PETER MEGYEŠI

Tension Between Images and Texts
Notes on critical writing about contemporary visual art

Abstract
The paper focuses on the issues related to the interpretation of visual art. It primarily thematizes the tension between images and words that occurs in the interpretation of artworks and art criticism. The cross-sectional comparison of the methodologically reflected writings and opinions by Ladislav Kesner, Susan Sontag, Otto Pächt, Donald Preziosi, Jakob Burchartdt, Michael Baxandall, Iva Mojžišová, W. J. T. Mitchell, Erst H. Gombrich, Petr Michalovič, Miroslav Petříček and Stephen Bann focuses on revealing the process of transferring the visible to readable, that is, on the very essence of art history and art criticism. This comparison points out to the fact that the pair of terms "word and image" opens a vast space for an intellectual adventure exploring the artistic and critical practice. In the words of W. J. T. Mitchell: All that remains is to examine this space and settle in it.

Key words: interpretation – word and image – art criticism – iconology – ekphrasis

Doc. Mgr. Peter Megyeši, PhD. (*1985) studied history and theory of arts at the Faculty of Philosophy and Arts at the Trnava University in Trnava (2011), he completed study stays at the Faculty of Philosophy and Arts, Charles University in Prague (2010/2011) and at the Faculty of Arts, Masaryk University in Brno (2013). He completed his doctoral studies at the Department of History and Theory of Arts at the Trnava University in Trnava with a dissertation thesis devoted to the semantic layers of the medieval iconography of St. Christopher (2014). From 2014 to 2021, he worked as an assistant professor at the Department of Theory and History of Arts at the Faculty of Arts at the Technical University in Košice. He currently works at the Department of History and Theory of Arts at the Faculty of Arts at the Trnava University in Trnava and as a researcher at the Centre of Art Sciences at the Slovak Academy of Sciences in Bratislava. He is engaged in research on the medieval and early modern age arts, iconography, iconology, emblematics, but also in the reflection on contemporary arts and interpretation issues.
peter.megy@gmail.com

Abstrakt:
Príspevok sa venuje problematike interpretácie vizuálneho diela. Tematizuje najmä napätie medzi obrazmi a slovami, ku ktorému pri interpretácii a kritike dochádza. Prierezové porovnanie metodicky reflektovaného písania a názorov Ladislava Kesnera, Susan Sontag, Otta Pächta, Donalda Preziosiho, Jakoba Burckhardta, Michaela Baxandalla, Ivy Mojžišovej, W. J. T. Mitchella, Ernsta H. Gombricha, Petra Michaloviča, Miroslava Petříčka a Stephena Banna sa zameriava na odkrývanie procesov prevodu viditeľného na čitateľné, teda na samotnú podstatu dejín umenia a umeleckej kritiky. Komparácia odhaľuje, že dvojica termínov „slovo a obraz" otvára rozsiahly priestor intelektuálneho dobrodružstva skúmania umeleckej a kritickej praxe. Vyjadrené slovami W. J. T. Mitchella: Jediné, čo nám zostáva, je preskúmať tento priestor a zabývať sa v ňom.

Kľúčové slová: interpretácia – slovo a obraz – umelecká kritika – ikonológia – ekfrasis

PETER MEGYEŠI

Napätie medzi obrazmi a textami:
Poznámky ku kritickému písaniu o súčasnom vizuálnom umení

K diskusiám o podobách a zmysle umeleckej kritiky, ktoré sa v posledných rokoch rozvíjajú v česko-slovenskom prostredí, pribudol v pandemickom roku 2020 dôležitý príspevok, skvelá glosa Ladislava Kesnera *K čemu nám je (současné) umění? A jak o něm psát?*[1] Autor presvedčivo argumentuje a jasne formuluje odpovede na zásadné otázky, ktoré sú v súvislosti s písaním o vizuálnom umení kladené zriedkavo, pričom sa stávajú skôr predmetom zákulisných polemík a kuloárnych debát, než by zaznievali jasne artikulované vo verejnom priestore. Kesner upozorňuje na symptomatické javy, sprevádzajúce kritickú reflexiu súčasného umenia, medzi ktoré radí ťažkopádnosť a nezrozumiteľnosť písania o umení a nekomunikatívnosť textov s videným a prežitým umeleckým dielom. Dôvodov, prečo dnes pravidelne narážame na slovný balast *artwritingu* a *artspeaku*, na také rozšírené odborné *ptydepe*,[2] je podľa autora viacero: absurdná nadprodukcia umeleckých diel, výstav, prehliadok a textov, ktorá, samozrejme, vo zvýšenej miere generuje aj nekvalitu. Autor v hľadaní príčin poklesu kvality umenia a sprievodných textov pokračuje: *„Nepochybně je ale možné jít dále a nadhodit, že špatné (nezajímavé, plytké) umění a špatné (pompézní, nesrozumitelné) psaní o umění ve skutečnosti existují v biologicky dokonalé symbióze. Chabým uměleckým dílům postrádajícím vizuální zajímavost i myšlenku je možné dodat zdánlivé důležitosti a významu těžkopádnými a banálními texty, pro něž je naopak živnou půdou existence bídného umění.“*[3] Za hlavnú príčinu bujnenia nezrozumiteľných a triviálnych textov o umení však Ladislav Kesner považuje posun v chápaní toho, k čomu nám dnes je súčasné umenie a aké očakávania sú naň kladené. Názor, že umenie má byť spoločensky angažované a aktivistické, sa stáva dominantným a aj jadrom sebadefinície súčasného umeleckého sveta, pričom za skutočnú tragédiu autor považuje predovšetkým stratu povedomia o tom, *„že jedním z nejvlastnějších důvodů existence i současného uměleckého díla je, aby přinášelo požitky pro smysly, potěšení, okouzlení, údiv nad tím, jak něco takového umělec dokázal vytvořit, a silné emoce v jejich nejširším spektru“.*[4]

Úvahy nad niektorými postrehmi, argumentáciami a závermi Kesnerovho textu môžu evokovať myšlienky slávnej eseje Susan Sontag *Proti interpretácii*, publikovanej pred takmer šesťdesiatimi rokmi.[5] Oba texty sú písané z odlišných pozícií, spája ich však nielen fakt, že úlohu umenia v spoločnosti berú veľmi vážne, ale takisto aj nesamozrejmé presvedčenie o dôležitosti a potrebe adekvátneho písania o umení. Susan Sontag považovala prevažnú časť interpretácie, vznikajúcej v polovici šesťdesiatych rokov minulého storočia, za reakčnú, dusivú: *„tak jako zplodiny z automobilů a těžkého průmyslu zamořují ovzduší ve městech, otravuje dnes bezbřehé interpretovaní naši vnímavost vůči umění“.*[6] Pri hľadaní odpovede na otázku, aký druh umeleckej kritiky je žiadúci, kladie Sontag dôraz predovšetkým na formu: *„Podrobnější a důkladnější analýzy formy by tlumily interpretační aroganci, kterou provokuje přehnaný důraz na obsah.“*[7] Pokiaľ Kesner hovorí o tragickej strate povedomia o tom, čo je jedným z najvlastnejších dôvodov existencie umenia a negatívne hodnotí dominanciu spoločensky angažovaného a aktivistického umenia, tak obdobne Sontag hovorí o potrebe znovuzískania schopnosti bezprostredného zmyslového vnímania a zážitku umeleckého diela a o neželanom prevádzaní umenia na myslenie alebo umenia na kultúru. Na konci eseje autorka vyjadruje radikálnu myšlienku, ktorá je v samotnom závere textu formulovaná v sentencii, pôsobiacej ako úderný provokatívny a polemický manifest novej kritiky: *„Našim úkolem není najít v uměleckém díle maximum obsahu, tím méně vymačkat z díla víc obsahu, než ho tam je. Našim úkolem je potlačit obsah, abychom věc mohli vůbec vidět. Veškeré komentáře k uměleckým dílům by dnes měly usilovat o to, aby tato díla – a analogicky naše vlastní zkušenost – se pro nás stala více, nikoli méně skutečná. Funkce kritiky by měla spočívat v tom, že bude ukazovat, jak je to, co je, ba dokonce, že je to, co je, místo aby ukazovala, co to znamená. Namísto hermeneutiky potřebujeme erotiku umění“.*[8]

V roku 1964, kedy bola prvýkrát publikovaná esej Susan Sontag, vystúpil Otto Pächt na medzinárodnom umeleckohistorickom kongrese v Bonne so svojou závažnou kritikou ikonológie.[9] Vo svojom príspevku, ale i v nasledujúcich textoch a prednáškach, rozvíjal argumentáciu proti ikonologickej metóde, pričom mnohé formulácie a výhrady sú súbežné s myšlienkami Susan Sontag. Podľa Pächta podstata umenia nespočíva v symbolizácii idey formami, ale naopak, v zmyslovej konkrétnosti diel, a ikonológia je deformatívnym chápaním umenia, jeho intelektualizovaním, keďže považuje umelecké dielo za manifestáciu myšlienok, zatiaľ čo umenie má nediskurzívny charakter. Podstata umenia je v jeho nediskurzívnej konkrétnosti, nezastupiteľnej svojbytnosti a jedinečnosti formy. Ikonologické poňatie umenia ako odievania myšlienok za účelom ľahšej komunikácie alebo rýchlejšieho šírenia vedie však k tomu, že umenie stráca autonómnu hodnotu a stáva sa účelovým prostriedkom, degradovateľným na číry inštrument propagandy.[10] Porovnajme tieto názory s formuláciami Susan Sontag: *„Skutečné umění nás znervózňuje. Jestliže umělecké dílo redukujeme na jeho obsah a ten pak interpretujeme, máme umělecké dílo pod kontrolou. Interpretace činí umění povolným, disponovatelným.“ (...) „Interpretace, založena na krajně pochybné teorii, že umělecké dílo se skládá z jednotlivých obsahových složek, dopouští se na umění násilí. Dělá z umění předmět k použití, k zařazení do mentální soustavy“.*[11] Aj Otto Pächt, rakúsky historik umenia, ktorý sa venoval skúmaniu umenia stredoveku a renesancie, najmä iluminovaným rukopisom, aj Susan Sontag, americká spisovateľka, literárna vedkyňa, kulturologička a kritička, chápali umenie ako nenahraditeľné, autonómne, špecifické, konkrétne, jedinečné a nediskurzívne. Takáto charakterizácia umenia je blízka presvedčeniu Jakoba Burckhardta, zakladateľa kultúrnych štúdií, že *„ak by bolo vôbec možné najhlbšiu myšlienku, ideu umeleckého diela plne vyjadriť slovami, umenie by bolo zbytočné a dotyčné dielo by mohlo zostať nepostavené, nevytesané, nenamaľované“.*[12] Obdobne, bádateľské úsilie Michaela Baxandalla, o niekoľko generácií mladšieho britského historika umenia, určoval všestranne reflektovaný dôraz na materiálne hmotné jednotlivé umelecké dielo a starostlivosť, aby obrazy neboli podriaďované textom.[13] Baxandall poukázal na ťažkosti prevodu vizuálneho na literárne: popis nereprodukuje obraz a ani nezodpovedá procesu dívania sa na obraz, ale jazykom skôr demonštrujeme a používaním ostentatívnych slov upriamujeme pozornosť na vybranú a zdôraznenú skutočnosť.[14] V domácom prostredí boli príbuzné myšlienky formulované Ivou Mojžišovou v roku 1968, keď sa kritička zamýšľala nad dielom Milana Paštéku: *„Výtvarné dielo nemožno ‚vysvetliť‘, vždy treba rátať s tým, že ono zakaždým presiahne slovný opis.*

1 Ladislav Kesner: Glosa K čemu nám je (současné) umění? A jak o něm psát? In: Artalk.cz (18. 5. 2020). Dostupné online: https://artalk.cz/2020/05/18/glosa-k-cemu-nam-je-soucasne-umeni-a-jak-o-nem-psat/. Text bol opätovne publikovaný aj v časopise Kontexty: časopis o kultuře a společnosti 4/2021. Dostupné online: https://casopiskontexty.cz/k-cemu-nam-je-soucasne-umeni-a-jak-o-nem-psat/.

2 Ptydepe je umelý jazyk z hry Václava Havla Vyrozumění (1965), ktorý v rozpore s jeho ambíciou byť budovaný na prísne vedeckom základe reprezentuje náhodné zhluky písmen. Prenesene sa používa na označenie akéhokoľvek odborového slangu, ktorý je ľuďom mimo túto komunitu nezrozumiteľný. V podobnom význame sa používa aj slovo newspeak, pochádzajúce z románu Georgea Orwella 1984.

3 Ladislav Kesner: Glosa K čemu nám je (současné) umění? A jak o něm psát? In: Artalk.cz (18. 5. 2020). Dostupné online: https://artalk.cz/2020/05/18/glosa-k-cemu-nam-je-soucasne-umeni-a-jak-o-nem-psat/.

4 Ladislav Kesner: Glosa K čemu nám je (současné) umění? A jak o něm psát? In: Artalk.cz (18. 5. 2020). Dostupné online: https://artalk.cz/2020/05/18/glosa-k-cemu-nam-je-soucasne-umeni-a-jak-o-nem-psat/.

5 Susan Sontag: Proti interpretaci. In: *Kritický sborník* 14, č. 3, s. 1 – 9; Susan Sontag: Against Interpretation. In: Against Interpretation and Other Essays. New York: Farrar, Strauss and Giroux 1966, s. 95 – 104. Citovaná esej, zaradená v knižnom výbere, bola pôvodne publikovaná už v roku 1964.

6 Susan Sontag: Proti interpretaci. In: *Kritický sborník* 14, č. 3, s. 3.

7 Susan Sontag: Proti interpretaci. In: *Kritický sborník* 14, č. 3, s. 6.

8 Susan Sontag: Proti interpretaci. In: *Kritický sborník* 14, č. 3, s. 9.

9 Otto Pächt: Künstlerische Originalität und ikonographische Erneurung. In: *Still und Überlieferung in der Kunst des Abenlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. III*, 262 – 271.

10 K Pächtovej kritike ikonologickej metódy: Ján Bakoš: *Kritiky ikonológie* a Albert Kutal. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity Studia Minora Facultatis Philosohicae Univeristatis Brunensis F, Řada uměnovědná*, rok: 1979/1980, ročník: 28-29, číslo: F23-24 s. 9 –18. Ján Bakoš: *Stezky a strategie I. Metodologické trajektorie dějepisu umění (především ve střední Europě)*. Brno: 2017, s. 125 – 156.

11 Susan Sontag: Proti interpretaci. In: *Kritický sborník* 14, č. 3, s. 3, 4.

12 Ján Bakoš: *Stezky a strategie I. Metodologické trajektorie dějepisu umění (především ve střední Europě)*. Brno: 2017, s. 146 – 147.

13 K Baxandallovým názorom a metodológii Milena Bartlová: Jazyk, oko a zkušenost. Dějiny umění Michaela Baxandalla. In: Michael Baxandall: *Inteligence obrazu a jazyk dějin umění. Výbor z textů*. Praha: UMPRUM 2019, s.11 – 24.

14 Michael Baxandall: Jazyk umělecké kritiky. In: Ladislav Kesner (ed.): *Vizuální teorie: Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany: H&H 2009, s. 251 – 259.

Tým ťažšie sa hovorí o zmyslovej forme obrazu, ktorá nielenže zviditeľňuje nevysloviteľné, ale sama je tou vitálnou kvalitou, ktorá robí maliarstvo maliarstvom".[15]

Predstavené názory spája na najvšeobecnejšej úrovni analýza komplikovaného vzťahu medzi obrazom a slovom, uvedomovanie si napätia medzi viditeľným a vysloviteľným, s ktorým sa pri reflektovaní umenia vyrovnáva nielen výtvarný kritik a pisateľ o (nielen súčasnom) vizuálnom umení, ale na každodennej báze ho pri snahe adekvátne vypovedať videné a prežité v rôznych komunikačných situáciách zakúšame všetci.[16] Tenzia vo vzťahu medzi vizuálnou reprezentáciou a jazykom sa tvorí z pociťovania redukcie videného a oslabovania zažitého pri snahe ich verbalizovať. Neschopnosť dostatočne slovne obsiahnuť a vypovedať charakterizuje vo všeobecnosti našu skúsenosť s komplexnosťou sveta. V radikálnom Wittgensteinovom vyjadrení, v téze 5.6. logicko-filozofického traktátu, *„Hranice môjho jazyka sú hranicami môjho sveta".*[17]

Uvedomenie si cezúry medzi slovami a obrazmi, medzi vizuálnym a verbálnym, a výzva *„urobiť viditeľné čitateľným"* ako pohyb medzi dvoma kódmi, pregnantne vyjadril Donald Preziosi – definuje samotnú podstatu dejín umenia a umeleckej kritiky.[18] Ale ako *to* urobiť? Ako prebieha samotná transformácia viditeľného na čitateľné? Podľa W. J. T. Mitchella: *„Ak sú dejiny umenia umením hovoriť za obrazy a o obrazoch, potom sú nepochybne vyjednávaním o problematickej, napádanej hranici medzi slovami a obrazmi, umením hovoriť za to a o tom, čo „nemá hlas", reprezentovať to, čo sa samo reprezentovať nemôže. Táto úloha sa môže zdať ako beznádejne protirečivá: ak na jednej strane dejiny umenia urobia z obrazu verbálne posolstvo či „diskurz", obraz sa stratí z dohľadu. Ak na strane druhej dejiny umenia odmietnu jazyk, alebo ak ho redukujú len na služobníka vizuálneho obrazu, obraz ostane nemý a nezrozumiteľný, pričom historik umenia je degradovaný na opakovanie klišé o nevysloviteľnosti a nepreložiteľnosti vizuálneho. Musí sa voliť medzi jazykovým imperializmom a obrannými reflexmi vizuálneho. Žiadna metóda – ani semiotika, ani ikonológia, ani analýza diskurzu – nás nemôže dostať z tejto dilemy. Naznačuje to vlastne už samotný výraz „slovo a obraz" (...), je to dvojica termínov, ktorých vzťah otvára priestor intelektuálneho boja, historického skúmania umeleckej/kritickej praxe. Jediné, čo nám zostáva, je preskúmať tento priestor a zabývať sa v ňom".*[19] Túto zdanlivo beznádejne protirečivú úlohu, nástrahy a dilemy písania o umení komentuje Peter Michalovič prostredníctvom odkazu k antickému žánru ekfrasis: *„Zdá sa, že démon Ekfrasis nielen bol, je, ale asi aj bude vždy prítomný pri interpretovaní umenia. Bol, je a bude akýmsi tlmočníkom medzi nemými, potenciálnymi alebo virtuálnymi diskurzmi a naším diskurzom o výtvarnom umení. (...) U niekoho môže trvalá prítomnosť démona Ekfrasisa vyvolať melancholickú náladu, prameniacu v pocite bezmocnosti poodhrnúť závoj Ekfrasisových rečí a uvidieť dielo v jeho nahote, v jeho surovom bytí, ‚pochopiť' jeho opravdivý, ničím neskreslený a nesprostredkovaný zmysel".*[20]

Podľa filozofa Miroslava Petříčka k umeniu patrí špecifická otvorenosť: umelecké dielo dotvára každý divák in situ, pričom ak je umelecké dielo štruktúrou, tak takou, že jej súčasťou sú takisto možné reakcie jeho vnímateľov. Táto štruktúra nie je ani uzatvorená, ani nehybná: umelecké dielo ako čosi neoddeliteľné od procesu svojho vnímania je skôr štruktúrované dianie.[21] Pohyb medzi udalosťou umenia a jej zaznamenaním môžeme vyjadriť metaforicky prostredníctvom pozorovania a porovnania mraku a kryštálu: *„Neboť není názornějšího příkladu otevřené struktury, než je mrak. Není totiž pochyb o tom, že mrak je nějak strukturován (...), ale ještě méně lze pochybovat o tom, že mrak je dění. K tomu, co má povahu mraku, dospějeme vždy tehdy, kdy se snažíme myslet strukturu a dění současně. (...) Mám atlas mraků a vidím mrak; podle atlasu se zdá, že tento mrak patří do třídy těch, které se nazývají, kumuly'. Vidím oblak a řeknu: ‚To je kumulus.' Jenže není. Kumulus není tento (zcela jedinečný) mrak, který právě teď vidím. Kumulus je mrak, který lze dedukovat z typologie, který však na obloze nikde není. Chci-li vidět daný mrak jako ‚kumulus', musím právě odhlédnout jedinečné podoby každého z mraků, abych viděl pouze to, co chce atlas mraků, abych viděl. Mrak se rozplynul, a na obloze zůstal krystal. Mrakům se ustavičně a zcela beztrestně děje bezpráví. (...) Tradice našeho myšlení nás naučila všemu, jen ne tomu, jak být práv mrakům, jak vydávat svědectví o jedinečnosti jevů a událostí. (...) Nevíme, jak jedinečné jevy a dějící se události prezentovat, aniž bychom je re-prezentovali prostřednictvím něčeho jiného. To je důvod, proč současnou filozofii tak přitahuje umění a v neposlední řadě umění výtvarné: ona čirá fakticita, kterou je schopno umění prezentovat, to, co nelze redukovat, to, co mění krystaly v mraky a katedrály v prchavé mihotání barvy a světla".*[22]

Pri pokuse pomenovať proces popisu, interpretácie a kritiky umenia sa uplatňuje aj ďalšia kartografická metafora – *mapovanie*.[23] Označuje vytváranie *máp* – štruktúr skúmaných vzťahov, v ktorých sú jednotlivé údaje zrozumiteľne usporiadané. Mapovanie umeleckého diela je vedomým utváraním rámca,[24] v ktorom sú vybrané a tematizované informácie relevantné pre jeho pochopenie a vysvetlenie. Ako pri mapovaní krajiny či mesta, tak i pri vytváraní máp nami vybranej reality – umeleckého diela alebo súboru diel – je zrejmé, že podrobnosť a čitateľnosť mapy je závislá od hustoty jej súradnicovej siete, pozície pozorovateľa a počtu korektne zanesených údajov. Je potrebné mať na zreteli, že mapy môžu obsahovať aj biele miesta, byť zmätočné, nepresné, ideologicky skreslené, cenzurované, alebo byť presvedčivým manipulačným prostriedkom propagandy.[25] Mapy sa časom prekresľujú, aktualizujú a dopĺňajú. Ako príklad uveďme vplyvnú prehľadovú publikáciu Horsta Woldemara Jansona *History of Art* z roku 1962 (vydaných bolo viac než štyri milióny kópií v pätnástich jazykoch). Autor v knihe neuvádza ani jednu umelkyňu. Ako upozornili historičky umenia Norma Broude a Mary D. Garrard, Janson tak v podstate vylúčil ženy z príbehu dejín umenia.[26] Revidované vydanie z roku 2004, ktoré zostavil Anthony F. Janson, syn pôvodného autora, zahrnulo už viacero autoriek z rôznych historických období.[27]

Podobne ako existuje neobmedzené množstvo máp skúmanej reality, ktorých počet závisí iba od bádateľských preferencií, tak môžeme vždy znova pristupovať k obrazom a klásť im otázky. Povedané slovami Stephena Banna: *„Proces, ktorý sa bežne nazýva interpretácia je vlastne nekonečný a môže sa skončiť iba vtedy, keď zakrpatie túžba jednotlivého subjektu poznávať".*[28] Avšak Bann upozorňuje prostredníctvom ďalšej metafory: *„Hľadanie významu nie je hra s matrioškami,*

15 Iva Mojžišová: *Giacomettiho oko a iné texty zo šesťdesiatych rokov*. Bratislava: Artforum, s. 164.

16 W. J. T. Mitchell: Slovo a obraz. In: Robert S. Nelson – Richard Schiff (ed.): *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava: Nadácia – Centrum súčasného umenia/Slovart 2004, s. 79 – 91.

17 Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*. London – New York 1922, s. 74.

18 Donald Preziosi: Art History: Making the Visible Legible. In: Donald Preziosi (ed.): *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford University Press 2009, s. 7 – 11.

19 W. J. T. Mitchell: Slovo a obraz. In: Robert S. Nelson – Richard Schiff (ed.): *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava: Nadácia – Centrum súčasného umenia/Slovart 2004, s. 89 – 90.

20 Peter Michalovič: *Démon Ekfrasis a písanie o (výtvarnom) umení*. In: Profil súčasného výtvarného umenia, roč. 8, 2001/4, s. 14 – 15.

21 Miroslav Petříček: Krystaly a mraky. In: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová (eds.): *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU 2011, s. 363.

22 Miroslav Petříček: Krystaly a mraky. In: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová (eds.): *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU 2011, s. 364 – 365.

23 Pojem „mapovanie" a jeho chápanie preberám z rozlíšenia medzi tvrdými a mäkkými teóriami ako ich definoval nemecký literárny vedec Wolfgang Iser: *„Teorie jsou prvotními a nejpřednějšími intelektuálními nástroji. Existuje však rozdíl mezi tvrdou a měkkou teorií. Ta první – jak ji praktikuje třeba fyzika – pronáší předpovědi, zatímco ta druhá – jak se provozuje v humanitních vědách – se pokouší o mapování. (...) Měkká teorie (...) totiž vlastně ‚skládá po kouscích' pozorovaná data, prvky složené z různých soustav, a dokonce kombinuje předpoklady, aby se dostala do oblasti, již chce zmapovat. Tato bricolage se přizpůsobí tomu, co se zkoumá, a v případě potřeby se rozšíří o nová hlediska. Takový postup je v souladu s cílem měkké teorie, jelikož by nemělo smysl, aby se na základě teoretických výzkumů v humanitních vědách vyslovovali předpovědi. Umění a literaturu lze posuzovat, nikoli však předvídat, a předvídat nelze dokonce ani mnohočetné vztahy, jež umění a literatura obsahují. Předpověď si klade za konečný cíl něco ovládnout, zatímco mapování se pokouší rozlišovat."* Wolfgang Iser: *Jak se dělá teorie.* Praha: Karolinum, 2009, s.17 – 18.

24 K zdôvodneniu, prečo je pri interpretácii vhodnejšie pracovať s pojmom rámec a uprednostniť ho pred pojmom kontext Norman Bryson: Umění v kontextu. In: Ladislav Kesner (ed.): *Vizuální teorie: Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany: H&H 2009, s. 261 – 285.

25 K týmto kontextom kartografie J. B. Harley: Mapy, vědění a moc. In: Marta Filipová – Matthew Rampley (eds.): *Možnosti vizuálních studií: Obrazy – texty – interpretace*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta – Seminář dějin umění/ Společnost pro odbornou literaturu, o. s., 2007, s. 185 – 212.

26 Norma Broude – Mary D. Garrard: *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970, History and Impact*. New York: Harry N. Abrams 1996, s. 16.

27 Horst Woldemar Janson – Anthony F. Janson: *History of Art: The Western Tradition (6th edition)*. New Jersey: Pearson Education 2004.

28 Stephen Bann: Význam/Interpretácia. In: Robert S. Nelson – Richard Schiff (eds.): *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava: Slovart, 2004, s. 164.

ktoré otvárame jednu za druhou, až kým sa nedostaneme k tej najmenšej a najtajomnejšej uprostred. Je to nepochybne proces, v ktorom jeden vyriešený problém odhaľuje ďalší, pohyb však smeruje von, do sociálnej dimenzie, nie dovnútra, zameriavajúc sa na súkromnú pravdu".[29] Takýto otvorený prístup a v podstate nikdy nekončiaci proces reflektovania a poznávania obrazov nazval Ernst Hans Gombrich neologizmom *„cupology"*, pričom prekvapujúce pomenovanie metódy vzniklo počas seminára, na ktorom jeden z účastníkov postavil na stôl šálku na čaj a účastníci sa pokúsili zostaviť zoznam otázok, ktoré by sme mohli klásť: *„Možno budeme chcieť vedieť, z čoho je vyrobená: ak by bola vyrobená z porcelánu, myšlienky by nás okamžite priviedli k fascinujúcej histórii výroby, ak by bola z plastu, tak o to viac. Ak sa budeme pýtať, prečo má ucho, potrebujeme elementárne znalosti fyziky na vysvetlenie vedenia tepla k prstom. Potrebujeme medicínu na vysvetlenie popularity čaju ako prostriedku osvieženia a geografiu na opísanie, ako sa čaj dostal z Číny na Západ. Potrebujeme botaniku na opis čajovníkových plantáží, nehovoriac o tragických dôsledkoch importu Tamilov na Cejlón Britmi, za účelom práce na týchto plantážach. Istotne by nebolo ťažké zapojiť estetiku alebo sociológiu. Správne spracovaná, každá z týchto otázok by mohla vyústiť k zaujímavému článku, alebo dokonca knihe. Rozhodnutie, akú otázku položiť, zostane vždy na nás. Budeme sa riadiť jednak tradíciou výskumu v týchto veciach, jednak vnímanou šancou zistiť niečo nové. To, čo historik v takýchto záležitostiach potrebuje, je určitý takt a vkus, teda to, čomu sa hovorí oko pre problém".*[30]

Jednoznačnú interpretačnú otvorenosť k dielu deklaruje v domácom prostredí aj Peter Michalovič: *„... ku každému umeleckému dielu je možné principiálne priradiť nové a nové kontexty, cez ktoré sa bude ‚dávať', cez ktoré ho budeme interpretovať. To však znamená, že každý nový kontext stanoví inú perspektívu videnia, iný horizont interpretácie, či jednoducho poskytne iný kód dekódovania, čo sa nevyhnutne musí dotknúť aj jeho zmyslu. Odteraz zmysel umeleckého diela nemôžeme považovať za danosť, ale za proces, dianie, pretože zmysel neinsistuje v nejakom bode, ale je vždy diseminovaný, rozosiaty".*[31]

Rozhodnutie, akým smerom sa budeme pri výklade uberať, aké otázky klásť a aké kontexty dielu priraďovať, sú podľa Gombricha i Michaloviča osobný vkus,[32] bádateľské preferencie, predpokladaná potencialita nových zistení a, dodajme, že napokon zrejme aj individuálna konfrontácia s otázkou, ktorú tradične kládol Erwin Panofsky: *„Ist es interessant?"*[33]

Kritické písanie o umení môžeme vnímať ako záznam o stretnutí, správu o subjektívnom prežívaní diela, v ktorom je – v ideálnom prípade – zrejmá naša pozícia a zvolená perspektíva, ktoré nám umožňujú dielo nazerať. Iva Mojžišová umeleckého kritika prirovnala k cestopiscovi sprostredkujúcemu predstavu neznámej krajiny: *„Výtvarné umenie – z hľadiska publicity – je v porovnaní s inými druhmi umenia v zjavnej nevýhode. Zatiaľ čo povedzme literárne dielo sa objavuje v tisícoch knižných exemplárov a každý si ho môže kedykoľvek prečítať, možnosť osobného stretnutia s obrazom alebo sochou sa zvyčajne začína aj končí s výstavou. Preto výtvarný kritik či už si to uvedomuje alebo nie, popri tom údele, aký prislúcha každému kritikovi, ešte mnohým nahrádza vlastné priame poznanie, sprostredkuje obraz o výtvarnom dianí podobne ako nám rozprávanie cestopisca sprostredkuje predstavu neznámej krajiny".*[34]

Pri každej správe či zázname, musíme si byť vedomí jej limitov, nutnej redukcie a závislosti na zvolených slovách: *„Písmo, ktoré píšeme o výtvarnom umení, je ako sieť, pričom oká tejto siete sú jeho slovníkom a vlákna jeho syntaxou. Túto sieť hádžeme cez dielo tak, ako hádžeme sieť do mora. To, čo vylovíme, je totožné s tým, čo naše písanie zachytáva, tematizuje a problematizuje. To, čo sieťou prepadne, stráca sa v ničote teoretického. Aj v tomto prípade platí úmera medzi jemnosťou siete a množstvom vylovených vecí".*[35]

Umelecká kritika môže mať vlastný precízny jazyk, pozoruhodnú demonštratívnu silu a schopnosť koncízneho pomenovania. Ako historický príklad z neeurópskej tradície uvádza Michael Baxandall čínskeho kritika Šen Cung-siena z 18. storočia. Dobový autor disponoval neobyčajne širokým repertoárom výrazov, ktoré mali pevné referenčné zázemie v skúsenosti s používaním štetca.[36] Umelecké diela súčasnosti sú však natoľko rôznorodé a pracujú so širokým repertoárom techník a technológií, estetických koncepcií, kategórií a prístupov, tekutých kultúrnych kontextov globalizovaného sveta a premenlivých diskurzov, že nie je možné nájsť prevažujúce a spoločne zdieľané referenčné zázemie. Pre značnú časť súčasného vizuálneho umenia sa referenčným rámcom stáva občiansky aktivizmus a politická angažovanosť. Podľa Petry Hanákovej umenie a politika akoby si dnes vymenili role.[37] S tematizovaním spoločensko-politických výziev súčasnosti súvisí nielen diskurzívny jazyk, ktorý takto zamerané diela často sprevádza, ale zároveň i novovznikajúce diela, ktoré svoju existenciu zdôvodňujú pomerne vágnym konštatovaním o tematizácii vybraných kľúčových pojmov či diskurzov. Samotná zvolená téma umeleckého diela však nehovorí nič o kvalite či hodnote diela. Hrozí však, že takto tendenčne motivované dielo komplikované problémy súčasného sveta len trivializuje, pričom jeho deklarované účinky na spoločnosť sa značne preceňujú.[38] Kategórie kvality a hodnoty sa pri posudzovaní tohto druhu vizuálnej produkcie marginalizujú. Prijatie a ocenenie umeleckého diela nie sú spájané s jeho rozpoznanou, pomenovanou a posúdenou špecifickou kvalitou, ale legitimitu a relevanciu mu prináša kontextualizácia a kategorizácia, ktorá umelecké dielo len situuje do aktuálnych diskurzov a sprevádza ho pri publikovaní kľúčovými slovami. Jedným z indikátorov takéhoto prístupu k umeleckej prevádzke a posudzovania jej výsledkov sú generické a v podstate zameniteľné texty plné floskúl, ktoré majú minimálnu väzbu ku konkrétnemu dielu. Hrozí, že diskurz pohltí dielo, mapa reduktívne skreslí predstavu o samotnom území a zmätie nás.

Pri charakterizácii umenia sa stotožňujem s názorom Pala Fabuša, že *„je to práve umenie, ktoré v nás kultivuje citlivosť a chápavosť voči nejednoznačnosti sveta, voči jeho bytostnej rozporuplnosti. Považujem ho za špičkovú technológiu myslenia".*[39] Aj pisateľ textu o umení, aj užívateľ mapy, by teda mali mať ustavične na zreteli, že pre orientáciu a pohyb v krajine je nebezpečné a zradné stotožňovať mapu s územím, keďže územie vždy obsahuje viac.

Text vznikol ako súčasť riešenia grantu APVV „Tvorba a kritika hodnôt v súčasnom umení (výtvarné umenie, divadlo, film)", realizovaného v Centre vied o umení SAV.

Doc. Mgr. Peter Megyeši, PhD. (*1985), vyštudoval dejiny a teóriu umenia na Filozofickej fakulte Trnavskej univerzity v Trnave (2011), absolvoval študijné pobyty na FF UK v Prahe (2010/2011) a na FF MU v Brne (2013). Doktorandské štúdium ukončil na Katedre dejín a teórie umenia Trnavskej univerzity v Trnave dizertačnou prácou venovanou významovým vrstvám stredovekej ikonografie sv. Krištofa (2014). V rokoch 2014 – 2021 pôsobil ako odborný asistent na Katedre teórie a dejín umenia Fakulty umení Technickej univerzity v Košiciach. V súčasnosti pôsobí na Katedre dejín a teórie umenia Filozofickej fakulty Trnavskej univerzity v Trnave a ako vedecký pracovník v Centre vied o umení SAV v Bratislave. Venuje sa výskumu umenia stredoveku a raného novoveku, ikonografii, ikonológii, emblematike, ale aj reflexii súčasného umenia a problematike interpretácie.
peter.megy@gmail.com

29 Stephen Bann: Význam/Interpretácia. In: Robert S. Nelson – Richard Schiff (eds.): *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava: Slovart, 2004, s. 164.
30 Ernst H. Gombrich: Approaches to the History of Art: Three Points for Discussion. In: Ernst H. Gombrich: *Topics of Our Time: Twentieth-century issues in learning and in art*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1991, s. 66 – 67.
31 Peter Michalovič: Démon Ekfrasis a písanie o (výtvarnom) umení. In: *Profil súčasného výtvarného umenia* roč. 8, 2001/4, s. 13.
32 Peter Michalovič: Démon Ekfrasis a písanie o (výtvarnom) umení. In: *Profil súčasného výtvarného umenia* roč. 8, 2001/4, s. 15.
33 William S. Heckscher Interviewed by Richard Cándida Smith: *Gratia Dei Sum Qui Sum.* (Art History Oral Documentation Project). The J. Paul Getty Trust 1995, s. 79.
34 Iva Mojžišová: Čoho sa nám nedostáva. In: Iva Mojžišová: *Giacomettiho oko a iné texty zo šesťdesiatych rokov.* Bratislava: Artforum, 1994, s. 178.
35 Peter Michalovič: Démon Ekfrasis a písanie o (výtvarnom) umení. In: *Profil súčasného výtvarného umenia* roč. 8, 2001/4, s. 13.
36 Michael Baxandall: Jazyk umělecké kritiky. In: Ladislav Kesner (ed.): *Vizuální teorie: Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany: H&H 2009, s. 259.
37 Petra Hanáková: Verejný poklopec alebo umelci slovenskej parlamentnej estrády. In. *FlashArt* (8. 1. 2023). Dostupné online: https://flashart.cz/2023/01/08/verejny-poklopec-alebo-umelci-slovenskej-parlamentnej-estrady/.
38 Ladislav Kesner: Glosa K čemu nám je (současné) umění? A jak o něm psát? In: Artalk.cz (18. 5. 2020). Dostupné online: https://artalk.cz/2020/05/18/glosa-k-cemu-nam-je-soucasne-umeni-a-jak-o-nem-psat/.
39 Palo Fabuš: *Súťaže v umení a slabé gestá*. In. Artalk.cz (25. 1. 2021). Dostupné online: https://artalk.cz/2021/01/25/sutaze-v-umeni-a-slabe-gesta/.