

ELIANE ESCOUBAS:

NÁČRT ONTOLÓGIE OBRAZU: HEIDEGGER A BLANCHOT

Ako motto tohto skúmania uvediem dva rozsiahlejšie citáty a pokúsím sa upriamiť pozornosť na niekoľko výrazov, ktoré sa v citátoch nachádzajú.

Prvý je z Heideggera, z prednášky z roku 1951 *Básnický býva človek*: „Podobu a výzor (*Anblick und Aussehen*) niečoho nazývame bežne „obrazom“ (*Bild*). Bytnosťou obrazu je to, že necháva niečo vidieť (*etwas sehen zu lassen*). Kópie a napodobeniny sú naproti tomu až druhotné obmeny obrazu vo vlastnom zmysle (*Dagegen sind die Abbilder und Nachbilder bereits Abarten des eigentlichen Bildes*), ktorý necháva zahliadnúť neviditeľné (*das Unsichtbare sehen lässt*) ako podobu a zjednocujúc ho s tým, čo mu je cudzie (*ein Fremdes*), ho zobrazuje... Preto básnictvo buduje obrazy (*Ein-bildungen*) vo zvláštnom a význačnom zmysle: nie sú to číre fantázie a ilúzie (*Phantasien und Illusionen*), ale obrazy (*Ein-Bildungen*) ako viditeľné preniknutia toho, čo je cudzie, do podoby dôverne nám blízkeho (*als erblickbare Einschlüsse des Fremden in der Anblick des Vertrauten*)“ ([1], 181 a n., 224 a n., 105 a n.).¹

Druhá citácia je z diela Mauricea Blanchota *Literárny priester*, „Orfeov pohľad“:

„Keď Orfeus zostupuje k Eurydike, je umenie mocou, ktorou sa otvára noc. Noc ho vďaka sile umenia prijíma... Avšak Orfeus zostúpil k Eurydike: Eurydika je pre neho tým najkrajnejším, čo môže umenie dosiahnuť. Za menom, ktoré ju skrýva, a za závojom, ktorý ju halí, je hlboko temným bodom, ku ktorému, ako sa zdá, smeruje umenie, túžba, smrť i noc... Ale Orfeovo dielo predsa nespočíva v tom, že si svojím zostupom do hlbiny zaistí prístup k tomuto bodu. Jeho *dielom* je priviesť ho znova do dňa a vo dne mu dať tvar, podobu, realitu. Orfeus môže urobiť čokoľvek, len tomuto ‚bodu‘ nesmie pozrieť do tváre, nesmie nahliadnuť do centra noci v noci... Lenže Orfeus v pohybe svojho putovania zabúda na dielo, ktoré má uskutočniť... Keď sa obracia k Euridyke, Orfeus ničí dielo, dielo sa okamžite rozkladá a Euridyka sa obracia v tieň... Takto zrádza dielo, Eurydiku i noc. Ale neobrátiť sa k Euridyke by nebola menšia zrada, znamenalo by to byť neverný nespútanej a nerozvážnej sile svojho pohybu, ktorý Euridyku nechce v jej dennej pravde a v jej každodennom pôvabe, ale ktorý ju chce v jej nočnej temnosti, v jej oddialení, s neprístupným telom a zapečatenou tvárou, ktorá ju nechce vidieť vtedy, keď je viditeľná, ale vtedy keď je neviditeľná, a nie ako intimitu známeho života, ale ako cudzosť toho, čo vylučuje každú intimitu, nechce ju nechať žiť, ale chce mať v nej živú plnosť svojej smrti“ ([2], 227 – 228, 231 – 232).

Svoju analýzu uskutočním v štyroch krokoch: 1. obraz-vnem; 2. kritický obraz; 3. obraz ako zjavenie, t. j. ako „fenomén“ a ako „javenie sa“; 4. obraz ako rytmus viditeľného.

¹ Používame existujúce slovenské, resp. české preklady citovaných diel; na niektorých miestach sú však upravené (pozn. prekl.).

I. Obraz-vnem. Obraz nie je „ničím“, obraz je „niečo“, ukazuje sa, je „prítomnosťou niečoho“, je daný prostredníctvom vnemu. Nie je to ale vec ako každá iná. Je niečím, čo predstavuje alebo zobrazuje niečo iné: Každý obraz je obrazom niečoho, „necháva niečo vidieť“, ako píše Heidegger. Preto je od samého počiatku v bytí obrazu vpísaná dualita. Dualita toho istého a iného je teda konštitutívna pre bytie obrazu.

Avšak, a to je prvá z otázok, nemohol by obraz predstavovať alebo zobrazovať sám seba – ako obraz obrazu alebo obraz bytia obrazom či obraz obrazovej substancie obrazu? Zaiste áno, ale nemožno takto postupovať donekonečna: V istom momente procesu predstavovania alebo zobrazovania sa musí toto zdvojovanie zastaviť. A práve toto zastavenie inscenuje či uskutočňuje „iné“ obrazu.

A to je ďalšia otázka: Čo, ak by „iné“ bolo prítomné samo osebe zároveň so svojím obrazom? Je to možné, ale tiež nie bezhranične. „Zdvojený“ svet, tak ako Narcisov svet s jeho pohľadom do vody alebo do zrkadla, by bol nekonzistentný. Keď sa Narcis pokúša siahnuť na vlastný obraz, nechytí vôbec nič. Toto zdvojovanie nie je teda nič iné ako návada: „nevydarené“ zdvojovanie.

Z toho teda treba vyvodiť, že údelom obrazu je existovať v trhline medzi prítomnosťou a neprítomnosťou. Opäť budem citovať z Blanchotovho *Literárneho priestoru*, „Dve verzie obrazného“: „Čo je to vlastne obraz? Kde nie je nič, tam vzniká možnosť bytia obrazu, lenže tam obraz aj zaniká. Obraz si žiada neutralitu a ustúpenie sveta do úzadia, vyžaduje, aby sa všetko vrátilo do ľahostajnosti, kde sa nič neprejavuje; tiahne k intimité toho, čo ešte pretrváva v prázdne: V tom je jeho pravda. Lenže táto pravda ho presahuje; to, čo ju činí možnou, je hranicou, kde končí“ ([2], 341, 347).

Znamená to, že obraz afirmuje veci v ich vytratení sa, ktorému sa napokon podvoľuje aj on sám.

Prítomnosť-neprítomnosť či vnem neprítomnosti vnemu – taký je obraz. Pripomeňme si, že grécky *eikón* (obraz) nachádza svoju budúcu formu a svoju budúcnosť v rímskej *memoria*. A ako spomienka (*commemoratio*), odvodená od gréckej *anamnēsis* (rozpomínanie), konštituuje bezpochyby antropologický počiatok obrazu, čiže čas toho, „čo bolo“, toho, „čo už viac nie je“, je prvotným časom obrazu. Napriek tomu tento vnem neprítomnosti vnemu, táto prítomnosť-neprítomnosť nie je jednoduchá. Presne túto ambiguitu či komplikáciu pomenoval Kant, keď napísal v *Antropológii z pragmatického hľadiska*, §28: „Obrazotvornosť (*facultas imaginandi*) ako schopnosť názoru aj bez prítomnosti predmetu (*ohne Gegenwart des Gegenstandes*) je buď produktívna, totiž ako schopnosť originárnej prezentácie predmetu (*exhibitio originaria*), ktorá takto predchádza skúsenosť, alebo reproduktívna, a to ako schopnosť odvodenej prezentácie (*exhibitio derivata*), ktorá duchu prináša názor toho, čo v ňom už bolo“ ([3], 466/B 68). V tom istom zmysle rozlišuje Kant v §51 *Kritiky súdnosti* medzi *Urbild*, pôvodnou predlohou, a *Nachbild*, reprodukciou.

Môžeme ľahko pochopiť, ako „schopnosť názoru aj bez prítomnosti predmetu“ dáva zrod „reprodukciami“ či „odvodeninám“ na základe predmetu, ktorý im slúžil ako model. Základným modom takéhoto obrazu je spomienka. Lenže čo je *exhibitio originaria*, originárna prezentácia, „ktorá predchádza skúsenosť“, zatiaľ čo je známe, že pre Kanta „každé poznanie začína skúsenosťou... a žiadne poznanie v nás nepredchádza skúsenosť“? Kam umiestnime „originál“ v tejto „originárnej exhibícii“? Ponúka sa jediná logická odpoveď:

Samotná táto „originárna exhibícia“ by bola podmienkou možnosti *a priori* všetkej skúsenosti, t. j. priestorom a časom. Avšak tieto „podmienky“ sú *apriórne* a nemôžu byť u Kanta, ako je známe, predmetom žiadnej skúsenosti. Pôvodná skúsenosť teda nejestvuje. Verí Kant tomu, že rozrieši túto otázku v *Kritike súdnosti* zavedením enigmatického pojmu „estetickéj idey“, ktorú stotožnil práve s „originárnou exhibíciou“? Tá by sa dala definovať ako „estetická idea“ podľa Kanta, teda ako to, „čo je pre myslenie viac než iba pojem“. Kantova estetická idea by potom bola „obrazom“. Ale dostali sme sa týmto k „pôvodu“? Nie, lebo estetická idea je *per definitionem* bez určenia (inak by sa stala pojmom). Pôvod by nemohol byť ničím iným než odkazom na onen mysliaci subjekt, na transcendentálny subjekt, nepostihnuteľný *per se*, umiestnený do centra sveta „kopernikovskou revolúciou“, nedostupný tak ako Eurydika vo svojej hlbokéj noci. Alebo, čo je však to isté, nedefinovateľný „génus“, ako ho nazýva Kant, ktorý musí byť predpokladaný, aby vzniklo umenie a tiež obrazy.

Zostal teda iba obraz reprodukovajúci, podriadený podobnosti, imitácii a opakovaniu, jediný, o ktorom vôbec možno hovoriť. Ale možno o ňom hovoriť? Lebo hovoriť o podobnosti a opakovaní znamená vždy odkazovať smerom na model, na pôvod. Ale ak je pôvod, ako sme práve videli, nedosiahnuteľný, model sa stráca v noci času. Preto vtedy nemožno preukázať, teda ani ukázať, podobnosť či opakovanie.

II. Kritický obraz. Je to opäť Blanchot, ktorý mi teraz umožní posun. V texte o Nietzsche *Smiech bohov* píše: „Svet, kde obraz prestáva byť druhotným bytím vo vzťahu k modelu, kde klam usiluje o pravdu, kde napokon už nie je žiaden originál, ale večné ligotanie, kde sa v zábleskoch úniku a návratu rozptyľuje neprítomnosť pôvodu“ [4]. Postulujem teda nasledujúci princíp: Obraz ignoruje chronológiu. Aká je totiž „prítomnosť“ obrazu, toho obrazu, ktorý jestvuje – ako povedal Kant – „bez prítomnosti predmetu“? Nietzsche nám v tejto analýze môže pomôcť. Nielen preto, že namiesto zdanlivej privilegovanosti „pamäti“ dáva primát „zabúdaniu“, ale tiež stanovením troch druhov „prítomnosti“, čiže troch spôsobov vzťahu prítomného k minulému v druhej *Nečasovej úvahe*.

Po prvé, je to „antikvárna história“, ktorá prepája prítomnosť s minulým ako s tým, čo už nie je, s niečím uplynulým, so skamenenou minulosťou pozostatkov a zvyškov; je to teda história rozlúčky (*Abschied*), čiže aj bez zármutku. Po druhé, je tu tiež „monumentálna história“, ktorá spája prítomné s danosťou minulého ako „svedectvo pre večnosť“, ako lekciiu pre budúcnosť, anticipujúcu, progresívnu históriu. Od týchto dvoch druhov „histórie“ odlišuje Nietzsche tretí druh, „kritickú históriu“. Čo je „kritická história“? Je prítomnou históriou prítomnosti. A navyše je históriou premien histórie, jej mutácie, a teda diskontinuity času: ani zármutok, ani progres, ale *ruptúra*. Ruptúra kontinuity času, čo vynáša na svetlo novú formu času: čas „proti-času“ [*contretemps*], čas „krízy“. „Prítomnosť“ v „kritickej histórii“ neoznačuje aktualitu, ale „proti-čas“, nečasovosť, neaktualitu času.

Teraz môžeme povedať, že obraz je štruktúrou fundamentálnej skúsenosti ako neaktuality času. Ani spomienka, ani anticipácia – taký je teda obraz. Obraz ignoruje chronológiu: neaktuálna prítomnosť, vždy v prítomnosti, ale nikdy aktuálna: je súčasníkom „proti-času“. Obraz je vytváraný „proti-časom“. Rodí sa v „kríze“, a teda je aj – „krízou“.

A to, čo niekedy nazývame „kríza obrazov“, nie je nič náhodné, lebo obraz je „krízou“ vo svojom bytí.

Predostriem dve poznámky k tejto analýze:

Prvá poznámka: Ak je podstatou obrazu kríza, znamená to, že v srdci obrazu jestvuje kontradikcia. Kontradikcia je „srdcom“ obrazu. Obraz je vo svojej podstate „konradiktorický“, lebo je – ako sme videli – proti-časom, ruptúrou. Práve tu sa dostávame k otázke: Aký status má heideggerovský *Bild* (v citácii, ktorú som uviedla na začiatku)? Pripomeňme si: *Bild* (obraz) „necháva vidieť neviditeľné“, je viditeľným preniknutím toho, čo je cudzie, do podoby známeho“. Viditeľné/neviditeľné, známe/neznáme: kontradikcia bez jej prekonania, bez *Aufhebung* na hegelovský spôsob, kontradikcia, ktorá zostáva „rozporom“. Naproti tomu keď ustane kontradikcia, stráca sa aj obraz, obraz ako obraz mizne alebo prenechá scénu „kópiám a ilúziám“. Obraz je obrazom iba ako kontradikcia viditeľného a neviditeľného, cudzieho a známeho, dňa a noci. Udržiava ich pospolu, neoddeliteľne, ako život a smrť, ako zrodenie a smrť. Obraz je neprekonanou, neprekonateľnou kontradikciou. To je podmienka bytia obrazu. A preto obraz vždy implikuje „náladu“, dejinnú *Stimmung*. Pripomením dvojité status dejinnej nálady (*Stimmung*) u Heideggera (v *Grundfragen der Philosophie*, GA, zv. 45): údiv (*Erstaunen*) u Grékov a zdesenie (*Erschrecken*) v modernej dobe. Údiv a zdesenie vytvárajú naše obrazy.

Vráťme sa na chvíľu k Nietzschemu, tentokrát k jeho prvej knihe *Zrod tragédie*: k stretu dvoch pudov či pôvodných síl apolónskeho a dionýzovského, ktorý nie je spôsobom zjednotenia v hegelovskom zmysle (nie je to *Aufhebung*, je to – použijúc Nietzscheho termín – *Paarung*, párovanie), ale živou a pretrvávajúcou kontradikciou: na jednej strane ako krása, obraznosť a snovosť, na druhej strane ako opojenie, tanec a hudba. Tieto dve stránky, apolónska a dionýzovská, sú v gréckej tragédii neoddeliteľné. A táto živá kontradikcia je zmyslom gréckej tragédie od Aischyla po Sofokla. Zhrniem teda prvú poznámku: Nietzscheovský pojem „tragična“ je práve to, čo nazývam „obrazom“. Obraz je vždy tragický, obraz je „tragično“.

Druhá poznámka: Konštatovala som, že bytie obrazu spočíva v jeho *neaktualite*. V tejto súvislosti stručne pripomením historika umenia Abyho Warburga. Pripomeňme, že Warburg bol vášnivým čitateľom Nietzscheho. Dejiny umenia, ako ich vykresľuje, sú od samého počiatku nechronologické, lebo jeho zámerom je odhaliť to, čo nazýva „prežívania“ (to, čo prežíva) (*Nachleben*) [*survivances*] v obrazoch danej epochy. Musíme ale znova zdôrazniť, že tieto „prežívania“ nie sú rezíduá, pozostatky, ktoré by sme mohli jednoducho inventarizovať. Sú čitateľné v transformáciách, ktoré ich znovuaktivujú a oživujú. V tomto zmysle Warburgove obrazy ignorujú chronológiu a vpisujú sa do neaktuálnej „prítomnosti“ v nietzscheovskom zmysle. Obrazy sa podľa Warburga „navracajú“, ale nie preto, aby vytvárali „napodobeninu“, ale preto, aby konštituovali kontradikciu toho, čo možno u Warburga (podobne ako u Husserla) nazvať „živou prítomnosťou“. Podobne ako u Nietzscheho má u Warburga neaktualita funkciu znemožniť pôsobnosť tézy „historického progresu“ v dejinách umenia, ako je to vo všeobecnej histórii.

Dejiny umenia a obrazov, ako ich predkladá Warburg, sú dejinami tzv. *Pathos-Formeln*, „vzorcov pátosu“, ktoré nie sú imitáciou niečoho, ale samotným zakúšaním telesnej, zmyslovej existencie. Z toho vidíme, že grécky výraz *Mnemosyné*, ktorý nechal Warburg napísať nad vchod svojho Inštitútu v Hamburgu, nemá bezpochyby nič do čine-

nia s rímskou *memoria*, pamäťou; nie je vecou spomínania (*commemoratio*), je skôr niečím, čo je „od nepamäti“, je to istý druh nevedomého. Preto sa „prežívania“ manifestujú takpovediac v náhlych „zjaveniach“ obrazu.

III. Obraz ako „zjavenie“, t. j. ako fenomén (*fainomenon*) a ako „javenie sa“. Opäť začnem už citovanými Heideggerovými slovami – obraz ako „viditeľné preniknutia toho, čo je cudzie, do podoby dôverne nám blízkeho“, – t. j. ako ustanovenie „kontradikcie“ inherentnej obrazu. Ide teda o povahu obrazu ako kolízie očakávaného a neočakávaného, odstupu a ne-odstupu, vzdialenosti a blízkosti. Odteraz môžeme povedať, že „pôvod“ je „zrážka“ (*Stoss*), t. j. rozvrat času a priestoru, priestorovo-časová dezorientácia. O „pôvode“ hovoríme, keď je čas „mimo samého seba“. Ale nie je čas vždy „mimo samého seba“? Mimo samého seba – nie je takto vždy nedosiahnuteľný, teda že ho nikdy nemožno „uchopiť do rúk“? Nie je obraz vo svojom bytí dedičom vždy neprítomného „pôvodu“? Akýmsi druhom „prítomnosti“ neprítomnosti? Neprítomnosť je teda naša „živá prítomnosť“.

Aby sme sa ešte trochu posunuli, vrátim sa späť, ešte pred Heideggera a Blanchota, aby som vás v krátkosti oboznámila so svojím výskumom Schellingovej *Filozofie umenia* [5]. Schelling uvádza do centra všetkých „potencií“ (*Potenzen*) – vrátane prírody samej – obrazotvornosť (*Ein-bildungskraft* = sila obrazo-tvorenia): Obrazotvornosť je v prírode, je potenciou prírody (lebo príroda kreuje, je genézou a rastom), takže medzi prírodou a duchom nie je žiadny pôvodný dualizmus. Chcem sa venovať jednej konkrétnej Schellingovej otázke. V § 39 *Filozofie umenia* Schelling rozlišuje tri formy zobrazenia: zobrazenie ako schematizmus, alegorické zobrazenie a symbolické zobrazenie. Vidíme, ako posúva kantovské pojmy, a to tak, že schematické a alegorické sa významovo vzťahujú na dve roviny, všeobecnú a zvláštnu, symbolické však neodkazuje na dve roviny, ale iba na jednu, kde, ako hovorí, ideálne a reálne sú jedno. To, čo nazýva ideálnym a čo je zároveň reálne, to je to, čo ja nazývam „obrazom“. Práve tu Schelling umiestňuje potenciú umenia: Je to potencia kreovania „reálneho“. Schellingovský symbol nie je postihnutý tradičným rozkolom vnímateľného a významu; je samotným „reálnom“, je to „vec sama“, *fainomenon*: javenie sa toho, čo sa javí. Obraz teda nevyjadruje nič, obraz „je“ – či lepšie je tým, čo znamená, a znamená to, čím je. Rozkol neprechádza medzi ním a nejakou inou vecou či nejakým významom, vchádza „doň“ v jeho živej kontradikcii. Obraz *je*, je „*telesný*“ a ako „*telo*“ spája do nerozdeliteľnej jednoty život a smrť.

Pripomeňme si teraz, že Konrad Fiedler v práci nazvanej *O pôvode umeleckej aktivity* [6] (vyšlo v roku 1887) prináša pozoruhodné analýzy, ktoré – zdá sa mi – predchádzajú fenomenológiu umenia u Merleau-Pontyho. Čo sa týka umeleckej aktivity, používa zaujímavý pojem, ktorý by mohol zapríčiniť zmätok: pojem „vnútorného ateliéru“. Čo nazýva „vnútorným ateliérom“? Ako hovorí, je to „súbor fyziologických procesov“, čo značne súzvučí s Nietzscheho analýzami, pretože u Nietzscheho ide o fyziologické procesy, ktoré sú dvoma pôvodnými pudmi. Je pozoruhodné, že Fiedler píše: „Realita sa nejaví ani tak ako reprezentácia, ale skôr ako nesmierna mnohosť a menlivosť, ktorá sa rozohráva v našom zmyslovom organizme.“ Nejde teda o (duchovnú) interioritu, ktorá by sa stavala do protikladu k (materiálnej) exteriorite. U Fiedlera niet nijakého dualizmu (tak, ako ho niet ani u Schellinga) a vnútorný ateliér je ateliérom produkcie, t. j. je to „nesmierna

mnohosť a menlivosť“, a teda to, čo Nietzsche nazýva „pudmi“ (*Triebe*). Je evidentné, že „formujúca aktivita, ktorá sa nemôže rozohrávať mimo tela“, je nevyhnutne „vonkajšou formujúcou aktivitou“; vonkajšou preto, že produkuje *tel(es)á mimo tela*, ako píše Fiedler. Tradičný protiklad vnútorného a vonkajšieho je celkom nahradený pojmom „formujúca aktivita“ a ja doplním, že tieto tel(es)á produkované mimo tela sú „*telá-obrazy*“ či celkom jednoducho obrazy.

To privádza Fiedlera k analýze toho, čo označuje termínom „viditeľnosť“. Viditeľnosť má u neho vo formujúcej aktivite primát. Prvenstvo „videnia“ však spočíva u Fiedlera v tom, že nestačí otvárať oči, aby sme videli. V nasledujúcej vete môžeme vidieť, ako zvláštne je charakterizované fiedlerovské „videnie“: „Videnie dospieva takpovediac k sebe samému, keď sa vzťah k objektu vytratil.“ Podstatou videnia je „videnie pre videnie“, a nie „videnie objektu“, zatiaľ čo napríklad „dotyk“ je dotýkaním sa objektu, dotýkaním sa niečoho. Avšak čo vidíme, keď vidíme „pre videnie“? Možnože svetlá a farby, ktoré sú samotnou matériou „videnia“, matériou kvázi-imateriálnou; matériou, ktorá nemôže byť uchopená nijakým iným zmyslom, len zrakom. „Videnie pre videnie“ teda odstavuje všetky ostatné zmysly na druhú koľaj. „Od objektu nemožno oddeliť vnímateľnú kvalitu, nositeľom ktorej je dotyk. Zato zrakom získavame materiál skutočnosti, ktorú možno zobrazovať nezávisle od ostatných zmyslových kvalít objektu.“ Tým chceme povedať, že zrak je „abstraktný“ zmysel, zmysel pre „formu“. A vnútorný ateliér, kde je umiestnená táto „formujúca aktivita“, nie je nič iné ako ateliér viditeľnosti: „Zbavená ťažoby objektu viditeľnosť sa stáva slobodnou a autonómnou konfiguráciou.“ „Videnie pre videnie“ je teda „videním bez videnia *niečoho*“.

IV. Obraz ako rytmus a estetika súčasných vizuálnych umení. Budem sa tu opierať o texty súčasného francúzskeho filozofa Henriho Maldineya. Vychádzam z niekoľkých jeho diel: *Pohľad, reč, priestor* (1973), *Umenie a existencia* (1985), *Umenie, záblesk bytia* (1993), *Otvárať nič. Číre umenie* (2000) ([7]; [8]; [9]; [10]).

Uvedme dva citáty z Maldineya:

„Umenie je pravdou pociťovania, odkrývaním zaviateho základu, od ktorého je oddelené objektívne vnímanie vytláčajúce *aisthésis* (grécke slovo označujúce zmyslové vnímanie). Slovo ‚estetika‘ má dva významy: Jeden sa vzťahuje na umenie, druhý na zmyslovú receptivitu. Umelecká estetika je pravdou estetiky zmyslovej, ktorej bytie sa odkrýva v bytí diela“ ([8], 27). Vychádzajúc z toho rozlišuje Maldiney dva druhy umenia: umenie „ilustratívne“ a umenie „existenciálne“. Jedine existenciálne umenie je „umením“. Čo je to teda *existovať*? Uvedme druhý citát z Maldineya:

„Existovať znamená mať svoje trvanie mimo seba, extaticky, bez opustenia predchádzajúceho stavu čistej imanencie. Táto extatická dimenzia je zároveň dimenziou umeleckého diela: Umelecké dielo existuje“ ([8], 7).

Definovať umenie ako existenciu, a nie ako ilustráciu by znamenalo, že obraz „nemá funkciu napodobňovania, ale zjavovania“. Preto poviem, že celé umenie exponuje mody „javenia“, mody „javenia sa toho, čo sa javí“.

Dvoma kľúčovými pojmami, ktoré Maldiney aplikuje na vyjadrenie statusu „javenia“, sú pojem „formy“ a pojem „rytmu“.

Čo je to „forma“? Maldiney dáva do protikladu formu a znak. Forma na rozdiel od

znaku nie je prenosná mimo priestoru, v ktorom je formou. *Znak* (ako príklad berieme lingvistický znak, slovo alebo písmeno) môže byť premiestnený z vety do vety, z jedného jazyka do druhého, zostáva tým istým slovom alebo tým istým znakom, má vždy objektívny referent, na ktorý odkazuje. Naproti tomu *forma* sa neuskutočňuje inak než so svojim priestorom, z ktorého nemôže byť vytrhnutá bez toho, aby sa nepoškodila (v princípe napríklad nemožno premiestniť postavu alebo časť jedného obrazu do iného obrazu bez toho, aby sa premiestnená časť nepremenila na niečo celkom iné). Prečo teda forma v umení nie je prenosná? Maldiney odpovedá: Je to preto, že forma sa formuje utvárajúc [*formant*] priestor, v ktorom sa tvorí [*se forme*]. Inými slovami, formuje svoj priestor v sebaformovaní ako takom; je teda *neodlučiteľná* od svojho priestoru. Umelecká forma nie je fixovaná a ustálená, nie je formou ako takou, ale „tvorovaním [*formation*]“ (odvolávam sa na slová Paula Kleea: „Nie forma (*Gestalt*), ale formovanie (*Gestaltung*)“). Znamená to, že nemá štruktúru, ale rytmus.

Čo je to rytmus? Maldiney to vysvetľuje odvolávajúc sa na dve grécke slová: *schéma* a *rythmos*. Na rozdiel od *schémy* (ktorá je pevnou štruktúrou) je *rythmos* „formou v okamihu, keď je nesená tým, čo je nestále, pohyblivé, tekuté... je to improvizovaná, dočasná, meniteľná forma v priebehu transformácie“ (Estetika rytmov. In: *Pohľad, reč, priestor* [7]). A rytmus sa transformuje, stvárajúc a pretvárajúc priestor a čas, v ktorých sa uskutočňuje. Preto Maldiney hovorí, že rytmus je „existencia“, a *vice versa*, že existencia je rytmus (pohyblivosť, transformácia, dianie). Postúpme ešte trochu ďalej: Rytmus je telesný: nie je inteligibilný, ale vnímateľný. Je vnímaný ako „dýchanie“ či – ako hovorí Maldiney – ako „artikulovanie dychu“.

Máme ozrejmené dva konštitutívne pojmy umeleckého diela – formu a rytmus. Teraz pristúpim k poslednému, k pojmu abstrakcie, charakterizujúcemu moderné a súčasné umenie. V úplnom súlade s Maldineyom (a jeho formuláciou v poslednom diele *Otvárať nič. Číre umenie*) neurčím abstrakciu ako nejakú techniku osobitej epochy v rámci histórie umenia, ale ako základ a pôvod každého umenia, a teda každej umeleckej epochy.

Ako charakterizovať abstrakciu? Maliarska abstrakcia predpisuje autorovi odmietnutie objektu, odmietnutie objektívnej reprezentácie. Myslím si, že v tomto ohľade to možno zachytiť u troch maliarov, ktorí patria medzi zakladateľov toho, čo zvykneme nazývať práve epochou abstrakcie. Tak napríklad Kandinsky kdesi píše: „Pochopil som, že objekt škodí mojim obrazom.“ Delaunay to vyjadruje týmito slovami: „Námetom obrazu *Slnko* nie je objekt Slnko.“ A Malevič hovorí: „Tento štvorec, ktorý som vystavil, nebol prázdny štvorcem, ale cítením absencie objektu.“ Nuž a Maldiney po citáte z Maleviča pokračuje: „Táto prázdnota ho naplní úzkosťou, ktorá nevyjadruje náhodilú a anekdotickú absenciu jednotlivého objektu, ale absenciu objektu-sveta, t. j. toho, čo sa všeobecne považuje za kráľovstvo bytia. Táto prázdnota teda nie je prázdnotou jednotlivého miesta ako dôsledku jeho vyprázdnenia. Je pôvodom“ ([10], 198).

Maldiney tým tvrdí, že všetko umenie je vo svojom formovaní a vo svojom pôvode abstraktné. V tomto ohľade môžeme tiež uviesť motto maliara Bazainea (mimo chodom, Maldineyovho priateľa): „Každé umenie je abstraktné, inak to nie je umenie“; alebo Delauneyove slová: „Umenie bolo abstraktné vždy, už od svojich počiatkov.“ A Maldiney napokon hovorí o umeleckých fenoménoch ako o „hraničných fenoménoch“. Hovorí o „logike vnemov“ (v čom sa približuje Deleuzeovým analýzám). Tak u Maldineya, ako

aj u Deleuzea „pociťovať“ v umení neznamená iba jednoducho mať vnemy, neznamená to byť dojímaný či podliehajúci dojmom. Znamená to „udržiavať sa v otvorenosti“, t. j. „otvárať nič“. Umelec sa udržiava v otvorenosti, „otvára nič“.

Chcela by som ukončiť skúmanie tohto štvrtého momentu, krásnou Merleau-Pontyho vetou: „Pohľad na počiatku nie je aktom vedomia... ale otváraním nášho tela, ktoré je okamžite zaplnené univerzálnou telesnosťou sveta.“

Záver. Na záver sa vrátim k pojmu obrazu. Treba porozumieť tomu, ako sa táto „aktivita, ktorá tvaruje viditeľné“, o ktorej hovorí Konrad Fiedler, zhoduje s tým, čo nazývam „obraz“. Obraz je podľa mňa vtedy dielom umenia, keď „videnie“ je „videním pre videnie“, keď je „zbavené ťažoby objektu“. Obraz je teda v jadre tohto nikdy neprekonaného protikladu javenia a miznutia. Mohli by sme ho teda nazvať „archetypom“ v zmysle pôvodu, ktorý je sám bez pôvodu. A to takého pôvodu, ktorý nie je pôvodom nijakého objektu. Možno je to vec sama, fenomén vo fenomenologickom zmysle, proces produkcie viditeľnosti. To znamená: Obraz nie je „objekt“, ale „fundamentálna štruktúra skúsenosti“, samotná skúsenosť absencie pôvodu. Náš ne-prístup k pôvodu, absencia pôvodu, nevyhnutná strata pôvodu, to všetko by mohlo byť koncipované ako pôvod umenia. Doveduje to aj Orfeus, ako ho Blanchot opísal na začiatku tejto prednášky.

LITERATÚRA

- [1] HEIDEGGER, M.: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske 1954 (francúzsky preklad *Essais et conférences*. Paris: Gallimard 1958 ; český preklad *Básnický bydlí člověk*. Praha: OIKOYMENH 2006).
- [2] BLANCHOT, M.: *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard 1951 (český preklad *Literární prostor*. Praha: Herrmann & synové 1999).
- [3] KANT, I.: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: *Werke X*. Darmstadt: W. Weischedel 1968.
- [4] BLANCHOT, M.: Le rire des dieux. In: *Nouvelle revue française*, 1965.
- [5] SCHELLING, F. W. J.: *Philosophie de l'art*. Grenoble: Jérôme Millon 1999 (slovenský preklad *Filozofia umenia*. Bratislava: Kalligram 2007).
- [6] FIEDLER, K.: *Sur l'origine de l'activité artistique*. Paris: Editions l'ENS 2003.
- [7] MALDINEY, H.: *Regard, parole, espace*. Lausanne: L'âge d'homme 1973.
- [8] MALDINEY, H.: *Art et existence*. Paris: Klincksieck 1985.
- [9] MALDINEY, H.: *L'art, l'éclair de l'être*. Seyssel: Editions Comp'act 1993.
- [10] MALDINEY, H.: *Ouvrir le rien. L'art nu*. Paris: Encre Marine 2000.

Z francúzskeho originálu Eliane Escoubas: *Esquisse d'une ontologie de l'image: Heidegger et Blanchot* (prednáška prednesená 17. apríla 2007 na Filozofickom ústave SAV) preložili Miloš Kriššák a Peter Mačaj.