

## VÁROSSOV POJEM UMELECKÉHO OBRAZU VO SVETLE SÚČASNÝCH VIED O OBRAZE

IVAN GERÁT, Ústav dejín umenia SAV, Bratislava

GERÁT, I.: Városov's Concept of Artistic Image in the Light of Contemporary Iconology  
FILOZOFIA 69, 2014, No 2, p. 154-163

*Artistic image* is one of the central concepts of Városov's posthumously published writings titled *From creativity to creation* (Bratislava 1989). Contrary to most common users of language in Városov the concept was to denote the concretization of an artwork in the percipient's consciousness. The paper aims at a closer analysis of Városov's definition of the concept in question, bringing the related citations and showing its place within a wider context of Városov's theory of art. Further, it unveils some connections between his definition of artistic image and the key issues of the theory of image as reflected in contemporary image sciences (*iconology, Bildwissenschaften*).

**Keywords:** M. Városov – Image – Art – Philosophy of image – History of art theory – Iconology

**Epistemologické súvislosti: introspektívna presnosť.** Situovanie umeleckého obrazu do vedomia recipienta vedie k závažným dôsledkom, aj pokiaľ ide o poznávanie tohto fenoménu. Keďže umelecký obraz je mentálnym obrazom, jeho poznávanie je možné len na základe introspekcie. To prináša viacero metodologických dôsledkov.

Na prvom mieste musí byť interpretátor pripravený na introspektívny výkon – musí disponovať vôľou a schopnosťami na jeho uskutočnenie. Aj pripravený interpretátor má rôzne možnosti, ako pristupovať k umeleckému obrazu v recipientovej mysli. Ak je recipientom on sám, obraz je prístupný priamemu poznávaniu. V ostatných prípadoch sa bádateľ musí spoliehať na nepriame poznanie, pri ktorom najčastejšie vychádza zo slovných opisov. V dialógu medzi recipientom obrazu a bádateľom sa slovné vyjadrenie vlastného prežívania môže stať cestou, po ktorej sa dá dospieť k zmene introspektívnych vnemov na intersubjektívne platné fakty (Városov 1989, 208). Táto cesta rozhodne nie je len priamočiara. Problémy sa začínajú už pri zdanlivo jednoduchšej komunikácii – človek nie je vždy ochotný poskytovať informácie o svojom osobnom prežívaní. Aj ako recipient umeleckého diela „dáva len zriedkakedy svoje zážitkové obsahy najavo v ich subjektívne intímnej podobe“ (Városov 1989, 191-192). Aj v prípadoch, že sa takéto svedectvo podarí poskytnúť a zaznamenať, ide o len východiskový materiál, poskytujúci nepriamy prístup k umeleckému obrazu.

Ďalším metodickým problémom je hodnotenie kvality a spoľahlivosti introspektívneho výkonu a následného slovného opisu. Városov si uvedomoval, že nie všetci recipienti sú v rovnakej miere schopní intelektuálneho výkonu potrebného pri poznávaní umeleckého

ho obrazu. Preto zaviedol pojem *introspektívnej presnosti*. Túto schopnosť považoval za špecifický talent, odlišný od umeleckého nadania či vzdelania. Nie každý umelecky nadaný či vzdelaný človek je schopný dostatočne presne zaznamenávať a poznávať svoje vnútorné stavy, nálady, emócie, pocity, túžby a predstavy. Miera presnosti výpovede o umeleckom obraze závisí od viacerých faktorov. Samotná vôľa úprimne sa vyjadriť je dôležitým, nie však postačujúcim predpokladom. Človek, ktorý sa chce presne vyjadrovať o umeleckom obraze, sa musí vyznačovať určitou esteticko-umeleckou kultivovanosťou. Musí si vedieť všimnúť vlastností umeleckých diel a poznať slová, ktorými sa dajú presne pomenovať. Musí disponovať aj introspektívnou skúsenosťou, vecnosťou a schopnosťou kriticky narábať s príslušnou terminológiou (Városov 1989, 209). Základné momenty zložitého procesu poznávania umeleckého obrazu sú teda súčasťou spoločensky aj individuálne mnohostranne podmieneného dialogického procesu.

Ďalším problémom na ceste slovného opisu umeleckého obrazu je to, že pod vplyvom úsilia o slovné vyjadrenie môže dôjsť k jeho zmene (Városov 1989, 209). Umelecký obraz sa totiž mení v priebehu procesov materializácie, vďaka ktorým sa fenomén vedomia úzko viaže s určitou časťou fyzicky vnímateľného sveta. Materializácia prináša skreslenia mentálneho obrazu, ktorý sa ňou má vyjadriť, no predsa zostáva základným predpokladom rozhodujúcich procesov komunikácie. Zmeny, ku ktorým dochádza pri materializácii umeleckého obrazu, treba prijať ako nevyhnutnú súčasť reálneho života a umeleckej tvorby. Bez nich nie je možné umelecký obraz ani vytvoriť, ani ho – ako zakrátko uvidíme – odlišiť od iných druhov mentálnych obrazov.

Vzhľadom na nespoľahlivosť slovných opisov môže do istej miery prekvapovať, že Városov nerozvinul uvažovanie o druhej možnosti interpretácie – ukazovaní (*deixis, demonstratio*).<sup>1</sup> Neverbálny prejav hovoriaceho, či už úmyselný (napríklad gesto ukazovania, grimasy), alebo ešte častejšie neúmyselný (spontánna mimika, držanie tela a pod.), sa môže stať samostatnou témou štúdia. Pri opisovaní umeleckého obrazu neraz dopĺňa verbálnu výpoveď o nenahraditeľné informácie, udáva tón komunikácie a podstatne ovplyvňuje jej rétorické kvality.

Deiktické možnosti komunikácie sa stali témou moderného filozofického uvažovania prinajmenšom od čias Wittgensteina (por. Gebauer 2010, 80-83). Práve tento filozof však v neskorom období svojej tvorby poukázal aj na ďalší epistemologický problém, ktorý súvisí s našou témou: na aspekt videnia. Na ilustráciu toho, že rovnaký obraz môžeme vidieť rôznym spôsobom, používal celkom jednoduché obrázky, najčastejšie elementárne geometrické náčrty, inokedy zasa jednoduchú kresbičku s celkom banálnou, avšak nie jednoznačnou témou – kačkou alebo zajacom. Téma sa mení podľa nastavenia vnímateľa – raz vidíme kačku, inokedy zajaca. Rozboru tohto javu sa venuje podstatná časť 11. kapitoly *Filozofických skúmaní* (Wittgenstein 1979, 234-240; Wittgenstein 1984, 519-530). Analýza jeho výkladu by bola témou na samostatnú publikáciu. V súvislosti s problémom Városovho chápania umeleckého obrazu treba vyzdvihnúť predovšetkým

---

<sup>1</sup> Téma sa z pohľadu súčasných vied o obraze venujú príspevky v kolektívnej monografii (Boehm, G. – Engenhofer, S. – Spies, Ch. (eds.) 2010).

tesnú späť medzi videním a interpretáciou: „Ilustráciu môžeme vidieť raz ako jednu a raz ako druhú vec. Interpretujeme ju teda a vidíme ju tak, ako ju interpretujeme“ (Wittgenstein 1979, 233; Wittgenstein 1984, 519). V inej, ale podobnej formulácii: „Vec *vidíme* v súlade s určitou *interpretáciou*“ (Wittgenstein 1979, 241; Wittgenstein 1984, 530).

Rovnaký obrázok zohrával významnú úlohu aj v úvahách jedného z najvýznamnejších historikov a teoretikov umenia v 20. storočí Ernsta Hansa Gombricha (1985, 22). Obidvoch mysliteľov tento obrázok pravdepodobne fascinoval ako veľmi jednoduchý príklad vplyvu subjektívneho nastavenia vnímateľa na „čítanie“ reálne existujúceho materiálneho obrazu.

Z citovaných úvah vyplýva, že aj keby bolo možné umelecký obraz spredmetniť bez akéhokoľvek komunikačného šumu, teda vyňať ho z vedomia recipienta v celkom neskreslenej podobe, možnosť nedostatočného či neadekvátneho porozumenia by nezmizla. Aj materializované obrazy totiž možno vidieť z rôznych hľadísk. Zmena hľadiska spôsobuje zdanlivú premenu materiálneho obrazu. Vnímateľovi v momente tejto zmeny svitne, že v zdanlivo známom môže vidieť (aj) niečo celkom iné.

V súčasnosti dokladá túto tézu napríklad aj empirický výskum Jany Holsanovej, v ktorom sa spája vnímanie a súčasný spontánny slovný opis zložitejších obrazov s exaktným sledovaním pohybu očí vnímateľov. Spojenie verbálnych protokolov s vizuálnymi protokolmi exaktne dokladá prítomnosť rozdielnych mentálnych procesov pri konfrontácii s rovnakým materiálnym obrazom. Praktizujúci historici umenia to vedia už dávno: Rôzni ľudia si na rovnakých obrazoch všímajú rôzne veci v súlade so svojimi záujmami, zámermi, cieľmi, predchádzajúcim vzdelaním, kontextom a okolnosťami (Holsanová 2011, 310). V čase vzniku Városových úvah si závislosť vnímania obrazu od jedinečnosti vnímateľa jasne uvedomoval napríklad Michael Baxandall: „Každý z nás má inú skúsenosť, takže každý z nás má mierne odlišné poznanie a interpretačné zručnosti“ (Baxandall 1988, 29).

Z Wittgensteinových úvah však vyplýva aj ďalšie zistenie: Zmena interpretácie a s ňou súvisiaca zmena spôsobu nazerania, „spozorovanie istého aspektu“ (Wittgenstein 1979, 233; Wittgenstein 1984, 518) je pre vnímateľa významným zážitkom: „Zmena aspektu vyvoláva údiv, ktorý spoznanie nevyvolalo“ (Wittgenstein 1979, 239; Wittgenstein 1984, 518). V tejto poznámke sa náznakovo prejavuje problém emocionálneho významu zmeny interpretácie obrazu. Ten je v prípade umeleckých diel prítomný v oveľa výraznejšej podobe než u schematických náčrtkov. Váross tento problém vykladá vo vzťahu k zložitej dynamike života umeleckého obrazu. Jeho koncepciu je výhodné začať sledovať od zrodu umeleckého obrazu vo vedomí tvorcu.

**Umelecký obraz vo vedomí tvorcu.** Prvým a v mnohých ohľadoch privilegovaným recipientom umeleckého diela je jeho tvorca. Umelecký obraz sa formuje hlavne v jeho vedomí. Tradične sa ako odpoveď na otázku vzniku umeleckého obrazu vo vedomí tvorcu poukazuje na fenomén inšpirácie. Váross ako školený psychológ však namiesto vyzývania racionálne nepochopiteľných síl uprednostňoval systematické skúmanie. Namiesto zdôrazňovania významu mysteriózneho okamihu postupne, starostlivo a z viacerých hľadísk

opisoval proces tvorby obrazu. Tvrdil, že umelec pri tvorbe umeleckého obrazu vychádza z určitej „anticipačnej predstavy“ vo svojom vedomí. Na označenie tohto fenoménu používal aj pojmy „vnútorný model“ alebo „ideálna predstava“ (Városov 1989, 182). Keďže aj anticipačná predstava sa musí nejakým spôsobom objaviť vo vedomí tvorcu, môže sa zdať, že novým pomenovaním sa problém inšpirácie iba presúva na inú úroveň. Városov však ostal verný svojmu racionálnemu programu aj na tomto mieste. Namiesto inšpirácie pripísal rozhodujúcu úlohu pri vzniku anticipačnej predstavy individuálne jedinečnému vnímaniu reality. Práve ono v niektorých prípadoch vedie k zhustovaniu významov, teda k výnimočným procesom sémantizácie. Realita vnímanej veci sa pritom vo vedomí tvorivého umelca výrazne spája s určitými pocitmi, predstavami, túžbami a myšlienkami. Tento proces môže dospieť do štádia, v ktorom sa vnímaná vec pre umelca stane „symbolickým nositeľom jeho najvnútornejších existenciálnych alebo duchovných vzťahov“ (Városov 1989, 202). Proces pridávania a zhustovania významov vo vedomí tvorivého človeka spôsobuje, že mentálny obraz, ktorý sa formuje v jeho vedomí, je podstatne bohatším fenoménom než jednoduchý vnem, mechanický odraz či „fotografovanie“ empiricky vnímanej materiálnej skutočnosti. Városovi bol celkom cudzí mechanický materializmus. Aj preto už pri opise vzniku anticipačnej predstavy, teda východiskového modelu umeleckého diela, zdôrazňoval mentálny výkon umelca. Pri opise úlohy tvorivého vedomia sa mu podarilo na jednej strane vyhnúť mystickým či mystifikačným pojmom, na strane druhej jednoznačne vykročiť za horizont vulgárnych „teórií odrazu“, popularizovaných v čase vzniku jeho úvah menej chápanými a menej vzdelanými propagátormi historického materializmu v jeho marxisticko-leninskej verzii (podrobnejšie Mistrík 2014, 164-172). Osobitne dôležitým momentom Városovej teórie bolo pritom systematické zohľadňovanie nielen intelektuálnej, ale aj emocionálnej zložky umelcovho vedomia. Najvnútornejšie existenciálne vzťahy a túžby sú úzko viazané na emocionálny život tvorcu, prípadne sú jeho neoddeliteľnou súčasťou.

Umelecký obraz aj anticipačná predstava sú mentálnymi obrazmi (bližšie k definícii rôznych druhov obrazov Mitchell 1987, 7-46). Aby sa odôvodnilo používanie dvoch rozličných označení navzájom podobných mentálnych obrazov, bolo potrebné vysvetliť, aký je medzi nimi rozdiel. Városovi na vysvetľovaní tohto rozdielu mimoriadne záležalo aj preto, že si uvedomoval význam konkrétnej materiálnej činnosti umelca pri zrode výsledného umeleckého obrazu. Vedel, že umelec pri tvorbe umeleckého diela konfrontuje anticipačnú predstavu s rodiacim sa produktom a pritom ju môže aj upravovať. Materializáciu, resp. spredmetňovanie pôvodnej predstavy chápal ako proces, v ktorom sa východiskový mentálny obraz postupne premieňa. Zdrojom premien je umelcov tvorivý dialóg s materiálnym médiom, v ktorom sa vyjadruje. V procese znázorňovania tvorca abstrahuje, typizuje, konštruje a dodáva svojmu výslednému obrazu emocionálne a expresívne výrazové kvality (por. Városov 1989, 210). Tento proces končí spravidla vtedy, keď výsledné dielo vo vedomí tvorcu „prebúdza k životu taký umelecký obraz, o aký sa usiloval“ (Városov 1989, 197).

**Obraz ako zmyslové vyjadrenie idey.** Vznik umeleckého obrazu Váross chápal v tesnej súvislosti s procesom materializácie východiskového modelu. Umelecký obraz je na rozdiel od anticipačnej predstavy takým mentálnym obrazom, ktorý má svoj materiálny korelát v príslušnom umeleckom diele. Na tomto mieste sa žiada presnejšie objasniť, čo znamená spomínaná korelácia medzi umeleckým dielom a mentálnym obrazom, ktorý sa naň viaže.

Pri opise tohto fenoménu Váross neváhal používať hegelovský slovník a definovať umelecký obraz ako jednotu zmyslovosti a idey, resp. ako zmyslové vyjadrenie idey (Váross 1989, 202). Formulácie, podľa ktorých možno umelecký obraz „definovať ako jednotu zmyslovosti a idey, ako zmyslové vyjadrenie idey“ (Váross 1989, 202), sú priznaným dedičstvom Heglovej filozoficko-estetickéj koncepcie. Na rozdiel od Hegela a jeho nasledovníkov však Váross prameň umeleckých ideí nehľadá len v dejinách (filozofického) myslenia. Už z vyššie citovaných úvah je zrejmé, že Várossa oveľa viac zaujíma jedinečné myslenie a prežívanie určitého konkrétneho človeka než abstraktný „duch doby“. Pred hegelovským či lukácsovským sebazpoznaním ľudstva dáva prednosť sebazpoznaníu človeka. Ak za podmieňujúcu zložku procesu tvorby pokladal popri nadindividuálne existujúcich myšlienkach aj jedinečné individuálne vnímanie reality, tak mu na objasnenie podstaty diela nemohol postačovať odkaz na svet ideí. Videli sme, že už na úrovni anticipačnej predstavy zapojil Váross do vysvetlenia procesu tvorby psychologicky konkrétnu a jedinečnú realitu tvorivého umelca. Bral ohľad na mnohostranný proces prežívania tvorivého procesu, ktorý okrem racionálne vyjadriteľných kognitívnych výkonov obsahuje aj v mnohom iracionálnu pocitovú a emocionálnu zložku. Problém spredmetnenia a vnímania umeleckého obrazu preto chápe nielen na rovine čisto intelektuálnej, ale aj vo vzťahu k ľudskej emocionalite, k „intelektuálno-emocionálnym potrebám“ ľudského ducha (Váross 1989, 191). Váross teda tvrdí, že do vnímania umeleckého diela treba popri intelektu zapojiť aj emocionalitu, popri analytickom poznaní aj intuíciu a empatiu, popri kritickom odstupe aj spontánnu uvoľnenosť a poddajnosť. V týchto momentoch sa prejavuje autorovo reálne psychologické poznanie, ktoré nadobudol štúdiom na kvalitných univerzitách aj vlastnou životnou skúsenosťou. Nahradenie skutočnej znalosti reálnych ľudí abstraktnými ideovými konštruktmi by ho určite neuspokojilo. Aj preto má jeho myslenie viacero styčných bodov s kritikou hegelovstva v dejinách umenia, ktorej najznámejším predstaviteľom v 20. storočí bol spomínaný Ernst Hans Gombrich (k našej téme porov. Gombrich 1979).

Kritika hegelovstva však neznamenala úplné popretie súvislostí umeleckého obrazu so svetom ideí. Súvislosť jedinečného obrazu so všeobecnými myšlienkami nás privádza do ďalšej problémovej oblasti, ktorou sú kontexty umeleckého obrazu v rámci kultúry určitého spoločenstva.

**Umelecký obraz, pamäť a kultúra.** Kultúrne súvislosti umeleckého obrazu sa prejavujú už v procese jeho vzniku. Umelec sa stretol a stretáva aj s obrazmi, ktoré materializovali iní tvorcovia. Aj preto sa základom vzniku nového umeleckého obrazu môže stať aj pamäťová stopa, resp. „pamäťovofantazijná predstava“, zanechaná v tvorivom vedomí

umeleckými dielami osvojenými v minulosti (Váross 1989, 206). Vzhľadom na existujúce rozdiely medzi ľuďmi a ich životnými okolnosťami vedie aj recepcia toho istého diela k umeleckým obrazom, ktoré sa odlišujú nielen v dôsledku individuálne príznačných čŕt jednotlivých osôb, ale aj v dôsledku ich aktuálneho neuropsychologického stavu či historickej situácie.<sup>2</sup> Váross ako skúsený psychológ vedel, že umelecké obrazy, ktoré si recipient vyvoláva v pamäti, rekonštruujú vlastnosti svojich pôvodných nositeľov len nepresne a čiastočne, teda nespoľahlivo. Táto nespoľahlivosť však nie je len negatívnou hodnotou, pretože aj vďaka nej recepcia umeleckého obrazu prebieha ako mnohostranný tvorivý proces. Tvorivý charakter života mentálnych obrazov je nielen psychologickým problémom, ale má aj dôsledky prejavujúce sa v dejinách kultúry. Nedávne kultúrnohistorické výskumy týchto tém sa pokúšajú vytvoriť adekvátny pojmový aparát na opis vzťahov novších obrazov k ich pôvodným modelom či vzorom, napríklad pojmy interikonicity či palimpsestu (Frank-Lange 2010, 48). Vzťah k pôvodine sa pritom môže pohybovať na širokej významovej škále posunov od afirmácie, zdvojenia či epigónskeho napodobňovania cez rôzne druhy parafráz až po travestiú, paródiu, satiru či persifláž. Existencia a vyhodnotenie podobných inovatívnych procesov v živote obrazov sa nezaobíde bez kritického myslenia. V priebehu dejín umeleckej kultúry sa kritické myslenie prejavovalo na rôznych miestach, napríklad aj vo vzťahu ku kultom a rituálom, ktorých úspešná realizácia vyžaduje mentálnu výbavu iného typu. Môže prebehnúť aj v menej kritickom nastavení, dokonca je pravdepodobné, že vtedy prebieha jednoduchšie (por. Belting 1990).

Pri rozbere Várossovej teórie umeleckého obrazu sa preto treba pozrieť aj na jej vzťah k náboženským tradíciám. Vhodným miestom na vstup do tejto problematiky je rozbor jeho práce s pôvodne religióznym pojmom „idolu“. Váross chápal idol v stopách myšlienok Francisa Bacona a Ernsta Gombricha. Uctievanie idolov (idolatriu) chápal ako nekriticky pozitívny vzťah k obmedzeniam a predsudkom, ktoré deformujú poznávanie skutočnosti človekom. Kým v Gombrichovej koncepcii sa do značnej miery uchoval charakter idolu ako obrazu – modly, ktorú uctievať pre jej veľkosť, originalitu, novosť či autoritu, vo Városových doplnkoch a postrechoch na danú tému sa pojem úcty k obrazu či jeho predlohe stráca. Namiesto vyhranenej kritickej definície neoprávnenej úcty – modloslužobníctva – sa venoval skôr všeobecným úvahám o príčinách existujúcich nedostatkov v procese vnímania a hodnotenia umeleckých diel (Váross 1989, 167).

Napriek tomuto zdanlivo pedagogickému tónu si Váross zachoval svoj individualistický prístup k umeleckému dielu, ktorý sa prejavil napríklad v tejto formulácii: „Špecifikum fenomenálnej obraznosti prebudenej dielom zostáva natrvalo subjektívnym majetkom umelecky vnímavého jedinca“ (Váross 1989, 201). Slovo „natrvalo“ v tejto vete rozhodne nebolo myslené v tak silnom význame, aby sa mohlo stať bránou, cez ktorú možno opustiť priebeh historického času. Reálny psychický život človeka je sledom premenlivých zážitkov a skúseností. Snaha presne definovať, uchopiť, zvečniť, či dokonca zvečniť

---

<sup>2</sup> Por. príklady vplyvu ovplyvneného či poškodeného mozgu na vnímanie a spracovanie obrazov, ktoré uvádza Marianne Regard (Regard 2010). Okrem iného hovorí aj o úlohe rôznych stavov zdravých ľudí (Regard 2010, 86) a uvádza prehľad aktuálnej literatúry k danej problematike (Regard 2010, 94).

niektorý z jeho momentov môže pôsobiť ako nedostatočne odôvodnená idealizácia. Má to však znamenať odmietnutie akejkoľvek snahy o spredmetnenie mentálnych obrazov? Musia sa hodnoty umeleckého obrazu nevyhnutne rozplynúť v nekonečnom prúde premenlivých subjektívnych skúseností? Nemá sa s vnímaním obrazov v kultúre spájať nijaká všeobecná záväznosť? Városov sa vzpíeral bezbrehému relativizmu práve vďaka svojim znalostiam z psychológie vnímania. Vedel, že nie je vnímanie ako vnímanie, že umelecké obrazy v našom vedomí majú „veľmi rozdielne vlastnosti a úrovne“ (Városov 1989, 199). Aj preto hľadal kritériá hodnotenia, ktoré by sa dali uplatňovať pri vzájomnom porovnávaní vnímaných obrazov.

Prvé kritérium presnosti rozpomínania sa objavilo už vo vyššie citovanej myšlienke o nespoľahlivosti vyvolávania obrazov v spomienkach. Miera nespoľahlivosti môže byť rôzna, takže vzťah umeleckého obrazu k svojmu pôvodnému nositeľovi sa môže stať orientačným bodom pri posudzovaní kvality vnímania. Spomienkovú predstavu spravidla možno porovnať s konkrétnym materiálnym artefaktom, napríklad s maľovaným obrazom. Aplikácia tohto kritéria vedie k zdanlivo triviálnemu zisteniu, že vo vedomí recipientov, ktorí sa spoliehajú len na svoj subjektívny dojem, je umelecký obraz neúplný a improvizovaný (Városov 1989, 205). Dnešná kultúra neraz uprednostňuje rýchle a povrchné vnemy pred pozorným vnímaním skutočnosti diela, nehovoriac už o sústavnejšej meditácii, či priam rozjímaní nad určitým obrazom. Určitý druh kognitívnej terapie intelektuálne nedostatočných hodnotení sa preto môže stať aj dôležitým nástrojom kritiky určitých praktík kultúrneho života. Úvahy o „záplave obrazov“ sa v 20. storočí presadili ako dôležitý *topos* kritickéj teórie obrazu (Bruhn 2009, 48-49).

Városov sa staval proti názorom, ktoré umenie jednostranne považujú len za akúsi formu zábavného priemyslu či relaxu; dokonca uvažoval o možnosti určitého takticky dávkovaného nátlaku na recipientov v smere pestovania ich vnímateľskej náročnosti (Városov 1989, 174). Napriek tomu nebol dogmatickým teoretikom či vychovávateľom. Vedel, že aj v tomto prípade treba postupovať opatrne. Zmysluplná kritika nedostatočného vnímania by nemala viesť ani k modloslužobníckemu uctievaniu určitého diela, ani k inkvizitorskému či cenzorskému obmedzovaniu umeleckej tvorivosti. Dôležité je vyhnúť sa školskému preberaniu umeleckých znalostí z druhej ruky bez možnosti ich autentického prežitia (Városov 1989, 199). Vzťah k osobnosti vnímateľa sa preto pre Városov stal druhým kritériom pri posudzovaní úrovne vnímania umeleckých obrazov.

Autentické prežívanie vnímaného obrazu je dôležité hlavne preto, že umelecké dielo je „autentickým výrazom nevyčerpatelného ľudského bytia“ (Városov 1989, 163). Ak umelecký vkus vnímateľa podstatne súvisí s jeho tvorivou schopnosťou, potrebnou pri premene určitého artefaktu na umelecký obraz, tak ide o celého človeka. Osobnosť vnímateľa, ktorý chce autentickým prežívaním odhaliť prednosti aj nedostatky diela, musí byť vo vnímaní umeleckého obrazu prítomná celostne, nielen v niektorej zo svojich momentov. Aj preto Városov citlivo zaznamenal, že príliš intelektuálny či racionálny umelecký vkus môže viesť k ochudobneniu subjektívnych zážitkov z diela (Városov 1989, 201). Ak zmysel umeleckého diela spočíva v tom, aby sa v mysli vnímateľa premenilo na živý umelecký obraz, netreba byť snobsky intelektualistický. Intelektuálna korekcia indi-

viduálneho prežívania je namieste vtedy, keď umelecké dielo vo vedomí vnímateľa vyvoláva obrazy celkom neadekvátneho obsahu v zmysle prvého z uvedených kritérií.

Városov nikdy nebránil tomu, aby sa umenie chápalo nielen ako psychologický, ale aj ako sociálny jav (por. Városov 1989, 193). Vedel, že neadekvátne vnímanie obrazov súvisí s nedorozumeniami v kultúrnej komunikácii. V reálnych podmienkach odovzdávania kultúrnej skúsenosti šírenie umeleckých obrazov neraz naráža aj na bariéry mimoumeleckej povahy, najčastejšie na ideologické predsudky. Tie sú osobitne významné v medzikultúrnej komunikácii (Városov 1989, 211). V kultúrnom vedomí verejnosti, či dokonca priamo v kultúrnej politike dochádza pomerne často k emocionálne intenzívnym konfliktom, ktoré sa týkajú obrazov. Niekedy v samotnom obraze nevidno nijaký reálny dôvod sporu. Inokedy sa bariérou môže stať zložitnosť, nezvyčajnosť či novátorský charakter diela, pre ktoré „sa ani odborník hneď neprepracuje k umeleckému obrazu“ (Városov 1989, 215). Historické poznanie a hodnotenie kultúrnych, sociálnych či ideologických funkcií podobných obrazov si vyžaduje trepezlivú dokumentáciu často prekvapujúcich kontextov, ktoré objasňujú ich zmysel.

Vo všeobecnosti Marian Városov považoval umelecké dielo za polyfunkčný výtvor. Chápal, že umelecký obraz do seba integruje aj rôzne spoločenské a praktické funkcie. V súlade s Janom Mukařovským však zdôrazňoval, že dielo „tvorí koherentný a silný celok len vtedy, keď umelecká a estetická funkcia majú svoje koordinátorské postavenie“. Ani jedna z mimoumeleckých funkcií by sa preto nemala príliš zdôrazňovať na úkor celostnosti umeleckého obrazu (Városov 1989, 204). Z tejto myšlienky možno odvodiť aj kritický postoj k niektorým podobám ikonografie a ikonológie, ktoré sa namiesto reálnej skutočnosti diela a jeho kontextov zameriavajú len na jeho tematiku. Városov zdôrazňoval, že ideou umeleckého diela nie je len jeho námiet alebo sujet, lebo závažný obsah môžu mať aj atematické diela (Városov 1989, 203). Pripustenie možnosti existencie závažného obsahu nezobrazujúcich umeleckých diel bolo v druhej polovici 20. storočia predovšetkým obranou abstraktného umenia a rozhodne neznamenalopopretie potreby štúdia umeleckých tém. V súlade s nastupujúcim pojmom kognitívneho štýlu (por. napríklad Baxandall 1988, 109), aj keď pravdepodobne nezávisle, si Marian Városov uvedomil, že určitý štýl je nezmazateľným znakom všetkého, čo človek robí a produkuje (Városov 1989, 214). Ak si námiet volí samotný tvorca, tak platí Városov postreh, že si „spravidla volí motív, ktorý ho zaujíma a inšpiruje práve svojimi štýlovými vlastnosťami“. Samozrejme, že pri dielach realizovaných na objednávku (čo bolo v staršom umení skôr pravidlom, než výnimkou) táto myšlienka nadobúda celkom iný význam. Štýlové vlastnosti diel z týchto období ovplyvňovali mimoumelecké funkcie do takej miery, že niektorí bádatelia pochybujú, či má zmysel považovať primárne kultový obraz za umelecké dielo (Belting 1990).

V kontexte dnešného rozmachu multidisciplinárneho výskumu obrazov predstavuje Városov koncept umeleckého obrazu živé dedičstvo, ktoré môže oslovit' kreatívnych bádateľov a podnietit' nové výskumy predovšetkým v hraničnej oblasti medzi umenovedami a psychológiou, resp. kognitívnymi vedami. Városov výrok „Bez psychológie sa nedá vybudovať skutočná estetika a teória umenia“ (Városov 1989, 208) možno aj dnes považovať za vážnu výzvu.

## Literatúra

- ASMUTH, Ch. (2011): *Bilder über Bilder, Bilder ohne Bilder: eine neue Theorie der Bildlichkeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- BAXANDALL, M. (1988): *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford University Press.
- BELTING, H. (1990): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C.H.Beck.
- BELTING, H. (2007) (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München: Fink.
- BISANZ, E. (2010): *Die Überwindung des Ikonischen: kulturwissenschaftliche Perspektiven der Bildwissenschaft*. Bielefeld: transcript Verlag.
- BOEHM, G. (2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen: die Macht des Zeigens*. Berlin: Univ. Press.
- BOEHM, G. (Hrsg.) (2009): *Ikonomie der Gegenwart*. München: Fink.
- BOEHM, G. (2008): *Movens Bild: zwischen Evidenz und Affekt*. München [u.a.]: Fink.
- BOEHM, G. – ENGENHOFER, S. – SPIES, CH. (Hrsg.) (2010): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München: Wilhelm Fink.
- BOLVIG, A. (2003) (Hrsg.): *History and images – towards a new iconology*. Turnhout: Brepols.
- BREDEKAMP, H. (Hrsg.) (2010): *Imagination und Repräsentation: zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*. München: Fink.
- BRUHN, M. (2009): *Das Bild. Theorie, Geschichte, Praxis*. Berlin: Akademie Verlag.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009): *Quand les images prennent position*. Paris: Les Éd. de Minuit.
- FRANK, G. – LANGE, B. (Hrsg.) (2010): *Einführung in die Bildwissenschaft. Bilde in der visuellen Kultur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- FREEDBERG, D. (1989): *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press.
- GANZ, D. – THÜTLEMANN, F. (Hrsg.) (2010): *Das Bild im Plural: mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin: Reimer.
- GANZ, D. – LENTES, Th. (Hrsg.) (2004): *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*. Berlin: Reimer.
- GAUBERT, J. (Hrsg.) (2010): *Philosophies de l'image: lexique critique de l'image dans tous ses états*. Vallet: Éditions M-éditeur.
- GEBAUER, G. (2010): Sich-Zeigen und Sehen als Wittgensteins zwei Bildkonzepte. In: Boehm, G. – Engenhofer, S. – Spies, Ch. (Hrsg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München: Wilhelm Fink, 75-89.
- GOMBRICH, E. H. (1985): *Umění a iluze*. Praha: Odeon.
- GOMBRICH, E. H. (1979): *Ideals and Idols. Essays on Values in History and Art*. Oxford: Phaidon.
- GRAU, O. (Hrsg.) (2011): *Imagery in the 21st century*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- HENSEL, T. (2011): *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde: Aby Warburgs raphien*. Berlin: Akademie Verlag.
- HOFER, M. – LEISCH-KIESL, M. (Hrsg.) (2008): *Evidenz und Täuschung. Stellenwert, Wirkung und Kritik von Bildern*. Bielefeld: transcript-Verl.
- HOLSANOVA, J. (2011): How we focus attention in picture viewing, picture description and mental imagery. In: Sachs-Hombach, K. – Totzke, R. (Hrsg.): *Bilder – Sehen – Denken. Zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung*. Köln: Halem, 291-313.
- MANIURA, R. (2006): *Presence. The inherence of the prototype within images and other objects*. Burlington: Ashgate.
- MISTRÍK, E. (2014): Marian Városov o umeleckej funkcii. *Filozofia*, 69 (2), 164-172.
- MITCHELL, W. J. Th. (1987): *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- MAURER, D. (2010): *Bild und Bildgenese*. Bern: Lang.

- PROBST, J. – KLENNER, J. P. (Hrsg.) (2009): *Ideengeschichte der Bildwissenschaft: siebzehn Porträts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- REGARD, M. (2010): Bilder und Gehirn. In: Maurer, D. – Riboni, C. (Hrsg.): *Bild und Bildgenese*. Bern: Lang, 85-94.
- SACHS-HOMBACH, K. (2009) (Hrsg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SACHS-HOMBACH, K. – TOTZKE, R. (Hrsg.) (2011): *Bilder – Sehen – Denken: zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung*. Köln: Halem.
- SCHULZ, M. (Hrsg.) (2010): *Techniken des Bildes*. München: Fink.
- SCHULZ, M. (2009): *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München: Fink Verlag.
- VÁROSS, M. (1989): *Od tvorivosti k tvorbe*. Bratislava: Tatran.
- WAGNER, CH. (Hrsg.) (2012): *Bilder sehen. Perspektiven der Bildwissenschaft*. Regensburg: Schnell & Steiner.
- WITTGENSTEIN, L. (1979): *Filozofické skúmania*. Preložil František Novosád. Bratislava: Pravda.
- WITTGENSTEIN, L. (1984): *Philosophische Untersuchungen*. Werkausgabe Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag (prvé vydanie Oxford: Blackwell 1953).
- WOLF, G. (2010): *Bild – Ding – Kunst*. München: Deutscher Kunstverlag.

---

Ivan Gerát  
Ústav dejín umenia SAV  
Dúbravská cesta 9  
841 04 Bratislava 4  
SR  
e-mail: dejugera@savba.sk