

Ivan Gerát and Marian Zervan

Images, narrations and performativeness in the work Citizens by Štefan Papčo

Abstract

Papčo's work *Citizens* composed of five wooden statues placed in the alpine country, captured by cameras and screened in a gallery, offers, thanks to its richly structured nature of imagery and time-existence, a new perspective on a number of well-known theoretical questions (e.g. the problem of defining the image and representation in various media; the reflection on the relationship between art, nature and technology; the tension between the cult of image and iconoclasm) and, at the same time, it raises new questions within the force field of correlations between the visual media, society and time-limited human existence. The study attempts to respond to those questions at three levels or sections: image, narration and performativeness.

Keywords: image – narrative – action – anti-monument – iconoclasm

Associate Professor PhDr. Ivan Gerát, PhD (1964) studied art history, aesthetics, philosophy and Slavonic studies in Bratislava and Freiburg (Germany), where he received his PhD (1994). Since 2005 he has been the director at the Institute for Art History of the Slovak Academy of Sciences in Bratislava. He also teaches as associate professor at the University of Trnava. He publishes on mediaeval iconography as well as on the methodology of art history. His published books include *Legendary Scenes: An Essay on Medieval Pictorial Hagiography* (2013); *Medieval Pictorial Themes in Slovakia* (2001, in Slovak); *Medieval Pictorial Legends of Saint Elisabeth*, (2009, in Slovak) *Holy Fighters of the Middle Ages* (2011, in Slovak). His current research focuses on the broad cultural contexts of images in the Late Middle Ages, historiography and philosophical problems of image interpretation.

Professor Dr. Marian Zervan, PhD (1952). He graduated from School of Philosophy at Comenius University Bratislava in 1977 and completed his PhD at School of Architecture, Slovak University of Technology in 2000. Following year he gained his associate professor degree in Architecture and Urbanism at the same institution. The same degree in Art History he received from School of Philosophy, University in Trnava in 2006. Since 2010 he is professor of Art History and Theory at Trnava University in Trnava city, Slovakia. Between 1993 and 2003 he served as Head of Architecture, Art & Design Theory and History Department at School of Architecture, Slovak University of Technology in Bratislava, Slovakia. Currently he lectures at Art History and Theory Department, School of Philosophy in Trnava where he also serves as Vice-dean for Science and Research. Simultaneously he lectures at Art History and Theory Department, Academy of Fine Arts in Bratislava. His research and writing focuses on methodology and theory of fine arts and architecture, on sacral and profane iconography and contemporary architecture. He curated and co-curated number of fine arts and architecture exhibitions both in Slovakia and abroad including architectural exposition in Czech and Slovak pavilion at 7th Venice Biennale in 2001.

Ivan Gerát a Marian Zervan

Obrazy, narácie a performatívnosť v diele Štefana Papča *Občania*



Abstrakt

Papčove dielo *Občania*, zložené z piatich drevených sôch umiestnených vo vysokohorskej krajine, snímaných kamerami a premietaných v galérii, umožňuje vďaka bohato štruktúrovanému charakteru svojej obraznosti a časovej existencie nový pohľad na viacero známych teoretických otázok (napr. problém definície obrazu a reprezentácie v rôznych médiách, reflexia vzťahu umenia, prírody a techniky, napätie medzi obrazovým kultom a ikonoklazmom) a súčasne vyvoláva aj nové otázky v silovom poli vzájomných vzťahov obrazových médií, spoločnosti a časovo limitovanej ľudskej existencie. Štúdia sa pokúša na ne reagovať v troch rovinách alebo rezoch: obrazu, narácie a performatívnosti.

Kľúčové slová: obraz – rozprávanie – akcia – antimonument – ikonoklazmus

Dielo – východiskový opis

Papčove dielo *Občania* je potrebné najskôr opísať a dohodnúť sa na jeho opise. Je to zdanlivo jednoduchá úloha, ale má aj niekoľko zauzlení. Na úvod sa dá jednoducho povedať, že dielo sa skladá z piatich drevených sôch, umiestnených na rôznych miestach vo vysokohorskej krajine. Sochy snímajú kamery nabíjané z prírodných zdrojov. Snímky sa v digitálnej podobe priebežne prenášajú do galérie, kde sa premietajú na stenu. Z piatich pôvodne drevených trojrozmerných individuálnych sôch v prírodnom prostredí napokon vzniká dvojrozmerné svetelné súsošie v umelom, galerijnom prostredí.

Prvé zauzlenie vyplýva z otázky, či sa zobrazenia sôch v galérii zbavujú svojho spojenia s prírodným prostredím. Výsledné zobrazenie môže byť manipulovaným výrezom ich tvaru, ale aj v tomto fragmentárnom tvare sa zachovávajú stopy, ktoré prostredie v drevenej soche aktuálne zanecháva a napokon aj definitívne zanechalo. Počas troch rokov nechránenej expozície rezbárskeho diela je socha vystavená extrémnemu prostrediu a poveternostným podmienkam. Súčasťou umelcovho zámeru je nechať prírodné sily vstupovať do svojho diela tak, že menia jeho tvar dočasným (napr. premeny svetelných situácií počas dňa) alebo trvalým (napr. zvetrávanie povrchu) spôsobom.

Druhé zauzlenie sa týka spôsobu rámovania diela. Pôvodne ide o sochy a súsošie bez podstavca, no samotným zasadením do prírodného prostredia, exponovaním voči kamere v určitej pozícii a uhle, ako aj spôsobom dvojrozmerného zobrazenia na stene sa reálne či pomyselne vytvára rámovanie. Každá socha má hmotnosť, ale v súsoší ju stráca a ako súsošie vlastne „levituje“ – v tomto zmysle sú nielen zobrazením sôch v rôznych okamihoch a etapách, ale aj „záračným“ zobrazením. Stretnutie s týmto zobrazením sa podstatne odlišuje od reálnej skúsenosti praktického porozumenia fyzickému svetu, čím sa u diváka môžu navodzovať zmenené stavy vedomia.¹

Konkrétny obsah tohto zistenia závisí od spôsobu, ako je alebo bude súsošie na stene umiestnené, či sa vznáša na nasvietenej ploche steny, alebo je situované inak. Dielo *Občania* sa teda skladá z piatich samostatných drevených sôch a jed-

¹ Porovnaj Nie, Giselle de. 2002. *Eine Poetik des Wunders: bildhaftes Bewußtsein und Verwandlungsdynamik in den Wundererzählungen des späten sechsten Jahrhunderts. Mirakel im Mittelalter. Konzeptionen - Erscheinungsformen - Deutungen*. Ed. K. Herbers a D. Bauer. Stuttgart: Franz Steiner, 2002, s. 135 - 150, tu 136.



Štefan Papčo: *Občania*, 2015, súsošie, drevo
Virtuálne súsošie predstavuje pružný antimonument závislý od priestoru svojho umiestnenia. Nosným zámerom pamätníka je sprítomnenie špecifickej kvality spoločného zážitku československých horolezcov z obdobia 70. a 80. rokov 20. storočia. Tento je priamo spätý s citlivým uchopením prirodzených možností krajiny a politických obmedzení danej doby.

ného svetelného, digitálne utvoreného súsošia. Všetky časti diela si žijú vlastným životom od momentu, ako ich autor vytvoril a vynesol na vybrané miesta, ale súčasne ich ten istý autor spojil do jedného celku už tým, že nastavil kamery, nastavil parametre zobrazenia prostredia a určil či prepočítal spôsob a smer premietania výsledného tvaru na stenu. Z tohto pracovného postupu vyplývajú závažné významové dôsledky. K ich rozboru pristúpime neskôr, po definovaní kontextov, ktoré ich podmieňujú.

Tretie zauzlenie vyplýva zo vzťahu časovosti diela k časovosti jeho opisu. Prítomné zamyslenie v takej fáze jeho existencie *Občanov*, keď ešte nie sú známe všetky rozhodnutia, ktoré autor bude musieť urobiť (alebo v nepravdepodobnom prípade zanedbať), aby určil podobu a spôsob prežívania či zániku toho, čo vytvoril a stále vytvára. O určitých otázkach môžeme zatiaľ vysloviť len kvalifikované predpoklady, nie faktické tvrdenia. Ak chápeme každú jednotlivú sochu ako dielo, výsledný tvar vrátane spôsobu a procesu vzniku môžeme nazvať

superdielom. Práve ono podstatným spôsobom rámcuje fyzickú podobu jednotlivých rezbárskych diel a ich celkové vnímanie. Vo vzťahu k fyzickej podobe jednotlivých artefaktov vyvstáva otázka, čo sa stane s piatimi drevenými sochami v rôznych horských masívoch: nevedno, či zmrznú, zhnijú, alebo zvetrajú. Autor si vybral ako materiál nemorené lipové drevo, ktoré vzhľadom na svoju konzistenciu podlieha vplyvom prostredia rýchlejšie ako iné dreviny. Zatiaľ sa nedá vylúčiť možnosť, že autorským úmyslom môže byť aj definitívne rozplynutie drevených sôch v prírode.

Rovnako je možné, že v istej fáze svojej existencie sochy nadobudnú takú atraktívnu podobu, že autor sa rozhodne prezentovať ich iným spôsobom. Vzhľadom na reálne možnosti galérií exponovať dielo v limitovanom čase, ako aj vzhľadom na reálne obmedzené možnosti vnímateľa systematicky sledovať postupné premeny sôch bude vecou autorského rozhodnutia, akým spôsobom divákovi ukázať premeny či zápis povetria a prostredia. Konkrétna podoba rozhodnutia medzi dvoma extrémnymi možnosťami – úplným zničením diela, respektíve úplnou galerijnou prezentáciou jeho stôp – ovplyvní aj celkový zmysel superdiela. Je však zrejme, že tak ako sa menia alebo postupne zanikajú drevené sochy sa môže meniť alebo stratiť aj súsošie, ak pripustíme, že záznam premeny drevených sôch prepísaný do digitálneho kódu nie je príbežne alebo podľa určitého plánu ukladaný v nejakom pamäťovom médiu. Možno predpokladať rôzne podoby autorskej dokumentácie. Vzniknú fotografické či filmové záznamy autorského vynášania sôch do horského terénu? Budú sa divákovi prezentovať, prípadne dokumentovať aj príbehy ľudí, ktoré sochy stvárajú? Rovnako je možné predpokladať aj úplné alebo čiastočné vylúčenie dokumentácie prebiehajúcich procesov. Z odpovedí na tieto otázky vyplynú rôzne dôsledky. Keby sme pripustili, že autor naprogramoval od začiatku dej miznutia sôch a súsošia a už do procesu nezasahuje, potom by superdielo bolo antimonumentom v tom zmysle, že prostredie spôsobuje zmiznutie pôvodných skulptúr a zostava technických nástrojov ich zobrazovania predvzda proces miznutia monumentov v prostredí galérie. Ak platí, že autor ráta aj s dokumentáciou antimonumentu, teda so zachovaním vizuálnej dokumentácie jednotlivých fáz demonumentalizácie, potom sa siločiar procesu, paradoxne, zbiehajú do uložených zobrazení. Spôsob ich ďalšej prezentácie divákovi je potom záležitosťou budúcich rozhodnutí autora, prípadne aj spolupracujúceho galeristu či kurátora.

Niekoľko poznámok o obraze a obrazoch

Čo vlastne je a čo nie je v Papčovom diele obrazom? V tejto otázke sa skrývajú ďalšie problémy. Vieme viesť hranicu medzi slovom a obrazom, prípadne medzi verbálnymi a vizuálnymi obrazmi? Vieme obraz nejakým spôsobom odlíšiť od vecí, prostredníctvom ktorých sa obrazy vyjavujú? Kedy a v akom zmysle je pre obraz podstatná miméza či diegézis, kedy a v akom zmysle je obraz portrétom a kedy zasa rozprávaním určitého príbehu? Čo je obrazom a čo vecou? Veci sú látkové a obrazy efemérne: zjavujú sa a miznú, možno ich zatrieť a znovu objaviť pod vrstvami. Veci sú súčasťou látkových, fyzikálnych, chemických prostredí, no obrazy ako obrazy sú produktom psychofyzickej aktivity vnímateľov a zároveň aktív-

nou súčasťou rôznych spoločenských prostredí. Jedným zo zreteľných odlišení umeleckých obrazov od prírodných a ľudskou rukou neutvorených obrazov je, že sú premyslene zhotovované, a toto zhotovovanie spája poriadky jednoduchého videnia s poriadkami obrazu všeobecne a napokon aj s poriadkami umeleckého obrazu. Do akej miery možno Papčovo rozhodnutie vystaviť rezby dlhodobému a v mnohom ťažko predvídateľnému pôsobeniu prírodných síl pokladať za legitímnu súčasť procesu umeleckej tvorby v zaužívanom chápaní a do akej miery ide o rozhodnutie opustiť tradičný koncept obrazu ako umeleckého diela? Množstvo pojmov použitých v predošlej vete je kultúrne podmienených a odpovede rôznych divákov na položenú otázku sa môžu líšiť v závislosti od ich pozície v súčasných kultúrnych procesoch.

Popri tom však o každom obraze možno vysloviť aj všeobecnejšie tvrdenia, ktorých kultúrna a hodnotová podmienenosť nie je zrejmá na prvý pohľad. Videnie má svoje vlastné zákonitosti, napríklad videnie si samo rozlišuje popredie a pozadie, dopĺňa chýbajúce určenia na základe zákona pregnantného tvaru a podobe. Obrazy zasa sprostredkujú zjavovanie vecí v iných veciach na základe napodobenia a podobnosti, predpokladajú vzťah medzi predobrazom (napr. predlohou, modelom, prototypom) a obrazom. Poriadky videnia a obrazov smerujú predovšetkým k rozpoznávaniu už videného. Umelecké obrazy sú usporadúvané popri spoločenských, štýlových a slohových normách predovšetkým vlastným poriadkom videnia, ktoré umožňuje zviditeľňovanie nevideného alebo zviditeľňovanie nového videnia už videného.² Čo sa to však vlastne zjavuje vo veciach a prečo to nazývame obrazom? Prečo človek zhotovuje zvláštny typ obrazov – umelecké obrazy? Akým spôsobom generujú obrazy zmysel?³

Na vodnej hladine, v zrkadle, ale aj v umeleckom diele sa v prírodnom alebo umelo vyrobenom materiáli odrážajú, akoby sa vtláčali, iné veci alebo osoby a my môžeme byť fascinovaní alebo pobúrení mierou podobnosti a odlišnosti týchto vecí a ich odrazov či odtlačkov. Súčasne nás udivuje, že odraz vecí a bytostí v iných veciach nás oslovuje, stretávame sa s ním mnohotvárnym spôsobom, ale nevieme ho uchopiť inak ako zrakom, videním. Osoby a veci sa dokážeme dotknúť, ale odrazu vecí na vodnej hladine alebo v zrkadle nie. Vidíme ich, presnejšie môžeme ich len vidieť, a súčasne sa presviedčame, že vo svojom obraze neexistujú reálnym hmatateľným spôsobom. Z tohto stretnutia videného, podobajúceho sa a súčasne neexistujúceho sa rodí každý obraz, ale aj svár medzi pravými a nepravými obrazmi. Konkrétne historické podoby tohto sváru sú rôzne. Ľudia si už dávno uvedomili, že niektoré obrazy odkazujú na pravdu, no za istých okolností sa môžu zmeniť na problematický idol. Už od čias Mojžiša je známe, že idoly je možné a často aj potrebné kritizovať. Nositeľom tejto kritiky môžu byť aj obrazy, ktoré ironizujú pôvodný vizuálny jazyk a spôsoby prezentácie, vlastné obrazom, ktoré sa stali idolmi.⁴

2 Bližšie pozri Waldenfels, Bernhard. 2010. *Bildhaftes Sehen. Merleau-Ponty auf den Spuren der Malerei. Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundersten*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2010, s. 31 - 51, ale aj —. 1998. *Záhada viditeľnosti (poznámky fenomenologie umění ke statutu moderního malířství)*. Znepokojivá zkušenost cizího. Praha: Oikoymenth, 2010, s. 231 - 234.

3 Boehm, Gottfried. 2007. *Wie Bilder Sinn erzeugen - Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press, 2007.

4 Julius, Anthony. 2001. *Idolizing Pictures: Idolatry, Iconoclasm and Jewish Art*. New York: Thames & Hudson, 2001.

Niektoré obrazy len niečo predstierajú či nahrádzajú čosi neexistujúce ako jeho simulakrum.⁵ Tu má pôvod aj uctievanie a zatracovanie obrazov, ich ničenie, ale aj využívanie pri rôznych magických, kultových a náboženských praktikách. Obraz v tomto chápaní je nevecná vrstva umeleckých diel, ktorá sa zjavuje všetkým, ktorí vidia. Z materiálneho pohľadu je táto nevecná vec fixovaná zárezmi do dreva, farebnými škvŕnami, usporiadaním plôch, stien a priestorov. Papčo svoje obrazy zámerne vytvára a predstavuje v rôznych médiách. V akej miere a na základe čoho pritom dokážeme odlíšiť vecné a nevecné – obrazové vrstvy? Okrem viac-menej tradičných prírodných a umelých obrazov i umeleckých obrazov využíva aj technické a digitálne obrazy, ktoré majú spoločné to, že sú zhotovované pomocou aparátov rôzneho druhu. Nimi produkované obrazy sa od svojich predobrazov odlišujú mierou spojitosti a nespojitosti, teda tým, čo býva označované ako analógové a digitálne zobrazenie. Obrazy a umelecké obrazy sa však odlišujú aj od predstáv, snov a vízií, a to tým, že sa nespoliehajú len na vizuálnu pamäť určitého jednotlivca, ale využívajú rôzne iné formy osobnej a kolektívnej pamäti a v neposlednom rade čerpajú z autonómnej vizuálnej pamäti. V nich sa spájajú s rôznymi predstavami a pojmami a súčasne sa organicky viažu na rôzne príbehy. Prizrieme sa najskôr základným pojmom, ktoré nám môžu pomôcť pri chápaní *Občanov*.

Papčovo dielo je zložené zo sochárskych, rukou utvorených obrazov reprezentujúcich konkrétne osoby. Aj na tejto rovine sa uplatňuje viacero všeobecných aj umeleckých polarít. Z tých všeobecných ide predovšetkým o polaritu človeka a prírody, občana a spoločenského poriadku, vydedencov či novodobých pustovníkov a kultúry vlastnej členom určitej spoločnosti. Spomedzi umeleckých treba pripomenúť najmä protiklad tela a drapérie, v tomto prípade tváre a bivačového vreca či spacieho vaku, ktorý je súčasne stretnutím dvoch poriadkov: figuratívneho, mimetického, napodobujúceho a nefiguratívneho, abstrahujúceho a ďalej rozvíjajúceho vybrané aspekty či súvislosti vizuálnych tvarov a podobností. Práve prostredníctvom systému podobností môžeme v drevených sochách zahalených do bivačových vriec vložených do skalných prasklín, previsov rozpoznať obrazy konkrétnych ľudí, dokonca aj slovenských horolezcov, ak sme ich osobne stretli, alebo sme ich obrazy už videli niekde inde. Súčasťou rozpoznavania sa stávajú aj celkom spontánne asociácie či vedomé pripomínanie rôznych príbehov, v čom sa prejavuje podstatná súvislosť obrazu a narácie.⁶ Rozpoznávať môžeme aj ľudí túžiacich po extrémnych zážitkoch, performerov a exhibicionistov, ale pravdepodobne aj ľudí utekajúcich od spoločenských poriadkov a podriaďujúcich sa dobrovoľne zákonom prírody, ľudí stúpajúcich na vrcholy a súčasne ľudí schúlených a ohrozených. Iba v takomto zmysle sú to obrazy – portréty alebo obrazy v pravom slova zmysle, ku ktorým sa následne viaže aj nimi pripomínaný súbor narácií. Papčo vo svojich drevených skulptúrach

5 Baudrillard, Jean. 1996. Praecessio simulacrolum. In *Host*, 1996, č. 6, s. 3 - 28; k diskusií o zmysle simulakra pozri aj Deleuze, Gilles. 1995. Platón a napodobenina. In *Host*, 1995, č. 5, s. 3 - 14; Camille, Michael. 2004. *Simulakrum. Kritické pojmy dejín umenia*. Ed. R. S. Nelson a R. Shiff. Bratislava: Nadácia Centrum súčasného umenia a vydavateľstvo Slovart, 2004, s. 62 - 76.

6 Pozri Simon, Ralf - Honold, Alexander (eds.). 2010. *Das erzählende und das erzählte Bild*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2010.

na rozpoznávajúcu funkciu videnia a obrazov nasadzuje aj funkciu zviditeľňujúcu, umožňujúcu vidieť obrazy ľudí, občanov, horolezcov inak ako doposiaľ. Vnímame ich jednak cez jeho osobitnú rezbársku poetiku, a jednak prostredníctvom zásahov prostredia a poveternostných vplyvov, keď postava postupne schne, mokne, hnie, ľadovatie či je zasnežená jej vecnosť, látkovosť. Práve tieto zmeny vecnej povahy sôch spolu s premenlivými kontrastmi tváre a drapérie (bivačového vreca) utvárajú zázemie sochárskych umeleckých obrazov. Keď sa telá jednotlivých postáv strácajú v abstraktných tvaroch drapérií, nevidíme ich konkrétnu podobu. Napriek fyzickým výkonom, ktoré obrazové asociuje, nevieme povedať, že by išlo o hrdinské telá stvorené na mimoriadne fyzické výkony, šport, prácu a boj.⁷ Monumentalizačné možnosti sochárstva miznú v abstraktnom tvare, a preto sa nedajú podriaďiť ideologickému výkladu. Autor tak pracuje nielen s konečnými líniami napodobenia až po prvotný predobraz (nehľadiac na to, či ho sprostredkovala spomienka, alebo fotografia), ale predovšetkým s rozsiahlymi a križujúcimi sa líniami podobností, zakladajúcimi mnohoobraznosť, a tým, čo možno na základe poetickéj funkcie Romana Jakobsona nazvať aj piktorálnou funkciou Papčových sochárskych obrazov.⁸ Ale tým sa obraznosť Papčovho diela *Občania* nekončí. O tom, čo sa deje s drevenými sochami v konkrétnom prostredí, sa len výnimočne môžeme presvedčiť in situ. Sochy sú zrejme zámerne umiestňované tak, aby nemohli byť poškodené alebo odcudzené a súčasne aby nemohla byť poškodená a odcudzená digitálna technika (kamery nabíjané vetrom alebo slnkom). Vidíme ich v prevažujúcej miere až v priestore galérie, na omietnutej stene alebo na premietacom plátne, a to vďaka tomu, že ich neustále sníma kamera zaznamenávajúca každú ich premenu až po možný zánik. Sú však snímané tak, že ich vidíme ako od prostredia izolované objekty, aj keď sa tento moment bude musieť vo finálnej inštalácii presne technicky doriešiť, a teda sa môže ešte zmeniť. Súčasne je záznam „života a smrti“ každej z nich dataprojektormi spojený do „virtuálneho súsošia“, ktoré však nie je výlučne statickým „maliarskym obrazom“, ale je aj filmovým „obrazom pohybom a obrazom časom“, aj keď to v niektorých etapách vôbec nemusí byť ľahké rozlíšiť. V tomto zmysle je Papčovo dielo *Občania* predovšetkým technickým a umeleckým obrazom súčasne. Je to technický obraz, ktorý umožňuje transformovať sochársky umelecký obraz do „maliarskeho“ či „filmového“ obrazu, transformovať efemérnosť dreva na efemérnosť farieb, svetiel, tieňov a tmy a súčasne produkovať zo statickej sochy vystavenej prostrediu a povetru statické a premenlivé súsošie zároveň. A znovu je to technický obraz, ktorý do umeleckého obrazu ikonického charakteru („portrétu“) infikuje umelecký obraz historický, takže vzniká hybridný obraz s náznakom deja a narácie. Výsledné superdielo od diváka vyžaduje vykročiť smerom od obrazu k príbehu pred a po obraze, aby si umelecký hybridný obraz zachoval čistotu portrétu a rovnako aj zmysel obrazu deja. A napokon je to technický

7 K pojmu hrdinského tela porovnaj Clark, Kenneth. 1956. *The Nude. A Study in Ideal Form*. New York: Pantheon Books, 1956; Stonard, John-Paul - Shone, Richard (eds.). 2013. *The books that shaped art history: from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*. London - New York: Thames & Hudson, 2013, s. 102 - 115.

8 Waldenfels, Bernhard. 1994. *Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl. Was ist ein Bild?* Ed. G. Boehm. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, s. 238.



obraz, ktorý umožňuje rozvinúť príbeh médií, od klasických po nové, vrátane príbehu sochárskeho média, ale predovšetkým odkazy na „históriu“ obrazov od každodenných, „záračných“, rukou neutvorených až po zámerne zhotovené a umelecké. Do interpretácie diela tak vniká aj otázka sváru medzi ikonodúliou a ikonofóbiou, príležitostne vystupňovanou až po rozličné prejavy obrazoborectva. V prípade, že by v priebehu troch rokov zaniklo päť Papčových drevených sôch a nikto by neukladal ich pamäťovú stopu, potom by v konečnom dôsledku zaniklo nielen „virtuálne“ súsošie *Občania*, ale aj jeho osobitá umelecká obraznosť. Tým by superdielo v zmysle zloženia rozptýlených a manipulatívne zlučovaných umeleckých a technických obrazov dostalo spoločensko-kritický rozmer metaforického odkazu na príbeh médií i rozprávania o zániku občianstva v kontexte manipulovanej pospolitosti. Z tohto uhla pohľadu možno *Občanov* chápať ako svojrázny príspevok do prebiehajúcich diskusií o úlohe obrazových médií vo vzťahu k súčasnej spoločnosti.⁹ Zmiznutie sôch a ich stôp by napokon viedlo aj k zmiznutiu zvoleného uhla pohľadu, takže v celku príbehu by radikálne vystúpila aj téma údely smrteľnosti, vlastného nám ľudom a našim produktom. Superdielo vo svojom celku neintegruje žiadne priame symbolické odkazy, ktoré by interpreta nútily položiť otázku zmyslu diela z perspektívy transcendentnej ľudskej konečnosti

Narácie

Obrazy sa často situujú do vzťahu k narácii, pričom niekedy je tento vzťah taký silný, že určité rozprávania sa stáva bytostným predpokladom vzniku obrazov a poznanie tohto príbehu zasa predpokladom pochopenia obrazov. Vzťah ikonických obrazov k obrazom naratívny možno prirovnať k vzťahu preddejiných, mýtických období s cyklickým časom k dejinám s ich časom lineárnym či udalostným alebo aj k vzájomnému vzťahu princípov napodobňovania (mimézis) a rozprávania (diegézis).¹⁰ Obrazy boli od počiatkov nerozlučne späté, takpovediac infikované príbehmi, na ktoré spontánne odkazovali, alebo sa ich postupne učili evokovať, aby dokázali zobrazit' viac alebo menej súvislý príbeh dejov a udalostí. Vzťah obrazu a slova sa často zamieňa reláciou obrazu a narácie, aj keď narácie nemusia byť nevyhnutne spojené so slovom. V prípade, že vzťah obrazu a narácie sa vykladá tak, že obraz je podriadený verbálnej narácii ako jej nástroj, z pozície obrazov sa tento názor javí ako logocentrizmus alebo lingvocentrizmus. Obraz a umelecký obraz so svojimi poriadkami a vlastnými významami sa potom dá pochopiť ako účinná hranica voči slovu a slovnému výkladu obrazov. V tomto texte uvažujeme o čistých obrazoch a obrazoch s dejom len ako o ideálnych stavoch umožňujúcich definičné operácie, pričom si uvedomujeme, že umelecké obrazy so zviditeľňovacou piktorálnou funkciou pracujú najčastejšie v hybridných režimoch a v rámci podporenia intenzity zviditeľňovacej funkcie prekračujú zaužívané normy a hranice. To je aj prípad Papčovho diela *Občania*. Narácia a dej intervencuje do sochárskych aj technických

umeleckých obrazov rozmanitými spôsobmi. V prípade piatich individuálnych sôch osadených v extrémnych priestoroch sa narácia a dej dostávajú do hry paradoxne prostredníctvom prírodného prostredia a prírodných dejov. Aký je napokon zmysel namáhavého výstupu, ktorý horolezci podstúpili? Trápili sa len preto, aby sa stratili v nehostinnom prostredí? Je výsledný tvar potvrdením ľudskej potreby zmysluplnosti, alebo v konečnom dôsledku jej popretím? Extrémny kontext funguje podobne ako extrémna poloha tela Diskobola, ktorá evokuje ako nevyhnutnosť pohyb či dej. Analogicky sa Papčovo dielo prostredníctvom inklúzie vizuálnych odkazov na extrémne situácie dožaduje príbehu vynesenia a príbehu metamorfóz materiálu a veci. Tieto príbehy patria k fragmentárne vnímanému dielu tak, že ho vysvetľujú a umožňujú ho pochopiť; vo vzťahu k celku, ktorý sme vyššie nazvali superdielom, sú dokonca jeho konštitutívnu súčasťou. Technické obrazy spolu s umeleckými kombináciami „maliarskych“ a „filmových“ a „virtuálnych“ sochárskych obrazov rozpútávajú celé série príbehov, ktoré sme naznačili vyššie. Napríklad príbeh sochárskeho média sa stáva aj príbehom o prekonávaní idolatrie a dokonca aj určitým obrazoboreckým činom. Práve vďaka svojej obrazoboreckej povahe však súčasne odkazuje aj na príbeh možnosti občianstva v rôznych spoločnostiach a dobách. Dá sa samotárske bivakovanie v chladnom a celkovo nehostinnom prostredí považovať za odkaz na súkromné oázy a niky, malé súkromné raje (často oveľa nenápadnejšie), v ktorých mnohí ľudia prežívali režim, ktorý im ponúkal neautentickú interpretáciu vlastných bytostných potrieb? Keďže v diele chýbajú symbolické odkazy zakladajúce možnosť ukotviť vlastnú identitu v širšom kolektívnom rámci, dá sa o superdielo uvažovať ako o naratívnom podobenstve radikálneho individualizmu, ktorý si volí vlastnú cestu aj za cenu nebývalých ťažkostí?

V súvislosti s technickými obrazmi treba pripomenúť ešte príbeh technického prenosu od snímania, prenosu cez satelit, cez montáž a projekcie, ktorý je základným príbehom vzniku superdiela *Občania*. Príbeh však nevyžadujú len rôzne typy obrazov a ich možnosti, ale aj jednotlivé poriadky či spôsoby reprezentácie. Napríklad realistický spôsob rezby tváre odkazuje na individuálne príbehy konkrétnych ľudí a konkrétnej komunity. Režim reprezentácie drapérie nielen infikuje individualizačný príbeh rôznou mierou anonymity alebo dokonca objektovosti, ale aj nastoľuje iné príbehy stúpania na vrchol, príbehy novodobého pustošenia a podobne. Príbeh sa do diela *Občania* dostáva aj prostredníctvom názvu ako inštrukcie možného čítania. Názov spája príbehy individuálnych ľudí a ich pospolitosti so širším problémovým poľom obcovania v zmysle občianstva a občianskych slobôd. Ten istý názov napája „virtuálne“ súsošie na líniu súsoší bez podstavca s podobnými názvami. Virtuálne súsošie ako logický kompozičný celok napokon vytvára určitú formu kolektivity ako prchavú svetelnú možnosť, dočasnú skúsenosť optickej koordinácie jednotlivcov schúlených do svojich súkromných svetov vo svojom nenápadnom vzdore voči oficiálnemu budovateľskému príbehu, ich začleneniu do rámca jedného umeleckého celku. Pravidlá usporiadania a fungovania tohto celku nevyplývajú z vôle ním koordinovaných jednotlivcov, ale určuje ich autor ako nadradený subjekt, ako kvázi

9 Porovnaj Grau, Oliver - Veigl, Thomas (eds.). 2011. *Media Art's Challenge to Our Societies. Imagery in the 21st century*. Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 2011, s. 349 - 374.

10 Ku vzťahu obrazu, textu a technického obrazu pozri Flusser, Wilém. 2002. *Komunikologie*. Praha: B+advertising, 2002.

demiurg vytvárajúci harmonické usporiadanie z jedinečných monád zo svojho vlastného rozhodnutia, na základe vlastnej vôle.

Je zrejmé, že v Papčovom superdielne *Občania* sa uplatňuje viacero typov obrazov a ich poriadkov, a súčasne aj rozmanité formy a typy narácií. Najnápadnejšou naratívnu zložkou sú príbehy horolezcov, na ktoré dielo odkazuje, takže sa stávajú jeho integrálnou súčasťou. Keďže ide o dávnejšie existujúce príbehy, ktoré podnietili obrazné spracovanie, môžeme ich nazvať naráciami predobrazovými. Od nich je potrebné odlišiť príbeh, obsiahnutý v dielne ako viac či menej plánované deje na statických drevených sochách. Tvorca necháva prírodné sily intervenovať do sochy ako veci, čím sa transformuje a mení aj samotný sochársky obraz vrátane svojich rozpoznávacích a zviditeľňujúcich funkcií. Tieto rozprávania nemôžu existovať bez obrazu, pretože sa viažu na jeho premeny. Preto ich môžeme nazvať vnútroobrazovými naráciami. Napokon sú tu pradávne príbehy sochárskeho média, rozprávania o vzťahu idolatrie a obrazoborectva, existujúce v kolektívnej pamäti kultúr nadväzujúcich na hebrejský monoteizmus. Keďže tieto príbehy vysvetľujú alebo komentujú možnosť či nemožnosť existencie umeleckého obrazu a jeho zmysel, možno ich nazvať metaobrazovými naráciami. Tieto tri typy narácie participujú rovnocenne a vo vzájomnej súhre na utváraní a dianí superdiela *Občania*, spoluvytvárajú jeho myšlienkovú a umeleckú hĺbku a definujú jeho miesto v dejinách kultúry.¹¹

Performativnosť

Papčovo dielo *Občania* nie je len hybridom rôznych podôb obrazových a naratívnych reprezentácií, ale je skutkom, minimálne skulptívnym, ale rovnako aj skutkom vnesenia rezbárskych artefaktov do prírodného prostredia, skutkom ich technického prepojenia a montáže a napokon aj skutkom spájajúcim netradičnú službu obrazu s nenápadným obrazoborectvom. Umelecovo telo a jeho činy sa tak rôznym spôsobom prejavujú v podobe superdiela, nastoľujú aj otázku performativnosti Papčových *Občanov*. Performativnosť tu zatiaľ vystupuje ako čosi neurčité, ale predsa len odlišné od performancie ako akčného umeleckého prejavu, respektíve od rozmanitých podôb performatívnych umení. Pod performativnosťou budeme pracovne rozumieť niečo na spôsob rečového aktu v austinovskom zmysle: performatívne akty Austin pôvodne odlišoval od konštatujúcich na základe toho, že nielen niečo vypovedajú a tvrdia o svete, ale vypovedajú a konajú súčasne: sľubujem je konštatovaním sľubu a súčasne jeho uskutočnením.¹² Vnesenie sochy na horu nie je len jednoduchou činnosťou smerujúcou k vytvoreniu diela, ale je aj plnohodnotnou umeleckou akciou, ktorá dielo obohacuje o ďalšie vizuálne aj symbolické roviny, hoci môže i nemusí byť vlastným akčným komponentom diela. V každom prípade performativnosť vnesenia drevených sôch superdiela *Občania* implikuje. Inak by sme ich museli vnímať ako paladium, ktoré náhodne našli satelity a kamery. Táto implikovaná a nie aktuálne sa dejúca performativnosť vťahuje do hry autora ako performerera.

11 Ku kritike obrazov z pohľadu teórie kultúry porovnaj Bisanz, Elize. 2010. *Die Überwindung des Ikonischen: kulturwissenschaftliche Perspektiven der Bildwissenschaft*. Bielefeld: Transcript, 2010, hlavne s. 23 - 48.
12 Austin, John Langshaw. 2004. *Ako robiť niečo slovami*. Bratislava: Kalligram, 2004, s. 14 et al.

Papčo je nepochybne aj skutočným performerom – už počas prieskumu na vysokej škole ponúkol ako súčasť prezentácie vlastného diela fyzicky náročný výkon ako umelecké predstavenie, keď pred zrakmi divákov šplhal po umelo vybudovanej stene. Pri realizácii diela *Občania* sa ho možno niekomu predsa len podarí stretnúť ako podivuhodného vysokohorského nosiča, ktorý namiesto bežného a potrebného proviantu vynáša do skál drevené sochy akoby do pomyselného rozptýleného „symbolického cintorína“ alebo ako sochára stelesňujúceho sizyfovský údel sochárstva. Náhodný divák však nemusí pochopiť jeho výkon ako súčasť umeleckého diela, táto rovina interpretácie videného môže ostať za horizontom jeho očakávaní a chápania. Papčovo dielo napokon nesie aj znaky performatívnych umení: tvorí ho niekoľko predvádzaných udalostí, ktoré sú zámerne vyzdvihnuté, keď pracujú aj s náhodou. Performatívny charakter diela zvyčajne signalizuje miera, v akej vstúpi do prebiehajúceho deja umelcovho telo. Nestačí, aby sa dielo dialo, alebo aby sa v dielne niečo dialo, dielo by malo pred nás predstúpiť v predvedení: aktuálnom fyzickom alebo sprostredkovanom technicom; aj permanentná premena drevenej sochy v prírode je udalosťou, ktorú dokážeme prežívať sprostredkované vďaka kamerám, takže ju evidujeme ako filmovú alebo videoartovú podobu udalosti. Prírodný kontext je pritom potlačený a udalosť stráca svoje prirodzené prostredie. Udalosťou je aj riadený vznik súsošia na stene galérie, kde sa kultúrny a spoločenský kontext umeleckej inštitúcie stáva podstatnou podmienkou a zložkou procesu, ktorým obraz súsošia vzniká. A možno je dokonca jedinou vecou, ktorá pretrvá aj po zmiznutí sôch, a ani vo chvíli premien dejúceho sa súsošia ho celkom dobre od neho nemožno oddeliť. Obraz a miesto sú súčasťou umeleckej hry, v ktorej sa stávajú konštitutívnymi prvkami zmien stavov, súčasťou diania nasýteného významami. Napriek tomu nám čosi bráni vyhlásiť Papčovo dielo za performanciu alebo performatívne umenie v tom zmysle, akým je divadlo, ktoré predvádzá deje prírodných a spoločenských tiel súčasne v konfliktoch viacerých účinkujúcich. Naopak je sledom udalostí neživých prírodných vecí a oživovaných a zanikajúcich obrazov, prírodných a kultúrnych predmetov, hoci aj takých, ktoré zobrazujú živých, respektíve kedysi žijúcich ľudí. Keď sa niečo deje so sochami, deje sa niečo so súsoším. To, že sa niečo deje s návštevníkmi galérie, už nie je súčasťou Papčovho diela, hoci dielo je určené práve im a vyvoláva zmeny stavov v ich vedomí a v ich postojoch. To však neznamená, že superdielo *Občania* by nemohlo byť performatívnym aktom. Vypovedá niečo o sochách a ich premenách a súčasne je skutkom zmeny ich stavu: je zhotovené, presnejšie neustále zhotovované a v tomto zhotovovaní trvá aj zaniká. Táto jednota slova a činu je mýtickým reliktom a zintenzívňuje pôsobenie obrazu, ktorý však Papčo necháva plánovane zanikať. Papčo ako autor tak nielen rozpráva príbehy sochárskeho obrazu, jeho uctievania a zatracovania, ale zároveň sa sám stáva ikonodulom a ikonoklastom súčasne. Jeho dielo môže byť tak stelesňujúcim činom jeho nerozhodnosti v otázke oprávnenosti existencie obrazu, ako aj veľkým gestom pochybnosti voči kultúrnym inštitúciám a galériám osobitne. Práve toto pôsobivé gesto je performatívnym aktom, ktorý intenzifikuje reprezentáciu, hoci svojou povahou ju vždy presahuje a narušuje: skutok vykračuje z daného stavu vecí smerom

k budúcnosti, stáva sa projektívnym a nie je len čisto deskriptívny. Otázka projektívnosti Papčovho diela *Občania* teda vyvoláva skôr pochybnosti o stave a mechanizmoch fungovania súčasnej kultúry než uspokojujúce potvrdenia.

Občania sú dielom v pohybe, na ktorom participujú viaceré druhy obrazov a narácií. Dielo je však predovšetkým zámerne urobené a uskutočňované, funguje ako slučka vypovedania o zmenách stavov, ktoré potvrdzujú a súčasne aj presahujú obrazové a naratívne reprezentácie prítomné v jednotlivých štádiách pohyblivého bytia umeleckého tvaru. Performatívny akt diela *Občania* primárne zosilňuje obrazovú reprezentatívnosť. Aj prírodné zásahy do drevených sôch, ktoré by sa mohli zdať nepredvídateľnými, neočakávanými zmenami v súsoší, sú napokon súčasťou scenára, aj keď nie v celkom definitívnej forme. Vytvorením *Občanov* sa však Štefan Papčo dostal na hranicu umenia ako performatívneho aktu v nereprezentujúcom zmysle slova, kde sa mu ponúka hra vzájomných vymedzovaní rôznych foriem utvárania klasickej a neklasickej sochy, ako aj prekračovanie zaužívaných postupov nových médií a projektov antimonumentu.¹³ V divákovi zanecháva otázku, či a kam môže na tejto ceste pokračovať autor a divák sám.

Text vznikol ako čiastkový výstup grantu VEGA 2/0132/15 „Základné pojmy teórie obrazu v interdisciplinárnej reflexii a umenovednej praxi“, riešeného v Ústave dejín umenia SAV a na Filozofickej fakulte Trnavskej univerzity v Trnave. Štefan Papčo je laureátom prvého ročníka súťaže o štipendium Nadácie NOVUM. Autori sa s jeho dielom oboznámili aj v rámci viackolového posudzovania projektov, predložených do tejto súťaže.

- Austin, John Langshaw. 2004. *Ako robiť niečo slovami*. Bratislava : Kalligram, 2004.
- Baudrillard, Jean. 1996. Praecessio simulacrolum. In *Host*, 1996, č. 6, s. 3 – 28.
- Bisanz, Elize. 2010. *Die Überwindung des Ikonischen : kulturwissenschaftliche Pepektiven der Bildwissenschaft*. Bielefeld : Transcript, 2010.
- Boehm, Gottfried. 2007. *Wie Bilder Sinn erzeugen – Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press, 2007.
- Camille, Michael. 2004. *Simulakrum. Kritické pojmy dejín umenia*. Ed. R. S. Nelson a R. Shiff. Bratislava : Nadácia Centrum súčasného umenia a vydavateľstvo Sloart, 2004, s. 62 – 76.
- Clark, Kenneth. 1956. *The Nude. A Study in Ideal Form*. New York : Pantheon Books, 1956.
- Deleuze, Gilles. 1995. Platón a napodobenina. In *Host*, 1995, č. 5, s. 3 – 14.
- Flusser, Wilém. 2002. *Komunikologie*. Praha : B+advertising, 2002.
- Grau, Oliver. 2011. *Media Art's Challenge to Our Societies. Imagery in the 21st century*. Ed. O. Grau a T. Veigl. Cambridge, Massachusetts; London : MIT Press, 2011, s. 349 – 374.
- Julius, Anthony. 2001. *Idolizing Pictures: Idolatry, Iconoclasm and Jewish Art*. New York : Thames & Hudson, 2001.
- Nie, Giselle de. 2002. *Eine Poetik des Wunders: bildhaftes Bewußtsein und Verwandlungsdynamik in den Wundererzählungen des späten sechsten Jahrhunderts. Mirakel im Mittelalter. Konzeptionen – Erscheinungsformen – Deutungen*. Ed. K. Herbers a D. Bauer. Stuttgart : Franz Steiner, 2002, s. 135 – 150.
- Simon, Ralf – Honold, Alexander (eds.). 2010. *Das erzählende und das erzählte Bild*. München : Wilhelm Fink Verlag, 2010.

¹³ Niektoré postupy antimonumentových projektov sa spomínajú v hesle Young, James E. 2004. *Pamät'/ Monument. Kritické pojmy dejín umenia*. Ed. R. S. Nelson a R. Shiff. Bratislava: Nadácia Centrum súčasného umenia a vydavateľstvo Sloart, 2004, s. 277 – 292; diskutovalo sa o nich aj na konferencii Monument/Antimonument v Saint Louis v apríli 2014.

- Stonard, John-Paul – Shone, Richard (eds.). 2013. *The books that shaped art history: from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*. London ; New York : Thames & Hudson, 2013, s. 102 – 115.
- Waldenfels, Bernhard. 1994. *Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl. Was ist ein Bild?* Ed. G. Boehm. München : Wilhelm Fink Verlag, 1994.
1998. *Záhada viditeľnosti (poznámky fenomenologie umění ke statutu moderního malířství). Znepokojivá zkušenost cizího*. Praha : Oikoymenh, 1998, s. 231 – 234.
2010. *Bildhaftes Sehen. Merleau-Ponty auf den Spuren der Malerei. Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundersten*. München : Wilhelm Fink Verlag, 2010, s. 31 – 51.
- Young, James E. 2004. *Pamät'/Monument. Kritické pojmy dejín umenia*. Ed. R. S. Nelson a R. Shiff. Bratislava : Nadácia Centrum súčasného umenia a vydavateľstvo Sloart, 2004, s. 277 – 292.

doc. PhDr. Ivan Gerát, PhD. (1964), študoval dejiny umenia a estetiku na FFUK v Bratislave, doktorandské štúdium dejín umenia, filozofie a slavistiky ukončil na Albert-Ludwigs Universität vo Freiburgu (1994). V roku 2009 sa habilitoval na Filozofickej fakulte Trnavskej univerzity. Pracuje v Ústave dejín umenia SAV, od roku 2005 ako riaditeľ. Bol štipendistom významných nadácií či hosťujúcim vedcom v Nemecku, USA, Kanade a Rakúsku, vystupoval na desiatkach medzinárodných konferenciách. Popri výskume stredovekej ikonografie, hlavne obrazových legiend svätcov, sa venuje aj teoretickým témam. Okrem dizertácie publikoval monografie *Stredoveké obrazové témy na Slovensku* (2001), *Obrazové legendy sv. Alžbety* (2009), *Svätí bojovníci v stredoveku* (2011), *Legendary Scenes – An Essay in Medieval Pictorial Hagiography* a učebnicu *dejín výtvarnej kultúry v stredoveku, ako aj vyše sto štúdií a článkov v monografiách, vedeckých časopisoch, zborníkoch z konferencií a výstavných katalógoch doma i v zahraničí*.

prof. PhDr. Marian Zervan, PhD. (1952), v roku 1977 ukončil štúdium na FFUK v Bratislave. V roku 2000 získal titul PhD. na FA STU v Bratislave. V roku 2001 habilitoval v odbore architektúra a urbanizmus na FA STU v Bratislave. V roku 2006 habilitoval v odbore dejiny a teória umenia na FFTU v Trnave. V roku 2010 získal profesúru na FFTU v Trnave pre odbor dejiny a teória umenia. Od roku 1993 do roku 2003 viedol katedru teórie architektúry, umenia a dizajnu na FA STU v Bratislave. V súčasnosti je vedúcim katedry dejín a teórie umenia na FFTU v Trnave a prodekanom pre vedu a výskum na FFTU v Trnave. Súčasne pôsobí na Katedre dejín a teórie umenia VŠVU v Bratislave. Zaoberá sa metodológiou a teóriou umenia a architektúry, sakrálnou a profánnou ikonografiou a súčasnou architektúrou. Bol spolukurátorom viacerých výstav a jedným z trojice kurátorov architektonickej expozície v česko-slovenskom pavilóne v rámci 7. medzinárodnej prehliadky architektúry v Benátkach v roku 2001.