na obraz, t. j. na samotné výtvarnovyjadrovacie prostriedky (jazyk) jednotlivých smerov – „izmov“, ktoré vystupujú, fungujú, pôsobia explicitne, zámerne „vyčnievajú“, nie sú skryté ako v iluzionistických tendenciách, kde ich nemalo byť vidieť, boli skryté pod povrchom hladkého rukopisu. Konceptuálne a perceptuálne je v rovnováhe. Konceptuálnym je jazyk. *Dominuje obraz.*

KONCEPCIA

Postmoderna

Voľné umenie:

estetická norma – rozbitá (mnohosť estetických noriem)

kultová norma - rozbitá (mnohosť svetonázorov a presvedčení), na jednej strane umenie splýva so životom, na druhej silnie kult umenia.

V postmoderne dochádza k rozbitiu noriem estetických i kultových,

k ich dekonštrukcii i preskupeniu, vznikajú nové, individuálne normy, zároveň sa umenie sakralizuje, chce byť posolstvom, prekračuje vizuálnu skúsenosť smerom k transcendentnu, má profétické ambície, na rozdiel od moderny nemá v prvom rade estetickú funkciu, ale spoločenskú mýtizačnú funkciu. *Dominuje koncepcia*. Estetické normy sa prenechávajú sfére užitočného umenia. Ako hovorí Wolfgang Iser – v estetickom zmysle je umením dvadsiateho prvého storočia design. Po strate, vyprchaní naivnej viery v Boha a v silu náboženstva nastupuje náboženstvo umenia. Umenie je moderným – postmoderným náboženstvom, a to i v jeho negatívnom rámci, ak berieme do úvahy napríklad satanistické tendencie hudby alebo agresívnu persuzívnu komerčných audiovizuálnych masmédií. Umenie postmodernity nechce byť ópiom, ako sa kedysi skreslene interpretovalo náboženstvo, ale jasným, jasnozrivým videním, má výrazne epistemologické funkcie, nielen z hľadiska vnímania, racionálneho a emocionálneho poznania, ale z hľadiska rozširovania novej skúsenosti. Tieto ambície otvorene hlása, sú jeho konceptom! V postmoderne pokračuje diferenciacia tendencií a hnutí – „artov“, ktorá je sprevádzaná stratou estetických noriem (rozbitie ilúzie a obrazu, klasické výtvarnovyjadrované prostriedky sú využívané novým spôsobom), i kultových noriem (záväznosť ikonografie zanikla). Nastupuje kult individuálnych mytológií, čo treba chápať širšie ako len tematizovanie sebareflexie, nastupuje individualizácia, polarizácia a rozrôznenosť výtvarných prejavov, a to i na úrovni tvorby jedného autora (rôznosť autorskej poetiky, pričom platí zásada „všetko je dovolené“). Táto neviazanosť na normy sa vníma ako produktívna, užitočná a prospešná pre rozširovanie obrazu sveta polyfokálnym hľadiskom, pluralitnou skladbou obrazov. Na druhej strane sa však dnes za toto rozšírené uvedomenie tvrdo platí, ako na to upozorňuje Susan Gabliková, *terorom* (kultom, diktátom) *individuálnej slobody*. A z toho vyplýva zneistenie a tragický pocit dezilúzie na konci 20. storočia a na prelome miléníí. No možno to bude práve umenie, ktoré nájde a odhalí protiváhu tomuto pocitu.

Zhrnutie

Štúdie, z ktorých sme vytvorili tento súbor, sa dotýkajú niektorých problémov poslednej kapitoly „*príbehu veľkého umenia*“. Ich intenciou je pochopiť, uznať, prípadne explikovať konceptuálnu povahu umenia súčasnosti. Metóda, ktorá chce viesť k týmto cieľom, hľadá východisko v jazyku umenia a v jeho pragmatickom dosahu. Cestu nášho uvažovania vedie presvedčenie o spätosti vyjadrovacích prostriedkov s výrazom, t. j. s ich funkciou, ktorú plnia pri budovaní významu a zmyslu diela. Napriek tomu, že z hľadiska klasických dejín umenia (ako súčasti „*veľkého príbehu*“) pôsobia umelecké prejavy po období moderny často veľmi nekonvenčne, zvlášťne až absurdne, princíp tvorby tvaru sa v nich uchováva: tvorca má k dispozícii určité prostriedky viditeľného a predstavovaného sveta (vizuálny vzhľad) a tie použije na spracovanie mienenia, myšlienky, idey, koncepcie (mention). Výsledkom je umelecká výpoveď prežívaná divákom. Miesto, kde sa stretáva mienenie a prostriedky, je procesom tvorby, oným AKO (metóda, postup, sloh, štýl). Vzhľad vonkajšej skutočnosti a jej analýza v intencii vyabstrahovania prostriedkov umeleckého jazyka (bod, línia, tvar...), t. j. videnie niečoho v niečom, však v umení po období moderny ustupujú do úzadia, alebo sú sprostredkovateľom exponovania idey. Explicitnosť, resp. explikovanie idey je pre postmoderné obdobie charakteristická.

Ready-meanings sú len jedným z prostriedkov postmoderného jazyka. Čo všetko spadá do reči umenia a ako je to navzájom usúvzťažnené a napokon i ona samotná súvzťažnosť ako kompozícia prvkov je predmetom nášho uvažovania v prvej kapitole. Kompozíciu v nej charakterizujeme ako výraz hľadania poriadku. Konfrontujeme charakteristiku a zmysel kompozície ako klasickej umenovednej kategórie a kompozície v postmoderne, ktorá javí známky uvoľnenosti, dekomponovania, narušenia rámcu, vonkajšej neusporiadanej. *Implicitná kompozícia* ako organizácia mienenia (mention) je však aj v postmodernom diele uchovaná. Imperatívom pre budovanie tvaru

postmoderne, a teda i pravidlom jeho kompozície, je jeho inovácia, novosť, atraktivnosť v záujme presadenia sa na trhu umeleckých informácií. Pre postmoderný tvar je preto typická jeho nestálosť, nepredvídateľnosť a neanonizovanosť. Analýza a interpretácia konceptuálnych diel v druhej kapitole priniesla však predsa len určité zovšeobecnenia v podobe ich výrazovej diferenciacie a typologizácie. Potvrdila sa tým nielen tendencia myslenia o umení (napríklad v praktikách interpretácie), ale aj umeleckého myslenia ako takého, t. j. vidieť jedinečné cez spoločné, vidieť, čo je jednotlivým umeleckým tvarom príbuzné.

Výrazový efekt rozlične komponovaných zložiek typologizujeme a pomenovávame ako emotívny, lyrický, spektakulárny, lakonický, kom/pozičný a monokulárny koncept. Na príklade diel významných konceptuálnych autorov (Kosuth, Kabakov, Košš), analýzou ich kompozičných spojení (juxtapozícia, relativizácia, ironizácia, banalizácia) sa usilujeme explikovať estetický účinok konceptov. Mnohočlennosť (skladba mnohých, často rôznorodých, heterogénnych prvkov) nie je výlučným ani špecifikujúcim znakom postmoderného konceptu. Rovnako však nemožno povedať, že jednoduchosť, štylistická homogénnosť, jednoznačnejšie identifikovateľné vzájomné spoje v kompozícii sú znakom diela pred postmodernou. Interpretácia diela s malým počtom prvkov na príklade Malevičovho Čierneho štvorca na bielom pozadí nám mala ukázať práve limity klasifikácie (zaraditeľnosti diela do moderny alebo postmoderny), ale zároveň aj samotnej interpretácie. Ukázalo sa, že dielo s malým počtom prvkov sa nemôže spoliehať výlučne na sledovanie vzťahu vizuálneho vzhľadu prvkov a ich pôsobenia, ale že musí rešpektovať myšlienkový kontext. Kontext mienenia (mention context), ako aj prvky diela však považujeme za súčasť jeho pragmatickej realizácie. Sme si rovnako vedomí i toho, že tento kontext je aj súčasťou interpretácie klasického diela, lenže v interpretácii moderného, abstraktného alebo konceptuálneho tvaru je rešpektovanie tohto kontextu v popredí.

Jedným z najvýraznejších princípov postmoderného diela je jeho intertextualita. Mienime ju ako vzťah heterogénnych prvkov v rámci jedného diela (text v texte), ale aj ako spájanie diel alebo žánrov, ktoré samostatne fungujú iným spôsobom, ako keď sa navzájom kombinujú. Zvláštnym prípadom sú umelecké žánre, ktoré sa etablovali v období postmoderny. Vyznačujú sa prienikmi bežného života a umenia (performancie, happeningy, fluxus), pre-

sahmi a prekrývaním funkcií (umelecké a úžitkové), alebo spolupôsobením rôznych médií (multimédiá). Výsledný umelecký tvar nadobúda takýmto intertextuálnym prepojením často synkretickú povahu. Umelecká správa v období postmodernity tak funguje ako veľké multimediálne show zamerané na zaujatie diváka raz viac inokedy menej závažným spoločenským posolstvom. Show je tiež princípom, ktorým sa toto posolstvo o stave človeka vo svete sprostredkováva, t. j. ukazuje. Vonkajším tvarom predkladá navonok to, čo je skryté (mention context). K paradoxom postmoderného diela patrí toto šifrovanie mention, tiež meditatívna, na úvahy zacielená povaha navonok showmediálne pôsobiacich prezentácií, čo charakterizujeme ako antishow.

Spojenie voľného umenia a náboženských motívov, ktoré má v postmoderne tiež pomerne často ironizujúci, banalizujúci charakter, je ďalším prípadom intertextuality, a to na úrovni ikonografických motívov, ale i na úrovni rukopisu či štýlu. Ikonografický motív z oblasti biblických námetov je v ironizujúcom vzťahu použitý neafirmatívne. To znamená, že z hľadiska posilnenia náboženského presvedčenia nefunguje, je iným *diskurzom*, hoci ikonograficky (používa vlastne ustálené *ready-meanings*) sa pohybuje v tejto oblasti. Opačným prípadom je použitie vecného, fotorealistického obrazu z oblasti profánneho referensu, z oblasti svetských motívov zo spoločenského prostredia, z rodiny, z pracovného prostredia atď. v prospech morálnej a náboženskej myšlienky. Príkladom na takéto presahy žánrov či postupov je tvorba Juliána Fila, na ktorej demonštrujeme tento špecifický druh intertextuality. Tento druh intertextuality sa napokon javí ako pomerne rozšírená stratégia post/modernizácie umeleckého výrazu v oblasti náboženskej tvorby. Filova tvorba je však vďačným príkladom i na vnútrotextovú intertextualitu, ktorá sa realizuje ako skladba obrazových fragmentov.

Ikonografické motívy z Biblie alebo fragmenty výtvarných záznamov sú vlastne prípadmi *ready-mades* a *ready-meanings*. Zvláštnym prípadom je využitie už ovládnutých, kanonizovaných vyjadrovacích prostriedkov na úrovni slohu (rukopis, iluzívnosť, plasticita, baroková dramatizácia, kompozičné typy a pod.). Tu by bol možno vhodný pojem *ready-forme* alebo *ready-medium*. Ich využitie sa však oproti pôvodným slohom deje v prospech konceptu („vyčnievanie idey“ - konceptuálny pragmatický efekt), nie ako demonštrovanie mohutností samotných princípov, ako to bolo napríklad v období moderny.

Náboženskú tvorbu dosiaľ charakterizuje terminologická neustálenosť. Hovoríme o nej zároveň aj ako o tvorbe s náboženskými motívmi alebo o sakrálnnej tvorbe. Príznačná pre ňu je zameranosť na sakrálnosť, t. j. vedomie autora, že prináša posolstvo o prítomnosti, jestvovaní božského vo svete. Umelecký tvar tejto zameranosti nie je kanonizovaný, ako to bolo napríklad v stredoveku, kedy bola náboženská ikonografia záväzná. Náboženské umenie malo zároveň náboženskú, t. j. kultovú úžitkovú funkciu, a umeleckú funkciu. Dnes pod pojmom náboženské umenie nerozumieme len umenie s touto úžitkovou funkciou, ktoré naďalej pokračuje a rozvíja sa, ale aj umenie, ktoré má zároveň ambície byť univerzálnym, pôsobiť nielen nábožensky cítiaceho, ale na každého prijímateľa. V umeleckej náboženskej tvorbe sa preto stretávajú vlastne dve intencie – špecifická a duchovne univerzálna (všeobecne duchovná, spirituálne relevantná). Náboženskú tvorbu by sme mohli vnímať ako relikť „veľkého príbehu“, v ktorom pretrváva jedna idea – kresťanstvo (podobne prežívajú i smery moderny, napríklad abstrakcionizmus, expresionizmus alebo rôzne poklesnuté žánre). Adekvátnejšie ju však bude vnímať ako súčasť postmodernej mozaiky, ako menšinový žáner, ako výraz, výsledok a súčasť diferenciacie umeleckých diskurzov, ktorých určenosť, t. j. pragmatická funkcia, má dopad na ich tvar (štruktúru, podobu). To, čo nás oprávňuje k tomuto tvrdeniu, je fakt, že tieto špecifické žánre zároveň používajú jazyk vlastný umeniu zameranému aj na iné spoločenské skupiny, alebo, a to je najčastejší prípad, používajú jazyk umenia bez tohto skupinového zacielenia. Veľké množstvo smerov po období moderny hovorí o rozličných stratégiách umeleckej tvorby, ale tieto ešte nevymedzujú, nešpecifikujú skupinové žánre (rodové umenie: feministky a homosexuáli; umenie geografických lokalít: umenie Afriky, umenie New Yorku; umenie svetonázorové: náboženské umenie/, ale majú všeobecnú platnosť. Niekedy sú tieto stratégie totožné alebo sa prekrývajú s výtvarnými technikami. Instalácia, objekt, video alebo land art, minimalizmus či laserové show sa môžu stať jazykom umenia zameraného dokonca na ideovo (názorovo) protikladné skupiny príjemcov. To znamená, že popri paralelnosti plurality názorov a ich vyjadrenia platí tiež ich nepodmienenosť a kríženie (na vyjadrenie určitého názoru si autor vyberie prostriedok, ktorý využíva umenie s protikladným názorom). Kombinatorika tejto jazykovej hry umeleckých smerov a žánrov (umeleckého diskurzu) v období po moderne je o to bohatšia.

Pre tzv. náboženské umenie je príznačné i to, že je takto vnímané, a teda i klasifikované nielen zo strany tvorcu, ale aj zo strany vnímateľa. Preto je potom možné, že pre niekoho určitý tvar evokuje náboženské predstavy, ale u iného, hoci nábožensky rovnako cítiaceho človeka, toto poslanstvo nie je týmto tvarom sprostredkované. Je to zapríčinené uvoľnenosťou a univerzalizovaním náboženskej ikonografie, ale tiež rozličnou mierou vkusu a pripravenosťou diváka na nový tvar v náboženskom umení. Tento sa stáva predmetom diskusií a sporov v umeleckej a diváckej obci. Napriek tomu, že hranice náboženského umenia sú voľné, môžeme ho vymedziť tým, čo je v ňom prítomné vždy, t. j. intencia k sakrálnosti, resp. sakrálnosť ako výrazová kvalita. Túto bližšie podmieňujú isté motívy, tradičná a inovovaná náboženská ikonografia, miera duchovnosti (ako potlačenie svetského) a recepčný kontext. Škála predstáv o posvätnom i o tom, čo možno v súčasnosti považovať za náboženské umenie, je široká a hranice určuje skôr negatívne. Skôr môžeme povedať, čo do náboženského umenia nepatrí, čo je nevhodné pre túto funkciu (tabu v náboženskom umení), ale nie, čo sem má patriť. Súčasné umenie s náboženským zameraním využíva i konceptuálne stratégie a tým rozširuje hranice aj tohto žánru.

Záverečné štúdié sú venované iluzívnemu (mimetickému) princípu, ktorý sprevádza dejiny umenia v celom ich priebehu. Iluzívnosť a miméza sa v jednotlivých periódach histórie využívajú s rozličným cieľom a funkciou. Iluzívnosť, ktorú by sme mohli chápať aj ako opozíciu či protiklad konceptuálneho prístupu, paradoxne využíva aj konceptualizmus ako smer súčasného umenia. Na druhej strane ideová (myšlienková) stránka umeleckej tvorby, ktorá často artikuluje kultové potreby je neoddeliteľou súčasťou umeleckej výpovede už v prvopočiatkoch civilizácie. Vzťah koncepcie, ilúzie a obrazu ako scelujúceho média oboch princípov modeluje aj „príbeh“ dejín umenia.

Summary

The theses creating this collection touch some of the problems discussed in the last chapter of "the story of great art". Their intention is to understand, accept, and respectively explicate the conceptual nature of current art. The method leading to these goals looks for a starting point in the language of art and also in its pragmatic range. The way of our hypothesis is lead by conviction about the connection between expressive means and an expression, and also their functions in an expression and building the meaning of work. In spite of the fact that from the point of view of classical history of art (as part of "the great story") the artistic manifestations often appear to be non-conventional, strange, or even absurd after the era of modernism, the principle of shape creation is preserved in them: the creator makes use of certain means of visible and imaginary worlds (visual appearance) to be used for processing intentions, thoughts, ideas, and conceptions (mention). Here an artistic statement experienced by a viewer is the result. The place, where intentions and means meet, is the process of creation – the HOW (a method, process, style). The appearance of external reality and its analysis in the intention of abstracting process of artistic language means (point, line, shape, etc.) – i.e. seeing something in something else – recede into background in art after the period of postmodernism, or they are mediations of idea highlighting. Explicitness, or respectively, the explication of idea is characteristic for the postmodern era.

Ready-meanings are only one of the means of postmodern language. What belongs to the language of art and how everything is interrelated, and also interrelations as a composition of elements, are subjects of our discussion in the first chapter. There the composition is characterized as an expression of looking for order. We confront the characteristics and the meaning of composition as a classical artistic-science category, and of composition in postmodernism that has features of looseness, decomposing, breaking the form, and external disorderliness. An implicit composition as an organization

of intentions (mention) is, however, preserved also in the period of postmodernism. The innovation of shape, its novelty and its attractiveness in order to win through in the market of artistic information, is an imperative for building a shape as well as a rule for its composition. That is why inconstancy, unpredictability, and decanonisation are typical for a postmodern shape. The analysis and interpretation of conceptual works in the second chapter, however, brought some important generalizations in the form of their expressive differentiation and typology. Not only the tendency in thinking of art (e.g. interpretation practice) has been proved, but also the artistic thinking as such, i.e. seeing the unique through the common, seeing what is connected with individual artistic shapes.

Expressive effects of variously composed elements are categorized and named as the following kinds of concepts: emotive, lyrical, spectacular, laconic, com/positional, and monocular. There is an effort to explicate the aesthetic effect of concepts on examples of works of important conceptual authors (Kosuth, Kabakov, Košš) by analyzing their compositional connections (juxtaposition, relativization, ironization, banalization). Multiplicity (a composition of a lot of, very often heterogeneous elements) is neither an exclusive nor specific feature of a postmodern concept. At the same time, it cannot be said that simplicity, stylistic homogeneity, and more specifically identifiable mutual connections in a composition are features of works before postmodernism. The interpretation of work with a small number of elements on Malevič's 'Black Square on a White Background' has been aimed at showing the very limits of classification (the place-ability of work either within modernism or postmodernism), but at the same time of the interpretation itself. Conclusions have shown that works with a small number of elements cannot rely exclusively on observing the relationship between the visual appearance of elements and their effects, but that they have to respect the context of ideas.

One of the most expressive principles of a postmodern work is its intertextuality. We treat it as an interrelation of heterogeneous elements within one work (a text in a text), but also as connecting works or genres, which on their own function in different ways from those ones created by a mutual combination. Artistic genres, coming into being in the period of postmodernism and being characterized by the overlap of everyday life and art

performance, happenings, fluxus), by exceeding and overlapping functions (artistic and utilitarian), or by co-influence of various media (multimedia) are a special case of intertextuality. Thus by such intertextual connections, the final artistic shape often gains a syncretic nature. And thus artistic information in the period of postmodernism functions as a big multimedia show concentrated on capturing the viewer's attention by sometimes more or less important social message. A show is also a principle, by which this message about the state of man in the world is mediated, i.e. shown. By an external shape it outwardly introduces the hidden (mention context). This mention coding belongs to paradoxes of a postmodern work, as well as the meditative nature aimed at reflection; the nature of outwardly 'showmedially' affecting presentations, which we have come to call an *antishow*.

The connection of free art with religious motifs, that too, has relatively often an ironizing, banalization nature in postmodernism, is another case of intertextuality on the level of iconographic motifs, as well as a manuscript or style. An iconographic motif from the area of biblical motifs is used non-affirmatively in the ironizing relationship. This means that from the point of view of strengthening religious conviction it does not work, it is a different *discourse*, although iconographically (it in fact uses those fixed ready-meanings) it moves within this area. The contrary case is represented by the use of a matter-of-fact, photo-realistic image from the field of 'profane reference', from the field of secular motifs from social surroundings, from the family, from the working surroundings, etc. for the benefit of moral and religious ideas. An example of such an overlap of genres or processes is seen in the work of Julián Filo, on which this specific kind of intertextuality is demonstrated.

Iconographic motifs from the Bible or fragments of records of fine art are in fact cases of 'ready-mades' and 'ready-meanings'. The use of already dominated and canonized expressive means on the level of style (manuscripts, illusiveness, plasticity, baroque dramatization, compositional types, etc.) represents a special case again. Here the terms 'ready form' and 'ready meaning' would probably be appropriate. Their use, however, takes place in the benefit of concept ("a prominent idea" – a conceptual pragmatic effect) as an opposite to the original style, and not as demonstrating mightiness of the principles themselves, as it was, e.g. in the period of modernism.

Religious works are so far characterized by terminological inconstancy. They are at the same time referred to as works with religious motifs or sacral works.

The focus on sacrality is a typical feature of them, i.e. the consciousness of the author that he/she is communicating the message of presence and existence of the divine in the world. An artistic shape of this focus is not canonized, as it was e.g. in medieval times when the religious iconography was compulsory. Religious art had at the same time a religious – i.e. cult utilitarian – function, as well as an artistic function. Nowadays, under the term 'religious art' we do not understand only art with this utilitarian function, which is still being developed, but also art, which at the same time has ambitions to be universal, affecting not only religious people exclusively, but all its receivers. It will more adequately be perceived as part of postmodern mosaic, as a minor genre, as an expression, a result and part of differentiation of artistic discourses, the determination of which – i.e. the pragmatic function – affects their shape (structure, image). What authorizes us to claim this is the fact that these specific genres at the same time use the language of art concentrated also on other social groups, or – and this is the most frequent case – they use the language of art without this concentration on any specific group. A great number of movements after the period of modernism speak about various strategies of artistic creation, but these do not yet define or specify group genres (gender art: feminists and homosexuals; art of geographical localities: African art, New York art; world-opinion art; religious art), although they are universally valid. These strategies are sometimes equal or overlapping with fine art techniques. Installation, an object, a video or land art, minimalism or laser show can become the language of art focused on contradictory groups of receivers from the point of view of ideas (opinions). This means that along with the parallelism of plurality of opinions and their expression, also their non-conditionality and overlapping are valid (for expressing a particular opinion the author chooses means used by art with the contrary opinion). The combinatory science of this language play of artistic movements and genres (artistic discourse) in the period of modernism is thus much richer.

The concluding theses are devoted to an illusive (mimetic) principle, which has always been accompanying the history of art in its full extent. In

each individual periods of history, illusiveness and mimesis are treated with various aims and functions. Illusiveness, which could also be understood as an opposition or contradiction to a conceptual approach, paradoxically makes use of conceptualism as a stream of current art. On the other hand, the idea side of artistic creation, which often articulates cult needs, is an inseparable part of current artistic expression from the very beginnings of civilization. The relationship between a concept, an illusion and an image as a uniting medium of both principles is modeled by "the story" of the history of art.

Literatúra

- Alpatov, M.: Dejiny umenia 3. Tatran, Bratislava 1977.
- Arendtová, H.: Krize kultury. Mladá fronta, Praha 1994.
- Bakoš, J.: Umelec v klietke. SCCA-Slovensko, Bratislava 1999
- Baleka, J.: Výtvarné umění. Výkladový slovník. Akademie, Praha 1997.
- Barthes, R.: Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie. Československý spisovatel, Praha 1997
- Baudrillard, J.: L'échange symbolique et la mort. Gallimard, Paris 1976.
- Baudrillard, J.: La société de consommation. Denoël 1970.
- Beltling, H.: Konec dějin umění. Mladá fronta, Praha 2000.
- Benjamin, W.: Eseje. Kalligram, Bratislava 1999.
- Bense, M.: Teorie textu. Odeon, Praha 1967
- Bielik, R.: Katalóg k výstave „Deers“. SVÚ, Bratislava 1995.
- Clair, J.: Marcel Duchamp ou le grand fictif. Gutileé, Paris 1975.
- Debry, R.: Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident. Gallimard, Paris 1992.
- Derrida, J.: La vérité en peinture. Flammarion, Paris 1978.
- Derrida, J.: Texty k dekonstrukci. Archa, Bratislava 1993.
- Descombes, V.: Stejně a jiné: Čtyřicetpět let francouzské filosofie (1933-1978). ISE, Praha 1995.
- Dodds, E. R.: Pohané a křesťané ve věku úzkosti. Petr Rezek, Praha 1997
- Eco, U. – Rorty, R. – Culler, J. – Brooke – Roseova, Ch.: Interpretácia a nadinterpretácia. Archa, Bratislava 1995

- Interpretácia výtvarného diela v teórii a praxi. Pedagogická fakulta UBM a MC Banská Bystrica 2000.
- Inštritorisová, D.: O výrazovej variabilite divadelného diela. FF UKF, Nitra 2001.
- Kalnická, Z.: Angloamerická, nemecká, francúzska a talianska estetika 70. a 80. rokov 20. storočia. FF UK, Bratislava 1992.
- Kapsová, E.: ECCE HOMO. Karalóg k výstave. Ponitrianska galéria, Nitra 1998.
- Kapsová, E.: Výrazové osobitosti výtvarného diela. Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 1997.
- Kentová, S.: Kompozícia. Perfekt, Bratislava 1996.
- Kesner, L.: Vizuální teorie. H & H, Jinočany 1997.
- Kesner, L.: Museum umění v digitální době. Argo a Národní galerie v Praze, Praha 2000.
- Khol, J.: Interpretace. Academia, Praha 1989.
- Kresťanstvo a kultúra. Edit. Piatrová, A., Rusina, I., SNG, Bratislava 1999.
- Knížák, M.: Jeden z možných postojů jak být s uměním. Votobia, Olomouc 1998.
- Kosuth, J. – Kabakov I.: Koridor dvoch banalít. Považská galéria umenia v Žiline. Red. M. Hlavajová. SCCA a Archa, Bratislava 1996.
- Kulka, J.: a kol.: Komplexní analýza uměleckého díla I. SPN, Praha 1986
- Kulka, J. – Doležel, P. – Mareček, Z.: Komplexní analýza uměleckého díla II. SPN, Praha 1990.
- Le Goff, J.: Kultura středověké Evropy. Praha, Odeon, Praha 1991.
- Lévi-Strauss, C.: Myšlení přírodních národů. Československý spisovatel, Praha 1971.
- Lévi-Strauss, C.: Mýtus a význam. Archa, Bratislava 1993.
- Lévi-Strauss, C.: Regarder, écouter, lire. Plon, Paris 1993.
- Liesmann, K. – Zenaty, G.: O myšlení. Úvod do filosofie. Votobia 1994
- McLuhan, M.: Jak rozumět médiím. Odeon, Praha 1991.
- Liotard, J.-F.: O postmodernismu. Filosofický ústav AVČR, Praha 1993.
- Lucie-Smith E.: Art Today. Současné světové umění. Slovart, Bratislava 1996.
- Marpugo-Tagliabue, G.: Současná estetika. Odeon, Praha 1985.

- Mathauser, Z.: *Literatura a anticipácia*. Tatran, Bratislava 1992.
- Medková, J.: *Řeč věcí*. Horizont, Praha 1990.
- Merleau-Ponty, M.: *Oko a duch*. Praha 1971.
- Merleau-Ponty, M.: *Phénoménologie de la perception*. Paris 1945.
- Merleau-Ponty, M.: *Viditeľné a neviditeľné*. OIKOYMENH, Praha 1998.
- Miko, F.: *Aspekty literárneho textu*. Pedagogická fakulta, Nitra 1989.
- Miko, F.: *Estetika výrazu*. SPN, Bratislava 1969.
- Miko, F.: *Hodnoty a literárny proces*. Tatran, Bratislava 1982.
- Miko, F.: *Význam, jazyk, semióza*. Vysoká škola pedagogická, Nitra 1994.
- Miko, F. - Popovič, A.: *Tvorba a recepcia*. Tatran, Bratislava 1978.
- Minsky, M.: *Konštrukcia mysle*. Archa, Bratislava 1996.
- Mojžiš, J.: *Znepokojené múzy*. SCCA – Slovensko, Bratislava 1999
- Morganová, P.: *Akční umění*. Votobia, Olomouc 1999.
- Obraz, ilúzia, myslenie III*. Edit.: Gero, Š., Tropp, S. PF UMB a MC, Banská Bystrica 2001
- O interpretácii umeleckého textu 16. *Drastickosť a brutalita výrazu*. ÚLUK, FHV VŠPg, Nitra 1995.
- O interpretácii umeleckého textu 18. *SHOW ako výrazový princíp*. ÚLUK, FHV UKF, Nitra 1997.
- O interpretácii umeleckého textu 19. *Od recepcie k morfológii umeleckého diela*. ÚLUK, FF UKF, Nitra 1998.
- O interpretácii umeleckého textu 20. *Pragmatika umeleckej kompozície*. ÚLUK, FF UKF, Nitra 1999.
- O interpretácii umeleckého textu 21. *Tvaroslovná interpretácia umeleckého diela*. ÚLUK, FF UKF, Nitra 1999.
- Padrta J.: *Suprematizmus*. Odeon, Praha 1999.
- Panofsky, E.: *Význam ve výtvarním umění*. Odeon, Praha 1981.
- Pijoan, J.: *Dejiny umenia*. I. – X. diel. Tatran, Bratislava 1982-1986.
- Plesník, Ľ.: *Pragmatika textu*. Pedagogická fakulta, Nitra 1991.
- Plesník, Ľ.: *Pragmatická estetika textu*. Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995.
- Plesník, Ľ.: *Estetika inakosti*. Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 1998.
- Plesník, Ľ.: *Estetika jednakosti*. FF UKF, Nitra 2001
- Popovič, A. a kol.: *Interpretácia umeleckého textu*. SPN, Bratislava 1981.

- Popovič, A.: Komunikačné projekty literárnej komunikácie. Pedagogická fakulta, Nitra 1983.
- Popovič, A. a kol.: Originál/Preklad. Interpretáčnã terminológia. Tatran, Bratislava 1983.
- Před obrazem: Antologie americké výtvarné teorie a kritiky. Zost.: Pospiszyl, T. OSVU, Praha 1998.
- Rajčanová, M.: Aspekty morfologie hry. FF UKF, Nitra 1998
- Rorty, R.: Filozofia a zrkadlo prírody. Kalligram, Bratislava 2000.
- Rusinová, Z. a kol.: Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. storočia. SNG, Bratislava 2000.
- Rusinová, Z.: Materia Prima. Katalóg k výstave. UBS, Bratislava 1998.
- Savický, N.: Záludnosti zrcadlení v dějinách. Knižná dielňa Timotej, Košice 1997.
- Slovník světového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Red. J. Geržová. Profil, Bratislava 1999.
- Slovník světového malířství. Odeon, Praha 1991.
- Sorokin, P. A.: Krise našeho věku. Družst. čas obcho., Praha 1948
- Stubhann, M.: Encyklopedie bible. Gemini, Bratislava 1992.
- Svätã biblia, ex 20,4 Dt. 56. Svetová biblickã spoločnosť 1990.
- Šabouk, S.: Jazyk umění. ČSAV, Praha 1969.
- Šabouk, S.: Uměleckã informace. Československý spisovatel, Praha 1989.
- Šabouk, S.: Umění, systém, odraz. Horizont, Praha 1973.
- Tatarkiewicz, W.: Dejiny estetiky III. Tatran, Bratislava 1991.
- Thomasová, K.: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Pallas, Bratislava 1994.
- Tresmontant, C.: Bible a antická tradice. Vyšehrad, Praha 1998.
- Umenie šesťdesiatych rokov: Zborník prednášok o výtvarnom umení a architektúre. Vysokã škola výtvarných umení, Bratislava 1995.
- Volavka, V.: Maliarsky rukopis. SVKL, Bratislava 1956.
- Warhol, A.: Od A k B a zase zpět. Archa, Zlín 1990.
- Watzlawick, P., Bavelasová, J. B., Jackson, D. B.: Pragmatika lidské komunikace. Konfrontace, Hradec Králové 1999.
- Welsch, W.: Postmoderna: pluralita ako etická a politická hodnota. Koniash latin press, Praha 1993
- Weltonová, J.: Ako vnímať obrazy. Perfect, Bratislava 1995.

- Za zrkadlom moderny. Archa, Bratislava 1991
- Zborník: Ako sa veci majú: Sprievodca myšlienkami modernej vedy. Archa, Bratislava 1996.
- Zborník: Drastickosť a brutalita výrazu - prolegomena. VŠPg, Nitra 1994.
- Zborník: Groupes, mouvements, tendances de l'ART contemporain depuis 1945. Paris 1990.
- Zborník: Rozumieme ľudskej komunikácii? SAV, Bratislava 1995.
- Zborník: Znak, systém, proces. Litteraria XXIV, 1987.
- Zhoř, I.: Proměny soudobého výtvarného umění. SPN, Praha 1992.
- Zlatoš, P.: Morfológia a interpretácia umeleckého diela. UKF, Nitra 1999
- Zvěřina, J.: Výtvarné dílo jako znak. Obelisk, Praha 1971.
- Žilka, T.: Postmoderná semiotika textu. FF UKF, Nitra 2000.
- Žilka, T.: Text a posttext. Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. VŠPg FHV, Nitra 1995
- Žegin, L. F.: Jazyk malířského díla. Odeon, Praha 1980.

Edičná poznámka

Štúdie uvedené v publikácii vznikli v rámci riešenia grantových úloh Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty UKF v Nitre a Slovenskej výtvarnej únie. Niektoré z nich boli uverejnené v nasledovných zborníkoch a monografiách:

- Na úvod alebo Konceptuálne tendencie vo výtvarnom umení pod názvom Konceptuálne tendencie vo výtvarnom umení.* In: O interpretácii umeleckého textu 22. Pragmatika vyjadrovacích prostriedkov umenia. Nitra, Filozofická fakulta UKF 2001, s. 215 – 231.
- Kompozícia ako výraz hľadania poriadku pod názvom Kompozícia ako hľadanie poriadku.* In: O interpretácii umeleckého textu 20. Pragmatika umeleckej kompozície. Nitra, Filozofická fakulta UKF 1999, s. 191 – 208.
- Kompozícia tvaru v konceptuálnom umení a jeho výrazová diferenciacia pod názvom Semiotika tvaru v konceptuálnom umení.* In: O interpretácii umeleckého diela 19. Od recepcie k morfológii umeleckého diela. Nitra, Filozofická fakulta UKF 1998, s. 279 – 307.

Kompozícia diela s malým počtom prvkov. (Limits interpretácie) pod názvom Pozície a kontexty interpretácie (Malevič: Čierny štvorec na bielom pozadí) In: O interpretácii umeleckého textu 21. Tvaroslovná interpretácia umeleckého diela. Nitra, Filozofická fakulta UKF 1999, s. 9 – 23.

Medzi životom a umením – výtvarné umenie ako show pod názvom: Show vo výtvarnom umení ako ukazovanie, predvádzanie a antishow. In: O interpretácii umeleckého textu 18. Show ako výrazový princíp. Nitra, Filozofická fakulta UKF 1997, s. 333 – 359.

Intertextualita výtvarného umenia a náboženských motívov pod názvom Intertextualita vo výtvarnom umení. In: Intertextualita v postmodernom umení. Nitra, Filozofická fakulta UKF 1999, s. 243 – 264.

Skladba fragmentov v intencii morálnej myšlienky. (Príklad Juliána Fila) pod názvom Julián Filo – tvár gesta. Ponitrianska galéria v Nitre - Galéria Jána Koniareka v Trnave 1998, s. 24 – 44.

Iluzivnosť ako súčasť konceptu a Obraz, ilúzia, myslenie pod spoločným názvom: Ilúzie v konceptuálnej maľbe. In: Obraz, ilúzia, myslenie. Zborník z konferencie. Štátna galéria Banská Bystrica, 2000, s. 24 – 28.

Všetky uvedené štúdie boli upravované. Štúdie *Protagonista súčasného umenia – dobrák alebo darebák? (Etický aspekt v konceptuálnom umení) a Iluzionizmus a emblematické motívy v konceptuálnej maľbe (Príklad Roberta Bielika)* sú publikované po prvýkrát.

V publikácii boli použité reprodukcie obrázkov z týchto publikácií, katalógov a iných prameňov:

KAPITOLA 1

Časť prvá:

- Obr. 1 Stubhann, M. a kol.: Encyklopedie Bible. Gemini, Bratislava 1992, predsázka.
- Obr. 2 Skalné maľby z jaskyne Lascaux. In: Pijoan, J.: Dejiny umenia 1. Tatran, Bratislava 1982, s.16.
- Obr. 3 Rafael Santi: Aténska škola. In.: Pijoan, J.: Dejiny umenia 5. Tatran, Bratislava 1984, s. 16-17.
- Obr. 4 Jan van Eyck: Madona kancelára van der Pealle. In: Pijoan, J.: Dejiny umenia 5. Tatran, Bratislava 1984, s. 76.
- Obr. 5 Jaro Košš: Defenstrácia. In: Kapšová, E.: ART IN – Dvojstup. SVU, Nitra 1993.

Časť druhá:

- Obr. 1 Kenneth Goldsmith: No 105 5.23.92,1992. In: Art in Amerika, apríl 1993, s. 133.
- Obr. 2 Jaro Košš: Svet podľa J. K. In: Archív autorky /E. K./ Foto: Ľuboslav Horvát.
- Obr. 3 Josef Kosuth: The Play of Unmentionable. In: Art in Amerika, január 1991, s. 106-109.

Časť tretia:

- Obr. 1 Kazimir Malevič: Čierny štvorec na bielom pozadí. In: Baleka, J.: Výtvarné umění. Výkladový slovník. Akademie, Praha 1997, s. 350.

KAPITOLA 2

Časť prvá:

- Obr. 1 M. Nicz, M. Žilík, R. Fajnor: Dočasná davová trombóza. In: KTO. Katalóg k akcii. Text E. Kapsová. Združenie výtvarníkov N° 89, Nitra 1992.

Časť druhá:

- Obr. 1 Kniha hodiniiek vojvodu z Berry, 15. stor. Musée Conde v Chautilly pri Paríži. Repro: Encyklopedie Bible Gemini. Bratislava, 1992, s. 612.
- Obr. 2 Pierro della Francesca: Oltár z Brery. Repro: Pijoan, J.: Dejiny umenia č. 5. Tatran, Bratislava 1979, s. 223.
- Obr. 3 Nicolas z Verdunu v Klosterneuburgu, Rakúsko. Emailový oltár. Repro: Encyklopedie Bible. Gemini, Bratislava 1992, s. 614.
- Obr. 4 Majerník, Cyprián. Dve madony, olej 1932. Repro: Zmetáková, Danica: Cyprián Majerník, SNG, Bratislava 1980.
- Obr. 5 Rónaiová Veronika: Hommage a Bernini, 1990. Repro: Profil III, 1993 č. 8-9, s. 2.
- Obr. 6 Bočkayová, Klára: Veľký anjelský obraz, 1991. Repro: Profil III č. 8-9/1993 s. 15.
- Obr. 7 Bubánová, Simona: Anjelik. Repro: Profil III, č. 8-9/1993 s. 15.
- Obr. 8 Stacho, Ľubomír. Z cyklu Podobenstvá, 1991. Repro: Výtvarný život XI, 1995, č. 1-2; s. 16.
- Obr. 9 Stacho, Ľubomír: Obrázky z Ameriky, 1992. Repro: Výtvarný život XL, 1995, č. 1-2; s. 16.
- Obr. 10a) Reiner, Arnolf: Kristova hlava, 1980. Repro: Profil III, 1993, č. 8-9, s. 7.
- Obr. 10b) Fila, Rudolf: Martýr, 1988. Repro: Profil III, 1993, č. 8-9, s. 4.
- Obr. 11 Košš, Jaro: Posledná večera. ART Galéria, Nitra 1997. Foto: Ľuboslav Horvát.
- Obr. 12 Začková, Anežka: Už nadišla hodina. Duch obnovy. KBS Žilina („Sirotár“), 1996. Foto: Ľuboslav Horvát.
- Obr. 13 Filo, Julián: Dvetisícročné mystérium, kombinovaná technika, 1981. In: Kapsová, Eva: ECCE HOMO, Nitra, 1998.

- Obr. 14 Dusík, Stano: Pán, komb. technika, 1986. Repro: Sen staviteľa katedrál. Turčianska galéria Martin, 1996. Katalóg k výstave.
- Obr. 15 Sedlák, Jozef: Úvaha o zjavení, fotografia, 1997. In: Kapsová, Eva: ECCE HOMO, Nitra, 1998.
- Obr. 16 Ambrušová, Edita: Sv. Cyril a Metod. Repro: Z tvorby Solúnskych bratov a ich žiakov, SSV, Trnava, 1993.

Časť tretia:

- Použité sú ukážky z katalógu: Kapsová, E.: Tvár Gesta. Trnavská galéria J. Koniareka, Trnava 1998.
- Obr. 1 Julián Filo: Archa úmluvy, 1991 – 1992.
- Obr. 2 Julián Filo: Plnosť bytia, 1997.
- Obr. 3 Julián Filo: Nevinnosť dieťaťa, 1997 – 1998.

Časť štvrtá:

- Obr. 1 Wiliam Holman Hunt: Prebúdžajúce sa svedomie. In: Cumming, R. Slávne obrazy. Fortuna Print, Bratislava 1996.
- Obr. 2 Marco Evaristti: Rybky. In: <http://annova.com/story/sm-297692>

KAPITOLA 3

Časť prvá:

- Obr. 1 Hiroschi Sugimoto: Henrich VIII., 1999. In: Dominofórum 2000 č. 18., s. 14. Text: Szabó, M.: Tradície trochu inak.

Časť druhá:

Použité sú ukážky z archívu autora a reprodukcie z týchto katalógov:

Bielik, R.: Deers.Text M. Paukov. Slovenská výtvarná únia. Gerulata, Bratislava 1995.

- Rusinová, Z.: Materia Prima. UBS, Bratislava 1998.
- Obr. 1 Ekumenický diptych, 1995.
- Obr. 2 Z cyklu Nebo, 2000.
- Obr. 3 Lietadlo a sedem anjelov, 1997.
- Obr. 4 Mäkké prázdno, 1997.
- Obr. 5 Srdce a moria, 1994.

Na obálke a predsádzkach Úvodu a kapitol I. a III. sú použité reprodukcie z tvorby Roberta Bielika: Cyklus Bez názvu 2000. Na predsádzke kapitoly II. je reprodukcia detailu obrazu Nebo, 2000.

AKADÉMIA UMENÍ
KNIŽNICA
Rudlovská cesta 8
974 01 BANSKÁ BYSTRICA
č.t. 088/4320401

Názov : Konceptuálne tendencie vo výtvarnom umení

Autorka : doc. PhDr. Eva Kapsová, CSc.

Posudzovatelia : prof. PhDr. Zdeněk Mathauser, DrSc.

prof. PhDr. Vincent Šabík, CSc.

prof. PhDr. Štefan Gero, CSc.

Výkonná redaktorka : PhDr. Mária Valentová

Jazyková úprava : PhDr. Mária Valentová

Anglický preklad : Mgr. Zuzana Fabianová

Návrh obálky : Ľuboslav Horvát

Technický redaktor : Ľuboslav Horvát

Náklad : 300 ks

Rozsah : 182 strán

Formát : A 5

Vydanie : prvé

Vydavateľ : Akadémia umení v Banskej Bystrici

Fakulta výtvarných umení v Banskej Bystrici

Tlačiareň : Partner z. p. Banská Bystrica

ISBN 80-89078-04-4

Doc. PhDr. Eva Kapsová, CSc. /1954/
od roku 1978 pôsobí v Ústave literárnej
v Nitre ako vedecko-pedagogická pracovníčka
výtvarného umenia. Na Fakulte výtvarného
prednáša teóriu výtvarnej komunikácie
zaoberá otázkami metodológie výkladu
práce *Výrazové osobitosti výtvarníka*.
Habilitovala prácou *Jazyk umenia* p
/2000/. Je autorkou celého radu štúdií
časopisoch.

Autorka uvádza niekoľko typov interpretácií
interpretáciu prostredníctvom filozofickej
autoreflexie. Na príklade Malevičovho
nám brilantne predvádza apologetiku
predstavuje akýsi limit interpretovateľnosti
od rôznych kontextov a filozofických pozícií.

Z p

E. Kapsová skúma fenomén iluzívnosti
(ako jeho prostriedok i predmet) vo vzťahu
časť patrí nepochybne medzi najpoc
v nej sa ukazuje jej centrálné zameranie
ako kráľovskej cesty (súčasného) ume
mentálnom.

Z pos

Dnes jsme často svědky přístupů ry
vědomí, mínění, a navozují přímé vazby
to, s čím se setkáváme v jednotlivých
tam, kde by byla na místě evidence
aspekt mínění, který jako kritérium konc
je obranou před nimi.

Z posudku p

ISBN 80-89

a umeleckej komunikácie pri FF UKF
 ovníčka pre teóriu, dejiny a estetiku
 ných umení AU v Banskej Bystrici
 Vo svojich teoretických prácach sa
 umeleckého diela. Tému dizertačnej
eho diela spracovala knižne /1997/.
moderne a jeho interpretácia
 článkov vo vedeckých a odborných

ácií, napr. interpretáciu komparáciou,
 ého pozadia alebo prostredníctvom
 Čierneho štvorca na bielom pozadí
 kú exegézu tohoto obrazu, ktorý
 sti diela, keď je dielo viacej závislé
 adí, ako od samého seba.

sudku prof. PhDr. Štefan Gera, CSc.

ko kategóriu vizuálneho modelovania
 hu ku konceptuálnemu obrazu. Táto
 etnejšie pasáže celej práce. Práve
 na "koncept" konceptuálneho umenia
 ia stavajúceho na myslení, ideách,

dku prof. PhDr. Vincent Šabíka, CSc.

e "objektálných", jež vypouštějí fázi
 mezi vnějšími entitami (např. kýč je
 omech, umění to, s čím v galeriích)
 nínění. Jsou to přístupy zavádějící,
 ptuálního umění autorka zdůrazňuje,

rof. PhDr. Zdeňka Mathausera, DrSc.