

LUCIA MIKLOŠKOVÁ

(NON)SYMMETRIES
OR A GLIMPSE
OF ROMAN ONDÁK

Abstract

This study is devoted to artworks by Roman Ondák collectively presented in 2010 at the exhibition Glimpse in Naples. On the gallery balconies and nearby he displayed a couple of common objects (a carpet, a curtain, balloons, flowers, a wheelchair with a camera) by which he created five different situations. By transforming the fragments of everyday reality into cultural situations he strategically upgraded them to art. The common denominator of the exhibited works was that they were all cut in half into two equal parts. The sematic structure of the works was based upon the pattern of the symmetrical (or mirroring) layout of the forms, while some parts of the puzzle were not directly visible or even present and had to be discovered. The location of the balcony encodes the existence of the artwork as an "interspace" or structure transformed by the opposites into a new space, a kind of symbolic possible world of the artwork or a possible site of the city.

Key words: Roman Ondák - everydayness - city - holiday - symmetry - space - body

Mgr. Lucia Miklošková, PhD. Magisterské štúdium dejín a teórie umenia a architektúry absolvovala v rokoch 2009 – 2011 na Filozofickej fakulte Trnavskej univerzity v Trnave, kde v roku 2017 získala titul PhD. Témou jej dizertačnej práce boli *Prechody každodennosti do možnosti umeleckého diela*. Čítanie *readymadov Marcela Duchampa*.

luciamikloskova@gmail.com

LUCIA MIKLOŠKOVÁ

(NE)SYMETRIE ALEBO
LETMÉ ZAZRETIE
ROMANA ONDÁKA

Nasledujúci text je krátkou štúdiou k dielu slovenského vizuálneho umelca Romana Ondáka. Zameriame sa na *jedno* jeho dielo, ale nepôjde o dielo v zmysle *jedného* určitého (fyzického) artefaktu. Toto *jedno* bude predstavovať súbor artefaktov prezentovaných na výstave *Zazretie* (Glimpse). Pôjde nám o výstavu ako o priestor prekračujúci merateľný rámec galérie.

Ak je tu teda otázka, prečo sme si na interpretáciu zvolili dielo menovaného autora, odpoveď znie, že jeho výber vychádza zo záujmu o skúmanie takých foriem súčasného umenia, ktoré rozpúšťajú hranicu medzi umením a neu- mením, životom, všednosťou, alebo akokoľvek inak túto pomyselnú druhú stranu nazveme. Dve strany, dva diferencované regióny, ktoré majú medzi sebou prirodzene zakladať predel, však nie sú statické, ale v závislosti od podmienok času a priestoru dynamické, a preto vzájomne priepustné. Roman Ondák je mimoriadne úspešný slovenský umelec, pohybujúci sa na medzinárodnej vizuálnej scéne. Spomeňme, že výber témy nasledujúceho textu bol viac ako ratingovým parametrom (miestom umelca v rebríčku umenia) určený subjektívnym ukazovateľom – autorove dielo nás prirodzene zaujíma a podnecuje k úvahe.

Roman Ondák: *Zadné okno / Rear Window*, 2010, inštalácia, variabilné rozmery. Použitý invalidný vozík, fotoaparát, objektív, detail s dlhým ohniskom, statív. Fondazione Morra Greco, Neapol. Zbierka La Gaia, Busca. Foto: © Roman Ondák



Materiálom Romana Ondáka sú veci, ktoré bežne nachádzame okolo seba a ktoré tvoria súčasť našej každodennej praxe. Pre svoje umenie využíva, apropriuje alebo čiastočne inscenuje živé situácie, v ktorých nie sme schopní bezprostredne určiť, kde končí život a začína umenie, pretože obe oblasti sa zlievajú do jednej. Ondák v podstate akoby len využíval priestor galérie, kde nanovo transponuje fragmenty skutočnosti. A práve toto nás zaujíma; o čo tu (v jeho diele) ide a ako sa to deje?

Výstava, ktorej názov môžeme voľne preložiť ako *zazretie* (v zmysle *letmého pohľadu*), sa uskutočnila v rámci autorovej rezidencie v Neapole v roku 2010. Autor využil balkóny galérie, v blízkosti ktorých, či priamo na nich, inštaloval sériu diel, akýchsi situačných modelov. V skratke išlo o perzský koberec¹ prevesený cez zábradlie, záves² zachytený medzi balkónovými dverami, balkónovú kvetinovú záhradu³ navlas rovnakú ako tá oproti na ulici, nafúknutý červený balón vsadený do (kruhového výrezu) sklenej platne balkónových dverí⁴ a napokon v interiéri umiestnené staré invalidné kreslo a statív s fotoaparátom a teleobjektívom namiereným na okno naproti.

1. *Obsadený balkón* (Occupied Balcony, 2002).

2. *Zachytenie alebo Úlovok* (Catch, 2010).

3. *Dvojník* (Double, 2001).

4. *Dych na oboch stranách* (Breath on Both Sides, 2009).

Spoločným znakom vystavených diel je fakt, že divák ich môže ľahko prehliadnuť. Navonok pôsobia, akoby sa v galérii ocitli len náhodou, možno nedopatrením – invalidné kreslo tu mohol niekto na chvíľu odložiť, koberec mohla cez zábradlie prevesiť upratovačka, ktorá ho predtým očistila, preto je mokry. Záclonu medzi balkónovými dverami mohol privrieť prievan a balkónovú záhradu zas mohol vytvoriť kreatívny obyvateľ domu ako svoju voľnočasovú aktivitu. Vystavené predmety sa svojim zovňajškom nezdajú byť nijako výnimočné a nič nenasvedčuje tomu, že ide o umelecké artefakty. Ich prítomnosť je priehľadná. Autor vlastne vytvoril predstavu života domu, krátkych možných príbehov jeho obyvateľov a takto diela začlenil do chodu bežných dní.

Raz všedné, potom nevšedné

Keď autor v rámci prezentácie svojej tvorby v Berlínke, kaviarni Slovenskej národnej galérie, v roku 2014 zmienil toto dielo, podotkol, že „v Neapole je ťažké vytvoriť niečo navyše, čo by niekoho zaujalo“. Z umelcovej výpovede je zrejmé, že v procese kreovania výstavy o svojom diele premýšľa vo vzťahu k jeho budúcemu divákovi a k priestoru, v ktorom bude dielo zasadené a recipované. A práve toto vedomie m(i)esta tu zohráva významnú rolu. Pristavme sa preto nielen pri tom, ako bolo dielo vystavené, ale aj kde bolo vystavené, pretože tieto dve kategórie tu nakoniec zvlášťne splývajú do jednej.



Roman Ondák: Obsadený balkón / Occupied Balcony, 2002, inštalácia, variabilné rozmery.
Fondazione Morra Greco, Neapol, 2010. Foto: © Danilo Donzelli

Dielo sú inštalované na fasáde architektúry, na mieste, kde sa plná stena stáva priestupnou, otvorenou vonkajšiemu svetu, pred ktorým má, za normálnych okolností, svojho obyvateľa uzatvárať a chrániť. Jednotlivé inštalované práce sa takto nachádzajú na pomedzí, veci nie sú ani vo vnútri priestoru, ani úplne vonku, mimo neho.⁵ A rovnako tak divákovi nie je len návštevník vstupujúci do galérie, ale každý, kto prechádza danou ulicou. Toto je to, s čím Roman Ondák strategicky ráta! Ak je galerijný návštevník vždy vopred naladený⁶ na stretnutie s umením, tak Ondák takéto psychické a mentálne „nastavenie“ zrušil. Situovanie diela na „pomedzie“ dvoch priestorov je zároveň počínom zrovnoprávnenia recipientov – nivelizáciou dvoch pozícií pohľadu (pozícií utvárajúcich pohľad). Autor diel nám odkazuje, že rovnako „dobrymi“ divákmi (jeho) umenia sú obaja: divák vonku aj divák vo vnútri, divák „umenia“ aj divák „neumenia“, respektíve že nie „umenie“ tvorí umenie, ale pohľad.⁷

Kto je však tento divák vonku/vo vnútri? Je ním buď miestny obyvateľ alebo turista, pričom spoločným činiteľom oboch je miesto – mesto, kde jeden trvalo žije a druhý dočasne pobýva. Práve mesto môžeme označiť za jeden z podstatných elementov, ak nie priamo za základný kameň diela. Inštalovanie diel „na prahu“ dvoch priestorov naruša klasické priestorové členenie na „vonku a vnútri“ a výstavu robí priepustnou smerom „von“ z galérie do ulice, do mesta – takže tiež platí, že diela sú inštalované v meste, vo vnútri mesta.

Neapol patrí k najväčším (a najľudnatejším) talianskym mestám, je centrom regiónu Kampánia a každý rok ho navštívi veľký počet turistov z celého sveta. Ondák si uvedomoval kontextuálne súvislosti danej lokality a nijako sa nesnažil konkurovať majestátnej kráse mesta. Práve naopak, mesto začlenil do diela a urobil z neho jeho súčasť, odpoveď naň. S ohľadom na centrálny ruch danej lokality môžeme dokonca povedať, že Ondák svoje dielo realizoval na periférii mesta. Výstava pôsobí nanajvýš diskrétna a k divákovi prehovára nenásilne, až priam nebadane a potichu. Diela sú síce vystavené (pohľadu), ale súčasne zanikajú vo svojom okolí. Autor ich začlenil do chodu bežných dní a pre turistu prechádzajúceho uličkami sa mohli stať súčasťou koloritu mesta, poetiky banálnosti a akejsi cudzokrajnej krásy všedných dní.⁸ No a čo je to bežný (všedný) deň turistu? Nie je charakterizovaný práve nevšednosťou, exotickou inakosťou, pohľadom nastaveným objavovať?

Je jasné, že charakteristika všedného alebo každodenného funguje vždy v korelácii s časom, ako aj s priestorom. To, čo pre jedného môže predstavovať všedné, môže byť v rovnakom momente pre druhého nevšedným. Ako teda opísať vystavené predmety? Sú všedné, alebo nevšedné? Ak by sme chceli hovoriť o kategórii banálnosti (všednosti/každodennosti) v diele len v kontraste k tradičnej predstave umenia, bolo by to tradičné klišé (odvolávajúce sa na otca Duchampa ako toho, kto všedné povýšil na umenie). Hovorme teda radšej o tom, že rozdiel medzi dvomi výrazovými kategóriami sa tu nezakladá len na vzťahu k tradícii (ktorá je na danom mieste obzvlášť prítomná a citeľná), ale na vzťahu k divákovi.

5 Len jedno dielo (Rear window) nie je divákovi prístupné z pozície exteriéru.

6 Pripravený pripustiť, že aj písoár, konzerva s rajčinovou polievkou alebo vysávač sa tu môžu stať umením.

7 Rozpoznávajúci pohľad. Chceme povedať, že ho nezaujímá umenie ako definitívna „známka“ kvality bytia veci, ale ako proces rozpoznávania (a teda premeny).

8 Kam patria otrhané pouličné plagáty, odpadky na chodníku, sušiaca sa bielizeň, drevné okenice, ale aj stavbárske lešenie a pod.

Ak mesto navštevuje turista, zrejme sa riadi odporúčaniami bedekrov a jeho program je tým vyplnený. Naproti tomu miestny obyvateľ má mesto takpovediac pod kožou a historické pamätihodnosti tvoria kulisu jeho bežných dní. Rozdiel dvoch kategórii teda neleží vo veciach, ale spočíva v pohľade diváka, v dvoch racionalitách divania sa ako toho, čo vymedzuje sféru *vlastného* a čo predstavuje *cudzie*. To, čo je v pohľade „domáceho“ všedné, sa naraz v očiach cudzinca môže javiť mimoriadne. Obe výrazové kategórie sú tak v diele prítomné súčasne; všedné sa naraz mení na nevšedné. Neapol ako miesto pobytu sa v diele významnou mierou podieľa na tomto procese *znevšedňovania*.

Výraz všedného alebo každodenného sa odvíja od štruktúracie času. *Každodennosť* charakterizuje istý typ zvyklosti a rutiny, pravidelné opakovanie činností alebo dejov. Tento opakujúci sa rytmus zneviediteľňuje veci, pretože tie sa strácajú vo svojej funkcii (a menia sa na indexy). Moment každodenného ponimania času môžeme popísať Heideggerovým príkladom hodínok, ktorými kontrolujem svoj pohyb v harmonograme dňa. Hodinky sú vždy indexom činnosti, odkazujú vždy na to, na čo je daný čas určený⁹ (čas na raňajky, čas ísť do práce, najvyšší čas utekať na autobus a pod.). Opakom každodennosti budú všetky iné časové rozvrhy. Príkladom je sviatok alebo slávnosť, čas poukazujúci sám na seba, ktorý je oslavou seba samého¹⁰ (seba-vyjavením). Slávnosť vždy v istej obmene vyjavuje historický čas. Jej podstatou je slávenie, účasť samotná, „byť pri tom“, ako radosť z (znovuroz)poznania.

Otázkou je, či nemôžeme aj (dovolenkový, rekreačný) pobyt v historickom (veľko)meste nazvať vystúpením zo sféry každodennosti, a tak istým typom slávnosti. Neapol je doslova spletencom všetkých historických časov. Turisti (alebo pútnici) z odlišných časových pásiem sa tu stretávajú na scéne historických horizontov, na mieste, kde vedľa seba stoja stavby dávnych čias a slohov a kde sa vplyvy (orientálneho) východu miešajú s vplyvmi (európskych) západných krajín.¹¹ Neapol právom môžeme nazvať divadlom, scénou (ne)smrteľnej dočasnosti¹², „mikrokozmos“ sveta alebo panoramatickým múzeom všetkých časov sveta. Toto je vedomie, ktoré autora nepochybne sprevádzalo pri tvorbe jeho diela.¹³

Každodennosť sa v tomto priestore odohráva inak, je tkaná dialógom ľudí rôznych národností a etník. Pre ľudí prichádzajúcich odinakaľ bude mesto miestom exotickej inakosti. Ich pobyt v ňom je definovaný istým časovým úsekom, ako do tohto priestoru vstupujú, tak z neho následne aj vystupujú. Je samozrejmé, že

9 Pri pohľade na čas, ktorý hodinky ukazujú, nevnímam daný moment prítomnosti, „nezameriavam sa na toto »teraz«, teraz sa nestáva žiadnym mojim predmetom, ale s týmto vyslovene či nevyslovene konštatovaným teraz som už pri tom, k čom ... je teraz čas, do čoho... teraz zostáva čas, pre čo alebo pre koho je alebo už nie je čas atď.“ (Novotný, 2010, s. 26)

10 Predstavme si napríklad ľubovoľný náboženský obrad. Ten je pripomienkou dávnych udalostí, ktoré navracia na scénu. Banálnejším príkladom môže byť každoročná oslava narodením. V rámci umenia môžeme sviatkom nazvať aj veľké výročné prehliadky, napríklad bienále v Benátkach. Bližšie pozri GADAMER, Hans-Georg: *Pravda a metoda*. Praha: Triáda, 2010, s. 110 – 119.

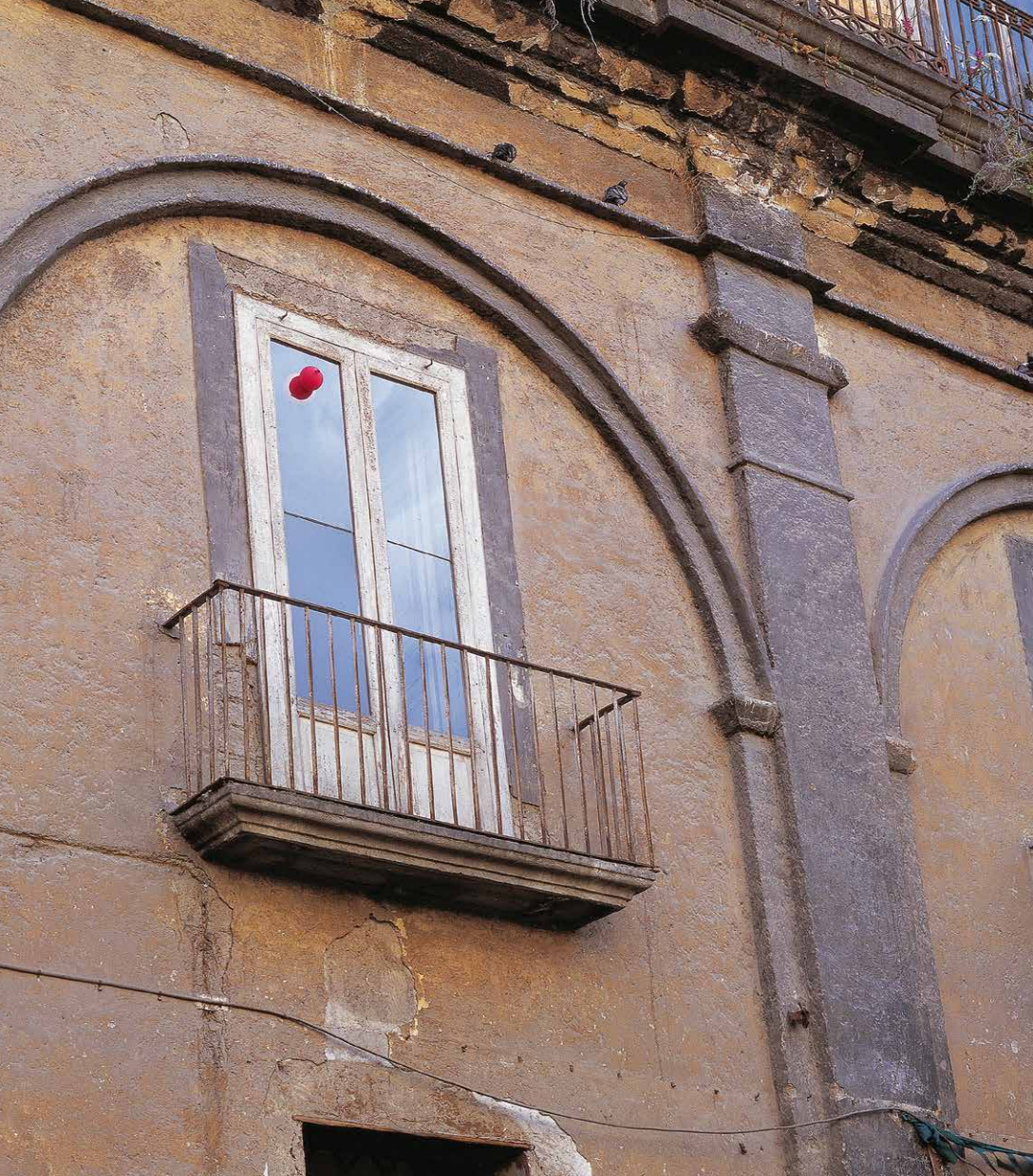
11 Zo Západu sú to napr. vplyvy Španielska a vlády aragónskej dynastie alebo španielskych Bourbonov. Navyše, Neapol je dopravným uzlom. Charakter prístavného mesta ho predurčuje byť miestom nielen trhovej, ale aj kultúrnej výmeny.

12 Ľudská konečnosť je tu konfrontovaná s monumentmi dávnych čias. Môžeme tu hovoriť o *nadčasovosti*.

13 Doplníme ešte prehovor autora k tomuto dielu: „V Neapole je ťažko vytvoriť niečo, čo by niekoho zaujalo, lebo tam na každom metri štvorcovom človek vidí skoro ako mikrosvet celého sveta, ale toto bolo odo mňa niečo ako príspevok životu, ktorý som tam odporoval.“ Dostupné na <https://www.youtube.com/watch?v=2lGqHZZDlugA>.



Roman Ondák: Zachytenie / Catch, 2010, inštalácia, variabilné rozmery. Fondazione Morra Greco, Neapol. Zbierka La Gaia, Busca. Foto: © Roman Ondák



Roman Ondák: Dych na oboch stranách / Breath on Both Sides, 2009, inštalácia, variabilné rozmery. Balón nafúknutý prostredníctvom otvoru, ktorý bol vyrezaný do okennej tabule. Fondazione Morra Greco, Neapol, 2010. Foto: © Roman Ondák

miestny a turista sa vždy budú inak vzťahovať k mestu, pretože to, čo pre jedného definuje sféru vlastného, bude pre druhého cudzím.

Povedzme teda, že Ondák využíva mesto (ktoré je celé pre turistu niečím cudzím, novým a určeným na objavovanie, spoznávanie) tak, že do neho vkladá niečo, čo sem nepatrí a má byť objavené, niečo, čo naraz zmení vzťahy medzi vecami a tak) veci ukáže inak.



Som stredom priestoru

Keď bežne nachádzame obdobné predmety, nezamýšľame sa nad dôvodmi ich existencie a azda sa ani nepýtame, *ako sa tu alebo tam ocitli*. Len pozornému oku a zvedavej myšli neostane dielo skryté. Ten, kto zazrie predmety inštalované na balkónoch, si môže rýchlo uvedomiť, že *tu niečo nehrá* (alebo inak povedané, niekto sa tu s nami hrá). Ak aj dielo s každodennosťou splýva (zaniká v okolitom mestskom prostredí), predsa len sú tu prítomné isté prvky, ktoré nás upozorňujú, že veci sú (vy)konštruovanými realitami. Prvým takýmto podozrivým činiteľom môže byť „hustota“ osadenia diel, fakt, že každý balkón je okupovaný istou

formou (situáciou). Ak divák uverí svojmu podozreniu, jeho úloha bude jasná – rozlíštiť konšteláciu vecí, nájsť kľúč k ich čítaniu.

Ako sme už zistili, výstava je prístupná z dvoch strán. Spoločnou črtou vystavených diel je, že sú prepolené, rozdelené na dve identické polovice, pričom jedna časť je vždy *vnútri* a druhá *vonku*. Tento prvok podľa autora v inštalácii vytvára zvláštne napätie. Prepolenie vecí násobí, zdvojuje ich. Symetria je vzorcom inštalácie, pričom autor jej os nastavil rôzne a vzdialenosti medzi dvomi polovicami sa líšia. Kým raz sú predmety situované v tesnej blízkosti (napríklad dva červené balóny) či v absolútnej fyzickej príľahlosti (koberec), inokedy sú od seba vzdialené niekoľko metrov (balkónová záhrada). Len jedno dielo akoby narúšalo poriadok výstavy a vymyká sa danému pravidlu. Zdá sa, že len kreslu chýba náprotivok, „odraz“ na druhej strane steny. Dielo má názov *Okno do dvora* (Rear Window, 2010).

Vieme, že svojím názvom, ako aj súborom rozložených predmetov, odkazuje na rovnomený film Alfreda Hitchcocka z roku 1954. Ondák reinterpretuje obraz filmovej scény a až so sprítomnením predstavy filmu (mentálnym obrazom) je „párová dvojica“ kompletná. Osou súmernosti som tu takpovediac ja – divák, moje telo, ktoré sa pohybuje v priestore a neustále mení svoju pozíciu. Telo, ktoré prenáša pohľad a premiestňuje sa pohľadom. Minulý obraz tvorí pôdorys, kde premeriavam a odkryvám aktuálny obraz. Napokon aj dve strany koberca (alebo dve záhrady) nevidím nikdy rovnako – naraz z tej istej pozície pohľadu.¹⁴ Súčasný obraz teda vždy obnovuje obraz v mojej pamäti a na scénu prítomnosti navracia obraz minulosti. Letmé zazretie je tak akýmsi „dējà vu“,¹⁵ návratom spomienky, rozpomätávaním sa na to, čo sa ešte nestalo. Je to pohľad, ktorý zaznamenáva, napriek tomu, že sa nepozerala, respektíve pozerá sa (aj vtedy), keď o tom nevie.

Pohľad, ktorý prehliada, alebo pohľad, ktorý sa pozerá, a predsa nevidí, je motív, ktorý si Ondák osvojuje a preberá z rámca pôvodnej narácie. Ak je tu otázka, prečo si autor zvolil odkaz na tento a nie iný film, odpoveď sa môžeme pokúsiť nájsť (kde inde) len v ňom samom. O čo tu v skratke ide? V pôvodnom diele hlavný hrdina J. B. Jefferies, ktorý je pre zranenie dočasne imobilný a odkázaný na invalidné kreslo, vyplní čas pozorovaním susedov. Objektív fotoaparátu je jeho protézou, dokonalou šošovkou oka voyera. Svojím pozorovaním na základe rôznych indícií postupne odhaľuje zločin. Film ukazuje paradox, že nemožnosť (pohybu) vytvára priestor pre možnosť (nové videnie, a teda poznanie). Hlavný hrdina je imobilný, vyradený z bežného kolobehu vecí. Stáva sa nehybným pozorovateľom a nadnesene možno povedať akýmsi „božím okom“. Do vecí nemôže zasahovať, môže ich len pozorovať. Počas celého filmu neopúšťa svoju „pozorovateľňu“. V bezpečí domova je pre okolie neviditeľným (jeho pohľad uniká videniu druhého – nikto neregistruje, že sa „niekto“ pozerá). Ide tu o zmenený stav,¹⁷ ktorý vytvára inú perspektívu videnia, keď sa veci naraz ukazujú byť inak. (Aj tu by sme mohli uvažovať o vystúpení z každodennosti, pričom náprotivkom tu môže byť časová prázdnota – nuda tvoriaca priestor na jej vyplnenie, na nové rozvrhnutie času). To, čo hlavný hrdina ani nikto iný predtým nevnímal (nevidel),

14 Napokon, keď vidím jednu polovicu preveseného koberca, vopred predpokladám, že druhá polovica (ktorú nevidím) je rovnaká. Vychádzam z predstavy, ktorú mám o koberci s orientálnym ornamentálnym vzorom.

15 V doslovnom preklade znamená už videné.

16 Hlas rozprávača v reklamnej upútavke k filmu uvádza: „Fotograf zachytával udalosti po celom svete, teraz je jeho svet ohraničený týmto oknom.“

17 Tým je v tomto prípade diskomfortná situácia hlavného hrdinu.

sa odhaľuje až ex post na základe inej interpretácie, znakov, ktoré vždy poukazujú na niečo iné – niečo, čo bezprostredne viditeľné nie je. Otázka, ktorá sa z filmu vynára, znie: Aká je skutočná povaha skutočnosti, čo sa nám ukazuje a čo ostáva skryté?

Ondák formou rekvizít (kreslo a fotoaparát) nielen sprítomňuje myšlienku filmu, ale súčasne nás (aj nepriamo) nabáda identifikovať sa s jeho hrdinom – stať sa pozorovateľom, usadiť sa do „kresla“ a pozorovať. Ďalekohľad dáva priepustku na miesta mimo bezprostredného telesného dosahu, kde sa strácame zraku iných. Domnievame sa, že dielo *Okno do dvora* je časťou skladačky, ktorá dopovedá konceptuálny zámer autora a súčasne výstavu robí neukončenou (teda otvorenou), ďalej priepustnou pre vstup nových „častí“. Objektív aparátu je nasmerovaný do protíľahlého okna, čo v divákovi vzbudzuje neistotu, napätie, že sa tam (možno) deje niečo, čo má odhaliť. Divák tak potenciálne prostredníctvom svojich objavov môže vytvárať nové vzťahy medzi vecami.

Divák takýmto pozorovaním akoby strácal svoju pevnú (fyzickú) pozíciu v priestore a presúval sa na pozorované miesta – je na svojom mieste a súčasne inde, je *tu aj tam*. Telo¹⁸ je prítomné inde ako oko a súčasne je tam, kde je oko. Symetria, ktorú Ondák svojím dielom zakladá, je hrou vzťahov medzi *tu a tam*, medzi tým, čo je *vnútri* a čo je *vonku*, čo je *blízke* a čo *vzdialené*. Keď sa pohybujeme v priestore, vždy sa k nemu vzťahujeme z určitého miesta – „tu“. Svet teda vždy štruktúrujeme na základe pozície nášho tela. Procesy vylučovania alebo zahŕňania, ako situovanie seba samých do priestoru (vlastného), dávajú svetu istú asymetriu, ktorá mu nie je vlastná.¹⁹ Ondák takúto asymetriu narúša. Poukazuje na to, že mierou (teda stredom) vecí som vždy „ja“ a „moje telo“, no toto telo zároveň situuje niekam „nad priestor“. Vytvára pozíciu *tretieho, ktorý stojí nad vecami*.²⁰ Svojím dielom kreuje *iný priestor*. (Nivelizovaná) Priestorová opozícia „tu a tam“ je vlastne súčasťou siete vzťahov, štruktúry tohto iného priestoru, pulzujúcich výmen medzi tým, čo je *reálne* a čo *fiktívne*, čo je *fyzické* a čo *mentálne*, čo je *prítomné* a čo *neprítomné*, čo je *viditeľné* a čo *neviditeľné* (ktorá rozkrýva povahu otázky reprezentácie).

Ak teda Ondák svojím dielom do mesta niečo implementoval, urobil to preto, aby svojou nenápadnou intervenciou narušil a nanovo usporiadal vzťahy medzi vecami a vytvoril nový iný priestor,²¹ akýsi „možný Neapol“, miesto v meste. Témou jeho diela je *umenie pozorovať*.

Mgr. Lucia Miklošková, PhD. Magisterské štúdium dejín a teórie umenia a architektúry absolvovala v rokoch 2009 – 2011 na Filozofickej fakulte Trnavskej univerzity v Trnave, kde v roku 2017 získala titul PhD. Témou jej dizertačnej práce boli *Prechody každodennosti do možnosti umeleckého diela. Čítanie readymadov Marcela Duchampa*.

luciamikloskova@gmail.com

18 Vidiace, ale neviditeľné.

19 „Co je uvnitř, je venku, co je venku, je uvnitř, a co začíná kdekoliv, nekončí vlastně nikde. Ryba je právě tak uvnitř vody, jako je pták uvnitř vzduchu, a je vně vzduchu stejně, jako je ten vně vody.“ Pozri WALDENFELS, Bernhard: *Znepokojivá zkušenost cizího*. Praha: Oikoymenth, 1998, s. 43.

20 WALDENFELS 1998, c. d., s. 43.

21 Akúsi hypotézu skutočnosti.



Zadné okno / Rear Window, 2010, inštalácia, variabilné rozmery. Použitý invalidný vozík, fotoaparát, objektiv s dlhým ohniskom, statív. Fondazione Morra Greco, Neapol. Zbierka La Gaia, Busca. Foto: © Roman Ondák