

ROMAN GAJDOŠ

KONCEPTUÁLNY
TEXT / GENÉZA
A METAMORFÓZY

Monografia je výstupom riešenia grantového projektu MŠ SR KEGA 222-015TVU-4/2010 **Intertext/Konceptuálny a postkonceptuálny text**, ako aj s finančným príspevím Pedagogickej fakulty Trnavskej univerzity

Ďakujeme Galérii Jána Koniarka v Trnave za poskytnutie a súhlas na publikovanie obrazovej dokumentácie z výstavy INTERTEXT, ktorá sa konala od 25. júna do 30. augusta 2009

Recenzovali:
doc. Mgr. Mária Orišková, Dr.phil.
prof. akad.mal. Peter Rónai

© Roman Gajdoš, 2010
© TYPI UNIVERSITATIS TYRNAVENSIS, 2007

ISBN 978-80-8082-355-9
EAN 9788080823559

ÚVOD

Nástup postmodernity a celková zmena paradigmy prinášajú so sebou v mnohých oblastiach nové pohľady na najrôznejšie dimenzie ľudského spoločenstva a kultúry. Rozličné druhy reinterpretácií, ako aj prepisovanie dejín pomerne úzko súvisia so stratou centra, vzdaním sa práva na jednoznačnú optiku nahliadania na veci a s oslabovaním zvrchovaného uplatňovania nároku na jednoznačnú pravdu. Aj táto práca sa preto logicky v týchto intenciách cez reinterpretáciu už existujúcich charakteristík pokúša priniesť nový pohľad na fenomén textu v kontexte konceptuálneho umenia, a to aj so zohľadnením jestvujúcich presahov textového a obrazového poľa ako zdanlivo samostatných a oddeliteľných komunikačných umeleckých systémov.

Skúmať vzťah obrazu a textu, presnejšie nahradenie obrazu textom vo výtvarnom umení (ako naša práca ukáže, aj napriek prvotnej jednoznačnosti sa tento moment v neo a postkonceptuálnych tendenciách problematizuje), sa môže v dnešnej dobe vizuálnej kultúry zdať ako neopodstatnené. O to viac, že niektoré súčasné tendencie predpokladajú zánik guttenbergovskej kultúry a postupné nahradenie alfabetickeho kódu kódom obrazovým, kódom technických obrazov¹, ktoré sú charakteristické hybridnosťou a polysémickosťou semiotických systémov, založených na prestupovaní znakových sústav. Na druhej strane stoja postmoderne tézy proklamujúce jazykový obrat – linguistic turn a zasadenie celej kultúry a jej reflexie do jazykového rámca. Tak aj v konceptuálnom umení dochádza k potlačeniu dovtedy kľúčového postavenia obrazu a chápaniu umenia ako novej formy komunikácie, ktorá je dominantne založená na jazykových pozíciách (lingvistiky a semiotiky)², a to jednak v celom konceptuálnom myslení, explicitnejšie však v jazykovo orientovanej vetve. Tá v začiatkoch pracuje s jazykom v krajine textovo redukovanej výtvarnej forme, postupne však do seba spätne prijíma obrazovú vizualitu, čo vyplýva z už spomenutej všeobecne vzrastajúcej dominancie obrazového kódu.

Nastáva tak stret dvoch systémov, systému jazyka a systému výtvarného

umenia, keď otázka ich vzájomnej korelácie a kompatibility je predmetom záujmu umeleckých výtvarných konceptuálnych tendencií, nastupujúcich v šesťdesiatych rokoch 20. storočia. Samotná otázka intermediálnych vzťahov medzi obrazom a textom, kde figurujú tieto zložky v podobe zmiešaných komunikátov, je však omnoho širšia a staršia. Otázka jazyka a textu vo výtvarnom umení presahuje rámec modernistického a postmodernistického záberu, nachádzame ju totiž už v prastarých kultúrach, kde spoločné fungovanie jazyka a obrazu mnohokrát natolko splyvalo, že bolo problematické určiť medzi nimi hranicu, pretože tieto dva motívy fungovali v zmiešanej podobe. Jiří Padrta na margo tohto vzťahu konštatuje: „V archaických kultúrach byl nejprve tak těsný, že je dodnes těžké rozlišit, kde končí snaha o zezobraznění řeči kresleným, malovaným či rytým znakem a piktogramem a kde začíná samostatnost malířské a plastické představy.“³ Napriek tak široko nastavenému záberu, aký indikuje už samotný názov dizertačnej práce, sme sa rozhodli naše nazeranie zúžiť, a to z viacerých dôvodov. Sledovanie relácie textu a obrazu od prvopočiatkov je do značnej miery preskúmaný fenomén. Na poli výtvarného umenia zaznamenávame viaceré práce venujúce sa vzťahu textu a obrazu od spomenutých najstarších foriem až po tendencie z dvadsiateho storočia. Tie v československom kontexte evidujeme predovšetkým v spracovaní autorov Jiřího Padrtu, Jiřího Valocha, Josefa Hiršala, ktorí popisujú problematiku prieniku textového a obrazového myslenia, mnohokrát však výrazne vo výtvarno-literárnych dimenziách. V prípade experimentálnej poézie ide o osobitnú pozíciu využívania textu, v ktorej napriek evidentnému prihláseniu sa k textovému vyjadrovaniu zaznamenávame východiskové body, ktoré formovali jej vznik a pôsobenie na poli výtvarného umenia smerom od literárneho, a teda textového, k výtvarnému, teda obrazovému myslianiu. Ide teda o iné (nie však zásadne protichodné) pozície ako v prípade konceptuálne spracovaného vzťahu textu a obrazu, ktorému sa v práci budeme venovať ako prioritnému fenoménu v druhej kapitole. Rovnako obídeme sféry lettrizmu, kubizmu, pop-artu a mnohých ďalších umeleckých tendencií, ktoré využívajú vizuálne, nie sémantické kvality jednotlivých grafém, pretože spracovanie textovo-obrazových vzťahov všetkých spomenutých smerov by si vyžadovalo jednak zameranie na jednosmerné historické skúmanie, predovšetkým by však odpútalo našu pozornosť od pre nás najpodstatnejšej a doteraz málo

preskúmanej pozície textu a obrazu v konceptuálnych, neo a postkonceptuálnych tendenciách.

Tá je doteraz sledovaná len ako širší prúd výtvarného myslenia – konceptualizmu, ktorý od šesťdesiatych rokov dodnes výraznou mierou ovplyvňuje umeleckú produkciu. Pri jeho mapovaní je možné definovať dve základné platformy fungovania tohto typu výtvarného vyjadrovania. Konceptualizmus v širšom zmysle slova, ktorý zahŕňa rôzne formy dematerializácie umenia, akými sú fluxus, happenings, niektoré land artové projekty, ako aj rôzne formy vizuálnej poézie či polohy fundamentalistického lingvistického konceptu.⁴ Pre naše uvažovanie bude dôležitejšie sledovanie konceptuálneho myslenia v jeho druhej, zúženej podobe, teda vo vetve radikálne orientovanej na využívanie jazykových pozícií, ktorá bola vo svojej najvypuklejšej polohe reprezentovaná najmä Josephom Kosuthom a britskou skupinou Art & language. Jazyková vetva konceptualizmu priniesla nové vnímanie umenia ako takého (pod týmto novým vnímaním máme na mysli nielen konkrétne znaky konceptualizmu, akými sú dematerializácia diela, dôraz na myšlienku či odstránenie dovtedy platných estetických atribútov, ale aj z toho vyplývajúcu totálnu redefiníciu vzťahu obraz- text, kde samotná obrazová zložka funguje ako člen in absentia).

V našej práci nadväzujeme na skúmanie, ktoré v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch mapovaním konceptuálneho terénu začali Tomáš Štrauss (niektoré jeho interpretácie dodnes vyvolávajú polemiky, spomeňme napríklad známy obraz Júliusa Kollera More⁵), v rámci československého kontextu už spomenutí Jiří Valoch a Radislav Matušík či maďarský kritik umenia László Beke, ktorý sa ako jeden z mála zahraničných odborníkov venoval nástupu konceptuálneho umenia na Slovensku a vo východnej Európe. Na Slovensku v tejto spojitosti zaznamenávame najmä prácu Jany Geržovej, Vladimíra Beskida, Aurela Hrabušického či Zory Rusinovej. Napriek tomu, že vo svetovom kontexte nachádzame publikácie s pôvodným výskumom a syntetizujúcimi prácami (spomeňme napríklad rozsiahly katalóg *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, zostavený Louisom Camnitzerom, či pokus redefinovania konceptuálneho myslenia v knihe *Rewriting conceptual art*, editovaný Michaelom Newmannom a Jonom Birdom), tieto práce sa venujú skôr klasickým polohám konceptuálneho umenia, teda

všeobecnej rovine, ktorá do seba absorbuje jazykovú vetvu iba ako súčasť celej konceptuálne orientovanej tvorby. Podobne na Slovensku je osobitné teoretické spracovanie jazykového prúdu z pozície textu a obrazu v súčasnosti v nevýhodnej pozícii. Monografie či slovníkové heslá odkazujú na textové polohy konceptuálneho umenia len parciálne. Chýbajú ucelené publikácie, ako aj výberové práce o tomto probléme, ktoré by presne pomenovali aktuálny stav od najstarších polôh konceptu až po neo a postkonceptuálne myslenie. Práve posledné dve tendencie, objavujúce sa v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch minulého storočia, disponujú stále vitálnou a najmä aktuálnou vizualitou, ktorá bohato využíva najrôznejšie výtvarné prostriedky k obohacovaniu svojich sémantických úrovní. Aj z uvedených dôvodov sa snažíme v dizertačnej práci priniesť ucelenejší pohľad na toto často opomínané pole výtvarného umenia.

Predmet a ciele

Orientujeme sa teda na paradigmu čistého textu v kontexte konceptuálneho umenia. Pod týmto termínom chápeme využitie textu ako autonómneho vizuálneho Gestaltu v rámci obrazového poľa, ktorý je výtvarným slovníkom konceptuálneho a postkonceptuálneho umenia.

Termín konceptuálny text používame na označenie textu, ktorý sa neoddeliteľne vynára s nastupujúcimi konceptuálnymi tendenciami v šesťdesiatych rokoch a výraznou mierou prispieva k definovaniu tohto hnutia. Na jednej strane nám táto definícia slúži na odlíšenie jeho vlastností od textov povedzme v kubizme, pop arte či experimentálnej poézii, na druhej strane sa aplikácia tohto terminologického spojenia javí ako nevyhnutná na spresnenie širokej škály postupov využívaných konceptuálnym umením, z ktorých práca so samostatným textom tvorí len zlomok jeho vyjadrovacej lexiky. Konceptuálny text bude teda v tejto práci označovať spôsob myslenia, tvorby a využívania textu, ktoré sú signifikantné pre konceptuálne tendencie, ako aj pre neskoršie formy konceptuálneho myslenia – postkonceptuálne a neokonceptuálne. Takto špecifikované konceptuálne tendencie nahrádzajú obrazovú vizualitu textovým záznamom, prípadne využí-

vajú text ako hlavnú formu prezentácie umeleckej myšlienky a zámeru.

Estetické zázemie umenia nevyhnutné na posudzovanie výtvarných diel je v tomto kontexte podrývané a umelecké dielo sa deklaruje ako autonómne na základe sebareferencie. Joseph Kosuth hovorí o nevyhnutnosti oddelenia estetiky od umenia, pretože estetika vo všeobecnosti pracuje s názormi na percepciu sveta. Napriek faktu, že silné prvky sebareferencie sú prítomné už vo formalistickom maliarstve, konceptuálne umenie vyťka tomuto smeru práve výrazné znaky vkusu a estetiky, ktoré Kosuth kritizuje ako subjektívne kategórie.⁶ Z tohto dôvodu treba brať spojenie „estetické poznávanie“ v názve tejto práce ako zmenu optiky na túto problematiku a nie ako priame pracovanie s estetickými východiskami a kategóriami.

V práci sa na základe spomenutých atribútov pokúšame o určitú formu reinterpretácie konceptuálnych a postkonceptuálnych tendencií, ktoré nepovažujeme len za zmenu základu obrazovej reprezentácie či absolútne nahrádzanie obrazu textom vo výtvarnom diskurze, ale aj za samostatne fungujúce mechanizmy založené na mimoumeleckej, literárnej a semiotickej realite. V práci pokladáme text za autonómnu *dimenziu* výtvarného vyjadrovania a zároveň predpokladáme, že 1) texty v konceptuálnom umení disponujú určitými vlastnosťami, ktorých miera a intenzita závisí na akceptovaní, prípadne deštruovaní jazykového kódu. Tieto vlastnosti orientujú text svojim nasmerovaním mimo text -**outtextovosť** (t.j. text ako komentár), alebo do svojho vnútra - vlastnej štruktúry – **intextovosť**, a že 2) v rámci tohto fundamentálneho delenia sa dajú vysledovať podskupiny konkrétnej práce s týmito textami – segmentácia, simultaneita textových plánov a ich čítaní, ako aj 3) vysledovať ich pozadie na základe literárnych a lingvistických termínov.

Práca je vzhľadom na široký vplyv, ktoré konceptuálne myslenie dodnes zanechalo vo výtvarnom umení, úzko špecializovaná na určitý typ výtvarného vyjadrovania, ktoré by malo viesť k prezentácii rôznych polôh textovania a zároveň k poukázaniu na širokospektrálne možnosti vizuálnej aj významovej práce s jazykom. Pokúsime sa na základe komparácie s postupmi a pojmami, ktoré sú etablované v lingvistiky a literárnej teórii, ponúknuť (vytvoriť) novú terminológiu a typológiu konceptuálneho textu.

V rámci domyslenia už existujúcich názvoslovných štruktúr sa hlavným cieľom stáva pokus o definovanie novotvarov v rámci terminológie výtvarného textovania v súčasnom vizuálnom umení, ako aj popis a skúmanie rôznych typov výtvarného vyjadrovania a zároveň pokus o redefiníciu starších textových diel na základe zvoleného kľúča. Ten obsahuje formálny prístup v podobe horizontálneho (citáty, heslá, oznamy...) a vertikálneho textu (obsahujúceho fenomény ako sú segmentácia textu a grafémy, ako aj ich formálno-sémantické rozbitie, lexie atď.). Práca teda prináša zatriedenie textových diel do viacerých skupín, ktoré sme vytvorili na základe spomenutých znakov.

Na základe uvedených predpokladov teda paralelne sledujeme príbuzné a odlišné črty medzi klasickým konceptuálnym textom (u ktorého zaznamenávame prácu s textom spôsobom skúmania vzťahu pojmu a zobrazenia, prípadne využívanie citátov a orientáciu pozornosti diváka formou priamej verbalizácie) a postkonceptuálnym textom, kde vo väčšej miere nastáva spomínaná segmentácia textových jednotiek, ako aj hľadanie nových významov a odkazov vo vnútri textu.

V stále aktuálnej epoche brikoláží, eklekticizmu a dekontextualizovania v súčasnom umení sa môže javiť zbytočné (možno až modernisticky dogmatické) vytváranie klasifikácie akéhokoľvek typu. Preto základné vlastnosti outtextovosti a intextovosti definujeme len rámcovo v zmysle samostatného výtvarného uvažovania nahrádzajúceho obraz textom. Tie majú poukázať na niektoré špecifické polohy textovania v konceptuálnom myslení. Nejde tu o radikálne kategorizovanie a vymedzovanie, ale o spôsoby uvažovania o texte ako nielen o literárnom a lineárnom materiáli. Napriek týmto cieľom si práca nerobí nárok na taxonómiu všetkých postupov vyskytujúcich sa v konceptuálnych smeroch zasadených v súčasnej paradigme.

Predkladaná práca nemá mať encyklopedický charakter, výber autorov je podriadený ilustrovaniu teórie a z tohto hľadiska sa vyhýbame chronologickej postupnosti a tiež vyčerpávajúcemu výberu diel, ktoré slúžia len ako modelové príklady. Naša snaha reflektovať konceptuálny text vychádza do značnej miery zo systematického snaženia na Katedre pedagogiky výtvarného umenia Trnavskej univerzity, kde Blažej Baláž od roku 1999 v rámci predmetu intermediálna tvor-

ba do svojho vyučovacieho programu zaradil tematiku konceptuálneho textu na úrovni teoretického aj praktického spracovania, čo bolo reakciou na vypracúvanie diplomových prác na túto tému už od roku 1997.

W.J.T. Mitchel navrhuje graficky definovať vzťah obrazu a textu zápisom obraz/text, pričom lomku, nachádzajúcu sa v názve, navrhuje prepisovať ako „verzus“ alebo „ako“. Slovo „verzus“ obraz vystihuje diferenciu medzi týmito dvoma fenoménmi a zároveň slovo „ako“ obraz opisuje ich tendenciu spojiť sa.⁷ Toto je vhodný príklad modelovania napätia medzi textom a obrazom aj v konceptuálnom myslení, kde je obrazové pole plne substituované textovým záznamom.

Štruktúra

Keďže jazykovo založená vetva konceptuálneho myslenia vychádza do značnej miery zo semiotickej a lingvistickej filozofie, prvá časť práce je stručným exkurzom odvolávajúcim sa na tieto dva prúdy, ako aj na vývoj konceptuálneho textu v dejinách umenia. Ten však tvorí len obrysový podklad, odrazový mostík pre analýzu jazykových postupov v konceptuálnych stratégiách od konca šesťdesiatych rokov.

Druhá kapitola sa na podklade vzťahu obrazu a textu v konceptuálnom umení pokúša sledovať konceptuálny text cez zmenu systému reprezentácie v konceptuálnych a následne v post a neokonceptuálnych smerovaniach. Zároveň týmto spôsobom vytvára podklad pre ujasnenie terminológie, ktorá sa týka tendencií po klasickej konceptuálnej lekcii. Táto platforma nie je konštruovaná z hľadiska chronologickej kontinuity, ale výhradne z pozície práce s textom ako spôsobom vyjadrenia v celom konceptuálnom kontexte.

Text v rámci spomínaného post a neokonceptuálneho umenia tvorí stále živý, neprebádaný organizmus, ktorý nie je dostatočne určený a je spracovaný len formou prehľadových článkov. Väčšinou je táto problematika zahŕňaná do širšieho kontextu konceptuálnych a postkonceptuálnych tendencií, prípadne je včleňovaná do systematiky lettrizmu alebo experimentálnej poézie (do československého kontextu v tejto oblasti neodmysliteľne patria najmä teoretické práce a kurátorská činnosť Jiřího Valocha). Tieto fakty tvoria pravdepodobný dôvod,

prečo sa sfére súčasného výtvarného textovania nepriznáva dostatočná pozornosť v zmysle samostatného celku konceptuálneho vyjadrovania. Z tohto dôvodu sme považovali za dôležité vymedziť konceptuálne využívanie textu a porovnať ho s prácou s textom v experimentálnej poézii. Toto vymedzenie, sa stáva jedným z čiastkových cieľov a je samostatnou náplňou tretej kapitoly.

Vo štvrtej kapitole vytvárame a popisujeme rámcové vlastnosti konceptuálneho textu, ktoré nazývame intextovosťou a outtextovosťou. Tieto vlastnosti sú do značnej miery abstraktné a sú definované ako miera výpovednosti a deštrukcie prirodzeného jazykového kódovania.

Štvrtá a piata kapitola sú zamerané na jednotlivé textové podskupiny, ktoré sa dajú vysledovať na podklade miery nasycovania konceptuálneho textu spomínanými vlastnosťami. Kým štvrtá kapitola reflektuje kanonizované spôsoby využitia textu, kapitola piata sa venuje zmene paradigmy čítania. Určitú paralelu tu vidíme s fungovaním mechanizmov v postinformačnej spoločnosti, nasycovaním obrazov, ako aj postupným oslabovaním dominantnej pozície písma a textu v prospech obrazovej kultúry. Tak ako výtvarné umenie prekonalo svoju obrazovú polohu a nahradilo ju redukciou textovou, od osemdesiatych rokov evidujeme opätovnú rematerializáciu umeleckých diel spojenú so znovuobjaveným príklonom k obrazovej vizualite. Analógiu nachádzame v širšom socio-kultúrnom kontexte, kde obrazová vizualizácia (v rámci pluralitnej mediálnej komunikácie) v poslednom období zaznamenávame nárast výskytu obrazu oproti verbálnemu vyjadrovaniu.

V kontexte uvedených teoretických východísk sme navrhli koncepciu výstavy INTERTEXT, ktorá bola v dňoch 25. júna – 30. augusta 2009 zrealizovaná v trnavskej Galérii Jána Koniarka. Praktická forma výstupu v podobe výstavy mala za úlohu mapovať možné postoje a prácu s textom v strednej Európe. Zostavená medzinárodná „vzorka“ (Stano Filko (SK), Július Koller (SK), Blažej Baláž (SK), Viktor Frešo (SK), Jan Šerých (CZ), Václav Stratil (CZ), Emese Benczúr (HU)) reprezentovala spektrum praktík figurujúcich vo sfére konceptuálneho prístupu k textu.

Vzájomná konfrontácia postupov využívaných týmito autormi priniesla nielen vizuálny stret na podklade *chronologickej postupnosti* (polohy od klasického konceptu šesťdesiatych rokov u Júliusa Kollera a Stana Filka až po neskoršie postkonceptuálne a neokonceptuálne pozície u maďarskej výtvarníčky Emese Benczúr), ale aj na platforme, ktorá sleduje *spätne oživenie maliarskeho rukopisu* (niektoré diela Blažeja Baláža) a *postmoderné stratégie irónie* (Václav Stratil, Viktor Frešo), ako aj presah do iných médií (videoprojekcia Jana Šerých) či čiastkovú, alebo totálnu deštrukcie jazykového kódu.

POZNÁMKY

- 1 Problematike technických obrazov sú venované viaceré práce Viléma Flussera. viď. FLUSSER, V. 2002. *Komunikológia*. Bratislava : Mediálny inštitút, 2002. 253 s
- 2 ORIŠKOVÁ, M. 2002: *Dvojhlásné dejiny umenia*. Bratislava : PETRUS, s. 129
- 3 PADRTA, J. a kol. 1966. *Obraz a písmo*. Kolín : Muzeum v Kolíně, s. 3
- 4 ORIŠKOVÁ, M. 2002: *Dvojhlásné dejiny umenia*. Bratislava : PETRUS, s. 104
- 5 Štraus hodnotí toto dielo vo svojej publikácii *Slovenský variant moderny*, ktorá po prvýkrát vyšla ako samizdat v sedemdesiatych rokoch, ako štartovací bod konceptuálneho umenia na Slovensku, ktorého vznik datuje na jeseň 1964 (ŠTRAUSS, T. 1992. *Slovenský variant moderny*. Bratislava : Pallas. 1992, s. 55). Tento pohľad preberá neskôr v katalógu *Global Conceptualism* László Beke, ktorý označuje Kollera ako predchodcu konceptuálneho umenia v kontexte východnej Európy, keď paradoxne posúva vznik tohto diela do rozpätia rokov 1962 - 1963 (CAMNITZER, L. et al. 1999. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999. 279 s. 252). Radislav Matuščík reprezentuje inak nastavenú interpretáciu tohto obrazu, keď hovorí, že Kollerová „malba MORE však ešte nie je neskorším rozvinutým textovým oznamom jeho vzťahu k veciam, udalostiam a ideám, je iba prvým vstupom do iného – neobrazového – znakového systému. Tento exkurz do oblasti slovného formulovania ráta totiž aj s individuálnou výtvarnou formou nápisu, s formou sugerujúcou vlny, pohyb.“ (MATUŠČÍK, R. 1994. ...predtým. *Prekročenie hraníc: 1964-1971*. Žilina : Považská galéria umenia v Žiline. s.27) Matuščík tak za aplikovaným rukopisom vidí skôr fascináciu magrittovského charakteru než predvoj konceptuálneho myslenia. Do tejto polemiky sa zapája aj Jana Geržová, keď radikálne odmieta situovanie tohto diela do vzťahu s tvorbou Josepha Kosutha, kľúčového predstaviteľa konceptuálneho umenia. Jej interpretácia sa však tiež javí ako chybná, pretože túto nemožnosť Kollerovho nadväzovania na Kosutha argumentuje síce časovou postupnosťou – Kollerovo *More* z roku 1964 a Kosuthová *Jedna a tri stoličky* z roku 1965 – ale ako interval medzi vznikom týchto dvoch diel udáva časové rozpätie troch rokov. (GERŽOVÁ, J. – TATAI, E. et al. 2002. *Koceptuálne umenie na zlome tisícročí*. Budapešť-Bratislava : AICA Section Hungary, Slovak Section of AICA, 2002. s. 33 a 35)
- 6 KOSUTH, J. 1969. *Art After Philosophy*. In ALBERRO, A. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts : The MIT press. 1999, s. 162
- 7 MITCHELL, W.J. T. 2004. Slovo a obraz. In Nelson, R. S. – Schiff, R. *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava : Slovart, 2004, s. 86

1. KONCEPTUÁLNY TEXT V KONTEXTE KONCEPTUÁLNEHO UMENIA

*The idea becomes a machine that makes the art.*¹
Sol LeWitt (1967)

Aj keď konceptuálne umenie nespadá ešte priamo do postmoderného prúdu, rozhodne prispelo k skomplikovaniu, ako aj k celkovému rozkladu modernistickej paradigmy. Tony Godfrey na tomto mieste hovorí o nervovom zrútení modernizmu, pretože umelecký svet začal disponovať vzrastajúcim počtom diel a samotná úloha umelca aj diváka bola postupne zatláčaná do úzadia a stávala sa nedôležitou.² Konceptuálne umenie sa ako veľký umelecký pohyb, vynárajúci sa v šesťdesiatych rokoch, pokúša vzťah autora a recipienta revitalizovať a po formalistickej lekcií vrátiť umeniu späť jeho identitu. Ide tu o snahy o odhmotnenie umenia.. Nastáva v ňom posun od myšlienky ako skicovitej prvotnej formy realizácie diela k idey, ktorá predstavuje základný pilier výtvarného vyjadrovania. Vo svojom prvotnom význame predstavuje umenie formulujúce otázky týkajúce sa podstaty umenia. Je charakteristické razantným presunom z perceptuálneho vyjadrovania ku konceptuálnemu, a preto ho definujeme ako radikálnu tendenciu, v rámci ktorej môžeme hovoriť o istom type odestetizovania umenia. „V konceptuálnych stratégiách bola potlačená dovtedy základná podmienka estetickéj funkcie umeleckého diela a miesto nej začalo prevažovať ponímanie umenia ako vizuálnej komunikácie vychádzajúcej z koncepcií jazyka (semiotiky a lingvistiky).“³

Vrcholné obdobie konceptuálneho umenia môžeme datovať do intervalu rokov 1966 - 1972, pričom určenie konkrétneho nástupu je do značnej miery problematické. Náznaky protokonceptuálneho myslenia však môžeme vysledovať omnoho skôr. Jedným z prvých podnetov sa stávajú *readymades* Marcela Duchampa a rovnako aj podnety celého prúdu dadaistického prístupu s filozofiou negovania umenia. Avšak konceptuálne myslenie napriek radikálnym

stratégiám nevykazuje princípy anti-umenia, ako to máme možnosť sledovať v dadaizme.⁴ Využívanie predmetov neumeleckej reality a následné deklarovanie umeleckej hodnoty, ich povýšenie na umelecký artefakt, a tiež radikálna zmena kontextu, kladú na jednej strane základ inštitucionálnej teórie dejín umenia, na druhej strane sa vo svojej prvotnej podstate snažia radikálne očistiť umelecký diskurz od estetických kategórií. K tomuto faktu neskôr veľkou mierou prispievali teoretické práce Henryho Flynta a úvahy minimalistického výtvarníka Sol LeWitta, podľa ktorého sa myšlienka stáva absolútnym základom a fundamentom diela. Korelácia vizuálnej a významovej zložky je prehodnocovaná spôsobmi a formami hraničiacimi s inými disciplínami, a práve táto interdisciplinárna pluralita umožňuje výtvarnému umeniu zaujať nový postoj k vymedzeniu seba samého. Vizuálny výstup je nahrádzaný schémami, diagramami, textovým záznamom či fotografiou, ktorá tu predstavuje médium dokumentácie. Jazyk a text sa stávajú nástrojmi nielen na opis diela, ale samotným dielom. Tento spôsob predkladania umeleckého diela vo forme dematerializovanej myšlienky, nového druhu reprezentácie, ktorý je založený na analytických jazykových postupoch spojených s dôslednou ignoráciou estetiky, sa koncom šesťdesiatych rokov v statuse nového spôsobu nemimetického zobrazovania ešte viac vyhrcoje a do popredia sa tak dostáva druh výtvarného myslenia, podstatne založený na jazykovej zložke a dominantne využívajúci text ako vrcholnú formu redukcie vizuality na myšlienkový záznam. Alfabetický systém znakov, ktorý tvorí základný modus existencie tohto typu výtvarného prejavu v polohe jeho redukovanej vizuality, zároveň slúži na alternáciu materializácie diela v jeho klasickom chápaní. Táto alternácia má svoj pôvod v striktnom odmietnutí umenia ako druhu tovaru, formy komodity a zároveň predstavuje radikálnu revoltu proti akémukoľvek druhu formálneho alebo inštitucionálneho obmedzenia. Nad fyzickú tvorbu sa v hierarchii umenia dostáva myslenie o samotnom umení, o jeho podstate a definitívnom odmietnutí zobrazovania.

Súčasná kunsthistorická úvaha hovorí o konceptuálnom umení v dvoch paralelných prúdoch. Na jednej strane stojí tvrdé jadro jazykovo založeného vyjadrovania, na strane druhej ide o širšiu politicko-kultúrnu reflexiu s tendenciou rozšíriť sféru umeleckého pôsobenia.⁵

Obidva tieto prúdy však rovnako nastoľujú novú problematiku, v rámci ktorej sa presúva pozornosť od otázky morfológie k otázke funkcie umenia ako takého. Túto tézu radikálnym spôsobom predpovedá Joseph Kosuth v známej eseji *Art After Philosophy*, keď hovorí, že otázka funkcie umenia bola po prvýkrát položená Marcelom Duchampom, ktorý týmto činom vrátil umeniu jeho identitu, pretože ready-made presúva optiku zameranú na formu umeleckého jazyka k podstate toho, čo je povedané. Inak povedané, Duchampovo gesto znamená zmenu charakteru umenia založeného na otázke morfológie a presúva sa na otázku funkcie.⁶ Kosuth vytyka formalistickému prúdu, že nepovažuje za nutné pýtať sa na povahu umenia, keď hovorí, že práve táto otázka je vlastná súčasnému umelcovi – pretože, ak sa pýtame na povahu malby, nemôžeme sa súčasne pýtať na povahu umenia. Ak totižto umelec akceptuje malbu, zároveň s ňou akceptuje aj tradíciu, ktorá sa s ňou spája. Svet umenia je všeobecný, zatiaľ čo svet malby je špecifický v tom, že malba je druh umenia. Vytvárať malbu potom znamená akceptovať povahu umenia a nie sa na ňu pýtať.⁷

Nastolovanie otázok týkajúcich sa podstaty umenia, priama kritika inštitúcií a rozširovanie umeleckého záberu o politickú angažovanosť, ako aj využívanie jazyka na úkor diela zredukovaného na ideu, ktoré bolo zákonite spojené s dematerializáciou objektu a jeho nahradením myšlienkou, začali s nástupom nového druhu myslenia postupne konkurovať dovtedajšiemu spôsobu chápania umeleckej tvorby a presadzovať iný typ preverovania limitov výtvarného zobrazovania.

Predložená otázka funkcie umenia, ktorou sa konceptuálne umenie vytrvalo zaoberalo od svojich začiatkov, vedie v kontexte jeho jazykovo založeného prúdu k dvom aspektom nového (konceptuálno-textového) uvažovania. Jedným z aspektov v konceptuálnom aplikovaní jazyka je systém novej komunikácie, ktorý vyplýva zo zmeneného statusu tohto druhu umenia odkazujúceho k zmene dovtedy platných vzorcov reprezentácie (kap. 2.1). Druhým je vzťah obrazu a textu, ktorý v kontexte vizuálnej kultúry a v porovnaní s dovtedy majoritným formalistickým maliarstvom môžeme naozaj spolu s Tonym Godfreyom hodnotiť nielen ako nervové zrútenie modernizmu, ale aj ako nervové zrútenie obrazovej kultúry v pravidlách, v akých sme ju dovtedy poznali. Avšak pred podrobnejším skúmaním týchto dvoch znakov, považujeme za dôležité uviesť dôvod, prečo sme

sa rozhodli hovoriť o textovej aplikácii v kontexte konceptuálneho umenia ako o konceptuálnom texte a priblížiť jeho vývojovú líniu.

Na tomto mieste treba spomenúť, že samotný termín „konceptuálny text“ sa v našom kontexte nevyskytuje. Tomáš Štrauss používa pri textových dielach Júliusa Kollera termín *pojmem* alebo *pojmová redukcia* (ŠTRAUSS, T. 1992. *Slovenský variant moderny*. Bratislava : Pallas. 1992, s. 58, 59), Radislav Matuščík vo svojej kľúčovej publikácii *...predtým. Prekročenie hraníc* spomína v kontexte HAPPSOCU Stana Filka a Alexa Mlynarčíka *text – manifest a nápis*, prípadne *len text* na definovanie Kollerovej tvorby.⁸ (MATUŠČÍK, R. 1994. *...predtým. Prekročenie hraníc: 1964-1971*. Žilina : Považská galéria umenia v Žiline. s.27) Aurel Hrabušický v katalógu Slovenské vizuálne umenie 1970-1985 hovorí pri textových prácach Stana Filka *o text – arte*, prípadne *o text – kartách* pri textoch Júliusa Kollera. (HRABUŠICKÝ, A. 2002. *Umenie fantastického odhmotnenia*. In HRABUŠICKÝ, A. et al. 2002. *Slovenské vizuálne umenie 1970-1985*. Bratislava : SNG, 2002. s. 164, 146). Jana Geržová vo svojom texte venovanom konceptuálnemu umeniu hovorí vo všeobecnej rovine *o textových oznamoch* (GERŽOVÁ, J. 2000. *Konceptuálne umenie*. In RUSINOVÁ, Z. et al. 20. storočie. Bratislava: SNG, 2000. s. 170), a mnohokrát býva konceptuálny text zaradený pod širší prúd využívania písma vo výtvarnom umení. (RUSINOVÁ, Z. 1999. *Lettrizmus*. In GERŽOVÁ, J. et al. *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava : Kruh súčasného umenia PROFIL, 1999. s. 155-159). Posledný pohľad však so sebou prináša určitú disproporciu, pretože sú v ňom spájané dve kategórie, ktoré sú prakticky nezlučiteľné.⁹ Zatiaľ čo lettristické pozície a pozície experimentálnej poézie môžu odkazovať a pracovať s estetickými kategóriami, pri konceptuálnom myslení takéto prednastavenie nefunguje, keďže konceptuálne umenie radikálne odmieta akékoľvek sebadefinovanie z hľadiska estetiky. (kap. 2.2)

1.1 HISTÓRIA KONCEPTUÁLNEHO TEXTU

V rôznych obdobiach dejín umenia registrujeme využívanie textu ako plnohodnotnej polohy výtvarného vyjadrenia. Tematizácia textu a obrazu je širokou otázkou využívania kombinácie a fúzie týchto dvoch znakových systémov. Preto sa v tejto kapitole budeme venovať len polohám, ktoré buď priamo vo väčšej alebo menšej miere ovplyvnili formovanie konceptuálneho umenia, alebo voči ktorým môžeme (alebo by sme mali) spätne konceptuálne umenie vymedziť. Je nevyhnutné mať na pamäti, že tieto výtvarné polohy (akokoľvek markantný mali vplyv na globálny vznik konceptualizmu) reflektujeme predovšetkým z jazykovej línie, podstatnej pre naše uvažovanie.

Aplikovanie textu, ktorý tvorí základnú sémantickú formu a zároveň nahrádza formu obrazového vyjadrenia, nemá v predchádzajúcich periódach výtvarného umenia také programové zázemie ako v konceptuálnom umení, kde text zastáva dominantnú pozíciu práve vďaka upriamaniu pozornosti na sémantiku textu, na rozdiel napr. od lettrizmu či vetvy experimentálnej poézie, kde sa s textom pracuje na úrovni vizuálnej kvality textových fragmentov, resp. grafém. Keďže pre našu prácu majú zásadný význam diela vznikajúce v tendenciách konceptualizmu, postkonceptualizmu a neokonceptualizmu, predchádzajúce etapy, rovnako ako aj modernistické využívanie textovosti, spomenieme na tomto mieste len skratkovito.

Jedným z prvých smerov, ktoré disponovali novou optikou schopnou predpovedať budúce konceptuálne smerovanie (rovnako tak vo všeobecnejšej rovine ako aj v rovine vzťahu obrazu a textu) bol kubizmus. Pre vývoj konceptuálneho umenia bol vplyv kubizmu dôležitý na viacerých úrovniach. Tony Godfrey hovorí o niekoľkých zásadných momentoch, ktoré vďaka kubizmu umožnili v šesťdesiatych rokoch generovanie konceptuálneho myslenia. V prvom rade išlo o zaradovanie obrazov a objektov každodennej reality do umeleckého diela, čím kubizmus fundamentálnym spôsobom predpovedal problematiku ready – made. Druhým momentom bolo otvorenie otázky reprezentácie, ako aj rozvrátenie očakávaní, na aké bol divák zvyknutý. Posledný bod, ktorý Godfrey uvádza, je opustenie hermetickosti ateliérovej tvorby a jej následná fúzia s realitou každo-

dennosti.¹⁰ V konceptuálnom umení o niekoľko desiatok rokov potom zaznamenáme obdobnú situáciu, keď nastáva vymedzenie sa konceptuálnych autorov voči prísne ateliérovému formalistickému maliarstvu.

Pri uvažovaní v kontexte užšej, jazykovo založenej konceptuálnej vetvy, môžeme vo vzťahu text/obraz konštatovať, že v kubizme síce zaznamenáme pomer obrazu a textu na rovnakej hodnotovej úrovni, ale tieto dva semiotické systémy stoja samostatne, nedochádza k ich splynutiu a hlavne ani k nahradeniu jedného druhým. V kubizme sa jazykový znak dostáva svojou hodnotou na úroveň výtvarného znaku – tento výrazný moment je podmienený predovšetkým radikálnejším využívaním koláže, ktorá poskytovala širšie spektrum premostení jednotlivých prvkov výtvarného diela. Tak sa ústrižky z novín alebo samostatné písmená a číslice dostávajú v rámci kubistického diela na úroveň zobrazeného predmetu, avšak funkcia týchto textových jednotiek (v tejto fáze môžeme už hovoriť o autonómnych jednotkách diela) je zameraná hlavne na hodnoty vizuálne. V týchto intenciách použil napríklad Georges Braque písmo vo svojej maľbe *Portugalec*, ktoré však bolo inkorporované len na úrovni výtvarného znaku, bez akejkoľvek sémantickej nosnosti alebo významu. V takýchto zámeroch sa pohybujú aj text obsahujúce práce Pabla Picassa. Jiří Valoch v kontexte kubistickej spojivosti písma a obrazu konštatuje, že „*textové fragmenty či parafrázy nefungujú jako bezprostřední odkazy ke světu mimo obraz, ale naopak se osamostatňují jako svěbytná estetická kvalita, jako jeden z elementů ryzí obrazové skladby.*“¹¹

Ďalším smerom, výrazne ovplyvňujúcim konceptuálne myslenie a jeho jazykovo založenú vetvu, bol dadaizmus. Pre konceptuálne umenie ako celok objavuje dadaizmus zásluhou Marcela Duchampa už spomínaný ready-made, teda priemyselný multiplikát prenesený do kontextu umenia a následne deklarovaný za dielo. Tak sa konštruujú nové súvislosti, otvára sa otázka funkcie umenia, spochybňuje sa autorstvo a hlavne dochádza razantným spôsobom k nabúraniu estetického statusu diela. Hans Belting si všimá aj latentný podtón, ktorý ready-made v sebe obsahuje a ktorý tvoril kľúčový moment pre formulovanie teoretických konceptuálnych východísk: „*Argument nespočíval toľko v tom, že ready-mades byly denní spotřeby, a tím se od „mades“ a priori odlišovaly ve smyslu osobních výtvorů. Toto tvrzení splnilo svůj smysl teprve v poznání, že materiálnost díla jako vytvořeného*

*předmětu ještě nestačí, aby je proměnila v umělecké dílo. I kdyby existovalo sebehmata-
telněji, jeho status uměleckého díla ustavuje až jeho symbolika jako nositele na něj přene-
seného pojmu umění.*¹²

Pre jazykovo založenú konceptuálnu vetvu je dôležitý fakt, že v rámci inte-
lektuálnej vzbury, ktorú vojnový protest vo filozofii dadaizmu prináša, dochádza
k rozbíjaniu sémantiky textu spôsobom náhodného priradovania slov, ignorujú
vyššie morfológické celky vety. Na takýto prístup môžeme v kontexte našej práce
nahliadať ako na určitý typ protosegmentácie textu, a to rovnako po vizuálnej,
ako aj po sémantickej stránke, pretože vyviazanie sa z pravidiel estetiky, jazyko-
vého materiálu a gramatiky predstavovalo revoltu, ktorá logicky smerovala k no-
vým možnostiam využitia jazyka. To, že samotná dadaistická tvorba bola formou
úteku od hermetického estetizmu,¹³ je na globálnejšej úrovni paralelou obidvoch
línii, ktorými sa v neskorších rokoch uberal konceptualizmus. Nové dadaistické
formy vznikajúce na poli textu však nemajú s koncepciou tejto práce toľko spo-
ločné, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. V relácii textu s obrazom vystupujú
totižto dadaistické snaženia (rovnako ako snaženia lettristické či snaženia expe-
rimentálnej poézie) z opačného smeru. Týmto opačným smerom máme na mysli
fakt, že zatiaľ čo konceptualizmus vychádza z vizuality výtvarného umenia, ktorú
následne redukuje a potláča až k nulovému bodu obrazového vyjadrenia, formy,
akými sú dadaistické textové montáže, prípadne neskôr surrealistické básne –
objekty a básne – obrazy, sa do výtvarného umenia infiltrujú z oblasti literatúry.
Inak povedané, kým v konceptuálnych snaženiach zaznamenávame postup od
obrazovej formy k forme textovej, v dadaistických výtvarných pohyboch pre-
chádza textová forma do obrazu. Marcel Duchamp v roku 1946 poznamenáva,
že dadaizmus bol určitým typom metafyzického postoja, ktorý bol vedome vnú-
torne spojený s literatúrou.¹⁴ V tejto súvislosti je dôležitejšie chápať dadaizmus vo
svojej širšej platforme revolučného postoja k definovaniu umenia,¹⁵ a nie len ako
smer prinášajúci nové, aj keď samozrejme dôležité, textové pozície.

Jedným z prvých posunov k istému protosemiotickému mysleniu pri textovej
a jazykovej reprezentácii vo výtvarnom diele je obraz surrealistického belgického
maliara Reného Magritta z roku 1928-29. Magritte neguje zobrazený predmet,
keď pod jeho realistické vyobrazenie napíše *Ceci n' est pas une pipe* (Toto nie je

fajka). Na rozdiel od doplnujúceho aspektu písma v predchádzajúcich obdobiach
sa písmo v tomto prípade zviditeľňuje svojou konfrontáciou k zobrazovanému
predmetu. Nejde tu však len o vytvorenie bipolárnosti surrealistického typu,
prípadne vzájomnej negácie na ploche jedného diela či vytvorenie antagonis-
tických smerovaní textu a obrazu. Pokiaľ hovoríme o tomto diele ako o jednom
z prvých, ktoré vykazujú protosemiotické myslenie, máme na mysli tie isté vzťahy
trojuholníka referencie, ktoré budú explicitne reflektované až v diele amerického
výtvarníka Josepha Kosutha v období etablovania konceptuálneho myslenia do
vedúcej pozície. Samozrejme, u Magritta nemôžeme hovoriť o vedomom zapá-
janí vedeckej semiotickej a filozofickej systematiky do diela, ale faktom zostáva,
že tá istá systematika sa na toto Magrittovo dielo aplikovať dá, a že Magritte ako
jeden z prvých autorov explicitne uvažuje (či už na ploche obrazu alebo na ploche
teoretických úvah) o vzťahu textovej a obrazovej reprezentácie.¹⁶ Využíva totiž
vzťah medzi označovaným a označujúcim, pričom jeho prístup spočíva v tvrdení,
že to, čo je na obraze reprezentantom skutočnosti, teda predmet zobrazovania,
v realite žiadnou skutočnosťou nie je, ale je iba jej reprezentáciou, jej interpretáci-
ou. Tak nastáva absencia reálneho predmetu, ktorý je síce vyobrazený, ale relevant-
nejšie je hovoriť o konfrontácii reality a zobrazenia ako o vizualizácii interpretan-
tovej predstavy. Vzniká tak zaujímavá polemika a otvorenie otázky reprezentácie
ako takej.¹⁷ Koniec koncov, túto interpretáciu umocňuje aj samotný názov ob-
razu. Magritte spochybňuje a preveruje možnosti obrazovej reprezentácie, ale
dôležitým sa na tomto mieste stáva aj fakt, že písmo a obraz stále stoja samostatne
(aj keď sa, na rozdiel od doteraz spomínaných smerov, začínajú vzájomne kon-
frontovať a vymedzovať) a fungujú v kontexte jedného vyššieho celku, novej syn-
tagmy, ktorá tak na ploche obrazu umožňuje existenciu dvoch systémov. Takýto
vzťah kombinácie textu a obrazu (ako samostatných, oddelene stojacich systé-
mov v rámci jedného obrazového poľa) potom určí v kontexte konceptuálneho
myslenia samostatnú líniu, kombinujúcu text a obraz, ktorá sa však prejaví až
v post a nekonceptuálnych tendenciách pracujúcich s rematerializáciou. Keďže
konceptualizmus sa snaží o radikálnu dematerializáciu a o založenie nového,
nezobrazujúceho systému vyjadrovania, zdá sa logické, že táto magrittovská lí-
nia opätovne dostane možnosť uplatnenia sa až zhruba v osemdesiatych rokoch

v dielach Barbary Kruger a Erika Bulatova (Bulatov do svojich mimetických obrazov vkladá text, ale jeho tvorba je na rozdiel od Magritta evidentne ovplyvnená konceptuálnou lekciovou.) (4.4)

Tony Godfrey konštatuje, že ak dada znamená prvú vlnu konceptualizmu, surrealizmu, ktorý ho nasledoval, obrátil predsa len pozornosť iným smerom a jeho pátranie po povahe umenia, ktoré dadaizmus začal, nebolo tak radikálne.¹⁸ Nastáva tu teda opačná situácia, pretože zatiaľ čo dadaizmus má pre nás význam v globálnejšom, a už menej v textovom, kontexte, surrealizmus sa z globálnejšieho hľadiska javí ako odklon od budúcich vplyvov na konceptualizmus (napriek faktu, že v surrealizme sa ready-made stáva jedným z nosných umeleckých vyjadrení), avšak z hľadiska vzťahu textu a obrazu má nenahraditeľnú dôležitosť práve v osobe a diele Reného Magritta.

V roku 1946 vzniká lettrizmus, umelecké hnutie výsostne pracujúce s textom a usilujúce sa o oslobodenie sémantiky skrytej v znakoch abecedy. Tak dochádza k jej pseudoobnovovaniu na úrovni foném. Môžeme tu hovoriť o určitom prehĺbení dadaistického myslenia, pretože kým dadaizmus, v zmysle dôkazu revolvy deštruuje gramatický a syntaktický poriadok vety, lettrizmus „vychádza z chaosu, zo stavu atomickej deštrukcie.“¹⁹ Rovnako ako dadaizmus spájalo literárne a vizuálne médium, lettrizmus sa vo svojich počiatkoch aj prostredníctvom hlasného čítania snaží o fúziu poézie a zvuku, ktorá sa neskôr transformuje do fúzie poézie a vizuálneho umenia. Tieto snahy však pomerne rýchlo skĺzli do zmesi kaligrafie, ideogramov a gestuálnych poznámok. Z tohto dôvodu sa potom lettrizmus v tejto práci javí ako absolútne nevhodný. Navyše, vo svojej podstate, ktorú definoval zakladateľ tohto hnutia Isidor Isou, je lettrizmus primárne orientovaný na oblasť foném a hlasného čítania, čím sa táto vetva umeleckej produkcie posúva skôr do vývojovej línie experimentálnej poézie.

Odrasový mostík pre konceptuálne umenie prináša pop-art, a to tak, že totálne ruší hranice medzi reálnym objektom, ktorý predstavuje prvok neumeleckej reality, a umeleckým dielom. Arthur C. Danto, fascinovaný krabicami od Brilla, ktoré dodnes tvoria jednu z najznámejších konzumných ikon Andyho Warhola, formuluje teóriu, podľa ktorej sa jednoducho umenie stáva umením, keď je ako umenie videné a umiestnené v umeleckom kontexte.²⁰ Takéto úvahy, pri ktorých

dochádza k zmene umeleckých rámcov, sa následne veľmi efektívnym spôsobom preklapia do myslenia konceptuálnych autorov. Pop-art okrem spomínaného zaradenia prvkov neumeleckej reality do diela a deklarovania ich plnohodnotnosti z hľadiska umeleckých komponentov prináša v nadväzovaní na dadaizmus tiež spochybňovanie a ironizovanie výstavnej činnosti a fungovanie galérií ako takých. V kontexte textovo orientovaných diel, ktoré predpovedajú problematiku rozoberanú v tejto práci, nastáva v pop-arte zapájanie textových prvkov, segmentov textu či celých výpovedí vkladných do umeleckej produkcie, ktoré predstavujú určitú formu reminiscencie na komerčnú a mediálnu realitu.²¹ V týchto pozíciách je však text reflektovaný skôr ako doplňujúca, prípadne maliarska kvalita, dotvárajúca obrazové pole.

V roku 1959 Jasper Johns vytvára obraz *Grey Alphabets*, pri ktorom dochádza k osamostatneniu textu ako autonómneho výtvarného a zobrazovacieho jazyka, a to napriek faktu, že tu ešte nenastáva radikálnejšia práca s textovou sémantikou.

Vyslovené osamostatnenie textu nastáva u pop-artového výtvarníka Edwarda Rushu. V jeho dielach sa vyskytujú samostatne stojace texty, avšak hovoriť o konkrétnejšom konceptuálnom zámere by bolo nadinterpretáciou. Samotný Rusha je však bezpochyby jedným z hlavných predskokanov konceptuálneho umenia,²² jeho textová poloha je ale pravdepodobne založená (podobne ako u väčšiny autorov tohto smeru) skôr na pop-artovej fascinácii textom, ktorá tu funguje ako obvyklý doplnok reklamnej skutočnosti, vizuálnej reality, ovplyvňujúci a do značnej miery formujúci tento druh výtvarného jazyka. Napriek možnosti obvinenia z ahistorizmu sa budeme na toto dielo pozeráť z paradigmy konceptuálneho textu, keďže naším záujmom nie je sledovanie umelecko-historického kontextu z pozície chronologickej continuity výtvarného umenia.

Rushovu maľbu *Noise* tvorí syntakticky jednoduchá jednočlenná neslovesná veta, ktorá napriek svojej vlastnej sémanticky nosnej konštrukcii je problematicky zaraditeľná do širšieho vetného a nadvetného kontextu.

Rusha teda reprezentuje zvuk fonémami, ale na inej úrovni, ako to robili jeho predchodcovia. Kým ortodoxní lettristi by pravdepodobne vytvorili rad foném, vyvolávajúci asociáciu určitého zvuku, Rusha na tento účel využíva sémant-

tiku slova, čím sa otvára omnoho väčší konotačný priestor pre evokáciu jeho významu.

Toto sú len niektoré základné medzníky, ktorými sme sa chceli pokúsiť priblížiť existenciu textu v kontexte výtvarného umenia. Kým však pristúpime k pokusu odpovedať na otázky zo začiatku našej úvahy, preskúmame ešte v skratke niektoré filozofické momenty samotného konceptuálneho umenia, aby sme sa tak definitívne dostali na plochu fungovania textu v tomto období.

1.2. TEXTOVANIE

Walter Benjamin už v tridsiatych rokoch 20. storočia predpovedal zmenu modernistickej antimimetickej estetiky na inú estetiku, ktorá je síce tiež nemimetická, ale je charakteristická príklonom k textovému vyjadrovaniu.

Podľa Jurijho Lotmana je samotné definovanie pojmu text veľmi zložitú. Chápanie textu ako nejakej pevne stanovenej skutočnosti je podľa neho vyslovene nesprávne. Správnejšie by bolo hovoriť o texte v zmysle labilných koncepcií a ideí, ktoré sú subjektívne a neustále podliehajú preverovaniu. Umelecký text (literárny aj výtvarný) považuje Lotman za druhotne modelujúci systém s dynamickými štruktúrami, za druh modelu sveta zakódovaného do jazyka umenia. Súhrn kódov, ktoré prisudzujú textu nosnosť významu, zapadá do sféry mimotextových súvislostí. Podľa Františka Mika sú tieto významy „a z nich generovaná 'mienená skutočnosť' (jej imagen)“²³ len vo vedomí. „Príjemca vníma len holé slová, ktoré v jeho vedomí iritujú cez príslušné slovné stopy ich významové komplementy, aby imaginácia na ich základe generovala či 're-generovala' 'vyrozumenú skutočnosť' či stav vecí.“²⁴ V kontexte takto chápaného významu stavia Lotman pojem textu na nasledujúcich určeníach:

Prvým je vyjadrenosť, ktorej zodpovedá zafixovanosť textu „do určitých znakov, a v tomto zmysle stojí proti mimotextovým štruktúram.“²⁵ V tejto koncepcii pôjde hlavne o znaky prirodzeného jazyka.

Druhým určením je ohraničenosť, chápaná na jednej strane determináciou každého textu jeho začiatkom a koncom, na strane druhej, jeho autonómnosťou a opozíciou voči iným znakom, ktoré nevstupujú do jeho systematiky, z čoho

vyplýva jeho štruktúrnosť, ako tretie určenie, ktoré poukazuje na fakt, že text nie je len akýsi jednoduchý sled znakov, ale nastáva v ňom vysoký stupeň organizovanosti.²⁶

Kontext postmodernity prináša novodefinované chápanie kultúry a reality, ktorá vymedzuje samu seba na jazykovom základe. „Každý text a rovnako obraz predchádza iný obraz/text a neexistuje tu jeden pôvodný a definitívny význam, čo Roland Barthes nazýva textualitou. Textualita a ďalšie taktiky, ako napríklad apropriácia, rozkladajú modernistický koncept autenticity, originality a autora a prinášajú nové pojmy ako expanzia, decentrovanie, demystifikácia a dekonštrukcia.“²⁷

Jedným zo základných znakov umeleckých diel je otázka určitého estetického modelovania sveta - a hovoríme o umeleckých dielach v tej najvšeobecnejšej rovine, teda o dielach literárnych aj výtvarných. S obratom ku konceptualizmu a s tým spojeným odklonom od perceptualizmu začína byť tento modus existencie výtvarného diela postupne zatlačovaný do pozadia, filtrovaný a prebýjaný inými zložkami, ako je napríklad spomínané sústredenie sa na ideu ako základnú bázu diela. Vo všeobecnosti hovoríme o opúšťaní a dôslednom ignorovaní estetických princípov. Niektorí estetickí radikáli, akým je napríklad Tomáš Kulka, považujú dokonca kvôli programovej eliminácii a konzistentne zdôrazňovanej irelevancii estetického hľadiska²⁸ konceptuálne umenie za kategóriu sui generis, teda kategóriu, ktorá existuje mimo umenia. Vo svojej knihe Umění a kýč Kulka píše: „Konceptuální umění supluje hodnotu uměleckou hodnotou kognitivní, kterou však postrádá.“²⁹ Jeho záver vyplýva práve zo spomínaného inkorporovania vedeckej systematiky, logiky či lingvistiky do konceptuálnych diel.

Domnievame sa, že tento problém nie je jednoznačný. Samozrejme, čo sa týka roviny obrazového myslenia a obrazovej, alebo lepšie povedané vizuálnej kultúry, ktorá počas dlhej doby pracuje s termínmi umeleckej a estetickej hodnoty, má Kulka pravdu. Avšak v rovine samotnej problematiky konceptuálneho textu (v ktorej sa nedá priamo hovoriť o estetických princípoch) dochádza k určitej destabilizácii klasickej referencie.

Z pohľadu obrazového myslenia je konceptuálny text neestetický, pretože redukuje vizualitu obrazového poľa len na záznam (nie je správne sa na tomto mieste zamýšľať o určitom type estetickej kvality obrazu ako písomného

záznamu či nebudaj uvažovať v dimenzii estetiky písma), čo v niektorých vyššie spomínaných epochách, napríklad v lettrizme či kubistickom inkorporovaní vizuálneho prvku písma, možné je. Pretože konceptuálne umenie by najradšej nahradilo akúkoľvek výstupnú podobu diela len a len myšlienkou, samotná forma textu slúži len na udržanie komunikačného kanálu.

Umberto Eco hovorí, že textové oznámenie disponuje estetickými vlastnosťami, ak: „nabývá poetické funkcie (ačkoliv v tomto kontextu je vhodnejší ji nazývat 'estetickou', za předpokladu, že se zabýváme jakýmkoliv druhem umění), když je neurčité a zaměřeno k sobě samému.“³⁰ Túto neurčitost Eco definuje ako porušovanie pravidiel kódu.

Porušovanie pravidiel kódu v charaktere konceptuálneho textu by sme potom mohli prirovnáť k vlastnostiam textu literárneho. Z hľadiska čisto textového myslenia sa literárny text odvoláva len na obrazy vyvolané asociáciami slov. Rovnakým spôsobom konceptuálny text nereferuje priamo na skutočnosť, ale vyžaduje od diváka jej nové definovanie. Táto skutočnosť je vždy nová, v závislosti od diváka a jeho prístupu k dielu, a môže sa každým čítaním meniť - treba si uvedomiť, že hovoríme o charaktere práce s textom ako materiálom umeleckého vyjadrenia, pričom jeho formálne výtvarné kvality naďalej zostávajú pre naše uvažovanie irelevantné. Takže môžeme polemizovať s Tomášom Kulkom, keď tvrdí, že „konceptuální umění je symbolicky (referenčně) funkční jako transparentní znak“³¹ a že efekt konceptuálnych diel „nespočívá v tom, čím skutečně jsou, ale v tom, k čemu odkazují.“³²

Je aj nie je to pravda. Konceptuálne umenie naozaj do určitej miery vykazuje transparentnosť umeleckého znaku. Avšak skutočnosť, na ktorú odkazuje, nie je pevne fixovaná, ale je vždy nová v závislosti od diváka a preto ten istý konceptuálny text môže referovať k viacerým skutočnostiam, podľa predstavy diváka. Referent je teda v takýchto dielach síce prítomný, ale neviditeľný. Jazyk tu prestáva plniť len zástupnú funkciu a namiesto toho sa stáva širšou sieťou odkazov.

Z tohto dôvodu je nevyhnutné vo forme malej odbočky osvetliť niektoré kľúčové momenty semiotiky, pretože veda o znakoch (ako bolo doteraz už na niektorých miestach povedané) zásadným spôsobom ovplyvnila a formovala konceptuálne myslenie.

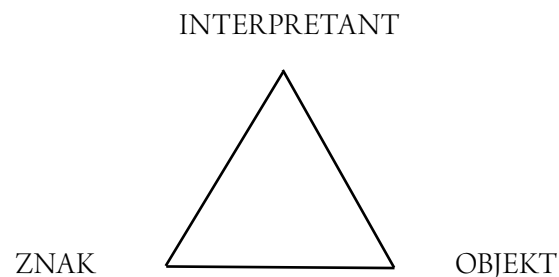
1.3 KONCEPTUÁLNE DIELO AKO ZNAK

Najväčšia emfáza v nazeraní na umelecké diela ako na znaky nastáva pri prehodnocovaní vplyvu jazykového systému na výtvarné dielo, pričom majoritné uplatnenie tohto systému nastupuje práve v konceptuálnom a postkonceptuálnom myslení, ktoré úzko nadväzujú na rodiacu sa postmodernú potrebu redefinície postupu interpretácie umeleckého diela v zmysle jeho interpretácie ako znaku, prípadne metaznaku. Tak nastáva zapájanie lingvistickej systematiky do jazyka umenia.

Jan Mukařovský už v roku 1934 predpokladá, že teória umenia má byť vo svojej podstate konštituovaná na základe semiotiky.³³ Základnou koncepciou tejto úvahy je poukázať na schopnosť umeleckých diel orientovať ľudské vedomie mimo seba samých. Umelecké diela teda nie sú pasívnou reprodukciou skutočnosti, ale vytvárajú autonómnu sféru, v rámci ktorej je na ne nahliadané ako na znaky.

Jurij M. Lotman hovorí o dvoch veľkých tradíciách a inšpiratívnych zdrojoch súčasnej semiotiky – na jednej strane je to Charles Sanders Peirce a Charles William Morris, ktorí považovali znak za absolútny fundament, základ všetkých znakových procesov, na druhej strane Lotman upozorňuje na Saussura a parížsku školu zástancov antinómie jazyka a textu.³⁴ Pri pokračovaní v sledovaní týchto dvoch názorových skupín sa ukáže ešte väčšia polarizácia a diferenciácia, a to v rozdielnych koncepciách a chápaní samotného aktu vstupovania znaku do procesu semiózy. Kým švajčiarsky lingvista Ferdinand de Saussure je predstaviteľom diadickej semiotickej teórie, teda teórie vyjadrujúcej dialogický vzťah medzi označujúcim (*signifiant*) a označovaným (*signifié*), pričom takto chápaný vzťah existuje bez ohľadu na samotný proces signifikácie (čiže označenia), pre naše uvažovanie bude dôležitejšia triadická teória vystupujúca do pozornosti najmä v semiotike 20. storočia. Konkrétne v diele Ch. W. Morrisa, ale hlavne Ch. S. Peirca sa na rozdiel od Saussurovej koncepcie vzťah dvoch členov rozširuje o ďalšieho, ktorým je interpretant (pojmem alebo predstava o označovanom) v mysli prijímateľa na základe vzťahu vznikajúceho medzi označovaným a označujúcim. Takéto rozšírenie je nevyhnutné jednak pre formovanie semiotických vzťahov (nielen

referovanie znaku na objekt), jednak pre vnímanie výtvarného diela nielen ako vizuálneho kódu, ale predovšetkým ako nositeľa významu, k čomu dochádza, ak toto umelecké dielo funguje ako znak. „Znak sa stáva znakom iba v akte interpretácie, v ktorom sa chápe ako referujúci na nejakú inú entitu mimo seba.“³⁵ Tieto tvrdenia sú znázorniteľné v tzv. sémantickom trojuholníku alebo trojuholníku referencie. Je to model triadickej semiotickej teórie zavedený filozofom Ch. K. Ogdenom a estetikom a literárnym vedcom I. A. Richardsom, neskôr rozvinutý a využitý práve Peircom. Je to základná schéma semiózy, čiže nadobúdania významu v procese signifikácie.



Z týchto faktov vyplýva, že pokiaľ predpokladáme vstupovanie znaku do sústavy určitých vzťahov (a zároveň formovanie vzťahov s inými znakmi), musí zákonite existovať aj systém rámcujúci pravidlá konštituovania týchto vzťahov. Systémy usporiadania znakov podľa určitých pravidiel sú známe ako semiotické systémy, medzi ktorými má dominantné postavenie jazyk.

Základnú premisu nášho uvažovania môžeme teda definovať nasledovne. Ak diela vizuálnej kultúry predstavujú znakové štruktúry, ktorých vzťahy sú modelované určitým systémom, pravdepodobne môžeme popisovať umenie ako samostatný semiotický systém, ako istý druh jazyka - samostatnú dimenziu s vlastnými pravidlami kódovania.

ZNAKOVÝ SYSTÉM JAZYKA — ZNAKOVÝ SYSTÉM UMENIA

Snaženia o objasnenie špecifickej semiotickej povahy výtvarného diela ako jedného typu znaku stroskotali pri pokuse považovať umelecký znak za znak ikonický (Charles W. Morris), o ktorom Peirce hovorí, že je to znak, pri ktorom existuje topologická podobnosť medzi označovaným a jeho denotátom,³⁶ rovnako aj pri pokuse jeho interpretácie ako indexu (Miroslav Červenka).³⁷ O indexovom znaku hovoríme vtedy, keď označované susedí s označujúcim, alebo predstavuje jeden z jeho prípadov.³⁸ Interpretácia obmedzená len na jeden druh znaku sa tak zdá byť bezvýsledná.³⁹ V tomto kontexte sa najviac relevantná javí úvaha Jana Mukařovského o autonómnosti umeleckého znaku. Mukařovský tvrdí, že „organizujúcim príznakem umění, kterým se liší od ostatních semiologických struktur, je zamerění nikoliv na to, co se vyznačuje, nýbrž na znak sám“.⁴⁰

Čo však s umeleckým vyjadrovaním, ktoré ako svoj primárny materiál používa práve jazyk? A aký vzťah má znakový systém jazyka k znakovému systému umenia, zvlášť keď nastáva ich kombinácia jednak na rovine vizuálnej a jednak pri prerastaní pravidiel týchto systémov? Inak formulovné – ako môžeme definovať vzťah vizuálnej a mentálnej roviny v relácií textu a obrazu? Navyše, produkcia mnohoznačnosti znaku v umeleckom diele, nový spôsob spájania a usporiadania vo vyšší významový celok (akýsi superznak) stojí vo výraznom protipóle k jazyku, kde plnia znaky len služobnú funkciu. Aspoň čiastočnú odpoveď by mohla poskytnúť spomenutá Peircova klasifikácia znakov. Peirce odmieta Saussurov rigidný binárny systém, keď hovorí, že medzi týmito znakmi neexistujú vzťahy čistej opozície, pričom veľkú rolu pripisuje práve indexom. Tie v jeho chápaní predstavujú stopy, a tie sú vždy zmiešané (kap.5.1.). V rámci nich potom vyčleňuje indície, pre ktoré je charakteristická povaha neúplných indexov, umožňujúca chápanie fragmentov ako fragmentov.⁴¹ Indícia je teda vždy fragmentárna a zmiešaná. Tak môžeme o konceptuálnych textoch hovoriť, že predstavujú zmiešané znaky, pri ktorých dochádza k výraznejšej alebo miernejšej interferencii.⁴²

Práve model triadickej semiotickej teórie je nosný pre lingvisticky založené konceptuálne tendencie, ktoré v značnej miere vychádzajú zo štrukturalistických a postštrukturalistických teórií jazyka. Jazykový obrat legitimizoval smerovanie konceptuálneho umenia a jeho etablovanie ako jedného z najvýznamnejších smerov výtvarnej scény. Tento vplyv bol natoľko silný, že vo výtvarnej kultúre,

dovtedy vo všeobecnosti spájanej s pojmom kultúry obrazu, dochádza k úplnému vypusteniu obrazovej zložky diela a tá je nahrádzaná textovým záznamom.⁴³ Avšak nejde tu len o jednoduché vyradenie obrazu a prístupenie k novej, radikálnejšej textovej forme reprezentácie, akoby sa to mohlo zdať na základe doteraz spomenutých faktov týkajúcich sa konceptuálneho myslenia. Takéto odklonenie od obrazového myslenia otvára širšie spektrum úvah medzi vzťahom obrazu a textu.

POZNÁMKY

- 1 KOSUTH, J. 1969. Art After Philosophy. In ALBERRO, A. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts : The MIT press. 1999, s. 160
- 2 GODFREY, T. 1998. *Conceptual art*. London : Phaidon, 1998. s. 123
- 3 ORIŠKOVÁ, M. 2002. *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava : PETRUS, s. 129
- 4 Mária Orišková, odkazujúc na Piotra Piotrowského, hovorí, že umenie po druhej svetovej vojne v snahe zachovania si kontinuity modernizmu, udržovalo predstavu nezávislosti umenia od politických vplyvov – túto tendenciu dovedol na západe do najdokonalejšej podoby greenbergovský model, ktorý vznikol ako prirodzené vymedzenie sa voči vplyvu socialistického realizmu na východe. (ORIŠKOVÁ, M. 2002: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava : PETRUS, s. 107). Nastupujúce konceptuálne tendencie v šesťdesiatych rokoch prirodzene tento model rozrušujú a vo svojej podstate sa snažia umenie odpojiť od esteticky deklarovanej a uzavretej modernistickej filozofie.
- 5 CAMNITZER, L. et al. 1999. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York : Queens Museum of Art, 1999. s. IX
- 6 KOSUTH, J. 1969. Art After Philosophy. In ALBERRO, A. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts : The MIT press. 1999, s. 164
- 7 Tamtiež, s. 163
- 8 Samotný Július Koller pomenúva jednu líniu svojej tvorby termínom *textobraz*.
- 9 K tejto problematike bližšie viz. BALÁŽ, B. 2009. *Texty k textom*. Trnava : Trnavská Univerzita, Pedagogická fakulta. 2009. 30 s. ISBN 978-80-8082-314-6
- 10 GODFREY, T. 1998. *Conceptual art*. London : Phaidon, 1998. s. 24
- 11 VALOCH, J. 1992. *Písmo v obraze*. Brno : Moravská galerie 1992. s. 3
- 12 BELTING, H. 2000. *Konec dějin umění*. Praha : Mladá fronta. 2000. s. 167
- 13 LANGEROVÁ, M. 2002. Vizuální aspekty básnického díla. In ČERVENKA, M. et al. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*. Praha : Torst, 2002. s. 403
- 14 GODFREY, T. 1998. *Conceptual art*. London : Phaidon, 1998. s. 49
- 15 Nebolo by však správne dadaizmu prisudzovať jedinečnú pozíciu vplyvu ready-madom na konceptuálne umenie. Rovnaké tendencie, ktoré podporili konceptualizmus v tomto smere sa diali aj na poli monochromnej maľby. (GODFREY, T. 1998. *Conceptual art*. London : Phaidon, 1998. s. 37)
- 16 V časopise *La Révolution Surréaliste* v roku 1929 Magritte uverejňuje sériu *Words and Images*, pozostávajúcu z kresieb a komentárov obdobného typu ako pri diele *Zrada obrazov*. V duchu typicky surrealistickej irónie vytvára komentovanú deštrukciu vzťahu jazyka a reprezentácie. (GODFREY, T. 1998. *Conceptual art*. London : Phaidon, 1998. s. 44)
- 17 Bližšie k Magrittovmu sponchybnovaniu reprezentácie v diele *Zrada obrazov* viz. FOUCAULT, M. 1999. *Toto nie je fajka*. Bratislava : Archa, 1999. ISBN 80-7115-084-3

- 18 GODFREY, T. 1998. *Conceptual art*. London : Phaidon, 1998. s. 37
- 19 KONŮPEK, J. 1965. O lettrizme a ďalších možnostiach poézie. In Slovenské pohľady. Bratislava : Slovenský spisovateľ. 1965, č. 12, s. 100
- 20 GODFREY, T. 1998. *Conceptual art*. London : Phaidon, 1998. s. 97
- 21 V predchádzajúcom období sa v podobných intenciách vyskytuje písmo v dielach futuristov, kde, podobne ako v pop – arte písmo, číslice a textové fragmenty sa vyskytujú ako prirodzená súčasť komerčného sveta.
- 22 V diele *Twentysix Gasoline Stations* (1962), ktoré pozostáva z fotografií dvadsiatich šiestich benzínových púmp, môžeme čítať aj konceptuálne pozície. Ruscha bez akejkoľvek osobnej zaangažovanosti vytvára album strohých dokumentárnych fotografií benzínových staníc, nachádzajúcich sa na spojnici Los Angeles a Oklahomy. Toto dielo býva považované za jednu zo zásadných predpovedí konceptuálneho umenia.
- 23 MIKO, F. 1994. *Význam, jazyk, semióza*. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1994. s. 52
- 24 Tamtiež, s. 52
- 25 LOTMAN, J. M. 1994. *Text a kultúra*. Bratislava : Archa. 1994. s. 12
- 26 Tamtiež, s. 12
- 27 ORIŠKOVÁ, M. 2002: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava : PETRUS. 2002 s. 166
- 28 KULKA, T. 2000: *Umění a kýč*. Praha : Torst. 2000. s. 175
- 29 Tamtiež, s. 179
- 30 ECO, U. 2004. *Teorie sémiotiky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 2004. s. 293
- 31 KULKA, T. 2000. *Umění a kýč*. Praha : Torst. 2000. s. 179
- 32 Tamtiež, s.180
- 33 CHVATÍK, K. 2001. *Strukturální estetika*. Brno : Host, 2001. s. 117
- 34 Takáto rôznorodosť sa prejavuje aj v rámci vymedzenia samotnej povahy znaku. Peirce napríklad definuje znak ako niečo, čo pre niekoho v určitom ohľade zastupuje niečo iné. Saussure hovorí o jednote označujúceho a označovaného a Jan Mukařovský za znak pokladá zmyslovú realitu, ktorá sa vzťahuje k inej realite, ktorú má vyvolávať. (CHVATÍK, K. 2001. *Strukturální estetika*. Brno: Host, 2001. s. 118) Umberto Eco zas vo svojej knihe Teória semiotiky metaforicky označuje semiotiku ako vedu, ktorá môže byť použitá k všetkému, čo je určené na klamanie, keď znak definuje takto: „Znakem je všechno, co můžeme chápat jako významovou substituci něčeho jiného. Toto něco jiné nemusí nutně existovat nebo být aktuálně někde přítomno v okamžiku, kdy znak toto něco zastupuje.“ (ECO, U. 2004. *Teorie sémiotiky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2004. s. 14)
- 35 POTS, A. 2004. Znak. In: Nelson, R. S. – Schiff, R.: *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava : Slovart, 2004, s. 49
- 36 SEBEOK, T. A. 1979. *Theorie und Geschichte der Semiotik*. Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt. 1979. s. 105
- 37 Interpretácia umeleckého diela ako znaku indexového totižto rátala s príznakom osobnosti autora, čo nekorešponduje so základným predpokladom existencie diel bez vzťahu k svojmu pôvodcovi a príjemcovi. (CHVATÍK, K. 2001. *Strukturální estetika*. Brno : Host, 2001. s. 121)
- 38 SEBEOK, T. A. 1979. *Theorie und Geschichte der Semiotik*. Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt. 1979. s. 109
- 39 Pri symbole, treťom z Piercových znakov, nezaznamenávame ani podobnosť, ani znak susedstva, pretože medzi označovaním a jeho denotátom ide o konvenčný vzťah (Tamtiež, s. 112)
- 40 CHVATÍK, K. 2001. *Strukturální estetika*. Brno : Host, 2001. s. 122
- 41 SEBEOK, T. A. 1979. *Theorie und Geschichte der Semiotik*. Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt. 1979. s. 109
- 42 Interferenciu môžeme definovať ako vzájomné pôsobenie dvoch, alebo viacerých procesov, pričom vzniká ich prelínanie. Podobné uvažovanie ako u Peirca nájdeme o niekoľko desaťročí neskôr v textoch Marshalla McLuhana, ktorý hovorí o styčných plochách, alebo rozhraní (interface), ktoré „odkazuje k interakci substancí na základě vzájemných podnětů.“ (MCLUHAN, M. 2008. *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno : Jota. 2008, s. 97)
- 43 V neskoršom období, pri znovuvynorení sa konceptuálnych tendencií nastáva medzi obrazom a textom postupné vyrovnanie, ktoré vykazuje evidentnejšiu interferenciu ako pri klasickom konceptuálnom myslení konca šesťdesiatych rokov.

2. OBRAZ A TEXT, OBRAZ/TEXT V KONCEPTUÁLNO M UENÍ

V prvej kapitole práce sme spomínali, že vzťah obrazu a textu v kontexte jazykovo vymedzenej vetvy konceptuálneho umenia tvorí jeden z kľúčových aspektov, ku ktorému vedie otázka funkcie umenia, nastoľovaná autormi tohto hnutia. Kým v predchádzajúcich kapitolách sme sa zaoberali otázkou funkcie v rámci konceptuálneho umenia ako širšieho umeleckého pohybu, v nasledujúcej fáze musíme túto zdanlivo vyriešenú otázku rehabilitovať a pýtať sa na funkciu v užšom kontexte jazykovo založenej línie, teda v kontexte vzťahu obrazu a textu. Neustále porovnávanie týchto dvoch systémov, ako aj pokus o definovanie vzťahu a napätia medzi nimi, situuje naše úvahy na plochu intermediality. Ale opustili sme ju vôbec niekedy? Ak definujeme konceptuálny text, definujeme ho vždy vo vzťahu k obrazovej ploche, ktorá je síce zredukovaná na nulovú hodnotu, ale jej absolútna absencia nemení nič na fakte, že predpoklad obrazu pretrváva aj v radikálnych konceptuálnych dielach. Konceptuálne snahy o nekompromisné vypustenie estetiky a tiež obrazu ako nosnej plochy dovtedy prevažne maliarskeho výtvarného vyjadrenia však nedokázali vypustiť vzťah, ktorý je stále medzi slovom a obrazom prítomný.¹ Tento vzťah je v klasickom konceptuálnom myslení definovaný neprítomnosťou obrazu, jeho razantnou absenciou, čo však neznamená, že by sa vytratil. Aby mohla byť vizuálna či spektakulárna forma diela odmietnutá, zredukovaná či úplne obidená, musí byť vo forme topoi latentne prítomná v prechádzajúcej skúsenosti, konvencii či kultúrnej pamäti.² Inak povedané, nestane sa chybou, ak budeme mať stále na zreteli vzájomné prepojenie obrazu a textu, ich vzájomný vzťah, a to aj napriek faktu, že v klasických konceptuálnych tendenciách bude zároveň obraz chýbať. Toto hľadisko sa v kontexte práce ukáže ako užitočné najmä pri reflexii neskorších, post a neokonceptuálnych tendencií, pri ktorých zaznamenávame spätnú rematerializáciu diela (v nami vymedzenom zábere môžeme pod touto rematerializáciou chápať opätovné začlenenie obrazu a obrazovej vizuality do diela) a celkový návrat k určitému typu estetického zázemia.

Spoločné fungovanie média obrazu a média textu na jednej ploche tak môžeme definovať ako intermediálne pole, stret dvoch semiotických systémov, ako zmiešané komunikáty. Samotným médiom tu nie je určitý technicko-materiálny kanál slúžiaci na prenos informácií (chápanie príznačné pre teóriu komunikácie), ale istý druh semiotického systému. Jedným z klasických rozdielov medzi obrazom (ikonickým textom) a verbálnym textom je, že verbálne texty zodpovedajú lineárnej forme čítania, kým pre obrazové myslenie je skôr charakteristická tzv. tekutá forma čítania, rozptyľujúca našu pozornosť iným systémom – toto rozdelenie však netreba chápať príliš dogmaticky, pretože mnohé obrazové zobrazenia v istom zmysle programujú modus čítania.³ Konceptualizmus do značnej miery toto rozdelenie komplikuje, pretože substitúcia obrazu textom v klasickej vetve konceptuálneho vyjadrovania vedie znova k linearite čítania obrazovej plochy spôsobom, akoby išlo len o text. Vďaka nulovej zodpovednosti obrazovej plochy v zmysle nosiča významu je tak narušovaná pôvodne chápaná funkcia obrazu – ikonickej reprezentácie a je nahrádzaná reprezentáciou textovou. Vzniká tak zaujímavý paradox, pri ktorom konceptuálne myslenie, ktorého hlavnou doménou je redukcia reprezentácie na pojem (alebo v niektorých prípadoch skúmanie redukcie vizuálneho poľa na pojem) z hĺbky nabúrava klasické koncepcie rozdielu medzi obrazovým a verbálnym zobrazovaním.⁴

W. J. T. Mitchell vo svojich prácach hovorí, že samostatná existencia slova a obrazu je odchýlkou od normy, ktorú formuluje ako heterogénne pole diskurzívnych modelov, pre ktoré používa pomenovanie obrazotext (imagetext) a ktoré zodpovedá syntéze jazyka a obrazu v jednom celku. Samotné očistenie systému jazyka od obrazových zložiek pokladá Mitchell za prežitok modernizmu snažiaceho sa vyhnúť kontaminácii jazyka. Vzájomnú fúziu týchto dvoch médií vidí dokonca aj pri zdanlivo rýdzych obrazoch a textoch, ktorých existenciu síce nepopiera, ale upozorňuje na fakt, že aj tieto zdanlivo čisté reprezentácie môžu obsahovať určité stopové množstvo iného média – tak napríklad zápis verbálneho textu je uskutočnený prostredníctvom grafických značiek, ktoré sami osebe disponujú určitou vizualitou.⁵ Zároveň odmieta priznať týmto dvom fenoménom akúkoľvek binárnu opozíciu, čím do istej miery narúša saussurovskú koncepciu o arbitrárnej povahe jazykového znaku. Vzájomný vzťah slova a obrazu vzniká

z neustáleho napätia medzi týmito dvoma fenoménmi a môžeme ho definovať ako kolísavý pomer protikladnosti a zhodnosti.

„Rozdiel medzi slovom a obrazom nie je iba pomenovaním hranice medzi disciplínami či umeleckými médiami, prípadne druhmi umenia; je to hranica vnútorne patriaca k jazyku i k vizuálnej reprezentácii, je to priestor či medzera, ktorá sa otvára dokonca aj v mikroštruktúre jazykového znaku, pričom možno ukázať, že sa rovnako objavuje dokonca aj v mikroštruktúre grafickej značky.“⁶

Pre tendencie, ktoré sa objavili po klasickej perióde konceptuálneho umenia, sa teória Mitchellovho obrazotextu javí ako samozrejma. Rovnakou mierou sa však môže dotýkať aj predchádzajúceho obdobia. Joseph Kosuth, ktorý vo svojej tvorbe popiera akékoľvek estetické a perceptuálne kategórie, zahŕňa do prezentácie diela niečo, čo by sme mohli nazvať mentálnym obrazom. Dochádza tak k nepriamej podpore tejto teórie, keď je imaginárne dielo vytvárané kategóriami, ktoré sú definované rozdielmi medzi rôznymi druhmi zobrazovania. „Fragmentárni stav objektu samotného je naznačen kombináciou textu, fotografie a objektu, ktorá implikuje cosi, čo není ani slovom ani obrazem, ani věcí – je to pouze idea jako realizace umění.“⁷

V Kosuthovom diele nejde o tri rôzne formy zobrazenia jednej veci, tak ako to býva často redukované interpretované. Ide tu o neschopnosť existencie samostatných kategórií obrazu a textu (prípadne mentálneho obrazu o týchto veciach). Kosuth používa veľmi výstižnú metaforu, keď túto situáciu prirovnáva k situácii dvoch ľudí, z ktorých každý stojí na opačnej strane diaľnice, pričom jeden kričí na druhého, aby mu na druhej strane kúpil, povedzme, cigarety. Kvôli hluku okolo neustále prechádzajúcich áut sa nepočujú, ale vďaka kriku, a gestikulácii (pričom ani jeden z týchto komponentov nevystihuje presne podstatu veci) dôjde nakoniec k porozumeniu.⁸

V súvislosti s negáciou akéhokoľvek estetického zázemia, ktoré je pomerne úzko prepojené s prevrátením dovtedy platných kategórií (odklon od perceptuálneho vyjadrovania a príklon ku konceptuálnemu) vystupujú automaticky vo vzťahu obrazu a textu v konceptuálnom myslení do popredia dve otázky. Prvou z nich je otázka, nakoľko je toto umenie, postupne sa etablojúce ako jeden z hlavných vyjadrovacích prúdov na umeleckej scéne, synestetické.⁹ Na túto otázku nás

opravňuje fakt, že len čo v dejinách umenia nastane zapájanie iného zmyslu, prípadne nahrádzanie jedného zmyslu druhým, nastáva uplatnenie synestézie ako špecifického znaku výrazu usilujúceho o celistvosť.¹⁰ Druhá otázka nadväzuje na vyššie spomínané fakty ohľadom ústupu od estetiky. Aká je potom funkcia tohto umenia? Aby sme vylúčili jeho predpokladanú estetickú funkciu, musíme najprv logicky vylúčiť akékoľvek možné synestetické ambície.

Astrid Winter popisuje synestéziu ako „relatívne vzácnou ľudskou formu vnímaní, ktorá spojuje dve oddělené smyslové domény. A sice tím způsobem, že podráždění jednoho smyslového orgánu je doprovázeno vjemem jiného, přestože tam žádný fyzikální podnět nebyl.“¹¹ Otázku synestézie otvára vo výtvarnom umení už Vasilij Kandinskij, keď sa pokúša o vytvorenie analógie medzi maliarskou a hudobnou polohou vyjadrovania. Takýto pokus o umeleckú syntézu oslovujúcu viaceré zmysly môžeme rovnako tak hľadať v podnetoch Richarda Wagnera a jeho koncepte gesamtkunstwerku.¹² Jazykovo orientovaná vetva konceptuálneho umenia, nahrádzajúca v plnom rozsahu obrazové myslenie myslením textovým, by preto mohla do určitej miery implikovať prítomnosť synestézie, avšak pri plnom uplatnení textu a jeho absolútnej prevahy nad obrazom je nevyhnutné na ňu nazerať z pozície textovej. Načrtáva sa tak úvaha, že ak by sme chceli zapojiť synestetické uvažovanie do konceptuálnych diel, museli by sme ho skúmať skôr z pozície literatúry, a teda nie z pozície výtvarného umenia. Astrid Winter v kontexte synestetickéj problematiky v literatúre hovorí o iných mediálne estetických predpokladoch, pretože v tomto prípade nedochádza k multimedialite umeleckého diela, čo má za následok fakt, že verbálne synestézie sú výlučne konceptuálnej povahy.¹³ Aj keď konceptuálne umenie šesťdesiatych rokov reprezentuje novú radikálnu formu umeleckej reprezentácie cez text, vzhľadom na markantné rozdiely medzi ním a literárnym textom a tiež vzhľadom na jeho vyššie spomenuté funkcie, akými sú ignorácia estetiky, pýtanie sa na podstatu umenia či kritika inštitúcií a zobrazovania, nemôže byť pokus definovania jeho prípadných synestetických znakov cez optiku literatúry realizovaný. Synestézia v umeleckom diele (a je jedno, či ide o dielo textové alebo obrazové) má za úlohu v priestore konkrétnych umeleckých diel zintenzívňovať ich estetickú funkciu cez zapájanie iných zmyslov, pričom takto obohacované zmyslové vnímanie smeruje potom k spomínanému pokusu

o celistvosť diela. Aj keď nahrádzanie obrazovej zložky zložkou textovou rozhodne prispieva k inému vnímaniu týchto diel, nedochádza tu k zmyslovému prevrstvovaniu. Samotná Astrid Winter hovorí, že sčítanie alebo komplementárne doplnenie zmyslových podnetov fungujúcich samostatne nie je synestéziou.¹⁴ Kým synestézii ide v zásade o obohatenie zmyslového vnímania (pričom toto obohatenie môže byť realizované na formálnej rovine aj nahradením jednej roviny druhou), v konceptuálnom umení by sme skôr mohli hovoriť o určitom type ochudobňovania vnímania, ktoré je realizované cez nekompromisné odbúravanie akýchkoľvek vedľajších podnetov (akými sú práve estetiké a formálne atribúty diela), aby tvorba mohla existovať len ako myšlienka, očistená od perceptuálneho nánosu. Navyše, konceptuálni umelci hovoriaci o pojmovom umení považovali samotný pojem umenia za jednu zo svojich nosných tém a svojim „návrhom“ dávali prednosť pred dielami. Nahrádzanie obrazu textom nemalo za cieľ obohacovanie zmyslového vnímania, ani definovanie akéhosi nového vnímania cez iný zmysel. Hans Belting konštatuje, že „*dělat umění pro ně znamenalo umění zpochybňovat a vyrábět komentáře pojednávající o umění.*“¹⁵ Vo vzťahu obrazu a textu potom text viac ako synestetické doplnenie preberá na seba funkciu komentára, o ktorom Belting hovorí: „*Konfrontace obrazu a popisu je záluďná, protože směřuje k egalizaci obrazu a textu a k nivelizaci jejich tradičního rozdílu: i obraz se zde redukuje na pouhou definici. V celkovém pohledu zde vítězí komentář nad dílem, a dílo tak mizí. Vystavený, na zdi připevňený text zabírá místo obrazu, jež mu nepřísluší.*“¹⁶

Zdá sa, že uvedené predpoklady negujú akékoľvek synestetické pozadie v konceptuálnom umení, pretože asketizmus a zdržanlivosť, ktorými sa konceptualizmus prejavoval, vytvárajú vzhľadom na synestetické formy umenia skôr protipohyb. Absenciu estetiky v konceptuálnom texte a jeho funkciu vo forme komentára k dielu môžeme paralelne sledovať aj z iného uhla pohľadu, ktorý nám pomôže viac ukotviť (a zároveň si uvedomiť) razantnosť, s akou konceptuálne umenie odmietlo obrazovú kultúru v jej klasickom chápaní. Tento uhol pohľadu, ktorý výrazne poukazuje na vzťah obrazu a textu, spočíva v zameraní sa na problematiku rámu. Aby sme sa v našich úvahách prepracovali k definovaniu funkcie rámu, je najprv nevyhnutné si uvedomiť, ako treba na tomto mieste chápať samotný obraz. W. J. T. Mitchell rozlišuje medzi anglickým picture a image, pričom

prvý z nich predstavuje konkrétny objekt alebo množinu objektov, ktoré disponujú atribútmi, do ktorých patrí rám, materiál, pigment alebo faktúra. Zároveň Mitchell v tomto prípade poukazuje na premyslený akt špecifickej reprezentácie (picture), ktorú považuje za dôležité odlišiť od pasívneho alebo automatického aktu obraznosti a tiež od celej sféry ikonizmu, do ktorej spadá verbálna, akustická či mentálna obraznosť (image).¹⁷ Je samozrejmé, že určitý stupeň mentálnej obraznosti si konceptuálne texty vyžadujú, ale zo širšieho hľadiska, v prípade nabúravania obrazového zázemia, bude pre naše uvažovanie dôležitejší obraz predstavujúci konkrétnu fyzickú entitu, s ktorou práve konceptuálni autori vo svojej tvorbe nepočítajú. Práve tento typ obrazu (picture) Mitchell vo svojich prácach podrobne rozpracováva a následne definuje tri rozličné druhy metaobrazu. Prvý zodpovedá zdvojovaniu a reflektovaniu obrazu v samotnom obraze.¹⁸ Zdvojovanie na tomto mieste netreba chápať v polohe klasickej metafory okna do sveta, ale ako explicitné reflektovanie seba samého, ktoré vzniká, keď sa na obrazovej ploche znovuobjavuje pôvodný obraz. Obraz obsahujúci v sebe obraz iného druhu, ktorý tak dokáže prerámováť a rekontextualizovať pôvodný obraz, zodpovedá druhému typu Mitchellovej klasifikácie. Tretí (a pre naše uvažovanie najdôležitejší) typ metaobrazu nespočíva v zarámovaní vo vnútri iného obrazu, ale predstavuje zakomponovanie do rámu diskurzu, na základe ktorého obraz následne reflektuje zobrazovanie ako také.¹⁹ Mitchell pripúšťa, že do tejto definície môžeme zahrnúť prakticky akýkoľvek obraz, ktorého funkcia spočíva v reflektovaní povahy samotného obrazu a zobrazovania. Pre konceptuálne texty šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov²⁰ je v tomto prípade dôležité, že ich status metaobrazu podporuje vyššie uvedenú funkciu reflexie podstaty umenia a zobrazovania. Zatiaľ čo širší pohyb konceptualizmu sa snaží pýtať na podstatu umenia ako takého, v nami vymedzených pozíciách (a teda vo vzťahu textu a obrazu) bude postačujúce mierne odklonenie od tejto problematiky a pýtanie sa na podstatu obrazu. Mitchellova teória metaobrazu podporuje Beltingovu tézu o fungovaní konceptuálneho textu v polohe komentára, ktorý nahrádza dielo. Ale naozaj dochádza k rozkladu modernistickej paradigmy vo výtvarnom umení iba dosadením verbálneho zobrazenia na miesto ikonického? Táto otázka zostáva otvorenou dokonca aj vtedy, keď konceptuálnemu textu pripíšeme postavenie metaobrazu. Preto bude rele-

vantné vrátiť sa v našich úvahách na začiatok a v skratke preskúmať spomenutú problematiku rámu. Na začiatku kapitoly sme uviedli, že aj keď sa konceptuálne umenie radikálnym spôsobom snaží o dematerializáciu obrazu (na tomto mieste už budeme hovoriť v užšom zmysle len o obraze a nie o diele), vzťah medzi obrazom a textom je stále prítomný. Len vďaka takto nastavenej optike nazerania si môžu niektorí odborníci dovoliť hovoriť o estetike suplementu,²¹ pretože obrazu vo forme materiálového nosiča sa na rozdiel od systému klasickej modernistickej estetiky zobrazovania konceptualisti nevyhli.²² Môžeme teda súhlasne tvrdiť s Jacquesom Aumontom, že keď obraz disponuje určitými rozmermi a veľkosťou, znamená to, že nie je neohraničený a jeho materiálny nosič funguje v kontexte okolitého prostredia.²³ Tieto vlastnosti sa dajú zhrnúť práve do spomínaného pojmu rámu. Aumont definuje rám v prvom rade ako okraj predmetu, ako hmatateľnú materiálú hranicu, ktorá však nezodpovedá ďalšiemu, zosilňujúcemu predmetu (pre tento zosilňujúci predmet navrhuje Aumont termín pevný rám). Aby nastalo jednoznačnejšie odlišenie medzi týmito dvoma chápaniami rámu (okraj obrazu a forma materiálnej nadstavby), odporúča Aumont vnímať prvý druh rámu vo forme nie hmatateľnej, ale predovšetkým vnímateľnej hranice, pričom si zároveň všíma, že toto ohraničenie nedefinuje len samotné obrazové pole, ale aj plochu mimo neho: „*Ohraničení ohlašuje ukončení obrazu, definuje jeho oblasť a oddeluje ju od toho, čo obrazem není, vyznačuje tedy také oblasť mimo rám.*“²⁴ Následne vymedzuje päť základných funkcií rámu: vizuálnu, ekonomickú, symbolickú, zobrazovaciu a naratívnu a nakoniec rétorickú.²⁵ Vizuálna funkcia rámu, ktorý vytvára určité vnímateľné ohraničenie, je zrejماً z predchádzajúcich faktov. Revolúcia voči modernistickému poňatiu vizuality v konceptuálnom umení však spočíva hlavne v destabilizovaní jeho ekonomickej a symbolickej funkcie. Ekonomickú funkciu charakterizuje Aumont prostredníctvom chápania obrazu ako druhu komodity a tovaru, pričom rám tak automaticky odkazuje k určitej hodnote – mentálnej aj ekonomickej. Pre symbolickú funkciu je charakteristické fungovanie rámu v pozícii indexu, teda znaku, ktorý odkazuje našu pozornosť k tomu, aby sme si uvedomili, že pozeráme na obraz a podľa určitého konvencionalizovaného a hodnotového systému k nemu pristupovali. „*V tomto smyslu je tato funkce pokračováním funkce vizuální, která odděluje a izoluje obraz, i funkce ekono-*

mické, která jej valorizuje.“²⁶ Výsledok, akým táto definícia v protismere podporuje tézy konceptuálnych autorov, je až zarážajúci. Vyzerá to tak, že funkcia, pri ktorej text nahrádza obraz je identická s funkciou konceptuálneho umenia v rámci celku. Takže napriek faktu, že sme do svojich úvahách zahrnuli obraz, proti ktorému sa konceptuálne umenie tak vehementne bránilo, podarilo sa nám dokázať predpoklady, ktoré sme stanovili na začiatku kapitoly. Môžeme tak pokojne súhlasiť s Hansom Beltingom, keď hovorí, že text sa nachádza na mieste, ktoré mu neprislúcha. Odpoveď na otázku, ktorú sme nastolili na začiatku kapitoly by sme mohli formulovať nasledovne: Konceptuálny text nie je synestetický, pretože nezodpovedá zvyšovaniu intenzity, ktorá je spojená s prelínaním zmyslových podnetov. Zároveň nie je ani esteticky smerovaný, pretože jeho funkciou nie je estetické modelovanie sveta, uplatňované v literatúre, ale dokumentácia myšlienkových operácií a redukcia diela na komentár, ktoré predstavujú razantné nabúravanie obrazovej kultúry typickej pre modernistické vnímanie.

Zdá sa, že všetky pripomienky tejto kapitoly priamo smerujú a následne sa syntetizujú v jednom bode, na ktorý sme už na niektorých miestach práce odkazovo upozornili. Je ním nový pohľad na reprezentáciu.

2.1. ZMENA SYSTÉMU REPREZENTÁCIE

*Perception is subjective.*²⁷
Sol LeWitt (1969)

Otázke spoľahlivosti reprezentácie a preverovania jej schopností sa dostáva zvýšená pozornosť od sedemdesiatych rokov. S nástupom postštrukturalizmu začína reprezentácia podliehať stále silnejšiemu tlaku spochybňovania a revízie²⁸ a spolu s postupným nastupovaním postmoderny sa etabluje názor o nemožnosti umeleckého stvárnenia skutočnosti²⁹ a že „skutečnosť jako taková je nezpodobnitelná, a proto lze svět ztvárnit pouze prostřednictvím toho, co reprezentaci neodporuje.“³⁰ Pokusy, ktoré nejakým spôsobom vyvíjali snaženia či už o podryvanie reprezentácie alebo hľadanie nových možností na jej uchopenie,

zaznamenávame paralelne vo viacerých výtvarných tendenciách.³¹ Konceptuálne myslenie zvolilo vlastnú cestu, keď si uvedomilo, tak ako hovorí David Summers, že „skutočná reprezentácia – teda keď niečo za istých podmienok nahradíme čímsi iným – je primárne komunikáciou, nie vyjadrením osobných obrazov či významov, ale skôr čímsi, čo sa uskutočňuje prostredníctvom toho, čo je tu spoločné,³² a preto opúšťa jej klasické chápanie v zmysle vzťahu troch faktorov – veci, jej skutočného obrazu a mentálneho obrazu,³³ ktoré je charakteristické pre ikonické zobrazovanie a svoju pozornosť presúva k reprezentácii verbálnej, konkrétne textovej. Nazeranie na umeleckú tvorbu ako na aktívny dialóg spojený s opätovným zapojením percipienta (kap.1.), korešponduje so zakotvením postštrukturalistických teórií, ktoré prestávajú chápať akýkoľvek systém z hľadiska autonómnej štruktúry (so zákonitosťami platiacimi iba vo vnútri tohto systému) a „fungujú podľa určitých formálnych princípů vzájemné opozice,³⁴ ale zápaja do jazyka aj rozširujúce formy – sú nimi shiftery³⁵ a performatívy.³⁶ Konceptuálne umenie využíva tieto formy, aby dokázalo, že na rozdiel od formalistického maliarstva, ktoré, zdá sa, bolo rezistentné na vonkajšie mimoumelecké vplyvy, nezodpovedá umenie hermetickej uzavretosti v sebe samom.

Prepojenosť jazykovej znakovosti s výtvarným umením sa potom simultánne odohráva na dvoch úrovniach – na jednej strane je samotný konceptuálny text zameraný na skúmanie systému reprezentácie, v rámci ktorej dielo funguje ako znak, na strane druhej používa k svojej prezentácii už spomínaný semiotický systém jazyka a textu. V takejto polohe sa veľmi ľahko posúva hranica fungovania diela z pozícií znaku smerom k metaznaku, k čomu dochádza, keď dielo ako nositeľ významu fungujúce začne opisovať proces semiózy a samotnej signifikácie. Ak teda konceptuálne umenie definuje samé seba vzhľadom na semiotické a lingvistické proporcie – teda vedu, ktorá vo všeobecnosti predstavuje určitý druh objektívneho poznania,³⁷ nastáva tu zaujímavý paradox. Pretože na jednej strane zodpovedá využívanie jazyka konceptuálnymi autormi niečomu, čo by sme mohli nazvať „pokusom o objektívnu reprezentáciu“, v rámci ktorého nastáva eliminovanie akýchkoľvek subjektívnych vplyvov projektovaných do umeleckého diela, na strane druhej však stoja tézy Jacquesa Derridu či Michela Foucaulta, ktorí práve naopak jazyk a jeho moc spochybňujú. Michel Foucault v kontexte

vzťahu medzi ikonickým a verbálnym reprezentovaním hovorí, že „*nech o tom, čo vidíme, hovoríme čokoľvek, nikdy to nebude sídlit' v reči; a čo ako to, čo práve hovoríme, zviditeľňujeme obrazmi, metaforami a prirôvnaniami, nezatrblitajú sa tam, kde sa šíri pohľad, ale tam, kde vládne postupnosť syntaxe.*“³⁸ Derrida považuje písaný text nie za priamu formu reprezentácie, ale hovorí o odkladaní významu, o supplimente prehovoru: „*Keďže prehovor je prirodzený, alebo je aspoň prirodzeným vyjadrením myslenia, je najprirodzenejšou inštitucionálnou formou alebo konvenciou na označenie myslenia, písmo sa k nemu pripája, pričleňuje sa k nemu ako obraz alebo ako reprezentácia.*“³⁹ Zdá sa, že na miesto priameho ataku diváka verbálnym oslovením tu máme dvojité reprezentáciu. Derrida pokladá písaný prejav za reprezentant reprezentanta, sťažujúcim moc reprezentácie, pretože takáto forma komunikácie zastupuje niečo neprítomné: „*Keď sa pole spoločnosti rozširuje až po neprítomnosť, neviditeľnosť, nepočítateľnosť, nespomenuteľnosť, keď je miestne spoločenstvo dislokované tak, že sa individua navzájom nevidia, keď sa stávajú nevnímateľnými subjektami, začína sa vek písma.*“⁴⁰ Ak neustále spochybňovanie patrí k základným znakom postmoderného bytia, potom naozaj konceptualizmus spôsobuje modernizmu nervové zrútenie, pretože medzi textom a obrazom tu vzniká obojsmerné, vzájomné napätie, ktoré sa prejavuje v striedavej forme spochybňovania - raz zo strany obrazu, raz zo strany písma.

Tento zdanlivý paradox však neobsahuje také veľké disproporcie, akoby sa na prvý pohľad mohlo zdať. Význam sa síce odsúva (alebo v prípade tautologických textov cirkuluje - kap.4.1.), ale zároveň konceptuálny text zakladá priamu verbálnu komunikáciu s divákom, pretože dochádza k zmene jeho statusu - z pozorovateľa sa stáva čitateľ.⁴¹

Asi najlepší príklad týkajúci sa takejto zmeny reprezentácie tvoria diela zo skoršej tvorby Josepha Kosutha – *Protoinvestigations*, ktorý explicitne používa semiotiku ako hlavný motív, čím dielo začína opisovať nabehanie významu v samom sebe. Ak sme hovorili o explicitnom zásahu semiózy do umenia, tak sme mali na mysli konkrétny prevod vedeckej systematiky semiotiky do systematiky umeleckej, ktorým sa Kosuth zaoberá v diele *One and three Chairs*.

Spomínali sme triadickú semiotickú teóriu, ktorá definuje nový priestor, viditeľne otvárajúci problematiku vzťahov medzi komponentmi trojuholníka

referencie. Tak vznikajú tri základné dimenzie semiotiky – znaková sémantika (ako vzťah medzi znakom a predmetom popisujúca jeho obsah, zmysel), znaková pragmatika (definovaná vzťahom interpretanta k objektu) a znaková syntaktika (dimenzia zaoberajúca sa vzťahmi medzi jednotlivými znakmi). Prvú z nich „vizualizuje Kosuth lexikální definícií pojmu „židle“ prezentovanou jako obraz s textem hesla „židle“ reprodukováným zo všeobecného náučného slovníku.“⁴² Pragmatickú kvalitu tvorí stolička, ktorá je objektom mimoumeleckej reality a v tomto prípade aj základným elementom podliehajúcim signifikácii. A konečne, dimenziu znakovkej syntaktiky „zachycuje Kosuth pomocí fotografického, tedy formálního znázornění „znaku“-židle: čoukou fotografického aparátu do plochy filmu projektovaný objekt-židle – zachycuje formální vzťah.“⁴³

Pravdepodobne jasnejšia predstava nastane, keď takúto vzťahovú interpretáciu (ktorá je v tomto momente dosť abstraktná) nahradíme konkrétnym dosadením jednotlivých komponentov diela do zmieňovaného sémantického trojuholníka, kde objekt, t. j. materiálnu entitu – denotát, vec, zastupuje reálna stolička, znakovú podobu jej slovníková definícia a samotný pojem v mysli interpretanta (predstavu o nej) fotografický obraz.

Tento, síce modelový, príklad však nemôžeme brať príliš dogmaticky vzhľadom na fakt, že *One and three Chairs* funguje ako ilustrácia konkrétneho systému (vzniku semiózy) a nie ako dielo využívajúce jazykový systém v rámci systému iného, aj keď toto dielo je asi najlepšou ukážkou práce s analýzou trojčlennej štruktúry znaku vo výtvarnom umení. Predstava reálne dosadených komponentov a nielen ich vzťahov je dôležitá pre naše ďalšie uvažovanie. Kosuth síce vizualizuje pojem v mysli interpretanta do symbiózy pragmatického vzťahu interpretant -- objekt, avšak vyhyba sa ďalšej redefinícii vzťahu a tzv. procesu neohraničenej semiózy. Neohraničená semióza je proces vychádzania interpretanta „z referencie znaku na objekt“⁴⁴ a tiež jeho samotnej referencie „na objekt evokovaný pôvodným znakom. To znamená, že sa stáva ďalším znakom a tak zakladá ďalší trojuholníkový vzťah medzi ním samým ako znakom, objektom a interpretantom, pričom povaha objektu sa v tomto prípade odvodzuje od referencie pôvodného znaku na objekt. Ak znaky interpretujeme ako znaky, okamžite generujú ďalšie znaky a tento proces môže pokračovať donekonečna.“⁴⁵ Kosuthov ústup od tohto procesu sa prejavuje v dvoch polohách.

V prvom prípade je to absolútna zhoda interpretanta s objektom (v skutočnosti je takáto zhoda prakticky nemožná). Druhý prípad takejto blokácie nastáva rozšírením základného znaku o kompletnú slovníkovú definíciu. Základným znakom rozumieme počet a usporiadanie grafém, z ktorých vzniká slovo „stolička“ (príp. „chair“). Týmto činom nastáva veľmi silné upevňovanie denotácie. Otázne zostáva, nakoľko ide z Kosuthovej strany o nadbiehanie interpretantovi a nakoľko o zámernú synchronizáciu celkovej vizuálnej podoby.

Kosuthové videnie umeleckých diel ako analytických propozícií len podčiarkuje jeho základné tézy o konci umenia a jeho nahradení filozofiou. Milan Knížák však vidí problém v príliš jasnom definovaní odpovedateľnosti, ktorá môže viesť k nedorozumeniu a nepochopeniu, a ktorú tento kmeňový predstaviteľ radikálnej tautologickej línie konceptuálneho umenia predkladá svojim dielom divákovi. „Ve své umělecké tvorbě často používá přímých otázek, které tím nejsou vhodné pro uměleckou práci, a tak část vnímavých diváků, která je připravena na otázky bez možnosti definitivní odpovědi, zachází s Kosuthovými otázkami příliš „svobodně“ (často na ně odmítá odpovídat právě pro jejich jasnou odpověditelnost.)“⁴⁶

Nie je našou úlohou poukázat na oprávnenosť, alebo naopak vyvrátiť Knížákové tvrdenie, pretože jeho formulácia prichádza z pozície umelca. Uvedená poznámka tu slúži len na to, by sme ukázali, že aj keď sa konceptuálny text zrieka estetiky alebo akejkolvek nadväznosti na predchádzajúce systémy zobrazovania, predsa len v širšom rámci podlieha sebadefinovaniu a je nevyhnutné, aby zaujal kritický postoj nielen voči lingvistike a semiotike (tak ako to robí vo svojich prácach Kosuth) ale aj k samotnému umeniu.

Podľa Stephena Banna široké hnutie jazykovo založenej vetvy konceptualizmu čerpalo svoju vitalitu a schopnosť rozširovať sa z dvoch zdrojov. Na jednej strane vnieslo do umenia kritiku inštitucionalizmu a umeleckých diskurzov, na druhej strane však sebadefinovaním umenia popieralo akýkoľvek vzťah k spoločenskej realite spojený s priamym politickým angažovaním.⁴⁷ Bolo teda rovnako kritikou ako pokračovaním modernizmu. V predchádzajúcich častiach sme sa pokúsili načrtnúť kontinuitu, akou sa konceptuálne myslenie uberalo od svojich začiatkov v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch. Po redukcii obrazového poľa na textový záznam či schému, zaznamenávame zhruba v osemdesiatych rokoch spätnú rematerializáciu,

objavenie sa nových spektakulárnych (a v tomto kontexte je dôležité povedať obrazových) foriem a vstup nových obsahov do jednotlivých diel. Text a obraz začínajú v rámci konceptuálneho vyjadrovania spolu znovu koexistovať na jednej ploche – dopĺňať sa, alebo medzi sebou rozohrávať rozmanité simulacionistické hry.

2.2 KONCEPTUÁLNY TEXT V POSTMODERNE

Kým konceptuálne tendencie polovice šesťdesiatych rokov sa hlásili a priamo vychádzali z postštrukturalistických teórií jazykového obratu, post a neokonceptuálne využívanie textu akoby rezignovalo na čisto jazykové redukovanie obrazového poľa, pretože tieto tendencie bývali často obviňované z umeleckého elitárstva a prílišného intelektualizmu. W.J.T. Mitchell hodnotí súčasný vek kultúry ako vyslovene vizuálny a v nadväznosti (alebo kontraste) na Rortyho hovorí o obrazovom obrate (pictorial turn), ktorým definuje súčasnú dominanciu obrazu v našej kultúre. Po jazykovom obrate, ktorý bol charakteristický pre postmoderné myslenie, a podľa Mitchella predstavoval určitú formu novodobého ikonoklazmu, vystupuje do popredia obrazový obrat, ktorý predstavuje novú formu kultúrneho fenoménu. Mitchell síce situuje obrazový obrat do obdobia nastupujúceho po postmoderne, ale pripúšťa, že nie je adekvátne stotožňovať koniec postmodernizmu so začiatkom obrazového obratu, pretože na jednej strane postmodernizmus podľa neho skončil iba ako pomenovanie, na strane druhej bolo postupne zvyšujúce sa množstvo obrazových zložiek v kultúre prítomné už počas postmodernej paradigmy.⁴⁸

Oprávnenosť zmien tých tvrdení môžeme vysledovať aj na prieniku tejto postupnej zmeny do konceptuálneho myslenia od osemdesiatych rokov. Tendencie, ktoré priniesli polohy post a neo konceptuálneho smerovania sa napriek redukcii hlavnej idey na textový oznam nezriekajú výtvarnej formy, ale túto formu naopak nanovo vizuálne obohacujú. Keďže v súčasnosti prevláda názor, že „dnes není možné zabývat se uměním bez základního vyrovnání s konceptuální praxí a bez koncepční orientace v kontextu,“⁴⁹ a že konceptuálne umenie zanechalo na výtvarnom umení tak veľký vplyv, že dodnes pri hodnotení mnohých diel používame termín konceptuálne na poukázanie ich ideovej platformy, budeme ďalej hovoriť len o textovo zameranej

línii, v rámci ktorej nastáva vzájomné prekrývanie textového a obrazového poľa, pričom však základná zmena v tomto vzťahu spočíva v ich vzájomnom dopĺňaní a kontaminácii a nie substitúcii, ako tomu bolo v predchádzajúcom období. Ide tu o vizuálnu nadstavbu sémantiky textu, v rámci ktorej tieto dve zložky existujú ako zmiešané komunikáty a všeobecne platný model vystavaný na báze vedeckej a filozofickej systematiky typický pre konceptuálne postupy je pozvoľne infikovaný subjektívnymi postojmi, politickými a sociálnymi pozíciami, alebo konkrétnym mentálnym a vizuálnym rukopisom autora. Rovnako dôležitú úlohu zohrávajú aj novodefinované roviny persifláží, pre ktoré je charakteristická určitá forma ironického odstupu. Tá môže fungovať v podobe komentára či posunu klasických konceptuálnych postupov, ako definovanie novej formy komunikácie s nimi alebo ako nadviazanie na textovú formu prezentácie idey.

Ak dnes už klasické pozície konceptuálnych tendencií priniesli so sebou dematerializáciu diela a využili text a verbalizáciu myšlienky ako jednu z najčistejších foriem vyjadrenia, súčasné post a neokonceptuálne myslenie využívajúce rematerializáciu výtvarného diela sa snaží samé seba definovať ako intermediálne pole, kde sa konceptuálny text zbavuje svojej minimálnej formy vyjadrenia, ktorá potláčajúca svoj perceptuálny pendant, a spolu s obrazom tvorí samostatnú živú štruktúru. V tom prípade (z hľadiska semiotického) môžeme tvrdiť, že na rozdiel od klasického konceptu, post a neokonceptuálne tendencie vďaka spätnému prijímaniu obrazovej zložky tvoria vždy zmiešané znaky,⁵⁰ z čoho vyplýva aj ich interferenčná povaha. Vznikajúce intertextové hry a novodefinované jazykové systémy potom musia vo väčšej alebo menšej miere obsahovať kódy, ktoré na jednej strane vytvárajú kľúčové momenty pre ich následnú interpretáciu a konotačnú otvorenosť, na druhej strane tieto kódy dokážu mnohospektrálnym spôsobom formovať vizuálnu rovinu diela.

Post a neokonceptuálne myslenie do seba mnohokrát inkorporuje matematicko-logickú dimenziu, zároveň však nadväzuje na sémantické odkazy a konceptuálnu prácu s živým systémom jazyka, poukazujúc na jeho kontamináciu, sprofanovanie a intertextualitu.

Lingvisticky orientovaná vetva výtvarného umenia zastáva teda v súčasnosti intermediálnu pozíciu, spočívajúcu v presahoch a kombinatorických polohách

vizuálnej kultúry a jazyka a infiltrovaním textu ako jedného z fenoménov, ktorý nadväzuje na vizualitu konceptuálneho myslenia.

Umelecké tendencie, ktoré tu nazývame neo a postkonceptuálne rozširujú naše úvahy o dva aspekty. Jednak vstup obrazu do textu definuje nanovo vzťah medzi týmito dvoma zložkami, pričom už nedochádza k nahrádzaniu textu obrazom, ale k ich (aspoň čiastočnému) vyrovnaniu,⁵¹ jednak z toho prirodzene a nevyhnutne vyplýva už po tretíkrát otvorenie úvahy o estetickej funkcii takýchto diel. Napriek vstupovaniu a začleňovaniu vizuality, ktorá je tým pádom neodmysliteľne spojená s rematerializáciou (v našom prípade môžeme hovoriť o spätnom zapojení obrazového myslenia do diela) by bolo nesprávne sa domnievať, že v týchto dielach ide o perceptuálne modelovanie obraznosti cestou regresívneho návratu k estetike.

Nicolas Bourriaud nazýva súčasné umelecké dianie relačnou estetikou, ktorá má vo svojej podstate blízko k estetike terciálnej sféry. Ide o rozšírené pozadie umeleckého diskurzu, v rámci ktorého výtvarné dielo nemôže byť redukované na vec, ktorú umelec vytvoril. Nie je to ten istý, jednoduchý sekundárny efekt kompozície, tak ako sa to snažila presadiť formalistická estetika reprezentovaná najmä osobou Clementa Greenberga, ale principiálny akt nového vytýčenia trajektórie, ktorá vedie cez existujúce siete znakov, objektov, foriem a gest. Podľa Bourriauda sa súčasný umelecký produkt rozširuje mimo svojej materiálnej štruktúry a je definovaný spájaním, vrstvením a zhlukovaním jednotlivých elementov, pričom samotné dielo vytvára len bodku na konci tejto trasy.⁵² Post a neo polohy konceptuálneho myslenia nadväzujú tak na konceptuálne ukladanie textových dát do diela, zároveň však v ďalšej vrstve reflektujú vzrastajúcu dominanciu obrazu.

Ďalšie charakteristické znaky, ktoré zaznamenávame v konceptualizme od nástupu postmoderny sa pokúsime odpozorovať na rozdieloch (prípadne príbuznostiach) medzi terminologickým rozlíšením a používaním predpôn neo a post.

2.2.1. POST A NEO – NEO ALEBO POST?

Termíny post a neo-konceptuálne umenie sa používajú ako strešné označe-

nie tendencií, ktoré sa začali objavovať zhruba od konca sedemdesiatych rokov po súčasnosť. Neexistuje však jednotný názor, ktorý by jasne definoval rozdiel medzi týmito predponami. Napriek všetkým pokusom o vymedzenie rozdielov môžeme hneď na začiatku definovať ich najpodstatnejšiu spoločnú vlastnosť. Je ňou fakt, že obidve tieto tendencie sú zakorenené v postmodernej paradigme.

Tieto dve pomenovania však v praxi vykazujú určité prekrývanie, ktoré je nutné zdefinovať vzhľadom na koncepciu práce. Zároveň sa pokúsime ozrejmiť niektoré všeobecné atribúty súčasných neo a postkonceptuálnych tendencií, ktoré podkladáme komunikáciou s maďarskou teoretickou umenia Erzsébet Tatai, pôsobiacou na Inštitúte výskumu histórie umenia Maďarskej akadémie vied. (Research Institute of Art History, Hungarian academy of sciences).

Jean-Francois Lyotard hovorí o predpone post v slove postmodernizmus ako o otázke výrazovej formy myslenia – či už literárneho, výtvarného, alebo filozofického.⁵³ Predpona post „neznamená nijaký návratný pohyb, come back, flash back, feed back, tedy pohyb opakovaní, nýbrž určitý proces, ktorý lze označit slovy začínajícími na „ana-“, proces analýzy, anamnézy, anagogie, anamorfózy, který zpracovává počáteční zapomění.“⁵⁴ Zároveň pripomína, že situovanie tohto pojmu do polohy čisto chronologickej redukcie (aj keď uvažovaniu o určitom časovom slede sa tu samozrejme vyhnúť nedá) vedie späť k modernistickému mysleniu, kde „samotná idea modernity úzce souvisí s principem, že je možné a nezbytné skoncovat s tradicí a zavést naprosto nový způsob života a myšlení.“⁵⁵

Predpona post teda označuje zmenu paradigmy spojenú s časovou následnosťou a nástupom „nových tendencií, ktoré majú ambivalentný vzťah k dovtedy platným pravidlám.“⁵⁶ Zároveň tento prefix nemôže byť braný ako vyslovená negácia predchádzajúceho a mnohí teoretici vystríhajú pred zamieňaním tejto predpony s predponou anti.⁵⁷

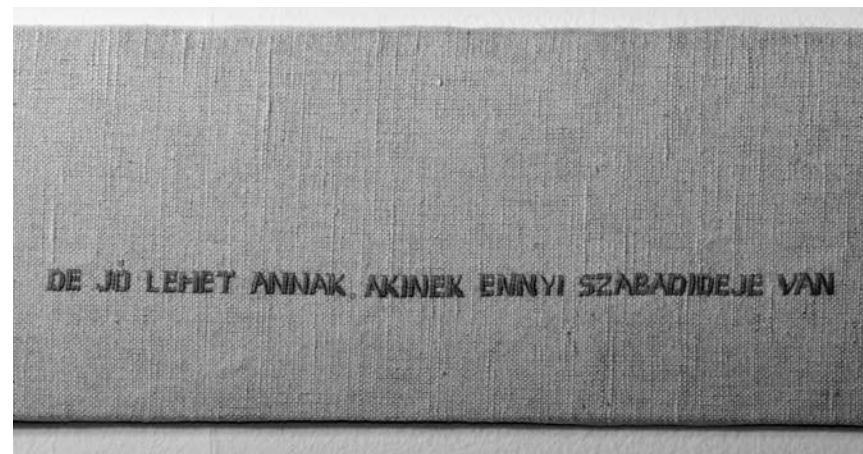
Na druhej strane predpona neo odkazuje k systematickému nadviazaniu a prihláseniu sa k predchádzajúcej myšlienkovvej línii, na ktorú takto nadväzuje a zároveň jej princípy posúva k novým možnostiam. „Na rozdiel od predpony neo, ktorá spravidla vyjadruje pozitívne hodnotenie a vedomé prihlásenie sa k predchádzajúcemu umeleckému vývoju, je prefix post- vyjadrením predovšetkým kritickej revízie a vedomým prekročením umeleckých limitov predchádzajúcej tradície.“⁵⁸

K podobným záverom dochádza aj Peter Michalovič, citujúc Manfreda Franka, keď predpone neo a hnutiam, s ktorými sa spája, prisudzuje v pozmenenej forme znovuprihlásenie sa k teoretickým východiskám, ktorých tradícia bola prerušená dejinami.⁵⁹

Pri uvažovaní o vhodnosti používania jedného alebo druhého termínu na označenie tendencií, ktoré sa objavili po klasickej konceptuálnej lekcii, sa ukazuje paralela v kontexte dejín umenia. Termínom neoimpresionizmus sa zvykne označovať hnutie, ktoré sa vykryštalizovalo do svojej chladnej polohy dovedením princípov impresionizmu do vedeckého maxima, postimpresionizmus však na svoje predchádzajúce obdobie nadviazal radikálnejším prehodnotením dovtedy platných možností a jeho modus existencie impresionistické maliarstvo ďalekosiahlejšie prekonával.

V čom teda spočíva špecifikum a prípadné rozdiely medzi klasickým konceptuálnym prístupom a konceptuálnymi tendenciami vynárajúcimi sa od osemdesiatych rokov? Je dôležité využívanie rozdielnych pomenovaní na osobitné prejavy konceptuálneho umenia rôznych období napriek faktu, že ich spoločné zhrnutie pod všeobecný termín „konceptuálne“ je stále ich platným a spoločným atribútom?⁶⁰

V korešpondencii s maďarskou teoretičkou umenia Erzsébet Tatai, ktorá vo svojich textoch považuje za dôležité rozlišovať medzi týmito dvoma prefixami, sme sa pýtali, či je možné nazerať na predponu neo ako na určitú formu prihlásenia sa ku konceptuálnemu hnutiu šesťdesiatych rokov s ohľadom na fakt, že neokonceptuálne umenie následne využíva novú vizuálnu formu výtvarného jazyka, ktorý je typický pre konkrétnu umeleckú scénu a žáner (v tomto prípade nemáme na mysli len jazyk ako systém znakov, ale všeobecné pomenovanie množiny určitých vyjadrovacích prostriedkov). Na druhej strane predpona post by mohla potom referovať k určitému druhu akejsi sémantickej nadstavby. Ako analógiu uvádzame situáciu, ktorá dovedla minimalistické sochárstvo do pozície znovuhládania obsahov, pretože ak minimal znamenal synchroniu medzi obsahom a formou, potom akékoľvek neskoršie exponovanie obsahu do minimalistickej formy malo za následok vytvorenie určitej sémantickej nadstavby. Dá sa ale hovoriť o obdobnom prepojení či hľadaní sémantickej nadstavby (máme na



EMESE BENCZUR

IT MUST BE GREAT TO HAVE SO MUCH FREE TIME /DETAIL / 1994

mysli predponu post) pri umení, ktorého základňu tvorí dominantne sémantická stavba? A môžeme predpokladať, že prefix post odkazuje podobne ako prefix neo k určitej forme continuity, ale na rozdiel od neo ku kritickej forme continuity? Alebo je prefix post reprezentantom istého formálneho a sémantického pohybu v rámci konkrétneho hnutia, zatiaľ čo neo odkazuje len k formálnym posunom, pričom zostáva na úrovni súhlasu s predchádzajúcou filozofiou daného smeru? Berie na seba konceptuálne dielo vystavané na svojej radikálnej línii – to znamená, že využíva text, automaticky referovanie smerom k neo? Takéto uvažovanie by však smerovalo k zotretiu hraníc medzi radikálnou – jazykovo postavenou líniou konceptuálneho umenia a vyššie spomínaným širším prúdom konceptuálneho myslenia. Navyše, keby len samotné použitie jazyka ako výtvarného materiálu predpokladalo pomyselnú nadväznosť na koncept šesťdesiatych rokov (a tým pádom automatické prisúdenie predpony neo k týmto dielam), úvaha nad používaním týchto dvoch prefixov v kontexte len jednej línie by sa stala zbytočnou. Z tohto dôvodu považujeme post/neo rozdiely prítomné v rovnakej miere aj v línii textovo zameraného konceptuálneho umenia. Ako príklad týchto úvah

a otázok uvádzame tvorbu maďarskej výtvarníčky Emese Benczúr.⁶¹ Jej dielo *It Must be Great to Have So Much Free Time* disponuje novou formou, vykazuje prvky rematerializácie, ale jazyk, ktorý využíva, je konceptuálny. Táto rematerializácia spočíva vo využití ručnej výšivky, teda techniky, ktorá je zvyčajne označovaná ako ženská. Vzniká tak istý návrat k subtílnej obrazovej forme, ktorá je v ostrom kontraste s filozofickými východiskami klasického konceptu. Neustálym monotónnym opakovaním jednej frázy zároveň definuje Benczúr ironický diskurz typický aj pre jej neskoršie práce.

Ako protipól ku klasickému konceptuálnemu využitiu textu sme uviedli niektoré diela Maurizia Nannucciho, ktorý tak isto využíva jazyk, ale formou absolútne neakceptovateľnou pre klasické konceptuálne pozície, pretože disponuje viacerými modmi textovania, ako je vertikálne čítanie alebo prekryvanie textových plánov (kap. 5.1.3.)

Terminologické diferencie týkajúce sa týchto dvoch predpôň sa dajú rovnakou mierou uplatniť nielen na konceptuálne tendencie vo všeobecnosti. Tým činom sa nestáva pravidlom, že len čo je dielo po formálnej stránke založené jazykovo, automaticky referuje k používaniu predpony neo napriek faktu, že samotné využitie jazyka ako formy prezentácie konceptuálnej myšlienky by mohlo relatívne priamo odkazovať na konceptuálny prúd tvrdého jadra. Podľa tvrdenia Erzsébet Tatai pri rozdelení a priklonení sa k jednému alebo druhému prefixu nezáleží na tom, či dielo po formálnej stránke využíva jazyk a text alebo nie, ale dôležitou sa stáva miera a spôsob reflexie konceptualizmu.

Zásadný rozdiel medzi týmito dvoma polohami vidí Erzsébet Tatai v tom, že post je situované hlavne do osemdesiatych rokov (presnejšie od polovice sedemdesiatych do neskorej polovice osemdesiatych) ako priame napojenie sa na klasickú periódu konceptuálneho umenia⁶², kým tendencie, ktoré navrhuje označovať ako neo, sú výsledkom nového pohybu, ktorý sa odohral hlavne v deväťdesiatych rokoch.

Post tak podľa nej využíva poznatky konceptuálneho umenia obohatené o rematerializáciu, nové vizuálne formy a hlavne disponuje tematickým presunom od reflexie umenia ako analytickej a lingvistickej filozofie a kritiky umeleckého inštitucionalizmu k otázkam sociálnym. Naproti tomu neokonceptualizmus rozširuje

je svoj tematický záber o otázky spojené so vzrastajúcim záujmom o feministickú kritiku, genderové štúdie a vplyv post-koloniálnych teórií.⁶³ Kým teda postkonceptuálne umenie využíva praktiky a postupy konceptuálneho umenia v novej vizuálnej forme – čím podľa Erzsébet Tatai mnohokrát dochádza k opakovaniu a predkladané myšlienky strácajú svoju validitu a stávajú sa otrepanými, neokonceptuálne umenie je vsadené do hlbšej reflexie predchádzajúcich postupov vyjadrovania, čím stratégie a obsahy podliehajú radikálnejšej zmene, pretože priama kritika inštitúcii je postupne nahrádzaná sofistikovanejšími reflexiami.⁶⁴

Súhlasíme s terminologickou charakteristikou maďarskej teoretičky, napriek tomu sa domnievame, že z hľadiska koncepcie tejto práce musíme uvedené nazeranie mierne pozmeniť. Máme na to niekoľko dôvodov. Prvým je chápanie konceptuálneho umenia v textoch Erzsébet Tatai ako veľkého myšlienkového pohybu, ktorý je nutné zasadiť do určitého rámca. Týmto rámcom sa u nej stáva pokus o chronologicky podložené stabilizovanie novej (alebo už existujúcej, ale do značnej miery nejasnej) terminológie. Druhým dôvodom je fakt, že tento rámec je okrem chronologickej nadväznosti determinovaný aj geopoliticky. Kým na Západe existovala viac-menej plynulá kontinuita medzi konceptuálnym umením osemdesiatych a deväťdesiatych rokov, v kontexte strednej Európy bol tento vývoj razantným spôsobom prerušený.⁶⁵ Sociálno-politické zmeny umožnili až v deväťdesiatych rokoch reflexiu niektorých východiskových bodov, ktoré boli v osemdesiatych rokoch potlačené.⁶⁶

Toto sú dôvody, prečo Erzsébet Tatai pokladá za dôležité historicko-chronologické uchopenie tohto fenoménu. V koncepcii tejto práce však nemáme eminentný záujem na ujasňovaní chronologických vzťahov. Vzhľadom na fakt, že sa venujeme len úzkej, teda textovo založenej vetve konceptuálneho umenia, budeme pracovať s termínmi post a neo ako s určitými kvalitatívnymi faktormi, ktoré sa viac ako zasadenia konceptuálneho umenia do určitého historického či teritoriálneho rámca budú týkať prístupu k práci s textom a samotného uchopenia v rámci diela.

Neokonceptuálny text tu teda budeme chápať v zmysle textu, ktorý prenáša informáciu a ktorý verí v spoľahlivosť vzťahu medzi označovaným a označujúcim a zároveň ktorý disponuje výpovednosťou vlastnou prirodzenému jazyku. V rám-

ci takéhoto typu uvažovania sa môže odohrávať rematerializácia alebo môžu byť definované nové spektakulárne formy, ale jeho samotná jazyková výstavba zostáva v korelácii medzi označujúcim a označovaným, čím sa jeho hlavnou vlastnosťou stáva schopnosť niesť správu.

Na druhej strane termín postkonceptuálny text budeme používať pre texty, ktoré sa síce tiež objavujú po klasickom konceptuálnom textovaní, ale podliehajú vlastným kódovacím pravidlám nesenia informácie – či už založenými na zmene čítania alebo inej vizualizácii, ktoré definujú vlastnú écriture, texty, ktoré sú dekonštruované, rozbíjané a následne scelované, texty, ktoré, ponorené do seba, zakladajú vlastný systém výtvarného jazyka a pri ktorých nie je nič spochybnené viac ako schopnosť nezaujato a objektívne odovzdávať informácie.

Toto nazeranie nie je natoľko odlišné od chápania koncepcie Erzsébet Tatai, ako sa to môže javiť na prvý pohľad. Podľa Tatai sa neo prejavuje cez znovuobjavenie konceptuálnych stratégií v deväťdesiatych rokoch, čo nie je protichodné s touto koncepciou, pretože od deväťdesiatych rokov naozaj vzniká nové využitie oznamovacej funkcie textu, ktoré do seba priberá okrem spomínanej reflexie umenia aj genderové otázky, sociálne a politické kontexty a rôzne simulacionistické hry. Na druhej strane, strata celostného významu textu a jeho uberanie sa smerom k dekonštrukcii, simultánnym čítaniam a rôznym úrovňam programovania nových textových kódov (ktorým budeme prisudzovať predponu post a ktoré sa dajú čítať ako odkláňanie významovosti v prospech vyposúvania konceptuálnych stratégií) sú na mnohých miestach analogické s tendenciami klasickej fázy konceptuálneho myslenia, a to napriek tomu, že nebudú nutne zodpovedať situovaniu do rokov osemdesiatych.⁶⁷ Touto analógiou myslíme predovšetkým kritické nadviazanie na samotnú prácu s textom, jeho rozbíjanie a spochybňovanie všeobecne platnej funkcie ako nositeľa významovosti.

Keďže sa nám už aspoň približne podarilo určiť, čo rozumieme pod konceptuálnym textom a pod prefixami, ktoré preklápajú jeho fungovanie do obdobia postmoderny, dostávame sa k problému, ktorý je dosť nešťastne spojený s využívaním textu v konceptuálnych stratégiach, pretože do značnej miery zamedzuje a blokuje jeho samostatné skúmanie.

POZNÁMKY

- 1 Koniec koncov ako argument na podporu týchto tvrdení môže slúžiť fakt, že markantná väčšina konceptuálnych textov šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov je založená na tautológii, pre ktorú je charakteristickým znakom opakovanie. Tomu je dovolené sa na ploche konceptuálneho textu realizovať práve vďaka prerastaniu roviny obrazu s rovinou textu (kap. 4.1.)
- 2 Tomáš Štrauss v knihe Slovenský variant moderny špecifikuje do určitej miery túto vlastnosť, keď slovenskému konceptualizmu prisudzuje predovšetkým maliarske východiská – na rozdiel od amerického kontextu, kde sa začiatkom šesťdesiatych rokov konceptuálne myšlienky začínajú etablovať prostredníctvom akčných foriem vyjadrovania.
- 3 FORET, M. 2008. Mezi slovem a obrazem: O možnostech a relevanci rozlišení a o komplexitě vztahů v tzv. sémioticky heterogenních komunikátech. In SCHNEIDER, J. – KRAUSOVA, L. ed. *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci. 2008. s. 78
- 4 Samozrejme tu hovoríme o prínose konceptuálneho umenia z hľadiska intermediálneho a z hľadiska reprezentácie, no treba mať na pamäti že radikálne odmietnutie estetiky a zobrazovania ako kritika inštitúcie tvorí druhú paralelnú vrstvu a tieto dve vrstvy sa komplementárne dopĺňajú.
- 5 FORET, M. 2008. Mezi slovem a obrazem: O možnostech a relevanci rozlišení a o komplexitě vztahů v tzv. sémioticky heterogenních komunikátech. In SCHNEIDER, J. – KRAUSOVA, L. ed. *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci. 2008. s. 80
- 6 MITCHELL, W. J. T. 2004. Slovo a obraz. In Nelson, R. S. – Schiff, R. *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava : Slovart, 2004, s. 88
- 7 SCHMIDT-WULFEN, S. 1994. Prostorový diskurz. Poznámky k instalacím Josepha Kosutha z let 1965 – 93. In *Výtvarné umění/ The Magazine For Contemporary Art*. 1994, č. 4, s. 6 – 21.
- 8 Tamtiež, s. 8
- 9 Dominancia prelínania zmyslov sa prakticky dodnes prejavuje so zvýšenou intenzitou a postupne sa stala signifikantným znakom súčasnej spoločnosti.
- 10 WINTER, A. 2008. Intermedialita a synestezie. In SCHNEIDER, J. – KRAUSOVA, L. ed. *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci. 2008. s. 27
- 11 Tamtiež, s. 29
- 12 Tamtiež, s. 32 – 33
- 13 Tamtiež, s. 35
- 14 Tamtiež, s. 40

- 15 BELTING, H. 2000. *Konec dějin umění*. Praha : Mladá fronta. 2000. s. 36
- 16 Tamtiež, s. 36
- 17 MITCHELL, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago : The University of Chicago Press, 1994, s. 4
- 18 GRØNSTAD A. - VÅGNES Ø. 2006. What do pictures want? Interview with W. J. T. Mitchell. In *Image & Narrative* [online], 2006. Dostupné na <http://wwwvisual-studies.com/interviews/mitchell.html> (cit. 10.6.2010)
- 19 Tamtiež
- 20 Táto problematika sa prakticky netýka neskorších konceptuálnych tendencií, pretože zhruba od osemdesiatych rokov začína do konceptuálnych textov prenikať obraznosť a rematerializácia a spoločne so vstupom politických a sociálnych kontextov túto situáciu značne komplikujú. (kap. 2.2.)
- 21 FOSTER, H. et al. 2007. *Umění po roce 1900*. Praha : Slovart, 2007. s. 529
- 22 Samotné diela Josepha Kosutha, ako aj mnohých iných konceptuálnych autorov sú situované do obrazovej plochy, v rámci ktorej vypadáva síce z hry ikonická reprezentácia, ale texty ju nahrádzajú práve tam, kde chýba (kap. 2.1.)
- 23 AUMONT, J. 2005. *Obraz*. Praha : Akademie múzických umění. 2005. s. 143
- 24 Tamtiež, s. 143
- 25 Tamtiež, s. 145 – 147
- 26 Tamtiež, s. 145
- 27 LeWITT, S. 1969. Sentences on Conceptual Art. In ALBERRO, A. 1999. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts : The MIT press. 1999, s. 107
- 28 Spomeňme napríklad slávnú interpretáciu Velázquezovho obrazu La Meninas, ktorou Michel Foucault deklaroval nielen novú optiku reprezentácie, ale aj priame vstupovanie do obrazu toho, čo je vonkajšie a cudzie, teda „pohľad, ktorý ho usporiadal, a pohľad, ktorému sa ponúka“ (FOUCAULT, M. 2004. *Slová a veci*. Bratislava : Kalligram. 2004. s. 30)
- 29 RODRIGUÉZ, J. B. 2009. Reprezentace. In BALADRÁN, Z – HAVRÁNEK, V. ed. *Atlas transformace*. Praha : Tranzit, 2009. s. 587
- 30 Tamtiež, s. 589
- 31 Konceptuálne tendencie tvoria len jeden z množstva vzorcov, ktoré sa v tejto dobe začínajú objavovať na poli umeleckej produkcie. Postmoderná dominancia obrazu si neodbytné vyžaduje vkladanie otázky reprezentácie do nového kontextu. Tieto úvahy napríklad realizoval v roku 1977 Douglas Crimp, keď kurátorsky pripravil známu výstavu s názvom *Pictures*, ktorá bola zastúpená mladými, prevažne figuratívne zameranými výtvarníkmi - Davidom Sallem, Robertom Longom, Sherrie Levine a inými. Kontext ich tvorby slúži Crimpovi ako odrazový mostík vlastných úvah o nejasnosti vzťahu obrazu k tomu, čo je zobrazené. Tento fakt, v rámci ktorého je vzťah mechanicky alebo elektronicky reprodukovateľného obrazu k akejkolvek skutočnosti nahradený nekonečnosťou nerozoznatelných kópií, pričom tak dochádza k strate pojmu originálu, vidí ako príznačný pre modernú kultúru. Crimp za pomoci príkladu týchto umelcov tvrdí, že otázka obrazu v pozícii transkripcie reality nie je viac v súčasnej kultúre podstatná a reprezentácia sa stáva jedinou možnosťou uchopenia sveta okolo nás. Vzťah reprezentácie k realite, ktorá je podľa Crimpa vždy sekundárna alebo transcendentná, je nahradený iba jej vzťahom k inej reprezentácii. Autonómna funkcia reprezentácie spočíva v reprezentácii ako takej, reprezentácii zbavenej tyranie toho, čo je reprezentované. (CRIMP, D. 2008. About pictures. In *Flash Art*, 2008. vol. XLI, N. 261. s. 131)
- 32 SUMMERS, D. 2004. Reprezentácia. In Nelson, R. S. – Schiff, R. *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava : Slovart, 2004, s. 44
- 33 Tamtiež, s. 31
- 34 FOSTER, H. et al. 2007. *Umění po roce 1900*. Praha : Slovart, 2007. s. 40
- 35 Umberto Eco definuje shiftery (z angl. posunovače, radiče) ako verbálne indexy podobné nonverbálnym ukazovateľom, napr. ukázaníu prstom alebo smerovej navigácii šípky. Napriek tomu, že sú kauzálne spojené s objektom, shiftery netvoria prirodzený druh znaku, ale umelý. V praxi jazyka to znamená, že ide o slová, ktoré sa v rozhovore presúvajú (ukazovacie zámená, osobné zámená atd.) (ECO, U. 2004. *Teorie sémiotiky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2004. s. 135) Práve existencia verbálnych shifterov je pre Eca nosným argumentom pri obhajobe jeho snád najznámejšej teórie o otvorenosti diela.
- 36 Performatívna povaha jazyka zodpovedá predpokladu, že akákoľvek realizácia prehovoru nesie so sebou prijatie alebo odmietnutie celého inštitucionálneho rámca a že teda „reč je niečo viac než prosté (a neutrálni) predávaní zprávy“ (FOSTER, H. et al. 2007. *Umění po roce 1900*. Praha : Slovart, 2007. s. 41). K performatívnej povahe jazyka viz. SEARLE, J. R. 2007. *Rečové akty*. Bratislava : Kalligram. 2007. 283 s. ISBN 80-7149-892-0
- 37 Pod objektívnym poznaním vedy tu nemáme na mysli jej modernistické chápanie v kontexte projektu osvietenstva, tak ako to formuloval Jürgen Habermas, ale chápeme ju ako súbor poznatkov určitej oblasti, ktorý je na rozdiel od umeleckej produkcie zbavený subjektívnych postojov a domnienok.
- 38 FOUCAULT, M. 2004. *Slová a veci*. Bratislava : Kalligram. 2004. s. 25
- 39 DERRIDA, J. 1999. *Gramatológia*. Bratislava : Archa, 1999. s. 153
- 40 Tamtiež, s. 282
- 41 FOSTER, H. et al. 2007. *Umění po roce 1900*. Praha : Slovart, 2007. s. 528
- 42 LIŠKA, P. 1991. Koncepční umění Josepha Kosutha. In: *Výtvarné umění*, č. 1/1991, s. 4
- 43 Tamtiež, s. 4
- 44 POTS, A. 2004. Znak. In: Nelson, R. S. – Schiff, R.: *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava: Slovart, 2004, s. 50
- 45 Tamtiež, s. 50
- 46 KNÍŽÁK, M. 2002. *Vedle umění*. Praha : H&H. 2002. s. 51
- 47 BANN, S. 1999. Introduction. In CAMNITZER, L. et al. 1999. *Global Conceptualism*:

- Points of Origin*, 1950s-1980s. New York : Queens Museum of Art, 1999. s. 6
- 48 GRØNSTAD A. - VÅGNES Ø. 2006. What do pictures want? Interview with W.J. T. Mitchell. In *Image & Narrative* [online], 2006. Dostupné na <http://www.visual-studies.com/interviews/mitchell.html> (cit. 10.6.2010)
- 49 HAVRÁNEK, V. 2002. Stano Filko – peripetie a mutácie. In GERŽOVÁ, J. – TATAI, E. et al. *Koceptuálne umenie na zlome tisícročí*. Budapešť-Bratislava : AICA Section Hungary, Slovak Section of AICA. 2002, s. 55
- 50 Tento termín vo všeobecnej semiotike používa Charles Sanders Peirce (tzv. mixed signs) a Uwe Wirth následne dodáva, že „namiesto ikonických, indexálnych a symbolických znakov by bolo primeranejšie hovoriť o interferujúcich znakových aspektoch.“ (WIRTH, U. 2007. Zwischen genuiner und degenerierenden Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff. In KRÄMER, SYBILLE et, al. *Spur*. Frankfurt : Suhrkamp. 2007, s. 59
- 51 Toto vyrovnanie však rovnako ako pri klasickom koncepte nemá za následok synestetické rozšírenie percepcie diela, pretože aj keď platí, že každé synestetické vnímanie je interferenčné tento vzťah neplatí opačne.
- 52 BOURRIAUD, N. 1998. From Relational Aesthetics [online], 1998. Dostupné na <http://www.creativityandcognition.com/blogs/legart/wpcontent/uploads/2006/07/Borriaud.pdf> (cit.15.6.2010)
- 53 LYOTARD, J. - F. . 1993. *O postmodernismu*. Praha : Filosofický ústav AV ČR, s. 72
- 54 Tamtiež, s. 72
- 55 Tamtiež, s. 70
- 56 GERŽOVÁ, J. 1999. Post-. In GERŽOVÁ, J. et al. *Slovník světového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava : Kruh súčasného umenia PROFIL, s. 225
- 57 Lyotard tento princíp prirovnáva k Freudovmu výkladu snov, kde snová práca vo väčšej alebo menšej miere prečerpáva poznatky a zážitky z minulého života.
- 58 GERŽOVÁ, J. 1999. Post-. In GERŽOVÁ, J. et al. *Slovník světového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava : Kruh súčasného umenia PROFIL, s. 226
- 59 MICHALOVIČ, P. – MINÁR, P. 1997. *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*. Bratislava: Iris. s. 185
- 60 TATAI, E. 2006. *Neo-Conceptual Art In Hungary In The Nineties*. Budapešť : Eötvös Loránd University, Faculty of Humanities, s. 4
- 61 Emese Benczúr nebola ako príklad týchto úvah vybraná náhodou. Erzsébet Tatai sa jej tvorbe venuje v príspevku z medzinárodného sympózia Conceptual Art At The Turn Of Millenium, ktorý zostavovala spolu s Janou Geržovou (GERŽOVÁ, J. – TATAI, E. et al. 2002. *Koceptuálne umenie na zlome tisícročí*. Budapešť-Bratislava : AICA Section Hungary, Slovak Section of AICA, s. 133 – 137) a zároveň bola Emese Benczúr aj jedným z vystavujúcich umelcov výstavy INTERTEXT, ktorú sme kurátorsky pripravili.
- 62 TATAI, E. 2006. *Neo-Conceptual Art In Hungary In The Nineties*. Budapešť : Eötvös Loránd University, Faculty of Humanities. 2006. s. 5
- 63 Tamtiež, s. 6
- 64 Tamtiež, s. 6
- 65 Vladimír Beskid si vo svojom texte venovanom postkonceptuálnym a neokonceptuálnym tendenciám všima aj historický rozdiel v domácom kontexte: „Na Slovensku sa odohrala jedna z najsilnejších konceptuálnych lekcií 60.- 70. rokov v strednej Európe, a napriek tomu sa tieto pozície a príbuzné spôsoby uvažovania nedostatočne etablovali vo výtvarnom dianí v zmenených podmienkach 90. rokov.“ (BESKID, V. 2000. Neokonceptuálne a postkonceptuálne smerovania v 90. rokoch. In RUSINOVÁ, Z. et al.. *20. storočie*. Bratislava : SNG, 2000, s 190.)
- 66 TATAI, E. 2006. *Neo-Conceptual Art In Hungary In The Nineties*. Budapešť : Eötvös Loránd University, Faculty of Humanities, s. 5 – 6
- 67 E. Tatai na niektorých miestach svojej práce definuje ešte jeden zaujímavý moment, pri ktorom hovorí o autoroch, ktorí síce využívajú konceptuálne stratégie spojené s novou vizualitou, avšak ich prístup k práci s textom nezodpovedá prehodnoteniu konceptuálnych stratégií a naďalej zotrváva v polohe konceptuálneho myslenia

3. KONCEPTUÁLNY TEXT A EXPERIMENTÁLNA POÉZIA

If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature; numbers are not mathematics.¹

Sol LeWitt (1969)

Pri porovnaní fenoménov konceptuálneho textu a experimentálnej poézie dochádza k viacerým stretom, ktoré často vedú k neurčitosti a zahmlenosti pomenúvania týchto do značnej miery odlišných výtvarných fundamentov. Na jednej strane nastáva terminologická kontaminácia pri označení textových operácii signifikantných pre konceptuálne umenie, pričom konceptuálny text sa tak dostáva do spoločného priestoru s textom experimentálnej poézie, na strane druhej však dochádza k vzájomným fúziám a v mnohých prípadoch je len veľmi ťažké určiť, ktorá z týchto dvoch oblastí pôvodne tvorila materskú dosku konkrétneho diela.

Cieľom tejto kapitoly nie je radikálne odmietnutie textových polôh typických pre experimentálnu poéziu, ani vytváranie novej, priliehavejšej terminológie. Bez akéhokolvek nároku na reaktualizáciu či vyhlásenie terminologickej databázy experimentálnej poézie za anachronickú je jedným zo základných zámerov tejto kapitoly poukázanie na rozdiely medzi konceptuálnym textom a experimentálnou poéziou. Týmito rozdielmi máme na mysli predovšetkým iný východiskový bod, z ktorého obidve tieto tendencie nazerajú na text ako na médium odovzdania a zdieľania vizuálnej informácie. Práve poukázaním na ich vzájomnú odlišnosť (ale aj na možné styčné body) sa chceme vyhnúť definovaniu akýchkoľvek prísnych bariér, rozdeľujúcich tieto dve oblasti (uvedomujúc si riziko, ktorému sa vystavuje každý, kto v súčasnom, a nielen umeleckom, diskurze vytvára striktné hranice).

Sproblematizovanie situácie nastáva pri pomerne častom zahrnutí konceptuálneho textu pod spoločnú egidu s experimentálnou poéziou. Vo väčšine prípadov ide potom o vzájomnú fúziu a spoločné terminologické označenie na najvšeobecnejšej rovine, ktoré býva pomenované umenie textu (alebo umenie pracujúce s písmom). Na jednej strane tak vzniká nové definovanie paradigmy,

prednastavenie uhla pohľadu, na strane druhej tu vnímame určitú redukciu a pojmovú kontamináciu, pri ktorej je konceptuálny text vsiaknutý do kontinuity používania písma a grafických znakov vo vizuálnom umení.² Avšak ako sme už naznačili, mechanizmy výstavby, ako aj východiskové body medzi konceptuálnym textom a experimentálnou poéziou sú do značnej miery odlišné.

Nemienime tento pohľad prezentovať ako neopodstatnený či azda chybný. Ide o prirodzenú tendenciu, možnú paradigmu nazerania, zredukovanú na materiál, z ktorého je dielo vystavané, paradigmu, v ktorej je vizuálne umenie sledované na báze použitého materiálu, v tomto prípade ide o písmo alebo text. Samotné rozlíšenie medzi písmom a textom v použití v konceptuálnom umení a experimentálnej poézii tvorí jeden z najdôležitejších kontrastov, na základe ktorých sa pokúsime objasniť niektoré rozdiely. Aplikovanie písma a textu sú neodmysliteľne späté so súčasťou, aj keď z dominantnej pozície vizuálnou kultúrou. Informačná inflácia sa začala popri najrozličnejších dimenziách prejavovať rovnako aj na poli výtvarného umenia - ako zásah jazyka do vizuálnej kultúry. Jiří Valoch píše, že „svět jazykové komunikace je příliš důležitý, než aby zůstal zcela mimo pozornost představitelů avantgardních usilování.“³ Takéto zaradovanie jazyka do výtvarných diel sa deje v dvoch paralelných líniiach. Prvá línia zodpovedá tzv. lingualizácii výtvarného umenia, ktorá sa v kontexte postmoderny neskôr naplno prejaví ako globálnejšie zasadenie súvislostí do jazykového diskurzu. Táto línia má zároveň svoj pendant v rovine textovej, kde zaznamenávame opačnú tendenciu, ktorou je vizualizácia textu do polohy obrazového myslenia, odzrkadľujúca sa hlavne na poli experimentálnej poézie.⁴ Inými slovami, kým konceptuálne umenie nadväzuje napriek svojej textovej orientácii na jazyk výtvarného (v tomto prípade aj obrazového myslenia, ktoré zároveň neguje), experimentálna poézia sa snaží prekročiť klasický rámec textových pravidiel básne a premieta svoje ďalšie nadstavby do roviny obrazu. „Tato hra spočívá v kolísání mezi zbytky slovních významů a estetickým jevem grafémů, tedy mezi dvěma pozitivními kódy.“⁵

V zásade tu teda ide o dve odlišné intermediálne situácie. Prvá z nich je charakteristická prechodom od textu k obrazu (to je prípad experimentálnej poézie), v druhej zaznamenávame opačný prechod – od obrazu k textu, čo je typické pre konceptuálnu redukciu obrazového systému, pričom obidve tieto situácie od-

kazujú k limitovanosti a nabúravaníu média, z ktorého vychádzajú. Kým však konceptuálne umenie zásadným spôsobom popiera obrazovú formu, v experimentálnej poézii nastáva kľzavý prechod z jedného média do druhého, pre ktorý je charakteristické napätie spočívajúce v nejednoznačnosti tohto vzťahu a jeho interferenčnej polohe, ktorá vytvára formu zmiešaného znaku. Tento kľzavý prechod z jedného média do druhého môžeme potom v kontexte konceptuálnych snažení pozorovať paralelne s nástupom postmoderných stratégií, pre ktoré je typický návrat k obrazovému a spektakulárnemu chápaníu výtvarného diela. (kap. 5.1.1.)

Paralelu medzi textovou platformou experimentálnej poézie (vizualizáciou textu) a výtvarnou platformou konceptuálneho umenia (lingualizáciou obrazu) môžeme rovnako dobre odpozorovať aj na fakte, že kým sa experimentálna poézia napája na výtvarné umenie z pozície písma a jeho charakteru, konceptuálne umenie (napriek tomu, že výsledok týchto prác je rovnako textovo založený) sa prejavuje ako dematerializácia, ako aj kritika maliarskeho zobrazovania, ktoré môžeme spoločne označiť ako odklon od perceptualizmu. Naproti tomu experimentálna poézia ako básnická analógia konkrétneho umenia je viac ako kritikou petrifikovaných vizuálnych foriem reakciou na ideologickú manipuláciu s jazykom. Tým pádom sa jej hlavným cieľom stáva revolučný pokus o vyviazanie jazyka zo schém každodennej komunikácie, ktoré je realizované cestou hľadania novej vizuálnej formy, zatiaľ čo konceptuálne umenie sleduje redukovanie výtvarného diela len na jeho myšlienku, s uplatňovaním a aplikovaním jazyka z každodenných schém, ale aj s presahmi do jazykových hier, intertextových vzťahov a explicitnejším mimotextovým konotáciám.

Ak chceme hovoriť o zviazanosti, prepojenosti či mnohokrát až kontrapunktickosti textových pozícií konceptuálneho umenia a experimentálnej poézie, považujeme za dôležité spomenúť niekoľko fundamentálnych atribútov, ktoré sú pre experimentálnu poéziu charakteristické.

Vilém Flusser pri konkrétnej poézii hovorí až o matematickom charaktere jazykov, prejavujúcom sa cez štruktúru a logiku. „Myslím, že jde o autentickou revoluci na úrovni našich jazyků, totiž o první víceméně vědomý pokus flexivních intelektů (od doby egyptských hieroglyfů) vytvořit grafický, obrazový jazyk nezávislý na jazyku

mluveném.“⁶ Flusser na dôkaz svojho tvrdenia poukazuje na grafému „o“, ktorá v kontexte konkrétnej poézie nereprezentuje fonému, ani svoju sémantickú kvalitu v rámci určitého morfológického celku, ale jej grafická entita je prehodnocovaná a konotačne nasycovaná smerom k okrúhlosti, celku, uzavretosti či cyklu. „Konkrétní poezie užívá naši abecedy k účelům, pro něž není původně určena, totiž k bezprostřednímu vyjádření myšlenky, nikoli k transkripci myšlenky mluvené. Používá písmena takřka jako obrázky, neli přímo jako ideogramy.“⁷

Takéto nasmerovanie priamo k pojmu obchádza verbálnu reprezentáciu a mieri priamo k vizuálnemu účinku znakového tvaru konkrétnej grafémy, pričom konvencionalizované sémantické vzťahy medzi grafémami sa stávajú irelevantnými.

V kontexte takto nastavenej línie uvažovania môžeme postrehnúť ešte jeden zásadný rozdiel, ktorý však na prvý pohľad nie je markantný. To, že pri experimentálnej poézii aj pri konceptuálnom umení máme dočinenia s textovou štruktúrou, je zrejme na prvý pohľad. Už menej zrejme je, že kým konceptuálny text si vo väčšine prípadov zachováva svoju textovú štruktúru, pri experimentálnej poézii nastáva formovanie novej štruktúry, ktorá sa prejavuje cez písmeno alebo literu a smeruje k štruktúre obrazovej. Z lingvistického hľadiska tak klasický konceptuálny text šesťdesiatych rokov zostáva verný spoľahlivosti označujúceho a označovaného, ako aj linearite čítania a sémantickým pozíciám.⁸ Pri niektorých formách experimentálnej poézie „najmä vizuálne vnímanej poézie – sa obsah nemôže prejavovať ináč, ako cez formu: napríklad cez literu (nie cez text).“⁹ Závislosť experimentálnej poézie na litere či grafickom znaku má potom za následok odklon od práce s komunikačným kanálom textu, ktorý je nahrádzaný vizualizáciou autorskej výpovede, a do popredia sa v nej dostávajú rôzne kombinatorické a variačné operácie, rytmus, grafika, gestika alebo štruktúra a jej permutácie.¹⁰ Navyše, konvenčná väzba medzi označujúcim a označovaným prestáva tvoriť nosný pilier vyjadrovania a do popredia je pretláčaný poetický algoritmus. Následkom toho vzniká nové preprogramovanie kódu, ktorý je síce pôvodne jazykový, ale podstatne obrazovo založený. Obrazové pole experimentálnej poézie je tak v mnohých prípadoch podriadené vizuálnej štruktúre ornamentálneho charakteru, pričom jednu z hlavných pozícií tu zastáva estetická kvalita vizuálnej štruktúry strojo-

pisu, ako jej zvrchovaného média. Naproti tomu konceptuálny text, prejavujúci sa cez rešpektovanie syntaktických a gramatických pravidiel, sa pridrižiava vo väčšine prípadov klasických výstavbových princípov textu, čím vzniká zásadná absencia obrazovej vizuality.¹¹

Ojedinelosť výskytu samostatnej grafémy v praxi konkrétnej poézie a jej následný vstup do rôznych repetitívnych štruktúr, ideogramových či typogramových pozícií vedie k ústupu od klasickej literárnej poetiky, ktorá zahŕňa prácu s metaforikou a symbolikou a k túžbe autorov experimentálnej poézie po zedefinovaní nového výrazového aparátu, k defenzíve pred zneužitelnosťou slova, rovnako aj k záujmu o výtvarné umenie. „*Namísto vytváření útvarů, představujících básnický makrokosmos a prostředkujících emocionální nebo ideové celky, vyvstala živá potřeba podrobného průzkumu literárního mikrokosmu, prostě řečeno, začala se upínat pozornost ke slovu jako svébytnému fenoménu a k jazyku jako kombinatorice těchto fenoménů.*“¹²

S pojmom kombinatoriky nastáva zaujímavý moment, pri ktorom si uvedomíme, že experimentálna poézia má bližšie k literárnej figuristike ako k tropike, pričom takéto uprednostňovanie určitých vizuálnych systémov vedie k totálnemu potlačeniu narácie (pojem narácie tu nepredkladáme v jeho klasickom chápaní dejovosti, veď predsa samotná poézia je v porovnaní s prózou nenaratívna, ale skôr ako dôkaz absolútneho potlačenia klasických literárnych atribútov a básnického rukopisu inkorporujúceho lyrický subjekt, metaforiku, symboliku a i.).

Pojem systému ako základného prejavu znakovkej skladby, rytmu a využívania štruktúry znakov tvorí zároveň významnú dištinkciu nielen od systému práce s textom v konceptuálnom umení, ale zároveň pôsobí aj ako spätné sebadefinovanie s ohľadom na literatúru. Takéto systémy sa môžu odohrávať v širokom spektre sémantických konvencií a rovnako aj na ploche mikro a makroštruktúrálnej vizuálnej zložky konkrétnych znakov a tiež v najrozmanitejších metamorfózach piktogramových, ideogramových a iných polôh súvisiacich alebo s koherenciou významovej a vizuálnej roviny týchto znakov (ideogram), alebo s absolútnym osamostatnením sa do autonómnych pozícií, pri ktorých mnohokrát prestávame vnímať pôvodné zázemie grafémy v jazyku. V tomto kontexte je bezpochyby najdôležitejším predstaviteľom Jiří Kolář, ktorý postupne vo svojej tvorbe opúšťa literárne zázemie a jeho diela sa ocitajú plne ponorené vo výtvarnom diskurze.

Vznikajúce systémy a štruktúry sa v kontexte experimentálnej poézie stávajú kľúčovými pojmami. Sú výrazmi výpovednej hodnoty, ktoré zároveň evidentne komunikujú s výtvarným umením. To sa postupne stáva ich oporným pilierom a horizontom. Tak vzniká koncom sedemdesiatych rokov nesémantická a vizuálna poézia ako totálny textový prejav. Triády Jiřího Valocha predstavujúce permanentné odvolávanie sa na lingvistické systémy považujeme na tomto mieste za eklatantný príklad uvedomenia si posunov, ktoré vznikajú pri práci s textom ako vizuálnou štruktúrou. Valoch vytváraním malých posunov v rámci enumerácie repetitívnej skladby rešpektuje na jednej strane kanonizované poradie grafém latinky, na strane druhej sa však v takejto textovej štruktúre dominantou stáva geometrická proporcia vznikajúca jednak na úrovni opakujúceho sa radenia, jednak na úrovni diagonály, nastávajúcej práve týmito enumeratívnymi posunmi.

Takto utvorené napojenie sa na znakovú sféru geometrie a jej morfológiu presúva pozornosť zo sémantickej funkcie znakov ani nie tak na ich jednotlivé tvarové kvality, ako skôr na fiktívne „*sémantické pole*“. To je však determinované hlavne ich vizuálnou zložkou.

Samotný pojem štruktúry obrazového systému v prípade experimentálnej poézie implikuje ešte jeden zásadný rozdiel, ktorým je predpoklad už spomínanej určitej formy repetitívneho systému. Ten je na jednej strane logickým dôsledkom daného poetického algoritmu, kombinačných alebo variačných operácií, na strane druhej predpokladá čiastočnú alebo absolútnu desémantizáciu textovej štruktúry. Pri konceptuálnom texte zaznamenávame tiež repetitívnosť, tá sa ale prejavuje cez zdvojenie sémantickej hodnoty, ktoré spočíva v komplementarite jej vizuálnej zložky s textovým obsahom (kap. 4.1.).

Tieto tvrdenia môžeme zhrnúť do nasledujúcej tabuľky:

Experimentálna poézia	Konceptuálny text
Vychádza z literatúry	Vychádza z výtvarného umenia
Vychádza z písma a jeho charakteru	Vychádza z dematerializácie umenia
Básnická paralela konkrétneho umenia	Odklon od perceptualizmu; reakcia na pop art, maliarske zobrazovanie a komoditné chápanie umenia
Obmedzenie konvenčnej väzby medzi označujúcim a označovaným	Viera v spoľahlivosť označovaného a označujúceho
Kombinatorické a variačné operácie, grafika, gestika, rytmus = ornament	Ignorácia estetiky
Reakcia na ideologickú manipuláciu s jazykom	Reakcia na komoditné a vizuálne formy výtvarného vyjadrenia
Cieľom je vyviazanie jazyka z každodennej komunikácie	Cieľom je redukcia výtvarného diela na ideu použitím jazyka ako systému slov, viet, textov
Strojopisná štruktúra – základná forma a základné výtvarné médium	Variabilné formy textov, schém, číselných záznamov; variabilné spôsoby formálneho spracovania
Algoritmus, poetický algoritmus v zmysle pevnej štruktúry	Prehovor, oznámenie, citáty – textový redukovaný algoritmus
Estetická kvalita – strojopisné štruktúry	Neestetika, antiforma
Repetitívny charakter vo vizuálnej štruktúre	Repetitívnosť v tautológii
Nelineárne čítanie	Lineárne čítanie v koncepte, v postkoncepte nemusí byť lineárne
Nonsémantické alebo kvázi sémantické	Sémantické
Reflexia písma a znaku	Reflexia novej paradigmy zobrazovania
Reflexia civilizačnej umelosti a informačno-textovej inflácie	Lingvistic turn
Obsah sa prejavuje cez formu	Forma ustupuje a dominantný sa stáva obsah
Materiál – písmo, resp. litera, príp. fonéma pri fónickej poézii	Materiál – text
Akustika	Absencia akustiky
Deštrukcia syntaxe a gramatiky	Syntax a gramatika sú rešpektované, v postkoncepte a neokoncepte tento atribút platí nemusí

Situácia sa značne komplikuje v sedemdesiatych rokoch, keď experimentálna poézia dostáva silný zásah konceptuálnou lekciov. Konceptuálna línia experimentálnej poézie tvorí popri jej opticko-fónickej, konkrétnej či evidentnej vetve ďalšiu z možností práce s textom. Jej špecifikum spočíva v novom definovaní kontextových vzťahov, ktoré vychádzajú z mentálnych procesov typických pre konceptuálne myslenie a nastavenie. Tak vznikajú posuny od repetitívnych štruktúr, novodefinovaných vizuálnych skladieb smerom k jazykovej reflexii rozdielu medzi tým, čo je zobrazované a tým, čo je myslené. Ide tu o vytvorenie rámca pre potenciálneho pozorovateľa, ktorého úlohou je doplnenie diela vlastnými myšlienkami, dedukciou, prípadne kontextovým čítaním.

Definovať pôvodný kontext jednotlivých diel je v týchto prípadoch mnohokrát zložité. Dôležitou sa stáva miera intenzity, s akou sa konceptualizmus v textových dielach prejavuje, ako aj perspektíva nazerania a východiskový bod. Heinz Gappmayr, jeden z kľúčových predstaviteľov konceptuálneho myslenia, ktorý svoju pozornosť programovo zamerl na fenomén vizuality jazyka, síce nevychádza z literárneho kontextu a cieľom jeho práce nie je vyviazanie jazyka z jeho pozícií, ale vychádza z písma, písma ako znaku, v ktorom dôsledne sleduje jeho sémantické vrstvy a ich postupné odkrývanie. V jeho tvorbe tak nastáva plynulé splynutie písma a obrazu a zároveň obrat od písmovej štruktúry a jej následné chápanie vo forme obrazového poľa.¹³ (kap. 4.2.)

Jiří Valoch, ktorý je v českom kontexte známy svojou systematicky lingvisticke orientovanou prácou, bude v našom uvažovaní tvoriť dôležitý moment, vzhľadom na fakt, že ku konceptuálnemu umeniu sa od šesťdesiatych rokov dostáva cez posuny experimentálnej poézie, s čím súvisí aj jeho poňatie tvorby, ktoré na jednej strane predpokladá vedeckú systematicku prácu s textom, na strane druhej je táto tvorba obohatená o mentálne a psychologické procesy, ktoré sa takýmto spôsobom zacyklujú a retrotendujú späť k literárnemu myslianiu. Rovnako príznačné je pre tohto autora hľadanie vhodnej formy prezentácie textu, ktorá sa pri konkrétnej práci prejavuje cez experimentovanie s prekladmi z iných jazykov, ako aj nového vizuálneho, príp. obohateného významového kódu. Tak môže nastať posun od anglického textu prezentovaného formou pečiatok k jeho osamostatneniu a sebareferencii.

U Valocha nikdy nemôžeme hovoriť o prebytočnom intelektualizme. Systematika konceptu a jeho lingvistických kategórií je vždy filtrovaná cez poetiku, a práve tá sa stáva *novým muničným skladom* bohatého výrazového aparátu, zároveň využívajúc tautologické a jazykové pozície, ktorým však nikdy nie je dovolené, aby vyplávali nad poetiku, ktorá je u tohto autora najpodstatnejšou zložkou.

Takýmto spôsobom sa lingvistický a semiotický fundament presúva viac k pokusu o zadefinovanie samotného slova (prípadne celej syntagmy) v kontexte jeho výberu, umiestnenia či formy a postupne dochádza k novej formulácii, ktorá uprednostňuje rovnako emotívne ako aj intelektuálne básnické proporcie.

Ak Valocha predstavuje prototyp napojenia sa experimentálnej poézie na konceptuálne umenie, potom má v takýchto súvislostiach rovnako podstatný význam *krstný otec* experimentálnej poézie a zároveň tvorca termínu „konkrétna poézia“, švajčiarsky autor Eugen Gomringer. V texte *Silencio* napriek extrémnej sémantickej redukcii (odohrávajúcej sa však len na úrovni syntaxe), ktorá v konkrétnom prípade inkorporuje prácu iba s jedným slovom, dokáže tento básnik na poli konkrétnej poézie vykonávať kódovacie systémy, zakladajúce sa na podobne tautologickom princípe ako v konceptuálnom umení. Redukcia syntaxe a jej obsahu nemusí v rámci jedného slova znamenať aj redukciu významovú. Tá je zachovávaná v rámci slova *silencio* a jeho repetitívnej štruktúry, pričom spomínané tautologické uplatnenie sa prejavuje ako miera redukcie paradoxne práve na vynechanom mieste.

Gomringer vstupuje na pole experimentálnej poézie v rokoch, keď nesémantická, abstraktná poézia je predznamenávaná konkrétnou poéziou, pracujúcou ešte so slovami a ich významami a ktorej majoritné uplatnenie vo výtvarnom umení vo forme ideogramov, využívajúcich vizuálne danosti jednotlivých grafém cestou absolútnej textovej redukcie, nastúpi v plnej sile až v sedemdesiatych rokoch.

Z toho implicitne vyplýva druhá rovina významovosti Gomringerovej básne, ktorou je práve rovina hlasného čítania. Práve cez ňu sa uplatňuje polemika a hľadanie premostovacích bodov medzi klasickým druhom poetiky a poetikou experimentálnej poézie.

POZNÁMKY

- 1 LeWITT, S. 1969. Sentences on Conceptual Art. In ALBERRO, A. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts : The MIT press. 1999, s. 107
- 2 Tento uhol pohľadu reprezentovala najmä známa výstava *Obraz a písmo* v amsterdamskom Stedelijk museum v roku 1963. V československom kontexte zaznamenávame publikácie Jiřího Padrtu (PADRTA, J. a kol. 1966. *Obraz a písmo*. Kolín : Muzeum v Kolíně. 1966.), Ludovíta Petránkeho (PETRÁNSKY, L. 1972. *Písmo a obraz*. Bratislava : Pallas. 1972. 102 s.) a Jiřího Valocha (VALOCH, J. 1992. *Písmo v obraze*. Brno : Moravská galerie 1992. 60 s.). Práve Petránkeho publikácia dokazuje problematickosť a nejasnosť tejto línie uvažovania, pretože nešťastným spôsobom zahŕňa do tohto rozmedzia aj textové diela Júliusa Kollera.
- 3 VALOCH, J. *Písmo v obraze* Brno : Moravská galerie 1992 s. 3
- 4 J. Valoch ako príklady uvádza napríklad inkorporovanie písma do kubistických koláží, ktoré je paralelné s Apollinairovými kaligramami, či vytváranie futuristických básní ako textovej reakcie na futuristické písomné obrazy. (VALOCH, J. *Písmo v obraze*. Brno : Moravská galerie 1992.)
- 5 POHRIBNÝ, A. 1995. Eduard Ovčáček *Lekce velkého A*. Praha : Trigon, s. 29
- 6 FLUSSER, V. 2005. *Jazyk a skutečnost*. Praha: Triáda, s. 146
- 7 Tamtiež, s. 147
- 8 Tieto atribúty však nemusia v plnej miere platiť pre postkonceptuálne a neokonceptuálne tendencie, kde zaznamenávame aj iné ako len lineárne formy čítania, a pri ktorých dochádza mnohokrát k spochybneniu klasického vzťahu medzi označujúcim a označovaným, rovnako ako aj k formovaniu vlastného mentálneho a vizuálneho rukopisu.
- 9 ŠKAMLA, J. 1969. Experimentálne umenie, experimentálna poézia. In *Slovenské pohľady*. Bratislava : Slovenský spisovateľ. 1969, roč. 85, č. 4, s. 26
- 10 Nehovoriac už o jej špecifických pozíciách, ktoré využívajú akustiku hlasného čítania, ako je to napríklad pri fonickej poézii, kde dominantnú pozíciu zastáva fonéma, teda zvuková aktualizácia písaného znaku.
- 11 Toto absentovanie perceptuálnej zložky u konceptuálne ladených diel rovnakou mierou platí aj pre iné ako textové formy prezentácie – či už ide o skice, číselné záznamy alebo schémy.
- 12 HIRŠAL, J. – GRÖGEROVÁ, B. a kol. 1997. *Báseň, obraz, gesto, zvuk*. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 19
- 13 Obrat písmena k obrazu či práca so samostatnou literou tvorí len jednu z rovín Gappmayerovho výtvarného záujmu o text.

4. ČO JE IN A OUT

Zdá sa, že už nám nič nebráni prísť ku klasifikácii konceptuálnych textov a venovať sa ich špecifikám bez toho, aby sme museli mať stále na pamäti stret s experimentálnou poéziou či nejasnosti okolo terminologických rozlíšení. Konkrétne zatriedenie konceptuálnych textov, ktoré je predmetom nasledujúcej kapitoly sa pokúsime sledovať na podklade dvoch všeobecných rámcových označení. Nazývame ich intextovosťou a outtextovosťou.

Hneď na začiatku treba podotknúť, že termíny, ktoré tu používame pod názvom in a out (alebo intextovosť a outtextovosť) nie sú kategóriami sui generis. Nejde tu o definovanie presných druhov ako takých. Sú to len obrysové vlastnosti textu, resp. miera vlastnosti, ktorou je text nasycovaný, spôsob myslenia jednotlivých autorov o texte, ktorý je úzko prepojený s konkrétnymi vizuálnymi alebo mentálnymi prejavmi. Je to myslenie o texte, ktorý tvorí výtvarný materiál. Čo ale tieto dva pojmy znamenajú?

Out vyjadruje istú mieru výpovednosti jazyka. Je to schéma prirodzenej komunikácie, schopnosť jazyka odkazovať a orientovať našu pozornosť ku skutočnosti. Jeden zo základných dorozumievacích atribútov, v ktorom funguje vzťah označovaného a označujúceho tak, ako v klasickom prehovore – preto je dôležité si uvedomiť, že kód, s ktorým takéto texty pracujú, zodpovedá komunikačnému kódu percipienta.

In v prvom pláne znamená orientáciu do seba. Touto orientáciou nemáme na mysli nejakú jazykovú entropiu, ale preprogramovanie komunikačného kódu. Ide tu o prekračovanie zodpovednosti jazyka niest informáciu, o odkláňanie a odkladanie jeho významu, ktoré sa môže uskutočňovať rovnakou mierou po textovej, ako aj po obrazovej stránke.

Tieto dve rámcové dimenzie textu sú abstraktné a do značnej miery zaznamenávame ich prekrývanie, preto ich nemožno chápať striktne ako binárnu opozíciu, aj keď je pravda, že ako určitá opozícia tu v didaktickom kontexte slúžiť môžu. Napriek faktu, že tieto dve označenia mnohokrát splyvajú a jednotlivé konceptuálne texty môžu byť v rôznej miere nasycované obidvoma, predsa len môžeme (na formálnej aj obsahovej rovine) hovoriť o určitej predispozícii či frekvencii,

ktorá sa týka ich výskytu v jednotlivých periódach konceptuálneho myslenia.

Out prináleží skôr klasickým konceptuálnym polohám – tie síce už postupne rozkladajú modernistickú paradigmu, ale napriek tomu sú ešte stále ukotvené v modernistickej revolte proti dovtedy platným pravidlám, kým neskoršie post a neokonceptuálne prúdy, nadväzujúce na prácu s textom, logicky využívajú jeho následnú deštrukciu, ako aj vizuálne a sémantické morfiny, čím sa otvára väčší priestor pre využitie a prácu s intextovosťou.

V nasledujúcich odsekoch sa pokúsime stanoviť rámec týchto dvoch pojmov, ako aj to, prečo nemôžu byť zameniteľné s inými, doteraz platnými termínmi. Pokúsime sa preto načrtnúť tri možné situácie a zároveň aj argumentovať, prečo ich zamietame ako nefunkčné.

Tieto termíny sa do značnej miery prekrývajú s chápaním postkonceptuálneho a neokonceptuálneho využívania textu, ale sú abstraktnejšie a nezodpovedajú chronologickému definovaniu. Takže tento rozmer sústredenia sa na text stojí akoby bokom, je postavený mimo historicko-chronologický nápor, pričom disponuje širšou platnosťou vzhľadom na fakt, že obidve tieto zložky sa môžu v rovnakej miere uplatniť (ako sa za chvíľu pokúsime dokázať) aj v predchádzajúcom, klasickom konceptuálnom myslení.

Okrem sledovania pohybov v rámci textu zodpovedajú aj obrazovému mysleniu, preto nemôžu byť definované ako analogické procesy napríklad k intertextualite, ktorá sa týka výlučne textových pozícií (kap. 4.4.), aj keď pravdou zostáva, že len čo text vykazuje vzťahy s inými textami, zaznamenávame u neho zvýšenú vlastnosť intextovosti.

Pri intextovosti môžeme teda paralelne sledovať formálne odklony textu od jeho deštrukcie až po zmenu lineárneho čítania, rovnako však aj obsahové posuny, ktoré zodpovedajú intertextuálnym presahom.

Konceptuálny text je do značnej miery komprimovaným textom. Podlieha skondenzovaným pravidlám a inému typu gravitácie ako napr. text literárny. Markantným rozdielom, ktorý je síce viac ako zřejmý, no napriek tomu ho treba v skratke pomenovať, aby sme pochopili prečo vzniká tak veľká dištinkcia, sa stáva rozsah a naratívnosť. Aj keď by sme súhlasili s dnes už kanonickým tvrdením Julie Kristevy, že každý text je len mozaikou citátov a vstupuje do hry a vzťahov

vždy s inými textami (4.4.), pri konceptuálnych textoch mnohokrát dochádza k radikálnemu okliešteniu kontextu, ktoré je natoľko silné, že konceptuálny text na úkor vzťahu k iným textom viac rozpracováva svoj vzťah k obrazu či systému reprezentácie.

Na základe vyššie zmienených faktov by sa mohlo zdať, že termíny intextovosti a outtextovosti sú analogické s termínmi štrukturalizmu a postštrukturalizmu, ako aj s chápaním jazykových posunov, ktoré medzi týmito dvoma fenoménmi vznikli. Do istej miery s tým môžeme súhlasiť, avšak len do momentu, kým sa pohybujeme na hranici práce s textom a jeho systémom z pozície jazyka. Keďže však musíme nevyhnutne predpokladať existenciu týchto dvoch smerov aj v kontexte výtvarného umenia, ukazujú sa isté disproporcie, ktoré by nemali byť prehliadnuté. Máme na mysli niektoré východiskové body, z ktorých ťaží konceptualizmus na konci šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov.

Keďže „*postštrukturalizmus vzešiel z odmietnutia priznať štrukturalizmu jeho predpoklad, že každý systém je autonómny, že jeho pravidla a projevy začínajú a končia uvnitř hraníc systému,*“¹ a že „*samo uskutočnenie nejakej slovní výměny zcela odděleně od obsahu předpokládá přijetí (nebo odmítnutí) celého institucionálního rámce této výměny*“² môžeme tvrdiť, že samotné konceptuálne umenie so svojou témou kritiky inštitucionalizmu a snahami o prerámovanie kontextu umeleckého diela pracuje práve s týmito formami uvažovania.³

Intextovosť a outtextovosť tak možno z pozície jazyka vykazuje podobné črty s posunmi, ktoré vznikli z napätia medzi štrukturalizmom a postštrukturalistickou filozofiou, ale v kontexte dejín umenia konceptualizmus sám seba definuje vzhľadom na postštrukturalistické chápanie systému a jeho prerámovania, ktoré je spojené s prenikaním mocenských a subjektívnych vplyvov s poukázaním na komunikačnú a performatívnu funkciu jazyka a ktoré následne (a nielen textovo) kriticky reflektuje.

Navyše na intextovosť a outtextovosť sa z pozície konceptuálneho textovania nemôže nazeráť optikou polarizácie, kontinuity, pretože sú do istej miery prítomné v každom texte. Rozdiely vytvára len, vyjadrené matematicky, percentuálna prevaha jednej alebo druhej vrstvy.

Ako príklad uvádzame mnohokrát tematizované slovo umenie. Ak použije-

me toto slovo ako strohú tautológiu – UMENIE⁴ – zostáva tento text v pozícii operatívneho štýlu a jeho komunikačný kód zodpovedá bežnému jazyku, jeho realizácii v prehovore. Kontextová oklieštenosť (prípadne úplná absencia akéhokoľvek kontextu) znemožňuje prakticky v tomto slove hľadať intertextové presahy. Toto je príklad outtextovosti. Ak by nastala situácia, pri ktorej by bolo možné čítať tento text na základe preprogramovaného kódu (bez ohľadu na to, či sa toto nové programovanie deje na úrovni grafickej alebo sémantickej), ako napríklad v prípade slova UME NIE, prípadne UMEnie – dochádza k pohybu jednak z hľadiska vizuálnej stránky na základe fungovania tohto slova v pozícii dvoch samostatných textov, rovnako aj k sémantickému posunu, ktorý vyjadruje negáciu výrazu v najexplicitnejšej možnej forme. Nastáva tu deštrukcia slova, pri ktorom vzrastá miera intextovosti.

Dôležitým momentom sa tu stáva konkrétna realizácia takéhoto typu myslenia prehodnoteného cez postmodernú optiku. Prvý prípad potom jednoznačne odkazuje k tomu, čo sme vyššie nazvali neokonceptuálnym myslením, druhý, teda realizácia spojená s formálnou deštrukciou slova a nábehom na vzťah dvoch textov (aj keď v takomto prípade by sme mohli hovoriť naozaj len o veľmi skromnom vzťahu dvoch textov) zas k postkonceptuálnemu tendovaniu.

Keď Václav Stratil práve v nadväznosti na klasický druh konceptu napíše do obrazového poľa *ŠLOVO*, nepriznáva tomuto slovu len maliarsku polohu a dikciu vlastného rukopisu, nadväzovanie a odkazovanie na tautologické práce s konceptom, ale zároveň jemne ironickú deštrukciu prehovoru a prirodzeného jazyka. Tá sa ale deje len na úrovni defektného prehovoru jednotlivcov, pričom komunikačný kód zostáva programovaný konvenčne a je stále zreteľný. Do istej miery teda môžeme hovoriť o deštrukcii jazyka, ale nie deštrukcii kódu – z tohto dôvodu tu môžeme hovoriť o outtextovosti alebo aspoň o jej zvýšenej intenzite, keďže aj v tomto prípade by bolo možné pripustenie určitých intertextových odkazov. Stratilove smerovanie k neokonceptu tak zaznamenáva v sebe postmodernú iróniu, ale aj novú kvalitu obrazovej plochy.

Ak chceme hovoriť o druhej podobe existencie konceptuálneho textu, teda morfinhu vo vnútri samotného textu a jeho prestaveniu smerom k postkonceptuálnemu skúmaniu a totálnej deštrukcii textového prehovoru, najlepší príklad

ilustrácie vidíme v tvorbe Blažeja Baláza. Mnohé z jeho textov absorbujú do seba okrem deštrukcie čítania a s tým spojený vznik rozmanitých neologizmov aj intertextové presahy, ako aj vlastné programovanie nového kódu jazyka.

Týmto spôsobom môžeme v makarónskom *HROBONJOUR* definovať samostatné textové segmenty a slová – hrob, bonjour – francúzsky dobrý deň, jour – francúzsky deň, on – osobné zámeno, ale aj anglická predložka, bon – francúzsky dobrý, our – anglické privlastňovacie zámeno, Hroboň – predstaviteľ mesianistickej vetvy slovenskej poézie. Po nevyhnutnej analytickej selekcii nastupuje u Baláza rovina syntetického čítania textu ako celku (aj keď stále razantne segmentovaného na parciálne polohy). V tomto momente už nastáva textová hra, hľadanie syntaktických podmnožín, skladačka v presne definovanom systéme nedefinovaného jazyka: *Hrobon jour* – Hroboňov deň, ale aj hrob bonjour ako ironická forma funerálneho pozdravu či kalková kombinácia troch jazykov hrob on jour.

Z týchto dôvodov treba mať neustále na pamäti, že intextovosť a outtextovosť nemajú taxonomické ambície, ale treba ich zväziť ako divergentné komponenty konceptuálnej textuality, ktoré nasycujú existujúce konceptuálne texty rôznou mierou. Delenie textov, ktoré tu vytvárame na pozadí týchto dvoch vlastností zodpovedá prerastaniu viacerých aspektov a nemôže byť preto brané ako definovanie absolútnych a samostatných kategórií.⁵

Výber autorov, ktorý používame na ilustrovanie jednotlivých typov prístupu ku konceptuálnemu textu zodpovedá dvom základným faktorom. Na jednej strane nie je chronologický, aby sa ukázalo, že intextovosť a outtextovosť sú nastavbové vlastnosti, ktoré sa môžu odrážať prakticky v akomkoľvek texte od nástupu konceptuálneho umenia na výtvarnú scénu, na druhej strane pri tomto výbere uprednostňujeme (pokiaľ je to možné) autorov zúčastnených na nami organizovanej výstave INTERTEXT, pretože práve tá tvorila praktický podklad výskumu.

4.1. TAUTOLOGICKÉ TEXTY

Asi najpríznačnejší spôsob pre konceptuálne myslenie je vyjadrovanie cez tautológiu. Tá veľmi úzko súvisí s kladením otázok týkajúcich sa podstaty umenia. Jej

výskyt je najmarkantnejší v klasickej perióde konceptuálneho myslenia, pričom v post a neokonceptuálnych tendenciách zaznamenávame jej exponovanie len ako jeden z podružných procesov, prípadne ako formu reminiscencie na klasickú periódu. Z týchto faktov vyplýva, že pri konceptuálnych textoch tohto typu do značnej miery prevažuje outtextovosť a obrazové reprezentovanie je plne substituované textovým záznamom.⁶

Roland Barthes začína v jednej zo svojich úvah hovoriť o tautológii: „*Ano, vím, není to hezké slovo. Ovšem dotyčná věc je také velmi ošklivá. K tautologii se uchylujeme stejně jako ke strachu, hněvu či smutku, když se nám nedostává vysvětlení; náhodilý nedostatek řeči se magicky stotožní s tím, co jsme se rozhodli považovat za přirozenou rezistenci předmětu. Je to akt utajené magie, jenž zahajuje verbální pohyb k racionalitě, ale ihned jej opouští a věří, že se vyrovnal s kauzalitou, protože pronesl slovo, které k ní vede. Tautologie svědčí o hluboké nedůvěře k řeči: zamítáte řeč, protože se vám jí nedostává. Každé odmítnutí řeči je však určitou smrtí. Tautologie zakládá mrtvý, nahybný svět.*“⁷

Samotná tautológia potvrdzuje porušovanie pravidiel kódu jazyka a pre lingvisticky orientovanú vetvu konceptuálnych stratégií sa stáva kľúčovým pojmom, ktorý sa ukázal ako výborný kódovací prostriedok schopný pretlačiť do popredia myšlienkové operácie (ktoré sa napokon v tomto období stávajú najdôležitejším atribútom umeleckej činnosti) na úkor ich pomerne štandardnej znakovkej vizualizácie (pod touto štandardnou vizualizáciou máme na mysli nie rigidné opakovanie určitých typov vyjadrení, ale znakovú sústavu, ktorú v rámci konceptuálnej dimenzie z majoritnej pozície vytvára mikroštruktúralna platforma latinky, prejavujúca sa vo svojej pluralite ako morfológické a syntaktické pravidlá jednotlivých jazykov používaných konkrétnymi výtvarníkmi). Tautológia, fenomén stojaci pri zrode konceptuálneho umenia, využívaná ako jeden zo základných prvkov napojenia sa na interdisciplinárne presahy výtvarného umenia a veľmi často tiež aplikovaná z pozície znakového textovania, sa definuje ako významová redundancia.

Podľa Josefa Hrabáka základný princíp tautológie spočíva v dvojitom vyjadrení toho istého pojmu. Typickým príkladom Hrabáka sú matematické rovnice. Zaujímavým krokom je pôsobenie tautológie v rôznych kontextoch jej výskytu. „*V tradiční logice je tautologie chyba při definování pojmu, je to tzv. "definice kruhem" (opakujeme jinými slovy to, co je v pojmu, který má být definován).*“⁸

Pokiaľ teda v bežnom prehovore, prípadne v akomkoľvek druhu komunikácie, ktorá nepodlieha umeleckému štýlu, indikuje tautológia skôr redundantný charakter, v konceptuálnom kontexte je táto redundancia prehodnocovaná cez kvality posilňovania významu a funkčnosti na úrovni obrazu a textu. V literatúre však často dochádza k pojmovej fúzii, pri ktorej je tautológia terminologicky zamieňaná s pleonazmom. Obidva prípady, tautológia aj pleonazmus, patria k literárnym figúram, ktorých výstavbovú dominantu tvorí estetická funkcia založená na princípe kumulácie a dôrazu na určitý pojem. Tu nastáva zaujímavý paradox medzi tautológiou fungujúcou v literárnom a konceptuálnom texte. Kým v literatúre kumulácia odkazuje k určitej forme repetitívnosti, spomeňme napríklad chronicky známy výrok Gertrúdy Steinovej – *Rose is rose*, v konceptuálnom umení je táto repetitívnosť preprogramovaná do vizuálnej zložky a text je podporovaný obrazom (alebo naopak, tento obraz napriek očakávaniu absentuje), pričom kumulácia významu vzniká spojením textu a obrazu. Takýto princíp opakovania potom nevyhnutne vedie k určitému typu seriálnosti.⁹ Tautológia je preto konceptuálnou verziou monochromatickej malby, pretože obe tieto výtvarné polohy (textová tautológia v konceptuálnom myslení a monochromatická malba v obrazovom vyjadrovaní) sú založené na autoreferencii.¹⁰ Kým však tautologické sebareferovanie smeruje k opakovaniu, a teda seriálnosti, v prípade monochromatickej malby zaznamenávame opačnú tendenciu – smerovanie k zeroálnosti, teda forme postupného vyprázdňovania. Napriek evidentnej protichodnosti majú tieto dve polohy okrem autoreferencie ešte jeden spoločný atribút, a to gesto supplementu, to však funguje na opačných póloch. Zatiaľ čo v konceptuálnom umení sa gesto supplementu prejavuje ako chýbajúci (alebo dematerializovaný) prvok, reprezentovaný textovou formou, v monochromatickej abstrakcii dochádza k jeho uplatneniu cez vyprázdňovanie obrazovej roviny. Takže niektoré konceptuálne diela dosiahli prekrytie s tým, „*co se již od padesátých let projevovalo v dílech Roberta Rauschenberga a Yvese Kleina, u nichž se také projevila gesta supplementu, paradoxně jako „spektakulární“ ustoupení od vizuality a tradičních konceptů umělecké tvorby.*“¹¹ Túto podrobnú analýzu uvádzame z dôvodu uvedomenia si významových posunov, ktoré vznikajú v neskorších, postkonceptuálnych textovaniach. Tautológia v tomto neskoršom type vyjadrovania už nie je schopná

samostatnej existencie (čo je napokon celkom prirodzené) a jej sekundovanie popri iných významových a vizuálnych úrovniach tvorí stmelujúcu alúziu na materskú dosku šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, keď v konceptuálnom umení tvoril tento typ vyjadrovania markantnú dominantu. Ide pravdepodobne o predpokladateľnú zmenu v rámci znakového poľa obrazotextu, pri ktorej tautológia tvorí sekundárnu paralelu k iným referenčným skupinám, ako sú slovné hračky, palindromy, nonsensy či najrozmanitejšie intertextové variácie.

Mechanizmus uplatňovania tautológie a jej všeobecnej výstavby má približne rovnaký základ v konceptuálnom umení a v tej časti experimentálnej poézii, ktorá ešte využíva sémantiku slov aspoň na najelementárnejšej úrovni. Avšak vzhľadom na fakt, že na poli výtvarného umenia sa tento fenomén napája na širšiu sféru lingvisticko-semiotického diskurzu, považujeme za dôležité spomenúť tézu Umberta Eca, ktorý vidí túto figúru v širšom kontexte, nielen v estetickej polohe. Eco chápe tautológiu vyslovene ako sémantickú redundanciu: „*Toto sdělení vyvolává dojem sdělování něčeho, co je sémanticky bohaté, a proto vysoce neurčité. Pocit neurčitosti je především navozen převahou výrazové redundance, která porušuje stylistickou normu. Člověka nutí očekávat, že pokaždé, kdy se tytéž výrazové znaky vrací, znamenají něco jiného.*“¹² Túto Ecovu tézu považujeme za kľúčovú pre konceptuálne a postkonceptuálne uvažovanie, a to vzhľadom na fakt, že až v napojení sa na takto chápané tautologické myslenie môžu nastávať sémantické operácie, ktoré prinášajú nové vrstvy kódovania v rámci znakového poľa.

Roland Barthes stavia tautológiu do iného svetla. Podľa neho tautologický výrok z hľadiska pravdivostnej hodnoty nič nestráca, ale ani nič nenadobúda – pretože ak bol pravdivý raz, bude jeho pravdivosť platiť prakticky donekonečna. Pravda sa síce opakovaním neznehodnocuje, ale toto opakovanie sa postupne stáva nudným.¹³ Tautológia využíva svoju schému, „*aby svoju pravdu predstavila ako nespochybniteľné tvrdenie, ktoré je vďaka svojej analytickej povahe úplne zrejmé. Tautológia pomáha predstaviť niektoré presvedčenia v podobe prirodzených právd a oslobodzuje od povinnosti argumentovať svoje tvrdenia.*“¹⁴ K podobným záverom dochádza aj Joseph Kosuth, keď považuje každé dielo reprezentujúce a popisujúce len samo seba za tautologické. Kosuth vo svojej eseji *Art After Philosophy* taktiež poukazuje na analytický charakter tautológie, keď definuje umenie ako analogické k analy-

tickým propozíciám a existenciu umenia ako tautológiu, ktorá umeniu umožňuje zostať bokom od filozofických domnienok.¹⁵ Barthesovo skeptické tvrdenie, že bežná verifikácia neberie do úvahy nudu, ktorá vzniká nekonečným opakovaním tautologických vyjadrení, vidí Kosuth viac-menej ako pozitívnu hodnotu, keď hovorí, že vo všeobecnosti má umenie blízko k matematike a logike, a to vo fakte, že rovnako ako tieto dve dimenzie aj umenie má svoje korene v tautologickej povahe. Umenie či umelecká idea môžu byť cenené ako umenie bez toho, aby museli nevyhnutne opustiť kvôli verifikácii svoj kontext.¹⁶

Dnes už klasickú polohu práce s tautologickými vyjadreniami predstavuje dielo amerického konceptuálneho umelca Lawrencea Weinerja. Keď Weiner napíše *BALLS OF WOOD/BALLS OF IRON*, narúša vizuálne zafixovanú formu (a zároveň predstavu o tejto forme celú prenecháva na diváka), čím prináša znakovú komunikáciu, ktorá spočíva vo vyselektovaní verbálnej reprezentácie. Nedočádza tak k jej zhmotneniu, čo len potvrdzuje spomínaná Ecova téza o dojme evokovania niečoho sémanticky bohatého.

Na jednej strane tak vedecká systematika determinuje prácu znakového poľa, na strane druhej dochádza k mentálnym a vizuálnym prevrstveniam. „Dalo by sa říci, že základní látkou jsou materiály, avšak smysl jejich existence je přesahuje a ukazuje k něčemu jinému, což je právě umění.“¹⁷

Situovanie tautologického textu do klasickej periódy konceptuálneho myslenia však nemôže byť mechanické vzhľadom na fakt, že okrem postkonceptuálnych a neokonceptuálnych tendencií registrujeme v deväťdesiatych rokoch aj umelcov, ktorých výtvarný jazyk napriek zmene konceptuálnej platformy do polohy neo a post stále zostáva konceptuálny – zachovávajú si staré praktiky tvorby, aj keď mnohí z nich skúšajú tieto praktiky aktualizovať.

4.2 NULOVÉ TEXTY

Texty, ktoré tu metaforicky nazývame nulové, sú do istej miery podskupinou textov tautologických. Vo svojom jadre sa však nezameriavajú na skúmanie podstaty umenia striktno analytickým, kosuthovským spôsobom, ani na priamu kritiku zobrazovania v podobe dematerializácie diela (dematerializácia je samozrejme

prítomná, ale nestáva sa hlavným cieľom umeleckého úsilia). Základným znakom týchto textov je výskum rozdielov medzi tým, čo je myslené, a tým, čo je videné. Mnohokrát ide o samostatné slová, ktoré existujú ako autonómne entity a sú ponorené do vlastnej štruktúry – napriek tomu tu nemôžeme hovoriť o intextovom zameraní, pretože tieto slová v zásade rešpektujú pravidlá jazyka a skúmajú ho skôr v kontexte situovania do priestorových pozícií či z hľadiska kódu a jeho komunikačného dosahu. Črta, ktorá je rovnako príznačná pre nulové aj tautologické texty spočíva v tom, že obidva tieto spôsoby plne nahrádzajú obrazový záznamom textovým, aj keď faktom zostáva, že nulové texty sú mnohokrát podporované obrazovým myslením. Z tohto dôvodu je komplikované definovať rozdiel medzi týmito dvoma dimenziami. Nulové texty v zásade nemusia byť nutne ponorené do konceptuálnej platformy alebo ju nejakým spôsobom reflektovať. Môžu to byť samoreferenčné vyhlásenia, ktoré nemusia byť nutne tautologické, ale môžu mať podobu pravdivých, nepravdivých alebo paradoxných výrokov.

Typickým príkladom takéhoto myslenia je tvorba Heinza Gappmayra. Aj keď je Gappmayr autor, ktorý má vo svojej tvorbe blízko k experimentálnej poézii, mnohí ho pokladajú za jednu z kľúčových postáv konceptuálneho myslenia. Jeho textová práca dômyselným spôsobom poukazuje na fakt rozdielnosti zobrazovania toho istého pojmu v dvoch semiotických systémoch alebo vytvárajú rámec, ktorý musí percipient doplniť na základe svojej skúsenosti. Na tejto báze funguje jeho textové dielo *Eins I*, v ktorom tento autor paralelne sleduje dva kódy. Slovo sa tu nestáva širokospektrálnou množinou významov vyjadrujúcou konceptuálny zámer, ale množinou abstraktných znakov, ktoré sú interpretovateľné na základe ich vizuálnej podkladu. Na jednej strane stojí kód jazyka ako súčet štyroch grafémových znakov, na strane druhej samostatný znak arabskej číslice ako reprezentant matematického kódu. Aj keď je tento text výrazne tautologicky exponovaný, nezaznamenávame tu intextový ponor do samotnej štruktúry kódu, prípadne jeho deštrukciu. Ide tu o stret systémov alebo možnosť nejednoznačnosti pomenovania skutočnosti.

4.3. OZNAMY A PREVODOVÉ TEXTY

Oznamovacia funkcia textu vo svojej najzákladnejšej polohe v zmysle komunikačného kanálu, ktorý slúži na prenos informácií, je naprieč konceptuálnymi tendenciami asi najsignifikantnejšou polohou. Nemáme na tomto mieste na mysli oznam ako radikálnu manifestáciu zámeru, ale skôr text, ktorý je jednoduchou oznamovacou vetou, prípadne slovným spojením, ktoré má vo svojej strešnej funkcii širšiu platnosť a môže sa infiltrovať prakticky do väčšiny skupín spomínaných v tejto práci. Z tohto dôvodu nie je ľahké rozlíšiť medzi takýmto textom a povedzme nulovým textom. V zásade by sme mohli definovať tento modus textovania na základe faktu, že oznamy sú asi najdokonalejším príkladom outtextovosti, v ktorom sa neodohrávajú nijaké sémanticko-formálne posuny k deštrukcii jazyka, ktoré by mohli akýmkoľvek spôsobom narušiť pôvodný kód, v ktorom je informácia uložená a následne odovzdávaná. Kým v klasickom konceptuálnom myslení si vystačia ako samostatná alternácia zobrazovania, v neskorších neokonceptuálnych tendenciách priberajú do seba vizuálnu formu, ktorá podporuje textový zámer.

Keď Emese Benczúr veľmi precíznym a pomalým spôsobom vytvorí na veľkorozmernej bublinkovej fólii nápis NEVER CLOSE ENOUGH TO THINGS, pričom túto fóliu inštaluje napnutím asi pol metra od steny, nedochádza len k fyzickému oddialeniu skutočnej steny určitou formou membránovej bariéry a okomentovaniu zmeny priestoru a vnímania. Benczúr týmto postupom zároveň poukazuje na jazyk ako umelý druh komunikácie, ako krok k oddialeniu významu – fyzického aj mentálneho, na fakt, že uchopovaním skutočnosti jazykom nebudeme nikdy dostatočne blízko k podstate vecí.

Magrittovská línia, ktorú sme načrtli v kapitole 1.1. sa najsilnešie prejavuje v textoch, ktoré využívajú rovnakou mierou obrazovú a textovú zložku, ale nedochádza pri nich k vizuálnemu prekrytiu v intenciách zmiešaných znakov. Roland Barthes takýto vzťah medzi obrazom a textom nazýva prevodom. Ten definuje ako komplementaritu vzťahu medzi obrazom a textom, kde sú obidve tieto zložky rozpoznateľné a spoločne sa zúčastňujú na tvorbe vyššieho syntagmatického celku.¹⁸ Ide o osobitnú pozíciu konceptuálneho textu, ktorá stojí na pomedzí vzťa-



EMESE BENCZÚR
NEVER CLOSE ENOUGH TO THINGS /2002

hu textu a obrazu a jej špecifikum je definované formou jasnej a čistej hranice medzi týmito dvoma semiotickými systémami. Kým teda v klasickej konceptuálnej lekcii zaznamenávame funkciu takýchto textov z pozície jednoduchej oznamovacej funkcie, rematerializácia osemdesiatych a deväťdesiatych rokov prináša so sebou práve tento prevodový vzťah.¹⁹

Tieto texty môžu mať proporcie ikonickosti a operatívnosti rôzne rozložené a ich prejav môže závisieť od spôsobu ich prevodu do obrazovej plochy alebo situovania v priestore.

V rámci oznamovacej funkcie textu dochádza k ešte jednej skutočnosti, ktorá tvorí v kontexte prevodových a oznamovacích textov pozíciu zasluhujúcu si osobitný prístup. Nasledujúce texty môžu existovať ako oznamy, tautológie aj nulové texty, ale v tomto kontexte sa pri nich dôležitou zložkou stáva väčší alebo menší súvis s inými textami.

4.4. CITÁTY A INTERTEXTY

V takomto nastavení sa nevyhnutne dostávame k intertextualite, jednému zo základných výstavbových prvkov umenia postmoderny. Ako strešný termín sa intertextualita etabluje koncom šesťdesiatych rokov vďaka Julii Kristevy, ktorá v nadväznosti na Bachtinovu koncepciu dialogickosti románu hovorí o texte ako o nekonečnej mozaike citátov. V nadväznosti na túto koncepciu sa etabluje teoretická paradigma, ktorá považuje akýkoľvek text za intertext. Každý text „*pohlucuje a pretvári v amalgám jiné texty*“²⁰ a že „*nemůže existovat jako soběstačný a hermetický uzavřený celek, ale vždy v interakcích k jiným textům nebo k jistému systému.*“²¹ Tibor Žilka však v tomto kontexte kriticky poznamenáva, že takéto príliš široké chápanie pojmu intertextuality možno síce evidovať, ale nemožno ho v zásade prijať, pretože nerieši jeden zo základných znakov postmoderného umenia.²²

Gerard Genette v známej publikácii *Palimpsesty* nahrádza termín intertextuality termínom transtextualita. Tú definuje ako komplex textových vzťahov s inými textami, či už zrejmych, alebo skrytých. Následne Genette rozoznáva päť typov transtextuality – intertextualitu, v nadväznosti na práce Julie Kristevy, definuje ako vzťah medzi dvoma alebo viacerými textami, pre ktoré je typická aktuálna prítomnosť jedného textu vo vnútri druhého. Vo svojej najexplicitnejšej a najliterárnejšej forme potom za typický príklad intertextuality považuje citovanie, v menej explicitnej a kanonickej forme plagiát a alúziu, ktorej plné uplatnenie predpokladá percepciu vzťahu medzi textom, ktorý nejakým spôsobom nevyhnutne odkazuje na vzťah s iným textom. Druhým typom transtextuality je paratext, ktorý Genette definuje ako vzdialenejší vzťah spájajúci čisté hovorenie s totalitou diela, teda vsunutie textovej entity do systému literárnej práce. Za paratext tak považuje názov, podnázov, doslov, predslov, úvod, okrajové poznámky, titulky, atď. Tretí typ textového vzťahu nazýva metatextualitou alebo tiež komentárom. Metatext spája nasledujúci text s iným, o ktorom metatext hovorí bez povinnosti nevyhnutného citovania. Za najabstraktnejšiu a najimplicitnejšiu kategóriu je v Genettovej koncepcii považovaný architext – vzťah, ktorý je kompletne zamlčaný a môže byť artikulovaný ako paratextová zmienka v nadpise alebo podnadhise, kde text nie je striktno povinný dôsledne zmieňovať a deklarovať svoju dru-

hovú kvalitu. Ako príklad uvádza Gerard Genette fakt, že novela nemusí v zásade sama seba explicitne definovať ako novelu. Asi najdôležitejšiu funkciu prisudzuje hypertextu, ktorý chápe ako hocijaký vzťah spojujúci text B (hypertext) s textom A (hypotext), na základe ktorého vzniká určitý textový štep, ktorý nie je komentárom. Hypertexty a metatexty ako texty derivované z iného, preexistujúceho textu, označuje Genette ako texty druhého stupňa, pričom ich signifikantným znakom sa stáva fakt, že text B nemusí nevyhnutne hovoriť o texte A, ale je nemožné, aby ako taký bez neho existoval. Proces, ktorý tak spôsobuje evokovanie (viac alebo menej rozpoznateľne) bez nevyhnutnosti priameho citovania alebo hovorenia o predchádzajúcom texte, nazýva Genette transformáciou. Hypertext je tak prisudzovaný viac literatúre ako forme umeleckého vyjadrenia, na rozdiel od metatextu. Dôvod je jednoduchý – hypertext je derivovaný z fikčnej práce a odkazuje k svetu fikcie a automaticky tak odkazuje k svetu literatúry, resp. k umeleckému svetu.²³ Genette hovorí o hypertexte ako o hocijakom derivovanom texte z predchádzajúceho textu prostredníctvom priamej transformácie – ktorú nazýva jednoducho transformácia alebo prostredníctvom nepriamej transformácie, ktorú nazýva imitácia.²⁴ Keďže Genettove kategórie sú generované pre vyššie naratívne celky, bude na tomto mieste nevyhnutné (možno trochu brikolážovým spôsobom) spomenúť aj iné typy uvažovania.

Kanonizované úvahy o intertextualite predstavujú práce Manfreda Broicha a Ulricha Pfistera, ktorí považujú za dôležité rozlišovať systémovú referenciu, do značnej miery príbuznú Genettovmu architextu,²⁵ od referenciality medzi jednotlivými textami.²⁶

Vzhľadom na vyššie zmienené fakty a na zameranie pohľadu do umeleckých tendencií môžeme v kontexte konceptuálneho a postkonceptuálneho snaženia vysledovať niektoré druhy textov – citáty ako doslovné preberanie textu, ktoré sú potom preprogramované do novej vizuálnej formy alebo kontextu a skupinu textov, ktoré budeme vo všeobecnosti súhrnne nazývať intertextami alebo aluzívnymi textami, pre ktoré je typické nejakou formou (či už kritickou alebo súhlasnou) zaujať stanovisko k iným textom.²⁷ Texty, o ktorých je reč v tejto kapitole, vykazujú veľkú mieru intextovosti. Komunikačný kód nie je spravidla síce deštruovaný (čo do značnej miery predpokladá prítomnosť outtextovosti), ale

nastáva tu komunikácia s iným textom, čo je evidentné zameranie sa na vzťahy vo vnútri textu. Takto nastavený vzťah potom automaticky odkazuje k neokonceptuálnemu mysleniu Napokon, samotná Kristeva hovorí o intertextualite ako o procese deštruktívne konštruktívnom. Čo sa týka vzťahu textu a obrazu, môžeme pomerne presne definovať rozdiel medzi intermedialitou a intertextualitou: „Pri intertextualitě překračujeme hranice textu, nikoliv však média: v mediálním kontextu je pak intertextualita případem intramediality.“²⁸

Keď Jenny Holzer doslovné cituje text komerčnej sféry, ktorý pôvodne figuroval ako reklama na kondómy, nedefinuje len jeho prenos do iného rámca a kontextu tým, že operatívna forma vyjadrenia sa transformuje na ikonickú, ale zároveň popisuje textové cirkulovanie medzi jednotlivými sférami kultúry.²⁹ Táto autorka svoje texty nazýva truizmy, čo sú banality súvisiace s postinformačnou spoločnosťou Navyše truizmus je definovaný ako istá forma tautológie, čo len potvrdzuje skutočnosť, že texty spomínané v tejto kapitole netvoria samostatné sféry myslenia, ale neustále dochádza k ich vzájomnému prelínaniu – texty tautologické môžu byť zároveň nulovými alebo prevodovými a zároveň fungovať ako citáty či alúzie.

Podobne Barbara Kruger vo svojej tvorbe rovnako využíva doslovné preberanie a citovanie textov, ako aj medzitextové nadväzovanie. Vo svojich prácach eklekticky kombinuje texty komerčnej sféry s citovaním veľkých postáv filozofie. Sila ich významového a emocionálneho vyznenia je umocnená vizuálnou formou (na rozdiel od Jenny Holzer) v podobe čierne-bielych plagátov, pridanou k jej iritujúco znepokojujúcim heslám, ktoré sú aplikované na reklamné plochy, tričká alebo nákupné tašky. Medzitextové nadväzovanie je prítomné formou parafrázy citátu Reneho Descarta, čím sa tento prototyp modernistického myslenia posúva do postmodernej irónie spojenej s moralizujúcim podtónom. Vo vzťahu textu a obrazu tu zaznamenávame asi najpríkladnejší postup prevodu. Obraz a text netvoria koherentný kontaminovaný celok ako v prípade Christophera Woola, ale fungujú ako samostatné celky, ktoré však spolu vytvárajú novú syntagmu.

Prototyp pohybu na poli nových textových jednotiek predstavujú horizontálno-vertikálne triády Blažeja Baláža, kde textové segmenty mnohokrát nevytvárajú len alúziu na dominantný text, v ktorom sa nachádzajú, ale presú-



BLAŽEJ BALÁŽ
GODSAVEUS / 2003

vajú sa do širšieho kontextu, kde sú schopné tvoriť úplne nový, autonómny text. Príkladom takéhoto typu fúzie vnútrotextovej a mimotextovej aluzívnosti je dielo WETRUSTIN.

Základnú motiváciu tohto diela tvorí parafráza nápisu na americkom dolári – *in God we trust*. Na tomto mieste ju môžeme hodnotiť ako medzitextovú narážku na výrok, ktorý síce netvorí klasickú formu pretextu ako existujúceho diela, ale každopádne je ako text klasifikovateľný. Na základe toho vstupuje do procesu mimotextová alúzia na konkrétnu skutočnosť, ktorá je navyše umocnená kontrapunktickým faktom, že u Baláža je tento text tvorený peniazmi. Dochádza

tu tak paradoxu par excellence, kde na jednej strane samotné textové spojenie Boha s realitou pekuniárnej sféry vyznieva viac ako absurdne, na strane druhej je Balážovým autorským vstupom transformované do novej zostavy, v ktorej sa jednotlivé časti nanovo definujú – WET (vlhký, mokrý, ale aj pijatika, chlast), RUS (ako koreňová morféma), TIN (cín, plech, konzerva, ale hovorovo expresívne aj fuky alebo groše).

Vzniká tak vizuálna rovnica, do ktorej jednotlivé významy vstupujú formou parciálnych odkazov, ale zároveň vzniká možnosť individuálneho interpretačného vyskladania do vyššieho syntaktického celku. Ten následne obsahuje viaceré polohy dekodovania – sarkastické *opitá ruská konzerva*, *vlhký ruský plech* či *veríme v cínového opilca*, vznikajúce spojením oboch rovín čítania. Navyše, toto dielo plynule vstupuje do textového vzťahu so svojim vizuálno-sémantickým pendantom, textom GODSAVEUS. Táto druhá časť diptychu môže okrem prvotného kódu, ktorý sa týka zbožnej prosby obyčajného smrteľníka (Boh nás ochraňuj), obsahovať spätný politický kontext – US – nás alebo United States? A keď sa v súčasnosti povie *my*, neznamena to predsa len znova *my* – United States? Alebo je to strach o nás (US) a náš EUS – euroamerický kontext – pred inými kultúrno-politickými vplyvmi?

Tieto texty staviame čiastočne do protipólu k textom, ktoré využívajú na svoju podporu formálne atribúty, akými sú kontaminácia, simultaneita, atď.

POZNÁMKY

- 1 FOSTER, H. et al. 2007. *Umení po roce 1900*. Praha : Slovart, s. 40
- 2 Tamtiež, s. 41
- 3 Ako príklad môžeme uviesť konceptuálne postupy Marcela Broodthaersa, keď prerozpráva inštitucionálne metódy muzeálnych a galérijných procesov v diele *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*. Broodthaers v tomto diele z roku 1972 zozbiera a vystaví artefakty (ktoré sú charakteru rovnako masovej ako aj vysokej kultúry) týkajúce sa orlov, čím na jednej strane paroduje zbierkotvorné a inštitucionálne zázemie muzeálneho prostredia, na strane druhej vytvára nový referenčný oblúk k ready made Marcela Duchampa a magrittovskou popiskou „Toto nie je umelecké dielo“ zároveň definuje určitý ironický odstup. Toto dielo síce nie je prísne textové, ale tvorí asi najlapidárnejší príklad parodovania galérijných praktík.
- 4 Toto slovo do značnej miery tematizuje vo svojej tvorbe Július Koller, ale na tomto mieste ho používame ako čisto hypotetickú štruktúru.
- 5 Jeden z prvých pokusov o pomenovanie práce s textom v konceptuálnom umení vyvíja Jiří Valoch, keď v monografickej publikácii Blažej Baláža hovorí o makarónskom texte (VALOCH, J. - VARTECKÁ, A. 2003. *Blažej Baláž*. Trnava : Na východ od raja, Trnavská univerzita, Pedagogická fakulta, 132 s., ISBN 80-89074-22-7). Zaujímavý je fakt, že tento termín Valoch preklápa z kontextu experimentálnej poézie, v rámci ktorej je v nadväznosti na Bachtina charakterizovaný ako rôznorečie, v ktorom „švy reči určujú míru sémantického gesta.“ (LANGEROVÁ, M. 2002. Variácie a pohyb medzi texty. In ČERVENKA, M. et al. *Pohľady zblízka: zvuk, význam, obraz*. Praha : Torst, 2002. s. 532). Na poli experimentálnej poézie zaznamenávame pokus o delenie textov, ktorý vo svojej knihe Poézia konkrétne vytvorila poľská teoretička Barbara Baworska. Baworska spomína „gramatické texty (štruktúry, ktoré vznikli na základe gramatických vzťahov a pravidiel), logické texty (použitie logických vzťahov na rôzne komunikáty až k hraniciam absurdity), stochastické texty (texty na základe matematicko – štatistickej analýzy citátov a štruktúr symbolov), intertexty (montáže cudzojazyčných textov ako výraz jazykovej integrácie), synergické texty (elementy citátov sú použité ako prvky sémantických, estetických i logických konštrukcií, ktorých výraz často vedie ku grotesknému znázorneniu aspektov súčasného sveta), objektáže (vizuálne kódy, grafické formy spojené s literatúrou), príslovia (deštruované a kombinované segmenty príslovia), partitúry (výtvarné dielo v podobe notového zápisu), mikrogramy (výtvarné spodobnenie významového a emocionálneho charakteru), a koreláty (podobnenstvá medzi rôznymi procesmi: monogramy, palindromy atď.)“ BERTÓK, I. – JANOUŠEK, I. 1989. *Počítače & umenie*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, s. 150
- 6 Aj keď obe tieto tvrdenia platia len dovedy, kým sa pohybujeme na poli čistej tautológie. V neokonceptuálnych a postkonceptuálnych tendenciách sa tautológia môže kombinovať s rematerializáciou, segmentáciou aj simultaneitou, pričom takéto kombinácie sú oveľa viac

- prirodené ako výskyt čistej tautológie. Týmto spôsobom môže v tautologických textoch vzrastať miera intextovosti. (kap. 5.1.1.)
- 7 BARTHES, R. 2004. *Mytologie*. Praha : DOKOŘÁN, s. 150 – 151
 - 8 HRABÁK, J. 1977. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, s. 186
 - 9 GOLLER, M. 2001. Serielles und Zeroelles. Der Aspekt der Zeit bei der Wahrnehmung vom sehr Vielen oder sehr Wenigen. In WITTE, G. *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*. Wien : Hg. v. DERS. v., s. 358
 - 10 Niet preto divu, že jedným z podnetov vzniku konceptuálneho umenia bola práve minimalistická maľba Franka Stelli a Ada Reinhardta.
 - 11 FOSTER, H. et al. 2007. *Umění po roce 1900*. Praha : Slovart, 2007. s. 530
 - 12 ECO, U. 2004. *Teorie sémiotiky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, s. 302
 - 13 MARCELLI, M. 2001. *Příklad Barthes*. Bratislava : Kalligram. 2001, s. 73
 - 14 Tamtiež, s. 188
 - 15 KOSUTH, J. 1969. Art After Philosophy. In ALBERRO, A. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts : The MIT press. 1999, s. 161
 - 16 Tamtiež, s. 166
 - 17 SRP, K.. 1982. *Minimal & Earth & Conceptual Art. č. 1, 2*. Praha : Jazzová sekce, s. 48
 - 18 FORET, M. 2008. Mezi slovem a obrazem: O možnostech a relevanci rozlišení a o komplexitě vztahů v tzv. sémioticky heterogenních komunikátech. In SCHNEIDER, J. – KRAUSOVA, L. ed. *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci. 2008. s. 81
 - 19 Aj keď preklad tohto termínu z francúzskeho relais alebo anglického relay by možno adekvátnejšie mohol byť zadefinovaný ako prenos. Termín prenos však používam v inom kontexte na inom mieste tejto práce, v súlade s chápaním Nicolasa Bourriauda (kap. 5.1.1.)
 - 20 PAVERA, L. 1999. Otázky a otazníky nad intertextualitou. In ŽILKA, T. et al. *Intertextualita v postmodernom umení*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 1999, s. 55
 - 21 Tamtiež, s. 55
 - 22 ŽILKA, T. 1995. *Text a posttext*. Nitra : Vysoká škola pedagogická v Nitre. 1995, s. 6
 - 23 GENETTE, G. 1997. Palimpsests : literature in the second degree. Lincoln NE : University of Nebraska. 1997. s. 1-5
 - 24 Tamtiež, s. 7
 - 25 Treba podotknúť, že systém vzájomného odkazovania je pri tomto type veľmi slabý, pretože styčné body fungujú na najvšeobecnejšej úrovni žánrov, veršových štruktúr a pod.
 - 26 BROICH, M. – PFISTER, U. ed. 1985. *Intertextualität. Formen, Funktionen anglistische Fallstudien*. Tübingen : Niemeyer. 1985. s. 31 – 58.
 - 27 Takéto myslenie, týkajúceho sa pohybu v rámci sveta textu však nie je signifikanté len pre literatúru, či postkonceptuálne myslenie využívajúce text. V kontexte čisto vizuálnych foriem hovorí Nicolas Bourriaud o umelcoch postprodukcie, ktorých prístup je veľmi príbuzný intertextualite: „*Jejich společným prvkom je využívání již jednou vytvořených forem. Dosvědčují, že jejich tvůrci záměrně vkládají svá umělecká díla do již existující sítě znaků a významů*“ (BOURRIAUD, N. 2004. *Postprodukce*. Praha : Tranzit, s. 8)
 - 28 SCHNEIDER, J. 2008. Intermedialita: malá vstupní inventura. In SCHNEIDER, J. – KRAUSOVA, L. ed. *Výbrané kapitoly z intermediality*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci. 2008. s. 10
 - 29 Navyše sa tento text stane v roku 2003 refrénom a názvom piesne britskej popovej skupiny Placebo, čím potvrdzuje svoje paralelné fungovanie vo všetkých vrstvách kultúry.

5. ZMENA PARADIGMY ČÍTANIA

V osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch dochádza k posunom v konceptuálnom textovom umení. Rematerializácia a návrat k obrazovej vizualite, v rámci ktorej je obrazu spätne pripisovaná jeho funkcia, prispievajú k spektakulárnosti diel. Obraz a text sa stávajú rovnocennými partnermi, pričom myslenie konkrétnych autorov vychádza a simuluje ako východiskový bod hlavne obrazovú platformu. S tým súvisí aj zmena paradigmy čítania, ktorú zaznamenávame nielen v širšom kultúrnom kontexte, ale aj v tendenciách konceptuálneho textového umenia.

Vilém Flusser hovorí o post-abecede, ktorá sa vzdáva lineárnej formy čítania a rafinovane odvádza našu pozornosť späť k tekutej forme čítania. Flusser definuje komunikáciu, ktorou ľudstvo počas svojej existencie prešlo, do niekoľkých krokov. Prvým krokom bola potreba uchopenia sveta a jeho významov, ktorá bola realizovaná cez obrazový jazyk, ktorý Flusser nazýva aj predabecedným kódom. Tak vznikli piktogramové, ideogramové a hieroglyfické jazyky.¹ Tie boli postupne vytlačené novým univerzálnym jazykom, ktorý dnes poznáme ako alfanumerický kód. Predabecedné a abecedné kódy mali spoločné (bez ohľadu na ich historické kontexty) ukotvenie v linearite čítania. Všetky tieto jazyky usporadúvali znaky, s ktorými operovali, do bodov a lineárnych riadkov. Abecedný kód, umelo kodifikovaná a konvencionalizovaná forma komunikácie, primárne slúžil na reprezentáciu a popisovanie obrazov. „Podľa svojej funkcie je abeceda kódom znamenajúcim obrázky. Je kódom na roztváranie, vysvetľovanie a vyrozprávanie obrazov. Ak dosiahne štádium, v ktorom obrázky vyjasňuje namiesto toho, aby ich objasňoval, štádium, v ktorom je svet čoraz nepredstaviteľnejší, čím viac sa vykladá, potom možno hovoriť o zrušení abecedy ako kódu komunikácie vôbec.“²

Po absorbovaní a pretavení komunikácie do abecedného kódu dochádza dnes k zmene paradigmy, pod tlakom ktorej alfanumerický kód postupne ustupuje a na jeho miesto sa dostávajú technické obrázky. Dôležitým sa stáva fakt, že kód technických obrazov je kódom poabecedným, ktorého existencia by bez predchádzajúcich kódov nebola možná a zároveň všetky tieto predchádzajúce štádiá v sebe obsahuje: „Poabecedné obrázky majú znamenať svet a technické obrázky

majú znamenať texty, ktoré znamenajú obrázky, a tie zasa znamenajú svet“³
Flusser toto tvrdenie znázorňuje schémou:

svet ← obraz ← text ← technický obraz

Samozrejme, vo Flusserovej koncepcii je technický obraz chápaný ako nový semiotický kód, ktorý je produkovateľnejší od dvadsiateho storočia technickými prostriedkami, akými sú fotografia, televízia a iné, ktoré naše vnímanie nanovo programujú.⁴ Tieto sa stávajú akoby prirodzene novým vyjadrovacím repertoárom postinformačnej spoločnosti. Napriek faktu, že Flusserova koncepcia sa primárne týka všeobecných spoločenských zmien, paralelu s vývinom jeho koncepcie môžeme sledovať aj v kontexte konceptuálneho myslenia. Tú by sme ako parafrázu Flusserovej schémy mohli načrtnúť takto:

svet ← obraz ← text ← text + obraz

príčom obraz sa tu nechápe ako piktogramová či hieroglyfická forma, ale ako klasické ikonické zobrazovanie. Text je následná zmena reprezentácie vznikajúca v konceptuálnom umení, kde je toto ikonické zobrazenie nahrádzané pojmovým (doslovne textom), a to, čo vo Flusserovej schéme figurovalo ako technický obraz, je znovuprepojenie konceptuálneho myslenia s vizuálnou zložkou v postkonceptuálnych a neokonceptuálnych tendenciách.

Kým v spoločnosti vznikajú technické obrázky ako logický dôsledok jej materiálnych a technických možností, v kontexte umenia sledujúceho takúto spoločnosť je nárast spektakulárnosti zrejmy ako komentár k nej. Termíny ako karnevalová spoločnosť či spoločnosť masiek⁵ komentujú našu poučenosť obrazmi. Keď sa spoločnosť ako celok mení na spektakulárne divadlo, konceptuálne umenie ako prirodzená konzekvencia tohto stavu nie je viacej schopné udržať si svoju intelektuálnu bázu v podobe strohého vyjadrovania a plynule opúšťa svoj prvotný modus existencie, aby sa postupne začlenilo do sveta obrazov.

Spoločnou vlastnosťou takýchto post a neokonceptuálnych textov je potom podliehanie radikálnejšej kontaminácii obrazovej a textovej vizuality, ako aj spomenutej zmene paradigmy lineárneho čítania.

5.1 KONTAMINÁCIA A TEXTY MIMO ZÁPIS

Názov „mimo zápis“ sme prevzali od Svetlany Boym. Poslúži nám na všeobecné zastrešenie tejto kapitoly a nasledujúcej podkapitoly, v ktorej sa oprieme o Boymovej chápanie predpony *off* (teda mimo), ktorú vysvetľuje nie ako negáciu alebo nedostatok, ale ako určitý status balancovania a virtuozity.⁶ Tým, že sa texty, o ktorých budeme hovoriť, vzdávajú možnosti (prípadne povinnosti) vlastnej linearity čítania, vykazujú určitú formu balancovania medzi obrazom a textom. Navyše, samotný názov „mimo zápis“ odkazuje k zmene kódu, ktorým je okrem nelinearity čítania aj implicitný predpoklad k zvýšenej intenzite intextovosti.

5.1.1 KONTAMINOVANÉ TEXTY

Kontaminované texty sú v našom chápaní texty, pri ktorých zaznamenávame nielen novú vizualitu z pozície postmoderného prehodnotenia konceptuálnych stratégií, ale aj radikálnejšie simulovanie a výslovné priznanie sa k práci s iným obrazovým žánrom a jazykom. Je pre ne typická nelineárna poloha čítania, rovnako aj segmentácia textu v prospech odkazovania k inému žánru. Na jednej strane tu nastáva zvýšená miera toho, čo Derrida nazýva odkladaním významu, ktoré sa v konkrétnych dielach explicitne prejavuje vo väčšej alebo menšej miere nabúravania kódu jazyka, jeho zahmlievania a znejasňovania. Na druhej strane môžeme hovoriť o prenose obrysov⁷ medzi dvoma rôznymi modmi zobrazovania.

Zdanlivo je vhodné pre tento druh uvažovania používať vyššie spomínaný Mitchellov termín obrazotextu, ako sa však ukázalo v predchádzajúcich kapitolách, tento termín v Mitchellovom chápaní je príliš obširný a aplikovateľný prakticky na akýkoľvek verbálny alebo ikonický text. V kontexte zradikalizovania vzťahu obrazu a textu, kde text na rozdiel od klasickej periódy konceptu netvorí len náhradu obrazového myslenia, je relevantná úvaha intermediálneho teoretika Wernera Wolfa, ktorý rozlišuje dva typy intermediálnej referencie. Prvým je explicitné odkazovanie určitého média na iné médium svojimi vlastnými prostriedkami, napríklad komentovanie výtvarného diela v románe. Druhý, a pre naše

uvažovanie omnoho podstatnejší, je implicitný typ intermediálnej referencie, keď dielo vlastnými prostriedkami (ktoré sú prevažne formálne) simuluje prítomnosť iného média, čím dochádza k sugerovaniu jeho prítomnosti.⁸ Ešte presnejšie túto problematiku pomenúva Irina Rajewski, ktorá v prvom prípade hovorí o punktuálnom zmieňovaní sa o systéme a v druhom prípade o jeho kontaminácii⁹

Texty Christophera Woola pri prvom pohľade nabúravajú klasický kód komunikácie – napriek tomu, že ich čítanie je do istej miery lineárne, táto linearita využíva iné princípy ako typická textová reprezentácia, pretože rozrušuje klasický grafický záznam. Tým sa proces čítania stáva komplikovanejším. Základným atribútom výstavby takéhoto textu je obrazové pole, ktoré sa riadi skôr maliarskymi kompozičnými pravidlami výstavby obrazu a ktorému je samotný text podriadený. Narušenie textovej štruktúry je teda podriadené štruktúre obrazovej; prenos textu do obrazu je uskutočnený prostredníctvom obrazových, nie lingvistických pravidiel. V názve tohto diela navyše zaznamenávame intertextový presah, ktorým je odkaz na iné médium - film.¹⁰

Zároveň Woolove texty tvoria asi najlepší príklad toho, čo sme v predchádzajúcich kapitolách v zhode s Charlesom Sandersom Peircom nazvali zmiešanými znakmi, pretože rozhodnutie, či percipient uprednostní vnímanie textu pred obrazom alebo nechá rozhrať hru, ktorá spočíva v kolísaní medzi týmito dvoma zložkami a zostáva niekde na pomedzí, necháva Wool v jeho kompetencii. Aj keď spätne môžeme v tomto prípade uvažovať o vizuálnych kvalitách konkrétnych grafém, vzťah obrazovej a textovej roviny nemôže byť stotožňovaný s obrazovým chápaním grafém v experimentálnej poézii. Máme pred sebou text, ktorý prešiel konceptuálnou lekciami a postkonceptuálnym myslením do seba pribral obrazovú vizualitu, ktorá ho v definitívnej forme presahuje a prepisuje tak konceptuálny vzťah medzi textom a obrazom. Napokon, samotný názov odkazuje našu pozornosť k inkorporovaniu sociálnych a spoločenských otázok, čo tvorí dostatočný dôkaz jeho príklonu k postkonceptuálnym tendenciám.

Svojou formou Woolove texty odkazujú zvýšenou zameranosťou na textovú štruktúru k intextovosti, v tomto prípade môžeme konkrétne hovoriť o maliarskej štruktúre.

Ešte dôraznejšie sa kontaminácia textového (lingvistického) a výsostne ob-

razového (maliarskeho) systému prejavuje v tvorbe výtvarníka švajčiarskeho pôvodu Helmuta Federleho. Keďže chceme v následnej interpretácii poukázať na niektoré styčné body výtvarného a lingvistického myslenia, bude vhodné položiť si otázku, ktorá sa týka fungovania niektorých fundamentálnych procesov v jazyku, a tiež spomenúť niektoré základné znaky jazykovej jednotky.

Jonathan Culler vo svojej knihe venovanej Saussurovi definuje základnú vlastnosť jazykového znaku ako arbitrárnu entitu. Podľa Saussura „*neexistuje žiadne prirodzené alebo nevyhnutné spojenie medzi označujúcim a označovaným*.“¹¹ Lingvistický systém v tomto prípade funguje na dohodnutej konvencii komunity používateľov jazyka. Culler ako príklad uvádza anglické slovo dog - pes. „*Ak hovorím po anglicky, môžem použiť označujúce dog, ak hovorím o zvierati určitého druhu, no takéto poradie zvukov nevyhovuje tomuto účelu o nič viac ako iné poradie zvukov*.“¹² Ak je znak touto komunitou definovaný a následne rešpektovaný, nenastáva problém v komunikačnom kanáli (samozrejme len do tej miery, kým sme schopní rozlíšiť tento znak od iných alebo kým výraznejšou deformáciou nezačne fungovať ako iný znak – slovo *pes* môžeme naším hlasom a intonáciou morfovať dovtedy, kým sa nezačne prekrývať so slovom *des, bes, les, per* atď.).

Čo nás však oprávňuje pripisovať Federlemu prácu s jazykovým systémom? Je to spomínaná práca s konceptuálnou dimenziou a jej projektovanie do jazyka geometrie? Federleho *Základy kompozície* môžeme brať ako komentár k zmieňovanej znakovej arbitrárnosti. V tomto diele nastávajú vrstvenia významových rovín, ktoré sa na jednej strane pridŕžajú prísnych geometrických pozícií, na strane druhej toto dielo vykazuje systematické odvolávanie sa na prácu s konceptuálnou dimenziou a následné etablovanie konceptuálnej morfológie do geometrie. Takúto pozíciu zachováva maľba predstavujúca horizontálne uloženie grafému „H“ v obrazovom poli. Napriek evidentne presakujúcemu geometrickému vzhladu tohto diela bude v tejto koncepcii naňho nahliadané ako na textovú štruktúru. Práve otočením grafémy do horizontálnej polohy vzniká polemika v rámci arbitrárnej povahy tohto znaku, ktorý týmto činom do istej miery stráca svoju významovú hodnotu.

Parafrázujúc Cullera môžeme dodať, že rovnako tvar grafémy H nezodpovedá jej sémantike a výslovnosti o nič viac ako tvar grafémy H uloženej na horizontálu.

Iným dôležitým momentom v rámci uvažovania na poli výtvarnej a lingvistickej dimenzie je paralelný motív fungovania viacerých jazykov. Tak ako v lingvistike sa pravidlá používania jednotlivých jazykov do väčšej alebo menšej miery líšia, aj jednotlivé smery vizuálnej kultúry disponujú vlastnými prvkami a morfológiou.

Arbitrárnosť znaku by sa mohla javiť ako mechanistické priradovanie označovaného k označujúcemu alebo ako určitý druh nomenklatúry. Avšak „*predstava alebo označované jedného jazyka sa môže radikálne líšiť od predstavy alebo označovaného jazyka druhého. Francúzske "aimer" neprechádza priamo do angličtiny; musíme vybrať medzi "to like" a "to love"*.“¹³

Vo výtvarnom vyjadrení potom zaznamenávame obdobnú situáciu práve otočením grafémy do horizontálnej polohy. Vzniká situácia, pri ktorej je síce významová hodnota znaku do určitej miery oslabená, ale na úkor toho radikálnejšie vstupuje do morfológie výtvarnej geometrie, kde – podobne ako pri jazykovom preklade – nadobúda úplne nové kvality (všimnime si napríklad fakt, že napriek evidentnému priznaniu práce so znakovou rovinou grafémy ponecháva Federle názov diela vyslovene v maliarskej terminológii). Týmto spôsobom graféma H prešla do nového jazyka, v ktorom, ak chceme pracovať s jej sémantickým základom (čiže ako s grafémou H preobrátenou na horizontálu), nutne musíme tento základ zdefinovať, pretože v jazyku geometrie funguje ako kompozičná kombinácia stredovej vertikály, dvoch rámujúcich horizontálnych línií a dvoch štvorcov.

Navyše, takáto maľba prezentuje samostatné písmeno ako nosný sémantický a vizuálny celok a automaticky odkazuje k úvahe o vzťahu s konkrétnou poéziou.

Ak ponecháme na chvíľu bokom Federleho mechanizmy maliarskej výstavby obrazu a zameriame sa len na jeho textovú pozíciu, mohlo by sa následne zdať, že tu ide o identický prístup, akým pracuje konkrétna poézia s grafémou. Takisto graféma H je predsa nositeľom určitej vizuality, redukovaných vlastností atď. Plán denotácie je však v konkrétnej poézii zredukovaný na minimum, čím sa do popredia dostávajú len najelementárnejšie vlastnosti tej-ktorej grafémy (majoritne súvisiace s jej znakovou vizuálnou zložkou, ktorá je nositeľom určitých estetických kvalít). U Federleho si graféma vďaka ponechaniu svojich významových

dispozícií rozširuje svoje referenčné pole podstatne iným smerom. Referenčné pole rozšíri smerom k H – ako horizontála, H – ako Helmut, H – ako Hoffnung (nádej), H – ako heart (srdce) a i. Ide tu teda o akýsi viacdimenzionálny autoportrét, ktorý je možný vytvárať práve vďaka konvencii, ktorá je tvorená všetkými vlastnosťami danej grafémy.

V postkonceptuálne ladených prácach Christophera Woola a Helmuta Federleho nastáva kontaminovanie textového systému systémom obrazovým (keďže vychádzame z predpokladu nasiaknutia ich tvorby konceptuálnou lekciovou), ktorý presahuje klasické chápanie rematerializácie, čím vzniká radikálny príklon k intextovosti. Kým u Woola zaznamenávame ešte prácu s textom na úrovni nositeľa informácie, Federle postupuje až k mikroštruktúre jazyka, kde akákoľvek nosnosť komplexnejšej informácie prehovoru sa stáva nemožnou.

Kontaminácia zasahuje aj iné texty, ktorých špecifický prístup však vykazuje určité vzájomné prepojenia, preto pre ne budeme voliť iný názov.

5.1.2. SEGMENTOVANÉ TEXTY

Za segmentované texty budeme považovať také výtvarné texty, pri ktorých zaznamenávame špecifický spôsob rozbitia väčšej alebo menšej syntaktickej jednotky, na základe čoho vzniká nový, segmentovaný spôsob čítania textových jednotiek a podjednotiek. Tak pri takýchto textoch vzniká určitá významová akumulácia.¹⁴

Pri pokuse o dekódovanie textov tohto typu najlepšie poslúži textuálna analýza Rolanda Barthesa, ktorej operačné procedúry definuje Barthes do niekoľkých krokov. Prvým, a pre naše uvažovanie najdôležitejším, je segmentácia textu na veľmi krátke príslahlé fragmenty.¹⁵ Tieto krátke segmenty Barthes nazýva lexie. „*Vůdčí signifikant bude rozsekán na posloupnost krátkých soumezných fragmentů, které zde označme jako lexie, neboť běží o jednotky četby. Lexie bude někdy zahrnovat několik málo slov, někdy zase několik vět, podle toho, co nám bude vyhovovat: postačí, když bude nejlepším možným prostorem, v němž bude možno sledovat významy.*“¹⁶

Aj keď sú Barthesove postupy generované pôvodne pre naratívne celky, dôležitým sa stáva fakt, že pri textuálnej analýze, na rozdiel od analýzy štruktúrálnej,¹⁷ ide o text v jeho diseminácii, nie v jeho pravde. Úlohou textuálnej analýzy



BLAŽEJ BALÁŽ
BESTEHLEN
2009

sa u Barthesa stáva nie definitívne identifikovanie všetkých významov, ale hľadanie kódov, vďaka ktorým sa jednotlivé významy aktualizujú a stávajú sa možnými. Pri uvažovaní nad faktom malých textových jednotiek, ktoré Barthes nazýva lexie, si musíme uvedomiť, že v konceptuálnom texte sa takéto textové štiepenie deje nielen na úrovni väčšieho textového celku, ale aj na úrovni vizuálneho odlišovania jednotlivých segmentov. Tento druh obrazovej nadstavby konceptuálneho textovania potom veľmi zreteľne odkazuje k postkonceptuálnym tendenciám.

Pri segmentovaných textoch dochádza pravdepodobne k najaktívnejšiemu zapájaniu intextovosti, na úkor ktorej je outtextovosť vo forme zdieľania informá-

cie v obligátnom komunikačnom kóde takmer úplne potlačená, aj keď jej totálna absencia je v praxi nemožná.

V dielach Blažeja Baláža zaznamenávame evidentné priznanie sa k segmentácii slova alebo slovného spojenia. V tomto nastavení vznikajú celé cykly triadických slovných štruktúr, mnohokrát oslobodené od akýchkoľvek vykalkulovaných konotácií a využívajúce len čistú apropriáciu nájdeného deväťgrafémového slova, jeho následnú segmentáciu a procesy v rámci nej. Baláž navyše doňho pridáva vizuálny kľúč, ktorý môže mať podobu striktno konceptuálnej tabuľkovej legendy alebo farebného obohatenia grafémy. Tá predstavuje samostatne existujúcu entitu v rámci textu – nastáva tak rozklad jednotlivých grafém na určitý počet farebných polí, ktorý zodpovedá počtu výskytu grafémy v jednotlivých slovách.

Ten umožňuje divákovi postupné vyskladanie jednotlivých textových jednotiek. Zmena programovania kódu spolu so samotným procesom segmentácie a čiastočnej kontaminácie je evidentná aj v geometrickej štruktúre, ktorej obrazové pole podlieha.

Ak by sme chceli pri takomto texte odhadnúť mieru intextovosti a outtextovosti, bude dobré znovu si pomôcť systémom narácie. Tá predpokladá dva základné procesy. Prvým je artikulácia, segmentácia celku na menšie jednotky a druhým integrácia týchto jednotiek do vyšších stupňov.¹⁸ V Balážovom prípade by tak segmentácia bola stotožnená s myslením v textovej štruktúre, rozbíjaním a dekonštruovaním slova v intenciách intextovosti. Integrácia ako dekonštruktivistické čítanie by potom zodpovedala konkretizácii prehovoru v zmysle opätovného vyskladania príbehu z jednotlivých segmentov, ktorý by bol formulovaný ako syntetizujúca platforma outtextovosti.

5.1.3. SIMULTÁNNE TEXTY

Simultánne texty tvoria špecifickú pozíciu segmentácie textu, ktorá je realizovaná prostredníctvom prekrývania jednotlivých textových plánov.¹⁹ Deštruovaná forma čítania má asi najbližšie k tekutosti obrazového čítania. Ak by sme trochu s nadnesením uvažovali súhlasne s Jozefom Hiršalom, mohli by sme povedať, že veta (alebo v našom prípade textová jednotka) je rada znakov usporiadaných

v priestore – vo vzťahu medzi tým, čo je napravo a čo naľavo, a v čase – čo bolo skôr a čo neskôr.²⁰ V kontexte simultánneho textu by potom skôr platil vzťah medzi vrchnou a spodnou vrstvou textu.

V diele Maurizia Nannucciho sa simultánne prekrývanie prejavuje na najmenej časti textu, ktorou je graféma. Kým povedzme u Baláža nastávala segmentácia na úrovni lexii, ktoré boli definované podľa potreby percipienta, autorského zámeru či sémantickej nosnosti, u Nannucciho zaznamenávame precízne, systematické prekrývanie jednotlivých grafém. Tak nastáva razantná redukcia priestoru, ktorý je danému slovu za bežných okolností k dispozícii. Paradoxne, čím viac Nannucci znižuje fyzický priestor daného slova, tým viac sa paralelne zväčšuje priestor času, ktorý je potrebný na jeho dekodovanie. Na jednej strane deštrukcia kódu vytvára nové definovanie času a priestoru vzhľadom na čítanie textu, na strane druhej je tu vkladajú nový kód, ktorý je výsostne obrazový. Ten je autorom definovaný ako farebné rozlíšenie jednotlivých grafém. Textové uzly, ktoré vznikajú na úrovni mikroštruktúry jazyka, vystupujú na povrch práve v miestach prekrytia.²¹ Nannucciho postkonceptuálne myslenie tak do seba zahŕňa okrem deštrukcie čítania aj rematerializáciu v tom najevidentnejšom zmysle.

Obdobný prístup k textu, ktorý je definovaný vzorcom prekrývania grafém, je videoprojekcia Jana Šerýcha s názvom *Paralelní denník*. Intextové ponorenie sa do štruktúry jazyka, a teda rozklad jeho kódu však nezostáva len na úrovni priestoru a času, ktorý je pre jednotlivých percipientov dôležitý na rozšifrovanie informácie ako napríklad v dielach Nannucciho. V Paralelnom denníku dochádza k odkladu, k čakaniu na textové odovzdanie informácie, pretože rad písmen nenasleduje v riadku, ale v časovej osi. „*Vzniká tak pohyblivá textová matrice, ve které slova a významy nevznikají čtením zleva doprava, ale pozorováním jejich proměn od minulosti k budoucnosti.*“²² Táto textová informácia je navyše skomplikovaná aj faktom, že slová, ktoré sa postupne vynárajú z projekčnej plochy, nepredstavujú nevyhnutne logické či gramaticky správne štruktúrované dáta. Ide tu o vytváranie novej trajektórie kódu čítania, ktorá je vymedzená na podklade autorových spomienok. Lexie nie sú vizuálne priznané, ale divák si ich musí sám vyskladať. Nekonečnosť znakového radu v jednotlivých poliach tak zároveň odkazuje

k nepreniknuteľnosti a k nekonečnosti významov vyskladaných z konečného počtu znakov. „*Téměř nikdy si nebudeme jisti skutečným významem sdělení. To, co zůstává, je vědomí komplikovanosti lidské komunikace či přímo vymezení jejich limitů.*“²³

5.1.4. HORIZONTÁLNO – VERTIKÁLNE TEXTY

Pravdepodobne najformálnejším príkladom, týkajúcim sa zmeny paradigmy čítania, je preprogramovanie kódu na základe protipólu horizontálno – vertikálneho definovania súradníc. Aj keď prístup jednotlivých autorov k takýmto textom môže na prvý pohľad evokovať jednoznačne formálnu deštrukciu kódu čítania (miera outtextovosti a intextovosti prakticky na tomto faktore nezávisí), percepcia takýchto textov zostáva, napriek z tohto faktu vyplývajúcich sémantických konotácií, v pozícii lineárnej. Hoci sme na začiatku kapitoly spomínali zmenu paradigmy, ktorú Flusser definoval nástupom technických obrazov, pri takomto type textu by bolo namiesto zmeny paradigmy čítania skôr vhodnejšie hovoriť o prepólovaní priestorových súradníc textu. Napriek presunu z horizontálneho vnímania textu na čítanie vertikálne, kód vyskytujúci sa v týchto textoch nie je štruktúrovaný morfológiou obrazu – zostáva naďalej kódom textovým, akurát kódom porušujúcim konvenciu. Tak vzniká určitá zmena optiky, pretože tieto texty síce nabúravaju klasický vzorec čítania euro-amerického kontextu, ale stále zotrávajú v polohe linearity. Inak povedané, kým kontaminácia, segmentácia či simultaneita ruší náš modus čítania, pričom využívajú vo väčšej alebo menšej miere obrazové zložky a dispozície, kódovanie v prípade presunu k vertikálite zostáva nezmenené.

Keď Robert Barry situuje dve slová do pravého uhla, vykláňa síce os pozorovateľa, avšak touto zmenou uhla pohľadu nedochádza k narušeniu kódu ani k rozpadu nosnosti operatívnej informácie.²⁴ Stále prítomnou zvýšenou mierou outtextovosti Barry poukazuje na to, že hoci niečo a nič v zásade stoja v protiklade ako opozitá, majú predsa len v kontexte zobrazovania a reprezentovania niečo spoločné – na formálnej rovine grafému „O“ ako vizuálny spoj, na rovine obsahovej tautologický odkaz na dematerializáciu umenia. Keďže tento autor

tvorí v intenciách klasického konceptualizmu, vzťah obrazu a textu je tu redukovaný čisto na textovú reprezentáciu.

Tento princíp ešte príznačnejšie vo svojej tvorbe rozvíja Jack Pierson. Jeho texty sú, podobne ako texty Nannucciho, vizualizované na úrovni jednotlivých grafém. Tie však nepodliehajú novému preprogramovaniu kódu, ale sú modifikované na báze rozdielu jednotlivých fontov písma.²⁵ Nastáva tak zvláštne vyvážanie medzi intextovosťou a outtextovosťou, pretože Piersonov konceptuálny prístup na jednej strane pracuje s obrazovou zložkou, ale len na úrovni vizualizácie grafických znakov. Vďaka tomu dochádza do istej miery k rozkladu celistvosti uchopenia slova, avšak na strane druhej je tento vizuálny rozklad stále podriadený sémantike slova v klasickej konvencii. Čo sa týka prefixu, ktorý by sme mohli Piersonovej textovej tvorbe prisúdiť, obrazový rozklad slova by mohol referovať k predpone post, ale dodržiavanie pravidiel prehovoru a polohovanie dvoch slov do pozície kontrastu alebo hľadanie ich vzťahu na podklade obrazovej zložky odkazuje viac k neokonceptuálnym tendenciám. Na základe týchto faktov by sa mohlo javiť, že Jack Pierson naozaj pracuje so slovami (prípadne s jednotlivými verbografickými znakmi) spôsobom obdobným, akým dochádzalo k vizualizácii slov a písmen v lettrizme. Avšak starostlivý výber slov *túžba a zúfalstvo*, vložených do znaku kríža, sleduje nielen paradox ich významu a odkaz na možné formálno sémantické prepojenia. Kým pre Roberta Barryho je konceptuálny priestor ohraničený lingvistickými proporciami slova a uchopením jeho významu, Pierson vťahuje do tohto priestoru aj uvažovanie nad náboženskými a spoločenskými otázkami, čím vzniká silnejší príklon ku konceptuálnemu mysleniu a nielen vizuálnej hre lettristického typu.

Pri textoch, ktorým bola venovaná táto kapitola, by mohlo nastať podozrenie z ich podliehania čisto formálnym atribútom. Faktom však je, že do mnohých textov vstupujú aj iné procesy – napríklad v dielach Barryho a Nannucciho zaznamenávame popri vertikálite a simultaneite čítania aj silné tautologické exponovanie, rovnako ako texty Christophera Woola využívajú okrem kontaminácie obrazového a textového kódovania aj intertextové procesy. Cieľ tejto kapitoly nie je striktno oddeliť jednotlivé spôsoby textovania, ale skôr poukázať na fakt, že toto textovanie dokáže fungovať na viacerých paralelných vrstvách, z ktorých si každá vyžaduje osobitný prístup.

POZNÁMKY

- 1 FLUSSER, V. 2002. *Komunikológia*. Bratislava : Mediálny inštitút, s. 61
- 2 Tamtiež, s. 70
- 3 Tamtiež, s. 71
- 4 Flusserova teória technických obrazov sa do značnej miery prekrýva s obrazovým obratom, ktorý spomína W. J. T. Mitchell, ale na tomto mieste uprednostňujeme Flusserovu terminológiu, pretože svojim technicistickým vyznením umocňuje napojenie vizuálnej kultúry na sféru postinformačnej spoločnosti.
- 5 PETRUSEK, M. 2006. *Společnosti pozdní doby*. Praha : SLON, 2006, s. 135 – 138
- 6 BOYM, S. 2009. Off – Modern. In BALADRÁN, Z – HAVRÁNEK, V. ed. *Atlas transformace*. Praha : Tranzit, 2009, s. 427
- 7 Prenos obrysov (z francúzskeho détourage – obrysové frézovanie) je metaforickým termínom Nicolasa Bourriauda, ktorý ho definuje ako spôsob, „jakým naše kultura funguje prostřednictvím translataci, štěpů a dekontextualizací.“ (BOURRIAUD, N. 2004. Postprodukce. Praha : Tranzit, s. 34)
- 8 SCHNEIDER, J. 2008. Intermedialita: malá vstupní inventura. In SCHNEIDER, J. – KRAUSOVA, L. ed. *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci. 2008. s. 12.
- 9 Tamtiež, s. 12
- 10 Názov *Apocalypse now* nesie aj film Francisa Forda Coppola z roku 1979. Kým tento film je vystavaný ako vojnová dráma, Wool pracuje len s jeho latentným odkazom – apokalypsa ako deštrukcia hodnôt, či už premietnutá do vojnovnej drámy alebo konzumnej spoločnosti.
- 11 CULLER, J. 1993. *Saussure*. Bratislava : Archa, s. 19
- 12 Tamtiež, s. 19-20
- 13 Tamtiež, s. 21
- 14 Tento termín vo svojej tvorbe používa od roku 2007 Blažej Baláž na označenie textov, ktoré rozoberá do textových segmentov. Tie sa v jeho diele spätne konštituuju do vyššieho významového celku. Z takejto segmentácie vzniká neologizmus – zlepenec, z rôznych jazykov, ktorý na jednej strane odkazuje k existujúcim slovám (alebo aspoň k ich lexikálnym základom), na strane druhej tak do seba priberá širší konotačný rozptyl odkazujúci na osobnú mytológiu ako aj na prvky mimojazykovej skutočnosti - HROBONJOUR. V neskorších pozíciach Baláž opúšťa tvorbu neologizmov, a geometrickým radením segmentuje existujúce slová z rôznych jazykov.
- 15 MICHALOVIČ, P. – MINÁR, P. 1997. *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*. Bratislava : Iris. 1997, s. 237
- 16 BARTHES, R. 2007. *S/Z*. Praha : Garamond. 2007, s. 26
- 17 Pojem štrukturalnej analýzy zastával významný post v barthesovom štrukturalistickom období, ale postupne opustil tento spôsob myslenia o texte, ktorý bol naformulovaný viac pre orálnu naráciu, a svoju pozornosť upriamil k narácii textovej a jej písanej podobe, čím zaznamenal príklon k textu nie ako štruktúre, ale premenlivej štrukturácii. (MICHALOVIČ, P. – MINÁR, P. 1997. *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*. Bratislava : Iris. 1997, s. 235)
- 18 MICHALOVIČ, P. – MINÁR, P. 1997. *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*. Bratislava : Iris. 1997, s. 107
- 19 Tento názov rovnako ako termín segmentovaného textu používa pre svoje postkonceptuálne texty Blažej Baláž, ktorý v rámci simultánneho vystavania svojich diel hovorí o dvojplánovosti textov, ktoré ďalej delí na prvotný a druhotný (alebo odvodený) text. (BALÁŽ, B. 2009. *Texty k textom*. Trnava : Trnavská Univerzita, Pedagogická fakulta. 2009. s. 7)
- 20 POHRIBNÝ, A. - VALOCH, J. 1995. *Eduard Ovčáček* Lekce velkého A. Praha : Trigon. s. 24
- 21 S podobným princípom, ale na inej vizuálnej úrovni pracuje so znajšňovaním jazykového kódu Joseph Kosuth v diele *Zero and Not*. Vo Freudovom múzeu vo Viedni preškrtvá súvislou líniou texty Sigmunda Freuda umiestnené na stenách. Vzniká tak štruktúra, pri ktorej čítanie pôvodného Freudovho textu prebieha na inej úrovni, než na akú je čitateľ zvyknutý. Táto úroveň je determinovaná tézou obsiahnutou práve v príslušnom Freudovom texte, kde tvrdí, že najdôležitejší moment každého snu spočíva v tzv. snových uzloch, t.j. miest, ktoré nemožno exaktne interpretovať a ktoré zostávajú zahalené tajomstvom aj po sebadokonalejšej interpretačnej analýze, kde logika snu dosahuje vrchol fúzie podvedomých zážitkov. Kosuthove vyrovnávanie sa s touto tézou spočíva v znejasňovaní významu tohto textu spomínanou líniou preškrtnutia, čím nastáva tautologické umocňovanie a text, hovoriaci o nejasnosti významov, sa týmto činom sám stáva nejasným.
- 22 POSPISZYL, T. 2008. Zrada slov. In ČISAŘ, K. et al. 2008. *Jan Šerych se narodil 24.6. 2083 minus jedna*. Praha : Tranzit. 2008, s. 48
- 23 Tamtiež, s. 48
- 24 Toto tvrdenia však platí len dovtedy, kým sa modus vertikálneho čítania nezačne kombinovať so segmentáciou textu, prekrývaním, alebo zapájaním rôznych vizuálnych morfigov a posunov.
- 25 Z tohto dôvodu niektorí teoretici nepovažujú vôbec Piersona za konceptuálneho umelca, pretože v podstate používa text ako dekoráciu.

ZÁVER

Otázka vzťahu textu a obrazu v konceptuálnom umení sa môže na prvý pohľad zdať irelevantná. Tento zdanlivý paradox ešte viac umocňuje fakt, že konceptuálne umenie, ktorého vznik datujeme do polovice šesťdesiatych rokov, vyvíja snahy o radikálnu demateriálizáciu umeleckého diela a v kontradikcii k modernisticky mysliacemu formalistickému maliarstvu má v záujme eliminovanie akýchkoľvek estetických a subjektívnych postojov k dielu. Napriek snahám o odestetizovanie umenia či nahrádzanie diela textovým záznamom, ktoré sú úzko spojené s kritikou výtvarných inštitúcií a chápaním umeleckého diela ako komodity (tieto znaky dnes predstavujú už petrifikovanú formu charakteristiky tohto hnutia) a ktoré v sebe explicitne nereflektujú vzťah medzi obrazom a textom, sme sa pokúsili bližšie a systematickejšie analyzovať práve tento vzťah. Naše zameranie vychádzalo jednak z charakteru konceptuálnych stratégií, pre ktoré je signifikantné nahrádzanie ikonickej reprezentácie reprezentáciou textovou (text sa stáva nosným prvkom vyjadrovania), jednak kvôli uvedomeniu si, že napriek snahe konceptuálnych autorov o vypustenie obrazovej zložky diela a kritickú reflexiu obrazového myslenia, je vzťah obrazu a textu prítomný. Z tohto dôvodu predpokladáme ich neustály vzájomný vzťah, ktorý funguje v akejsi podprahovej rovine. Na základe týchto faktov zavádzame v práci termín konceptuálny text, ktorým sa pokúšame deklarovať, že existencia textu v konceptuálnom umení tvorí samostatný organizmus a výtvarný jazyk. Dôkazom toho je aj jeho plnohodnotné zapojenie do kontextu neskorších postmoderných tendencií, kde pod termínmi post a neokonceptuálne umenie naďalej nastáva jeho využívanie spojené s vyposúvaním znakov klasického konceptu. Následne v práci sledujeme fungovanie konceptuálneho textu na podklade dvoch vlastností, ktoré nazývame intextovosť a outtextovosť. Tieto dve vlastnosti tvoria rámec, vo vnútri ktorého zaznamenávame prácu s rôznymi typmi konceptuálnych textov a zároveň sa pokúšame o ich zatriedenie. Divergencia súčasného umeleckého diskurzu nám to však umožňuje len čiastočne. Uvedomujeme si riziko, ktoré nesie so sebou prakticky akýkoľvek druh klasifikácie, a preto nemáme záujem vytvárať striktné kategórie

textových postupov. Na druhej strane mnohokrát ten istý divergentný diskurz prispieva k znejasňovaniu pojmov, ich zamieňaniu a splynutiu, preto môžeme nazeráť na textovú terminológiu tejto práce ako na didaktický rozmer, ktorým sa pokúšame objasniť problematiku konceptuálneho textu, jeho vzťah s experimentálnou poéziou či pochopiť rozlišovanie a dôležitosť prefixov, ktoré definujú tento fenomén v kontexte postmoderny. Keďže ide len o určenie rámca uvažovania o texte ako samostatnom výtvarnom materiáli a nie pracovanie s rigidnými mantinelmi, akýkoľvek nárok na kompletne pokrytie textových prístupov by bol irelevantný, čoho dôkazom je aj fakt, že na mnohých miestach predpokladáme prekrývanie a fúziu navrhovaných kategórií. Dôležitým sa stáva otvorenie úvahy využívania textu v konceptuálnych stratégiách a z tohto dôvodu je pokus o klasifikáciu len konceptuálnym *proposition*. Na záver treba spomenúť, že predkladaná typológia nepredstavuje uzatvorenie problematiky konceptuálneho textu, ale naopak jej otvorenie a vytvorenie platformy pre kritickú diskusiu.

Vyvstáva tu ešte možno trochu heretická úvaha o novom programovaní komunikačných kódov. Čo ak máme dočinenia s úplne novým vizuálnym kódom a obrazový obrat predkladaný Mitchellom postupne speje k úplnej eliminácii jazyka ako samostatného kódu? Nie sú práve technické obrazy Viléma Flussera dôkazom, že obrazová kultúra preukázala po textovo založenej postmoderne znovu potrebu obrazu? Je konceptuálny text v súčasnom umení ešte textom, alebo treba hľadať úplne nové uhly pohľadu, aby sme boli aspoň čiastočne schopní absorbovať tento nový kód, ktorý spája obraz s textom?

Uvedomujeme si, že sme nastolili otázky, z ktorých mnohé zostávajú otvorené a bez odpovedí, prekračujú však rámec tejto práce a kvôli zameraniu nášho výskumu sme sa im nemohli hlbšie venovať, veríme však, že nielen ony, ale podnety a výsledky, ktoré práca prináša, sa stanú pôdorysom pre ďalšie teoretické rozpracovanie.

BIBLIOGRAFIA

AJVAZ, M. 1994. *Znak a bytí (Úvahy nad Derridovou grammatologií)*. Praha : Filosofický ústav AV ČR. 1994. 40 s. ISBN 80-7007-055-2

ANDRAS, E. et al. 2005. *Emese Benczúr*. Székesfehérvár : SZENT ISTVÁN KIRÁLY MÚZEUM. 2005. 45 s. ISBN 963 9279 463

AUMONT, J. 2005. *Obraz*. Praha : Akademie múzických umění. 2005. 328 s. ISBN 80-7331-45-7

BANN, S. 1999. Introduction. In CAMNITZER, L. et al. 1999. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York : Queens Museum of Art, 1999. s. 3 – 13. ISBN 0-960-45149-8

BALÁŽ, B. 2009. *Texty k textom*. Trnava : Trnavská Univerzita, Pedagogická fakulta. 2009. 30 s. ISBN 978-80-8082-314-6

BAKOŠ, J. 2000. *Štyri trasy metodológie dejín umenia*. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied. 2000. 376 s. ISBN 80-224-0601-5

BARTHES, R. 1967. *Nulový stupeň rukopisu, Základy semiologie*. Praha : Československý spisovateľ, 1967. 148 s.

BARTHES, R. 2007. *S/Z*. Praha : Garamond. 2007. 438 s. ISBN 978-80-86955-73-5

BARTHES, R. 2004. *Mytologie*. Praha : DOKOŘÁN. 2004. 170 s. ISBN 80-86569-73-X

BARTHES, R. 2008. *Rozkoš z textu*. Praha : Triáda. 2008. 100 s. ISBN 978-80-86138-90-9

BELTING, H. 2000. *Konec dějin umění*. Praha : Mladá fronta. 2000. 248 s. ISBN 80-204-0856-8

BENJAMIN, W. 1999. *Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti*. In BENJAMIN, W. *Iluminácie*. Bratislava : Kaligram. 1999. s. 194 – 225. ISBN 80-7149-248-5

BERTÓK, I. – JANOUŠEK, I. 1989. *Počítače & umenie*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 168 s. ISBN 80-08-00037-6

BESKID, V. – GAJDOŠ, R. 2007. *Blažej Baláž Texty 1988 / 2007*. Trnava : Na východ od raja, Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2007. 48 s. ISBN 80-8082-129-6

BESKID, V. 2003. Geld macht Kunst. Macht Kunst Geld? In *PROFIL súčasného výtvarného umenia*, 2003, roč. X. č. 2, s. 128 – 131. ISSN 1335-9770

BESKID, V. 2000. Neokonceptuálne a postkonceptuálne smerovania v 90. rokoch.

In RUSINOVÁ, Z. et al. *20. storočie*. Bratislava : SNG, 2000. s. 190 – 194. ISBN 80-8059-031-1

BOURRIAUD, N. 1998. From Relational Aesthetics [online], 1998. Dostupné na <http://www.creativityandcognition.com/blogs/legart/wpcontent/uploads/2006/07/Borriaud.pdf> (cit.15.6.2010)

BOURRIAUD, N. 2004. *Postprodukce*. Praha : Tranzit, 2004. 106 s. ISBN 80-903452-0-4

BOYM, S. 2009. Off – Modern. In BALADRÁN, Z – HAVRÁNEK, V. ed. *Atlas transformace*. Praha : Tranzit, 2009. s. 424 – 427. ISBN 978-80-87259-03-0

BROICH, M. – PFISTER, U. ed. 1985. *Intertextualität. Formen, Funktionen anglistische Fallstudien*. Tübingen : Niemeyer. 1985. s. 31 – 58. ISBN 3-484-22035-X

CAMNITZER, L. et al. 1999. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York : Queens Museum of Art, 1999. 279 s. ISBN 0-960-45149-8

CÍSAŘ, K. et al. 2008. *Jan Šerých se narodil 24.6. 2083 minus jedna*. Praha : Tranzit. 2008. 145 s. ISBN 978-80-87259-01-6

CRIMP, D. 2008. About pictures. In *Flash Art*, 2008. vol. XLI, N. 261. p. 131 – 133. ISSN 0394-1493

CULLER, J. 1993. *Saussure*. Bratislava : Archa, 1993. 119 s. ISBN 80-7115-053-3

DERRIDA, J. 1999. *Gramatológia*. Bratislava : Archa, 1999. 314 s. ISBN 80-7115-138-6

ECO, U. 2004. *Teorie sémiotiky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2004. 407 s. ISBN 80-85429-99-3

FLUSSER, V. 2005. *Jazyk a skutočnosť*. Praha : Triáda, 2005. 198 s. ISBN 80-86138-54-2

FLUSSER, V. 2007. *Písmo*. Bratislava : Ivan Štefánik, 2007. 167 s. ISBN 80-969631-1-2

FLUSSER, V. 2002. *Komunikológia*. Bratislava : Mediálny inštitút, 2002. 253 s. ISBN 80-96877-0-0-3

FORET, M. 2008. Mezi slovem a obrazem: O možnostech a relevanci rozlišení a o komplexitě vztahů v tzv. sémioticky heterogenních komunikátech. In SCHNEIDER, J. – KRAUSOVA, L. ed. *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci. 2008. s. 77 – 84. ISBN 978-80-244-2054-7

FOUCAULT, M. 1999. *Toto nie je fajka*. Bratislava : Archa, 1999. ISBN 80-7115-084-3

FOUCAULT, M. 2004. *Slová a veci*. Bratislava : Kaligram. 2004. 400 s. ISBN 80-7149-664-2

- FOSTER, H. et al. 2007. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8
- GENETTE, G. 1997. *Palimpsests : literature in the second degree*. Lincoln NE: University of Nebraska. 1997. 390 s. ISBN 0- 8032-7029-1
- GERŽOVÁ, J. 1999. Konceptuálne umenie, konceptualizmus. In GERŽOVÁ, J. et al. *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava : Kruh súčasného umenia PROFIL, 1999 s. 145-150 ISBN 80-968283-0-4
- GERŽOVÁ, J. 2000. Konceptuálne umenie. In RUSINOVÁ, Z. et al.. *20. storočie*. Bratislava : SNG, 2000. s. 170 – 177. ISBN 80-8059-031-1
- GERŽOVÁ, J. – TATAI, E. et al. 2002. *Koceptuálne umenie na zlome tisícročí*. Budapešť-Bratislava : AICA Section Hungary, Slovak Section of AICA, 2002. 174 s. ISBN 80-968902-0-4
- GODFREY, T. 1998. *Conceptual art*. London : Phaidon, 1998. 445 s. ISBN 0-7148-3388-6
- GOLLER, M. 2001. Serielles und Zeroelles. Der Aspekt der Zeit bei der Wahrnehmung vom sehr Vielen oder sehr Wenigen. In WITTE, G. *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*. Wien : Hg. v. DERS. v., s. 357 - 374
- GOODMAN, N. 2007. *Jazyky umění. Nástín teorie symbolů*. Praha : Academia, Středisko společných činností AV ČR, 2007. 213 s. ISBN 978-80-200-1519-8
- GRENZ, S. J. 1997. *Úvod do postmodernismu*. Praha : Návrat domů. 1997. 199 s. ISBN 80-85495-74-0
- GRØNSTAD A. - VÅGNES Ø. 2006. What do pictures want? Interview with W.J. T. Mitchell. In *Image & Narrative* [online], 2006. Dostupné na <http://www.visual-studies.com/interviews/mitchell.html> (cit. 10.6.2010)
- GRZONKA, P. 2005. *Stano Filko*. Praha : Arbor Vitae, 2005. 140 s. ISBN 80-86300-65-X
- HABERMAS, J. 1991. Moderna – nedokončený projekt. In MARCELLI, M. – GÁL, E. ed. *Za zrkadlom moderny*. Bratislava : Archa. 1991. s. 299 – 318, ISBN 80-7115-025-8
- HAHN, S. 2005. *Derrida*. Bratislava : Vydavateľstvo PT, 2005. 128 s. ISBN 80-88912-60-1
- HAVRÁNEK, V. 2002. Stano Filko – peripetie a mutácie. In GERŽOVÁ, J. – TATAI, E. et al. *Koceptuálne umenie na zlome tisícročí*. Budapešť-Bratislava : AICA Section Hungary, Slovak Section of AICA. 2002, s. 52 - 68 ISBN 80-968902-0-4
- HAVRÁNEK, V. et al. 2003. *Július Koller*. Univerzálne Futurologické Operácie. Köln : Kölnischer Kunstverein, Tranzit. 2003. 245 s. ISBN 3-88375-744-6
- HIRŠAL, J. – GRÖGEROVÁ, B. a kol. 1997. *Báseň, obraz, gesto, zvuk*. Praha: Památník národního písemnictví, 1997.
- HRABÁK, J. 1977. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1977, 368 s.
- HRABUŠICKÝ, A. 1999. *Július Koller*. Bratislava : Artisan, a.s., 1999. 55 s. ISBN 80-968161-0-1
- HRABUŠICKÝ, A. 2002. Umenie fantastického odhmotnenia. In HRABUŠICKÝ, A. et al. 2002. *Slovenské vizuálne umenie 1970-1985*. Bratislava : SNG, 2002. s. 143 – 188. ISBN 80-8059-073-7
- CHALUPECKÝ, J. a kol. 1993. *Jiří Kolář*. Praha : Odeon. 1993. 248 s. ISBN 80-207-0427-2
- CHVATÍK, K. 2001. *Strukturální estetika*. Brno : Host, 2001. 210 s. ISBN 80-7294-027-9
- IHRINGOVÁ, K. 2004. Intertextovosť v diele Blažeja Baláza. In *Rak*, 2004, roč. IX, č.1, s. 29-32
- KAZALARSKA, Z. 2007. „Byla to cesta ne nepodobná objevení Ameriky.“ Miroslav Holub a Wiliam Carlos Williams. In *Slovenská literatúra*. Bratislava : Slovak Academic Press, 2007, roč. 54, č. 4, s. 300 – 311, ISSN 0037-6973
- KNÍŽÁK, M. 2002. *Vedle umění*. Praha : H&H, 112 s. ISBN 80-7319-017-6
- KONŮPEK, J. 1965. O lettrizme a ďalších možnostiach poézie. In *Slovenské pohľady*. Bratislava : Slovenský spisovateľ. 1965, č. 12, s. 100 - 101
- KOŘENSKÝ, J. 2008. Intermedialita – Intertextualita – Multitextualita – Hypertextualita? In SCHNEIDER, J. – KRAUSOVA, L. ed. *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci. 2008. s. 9 - 12, ISBN 978-80-244-2054-7
- KOSUTH, J. 1969. Art After Philosophy. In ALBERRO, A. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts : The MIT press. 1999, s. 158 – 178, ISBN 0-262-01173-5
- KULKA, T. 2000. *Umění a kýtč*. Praha : Torst, 292 s. ISBN 80-7215-128-2
- LANGEROVÁ, M. 2002. Vizuální aspekty básnického díla. In ČERVENKA, M. et al. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*. Praha : Torst, 2002. s. 377 - 473 ISBN 80-7215-171-1
- LANGEROVÁ, M. 2002. Variace a pohyb mezi texty. In ČERVENKA, M. et al. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*. Praha : Torst, 2002. s. 475 - 548 ISBN 80-7215-171-1
- LeWITT, S. 1969. Sentences on Conceptual Art. In ALBERRO, A. 1999. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts : The MIT press. 1999, s. 106 – 110. ISBN 0-262-01173-5
- LIŠKA, P. 1991. Koncepční umění Josepha Kosutha – Art after Philosophy and After. In *Výtvarné umění*. 1991 č.1, s. 3 - 9

- LOTMAN, J. M. 1994. *Text a kultúra*. Bratislava : Archa. 1994. 99 s. ISBN 80-7115-066-5
- LUCIE – SMITH, E. 1996. *Artoday*. Současné výtvarné umění. Praha : Slovart, 513 s. ISBN 80-85871-97-1
- LYOTARD, J. F. 1993. *O postmodernismu*. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 208 s. ISBN 80-7007-047-1
- MARCELLI, M. 1994. Čo predchádza obrazu? In *PROFIL súčasného výtvarného umenia*, 1994, roč. IV. č. 8-9-10, s. 8 – 9.
- MARCELLI, M. 2001. *Příklad Barthes*. Bratislava : Kalligram. 2001, 320 s. ISBN 80-7149-441-0
- MARCELLI, M. 2004. Text ako sieť, sieť ako text. In *Rozhľedy*, 2004, č. 4, s. 521 – 527
- MATUŠTÍK, R. 1994. ...predtým. *Prekročenie hraníc: 1964-1971*. Žilina : Považská galéria umenia v Žiline. 215 s. ISBN 80-88730-08-2
- MCLUHAN, M. 2008. *Človek, médiá a elektronická kultúra*. Brno : Jota. 2008, 420 s. ISBN 978-80-7217-128-6
- MICHALOVIČ, P. 1994. Reprezentácia alebo simulácia? In *PROFIL súčasného výtvarného umenia*, 1994, roč. IV. č. 8-9-10, s. 10 – 11.
- MICHALOVIČ, P. – MINÁR, P. 1997. *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*. Bratislava : Iris. 1997, 320 s. ISBN 80-88778-44-1
- MIKO, F. 1994. *Význam, jazyk, semióza*. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1994. ISBN 80-88-738-55-5.
- MITCHELL, W. J. T. 2004. Slovo a obraz. In Nelson, R. S. – Schiff, R. *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava : Slovart, 2004, s. 79 – 91. ISBN 80-7145-978-X
- MITCHELL, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago : The University of Chicago Press, 1994, 430 s. ISBN 0-226-53232-1
- MUKAŘOVSKÝ, J. 2007. *Studie I*. Brno : Host. 2007. 598 s. ISBN 8072942395
- MUKAŘOVSKÝ, J. 2008. *Umělecké dílo jako znak*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR. 2008. 138 s. ISBN 978-80-85778-62-5
- ORIŠKOVÁ, M. 2002. *Dvojhlásné dejiny umenia*. Bratislava : PETRUS. 2002. 205 s. ISBN 80-88939-51-8
- OSBORNE, P. 1999. Conceptual Art and/as Philosophy. In BIRD, J. – NEWMAN, M. ed. *Rewriting Conceptual Art*. New York : Reaktion Books, 1999. s. 47 – 65, ISBN 1-86189-052-4
- OWENS, C. 2005. Reprezentence, přivlastnění a moc. In KESNER, L. et al. *Vizuální teorie*. Jinočany : H&H, 2005, s. 189 – 219. ISBN 80-7319-054-0
- PADRTA, J. a kol. 1966. *Obraz a písmo*. Kolín : Muzeum v Kolíně. 1966.
- PAVERA, L. 1999. Otázky a otazníky nad intertextualitou. In ŽILKA, T. et al. *Intertextualita v postmodernom umení*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 1999, s. 53 – 60. ISBN 80-8050-276-5
- PETRÁNSKY, L. 1972. *Písmo a obraz*. Bratislava : Pallas. 1972. 102 s.
- PETRUŠEK, M. 2006. *Společnosti pozdní doby*. Praha : SLON, 2006, s. 135 – 138. ISBN 80-86429-63-6
- POHRIBNÝ, A. - VALOCH, J. 1995. *Eduard Ovčáček Lekce velkého A*. Praha : Trigon. 270 s. ISBN 80-85320-64-9
- POPOVIČ, A. 1983. *Komunikačné projekty literárnej vedy*. Nitra : Pedagogická fakulta v Nitre, 168 s.
- POTTS, A. 2004. Znak. In Nelson, R. S. – Schiff, R. *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava : Slovart, 2004, s. 47 – 61. ISBN 80-7145-978-X
- RODRIGUÉZ, J. B. 2009. Reprezentace. In BALADRÁN, Z – HAVRÁNEK, V. ed. *Atlas transformace*. Praha : Tranzit, 2009. s. 587 – 590. ISBN 978-80-87259-03-0
- ROSENBERG, H. 1970. De-aestheticization. In ALBERRO, A. 1999. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts : The MIT press. 1999, s. 220 – 223. ISBN 0-262-01173-5
- RUSINOVÁ, Z. 1999. Lettrizmus. In GERŽOVÁ, J. et al. *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava : Kruh súčasného umenia PROFIL, 1999. s. 155-159. ISBN 80-968283-0-4
- RUSINOVÁ, Z. et al. 2000. *20. storočie*. Bratislava : SNG, 640 s. ISBN 80-8059-031-1
- RUSNÁKOVÁ, K. 2008. Korelácia obrazu a textu v súčasnom mediálnom umení. In *PROFIL súčasného výtvarného umenia*, 2008, roč. XV. č. 1-2, s. 133 – 147. ISSN 1335-9770
- SCHA, R. 2002-2008. *Tautologies*. [online], 2002 – 2008. Dostupné na <http://radicalart.info/concept/tautology/index.html> (cit. 15.6. 2010)
- SCHMIDT-WULFEN, S. 1994. Prostorový diskurz. Poznámky k instalacím Josepha Kosutha z let 1965 – 93. In *Výtvarné umění/ The Magazine For Contemporary Art*. 1994, č. 4, s. 6 – 21.
- SCHNEIDER, J. – KRAUSOVA, L. ed. *Výbrané kapitoly z intermediality*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci. 2008. 148 s. ISBN 978-80-244-2055-4

SCHNEIDER, J. 2008. Intermedialita: malá vstupní inventura. In SCHNEIDER, J. – KRAUSOVA, L. ed. *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci. 2008. s 5 - 15. ISBN 978-80-244-2055-4

SCHNEIDER, N. 2002. *Dejiny estetiky od osvietenstva po postmodernu*. Bratislava : Kaligram. 344 s. ISBN 80-7149-4828

SEARLE, J. R. 2007. *Rečové akty*. Bratislava : Kaligram. 2007. 283 s. ISBN 80-7149-892-0

SEBEOK, T. A. 1979. *Theorie und Geschichte der Semiotik*. Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt. 1979, ISBN 3-499-533899

SLIZINSKA, M. 1996. *Koridor dvoch banalít*. Bratislava : Sorosovo centrum súčasného umenia, ISBN 80-967254-5-9

SRP, K. 1982. *Minimal & Earth & Conceptual Art. č. 1, 2*. Praha : Jazzová sekce, 605 s.

SUMMERS, D. 2004. Reprezentácia. In Nelson, R. S. – Schiff, R. *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava : Slovart, 2004, s. 31 – 46. ISBN 80-7145-978-X

ŠKAMLA, J. 1969. Experimentálne umenie, experimentálna poézia. In *Slovenské pohľady*. Bratislava : Slovenský spisovateľ. 1969, roč. 85, č. 4, s. 20 - 29

ŠKAMLA, J. 1969. Experimentálne umenie, experimentálna poézia. In *Slovenské pohľady*. Bratislava : Slovenský spisovateľ. 1969, roč. 85, č. 5, s. 60 - 73

ŠTOFKO, M. 2007. *Od abstrakcie po živé umenie*. Bratislava : Slovart, 311 s. ISBN 978-80-8085-108-8

ŠTRAUSS, T. 1992. *Slovenský variant moderny*. Bratislava : Pallas. 1992, 285 s. ISBN 80-7095-013-7

ŠTRAUSS, T. 2001. *Metamorfózy umenia 20. storočia*. Bratislava : Kalligram. 2001, 268 s. ISBN 80-7149-423-2

TATAI, E. 2006. *Neo-Conceptual Art In Hungary In The Nineties*. Budapešť : Eötvös Loránd University, Faculty of Humanities

VALOCH, J. - VARTECKÁ, A. 2003. *Blažej Baláž*. Trnava : Na východ od raja, Trnavská univerzita, Pedagogická fakulta, 132 s., ISBN 80-89074-22-7

VALOCH, J. 1992. *Písmo v obraze*. Brno : Moravská galerie 1992. 60 s.

WINTER, A. 2008. Intermedialita a synestezie. In SCHNEIDER, J. – KRAUSOVA, L. ed. *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci. 2008. s. 27 – 43, ISBN 978-80-244-2054-7

WIRTH, U. 2007. Zwischen genuiner und degenerierenden Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff. In KRÄMER, SYBILLE et, al. *Spur*. Frankfurt : Suhrkamp. 2007, s. 55 - 81

ŽILKA, T. 1995. *Text a posttext*. Nitra : Vysoká škola pedagogická v Nitre. 1995, 140 s. ISBN 80-88738-58-X



JÚLIUS KOLLER
STROM, VRCHY, MORE, STROM / 1963



VÁCLAV STRATIL
HOVNŮ / TŘETÍ TISÍCILETÍ

KED SI NEVERIM A POUCHUJEM
O SUKURUM UMBU, TAK MI POMAHA :

- VIEDOMIEM SI TUK, ZE Z VITANE MOJISKA
O VIE VIESE
- SNAZI SI O KOMBET SA TUCI DENAROU
- KONFRONTUJEM SIJE NANY S KATUZI
- DANEJ DZUJI VITAU, MO PRONBU KELEBI
- SNAZI SA NUT OTVRANE PRU VOJ DENNY
DABELU
- SNAZI SA PROVENSTI, ZE VETRO UZAVRTO
KARU
- SPRUKAN SI KAT, MOU KOUU SI JE VIEJ
- VITAVIEM S BOMU

VIKTOR FREŠO 2005

KED MAJ JEJESU, TAK MI POMAHA :

- SEX ALEBO OVALUJIE
- INRI, BANEJ, BEJ, CHIZU -KALEPJE V LESE
- POZORUJIE A MEDICIA MO TUK STAUH
- PRITIMIE TUK, CO DE, HODAKE DUVU
- DOPJE JEJU, PRONU SASTI -KIS+RANICE
- KURUJIA SA ZO BUDU KEBO S KATUZI
- UVITAVIE STARY - FOTIK

VIKTOR FREŠO 2005

KED MA OPUSTA FRATERKA, TAK MI
POMOHALO :

- PRESTAL SOM JU KONTRAKUAT
- ZACAL SOM SPORTUAT
- VECA SOM OVALUJ
- BALL SOM UKAJE, VETKY ZEJU
- HICAI SOM SI BUDU KAHARATKI
- VITKYH SOM TO ROZPRAVAJ
- VECA SOM SA MOU A MEDICIAJ
- VIMOTORIE SOM JU ODVEDUJ
- NAPISE SOM SI INVENTURU OPRUBENI VETKYH
- PRITIMJ SOM OBYONE

VIKTOR FREŠO 2005

KED MAJ S NIEKYM KONFLIKT, TAK MI POMAHA :

- VIEDOMIEM SI, ZE MI MALOZO V TUKO
SITUACI PONDJE
- ZALUJA SA KATUZI A LEBAZOU LAPATIE
- SPRUKU SI SA NIEZO PENJE
- PUDOKY SEBANTOUJ SIJE, KEROUZI TUKU
- SPRUKU SI SA ENTENIE KOURUKY SAKIF
SA UKUJUT
- AK SA TO UK, TAK HUBO OUF
- NÁSEJIE KONFLIKT UKOUJUT AK TETO
MOJE

VIKTOR FREŠO 2005

KED SOM SA CHEL ZBAUT ZAVISLSTI,
TAK MI POMOHALO :

- ZACAL ABSTINUAT OJ VETKYH DUK A AKROUOLU
- PODONT SA OUKUJI A RANU OUKUJOU
- ZACAL SOM DEUJAT A POUJOUAT
- PRESTAL SOM CHEL SA DUK NIEKA STRENUAT
SA S BUKUJI KAHARATI
- DOK SOM SI ZAC PRU JEJU
- PRITIMJ SOM SEBATEJSTY
- VECA SOM SA MOU AMEDICIAJ
- SPRUKU SOM H DEUJI NANY KEUJI
- UKUJUK SOM VEKY SO BUKUJI
- PRAVIBIE SA STRENUJ S ABSTINOUATI

VIKTOR FREŠO 2005

KED MAJ STRAH Z FIKALVEJ NEISTOTTI,
TAK MI POMOHALO :

- SNAZI SA ZA VETKYH KAT
- NEUSTRUJIE SA NA TO, CO BUJE ZATIRA
- MECHAJUJ TO AK VITIE SEY, MEITUJIE
- SNAZI SA BYT SPACUJI S TUK, CO HAJM
- ZUKUJEM NIKAJU A VIEBNUJU SASTI
- DUKUJ ZOBRAHEM A DUKUJ SPREPTIE
- HUKUJ SI, ZE SA HAJU SA ZOBREJ KEU

VIKTOR FREŠO 2005

VIKTOR FREŠO
ČO MI POMOHLA, KEĎ.../2005



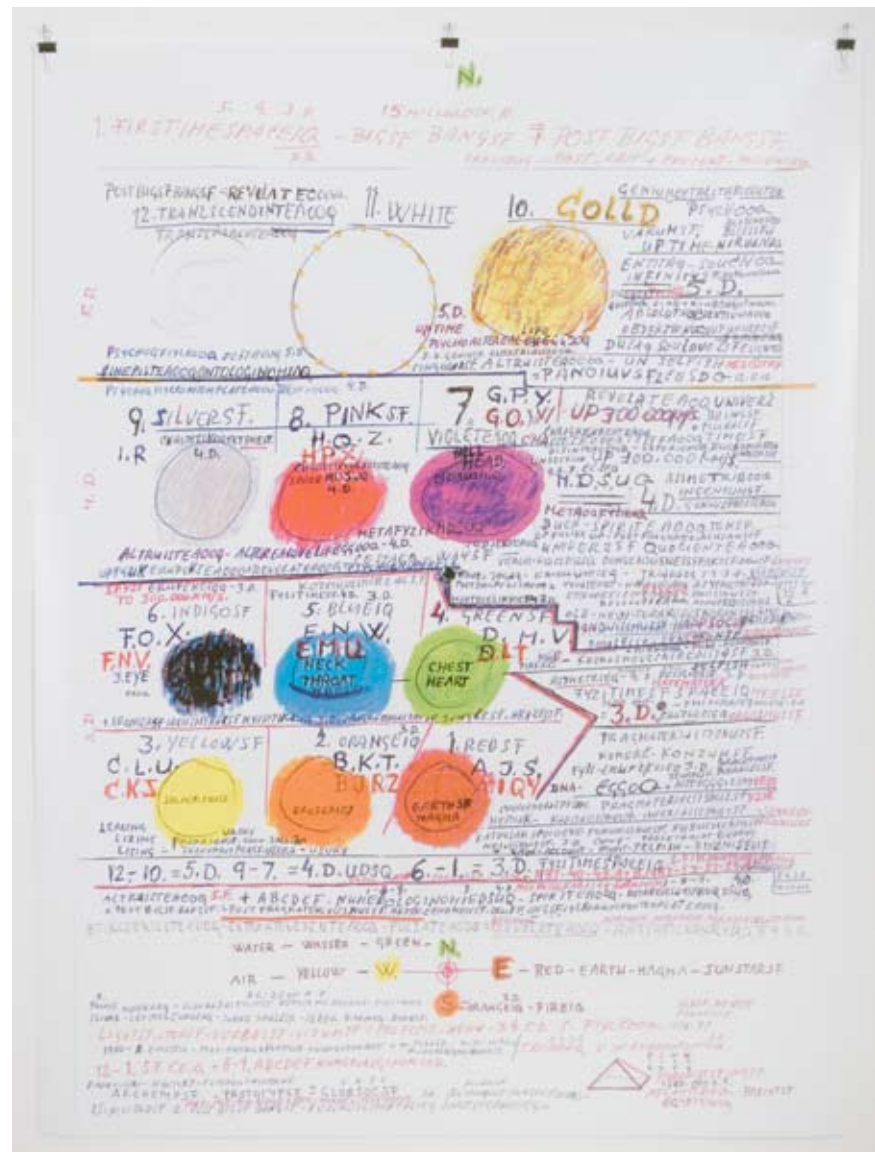
PETER RÓNAI
TOTO JE UMIENIE? / 2010
VÁCLAV STRATIL
BOL SOM SLAVNEJ / TRETÍ TISÍCILETÍ



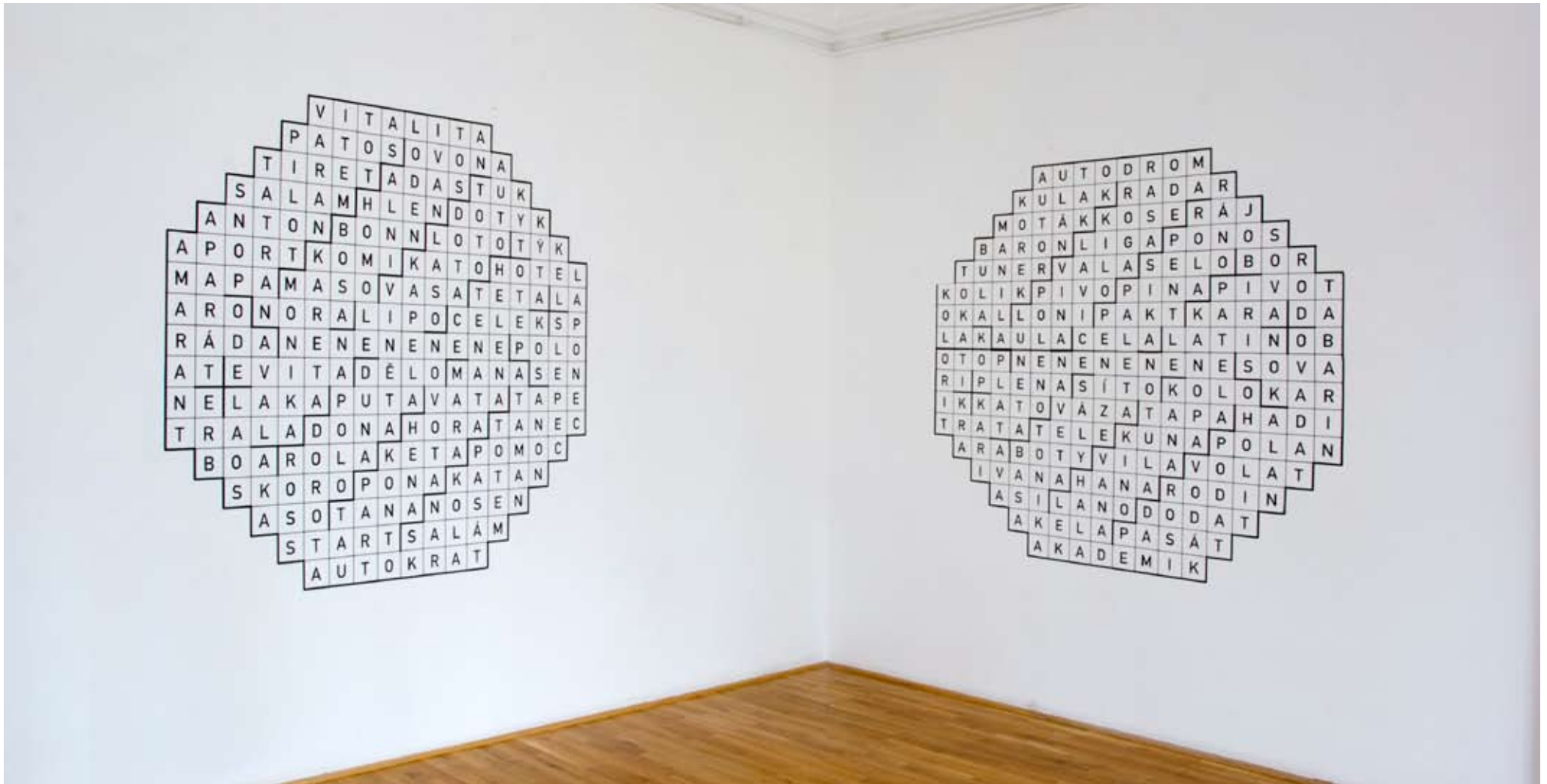
EMESE BENCZÚR
IT MUST BE GREAT TO HAVE SO MUCH FREE TIME / 1994



STANO FILKO
PYRAMIDA / NEDATOVANÉ



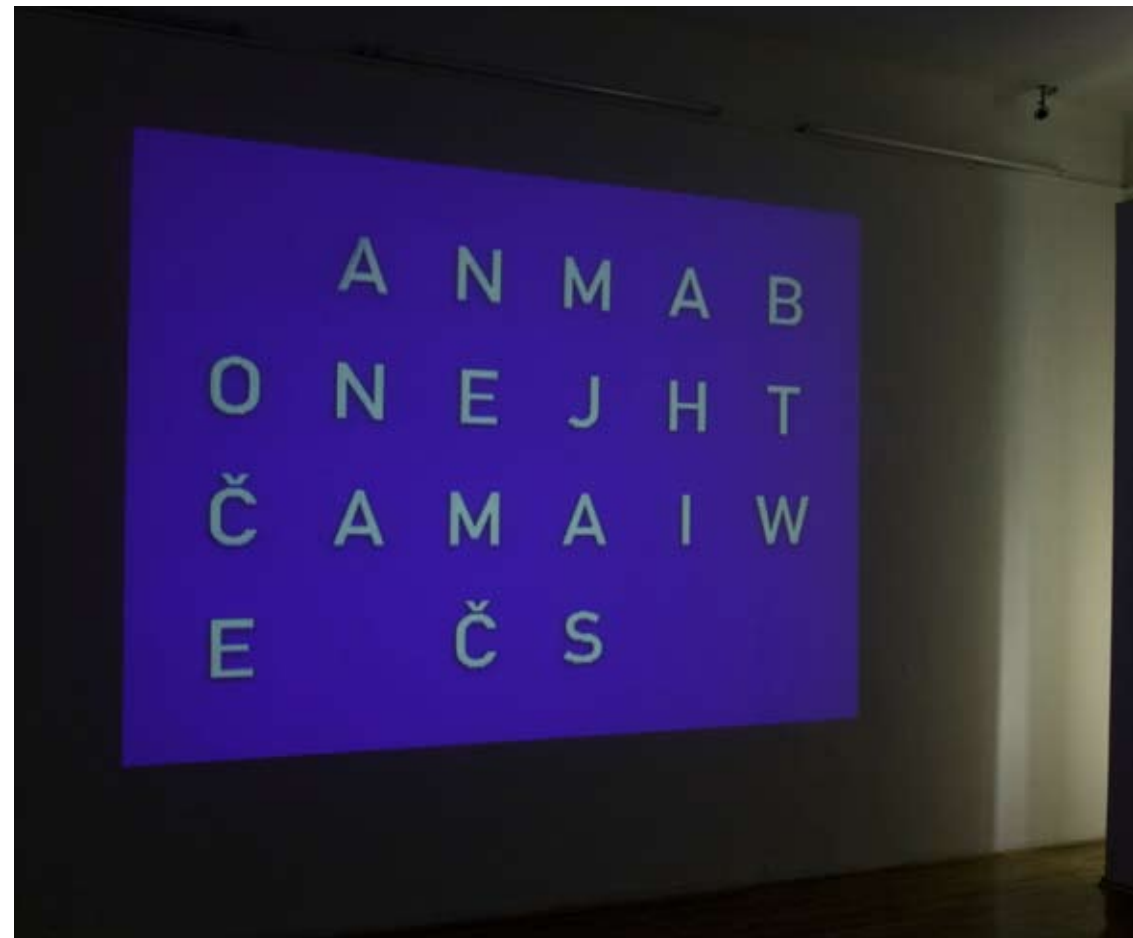
STANO FILKO
12 ENERGIÍ / NEDATOVANÉ



JAN ŠERÝCH
 NENENENENE / 2006



JAN ŠERÝCH
TELEFONNÍ ČÍSLO NA CELEBRITU, NEVÍM JAKOU
(00420602351010) / 2007



JAN ŠERÝCH
PARALELNÍ DENÍK / 2008



BLAŽEJ BALÁŽ
SUCHARATOLEST / 2008

VÁCLAV STRATIL
HITLER V NEBI OKOPÁVA PRÁZDNO / TŘETÍ TISÍCETÍ

KONCEPTUÁLNY TEXT:
GENÉZA A METAMORFÓZY

Editor: Blažej Baláž
Zodpovedný redaktor: Jozef Molitor
Text © Roman Gajdoš, 2010
Fotografie © Štefan Blažo, s.51,81,85,97,114,
115,116,117,119,120,121,123,124,125,127
Grafická úprava © Štefan Blažo
Návrh obálky © Štefan Blažo

© Vydalo vydavateľstvo TYPY UNIVERSITATIS TYRNAVENSIS,
spoločné pracovisko Trnavskej univerzity v Trnave
a VEDY, vydavateľstva Slovenskej akadémie vied
mimo edičného plánu.

ISBN 978-80-8082-355-9
EAN 9788080823559

