

# Objem, povrch, hĺbka

André Scala

---

André Scala: Objem, povrch, hĺbka [Volumes, surface, depth]. In: *Ostium*, vol. 18, 2022, no. 1.

---

## Volumes, surface, depth

The problem of relation between art and space concerns mostly those works which do not occupy space despite their being things with certain extension. From this follows that their installation presents a problem requiring solution, as the text illustrates on approach of Mark Rothko. The problem of this relation furthermore concerns the challenges of the world, to which the art responds. Alois Riegl reflected the dialogue between human experience and any artistic form through *Kunstwollen* (will to art). During the history this dialogue led to two results: Abstraction and *Einfühlung*. Analysis of these challenges, applied on current sculpture, allows us to understand how our times again expel the depth through abstraction and reduces it on a surface relationship. Does it reveal something about actual common experience of space?

**Keywords:** art, space, *Kunstwollen*, ancient and contemporary abstraction, *Einfühlung*, anxiety, area, self-relieving (*dessaisissement de soi*)

## Umenie a priestor

Diela, aspoň niektoré z nich, zaberajú priestor. Diela to majú spoločné s vecami. Priestor, ktorý dielo zaberá, môže byť indiferentný, abstraktný, napríklad múr či panel v múzeu. Tu medzi dielom a priestorom nejestvuje nevyhnutná väzba, aká jestvovala, keď sa *retabulum* nachádzalo v kostole, freska na stene, socha v chráme či vlys na ňom. Múzeum fixuje oddelenosť diela od celku ľudskej skúsenosti, ktorej súčasťou však dielo je, hovorieval Dewey. Poznamenajme, že Proust zas obraňoval rozmiestnenie diel v tomto abstraktnom muzeálnom priestore, ktorý podľa neho symbolizoval osamenie a ticho, z ktorých umelec čerpal svoje dielo.

Dielo teda zaberá priestor: stenu, panel, objem. Zaberá umelecké dielo priestor rovnakým spôsobom ako každý iný predmet? Je vôbec *zaberať* dobré sloveso, aby sme označili vzťah diela k priestoru? Chápeme, že posteľ či kus nábytku zaberajú priestor, ale čo dielo? Najmä keď dielo nie je fyzicky prepojené s priestorom.

## Rothko a rozmer diel

Zoberme si ako príklad Marka Rothka (ilustrácia 1, Rothko (1903 – 1970), *Number 16, Red, Brown and Black*, olej na plátne, 270 x 297, 1958, MoMa, New York), vyhýbal sa malým formátom: „Keď namalujete malý obrázok, odstupíte sami od vlastnej skúsenosti, budete divákom vlastnej skúsenosti, akoby sme sa na seba samých pozerali cez okuliare alebo lupu. Čím je maľba väčšia, tým viac ste v nej (...) Maľujem obrazy ľudského rozmeru.“

Pre Rothka je priestorový rozmer diela otázkou prahu: Prahu medzi jednou rozľahlosťou, ktorá dielo spredmetňuje, robí z neho výjav, na ktorý sa dívame, odcudzený priestoru, v ktorom umelec tvorí a druhou rozľahlosťou, ktorá z diela robí súčasť priestoru, v ktorom umelec pracuje. Rothko nepracuje na plátne, ale vnútri, je vo vnútri.

Čo platí pre umelca, platí aj pre diváka. Z toho vyplývajú prísne podmienky inštalácie, ktoré Rothko

vyžaduje. „Farba stien: steny musia byť krémovo biele, so sienou a s trochou teplej červene. Ak sú steny príliš biele, súperia s obrazmi, ktoré dostávajú zelenavý nádych kvôli svojej prevládajúcej červenej farbe.

Svetlo: svetlo [...] nesmie byť príliš silné: obrazy majú svoje vlastné vnútorné svetlo, a ak je príliš svetla, farba vo vnútri pohasína [...], výsledkom by bolo narušenie ich významu. Musia byť osvetlené buď z dostatočnej vzdialenosti, alebo nepriamo [...] rovnomerne a tlmene.

Výška zavesenia nad podlahou: Najväčšie obrazy musia byť všetky zavesené tak blízko k podlahe, ako je to len možné, ideálne nie vyššie ako 15 cm nad ňou. Malé plátna musia byť zdvihnuté o niečo vyššie, ale nie ‚do neba‘. Stenové panely boli namalované vo výške 3 metrov nad zemou. Keď ich nie je možné zdvihnúť až natoľko, akákoľvek výška nad 1 meter prispeje k zvýrazneniu ich prednosti a účinku.

Zoskupenie: [...] najlepšie je, keď sa nesleduje chronologická postupnosť, ale keď sú obrazy radené podľa najlepšieho účinku, ktorý môžu mať jeden na druhý.“

Pre Rothka teda dimenzia diela, jeho inštalácia (a nie to, čo zaberá) nie sú indiferentné ani voči umeleckej skúsenosti (tvorba umelca), ani estetickej skúsenosti (vnímanie diváka). Rothkove plátna sú povrchy, vzťahy farebných povrchov, jedni vedľa druhých, jedni na druhých, jedni nad druhými (ilustrácia 2, *Okrová a červená na červenej*, olej na plátne, 235 x 162, 1954, Philipps Collection, Washington). Farby majú svoj život, niektoré sa zdajú blízke, iné vzdialené, *farby sú ako dramatické postavy, ako herci na scéne*, píše Rothko, s čím súvisia pohyby expanzie a kontrakcie farebných priestorov na plátne (ilustrácia 3, *Black on Maroon*, olej, akryl, glejová tempera a pigmenty, 266 x 381, 1958 Tate Modern, Londýn).

Hoci môžeme mať bežne dojem, že rozľahlosť, v ktorej žijeme a hýbeme sa, ostane rovnaká, keď sa k nej pridá priestor diela, pre Rothka namaľovať obraz znamená vytvoriť priestor, ktorý akoby tu preň predtým nebol, akoby nejestvoval v rozľahlosti, priestor, ktorý túto rozľahlosť otvorí, rozťahne ju.

Daniel Arasse (v *Anachroniques*) mal pocit, že je pred Rothkovými obrazmi v rozpore akéhosi čakania. Čakáme, že sa v tomto pravouholníku niečo stane. Arasse prirovnáva toto čakanie ku kontemplácii, keď ju chápeme ako pohľad veštca na *templum*, na ten pravouholník, ktorý práve nakreslil na nebo, na neviditeľnú kresbu, ktorá jestvuje len prostredníctvom gesta jeho paže predĺženej krivou palicou, skrátka na ten pravouholník, ktorý vidí len veštec. Veštec očakáva v tomto pravouholníku zjavenie bohov: *Rothkove obrazy sú chrámy. Očakávajúce náš pohľad*, hovorí Arasse. Sám Rothko hovorieval, že nemaloval nič iné len grécke chrámy, že jeho maľby sú priečeliami chrámov (v odvodenom, architektonickom zmysle, chrám – stavba pochádza z tohto pravouholníka vyznačeného na nebi). No náčrt veštca vydeľuje časť rozľahlosti, aby z nej urobil oddelený, posvätný priestor, miesto stretania bohov a ľudí. U Rothka a nepochybne aj u druhých obraz rámcuje priestor tak, že sa v ňom vyjavuje to, čo by sa bez neho nevyjavilo, nejde však cestou vydeľovania či vytyčovania, ale cestou otvorenosti; otvára priestor nie však do niečoho iného, nie do nejakého inam, ale do neho samého.

Bežný priestor teda neočakáva dielo, akoby tu preň bolo miesto, učí nás Rothko. Pomer diela k priestoru nie je pomerom obsahu k obsahujúcemu, priestor nie je miestom pre umenie, tak ako ním môže byť pre nejakú vec, objekt. Napriek tomu sa dielo vyznačuje priestorovosťou, rozľahlosťou. Zložitý je pomer umenia k priestoru, umenia k ľudskej skúsenosti priestoru.

### **Anonymné umenie. Vôľa k umeniu**

Na konci 19. a začiatku 20. storočia zásadným spôsobom ovplyvnili teóriu umenia jedna otázka

a jeden objav.

Otázka spočívala v tom zistiť, z čoho pochádza umelecká aktivita, kde v ľudskej skúsenosti je ukotvená? Je dôsledkom potreby? Nevyhnutnosti? Vôle alebo túžby? A čo môžeme povedať o tejto vôli alebo tejto túžbe? Ako bližšie určiť túto potrebu? Ako vymedziť túto nevyhnutnosť?

Objav predstavovalo anonymné umenie, to každodenné alebo aj náboženské, postupne odkrývané archeologickými vykopávkami, vystupujúce z egyptských, gréckych či iných rozvalín; umenie, zaujímajúce miesto po boku veľkým mien, veľkých diel.

Súbeh otázky vzťahu umenia k človeku a objavu ornamentálnej, formálnej aktivity (*recherche*) na bežne používaných či každodenných a kultových objektoch malo rozhodujúci význam pre filozofiu umenia, a to v troch smeroch.

Najprv, filozofia skúma nevyhnutnú väzbu umeleckej aktivity a ľudskej dimenzie. Umenie nie je ani druhom rozptýlenia, ani modom komunikácie s bohmi. Je tu istá nevyhnutná dimenzia v umelcovi (téma vonkajšej, temer božskej inšpirácie ustupuje téme vnútornej nevyhnutnosti), ako aj v ľudstve (hoci ľudstvo si nie je tejto nevyhnutnosti vedomé). Predstava o nevyhnutnosti umenia sa paradoxne objavuje v tom istom čase, keď boli debaty medzi *l'art pour l'art* a umením v službách ľudu najživšie (táto predstava však anuluje obe pozície debaty).

Potom, táto otázka aj tento objav ukazujú, že umenie nezávisí od možnosti, od schopnosti, len od fortieľu alebo technických inovácií, ale od vôle, potreby, túžby, ktoré nepatria pár vyvolencom navštevovaným múzami, ale všetkým, mnohým v ich tu a teraz, čo Alois Riegl nazve *Kunstwollen*, vôľou k umeniu.

Napokon, skúsenosť umenia (z pohľadu diváka) nemožno zjednodušovať na pasívnu recepciu, divanie sa na obraz, krásny výjav, nezainteresované vnímanie alebo pôžitok, ktoré ju zužujú na determinovanú sociálnu skúsenosť, skúsenosť voľného času alebo kultúrnu skúsenosť.

Tieto tri smery nájdú svoje prenikavé vyjadrenie u dvoch mysliteľov (a praktikov sveta umenia), Aloisa Riegla a Wilhelma Worringera, pričom prvý v mnohých ohľadoch ovplyvnil druhého.

### **Uvolnenie od seba**

Umenie je nevyhnutnosťou preto, lebo estetická skúsenosť je neoddeliteľná od ľudskej skúsenosti a táto skúsenosť sleduje ideál, spočívajúci v uspokojení potreby uvoľniť sa od seba, zriecť sa seba, vystúpiť z hraníc subjektivity a rozdelenia na subjekt a objekt. To je hlavná téza, ktorú Worringer predstavuje v *Abstrakcii a vcítení*: v ľudstve jestvuje potreba, ktorú uspokojuje umenie, táto potreba je potreba uvoľniť sa od seba. Túto potrebu možno prirovnať ku šťastiu estetickej kontemplácie u Schopenhauera, ktoré spočíva v tom, že ľudská bytosť sa mimo svojich individuálnych a subjektívnych obmedzení, oslobodená od svojej vôle, stáva čistým zrkadlom (reprezentáciou) alebo lepšie povedané, zjednocuje sa s objektom, ktorý kontempluje a reflektuje. Práve umeleckým produktom patrí schopnosť uspokojovať túto potrebu.

Dodajme, že podľa Worringera sa táto potreba uvoľnenia od seba neprejavuje univerzálne, uniformne, má isté dejiny a istý zemepis. Prejavuje sa dvoma tendenciami: prvou je tendencia k abstrakcii, druhou je tendencia k vcíteniu (*Einführung*). Je ťažké preložiť tento pojem, ktorý sa v bežnom jazyku prekladá ako empatia. No slovo empatia nevystihuje to, čo v kontexte nemeckého estetického myslenia konca 19. a začiatku 20. storočia označovalo *intuitívnu komunikáciu so svetom* a znamenalo *objektívizovaný pôžitok zo seba*. Ak empatia znamená *cítiť to, čo pociťuje druhý*, vcítenie u Worringera znamená *cítiť v inej veci, než som ja*.

Čo odlišuje tieto dve tendencie rovnakej potreby uvoľniť sa od seba? Sú to dva všeobecné pocity,

ktoré ľudstvo zakúša vo vzťahu k priestoru.

### **Tendencia k abstrakcii**

Prvým pocitom je úzkosť, hlboké vnútorné rozrušenie spôsobené vonkajšími fenoménmi a vonkajškovosťou týchto fenoménov. Istý druh agorafóbie, starodávny strach. Keď sa človek postavil na nohy a stal sa vizuálnym, stratil svoje hmatové istoty. Odvtedy musí prechádzať prázdny priestorom a vzdialenosťou, o ktorej verí, že ju vníma výlučne očami, už ponúka iba hmatové znaky. Odtiaľ potreba upokojenia. Umenie bude prostriedkom uspokojenia tejto potreby vďaka tomu, že vytrháva objekty vonkajšieho sveta z priestorového kontextu. To je tendencia k abstrakcii, ak budeme definovať abstrakciu ako zvláštnu formu zbavenú priestoru. Umenie bude mať za funkciu vymaniť veci z chaosu, ktorý poskytuje zmyslové vnímanie.

Akými prostriedkami? Ide o to postupovať tak, aby sa zobrazenie (*représentation*) vecí približovalo plochému povrchu. Treba starostlivo potlačiť priestorovú, teda trojrozmernú prítomnosť (*présentation*). Abstrahovať znamená vyhnúť sa trojrozmernosti. A prečo? Lebo jej vnímanie vyžaduje sled perceptívnych momentov, ktoré treba kombinovať, lebo hĺbka je daná tieňmi a skratkami, a tiež preto, lebo vnímanie hĺbky vyžaduje intenzívnu intelektuálnu aktivitu a dôvernú oboznámenosť.

Predtým ako predostrieme príklady, treba poznamenať, že táto komplikovanosť je vlastná nášmu normálnemu vnímaniu, ale že ju nepocítujeme, že nepocítujeme úzkosť z priestoru, hoci je prítomná. Dalo by sa povedať, že úzkosť za nás pociťuje umelec. „*Pretože úlohou výtvarného umenia nie je ponechať diváka zoči-voči trojrozmernému alebo kubickému charakteru prirodzenej impresie, v tomto neistom a strastiplnom stave, v ktorom musí vyvíjať úsilie, aby si sám vytvoril jasnú vizuálnu predstavu; ona sama mu musí poskytnúť túto vizuálnu predstavu, a tak odňať mučivosť patriacu kubickému priestoru. Kým sa výtvarná figúra dáva v prvom rade ako kubická forma, je len na začiatku procesu svojej umeleckej figurácie. Iba vtedy, keď pôsobí ako plochý povrch (hoci pritom ostáva kubickou), dospieva k umeleckej forme* (Hildebrand, *Problém formy*, cit. podľa Worringer).

### **Priestor - nepriateľ abstrakcie**

Čo znamená „pôsobiť ako plochý povrch“? Tendencia k abstrakcii, ako zdôrazňuje Worringer, je ako úzkostná reminiscencia, umelec pociťuje nepokoj, ktorý pociťovali ľudské bytosti v prítomnosti vonkajšieho priestoru a vecí v tomto priestore. Abstrakcia v tomto prípade nie je synonymom nefiguratívneho alebo neobjektového. Abstrakcia musí poraziť nepriateľa - priestor ako zdroj úzkosti pre ľudskú bytosť. Priestor prepája veci, ničí ich uzavretosť tvoriacu ich individualitu. Priestor je vyplnený vzduchom, čo dodáva veciam časovosť, v atmosfére sa veci menia, nie sú nikdy identické so sebou samými, prinajmenšom z pohľadu zmyslového vnímania. Úlohou umenia v jeho tendencii k abstrakcii bude umiestniť na povrch veci ako individuálne materiálne fenomény. Na povrchu, nie v priestore (u Riegla a Worringera je priestor vždy synonymný s trojrozmernosťou). Príkladom tohto typu abstrakcie je staroegyptské umenie (ilustrácia 4, *Kráľ dojčený posvätným stromom*).

Mýlili by sme sa, keby sme si mysleli, že tento typ abstrakcie spočíva v premietnutí oddelených postáv alebo objektov prostredníctvom kresby alebo maľby na plochu, čiže vo vykreslení ich obrysov a vyplnení vnútra jednou farbou, napríklad čiernou, ako by išlo o tieň alebo siluetu, v súlade s Plíniovým príbehom o vynájdení kresby (ilustrácia 5, Jean-Baptiste Regnault (1754 - 1829), *Dibutade alebo zrod maľby*, olej na plátne, 120 x 140, 1788, Zámok Versailles). Tento typ figurácie nie je totiž úplne uzavretý. Iste je uzavretý na výšku a šírku, no nie do hĺbky. Keď sa pozeráme na takýto výjav, je pre nás nemožné, aby sme videli len povrch. Premietnutie zavádza na ploche vzťahy hĺbky, aj keď nevnímame „hrúbku“ tváre alebo tela, ktoré vytvorili tieň. Abstrakcia nespočíva v skrytí hĺbky, ale v premene vzťahov hĺbky na vzťahy povrchu, tak ako to robí aspektívna prezentácia,<sup>[1]</sup> jej prekrútené telá (ilustrácia 6, *Le jardin de Nebamon*, 64 x 72, 1350 pr. n. l., British Museum, Londýn).

## Povrchy

Ale o aký povrch ide? Sú zdanlivé povrchy, napríklad to, na čo sa pozeráme zďaleka, sa javí ako povrch (t. j. optické povrchy), a sú skutočné povrchy, to, čo vnímame zblízka, nám dáva zakúsiť nepreniknuteľnosť objektu, jeho hmatovú uzavretosť, (t. j. hmatové povrchy, Riegl by povedal haptické). V *Historickej gramatike výtvarného umenia* (Klincksieck) Riegl hovorí, že každá vec v prírode má nejakú formu. Mať formu spočíva v rozťahnutí sa podľa troch rozmerov (výška, šírka, hĺbka). Jedine hmat za istých podmienok umožňuje získať zmyslovú istotu o týchto troch rozmeroch. Zrak nedokáže preniknúť telesom. Napriek tomu máme dojem, že vidíme hĺbku, hmatové reminiscencie totiž asistujú pohľadu (porov. Merleau-Ponty).

Keď vidíme objekt veľmi zblízka, nech sú jeho rozmery akékoľvek, ponúka sa ako povrch. Ako sa vzdalujeme (podobne ako pri prechode od rozmazanej k zaostrenej snímke vo filme), vnímame aspekty (reliéf, odtienenie), pripomínajúce skúsenosť hmatu. Objekt nadobúda určitú hrúbku, hĺbku. A keď predmet ešte viac oddialíme, tieto aspekty sa stratia a z objektu sa ukazuje len povrch. Povrch vidенý zďaleka, optický, nazýva Riegl *subjektívnym*, pretože súvisí so subjektívnymi podmienkami vnímania (subjektívny tu neznamená individuálny). Povrch vidенý zblízka, vlastný hmatu, haptický, Riegl nazýva *objektívnym*, lebo prináleží objektu.

No ak vezmeme kameň do ruky, jeho povrch nebude plochý, bude mať priehlbinky a hrboľčky, ktoré môžeme vnímať hmatom pri pohybe prstov po ňom, dodáva Riegl. Sú teda dva typy optických ilúzií, ďaleká ilúzia, ktorá necháva zmiznúť tretí rozmer, hĺbku, a blízka ilúzia, ktorá necháva zmiznúť čiastkové povrchy (jamky a výstupky kameňa) tým, že ich situuje na rovnakú plochu. Ďaleko a blízko označujú prahy. Tendencia k abstrakcii bude spočívať v zabraňovaní optickej ilúzii, ktorá zďaleka rozpúšťa tretiu dimenziu v dvoch zvyšných, a zároveň vo vytváraní ilúzie, ktorá zblízka kladie na rovnakú plochu (alebo temer rovnakú) čiastkové povrchy, aby ich rozpustila v objektívnom povrchu. Bude sa stavať proti perspektívnemu videniu, bude súhlasíť s reliéfom, basreliéfom, sochou (*ronde-bosse*).

V čom tendencia k abstrakcii uspokojuje potrebu uvoľniť sa od seba samého? Ja samo je úzkostné, znepokojené, ustráchané z prázdneho priestoru a jeho dialok. Nielenže nachádza v abstrakcii upokojenie svojej úzkosti, ale zbavenie sa úzkosti tak silno previazanej s jeho ja samým znamená aj uvoľnenie sa od seba samého.

## Tendencia k vcítaniu

Druhou tendenciou je tendencia k vcítaniu (*Einführung*). Je to estetické potešenie, tešiť sa zo seba v objekte, objektivizované potešenie zo seba, teda inde než v sebe (nie som sám pre seba objektom), iná forma uvoľnenia od seba - zároveň stratiť sa v kontemplácii nejakého objektu a vliť život do tohto objektu. Potešenie zo seba možno nazvať aj *self enjoyment* (Whitehead) alebo láskou k sebe (Rousseau, v protiklade k sebaláske). Toto estetické potešenie nie je totožné s pôžitkom alebo so znechutením, ktoré sú len odtieňmi hlbšieho citu, citu vnútorného pohybu, vnútorného života, vnútornej seba-realizácie (*auto-activité*), ktorý sa odvažujeme exteriorizovať, transportovať inam, mimo seba samého, no nie do druhého ja.

Vzťah k umeleckému dielu je aktívny, vcítanie je aktom, ktorý predpokladá aktivitu vedomého vnímania. Napríklad, ak chceme vnímať čiaru, vyžaduje si to aktivitu: rozšíriť vnútorný pohľad, až kým neobsiahne celú čiaru, potom vytýčiť to, čo sme vnímali, nakoniec ju oddeliť od toho, čo ju obkolesuje. Ak sa táto aktivita odvíja voľne, vcítanie je pozitívne, ak nie, je negatívne. Keď takto sledujeme čisto geometricky vystavanú vlnitú čiaru (ilustrácia 7, Argoská váza, Louvre, Paríž), polkruh otvorený smerom nahor, polkruh otvorený smerom nadol, naše vcítanie nemôže sledovať túto čiaru bez odporu, lebo keď začneme pohybom po polkruhu, očakávame, že sa uzatvorí do kruhu, a nie že sa vykriví do opačného smeru. Naopak, tu (ilustrácia 8, Eufronios, *Toaleta efébov*, kratér, 550 pr. n. l., Berlín) hra vertikálnosti a horizontálnosti ukazuje, že vlnitá čiara podlieha organickému

zákonu ohybnosti (a nie geometrickému zákonu kruhovosti), živému pohybu zavinutia.

Takto sa vcítenie, tendencia k vcíteniu na rozdiel od tendencie k abstrakcii, rodí z dôverného vzťahu k svetu, priestoru, vonkajškovosti. Umelecká vôľa určená vcítením sa uspokojuje prostredníctvom tendencie k naturalizmu, ktorý nie je imitáciou prírody, ale vyjadrením citu pre krásu živej formy.

Rozdiel medzi oboma tendenciami môžeme lepšie pochopiť tým, že budeme skúmať, ako nás k tomu vyzýva Worringer, prechod od tendencie k abstrakcii smerom k tendencii k vcíteniu, napr. prechod od dórskeho slohu k iónskemu slohu gréckych chrámov. Dórsky sloh je podľa Worringerera (ilustrácia 9, Hérin chrám, 45 pr. n. l., Paestum) výtvor umeleckej vôle, ktorá je ešte nasmerovaná k abstraktnému: geometrická zákonitosť, zákony konštrukcie zodpovedajúce zákonom materiálu, strohá váha, masívna nehybnosť, no s istými organickými tendenciami detailu (odchýlky v umiestnení triglyfov, ľahké vydutie architrávov atď.) V iónskom slohu (ilustrácia 10, zrúcanina Erechtheionu, koniec 5. storočia, zborený Peržanmi 480 pr. n. l, a 11 jeho rekonštrukcia, rytina, 1993) hmota už neposlúcha svoje vlastné zákony, ale podriaduje sa umeleckej vôli naplnenej citom živého a organického. Pred iónskym slohom sa môžu vylievať všetky city a *šťastie týchto kameňov zaplavených životom sa stáva naším vlastným šťastím*. Nerval by to povedal inak: *čistý duch vzrastá pod kôrou kameňov*.

## **Záver**

V tomto štádiu môžeme zhrnúť, čím sme doteraz prešli. Základnú úroveň predstavuje tendencia uvoľniť sa od seba, vystúpiť z obmedzení subjektivity a z rozlišovania medzi sebou a druhými, sebou a vecami. Táto tendencia sa uskutočňuje pomocou rozmanitých prostriedkov, jedným z nich je produkcia foriem, ktorú Riegl nazval vôľou k umeniu.

V oblasti umenia, azda podobne ako aj v ostatných oblastiach, tendencia k uvoľneniu od seba osciluje medzi dvoma pólmi: tendenciou k abstrakcii a tendenciou k vcíteniu. Tendenciu k abstrakcii vyvoláva úzkostný vzťah k vonkajšku. Príčinou tejto úzkosti je tretí rozmer, hĺbka, ktorá sa stráca pri pozeraní do dialky a hmatová istota, ktorá je podkopaná, keď sa vzťah k svetu stane vizuálnym. Abstrakcia predstavuje veci v ich individualite, zbavené priestoru, veci, ktoré sú určené pozeraniu zblízka, dotýkaniu pohľadom, a robí zrejmom prítomnosť hmatu vo videní; takýmto je egyptské umenie.

Tendencia k vcíteniu smeruje k potešeniu zo seba v umeleckej forme. Potešenie zo seba je radosťou z vlastnej aktivity, zo svojho bytia ako aktu, života ako aktu. Tešiť sa zo seba inde než v sebe predpokladá, že umelecká forma predlžuje a prijíma seba-realizáciu živého (*auto-activité*). Táto tendencia sa prejavuje v naturalizme, ktorý nie je imitáciou prírody, ale vyjadrením šťastia z toho, že sme živým organizmom. Túto tendenciu vyvoláva šťastná dôvera v priestor, spočíva v tom, že predstavuje veci v priestore, určené na pozeranie na dialku, neobáva sa subjektívnych ilúzií zraku; takýmto je grécke umenie.

## **Abstrakcia, vcítenie; moderná a súčasná socha**

Mohli sme si všimnúť, že práce Riegla a Worringerera boli napísané v dobe obrody umeleckej abstrakcie. Polemiku, ktorá rozvášňuje historikov umenia, či ide o súvisiace fenomény alebo nie, tu nevyriešime. No môžeme sa pýtať, či dve tendencie odhalené Worringerom a dvojitú podobu uvoľnenia od seba nebude možné prepojiť s niektorými javmi moderného a súčasného sochárstva, aj keď si plne uvedomujeme odlišnosť modernej a antickej abstrakcie. Aby sme mohli k tejto otázke pristúpiť, oprieme sa o prácu, ktorú Rosalind Kraussová venovala dejinám sochárstva od Rodina po Smithsona.

Klasická socha stojí na postuláte uzavretosti trojrozmerného priestoru. Sú dva spôsoby, ako takýto priestor uzavrieť. Najprv archaický spôsob (ilustrácie 12 až 15, *Héra zo Samosu*, 192 cm, 570 – 560 pr. n. l., Louvre, Paris), tu sa môžeme materiálnej uzavretosti dotýkať, je zmyslová. Potom spôsob,

ktorý môžeme nájsť v renesancii, ale aj v iných epochách. Príkladom je Michelangelov *Dávid* (ilustrácia 16, Michelangelo (1474 - 1564), *Dávid*, mramor, 434 cm, 1504, Akadémia, Florencia). Tu sa uzavretosť dá vnímať zvnútra, nie zvonka. Pociťujeme neviditeľnú kubickú formu, v ktorej Dávid odvíja svoju existenciu. A vonkajší vzhľad vyjadruje vnútornosť osoby. Rodin rozbije túto neviditeľnú kubickú formu (ktorá umožňuje obísť sochu dookola), a to dvoma spôsobmi: *Pekelná brána* (ilustrácie 17 a 19, *Pekelná brána*, nedokončené, 1880), pozadie brány nedovoľuje ilúziu preniknutia pohľadom do priestoru, ktorý by sa rozprestieral za ňou (pozri rozbor Rosalind Krauss).

*Som krásna* (ilustrácia 19 a 20, sadra, 69,8 x 33,2 x 34,5, 1882). Chýba spojitosť medzi vonkajším vzhľadom tiel a skeletom. Povrchy sú pochopiteľné, no vzťah povrchov k vnútrajšku, k predpokladanému vnútornému ja, pochopiteľný nie je.

Vo vývoji súčasnej sochy môžeme nájsť snahu výtvarne spracovať hru medzi videním zblízka (abstrakcia) a videním do diaľky (vcítienie), napr. u Anthonyho Cara (ilustrácia od 21 do 24, Anthony Caro (1924 - 2013), *Early One Morning*, oceľ a hliník natretý na červeno, 2,86 m x 19 m x 3,35 m, 1962, The Tate Modern, Londýn), prechádzanie od jedného videnia k druhému, divákovo experimentovanie so vzdialenosťou medzi oboma.

Nakoniec, minimalizmus rôznymi prostriedkami odopiera soche akúkoľvek vnútornosť. Príkladom je Carl André, ktorý nielenže urobil materiál z tiaže, ale vzdal sa vertikálnosti sochy, a jeho sochou je koberec, po ktorom možno kráčať (ilustrácia 25, *43 Roaring Forty*, 1968, Krölller-Muller Museum, Otterlo). Socha uňho nie je objektom pohľadu ani zblízka, ani do diaľky, ale objektom pohybu, kroku, hmatového pocitu v nohách. Niet tu nijaký subjektívny vnútrajšok. Iným príkladom je Richard Serra, ktorý nám dáva vidieť kocku z hĺbky, ale nie preto, aby ukázal jej geometrický rozmer alebo naznačil neprístupnú hĺbku, ale aby nám umožnil vnímať masu v nestabilnej rovnováhe, číry vonkajšok, vratkú zostavu čiastkových povrchov (ilustrácia 26 a 27, *One Ton Prop (House of Cards)* olovo, 122 cm x 122 cm x 2,5 cm, 1986, MoMa, New-York et Fondation Beyeler, Bazilej).

## Literatúra

ROTHKO, M.: *Ecrits sur l'art*. Champ Arts. Paris: Flammarion, 2009.

ROTHKO, M.: *Umělcova skutečnost*. Praha: Arbor Vitae, 2008.

ARASSE, D.: *Anachroniques*. Paris: Gallimard, 2006.

RIEGL, A.: *Grammaire historique des arts plastiques*. Paris: Klincksieck, 1978.

WORRINGER, W.: *Abstraction et Einfühlung. Contribution à une psychologie du style*. Paris: Klincksieck, 1978. Český preklad *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triáda, 2001.

HILDEBRAND, A.: *Le Problème de la forme dans les arts plastiques*. Paris: L'Harmattan, 2003.

MERLEAU-PONTY, M.: *La Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945. Český preklad *Fenomenologie vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2013.

MERLEAU-PONTY, M.: *L'Œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1949. Český preklad *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971.

KRAUSS, R.: *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*. Paris: Macula, 1997.

Z francúzskeho originálu prednášky *Volume, surface, profondeur* prednesenej na VŠVU 27. marca 2017 preložil Róbert Karul.

Text vznikol vo Filozofickom ústave SAV ako súčasť riešenia projektovej úlohy NŠP „Le présent de la philosophie“.

## Poznámky

[1] „Aspektívna prezentácia“, každá vec je znázornená s najcharakteristickejším vzhľadom (pozn. prekl).

André Scala  
École d'art intercommunale idbl  
24, avenue de Saint-Véran  
04000 Digne-les-Bains  
France  
e-mail: [ascula@sfr.fr](mailto:ascula@sfr.fr)