V tejto súvislosti treba zdôrazniť, že rukou či inak maľovaný obraz napriek tomu prežíva i vo svojej závesnej podobe. Hoci bez rámu, ďalej spolu-existuje popri iných podobách maľby či už expandujúcej do priestoru, zbavenej tradičného nosiča štvoruholníkového či iného formátu, alebo prerastajúcej do rôznych priestorových inštalácií. Zdá sa však, že napriek mnohým predpovediam o zániku závesný obraz nijaký internet, virtuálna realita či spoločensky angažovaný aktivizmus „nepochová“, rovnako ako sa ho nikdy nepodarilo vytlačiť z umeleckej scény nijakému médiu a nijakej revolučnej individuálnej umeleckej ambícii či programovej kolektívnej tendencii nabádajúcej opustiť ateliéry. Netreba zabúdať, že prítomnosť maľby stále ovplyvňuje sila trhu s umením, keďže pre mnohých ľudí maľba (rovnako ako kresba či socha) predstavuje médium, ktoré v sebe nesie autenticitu tvorivého autorského gesta, dotyku ruky, skrátka stopu *techné.* A tento materiálny kredit a individuálna štýlová jedinečnosť – ako dokazuje nárast cien za diela slávnych autorov – bude vždy garanciou vložených investícií, takže maľovaný obraz je, a zrejme aj ostane v rámci vizuálneho umenia najpredávanejším artiklom.

POJEM UMENIA AKO RÁMEC A RÁM OBRAZU V PROCESE INTERPRETÁCIE

Michal Šedík

ABSTRAKT · Príspevok predstavuje koncepciu „kritickej interpretácie“ umeleckého diela ako teoretickej reflexie skúsenosti s umením. V predstavenej koncepcii je určitý pojem umenia predpokladom pre začiatok skúsenosti s umením. To však neznamená, že je pojem vopred daný, skôr je súčasťou „hypotézy umenia“, ktorá je nevyhnutnou podmienkou pre naštartovanie skúsenosti a interpretácie umeleckého diela. Text predstavuje koncepciu kritickej interpretácie v porovnaní s niektorými existujúcimi teóriami (interpretácia ako pripisovanie významu, koncepcia ontologickej transformácie A. Danta, hermeneutická koncepcia interpretácie). Následne sumarizuje hlavné (želané) dôsledky, ku ktorým vedie prijatie uvedenej koncepcie, ktorými sú: a) rešpektovanie tvorivosti v silnom ontologickom zmysle (nielen na strane diváka, ale aj na strane autora) a b) udržiavanie kontinuity umenia. Tieto dôsledky sú demonštrované na príklade readymade M. Duchampa, ktoré sú chápané ako zlomový moment pre redefiníciu konceptu umenia. Umenie po readymade prestáva byť konštantou (pevným rámcom, v ktorom sa dejú naše stretnutia s dielami) a stáva sa jednou z premenných v tvorivej stratégii umelca tak, ako sa objavuje v umeleckom diele. Komplexná teória interpretácie by preto mala vychádzať z porozumenia tvorivej stratégii v diele nastavujúcej, ktoré parametre našej skúsenosti budú v danom prípade konštantné a ktoré premenné. Následne je rozšírenie konceptu umenia preskúmané v súvislosti s vplyvom technických obrazov chápaných nie ako tradičné zobrazenia, ale ako konceptuálne programy našich skúseností (V. Flusser). V tomto kontexte sa ako aktuálny program umenia javí kritika a demaskovanie programovania našich skúseností novými médiami. Tento prístup je čiastočne testovaný na konkrétnej interpretácii malieb Rastislava Podobu. V závere text konštatuje, že v kontexte uvedených zmien rola teórie (filozofie, estetiky) vo vzťahu k pojmu umenia už nie je viac konštitutívna, z čoho by mala odvodiť svoj budúci program.

KĽÚČOVÉ SLOVÁ · interpretácia, umenie, hypotéza umenia, kontinuita, readymade, technický obraz

Proces interpretácie a pojem umenia

V kontexte diskusií o interpretácii sa bežne pojem umenia kriticky netematizuje. Buď sa implicitne predpokladá ako daný, alebo sa nepredpokladá, že by do procesu interpretácie vstupoval. Definícia umenia je filozofický problém,

ktorý by mal byť vyriešený skôr, ako pristúpime k interpretácii, ktorá sa už predsa odohráva v rámci existujúceho pojmu umenia.[1] Na tomto mieste sa nebudeme venovať riešeniu problému definície umenia, ale pokúsime sa pristúpiť k otázke pojmu ako rámu, v ktorom sa odohráva naša skúsenosť s umením a interpretácia umeleckého diela. Pre naštartovanie skúsenosti s dielom a jeho interpretácie je pojem umenia nevyhnutným predpokladom. Nie však v zmysle vopred pripraveného pojmu naplneného jednoznačným obsahom, ale v zmysle hypotézy o možnosti existencie takého pojmu umenia, v ktorého rámci bude skúsenosť s daným dielom možná a jeho interpretácia mysliteľná. Ešte predtým ako pristúpime k vysvetleniu dôvodov vedúcich k tomuto chápaniu, pristavme sa pri chápaní interpretácie umeleckého diela.

Problém interpretácie je vari najkomplexnejším problémom celej estetiky a filozofie umenia, pretože v sebe prirodzene zahŕňa aj ďalšie problémy (definícia umenia, estetický postoj, estetická skúsenosť, problém autora a intencionality atď.) a pri odpovedi na povahu interpretácie v umení by sa odpoveď mala vysporiadať aj s uvedenými problémami. Pracovať budeme s nasledujúcim vymedzením interpretácie: Kritická interpretácia je teoretická reflexia hľadania rovnováhy medzi udalosťou vytvorenia diela a udalosťou divákovej skúsenosti s dielom. (Je vysvetlením toho, ako môže dôjsť k rovnováhe medzi obidvomi pólmi prostredníctvom umeleckého diela.)

Dôvodov, ktoré nás vedú k uvedenému chápaniu, je viacero, najlepšie bude vysvetliť ich na rozdieloch s niektorými zaužívanými chápaniami a následne predstaviť dôsledky, ku ktorým vedie. Kritickú interpretáciu je potrebné odlíšiť od (1) chápania *interpretácie ako pripisovania významu*. Ako príklady tohto pomerne rozšíreného chápania možno uviesť koncepciu R. Steckera, pre ktorého je interpretácia „meno, ktoré dávam akémukoľvek druhu pripísania významu (meaning) alebo významnosti (significance) umeleckým dielam“[2], alebo Gregoryho Currieho, pre ktorého je interpretácia „špeciálny spôsob pripisovania významu“ a jej výsledok chápe ako „prisúdenie obsahu alebo významu niečomu“[3]. Z pohľadu nášho vymedzenia sa v tomto chápaní pracuje s už hotovým dielom, ktorému pripisujeme význam na základe znalosti kódu. Ide o vysvetlenie skúsenosti s dielom pomocou modelu komunikácie. Tento prístup považujeme za možný a v mnohých ohľadoch prínosný, avšak má aj svoje obmedzenia. Na tie narážame, keď diela zámerne sťažujú komunikáciu, prípadne vedome pracujú s nemožnosťou, zlyhaním komunikácie a pod[4].

Iným prístupom, od ktorého je potrebné navrhovaný prístup odlíšiť, je chápanie interpretácie ako (2) *ontologickej transformácie objektov*, ktorú ponúka A. Danto (1986). „... a tak budem chápať interpretáciu ako funkciu, ktorá transformuje materiálne objekty na umelecké diela. Interpretácia pôsobí ako páka, ktorá dvíha objekty reálneho sveta do sveta umenia, kde budú často odeté do nečakaných rúch. Iba vo vzťahu k interpretácii je materiálny objekt umeleckým dielom.“[5] Tu je potrebné poznamenať, že aj keď to nie je na prvý pohľad zrejmé, ide skôr o interpretáciu ako tvorivý postup, kde sa dostávame na stranu umelca, ktorý funguje ako interpret sveta (neumenia) a svojou interpretáciou vytvára nové diela.[6] Je však potrebné poznamenať, že ak čokoľvek vo svete môže byť umeleckým dielom a rozdiel medzi umením a realitou (svetom) zanikol, tvorivosť môže spočívať už len v tvorbe teórií, ktoré zabezpečujú existenciu rozdielu medzi umením a neumením. Umenie v tomto chápaní presúva svoju kompetenciu filozofii a tá zas reciprocne stráca svoju kompetenciu teoreticky reflektovať umenie v jeho vzťahu k svetu (neumeniu). Tým strácame užitočné rozlíšenia medzi reflexiou a tvorbou a umenie sa (heglovsky) rozplýva vo filozofii.

1) Tento problém má buď filozofické riešenie v podobe inštitucionálnej definície umenia umenia (Dickie, G.: Co je umění? Institucionální analýza. In: KULKA, Tomáš – CIPORANOV, Denis (Eds.): *Co je umění? Texty angloamericke estetiky 20. století.* Praha: Pavel Mervart 2010, s. 113–132., ktorá však v konkrétnom prípade rozhodnutia umenie/neumenie neponúka nijaké indície alebo návody pre naše rozhodnutie, alebo riešenie nemá a uspokojíme sa s neredukovateľnou otvorenosťou pojmu umenia, ktorá znemožňuje umenie definovať s nárokom na budúcu platnosť. WEITZ, Morris: Role teorie v estetice. In: KULKA – CIPORANOV, c. d. s. 51-64.

2) STECKER, Robert: *Artworks: Definition, Meaning, Value*. University Park : Pennsylvania State University Press, 1997, s. 113.

3) CURRIE, G.: Interpretation in Art. In: LEVINSON, Jerrold (Ed.): *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press 2005, s. 291-306, s. 291.

4) Ide o zámerné ambivalencie a nejednoznačnosti ako súčasť autorskej stratégie, ktoré môžu v extréme viesť až k úplnému zlyhaniu komunikácie, a napriek tomu nejde o zlyhanie, ktoré by sme mohli pripísať dielu, autorovi alebo divákovi. Podrobnejšiu analýzu a kritiku tohto prístupu pozri v OLSEN, S. H.: The ‘Meaning’ of a Literary Work. In: LAMARQUE, Peter – OLSEN, Stein Haugom (Eds.): *Aesthetics and the Philosophy of Art: the Analytic Tradition: An Anthology.* Oxford; Malden: The Blackwell Publishing, 2003, s. 177-188 alebo Šedík, M.: Konštanty a premenné interpretácie v umení. In: SEDOVÁ, Tatiana. a kol.: *Podoby interpretácie*. Bratislava: VEDA, 2015, s. 87-127.

5) DANTO, Arthur.: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press 1986, s. 39.

6) Na tento prehliadaný fakt upozorňuje text: LAMARQUE, Peter: *Work & Object. Explorations in the Metaphysics of Art*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2010. K tomuto prístupu môžeme pripočítať aj rôzne ďalšie verzie konštruktivizmu ako nadinterpretácie alebo misreading, pre ktoré je umelecké dielo skôr východiskovým materiálom ako niečím, k čomu sa chceme priblížiť.

Navrhnutá koncepcia interpretácie sa líši aj od (3) *hermeneutickej koncepcie interpretácie*, ako ju nachádzame napr. u H. G. Gadamera. Pre Gadamera porozumieť možno len tomu bytiu, ktoré je rečou, a toto porozumenie je interpretáciou. Jeho slovami: „Bytím, jemuž může být rozuměno, je řeč. Hermeneutický fenomén zde takříkajíc vrhá odraz své vlastní univerzality na bytostnou skladbu rozuměného tím, že ji v jednom univerzálním smyslu určuje jako řeč a svůj vlastní vztah ke jsoucnu jako interpretaci. Proto mluvíme nejen o řeči umění, nýbrž také o řeči přírody, ba vůbec o řeči, kterou vedou věci“[7]. A: „Interpretace je sice v jistém smyslu znovuvytvářením, toto znovuvytváření však nesleduje žádný předchozí tvůrčí akt, nýbrž figuru vytvářeného díla, kterou musíme znázornit v souladu s tím, jaký v něm nacházíme smysl“ [8]. V tejto koncepcii splýva objekt interpretácie – umelecké dielo – s procesom interpretácie a to, čo nám ostáva, je dielo ako história svojich interpretácií. Strácajú sa tak jasné obmedzenia aktuálnej interpretácie (intencia v diele) a ochudobňujeme sa o konceptuálne nástroje na uchopenie komplexných procesov umenia[9].

V porovnaní s tým[10] koncepcia kritickej interpretácie rešpektuje viaceré dôležité obmedzenia, ktoré na jednej strane zabraňujú svojvôli interpreta a na strane druhej mu ponúkajú priestor pre tvorivú participáciu. Ide predovšetkým o: a) existujúce umelecké dielo ako intencionálny objekt vytvorený v istom čase a priestore, b) vonkajšie limity interpretácie diela (rámec udalosti vytvorenia diela a rámec skúsenosti s dielom), c) odlišnosť interpretácie a skúsenosti s dielom. Interpretácia takto pracuje s dielom ako s plnohodnotnou realitou, ktorej poznanie a poznávanie nás môže obohatiť. A tak cieľom interpretácie nie je nové dielo a ani pripísanie významu, ale bohatšia skúsenosť s existujúcim dielom. Ide o kritickú reflexiu skúsenosti, ktorá spätne obohacuje možnosti a kvalitu tejto skúsenosti. Ak by skúsenosť splývala s interpretáciou, tak prestávame rozlišovať mieru „vzdialenosti“ (odstupu) od toho, čoho

7) GADAMER, H. G.: *Pravda a metoda I. Nárys filosofické hermeneutiky.* Preložil D. Mik. Praha: Triáda 2010, s. 403.

8) Ibidem, s. 118.

9) Okrem diela interpretácia splýva aj s predteoretickou skúsenosťou (chápaním, ktoré máme bez toho, aby sme niečo teoreticky reflektovali), ktorú od interpretácie nemožno odlíšiť. K tomu pozri analýzu Shusterman, R.: Dno interpretácie. In: SHUSTERMAN, Richard: *Estetika pragmatizmu*. Bratislava: Kalligram 2003, s. 189-219.

10) Chceme len spresniť, že nám nejde o úplné odmietnutie chápaní interpretácie, od ktorých sme odlíšili náš prístup. Nepochybne v istých situáciách a kontextoch fungujú, ale vzhľadom na naše skúmania sa nám zdajú málo komplexné a v istých momentoch málo presné.

sme súčasťou. Interpretácia môže mať mnoho úrovní.[11] Začína úplne subjektívne pociťovaným problémom („Je to umenie?“; „Ako toto dielo funguje?“) a smeruje k odpovediam viac alebo menej objektivizovaným v jazyku (od interpretácií konkrétneho diela cez celé dielo autora, teórie médií až po koncepcie umenia v najvšeobecnejšej rovine). To, čo sa v tomto chápaní interpretuje (objekt interpretácie), nie je priamo umelecké dielo, ale proces hľadania rovnováhy, ktorej je umelecké dielo ústrednou súčasťou. Ambíciou predstavenej koncepcie je rešpektovanie existujúceho pojmu umenia (pojmov umenia) a súčasne rešpektovanie jeho otvorenosti (v čase a priestore) nevyhnutnej pre tvorivosť a originalitu budúcich umeleckých diel.

Pojem umenia ako rámec a rám

Pozrime sa teraz bližšie na funkciu pojmu umenia v takto chápanom procese interpretácie. V bežných situáciách je náš pojem umenia neproblematický a až v jeho rámci sa odohráva teoretická reflexia skúsenosti s dielom, ktoré ako umelecké dielo bez problémov identifikujeme. Existujú však aj diela, ktoré nás donútia prehodnocovať nielen to, čo vidíme, a spôsob, akým sa to dosahuje, ale aj sám pojem umenia. Sú to diela, v ktorých sa prejavila kreativita do takej miery[12], že dochádza k problematizácii celého konceptuálneho rámca, v ktorom sa dovtedy bez väčších ťažkostí odohrávali naše stretnutia s umeleckými dielami a ich interpretácie bez toho, aby sme museli uvažovať o tom, čo je umenie.

K takým dielam v minulom storočí nepochybne patria readymade M. Duchampa. V ich prípade ešte dlhé desaťročia, po ich prvom objavení, publikum nenachádzalo pojem umenia[13], ktorý by umožňoval ich bezproblémové začlenenie do kontextu bežne vytváraného umenia (maľba, sochárstvo). V prípade readymade sa nám ukazuje bežne netematizovaný predpoklad, ktorý pracovne nazvime *hypotéza umenia*. Ide o nultý stupeň skúsenosti a interpretácie každého umeleckého diela, ale len pri niektorých je viditeľný. Pred začiatkom

11) Architektúra ako najkomplexnejší druh umenia ponúka aj najbohatší materiál na úvahy o interpretácii. Veľmi zaujímavým je prístup M. Mitášovej a M. Zervana. Pozri: MITÁŠOVÁ, Monika (Ed.): *Vladimír Dědeček: Interpretácie architektonického diela*. Bratislava: SNG 2017 alebo ZERVAN, Marian: „Za interpretáciu a proti interpretácii architektonického diela. Stav a perspektívy“. In: *Kuděj: časopis pro kulturní dějiny*. roč. 20, 2019, v tlači.

12) K problému úrovní kreativity, novosti v umení pozri knihu BODEN, Margaret A.: *Creativity & Art Three Roads to Surprise*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

13) Ak je umením napríklad kubistická maľba a súčasne ním má byť aj vešiak na klobúky, čo z týchto dvoch robí príslušníkov rovnakého druhu?

akejkoľvek interpretácie je nutnou podmienkou predpokladať, že to, s čím sa stretávam, je umenie (umelecké dielo). V prípade readymade v prvej dekáde 20. storočia bolo zrejme veľmi ťažké či takmer nemožné[14] prijať tento predpoklad. Niečo zmyslami neodlíšiteľné od sériovo vyrábaných bežných objektov (vešiak, hrebeň, lopata...) nedávalo v porovnaní s vtedy známymi dielami takmer žiadny impulz na nájdenie pohľadu, ktorý by im zodpovedal. Avšak umiestnenie v galérii (a neskôr aj v dejinách umenia) dáva dodnes impulz nášmu uvažovaniu o tom, čo je to vlastne umenie a v akom kontexte (rámci) vôbec dáva zmysel pozerať sa na tieto „veci" ako na umelecké diela.

Ak by sme to zovšeobecnili, tak prijatie hypotézy umenia je nevyhnutným predpokladom tak skúsenosti s dielom, ako aj jeho interpretácie. Vedie nás k tomu, že na to, čo máme pred sebou, reagujeme ako na objekt (situáciu), ktorý umelec zámerne v tejto podobe vytvoril a očakával od nás istú mieru tvorivej účasti. Až keď prijmeme hypotézu umenia, začíname hľadať spôsob, ako sa pozerať (participovať) tak, aby sme uvideli, čo nám obraz ukazuje, prípadne aby sme vôbec uvideli to, čo máme pred sebou, ako obraz. Hľadáme, ako svojou aktivitou naplniť predbežne prijatú hypotézu umenia. Ak sa nám podarí nájsť postoj napĺňajúci hypotézu umenia – uvidieť v readymade umelecké dielo (obraz/umelecký objekt), tak *musí existovať pojem umenia*, ktorý to umožnil a ktorý bude rámcom umožňujúcim prepojenie predchádzajúcich diel s tým, na ktoré sa práve pozeráme. To je popis začiatku procesu interpretácie[15], ktorý *rešpektuje tvorivosť*, v silnom ontologickom zmysle, tak na strane umelcov, ako aj na strane publika. Súčasne možno povedať, že takto možno vysvetliť *kontinuitu umenia* ako dôsledok, ktorý sa týmto generuje. Inak povedané – tým, že predpokladáme tvorivosť (nielen na strane diváka, ale aj na strane autora), udržiavame a vytvárame kontinuitu medzi umením minulosti a súčasnosti.[16] Nové diela sa vždy nejako vymedzujú voči predchádzajúcim, či už na ne nadväzujú alebo sa od nich dištancujú, nevyhnú sa porovnávaniu s tým, čo bolo pred nimi, ale ani s tým, čo príde po nich. To je historická povaha inštitúcie umenia, bez ktorej by slobodná tvorba nebola možná.

Nakoľko je však náš pojem umenia pružný, to nie je len teoretická, ale aj politická otázka (alebo otázka vôle). Čo sa stane, keď nenachádzame (nechceme) pojem umenia, ktorý by zahrnul všetky diela umenia, ktoré nás obklopujú? Bude to ešte umenie? V našich mestách nás obklopujú sochárske diela z čias normalizácie, ktoré sa rozpadávajú a nedostáva sa im rovnakej starostlivosti ako dielam z iných období. Príčinou je zrejme fakt, že dosiaľ odmietame vidieť v nich umenie, keďže koncept umenia, v rámci ktorého vznikli, je odlišný od toho, ktorý ctíme a udržiavame dnes. Kontinuita sa niekde pretrhla a je otázkou, či ju niekedy obnovíme alebo nie.[17] V tomto je zaujímavý návrh B. Groysa, ktorý identifikuje dva druhy umeleckých diel, vyprodukované v rámci dvoch rôznych konceptov umenia. „V podmienkach modernity môže byť umelecké dielo vytvorené a zverejnené dvomi cestami: ako komodita alebo ako nástroj politickej propagandy."[18] Západné umenie chápe ako umenie trhu (tzv. slobodné umenie) a medzi umenie politickej propagandy radí umenie socialistického realizmu, ale napr. aj videá samovražedných atentátnikov. Nech už si o jeho návrhu myslíme čokoľvek, problém v pozadí je kontinuita a vzťah umeleckých diel a konceptu umenia, v rámci ktorého sú ako umelecké diela rozpoznané a rozpoznateľné.

Ak sa vrátime späť k príkladu readymade, tak tie začínajú byť skutočnými umeleckými dielami až v momente, keď na ne iní umelci nadviazali vo svojej tvorbe; keď sa readymade stali inšpiráciou pre ďalšiu generáciu tvorcov. Dovtedy boli skôr súkromnými experimentmi M. Duchampa, ktoré boli viac mimo ako vnútri rámca umenia[19]. Zlom nastal až o pár desaťročí neskôr,

14) V tom období bol šokujúci už aj Duchampov obraz *Akt zostupujúci zo schodov* (1912).

15) Tá potom obvykle pokračuje ďalej kladením si ďalších otázok: „Aké dielo je predo mnou?", „Čo odo mňa vyžaduje?", „Čo som od diela dostal?", „Akú má hodnotu a prečo?", „V akom vzťahu je k predchádzajúcim dielam autora, hnutia, štýlu?" atď.

16) Aby nedošlo k nedorozumeniu, určite nechceme tvrdiť, že dejiny umenia sú jeden príbeh, ktorý vysvetľuje vývoj umenia ako kauzálnu reťaz, kde diela minulosti generujú diela budúcnosti v jednosmernom pôsobení. Nefunguje to ani jednosmerne, pretože aj diela súčasnosti menia chápanie diel minulosti tým, že sa s nimi ocitajú v jednom rámci, a navyše sme sa pokúsili ukázať kontinuitu umenia ako dôsledok implicitných tvorivých (subjektívnych) vkladov divákov, z ktorých niektoré v podobe sformulovaných interpretácií možno prekonajú singulárnu platnosť.

17) Tomáš Pospiszyl v tejto súvislosti hovorí: „Ak chceme normalizačné umenie chrániť, nevyhneme sa nutnosti ho pre potreby prítomnosti znovu interpretovať, prečítať ho tak, aby dávalo zmysel aj dnešnej dobe. Je nutné tieto diela naviazať na témy a problémy, ktoré sa vzťahujú nielen na minulosť, ale aj na dnešok. A súčasne si treba uvedomiť, že podobný aktuálny zmysel nie je možné umelo skonštruovať, ale je potrebné čakať na historickú dobu, keď sa objaví. (...) Ak nemôžeme pochopiť význam opustených sôch na sídliskách, musíme sa snažiť pochopiť dôvody, prečo sú nám dnes ľahostajné, a pochopiť logiku ich súčasnej postrádateľnosti" POSPISZYL, Tomáš.: Sochy, které nikomu nepatří. In: KAROUS, Pavel (Ed.): *Vetřelci a volavky.* 2. vyd. Praha: Arbor vitae 2015, s. 414-431, s. 428.

18) GROYS, Boris: *Art power.* Cambridge Mass., London: The MIT Press 2008, s. 5.

19) Väčšina readymade sa počas týchto desaťročí stratila a vystavované boli len párkrát bez väčšej odozvy publika a kritiky. Podrobnú analýzu vzniku, zmiznutia a následnej recepcie readymade možno nájsť v texte DANIELS, Dieter: Marcel Duchamp: The Most Influential Artist of the 20th Century? In: SZEEMAN, Harald. a kol. (Eds.): *Marcel Duchamp Catalogue from the Exhibition.* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2010, s. 25-36.

na začiatku šesťdesiatych rokov. V kontexte vtedajšej tvorby umelcov pop-artu a nového realizmu dostali readymade svoj význam a zrejme aj možnosť stať sa vôbec umením. Rámec, v ktorom bolo možné na readymade nahliadať ako na umenie, museli objaviť/vytvoriť umelci. Nebola to teória, ako sa domnieval A. Danto[20], ale umelci ako prvé publikum a až následne aj teoretici (a teórie) a širšie publikum, ktorí našli spôsob, ako sa na readymade pozerať ako na umelecké diela. Tento spôsob implicitne obsahuje nový konceptuálny rámec umenia, ktorý rozšíril a modifikoval rámce vhodné pre predchádzajúce umelecké diela, ale nie pre readymade. A presne toto máme na mysli, ak hovoríme o hľadaní rovnováhy medzi udalosťou vytvorenia a udalosťou skúsenosti s dielom prostredníctvom umeleckého diela vo vyššie spomínanom vymedzení interpretácie. Umelecké dielo dostáva rám (rámec) až v kontexte tejto rovnováhy. Vtedy sa aktualizuje istá časť virtuálneho potenciálu vytvoreného umeleckého diela v udalosti prebiehajúcej skúsenosti. To, že zrejme nikdy nepôjde o celý potenciál, naznačujú aj dejiny recepcie readymade, ktoré Daniels[21] charakterizuje ako nekončiace sa dejiny ich redefinície. Dokladá to zoznamom, v ktorom figurujú: Duchampov súčasník Man Ray, ktorý vystavuje objekty, ktoré na rozdiel od Duchampových majú obrazové kvality, *objets trouvés* surrealistov, ktorých výber je ponechaný na úplnú náhodu. Pokračujúc umením šesťdesiatych rokov, keď sa presúva, u Duchampa neprítomný, dôraz na materialitu týchto predmetov v pop-arte (bežný komerčný charakter) a novom realizme (dôraz na stopy bežného používania ako odkazov na každodenný život mimo umenia). Ďalej sa možno pozrieť na konceptuálne umenie konca šesťdesiatych rokov, ktoré chápe readymade (predovšetkým neasistované readymade) ako koniec umenia, v ktorom bola dôležitá forma a prechod k umeniu obsahu, ku konceptuálnemu umeniu (cesta od vzhľadu ku koncepcii).[22] Daniel Buren naproti tomu trval na tom, že viditeľnosť readymade závisí od kontextu umenia ako rozšíreného rámca maľby, a tak nepredstavuje posun od objektového

20) A. Danto vo svojom známom texte *Svet umenia* (Prel. Jozef Cseres. In: *Profil súčasného výtvarného umenia.* Roč. 7, 2000, č. 4, s. 111-113), publikovanom v šesťdesiatych rokoch a venujúcom sa škatuliam Brillo A. Warhola, argumentoval, že rozdiel medzi skutočnou škatuľou Brillo a tou v galérii vytvára teória a možnosť, aby sa niečo stalo umením, je daná miestom v histórii.

21) DANIELS, c. d. v pozn. 19.

22) Pozri esej KOSUTH, Joseph: Art After Philosophy. In: HARRISON, Charles – WOOD, Paul (Eds.): *Art in Theory 1900 – 1990: An Anthology of Changing Ideas.* Oxford, UK, Cambridge USA – Blackwell, 1999, s. 840-850, prvýkrát publikovanú v roku 1969, a podľa ktorej je „všetko umenie (po Duchampovi) konceptuálne (svojou povahou), pretože umenie existuje iba konceptuálne" (s. 844).

charakteru umenia.[23] V tomto výpočte by sme mohli pokračovať, ale pre naše potreby to nebude potrebné. Výpočet redefinícií readymade ukazuje rôzne spôsoby (rámce), ktoré boli vytvorené a ktorými sa dá na tieto diela nahliadať, uvažovať o nich alebo na ne nadviazať vo vlastnej tvorbe. To, že sa tak stalo a stále sa deje, dáva týmto dielam miesto v rámci umenia a ukazuje aj aktualizuje ich potenciál.

Pozrime sa však na iný aspekt diel readymade. Tým, že nás Duchamp vedie k zvažovaniu umenie/neumenie, kladie vlastne filozofickú otázku: „Prečo je to umenie?" alebo „Ako funguje umenie?". Na túto otázku však nemôže dať odpoveď filozofia, ktorá dáva len univerzálne odpovede, ale zase len umenie a každé umelecké dielo po svojom. Duchampovi sa toto rozšírenie konceptuálneho rámca podarilo tým, že spochybnil vzťah medzi vizuálnou (zmyslovo vnímateľnou) podobou diela a jeho obsahom. „Snažil som sa vytvoriť novú myšlienku pre objekt, o ktorom si všetci myslia, že ho poznajú. Čokoľvek môže byť niečím iným, to je to, čo som chcel dokázať."[24] Z pojmu umenia sa stala *premenná*, s ktorou sa dá v autorskej stratégii v tejto podobe pracovať. Ďalším dôležitým bodom bola legitimizácia *opakovania* ako tvorivého postupu, obsiahnutá v Duchampovom geste. V readymade sa prezentuje to isté (vizuálne), čo nájdeme mimo sveta umenia, a súčasne sa predpokladá možnosť opakovania toho gesta za istých podmienok (tvorba ďalších readymade podľa daných obmedzení[25]). Ak zhrnieme dôsledky Duchampovho gesta, tak jedným z hlavných bude otvorenie konceptu umenia. Z umenia sa stáva priestor (pole) na testovanie variácií a permutácií konceptov, s ktorými sme schopní v interpretácii pracovať: autor, umelecké dielo, séria, cyklus, hnutie, umenie, kontext umenia... to všetko sa môže v rámci autorskej stratégie, prítomnej v diele, nachádzať v stave *konštanty* (nadviazania na existujúce pravidlá) alebo *premennej* (otvorenia

23) „[...] všetky diela, ktoré tvrdia, že skoncovali s objektom (konceptuálnym alebo iným), sú esenciálne závislé od jediného uhla pohľadu, z ktorého sú ‚viditeľné', a priori považovaného (prípadne vôbec nezvažovaného) za nevyhnutný. Významný počet umeleckých diel (predovšetkým idealistických, napr. diela Ready-made všetkých druhov) ‚existujú' len preto, že miesto, na ktorom ich vidíme, je považované za samozrejmé" BUREN, Daniel: Beware. In: HARRISON, WOOD, c. d. v pozn. 22, s. 850-857.

24) DUCHAMP, Marcel: v rozhovore s Ulfom Lindem v roku 1961. In: SZEEMAN, c. d. v pozn. 19, s. 90.

25) Duchamp kládol na výber objektov pre readymade prísne kritériá: „Musíte natrafiť na niečo, čo vám je ľahostajné, akoby ste nemali žiadny estetický pocit. Voľba ready made je vždy založená na vizuálnej ľahostajnosti a zároveň, na úplnej absencii dobrého alebo zlého vkusu." CABANNE, Pierre: *Dialogues With Marcel Duchamp.* New York: Da Capo Paperback 1987, s. 48.

konceptu tvorivej participácii). Od výsledného namiešania (autorskej stratégie) bude závisieť povaha a charakter diela a možnosti našej interakcie s ním. Každé dielo nás tak ako divákov viac alebo menej stavia do pozície experimentátora so sebou samým. Odkazuje na subjekt a spôsoby interakcie s dielom (spôsoby fungovania umenia a skúsenosti), ku ktorých uvedomeniu nás privádza.

Asi by sme márne hľadali jedinú príčinu tohto prerodu (vizuálneho) umenia, pre ktorý sa pripravovala pôda minimálne od konca 19. storočia, ale určite jednou z príčin je objav fotografie a ďalších technických obrazov, ktoré radikálne zmenili spôsoby, akými sa vzťahujeme k skutočnosti. V tomto kontexte je možno zaujímavé pozrieť sa na jeden paradoxný fakt v histórii readymade, ktorým je spôsob, akým sa znovuobjavili na scéne v šesťdesiatych rokoch. Duchamp, keď pristal na ponuku znovuvytvorenia série multiplov (8 readymade po 12 kusov) zo starých a väčšinou stratených readymadeov, trval na tom, že pisoár, z ktorého pozostávalo dielo *Fontána* (stratené), musí byť nanovo vytvorený podľa zachovanej fotografie a nemožno naň použiť dostupné sériovo vyrábané pisoárové mušle, nech by boli akékoľvek podobné. A to bez ohľadu na náklady, ktoré boli údajne enormné. Dieter Daniels[26] naznačuje, že vysvetlením môže byť kontext šesťdesiatych rokov (1964), keď sa k realizácii multiplov pristúpilo. Vznikali medzi dielami pop-artu, ktorého autori už nepracovali priamo so sériovo vyrábanými objektmi, ale s ich ručne vytvorenými nápodobami (readymade ako remake).[27] Domnievame sa však, že práve fotografia hrá v porozumení readymade (a zmeny, ktorú v umení vyvolali) dôležitejšiu úlohu. Dovolíme si tak drobnú špekuláciu, ktorú, ako dúfame, ospravedlní ďalšia časť tohto textu.

Ak sa na fotografiu ako reprezentanta technických obrazov pozrieme z hľadiska teórie V. Flussera[28], tak fotografia nie je obrazom v tradičnom zmysle, ktorý reprezentuje zobrazené (scénu, objekt), ale programom videnia, ktorý projektuje svoj program smerom von (na svojich divákov). „Tak ako nás dnes obklopujú, znamenajú technické obrazy modely (predpisy) pre prežívanie, poznávanie, hodnotenie a konanie spoločnosti. Znamenajú imperatívne programy. Tvorcovia fikcií a ich aparáty dávajú v súčasnosti obrazom nielen

26) DANIELS, c. d. v pozn. 19.

27) „Čo môže byť lepším odôvodnením Duchampovej premeny jeho Readymade na multiple než tieto umelovytvorené ‚atrapy', ktoré Warhol v stovkách skladal, podobne ako tovar na paletách v sklade supermarketu, v Galérii Stable v New Yorku v tom istom roku 1964?" Ibidem, s. 30.

28) FLUSSER, Vilém: *Do universa technických obrazů.* Praha: OSVU 2001.

naprogramovaný, ale programujúci význam."[29] Teda „dešifrovať nejaký technický obraz neznamená dešifrovať to, čo je ním ukazované, ale prečítať z neho jeho program"[30]. Ak budeme chápať vizuálne umenie od konca 19. storočia ako reakciu na objavenie sa fotografie a v dôsledku toho postupnú redefiníciu svojho programu, miesta a funkcie v spoločnosti, tak readymade možno chápať ako zavŕšenie tohto procesu, ktorý obrátil pozornosť k samotnému programu umenia a viedol k uvedomeniu si možností kritiky, ktoré umenie ponúka. Ak notoricky známa fotografia[31] bola projekciou (programom) toho, ako sa pozerať na pisoárovú mušľu ako na fontánu, je celkom logické (to, čo sa predtým javilo ako paradoxné), že znovuvytvorenie musí vychádzať z obrazu projektovaného touto fotografiou.[32]

Flusser nám hovorí, že program fotografie znie: *Pozeraj sa práve takto na tento objekt* (a následne na čokoľvek iné). Objektom fotografie sa môže stať čokoľvek a fotografia to zastaví a podrobí svojim parametrom (rámcovanie, hĺbka ostrosti, svetelnosť, jas, kontrast...). Analyzuje časti sveta (objekty, udalosti, scény) tým, že ich rozloží na diskrétne súčasti (koncepty), ktorých výzor a charakter možno manipulovať prostredníctvom aparátu, ktorý ich vytvoril. Umelci očarení možnosťami, ktoré fotografia pre vizuálne umenie otvára, experimentujú s vizuálnou formou v snahe preskúmať všetky možnosti, aby sa v druhej polovici 20. storočia mohli prepracovať k samotnému programu – k otázke fungovania umenia. Umenie je, Flusserovou terminológiou, projekciou konceptov vnímania na skúsenosť divákov. Ale nie je to s cieľom ich ovládania (manipulácie), ako to robí politika a reklama, ale uvedomenia si týchto programov. Umenie programuje svojich divákov, aby im ukázalo – umožnilo zažiť a uvedomiť si –, ako môžu byť programovaní. To, samozrejme, neznamená, že všetko umenie už má byť iba čisto konceptuálne, toto rozšírenie konceptu umenia otvorilo obrovské možnosti pre už naakumulované poznanie a techniky tradičných médií (maliarstvo, sochárstvo), ktoré sa dajú využiť na analýzu a kritiku nových médií, produkujúcich technické obrazy. Pozrime sa touto optikou na konkrétny príklad maliarskej inštalácie Rastislava Podobu *Nižšie úrovne*[33].

29) FLUSSER, Vilém: *Do universa technických obrazů*, s. 50.

30) Ibidem, s. 48.

31) Čiernobiela fotografia Alfreda Stieglitza *Fontána Richarda Mutta*, vytvorená pre časopis *The Blind Man* (New York) č. 2 v máji roku 1917.

32) Tento problém by si určite zasluhoval hlbší umeleckohistorický a filozofický výskum, ktorý však, vzhľadom na časové a priestorové okolnosti, musí ostať v podobe budúceho programu.

33) Výstava v Stredoslovenskej galérii v Banskej Bystrici, Bethlenov dom (od 29. októbra 2019 do 2. februára 2020).

Maľovanie fotografického obrazu – inštalácia
Rastislava Podobu *Nižšie úrovne*

Rastislav Podoba (1975) dlhodobo rozvíja svoj maliarsky program skúmania priestoru na pomedzí reprezentácie a abstrakcie. Teritórium maľby medzi zobrazením sveta tam vonku (krajiny) a skúmaním možnosti maľby ako takej v jej technologických a materiálových možnostiach. Jeho obrazy spravidla vznikali na základe fotografického záznamu krajiny alebo človekom transformovanej krajiny, či jednoduchého objektu v krajine a pod. Toto skúmanie dostáva nový rozmer v zmene východiska, ktorým sa v poslednom období stávajú letecké snímky topografií krajiny. Fotografické východisko sa tu vzďaľuje od bežných možností pohľadu ľudského diváka a mení sa na strojový (automaticky snímaný) topografický pohľad z veľkej výšky (lietadlo, družica) na krajinu. Fotografie bez intencionality, ľudskej mierky a rozmerov vznikli v inom čase, sú reprezentáciou (polohopis a výškopis) povrchu krajiny v inej mierke a z bodu v priestore, ktorý je ľudskému oku primárne nedostupný. Sú uložené ako diskrétne digitálne dáta v strojovom jazyku, upravované a syntetizované algoritmami tak, aby popisovali povrch našej planéty. V rámci koncepcie technického obrazu V. Flussera na nás tento druh fotografií projektuje svoje parametre a programuje tak náš pohľad podľa svojich princípov[34]. Maľba tieto technické obrazy pretvára, nanovo konštruuje v pomalom médiu olejomaľby a podrobuje ich „nášmu“ ľudskému pohľadu. Z diskrétneho a numericky reprezentovateľného robí súvislé, nepretržité ťahy a plochy – výsledky pozorovania a manuálneho maľovania. Tým nám predstavuje obraz krajiny v „našej“ mierke – v rámci možností a hodnôt nášho pohľadu. Je tak kritikou práve tých princípov technického obrazu, ktoré si takto v rozdiele môžeme uvedomiť, a toto porovnávanie je kľúčom k porozumeniu malieb v inštalácii.

Pohľad na leteckú snímku je možné zacieliť na vrstvy rôznej výšky a objekty rôznej polohy. Avšak v digitálnom obraze, ktorý je plochou zloženou z diskrétnych jednotiek rôznych parametrov, podľa získaných dát a výpočtu softvéru, žiadne úrovne vlastne nie sú. Úrovne, o ktorých je tu možné uvažovať, sú dané až naším pohľadom a jeho situovanosťou zvrchu. Až potom sa na ploche prekrývajú vrstvy krajiny od úrovne oblakov v atmosfére cez napr. dym, koruny stromov, vegetáciu, pôdu, vodné zdroje, dno riek a morí... Transkripcia technického obrazu túto vrstevnatosť rešpektuje, rozširuje ju však aj o možnosť vnímať topografické

34) Lev Manovich vo svojej knihe *The Language of New Media* (Cambridge, Mass.: The MIT Press 2001) uvádza tieto princípy nových (digitálnych) médií: 1. numerická reprezentácia, 2. modularita, 3. automatizácia, 4. variabilta a 5. kultúrne transkódovanie.

motívy v paralele k textúre a technologickým postupom média maľby, čím sa postupne dostávame nižšie k úrovniam vrstvenia a spracovania maliarskej hmoty. Náš pohľad rozšírený technikou a technológiami zobrazovania sa tu nanovo a spätne interpretuje a zhodnocuje v situácii pozorujúceho človeka, kde sa znovu objavujú hodnoty: hore – dolu, vpredu – vzadu, vľavo – vpravo, figúra – pozadie. Dostávame sa až k úrovni maliarskej hmoty, kde sa stráca reprezentatívna funkcia a ostáva už len dynamika faktúry a technologické možnosti maľovania. Neistota o tom, čo práve pozorujem, či index maľovania a reprezentáciu maľby, či reprezentáciu povrchu krajiny, mi bráni v prechode na automatické fungovanie v niektorom z pohľadov zo skúsenostného repertoáru a vedie ma k porovnávaniu.

Tým sa to však nekončí, pretože sa dostávame k implicitne prítomnému motívu pohybu a času, ktorý inštalácia tiež problematizuje. Čo bude výsledkom približovania sa ku skutočnej krajine? A čo bude výsledkom približovania sa k jej technickej reprodukcii a čo, do tretice, bude výsledkom približovania sa k maliarskej interpretácii technickej reprodukcie? Uvedomujeme si tu limity rôznych druhov reprezentácií a ich vzťah k ľudskej mierke. Pohyb bližšie a ďalej je v inštalácii rozložený prekrývajúcimi sa úrovňami relatívnych detailov/celkov, na ktoré sa jednotlivé maľby rôznych formátov zameriavajú. Okrem potešenia z technicky prepracovanej maľby nám inštalácia vo svojom porovnaní technického obrazu a maľby kladie otázky širšieho rámca presahujúceho doménu umenia. Otázky vzťahu nášho pohľadu a krajiny. Aké sú naše možnosti a limity uchopiť pohľadom väčšie krajinné celky (prípadne celú Zem), aké poznanie a hodnoty sú skryté v tomto pohľade, ale aj aké sú jeho dôsledky? Aká je naša zodpovednosť za toto poznanie?

Tak sme sa na záver dostali k otázke: „Ako funguje umenie v inštalácii *Nižšie úrovne?*“ Na to, aby sme mohli adekvátne interpretovať aktuálne diela Rastislava Podobu, potrebujeme porozumieť autorskej stratégii, ktorá je vo svojich aspektoch rámcovaná nielen skúmanou výstavou (konkrétnymi obrazmi a ich inštaláciou), ale viacerými úrovňami vzťahov (faktormi vstupujúcimi do interpretácie): celým doterajším dielom, vzťahom k iným maliarom (kontext média maľby), vzťahom k vývoju umenia (postkonceptuálne umenie nielen vizuálne, ale aj literatúra, fotografia a pod.), vzťahom k svetu mimo umenia – širšiemu kultúrnohistorickému kontextu (veda – topografia, ekológia... médiá, politika...). Niektoré sú pre porozumenie autorskej stratégii dôležitejšie, niektoré menej. Ak sa pozeráme z hľadiska pojmu umenia, tak niektoré môžeme zaradiť k vnútroumeleckým a niektoré k mimoumeleckým.[35] Kde však bude

35) O vzťahu medzi umením a neumením pozri knihu PODHORSKÝ, Rastislav: *Prievozník. O ľuďoch v neumení a figúrach v umení.* Bratislava: VŠVU, Slovart 2017.



Rastislav Podoba: *Predhorie* (2019).
Detail obrazu z inštalácie, olej na plátne. Foto: Archív autora.



Rastislav Podoba: *Nižšie úrovne* (2019).
Inštalácia, SSG Banská Bystrica. Foto: Archív autora.

táto premenlivá hranica v tomto prípade, je tiež vecou komplexného rozhodovania v konkrétnom prípade.

Dosiaľ uvedené výsledky skúmania naznačujú, prečo sa „výskum“ pojmu umenia musel presunúť z domény filozofie do umeleckej praxe. Ak sa programom umenia stáva kritika programovania skúsenosti novými médiami (technickými obrazmi) a nové médiá sú projektovaním (filozofických, vedeckých...) konceptov do skúsenosti, tak sa filozofia môže pridať (ak jej na tom bude záležať) k tomuto skúmaniu až potom, keď umenie v podobe konkrétnych umeleckých diel otvorí a nastaví možné pole skúmania.[36]

36) Možno sa však v estetike a filozofii umenia a estetike tento pohyb už deje. Pozri: NANAY, Bence: *Aesthetics as Philosophy of Perception*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

POSTKONCEPTUÁLNÍ PŘESAHY V KRESBĚ

Lenka Sýkorová

ABSTRAKT · Kresba je základním kamenem výtvarné formy. V současném umění se objevuje jako studijní nástroj, a také autonomní médium. Kresba po staletí sloužila pro rychlý náčrt myšlenky. Od 60. let 20. století zastává rovněž úlohu uměleckého gesta, které nemusí zůstat uvězněno v prostoru papíru. Volně přechází z plochy do objemu. Vymezuje se vůči rámu a vydává se do prostoru, pomocí performance, objektu a instalace nebo u nových technologií z analogového do digitálního virtuálního prostředí. V příspěvku jsou reflektovány tyto jednotlivé přístupy současných intermediálních umělců, pro něž je výchozí idea zhmotněna i do média kresby v intencích jeho současného osvobození z plochy. Na konferenci byl prezentován projekt Postkonceptuální přesahy v kresbě, který od roku 2014 mapuje současnou českou a slovenskou kresbu s přesahy do zahraničí. Součástí výše zmíněného projektu je výstavní činnost, vydání odborné publikace, přednášky a příspěvky na dané téma, jako je i tento, v rámci konference *Obraz/rám/priestor*. Stanoveným cílem není dokonale zmapovat kresbu v současném vizuálním umění, ale naznačit určitou analýzu se zaměřením na umělce narozené od 70. let minulého století a díla, která vznikla od roku 2000. Jedná se o generaci, jež byla na vysokých uměleckých školách vedena konceptuálními umělci, vůči kterým se však vymezila, a to větším smyslem pro výtvarnou materiální formu, kvůli které je řadíme do postkonceptuálního umění. Střední a nastupující generace umělců kresbu chápe jako klasické médium, současně ji ale podrobuje reflexi samotného média a experimentu, který je současnému umění vlastní. Od dob antiky je kresba vnímána jako studijní nástroj a základní kámen výtvarného vzdělání. Toto se umocňuje nástupem humanismu a termínem „disegno“ v renezanci. Kresba vždy sloužila jako nástroj intimního, osobního uměleckého gesta. Roli pomocného i základního média kresba z části ztrácí s nástupem rebelující moderny a v druhé polovině dvacátého století získává kresba pozici individuálního výrazového prostředku plné, definitivní umělecké formy. V textu je shrnuto vymezení média kresby, které nabízí umělcům svobodu. Propojením oka, ruky a mozku se smysly se dostává do kresebného gesta i pohybový prvek, který jsem předvedla na příkladech experimentů, kterými jsou přes linie přesahující z plochy do prostoru pomocí procesu (David Böhm a Jiří Franta), pohybu (Markéta Jáchimová), gesta (Petra Herotová), performance (Jan Pfeiffer) a materiálu (Juraj Gábor). Poukázala jsem na osvobození média kresby, které nastalo v druhé polovině minulého století a trvá dodnes. Jedná se o moment opuštění tradičního chápání, že kresba je jen o činnost spojená s tužkou a papírem.

KLÍČOVÁ SLOVA · současná kresba, postkonceptuální umění, intermediální umění, české umění, slovenské umění