



FAKULTA
HUMANITNÍCH STUDIÍ
Univerzita Karlova

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Filosofie v kontextu humanitních věd

MgA. Julie Kopová

Přístupy ke konceptu vznešena v kontextu
vizuálního vnímání

Vedoucí práce

Mgr. Jakub Chavalka, Ph.D.

Abstrakt

V této diplomové práci pojednávám o pojetí pocitu fenoménu „vznešena“ v kontextu vizuálního vnímání. Od Burkeovy a Kantovy klasifikace vznešena se budu postupně dostávat k dalším autorům, jako je F. Nietzsche, J.F. Lyotard nebo Georges Bataille. Jednotlivé přístupy ilustrují a zároveň provází vybraná abstraktní díla. Hlavní intencí textu je nastínit různorodá chápání a pojetí tohoto pojmu a jejich vývoj.

Klíčová slova

vznešeno, vizuální vnímání, abstraktní umění, Bataille, Burke, Kant, Lyotard, Nietzsche

Abstract

In this thesis, I will discuss the concept of the feeling of the phenomenon of "the sublime" in the context of visual perception. Starting with Burke and Kant's classification of the sublime, I will gradually move on to other authors such as F. Nietzsche, J.F. Lyotard and Georges Bataille. The different approaches are illustrated and accompanied by selected abstract works. The main intention of the text is to outline the various understandings and conceptions of the concept and their development.

Key words

sublime, visual perception, abstract art, Bataille, Burke, Kant, Lyotard, Nietzsche

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne

Julie Kopová

Poděkování

Především děkuji svému vedoucímu Mgr. Jakubu Chavalkovi, Ph.D. za trpělivost a navracení rozlétaných myšlenek zpět na zem.

Děkuji i Martině Plass za podporu při psaní práce a na závěr za její kritické pročtení a zhodnocení.

V neposlední řadě děkuji Finům za vynález sauny, kde velká část práce vznikla, a boxu i lidem okolo něj za energii, kterou mi dává.

ÚVOD	1
1.VZNEŠENOST JAKO ENTITA BEZČASÍ	6
1.1 Vir Heroicus Sublimis	6
1.2 Zastavení v bezčasí	7
1.3 Zvěstování	8
1.4 Rozpínání	8
1.5 Skutečné bezčasí	9
2. VZNEŠENOST JAKO PŘÍTOMNOST	11
2.2 Erotismus	12
2.3 Dotek	13
2.5 Pohnutí	14
2.6 Samota	15
3. NEUCHOPITELNOST SAMA SEBOU	17
3.1 Svanen	17
3.2 Metafora	18
3.3 Puzení	19
3.4 Médium	19
3.5 Zamilovanost / Produktivní obrazotvornost	20
3.6 Tělesnost	22
3.7 Událost	22
3.8 Rozpuštění	23
4.NEHIERARCHICKÝ POHYB, NEUSTÁLÉ USKUPOVÁNÍ KOMBINACÍ STAVŮ	25
4.1 Convergence	25
4.2 Katarze	26
4.3 Polarita	27
4.4 Těkavost	28
4.5 Gradace	28
4.6 Zjevení	29
4.7 Absence formy	30
5. SYNTÉZA SLASTI A BOLESTI - INTENZITA SVĚTLA	32

5. 1 Rust and Blue	32
5.2 Odevzdání	33
5.3 Transgrese	34
5.4 Nic	35
5.5 Tíseň	36
5.6 Konfrontace	37
5.7 Temné těleso	38
5.8 Nejistota	40
6. ZÁVĚR	42
6.1 Jazyk jako překážka	43
6.2 Abstraktní vyjádření jako nová příroda	45
6.3 Jednota produktivní obrazotvornosti	46
6.4 Absence účelu	46
6.5 Vznešenost jako míjení	47

ÚVOD

Jeden z významů slova „vznešenost“, anglicky „sublime“ z latinského „sublimus“, vyjadřuje pohyb směřující nahoru. Dalším významem slova je božský nebo dokonce kouzelný. Hovoříme tedy o momentu extatického vytržení, jehož vertikální charakter je odkryt, již v jeho názvu. Na počátku textu tedy považuji za důležité zmínit význam tohoto termínu, jelikož může navádět k četným dezinterpretacím smyslu vznešenosti. Česká předpona „vz“ tuto situaci značně komplikuje. Ačkoliv tento termín v jistém smyslu vyjadřuje okamžik bytí přesahující lidskou každodennost, tedy stav přítomné existence, nevyjadřuje tímto v žádném případě hierarchickou situaci společenské nadřazenosti, elitářství nebo jakékoliv povznesení ve smyslu hodnotícího soudu. Takové pojetí vznešenosti je svým způsobem etymologicky zatíženo, stanoveno, nešťastně vsazeno do jasně dané přihrádky, která ho často odsuzuje k jednostrannému chápání. Jak již bylo zmíněno, předpona „vz“ napovídá o tom, že analyzovaný termín vyjadřuje pohyb. Při představě pohybu vertikálně směřujícího nahoru si přirozeně pokládáme otázku, jaký je jeho cíl a zda vůbec nějaký existuje. Potřeba konkrétního ukotvení tohoto stavu je však právě problematická i v kontextu zmíněného termínu. Neustálé hledání konkrétního uzávorkování, uchopení až sevření významů nás oddaluje od jejich skutečné podstaty. Pochopení významu vznešenosti pro analýzu, kterou budu provádět v rámci toho textu, není potřebné. Pochopení by se stávalo uchopováním.

Ráda bych vybídla čtenáře k oproštění se od významu tohoto slova. Jeho chvilkové zapomenutí a nepředpojaté pohlížení na termín vznešenosti pomůže k jeho prožití znova a jinak.

Rozhodla jsem se pojem vznešenosti ilustrovat nebo ještě lépe řečeno představit v kontextu vizuálního vyjádření. Záměrně používám výraz vyjádření, jelikož *umění* považuji příliš zatíženo požadavkem *techné*, jež v tomto tématu nehraje roli. *Techné* tedy není kritériem pro vznešený prožitek, jelikož je pouhým prostředkem pro zobrazení díla, které vznešené vytržení umožní.

Samotný výraz *umění* je z mého pohledu problematický, evokuje totiž i určité dokazování řemeslné schopnosti. Má potřebu se tak obhajovat před jinými disciplínami, někdy znásilňuje samo sebe jazykem sobě nevlastním. Nehovořím zde o užitém nebo dekorativním umění, které je na technickém přístupu v rámci tvorby závislé.

Vznešenost byla v kontextu výtvarného vyjádření uchopována velkým počtem autorů. Přesahující rámec výtvarné činnosti (právě nezávislý na *techné*) za pomoci vizuálního jazyka odhaluje, co možná slovy nemůže být vyřčeno. Vizuální vyjádření nám ukazuje svůj vlastní svět, oproštěný od slov, nabízí své autentické komunikační prostředky, které budu analyzovat. V rámci této diplomové práce bych se ráda opírala o propojení verbálního a vizuálního jazyka. Chtěla bych poukázat na vizuální prvky abstraktního obrazu, které umožňují prožitek vznešeného vytržení.

Filozofie a výtvarné vyjádření jsou spíše možnosti, vhledy, prostředky pro nahlédnutí podstaty vznešeného prožitku. Mým záměrem bude odkrývat rozličné představy o vznešenosti, jež byly samozřejmě ovlivněny epochami, ve kterých se zrodily. Vzhledem k tomu, že jsem sama tvůrcem vlastního vizuálního světa, ráda bych představila výtvarná díla v kontextu tohoto tématu nikoliv jako milníky historie umění, ale jako samostatné ostrůvky, jež přenáší hodnotu zmíněného prožitku, osvobozeny od svých názvů a kvalifikací. Diplomovou práci budu rozvíjet jako proces vyjevování. Mým cílem není nalézt konkrétní závěr tohoto zkoumání, ale nahlédnout do rozličných pojetí vznešenosti. Při zacházení s termínem vznešenosti je potřeba opatrnosti, protože hrozí nebezpečí, že se v případě přílišného dokazování jev ve své těkavosti rozplyne. Budu se tedy snažit být průvodcem v rámci tohoto objevování které, doufám, zahrne prožívání

nehledě na čas, prostor nebo jakékoli stanovené konstanty profánní existence. Chci odhlédnout od každodenního světa vnímání a zabývat se hlubokým mentálním i tělesným vytržením spojeným právě s prožitkem vznešenosti.

V kontextu problematiky vznešenosti a jeho vnímání se zpočátku nabízí hovořit o Immanuelu Kantovi, který termín představil ve svém titulu *Kritika soudnosti*. Ve druhé knize pod názvem *Analytika vznešenosti* rozkrývá nejen podstatu zmíněného termínu, ale limituje pojem v rámci vizuálního umění. Pro Kanta vizuální vyjádření není zprostředkovatelem vznešeného prožitku, jelikož je pouhou nápodobou přírody.¹ Musíme však brát v potaz, že v době jeho života mělo výtvarné umění skutečně pouze dekorativní nebo mimetickou funkci. Tato situace se značně změnila po vynálezu fotografie, která je realitu schopna zdokumentovat ještě lépe než obraz na plátně. Následně se výtvarné umění mohlo ubírat jinými směry a nemít za hlavní cíl naplnění potřeby *mimesis*. V úvodu bych tedy ráda prozradila, odkud celý pojem vznešenosti vychází, ačkoli se mu v následujících kapitolách budu věnovat v oblasti vizuální. Je tedy nutné poznamenat, že jeho původ pramení v jiné oblasti, než je právě umění.

V první řadě je nutné zmínit Kantovo jasné rozlišení smyslového a nadsmyslového vnímání. Už v první knize zmíněného titulu poukazuje na propast mezi přírodou, kterou vnímá jako pojem smyslový, svobodu naopak kvalifikuje jako nadsmyslovou.² Již zde je možné vnímat hierarchickou podstatu Kantova uvažování a striktní odlišování těchto pojmů.

Jak již napovídá podnázev druhé knihy *Přechod od schopnosti posuzovat krásno k schopnosti posuzovat vznešenost*, jedná se o hierarchické vnímání těchto způsobů percepce. Důležitým momentem je tedy odlišení pocitu vznešenosti od estetické zkušenosti. Vznešenost totiž podle Kanta může postrádat formu, nemusí se tedy jednat o prvek esteticky líbivý. Krásno naopak Kant spojuje se složkou rozumu, jelikož je možné vnímat objektivně. Vznešenost je spojena s jakousi neomezeností.³ Podle Kanta lze vznešenost poznat bez jakéhokoliv srovnání, jedná se o situaci, na kterou lze pouze pohlížet z povzdálí. Člověk může být pouhým pozorovatelem a pociťovat vytržení, ve srovnání se vznešenem je vše ostatní malé.⁴ Ostatní předměty tedy klade do situace podřízenosti. Je také důležité zmínit, že Kant rozlišuje více typů vznešenosti. Matematická vznešenost představuje abstraktní formu, kterou nejde pojímat jinak než čísly. Velikost číselných pojmů ilustruje na příkladu Vesmíru, jehož velikost nemůžeme definovat. Nemožnost uchopení situace vytváří představy, rozvíjí obrazotvornost. Dalším typem vznešenosti je dynamická, kterou můžeme nalézt v přírodě. Vzbuzuje ideu vznešenosti ve svém chaosu, rozervanosti, nepořádku nebo zrušení.⁵ Právě tato forma vznešenosti je lépe uchopitelná vizuálně, příroda se ukazuje v určité formě, ve které demonstruje svou moc vůči lidským bytostem.

Ráda bych v tomto kontextu shrnula, že se jedná v obou případech o vznešenost, jejímž původcem nemůže být člověk. Strůjcem tohoto stavu je podle Kanta příroda, tedy jevy, které nabízí, jako jsou například vysoké hory, rozbouřené moře nebo hvězdná obloha. Tyto jevy člověka přesahují svou velikostí. Kantova představa vznešenosti je tedy velmi konkrétní a

¹ KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975. Estetická knihovna, s. 124-125.

² Tamtéž, s. 30.

³ Tamtéž, s. 81.

⁴ Tamtéž, s. 85.

⁵ Tamtéž, s. 84.

nesouvisí s jakýmkoliv abstrahováním tohoto pojmu. Jedná se o pocit, jenž je nutný hledat pouze v mysli soudícího, nikoliv v přírodním objektu samotném. Sám vnímaný objekt se tohoto stavu nijak neúčastní.⁶ Kant dokonce definuje prožívanou emoci jako pocit úcty.⁷ K tomu dochází právě proto, že si pozorovatel uvědomuje nepřiměřenost naší schopnosti k dosažení ideje, která je pro člověka zákonem.⁸ Podle Immanuela Kanta vznešený prožitek probíhá právě díky rozporu emocí, které pozorovatel prožívá. Jedná se o kombinaci utrpení a slasti. Během vznešeného okamžiku nastává situace, kdy smyslové vnímání (v našem případě zrakové) pojímá nadsmyslové ideje. Kantovo pojetí vznešenosti přímo spočívá v protichůdnosti zmíněných emocí.

Příroda se tedy ukazuje jako vznešená ve svých jevech, které vytvářejí pocit nekonečnosti. Uvádí člověka do umenšující pozice, která ale vytváří pocit podivného zalíbení a dojetí.⁹ Jak již bylo výše popsáno, nelze aby se jednalo o situace vytvořené člověkem. Lidské měřítko neumožňuje tyto jevy pochopit, natož být jejich tvůrcem, přesto má člověk možnost se s nimi konfrontovat pomocí produktivní obrazotvornosti, schopnosti utvářet syntézu na základě svých smyslů. Jindřich Karásek Kantovu představu o obrazotvornosti vnímá jako slepou, ale nepostradatelnou funkci duše.¹⁰ Z toho vyplývá, že ji člověk nemá zcela pod kontrolou, je sama ze své podstaty neohraňovaná. Z tohoto důvodu je schopna nahlížet nekonečnost. Schopnost si utvářet vlastní imaginativní obrazy je tedy vlastnost, která je naší součástí, vztahujeme se k předmětům, které nás přesahují a komunikujeme se nimi právě díky produktivní obrazotvornosti. Podle Kanta vznešenost nesmí být ukázána v produktech umění, jelikož splňují lidský účel. Jsou vytvořeny člověkem a naplňují lidskou potřebu, existují k nápodobě reality nebo mají dekorativní účel. Kantovo pojetí vznešenosti úzce souvisí s pojmem nekonečna, tedy představy, jež přesahuje lidské měřítko i existenci, proto nelze sloučit s krásným uměním. Člověk je schopen myslet nekonečno jako jeden celek. Tento předpoklad ukazuje na možnost mysli přesahovat měřítko veškerých smyslů¹¹. Nemůže však být tvůrcem samotného nekonečna, pouze ho zprostředkovaně prožít.

Protože se v rámci tématu této práce chci věnovat vznešenosti v kontextu vizuálního vnímání, je nutné poznamenat, že Kant považoval krásné umění jako čistě teleologické. Proto v něm nelze nacházet pocit vznešenosti. Účelovost s vznešeností nelze spojovat již z toho důvodu, že existuje pro člověka, který ji utváří pro své potřeby. Vznešenost sama o sobě pro člověka neexistuje, je jeho představou, která se vztahuje k objektu, jemuž je člověk lhostejný. Jistý dotek vznešenosti ale připouští v momentě, kdy je krásné umění nahlíženo jako příroda. Toto vytržení má být doprovázeno vědomím, že se stále jedná o umění.¹² Jistým způsobem totiž odděluje přírodní

⁶ KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975. Estetická knihovna, s. 89.

⁷ Tamtéž, s. 90.

⁸ Tamtéž, s. 90.

⁹ Tamtéž, s. 87.

¹⁰ Karásek, J. (2013). Kant o obrazotvornosti. Ke Kantovu výkladu obrazotvornosti v "Kritice čistého rozumu." In J. Marek & M. Vrabec (Eds.), *Obrazotvornost v dějinách evropské filosofie* (p. 144). Togga.

¹¹ KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975. Estetická knihovna, s. 88.

¹² Tamtéž, s. 125.

krásu a krásu uměleckou. Opět zde nahlížíme hierarchický postup v rámci vnímání reality a představy o realitě. Kant považuje uměleckou krásu za představu o nějaké věci a přírodní krásu jako krásnou věc samu o sobě.¹³ Kantova Kritika Soudnosti vyšla roku 1790, v období, kdy krásné umění spíše prezentovalo mimetický a utilitární charakter. Napadá nás tedy otázka, zda by stejným způsobem přistupoval i k abstraktnímu nebo konceptuálnímu umění, pro které jsou příznačné jiné charakteristiky. Pravděpodobně nikoliv, jelikož nápodoba již není jeho primární funkcí.

Dalo by se říci, že jediná forma umění, kde Immanuel Kant vnímá vznešené momenty, je básnictví, to ale nezapadá do vizuálního vyjádření. Zde je důležité poznamenat, že spatřuje obrazotvornost pomocí metaforických spojení, které se postupně přelévají ve vizuální představu. Popisuje to jako sekundární jev v kontextu percepce díla, vedlejší formy, které neznázorňují dané pojmy, ale pouze vedlejší představy obrazotvornosti. Tyto formy nazývá atributy, jelikož vyjadřují příbuznost s jinými pojmy. Utváří jakousi síť vztahů závislých na vizuálních představách. Podle Kanta tedy estetickou ideu nevytváří krásné umění, ale básnictví a řečnictví.¹⁴

Další významný autor, který zpracovává tematiku vznešenosti, Edmund Burke stále spatřuje limity v umění imitace, za které považuje vizuální umění i básnictví. Na druhou stranu přikládá větší hodnotu básnictví, které je podle něj lépe schopné přetlumočit emoce tvůrce.¹⁵ Umělce považuje tedy za imitátory přírody, tlumočníky vznešeného prožitku. Podobně jako u Kanta je původcem vznešeného pro Burkeho příroda.¹⁶ Zde se dostáváme k důležitému momentu ve vnímání vznešeného prožitku. Pro filozofy, jako Kant nebo Burke, je jakékoliv přepracování vznešeného vytržení ve formě uměleckého díla tlumočením. Samotná vznešenost končí u vnímání pozorovatele a jeho představivosti. Snaha prožitek nadále rozvinout je pouhou *mimesis*.

Vzhledem k soustředění se na vizuální vnímání a vyjádření jsou myšlenky Immanuela Kanta inspirací pro další autory, jejichž díla budu analyzovat. V Kantově filozofii spatřuji v kontextu vyjádřených idejí určitou závislost, reciprocitu. Nejdříve příroda umožní výskyt situace, kterou lidské vnímání pojme jako vznešenou. Samotné vědomí uchopí, že je konfrontováno s něčím, co ho přesahuje. Je náhle otřeseno, ale zároveň jasně chápe, že tímto otřesem situace končí. Přes moment nahlédnutí za rámec svých možností vnímání, se navrácí ke své vlastní podstatě a konečnosti. Kdybychom moment vnímali vizuálně, dal by se přirovnat k odkrytí malého výřezu jinak skrytého obrazu. Toto odkrytí načrtne možnou barevnost, prostorovost a linie. Spustí obrazotvornost sledujícího, jehož mysl začne konstruovat pravděpodobné pokračování obrazu. Tím ale situace končí. Jakmile je pozorovatel vyrušen vědomím, že pokračování obrazu nelze vykonstruovat jednoznačně (záměrně neuvádím slovo správně), vrací se zpět do měřítka, které mu náleží.

V následujících oddílech textu se budu věnovat pojetí vznešenosti v kontextu vizuálního vnímání a právě vzhledem k podstatě tématu budu ilustrovat formy vznešenosti na konkrétních

¹³ KANT, Immanuel. Kritika soudnosti. Praha: Odeon, 1975. Estetická knihovna, s. 128.

¹⁴ Tamtéž, s. 131.

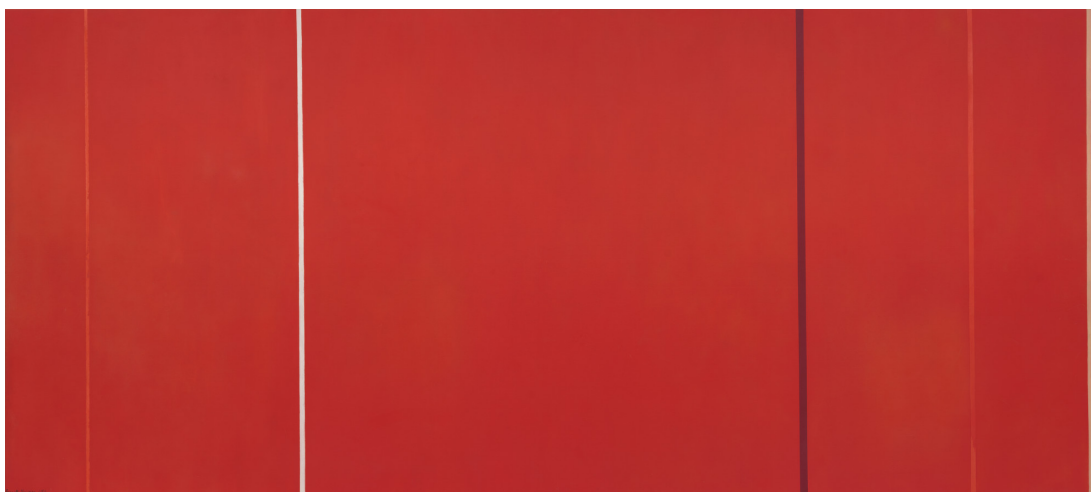
¹⁵ BURKE, E. (1823). A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. Thomas M'Lean, Haymerket, s. 80.

¹⁶ Tamtéž, s. 70.

uměleckých dílech. K dílům přistupuji perspektivou několika vybraných filozofů, konkrétně Georgese Bataille, Jeana-Françoise Lyotarda, Friedriecha Nietzscheho a již zmíněného Edmunda Burkeho a Immanuela Kanta, ke kterým se však z pozice abstraktního vizuálního vyjádření stavím konfrontačně. Zbývající myslitelé pracují s konceptem vznešena jako přesahujícího prožitku, ale jejich myšlení se vyvíjelo v době, kdy vizuální vyjádření opouštělo mimetickou funkci. Chci ještě osvětlit, z jakého důvodu jsem si vybrala díla abstraktního charakteru. Vzhledem k tomu, že bych chtěla zkoumat vizuální vnímání, považuji abstraktní, tedy bezpředmětné vyjádření jako vhodné z toho důvodu, že samotné vnímání prvotních podnětů není natolik sváděno příběhovou složkou díla. Při kontemplaci díla, které obsahuje konkrétní předměty, jež jsou mezi sebou v různých vztazích, dochází k situaci, která pozorovatele nedokáže zbavit verbálního způsobu uvažování. K tomu, aby bylo možné umělecké dílo vnímat co nejvíce vizuálně, považuji za podstatné ho oprostít od verbální složky. Verbální složka vizuálního díla totiž utváří závislý vztah ke konkrétní představě. Čistá vizualita umožňuje prožívání přítomnosti, které žádná představa nepředchází. Tato přítomnost prostě je. Existuje před pozorovatelem. Je neoddiskutovatelné, že během Kantova života neexistoval žádný proud v rámci krásného umění, který by byl založen na abstraktním vyjádření. Umění 18. století stále sloužilo k vyjádření například náboženských témat, idealizovaných krajinných scénérií nebo portrétů vysoce postavených osob. Přesto je zajímavé, že abstrakci spatřoval právě ve fragmentech přírody. Definoval ji, ale v kontextu krásného, nikoliv vznešeného, je tedy podmínkou vkusu. Zvolil si konkrétní detaily, které jsou uchopitelné člověkem, dalo by se říci doslova. Za příklad udával květiny, volné kresby, spletené linie vytvářející listový ornament. Nejsou totiž závislé na určitém pojmu, a přesto vyvolávají pocit zalíbení. Z našeho pohledu ale stále nabízejí konkrétní tvary, které jsou vázány k předmětům, jež zobrazují.

V následujících pěti kapitolách vždy na příkladu vybraného abstraktního díla demonstruji jeden z aspektů vizuálního vznešena, který z různých pohledů uvedení myslitelé tematizují.

1.VZNEŠENOST JAKO ENTITA BEZČASÍ



Newman, Barnett . *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51, Museum of Modern Art, New York.

1.1 Vir Heroicus Sublimis

Jak již bylo zmíněno v kontextu s pojetím Immanuela Kanta, vznešenost se dá definovat jako chvilkový otřes právě z toho důvodu, že probíhá v časově stanoveném úseku. V určitý moment započne a nastane i její konec. V první kapitole této práce věnovat dílu amerického, abstraktně-expresionistického malíře Barnetta Newmana. Newman, jenž byl zároveň teoretikem umění, záměrně navazoval na pojetí Kantova vznešena vizuální cestou. Tuto myšlenku si od Kanta přímo vypůjčil a snažil se ji obhájit ve svém textu *Umělec-Kritik*, který působí jako manifest amerického abstraktního expresionismu, nového proudu amerického moderního umění, nezávislého na evropské antické tradici nápodoby. Newmanovým cílem bylo vytvořit umělecký směr, který nepokračuje v aplikování antických estetických pravidel, které podle něj přejímali evropští modernističtí umělci.¹⁷

Newman redefinuje nejen funkcionalitu výtvarného umění, ale abstraktním a metafyzickým způsobem uvažuje nad rolí barvy a prostoru. Jako dokonalost vnímá zrušení renesančního obrazu a trvání na čistém námětu. Obraz by měl tedy být oproštěn od zajetých estetických norem a pracovat s tvary a barvami v jejich nejčistší formě. V tomto kontextu spojuje s ideálním uměleckým projevem myšlenku Kantova nadsmyslového vznešena a transcendentálního vnímání světa.¹⁸ Považuje tedy malbu jako svůj vlastní účel, který nenaplňuje nic jiného, než ona samotná. Newman rozkládá danou funkcionalitu obrazu v rámci lineární historie a aplikovaných estetických tradic, vymezuje ji také geograficky i ideově. Z uměleckého díla se stává samostatný organismus, jehož významem je jeho existence samotná. V tuto chvíli můžeme vnímat paralelu s Kantovým pojetím přírody. Zde se jedná o umělecké dílo, ale stejně, jako pro přírodní jevy, je podstata jeho existence svébytná, nevztahuje se k ničemu, u pozorovatele utváří potřebu obrazotvornosti, samotné je však vůči němu lhostejné.

¹⁷ NEWMAN, Barnett a Stanislav KOLÍBAL. Barnett Newman: umělec - kritik. Přeložil Ladislav NAGY. Praha: Arbor vitae, 2003. De arte. ISBN 80-86300-18-8.

¹⁸ KANT, Immanuel. Kritika soudnosti. Praha: Odeon, 1975. Estetická knihovna, s. 95.

Ráda bych připojila k vysvětlení momentu bezčasí v rámci vznešenosti v kontextu vizuálního umění obraz *Vir Heroicus Sublimis* z roku 1951. Budu srovnávat Newmanův vizuální přístup s pojetím vznešenosti z filozofické stránky.

Newmanovo pojetí vznešenosti obsahuje velmi minimalistické provedení. Zmíněný obraz představuje červenou plochu, kterou vertikálně protínají čáry různých šířek a jsou od sebe různě vzdáleny. Tento přístup může představovat jakýsi pohyb, nicméně spíše vyvolává pocit zastavení času. Vertikální čáry ukotvují prostor na jednom místě. Jejich různé šířky ale působí dojmem, že by na ně mohl navazovat další děj v podobě různě širokých čar. Na rozdíl od Kanta, který popisuje pocit vznešenosti v rámci přírody jako křivolaký a chaotický pohyb, zde vidíme pravý opak. Je však nutné podotknout, že tento obraz přesahuje lidské měřítko svou velikostí. Jeho rozměry 242x541 cm konfrontují pozorovatele tváří v tvář velké červené ploše obsahující narušení v podobě právě zmíněných vertikálních čar. Monochromatický podklad vytváří pocit nehybnosti vyjádřené situace, právě jako kdyby došlo k jakémusi zmrazení situace. Tato kombinace prvků na obraze evokuje přímo zastavení probíhajícího času.

1.2 Zastavení v bezčasí

V návaznosti na Newmanovo dílo chci zmínit přístup francouzského filozofa J. F. Lyotarda. Lyotard v knize *Putování a jiné eseje* vnímá intenzivní napojení stavu vznešenosti na rovinu času. Pro Lyotarda je vnímání plynutí času odsouváním sebe sama a prožíváním přítomného okamžiku.¹⁹ Proto dává do protikladu pocit vnímání přítomnosti, které umožňuje nahlédnout prožitek vznešenosti. Čas tedy nenavrhuje vnímat lineárně, ale pro prožití vznešeného momentu podtrhuje podstatu vnímání současnosti. Lyotard ale považuje toto uchopení za téměř neuskutečnitelné. Vnímání konkrétního momentu se vždy odehrává příliš brzy nebo příliš pozdě.²⁰ Problém nastává také v situaci, kdy se pozorovatel snaží událost kontrolovat. Podřizuje žitý moment budoucímu času, který si představuje, uvažuje tedy nad situací účelově.²¹ Zde bychom mohli vnímat paralelu s dalším francouzským filozofem, jímž je Georges Bataille. Bataillův termín „svrchovanost“ objevující se ve stejnojmenném titulu *Svrchovanost*, evokuje způsob vnímání současného momentu, jenž není zatížen jakoukoliv utilitární složkou. Toto intenzivní prožívání současnosti při pozorování uměleckého díla je tedy spíše zastavením v bezčasí, které není definováno konkrétním počátkem, koncem nebo účelem. Je také důležité zmínit, že v případě obrazu Barnetta Newmana k tomuto typu vnímání dopomáhá plocha díla, která se rozprostírá v rámci již zmíněného formátu. Je ale ohraničení formátu skutečným limitem obrazu? Nenapovídá nám poslední pruh na pravé straně, že se jedná o pouhý nástin rytmu, který pokračuje v komplexní skladbu?

Georges Bataille tento moment vnímá následovně: „Umělecké dílo tradičně zavazuje přiřadit subjektivitě nějakou reálnou formu, která se sama nabízí a která je nicméně pouhým odmítnutím

¹⁹ LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. [Praha]: Herrmann, 2001, s. 15.

²⁰ Tamtéž, s. 83.

²¹ Tamtéž, s. 92.

reálného řádu.”²² Podle Bataille tedy subjektivní prožitek otevírá možnosti obrazotvornosti, která vytváří nový svět. Žitá představa je odklonem od daných estetických pravidel. V této souvislosti by se jistě dalo hovořit o odmítnutí konkrétna a jasném příklonu k abstrakci. Vznešený prožitek spočívá v tom, že obrazotvornost neopisuje nám známou realitu, vztahuje se pouze k obrazu, který je jí překládán.

1.3 Zvěstování

Vraťme se ale k Lyotardovi, který se vyjadřuje k dílu samotného Barnetta Newmana. Vysvětluje proč právě jeho umění umožňuje prožitek vznešenosti. Lyotard vnímá obraz jako samostatnou entitu. Zdůrazňuje princip toho, že dílo samo jest. Rozlišuje čas vytvoření díla a čas spotřeby díla. Dílo je koncipováno jako výjev, událost, vystávající okamžik, který chce suverénně existovat. V kontextu Newmana používá metaforu anděla. Důvodem je jeho podstata, která nic nezvěstuje, jelikož je zvěstováním samotným.²³ Právě abstraktní reprezentace strohé formy v Newmanově případě neumožňuje jiný přístup. Monochromatické červené pozadí narušené čarami nijak neevokuje, ani symbolicky, situaci, k níž by se pozorovatel mohl osobně vztahovat. Lyotard hovoří přímo o absenci poselství, umělecká tvorba se v případě Newmana stává zjevením.²⁴ Na druhou stranu obraz není pouhým monochromem, čáry jsou od sebe různě vzdáleny a vytvářejí různě velké úseky, prvky na obraze mezi sebou tedy utváří vztahy. V tento moment bych se ráda navrátila k přístupu Immanuela Kanta, který hovoří o přesahujícím momentu vznešeného (například u přírodních jevů chaotických a křivolakých forem). Samo vznešené vytržení nijak nevnímá to, co si pozorovatel myslí. Tento moment by se dal vypořádat i v případě Newmana. Ačkoliv je jeho obraz lidským výtvořem, vztahy mezi objekty na obraze zůstávají mezi nimi samotnými. Nesnaží se jakkoliv do této hry zaplést pozorovatele. Ten je pouze konfrontován s objektem pozorování, který utváří jeho obrazotvornost.

Podle Lyotarda vznešený pocit spočívá ve specifickém způsobu vnímání času, proto obraz a prostor jsou pouhými pomocníky k dosažení momentu vznešenosti. Událost přichází, v ní se rozpadá vůle samotná a pozorovatel je schopen se oprostít od kontroly času.²⁵ Je tedy jakási nehybná forma bezčasí jediným možným způsobem dosažení stavu vznešenosti?

1.4 Rozpínání

Po nastínění přístupu J.F. Lyotarda zmíním ještě jednoho autora, který se tématu vznešenosti věnoval v podobném časovém období jako Immanuel Kant. Jedná se o již zmíněného irského filozofa Edmunda Burkeho. Burke hovoří o vznešenosti ve vztahu k nekonečnu. Považuje ho přímo za zdroj vznešenosti. Podobně jako Kant vnímá nekonečné rozpínání jako limit lidské

²² BATAILLE, Georges. Svrchovanost. Praha: Hermann, 2000, s. 248.

²³ LYOTARD, Jean-François. Putování a jiné eseje. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. [Praha]: Herrmann, 2001, s. 110.

²⁴ Tamtéž, s. 115.

²⁵ Tamtéž, s. 147.

představivosti. Právě v momentě setkání se s tímto limitem jsme schopni prožívat okamžik vznešenosti. Burke tuto situaci spatřuje při kontemplaci objektů velké rozlohy, které přesahují svou velikostí lidské měřítko. Podle Burkeho nekonečný pocit vychází z momentu následování. Uvádí příklad pohledu do dále. I když se soustředíme na jeden konkrétní bod v dále, máme pocit, že pokračuje do nekonečna. Tato situace funguje z toho důvodu, že již od prvního zachycení bodu začne pracovat obrazotvornost, která se nadále vyvíjí. Představuje si, že za tímto bodem existují další a další.²⁶ Z pohledu Burkeho je tedy sám objekt konečný, ale pozorovatele natolik přesahuje, že vytváří iluzi nekonečnosti. Jedná se tedy o jakýsi hierarchický zákon mezi pozorovatelem a sledovaným objektem.²⁷ Je nutné říci, že v kontextu Newmanova obrazu můžeme brát měřítko jako důležitou charakteristiku, nicméně obraz není oproti pozorovateli natolik obrovský, aby přesahoval jeho zorné pole. Jeho rozměry jsou naopak limitovány, aby sledující s dostatečným odstupem mohl celé dílo pojmout. Důležitým elementem jsou pruhy, které končí stejně jako obraz samotný. Tato hranice však spíše utváří dojem, že obraz je vytržený fragment komplexního prostoru, který nám byl skryt. V této souvislosti je tedy možné vnímat skryté pokračování obrazu jako onu neuchopitelnou velikost, která přesahuje pozorovatele.

1.5 Skutečné bezčasí

Friedrich Nietzsche oproti tomu vnímá pocit vznešenosti nebo alespoň situaci jemu podobnou jako okamžik skutečného bezčasí. Tento moment je reflektován v nemožnosti ovlivnit jeho příchod, tato situace se může stávat neustále, nebo také nikoliv. Na rozdíl od Burkeho nebo Kantova přístupu zde můžeme vnímat nezávislost vůči pozorovanému subjektu. Pro Nietzscheho se při setkání se vznešeností člověk naopak navrácí do nitra své prastaré duše, odkud vyrůstaly univerzální pojmy. Nemožnost časového uchopení této situace spočívá ve znovuzapomínání a znovupoznávání sebe sama, tedy je neustálou recyklací potřeby nalezení domova v sobě samém a jeho opětovné ztráty.²⁸ Situace vznešenosti ale pro Nietzscheho nemusí být uchopena v přítomném čase jejího prožívání. Tvrdí, že největší události jsou uchopeny nejpozději, pokolení sobě současné myšlenky často nepochopí v momentě jejich vytvoření. Jako kdyby měly inkubační dobu zpracování. Friedrich Nietzsche používá metaforu nejvzdálenějších hvězd, jejichž svit dorazí k lidem nejpozději a dokud nedorazí, člověk popírá jejich existenci. Délka doby pochopení se samozřejmě liší, někdy se může jednat i o staletí.²⁹ V kontextu vizuálního vnímání je dobrým příkladem právě abstraktní malba, kterou jsem záměrně vybrala pro tuto analýzu. Jak již bylo výše zmíněno, nejedná se o mimetický způsob reprezentace, který byl po staletí považován jako jediná cesta výtvarného vyjádření. Abstraktní malba zdánlivě postrádá technickou stránku. Zjednodušeně řečeno nezobrazuje způsobem, na který jsme zvyklí, jelikož nesymbolizuje předměty, na které jsme také zvyklí. V této situaci je jednoduché dané dílo dezinterpretovat, pokud jsou na něj kladeny stejné nároky jako na dílo zobrazující reálné

²⁶ BURKE, E. (1823). A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. Thomas M'Lean, Haymerket, s. 100.

²⁷ Tamtéž, s. 101.

²⁸ NIETZSCHE, Friedrich. Mimo dobro a zlo: předehra k filosofii budoucnosti. Praha: Aurora, 2003, s. 20.

²⁹ Tamtéž, s. 20.

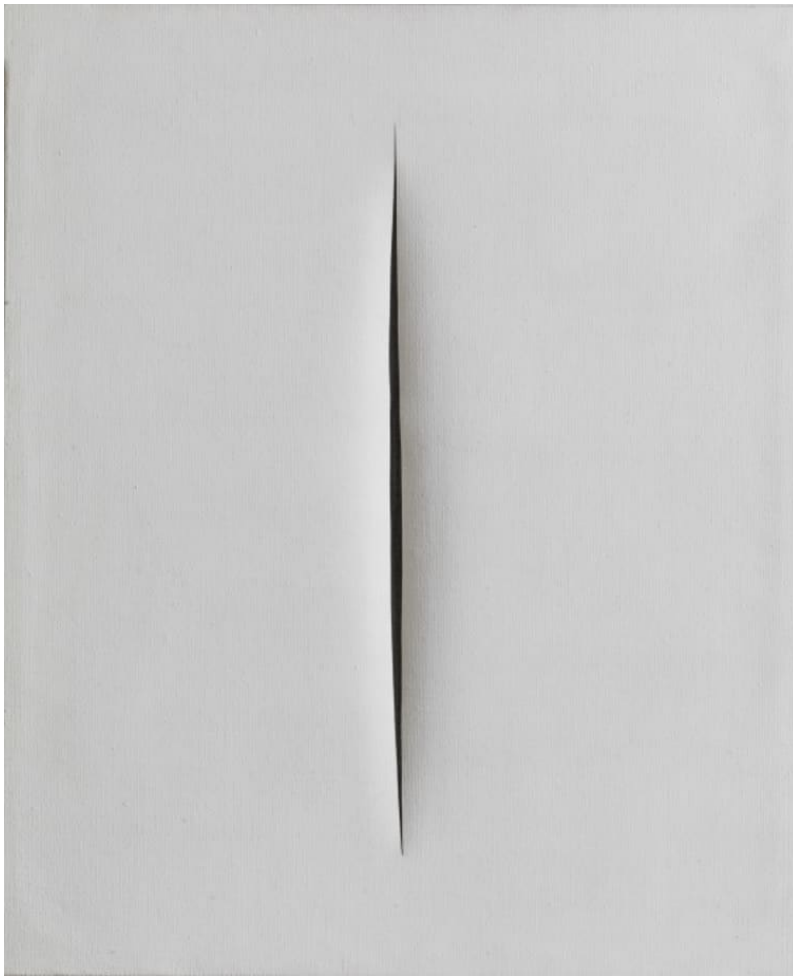
předměty. Stejně tak jako svit hvězdy, který nečekaně dorazí, v rámci vznešeného vytržení pojme hloubku a sílu zobrazeného. Samotná situace může být přehlédnuta a až později pochopena. Z tohoto důvodu probíhá ve fluidním čase. Nedokážeme posoudit, zda je podstatnější její příchod nebo pozdější uchopení.

Jedno z prvních abstraktních výtvarných děl pravděpodobně vzniklo ve druhé polovině 19. století, i přesto po více než století není abstraktní umění širokou veřejností považováno za kvalitní. Dokonce je kvalifikováno jako podvodné. Tuto problematiku samotný Newman rozvádí ve své knize *Umělec-Kritik*, kde vznešenost považuje přímo jako za směr výtvarného umění. Tento nový přístup není zatížen evropskou tradicí *mimesis*.³⁰ Zájem o Newmanův manifest však skončil u odborné veřejnosti, abstraktní malba nebyla obecně přijata jako nový proud, který by se setkal se stejným ohlasem jako umění mimetické.

Časová podstata vznešenosti je tedy důležitým milníkem, který budu zmiňovat v rámci této diplomové práce. V následující kapitole proto naváží rovinou přítomnosti.

³⁰ NEWMAN, Barnett a Stanislav KOLÍBAL. Barnett Newman: umělec - kritik. Přeložil Ladislav NAGY. Praha: Arbor vitae, 2003.

2. VZNEŠENOST JAKO PŘÍTOMNOST



Fontana, Lucio. *Concetto Spaziale*. 1965, soukromá sbírka.

2.1 Concetto Spaziale

Tentokrát budu pojednávat o velmi jasně limitovaném okamžiku, kterým je přítomnost. Od bezčasí se z mého pohledu liší tím, že je jasně stanovený. Bezčasí pojímá dění v čase nehierarchicky, tedy děje, které obsahuje, se vzájemně překrývají. Graficky by se dalo znázornit jako různě dlouhé čáry, které se setkávají v různě dlouhých úsecích a následně se zase rozejdou. Přítomnost je jeden výrazný bod nebo úsečka, suverénní sama o sobě. Pro vyjádření tohoto momentu použiji dílo Lucia Fontany, v němž je zachycen rychlý pohyb, gesto. Toto dílo u pozorovatele vyvolává představu pohybu samotného, který musel být stručný a rychlý, aby jej bylo možné uskutečnit. Ač se jedná o obraz na plátně, je nutné zmínit, že „kresba“ uprostřed plátna, je vytvořena rychlým seknutím, protržením povrchu. Jedná se o dílo italského umělce Lucia Fontany *Concetto Spaziale*. V porovnání s obrazem Barnetta Newmana je *Concetto Spaziale* skutečně založené na gestu. Newmanovy vertikální čáry musely být vytvořeny s jistou precizností, kterou rychlé gesto neumožňuje. Jako kdyby Newmanovy pruhy nechtěly představovat lidský dotyk, informaci, že v určitý moment byla přítomna ruka, která utvořila konkrétní čáru. Fontanův pohyb průřezu byl uskutečněn ve velmi krátkém časovém úseku. Jako

kdyby umělec ve svém přístupu uvažoval o obrazu jako o hudebním akordu, jako o jednotlivém akcentovaném tónu.

Moment průřezu byl jednou rychle odžit, uskutečněn. Pozorovatel jej ale může oživovat neustále dokola sledováním tohoto díla, představováním si jeho vzniku. Otázkou je, zda toto opětovné zpřítomnění má stejnou hodnotu jako moment samotný. Vidím zde důležitou paralelu s hudbou. Hudební záznam probíhá také v časovém úseku, který je jasně limitován. Dynamicky rozvržené části kompozice poté vyvářejí komplexní celek. Záznam skladby – její nahrávka je stejné zachycení pohybu jako Fontanovo dílo. Díky jejímu nahrání si ale ten stejný moment můžeme pouštět neustále dokola. Ten stejný moment zachycení můžeme vnímat pokaždé jinak, ačkoliv on samotný zůstane neměnný.

Co je tedy vznešeného na přítomném? Jak s tím vším souvisí rozseknutí a gesto? Neobsahuje tento akt pudovou rovinu? Možná i erotický podtext? Tento rychlý, nenávratný pohyb ztělesňuje ve své jednoduchosti až primitivní pudovost, nadvládu nad objektem plátna. Jedná se o možnost jej destruovat a přesto tímto činem vytvořit umělecké dílo. Tato destrukce směřuje do jeho jádra, vnitřku, tam, kam oko pozorovatele již správně dohlédnout nemá.

2.2 Erotismus

V této souvislosti budu hovořit o knize *Erotismus* francouzského filozofa Gerogese Bataille, kde nalézám spojitosti s obrazem Lucia Fontany. Fontanovo dílo by se dalo vnímat jako hledání stavu, ve kterém ústí veškerá žitá zkušenost. Působí jako syntéza všeho v jedno jediné lidské gesto. V jeho minimalismu se skrývá odhodlání a síla, která nepotřebuje další dovětky v podobě detailů. Bataille vnímá pudovou složku v momentě izolace bytosti, která je předurčena k záhubě a bolesti. Právě v tomto momentu pociťuje přítomnost.³¹ Stejně, jako Fontana spatřující intenzitu přítomnosti v její nejminimalističtější podobě, Bataille vnímá zázrak přítomného okamžiku v rozkladu na tzv. „nic“.³² Žití vznešené přítomnosti tedy souvisí s narušením zaběhlých hodnot, jako je například klasické realistické zobrazení, použití perspektivy nebo dokonce plochy plátna a rozpadá se v právě ono „nic“. Plátno, které je povrchem, slouží k pokrytí barvou, nikoliv k jeho narušení nebo destruování. Bataille také tvrdí, že k dosažení pocitu přítomnosti je potřeba převrácení pravidel, vyhledávání světa naruby. Pravdou erotiky je zrada, tedy narušení, zničení navyklého pořádku.³³ Přítomný těkavý moment takto ničí představu věčného trvání nebo jeho přivlastnění.³⁴

Důležité je ale poznamenat, že přítomný okamžik neexistuje pouze sám pro sebe. Bataille uvádí, že svoboda přítomného okamžiku není omezena nadcházejícím časem. V případě výtvarného díla je tento postup logický, jedná se o zakonzervovaný přítomný okamžik, na který lze svobodně navázat jeho prožitím, jež neomezuje jeho limity.³⁵

³¹ BATAILLE, Georges. *Erotismus*. Praha: Herrmann, 2001, s. 75.

³² Tamtéž, s. 19.

³³ Tamtéž, s. 211.

³⁴ Tamtéž, s. 241.

³⁵ Tamtéž, s. 321.

Ráda bych v tomto kontextu ještě rozvedla rovinu sexuality a smrti. Georges Bataille spatřuje moment takzvaného *zaražení*, jenž probíhá před smrtí nebo sexuálním aktem. Moment *zaražení* bez pochyb obsahuje rovinu přítomnosti, vytržení z toku času v jednu určitou chvíli. Sexualita a smrt jsou podle něj moment slavnosti, které obě znamenají bezmezný mrhání, jsou dávány všem bytostem v kontrastu s konstantním trváním.³⁶ Tyto fascinující okamžiky jsou náhodné, zdánlivě prosté, naopak otevírají rovinu úzkosti právě svou konečností.³⁷ *Zaražení*, mrhání, v tomto případě materiálem, absence trvání, toto vše jsou roviny, jež ztělesňuje dílo *Conzetto Spaziale*. Chvilce zastavení dosavadního života, nemožnost pohybu, jako kdyby vše co nastalo předtím, bylo ukončeno. Přesně to spojuje tyto činnosti, které reprezentuje moment, který je natolik intenzivní a krátký zároveň.

2.3 Dotek

V návaznosti na Georgese Bataille, bych opět zmínila J. F. Lyotarda, jehož přístup k přítomnému prožívání vznešenosti není natolik spojen s pudovou složkou. Lyotard vnímá vznešenost jako opak majestátního a strnulého. V této souvislosti používá metaforu mraků, pro které je typické neustálé přeskupování a změna tvaru. O tomto těkavém charakteru hovoří jako o vyprávění, které začíná uprostřed a konec má jen tehdy, když se rozhodneme přerušit sled jeho událostí.³⁸ Z mraků nelze dosáhnout úplného myšlení, jelikož je možné je vnímat pouze z perspektivy míst.³⁹ Naopak propadnutí iluzi nalezení konečného cíle odděluje pozorovatele od vznešeného momentu. Samotný cíl se totiž podle Lyotarda nachází v momentě nicoty. O uchopení si svým způsobem žádá svou naléhavostí. To však není možné, jelikož se nachází vždy příliš brzy nebo pozdě.⁴⁰ Tato nutnost kontroly času narušuje událost přítomnosti. Rozumová složka, která tuto potřebu utváří, je podle Lyotarda problematická, jelikož popírá tvořivost, která je právě spjata s přítomným momentem. Přítomný čas je tedy svědkem události, naopak potřeba uchopit, zachytit danou chvíli, přítomnost popírá.⁴¹ Je svědkem čehosi, co se samo děje, ale nemůže být uchopeno, jinak by došlo k narušení celého procesu. O co se tedy jedná? Není dílo událostí samotnou, která právě přichází čas od času? Je záznamem toho přítomného okamžiku, v případě Fontany rozhodnutí rozseknout plátno jedním jediným způsobem, v jednom konkrétním úhlu a v jedné délce. Lyotard pro moment „onoho cosi“ používá termín *Touche*, tedy v překladu *dotek*.⁴² Tento termín evokuje časovou ohraničenost momentu, letmý charakter. Toto platí i pro umělcův zásah v díle *Conzetto Spaziale*.

³⁶ BATAILLE, Georges. Erotismus. Praha: Herrmann, 2001, s. 76.

³⁷ Tamtéž, s. 312.

³⁸ LYOTARD, Jean-François. Putování a jiné eseje. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. [Praha]: Herrmann, 2001, s.8.

³⁹ Tamtéž, s. 14.

⁴⁰ Tamtéž, s. 83.

⁴¹ Tamtéž, s. 104.

⁴² Tamtéž, s. 31.

Pudovou podstatu přítomnosti můžeme pociťovat i u Friedricha Nietzscheho. V knize *Mimo dobro a zlo* předpokládá, že vše, co je člověku dáno, je svět žádostí a vášní. Z tohoto předpokladu nelze vystoupit. Z tohoto výchozího bodu považujeme myšlení za realitu pudů a jejich chování k sobě navzájem. Toto by znamenalo, že utváření myšlenky je soubojem pudů, reflexe se vyvíjí na základě toho, který pud přebije jiný. Z toho vyplývá, že jakákoliv interakce mezi pozorovatelem a sledovaným objektem (v našem případě uměleckým dílem) má za příčinu tyto vztahy pudů. Sledované dílo vzniklo z pudové potřeby umělce, která je v obraze otištěna. Pozorovatel, který dílo vnímá, tedy absorbuje umělcovy pudy otištěné v díle, zároveň s nimi interagují jeho vlastní pudy, které následně utvoří prožitek z celé této situace.

2.4 Vůle k moci

Důležité je ale vrátit se k myšlence, že reálně není „nic“ dáno, kromě pudů.⁴³ V případě pozorování vizuálního díla, které jsem popisovala, tomu je z pohledu Nietzscheho také tak. Pudy jsou prvotními činiteli celého procesu. V případě *Concetto Spaziale* je to autorova potřeba narušení povrchu, která je ale možná iniciována ještě dalším pudem, který nám není znám. Nietzsche také vyzdvihuje nutnost smyslů pro nalezení abstraktní pravdy. Pro objevení její podstaty je právě nutné svedení smysly.⁴⁴ Pro pochopení Fontanova díla klasická analýza jeho estetických prvků nestačí, je nutné jej vnímat smysly, jelikož jeho abstrakce neobsahuje žádné záchytné body. Existence díla samotného nestojí na základech určení jeho jasného charakteru, neobsahuje elementy reálného života, které by vyjadřovaly například morální rozměr díla. Toto dílo existuje nezávisle na klasifikacích. Právě proto aby mohlo existovat v přítomném okamžiku, musí být pouhou vůlí k moci, tedy pouhým existováním pro existenci samotnou. Podle Nietzscheho rozpráhováním se, vůlí získání moci k sobě, věc přitahuje pozornost, nikoliv z nějaké morálnosti nebo amorálnosti, ale právě proto, že je vůlí k samotné existenci, která se uplatňuje ve svém zviditelnění. Tato situace je srovnatelná s výkřikem novorozence, s momentem intenzivního uplatnění sebe sama, které ale není lhostejné k okolí, naopak jej také budí ke vnímání, tedy životu.⁴⁵ Toto se dá právě říci o přístupu Lucia Fontany. Z prvního úsudku člověka neznalého moderního umění by mohlo toto abstraktní dílo působit nepochopitelně. Jeho podstata ale spočívá právě v jeho prvoplánové nečitelnosti, pro jeho uchopení je nutností vkročit do přítomnosti, která umožňuje na chvíli utiřit zjeté kategorie vnímání, a ponořit se do vůle smyslů. Navázání na přítomnost, která vznikala při tvorbě, je možné pouze utvořením další následné přítomnosti, kterou ve svých rukou drží pozorovatel.

2.5 Pohnutí

V této souvislosti bych se ráda navrátila k Immanuelu Kantovi. Kant deklaruje, že jakýkoliv estetický předmět musí splňovat účel. Tento názor je například podle Georgese Bataille

⁴³ NIETZSCHE, Friedrich. *Mimo dobro a zlo: předehra k filozofii budoucnosti*. Praha: Aurora, 2003, s. 36.

⁴⁴ Tamtéž, s. 128.

⁴⁵ Tamtéž, s. 256.

neslučitelný s prožíváním přítomnosti.⁴⁶ Na druhou stranu, jak již bylo zmíněno, přírodní jevy možnost prožití vznešeného okamžiku umožňují. Toto prožívání nazývá Kant *dojetím*. *Dojetí* Kant popisuje jako okamžité zadržení, které je následováno silnějším projevem životní síly. Je to vášeň, která pozorovatele přepadne z čista jasna při pozorování přírodního jevu. Dojetí vzniká z pocitu úcty, který člověk prožívá vůči pozorovanému objektu, pociťuje svou malost vůči přírodě. Dále také velmi jasně odděluje pocit vznešenosti od vkusu, který je spojen s krásou, půvabem.⁴⁷ Zde můžeme vnímat paralelu s přírodním jevem a abstraktním vizuálním dílem, jehož atributy nejsou jasně spojeny s klasickým pojetím krásy nebo vkusu. Stejně tak jako příroda, toto dílo nemá za cíl působit harmonicky nebo krásně. Také nejspíše nebylo cílem Fontany vytvořit dílo, které se obecně líbí, splňuje atributy toho, co je většinou považováno za harmonické, půvabné. Je také důležité zmínit, že Kant v rámci estetického soudu přírodu označuje jako moc, která ale nad námi nemá žádnou nadvládu. Tento moment nazývá dynamickou vznešeností, jež má v pozorovateli vyvolávat pocit respektu, zvláštního strachu, který ale existuje pouze, pokud pozorovatel vnímá objekt z bezpečí. Divák si uvědomuje, že jej objekt neohrožuje, jeho mohutnost jej ale pojme do své hloubky natolik, že rozpoutá jeho obrazotvornost, která vyvolá pocit hrůzy.⁴⁸ Otázkou je, zda v případě abstraktního díla, jako je *Conzetto Spaziale*, se toto děje také. Je však pochopitelné, že během Kantova života se neobjevoval tento typ vizuálního vyjádření. Odkaz na nedosažitelné jevy přírody je více než přirozený a paralela se strachem také. Provokativní Fontanovo dílo spíše vyjadřuje znečištění, odklon od zajetých pravidel vkusu. Jak v případě Immanuela Kanta sledovaný přírodní prvek, stejně tak jako Fontanovo proseknutí plátna vzbuzuje pocit znejistění, pozorujeme v obou případech situaci, kdy na pozorovatele působí destrukce tvaru určité hmoty.

2.6 Samota

Dalším elementem, který je úzce spjat s prožíváním vznešenosti, je pocit samoty. Samozřejmě, že se v rámci vizuálního vyjádření vždy jedná o konfrontaci s konkrétním předmětem, který stav vznešenosti vyprovokuje. Na druhé straně v případě obrazu, jenž má statický charakter, je sledující vždy vystaven situaci pozorování sám. Moment příchodu vznešeného pocitu přítomnosti je jednoznačně situace, které se nemůže účastnit více pozorovatelů. V tomto se liší od vkusu, který je obecný. Jeho parametry jsou jasně dané, tedy je aplikovatelný na větší skupinu pozorovatelů.

V této práci jsem si záměrně vybrala vizuální vyjádření v podobě abstraktních obrazů, tedy plošných objektů, které obsahují nespočetně bodů, na které může dopadat zorné pole pozorovatele. Do kontrastu bych uvedla příklad hudební skladby, která se dynamicky vyvíjí v čase, tudíž je nutné ji vnímat lineárním způsobem. V případě obrazu je pozorovatel nucen si vybrat sám směr svého zorného pole, dílo mu nenapovídá, která z jeho částí má být sledována dříve a která později. V případě hudby by se dalo diskutovat o možnosti společného prožívání přítomného okamžiku. V tomto kontextu bych chtěla zmínit přístup Edmunda Burkeho, který dokonce v dočasné samotě nalézá pocit potěšení. Zdůraznila bych slovo „dočasné“, jelikož

⁴⁶ KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975. Estetická knihovna, s. 41.

⁴⁷ Tamtéž, s. 67.

⁴⁸ Tamtéž, s. 41.

neustálé odloučení neumožňuje exkluzivitu prožívání přítomného stavu vznešenosti. Burke tvrdí, že jsme konzumenty stejně tak kontempace jako akce. „This may perhaps prove that we are creatures designed for contemplation as well as action; since solitude as well as society has its pleasures; as from the former observation we may discern, that an entire life of solitude contradicts the purposes of our being, since death itself is scarcely an idea of more terror.”⁴⁹

Burke se ale vyjadřuje k přítomnému pocitu vznešenosti v kontextu poměrně abstraktním. Spojuje ho s náhlým momentem, který je nečekaný a může působit i nebezpečně. Používá jako příklad krátký a intenzivní zvuk.⁵⁰ Jeho vizuální metaforou by právě mohlo být ilustrační dílo této kapitoly od Lucia Fontany. Burke se na svou dobu poměrně abstraktně zamýšlí i nad vizuální rovinou. Jako podobný efekt, který vede k prožívání vznešeného momentu, uvádí příklad blikajícího světla, jehož neodhadnutelné přerušování vyvolává právě stav vznešenosti.⁵¹

Fontana svým narušením typických atributů 2D povrchu uměleckého díla utvořil hybridní obraz, objekt, jež je sochou i anti-sochou zároveň. Celé dílo je zachycení jednoho pohybu na již připravený povrch. Zdá se ale, že myšlenka narušení byla jasně daná, představa vytvořeného objektu zřejmá předem. Není však skutečná vznešenost pouze momentem svobody, která nemá za účelem žádnou ucelenou podobu výsledného díla? Není tvůrce v rukou jakési vnější síly, která rozhoduje o tomto výsledku? Nad tímto se budu zamýšlet v následující kapitole.

⁴⁹ BURKE, Edmund. (1823). A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. Thomas M'Lean, Haymerket, s. 53.

⁵⁰ Tamtéž, s. 53.

⁵¹ Tamtéž, s. 118.

3. NEUCHOPITELNOST SAMA SEBOU



Af Klint, Hilma. *Svanen*. 1915, Moderna Museet, Stockholm.

3.1 Svanen

V další kapitole bych se chtěla věnovat formě prožitku vznešenosti, která se nezabývá časovou rovinou přímo. Umělec zde působí spíše jako médium, průtokový kanál, díky kterému jsme schopni prožít vznešené vytržení. Výsledné abstraktní dílo může obsahovat symboly, které nejsou vědomé, útržky reality, které jsou pochopitelné až po následné analýze obrazu. Podvědomí zde slouží jako suverénní činitel samotného vizuálního aktu, umělec je tedy zodpovědný za jeho výsledek jen z části. Jako příklad tohoto typu vizuálního vyjádření jsem vybrala dílo *Svanen* švédské umělkyně Hilmy af Klint, která je v současné době považována za první abstraktní malířku vůbec. Její dílo se stalo populární až 50 let po její smrti, právě proto, že nebyla součástí žádného z proudů avantgardního umění. Svým kombinováním rozličných přístupů k tvorbě se stala nezařaditelnou. Je nutné říci, že Af Klint se nezabývala pouze abstraktní malbou, její díla často obsahují i reálné objekty. Toto konkrétní dílo, metaforické zobrazení labutě, je však důkazem toho, že pracovala i velmi minimalistickým způsobem. Metaforický a konkrétní název díla napovídá, že umělkyně zpracovávala jasně daný námět, který ale zobrazila abstraktními elementy. Na červeném pozadí se objevuje rozpuštěný kruh, na jedné straně je černo bílý, na druhé obsahuje modrou, žlutou a světle červenou barvu. Proč však umělkyně zobrazila labuť přímo takto? Mohli bychom se dopodrobna zabývat symbolickým

smyslem zvolených barev, potřebou vyjádřit moment polarity v kontrastu s barevným spektrem, to ale nepovažuji v kontextu práce za důležité. Sama autorka totiž svůj přístup k tvorbě nepovažovala za zakotvený ve své mysli a svém vědomí, ale za dílo vnějšího ducha.⁵² Principem díla *Svanen* je jakási skrumáž specifických symbolů, kterou autorka ukotvila do určitého celku. Výsledkem je právě vizuální metafora labuti. Situace je podobná té, jako když básník v návalu inspirace píše verše. Tento nával inspirace by se dal považovat za vznešené vytržení, autor si není přesně vědom toho co píše, má ale určité puzení a nutnost verše zaznamenat. Ačkoliv básníkův jazyk neumožňuje oprostít se od symbolů vyjádřených slovy, která vždy nesou význam, je přesto možné vytvořit verbální dílo, jež působí abstraktně. Obsahuje kombinaci asociací, slov, která jsou dána do určitého kontextu, ten ale nevyjadřuje konkrétní příběh. Jelikož neevokuje konkrétní dění, nezobrazuje konkrétní předměty, jeho výsledné zpracování je čistě abstraktní. V případě Hilmy af Klint je jazyk jejího vizuálního vyjádření velmi multifunkční. Další stejnojmenný obraz *Svanen* vytvořila realistickým způsobem o několik let později. Jsou na něm vyobrazeny labutě, které jsou jasně rozpoznatelné. Její přístup k vizuálnímu uvažování tedy nabízí více možností. Jelikož funguje jako svobodná hra asociací, sám autor nejspíše nemůže příliš korigovat, jakým způsobem se konkrétní symbol bude sám chtít zobrazit. Určitá barva nebo tvar mu evokuje specifickou představu o konkrétní věci. Nedokáže rozumem vysvětlit, proč tomu tak je, ale uvnitř pociťuje, jak přesně má obraz vypadat. V tento moment je irelevantní, zda finální podoba obrazu má realistický nebo abstraktní charakter. Důležité je vytržení, ve kterém se obraz vyjeví. Umělce vede k tvorbě díla jakési puzení, potřeba asociaci zvětšit. Otázkou je, v čem ale spočívá moment vznešenosti? Není to právě komunikace mezi dílem, autorem a pozorovatelem? Nejedná se vlastně o jakýsi asociativní ping pong nám známých symbolů a jejich působení na všechny aktéry situace, tedy autora, díla i pozorovatele? Neumožňuje moment kolektivního napojení a zároveň strach z možnosti dezinterpretace právě takové zastavení, jako je vznešenost?

3.2 Metafora

V této kapitole bych nejdříve zmínila Edmunda Burkeho a to v kontextu s kolektivním prožíváním symbolů. Symboliku v podobě metaforického názvu můžeme vnímat u obrazu Hilmy af Klint. Základním předpokladem tohoto procesu je komunikace mezi zdrojem inspirace, umělcem – mediátorem a následně pozorovatelem. Vize abstraktní labutě, kterou malířka zvětšila na plátno, musí být určitým způsobem čitelná pro pozorovatele. Aby došlo k prožití vznešeného okamžiku, musí probíhat korelace mezi verbální metaforou a vizuálním provedením. V tomto kontextu Burke tvrdí, že způsob vnímání vnějších předmětů je u všech lidí stejný.⁵³ Existuje tedy určitý asociativní symbolický jazyk, který je kolektivně sdílený. Díky tomu můžeme jako pozorovatelé pociťovat, že abstraktní obraz Hilmy af Klint asociuje labuť. Tato obrazová metafora nám z určitého důvodu dává smysl, dokážeme si abstrakci propojit s názvem díla. Právě pocit napojení symbolického a reálného zobrazení je mostem mezi těmito světy, evokuje vznešený prožitek. Burke dokonce tvrdí, že síla prožitku nesouvisí s konkrétním způsobem zobrazení objektu, ale

⁵² "She attributed her early revolutionary forays into abstraction to an external spirit and not her own conscious mind." *Spiritual Beliefs*. (n.d.). Guggenheim. Retrieved November 26, 2023, from <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/hilma-af-klint-paintings-for-the-future/spiritual-beliefs>

⁵³ BURKE, Edmund. (1823). A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. Thomas M'Lean, Haymerket, s. 5.

závisí pouze na tom, jestli jeho pozorování vyvolává pocit ohromení nebo údivu.⁵⁴ Pocit kolektivního sdílení je tedy možná následkem vznešeného omámení, který pozorovatele nevědomě spojí s tvůrcem. Pozorovatel má tedy dojem, jako kdyby moment tvorby prožil s umělcem v přítomném okamžiku.

3.3 Puzení

V tomto kontextu bych dále chtěla zmínit Friedricha Nietzscheho. V knize *Mimo dobro a zlo* hovoří o pudu k poznání, který považuje jako nástroj jiného pudu.⁵⁵ Pojmenování, hledání propojení mezi slovem a vizuálním objektem vyjadřuje potřebu dílu přisoudit určité kategorie. Veškeré pojmenování, přisuzování symbolům určité významy by tedy znamenalo předstupeň k jinému prožitku. Co se týče zmíněného díla, je nutné si položit otázku, jestli je přirovnání s labutí vůbec důležité. Možná se jedná o obhajobu čistého abstraktního vnímání a přirovnání s labutí následovalo až po vytvoření abstraktního díla. Potřeba pojmenování je možná pouhým předstupněm pudového vnímání umění, které právě navozuje vznešený pocit.

Je zpětně těžké analyzovat dílo Hilmy af Klint. Umělkyně byla napojena na dobové ezoterické kruhy, zabývala se automatickou malbou a kresbou. Sama autorka se považovala za médium, průtokový kanál, jenž umožnil vznik obrazům. Tato díla byla v podstatě transkripcí vizí, které autorka prožívala. Z tohoto hlediska se dají považovat její obrazy za náhodné, vzniklé kombinací vlivů jako je autorčino osobní gesto a vytržení, které při malbě prožívala. Nietzsche v této souvislosti hovoří o nahodilosti tvorby myšlenky. Vnímá tento proces jako nejistou situaci, při které myšlenka přijde, když chce ona sama, nikoliv, když si to autor přeje. Je tedy nutné říci, že vznik díla závisí na vznešeném okamžiku, který potká tvůrce v nečekaný moment.

3.4 Médium

Zde je zajímavé navázat na Immanuela Kanta, který považuje za původce vznešeného pocitu vytržení pouze přírodu. Dostáváme se k němu oklikou právě přes automatický projev Hilmy af Klint, který by se dal považovat jako vůle přírody, nad kterou člověk nemá moc. Z tohoto pohledu lze říci, že příroda svými jevy tvůrci nabízí určitý vznešený prožitek, který sám autor v prožívání vznešeného momentu předává dále pozorovateli. Z pohledu Kanta by ale nebylo možné vznešenost vnímat pozorováním již vzniklého uměleckého díla, které by bylo pouhým přepisem tohoto vytržení.

Zpět ale k Friedrichu Nietzsche. Ten považuje umělecké dílo za dostačující prostředek k prožití vznešeného zážitku. Znevažuje vnímání reality, která svým způsobem může být fikcí. Nepovažuje za důležité hledání původce této fikce, ale žití fikce samotné. Tvrdí, že je možné být vůči predikátu a objektu ironický, nebrat jej natolik vážně. Situaci metaforicky nazývá jako zřeknutí se víry v guvernanky. Toto přirovnání vnímám jako popření potřeby hledání racionálního původce

⁵⁴ BURKE, Edmund. (1823). A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. Thomas M'Lean, Haymerket, 237.

⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Mimo dobro a zlo: předehra k filozofii budoucnosti*. Praha: Aurora, 2003, s. 6.

výsledku, který nakonec vnímáme. Nietzsche v podstatě vybízí k pocítění vznešeného prožitku finálního produktu. Autor tedy není pod dohledem stanovených pravidel, jeho produkt mluví sám za sebe.⁵⁶ Dalo by se říci, že tento pohled osvobozuje i pozorovatele, který se stává prožíváním díla samotným autorem situace. Je nezávislý na předem daných kategoriích a vytváří si suverénní vjem, který mu umožní vznešené vytržení.

Nevíme, jak své dílo vnímala Hilma af Klint, ale vzhledem ke svému intuitivnímu přístupu, pravděpodobně zažívala velmi intenzivní duševní pohnutí přímo během tvorby. S touto intenzitou je samozřejmě spojen pocit vznešenosti, který je ale konečný. Právě momentem průtoku inspirace a jeho prožitím pro autora vznešené opojení končí. Nietzsche tvrdí, že autor po sdělení svého poznání jej již natolik nemiluje.⁵⁷ Není tedy jasné, jestli vznešené vytržení nekončí právě u autora. Tento časový limit ale se vznešeným prožitkem úzce souvisí, nemohl by existovat v takové intenzitě, pokud by měl dlouhé trvání. Je však otázkou, jak funguje jeho přenos na pozorovatele.

Nietzsche používá opět metaforické vyjádření pro popsání vztahu autor – dílo – vznešený prožitek. Autor je zrcadlem, podrobuje se elementům, které chtějí být poznány. Očekává to, až potřeba projevení sama přijde. Následně se emoční pohnutí pokouší zobrazit. Friedrich Nietzsche přímo tvrdí, že se tvůrce stává průchodištěm a odleskem cizích podob a událostí. Pro autora je tedy těžké se vrátit do reality, uvědomit si kým je on samotný.⁵⁸ Je ale otázkou, zda jsou mu tyto podoby skutečně cizí. Pokud bychom ale brali v potaz Burkeho kolektivní prožívání symbolů, zdroj inspirace by nemusel být považován za cizí element. Zdánlivě cizí idea, se kterou se tvůrce v momentu vytržení setká, může být odrazem jeho samotného. Může fungovat právě jako zrcadlo sám sobě.

3.5 Zamilovanost / Produktivní obrazotvornost

V této souvislosti se jeví vhodné navázat filozofií J.F. Lyotarda. Filozof moment příchodu inspirace srovnává se zamilovaností. Ilustruje situaci následovně. Umělec, ještě než vytvoří gesto vnímá nepatrný pocit příchodu barvy.⁵⁹ Situace se odehrává v tichosti, v osamocení, v prožitku, vznešenosti je tvůrce opět sám. Lyotard hovoří o tomto vytržení za použití již zmíněné metafory mraků, které neustále přeskupují svoje tvary a pozice na obloze a objevují se nečekaně. Vždy tu byly a budou, ale neznáme přesně důvod jejich existence. Stejně tak by se dalo přistupovat k dílu *Svanen*. Hilma af Klint v samotě, v příchodu zamilovanosti, která přinesla inspiraci, prožila předobraz labuti, jenž se následně snažila zobrazit na plátno. Obraz je proto otiskem, zachycením této prchavé lásky, nostalgií.

⁵⁶ NIETZSCHE, Friedrich. Mimo dobro a zlo: předehra k filozofii budoucnosti. Praha: Aurora, 2003, s. 34.

⁵⁷ Tamtéž, s. 60.

⁵⁸ Tamtéž, s. 207.

⁵⁹ LYOTARD, Jean-François. Putování a jiné eseje. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. [Praha]: Herrmann, 2001, s. 30.

Lyotard dokonce hovoří o prázdnu, nicotě, které je syntetizováno v určitou větu, kterou exploduje univerzum. Toto by se právě dalo vnímat jako moment vytržení, který utváří inspirace, syntéza intenzivní síly, která je nakonec jednou mocnou větou. Filozof používá metaforu ohňostroje, který exploduje, ale velmi rychle vyhasne. Tato exploze je však podmínkou veškerého zpřítomňování, je ale neuchopitelná sama sebou. Podle Lyotarda se tedy zdroj inspirace umělci objeví, proběhne vznešené vytržení, již zmíněná exploze inspirace. Tuto situaci může umělec uchopit a svými prostředky zobrazit. Ona sama sebe ale uchopit nemůže. V tomto kontextu bych se opět vrátila k Immanuelu Kantovi a jeho pojednání o přírodě jako zdroji vznešenosti. Sama příroda nad tím, jaký prožitek v pozorovateli vyvolává, nemá moc. Nemá nad námi jakoukoliv nadvládu. Pocit vznešenosti vytváří člověk sám při pohledu na přírodní výjev svou obrazotvorností.⁶⁰

Lyotard se přímo vrací ke Kantovi a analyzuje termín „produktivní obrazotvornosti“. Tento typ obrazotvornosti působí na pozorovatele dojmem, že přichází sám na základě pozorovaného objektu. Je ale důležité si uvědomit, že samotný sledující je jejím tvůrcem. On jediný se vztahuje vůči objektu, samotnému objektu je lhostejný. Uvědomí si své místo na světě na základě přesahujících jevů, které jej obklopují. Na základě tohoto pozorování, které vytvoří vznešené vytržení, se pozorovatel opět navrátí sám k sobě. Jeho emoce i mysl cestují v nekonečném kruhu. U Kanta nachází tři druhy syntézy: aprehenzi v názoru, reprodukci v obrazotvornosti a rozpoznání v pojmu. Během aprehenze dochází k uchopení danosti v přítomném čase, následná reprodukce je prezentací zobrazené ideje v předchozí fázi. Lyotard tvrdí, že ji můžeme chápat jako velmi elementární upamatování fáze předchozí. Je ale důležité poznamenat, že tato fáze souvisí s reprodukováním. Třetí typ syntézy souvisí s rozpoznáváním, rozvažováním. Tato syntéza přejímá hodnoty získané v obou předchozích fázích.⁶¹ Na konci této řady syntéz staví Kant princip „transcendentální apercepce“, která je čistým, původním, neměnným vědomím. Podle Lyotarda se jedná o moc, která vytváří ve veškeré různosti jednotu.

Tento systém by se dal bez pochyb aplikovat na přístup Hilmy af Klint. Aprehenze je právě srovnatelná se vznešeným momentem, který v krátkém časovém úseku prožívá tvůrce při vnímání zjevení se inspiračního zdroje. Následná reprodukce je přepisem prožitého, aktem zobrazení daného okamžiku, který je již pryč. Výsledek je tedy z pohledu tvůrce ale i pozorovatele podroben třetí fázi a to rozpoznávání. Lyotard systém uzavírá právě myšlenkou, že transcendentální apercepce, jakési uzavření toho tvůrčího kruhu je návratem k původnímu vědomí, k jednotě v různosti. Tato situace umožňuje prožít vznešený moment i nekonečně mnoho pozorovatelům díla, které vytvořil jeden jediný člověk. Jedním ze způsobů prožití vznešenosti tedy může být zapomenutí na vymezení „já“. Proto, aby mohla probíhat tato syntéza v rámci transcendentální apercepce, není naopak žádného „já“ potřeba. Lyotard tímto zapomenutím předkládá možnost nabývání tisíce forem této syntézy. Tuto moc garantuje podle Lyotarda pociťování. To je v případě abstraktního obrazu nutné v první fázi syntézy, ale i v té konečné. Ač tedy jakkoliv systematicky rozdělíme proces na konkrétní fáze, vždy je důležité duševní pohnutí, prožití daného momentu vznešenosti.

Je určitě podstatné neopomenout, že vznešený prožitek, který umělec prožívá svou duší, zobrazuje na plátno pomocí těla. Lyotard si uvědomuje tělesnou rovinu aktu zvěčnění ideje, která při záchvěvu emocí přijde umělci na mysl. I samotné vznešené vytržení probíhá na tělesné

⁶⁰ KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975. Estetická knihovna, s. 93.

⁶¹ LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. [Praha]: Herrmann, 2001, s. 51.

rovině. V geometrickém díle *Svanen* nacházíme otisky tahů štětce. Jsou zde vnímatelné pohyby ruky, které umělkyně při malířském prožitku aplikovala na plátno. Tyto pohyby působí chvílemi neuroticky, ubírají dílu jakousi strojovou dokonalost. Podle Lyotarda je jednota duše a těla neproniknutelnou záhadou.⁶² Na druhou stranu tvrdí, že mezi fází duševní a hmotnou nachází velmi plynulý rozvoj. Podle Lyotarda svět dělíme na fenomény a bytosti, které však mohou existovat v jednom nedělitelném bytí.⁶³ Možná to je klíčem ke vznešenému prožitku. Neustálá potřeba oddělovat duši od těla právě v momentě vznešeného okamžiku nedává smysl. Jeho základem je fúze těchto dvou fenoménů, jeden bez druhého nemohou naplnit duševní pohnutí.

3.6 Tělesnost

Podle Jakuba Chavalky Nietzsche považuje obrazotvornou činnost za tělesnou aktivitu. Umění dokonce myslí jako estetiku těla.⁶⁴ Je pro něj natolik přirozená, právě proto je spojena s tělesnou stránkou, zároveň je nevědomá.⁶⁵ Člověk ji provádí, aniž by si ji uvědomoval, je tedy umělcem více, než sám ví. Umělec je tedy zprostředkovatelem vlastní obrazotvornosti, vznešeného prožitku, jenž jej vedl ke zobrazení konkrétního výjevu. Tělesná stránka obrazotvornosti je podle Nietzscheho přítomná u každého člověka, prožít znovu vytržení zprostředkované umělcem je možné pro každého pozorovatele. Jakub Chavalka v tomto kontextu dále nastiňuje termín vůle k moci, která je zde chápána jako aktivní potřeba utvářet autentické obrazy, které se odvíjí od předchozího uchopení rozumem určitého námětu.⁶⁶ Nietzsche popisuje člověka jako tvora, utvářejícího tvary a rytmy, tento typ činnosti mu působí slast. Je ale důležité, aby se neustále navracel k rozumové podstatě života, obrazné vnímání střídá s rozumovou složkou, obrazotvornost přijde nečekaně.

3.7 Událost

Záchytným bodem v tomto systému je možná uvažování nad celou situací jako nad událostí. Celý proces tvorby a dílo samotné je událost sama, která přichází čas od času, a jak již bylo zmíněno, nelze ovlivnit, v jaký moment se přesně dostaví. Zde podle Lyotarda opět přichází na scénu problém času. Pokud o této události přemýšlíme, problematizujeme její proces. Nastává moment přijetí existence události. Nemáme ještě žádnou jistotu o tom, co doopravdy je. Tento proces v sobě nese netrpělivé hledání příčiny. Je zde přítomná potřeba nalezení původce vznešeného vytržení, ke kterému umělec došel. Pokud odhlédneme od této potřeby, přichází

⁶² LYOTARD, Jean-François. Putování a jiné eseje. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. [Praha]: Herrmann, 2001, s. 70.

⁶³ Tamtéž, s. 74.

⁶⁴Chavalka, J. (2013). Obrazotvornost jako vůle k moci a vůle k moci obrazotvornosti. In J. Marek & M. Vrabec (Eds.), *Obrazotvornost v dějinách evropské filosofie* (p. 144). Togga.

⁶⁵ Tamtéž, s. 274.

⁶⁶ Tamtéž, s. 275.

moment uvědomění, že interpretace události je stejně fiktivní jako událost samotná. Žitá událost v podobě díla je neuchopitelná, ale zároveň nepopíratelná přítomnost něčeho, co čas od času přichází. Čas proto nejde kontrolovat.⁶⁷ V momentě, kdy považujeme dílo Hilmy af Klint jako událost samotnou, jako výjev, který se nám ukazuje bez jakéhokoliv očekávání a kategorizace, uvědomíme si, že předchozí potřeba ustanovení časového momentu příchodu vznešenosti je zbytečná. Labuť je tedy událostí samotnou. Je nemožné určit, kdy se vznešený pocit odehrává, není možné jej jakkoliv časově ukotvit. Potřeba časového určení odklání samotný moment, jelikož je příliš účelová.

3.8 Rozpuštění

V tomto kontextu bych ráda navázala dalším filozofem, kterým je Georges Bataille. Na Lyotardovu metaforu lásky bych proto chtěla reagovat Bataillovým pojetím erotismu, jehož zpracování nalézáme ve stejnojmenné knize. V erotismu se podle Bataille rozpouští ustavené formy. Za formu erotismu se dá například považovat poezie, která je schopna utvořit splynutí mezi distinktivními předměty. Znamená to, že jsou utvářeny vztahy mezi slovy, jejichž význam nevytváří klasickou dějovou linii, jako je to například u vyprávění příběhu. Tato zdánlivě nepravděpodobná kombinace slov funguje jako spouštěč obrazotvornosti, který překračuje hranice představivosti. Tento přechod za hranice imaginace právě evokuje vznešené vytržení. Stejně tak jako obraz *Svanen*, který představuje vizuální metaforu, reálná labuť se od zobrazené labutě značně liší. Nepravděpodobná kombinace těchto elementů ale utváří zajímavé splynutí.⁶⁸

Bataille dokonce užívá výraz rozpouštění. Celý vznešený proces, který začíná momentem inspirace umělce, je rozpouštěním ustanovených hodnot, oddání se situaci samotné. Tento proces obsahuje kontinuitu, jeho fáze na sebe navazují a utvářejí celistvý systém. Systém je ale závislý na procesu imaginace. Bataille tvrdí, že zkušenost má být nahrazena imaginací. Právě ve vznešeném okamžiku spatřuje nahlédnutí smrti, která člověka otevírá bezmeznosti. Nakročení za hranice života intenzivně souvisí s dotčením se smrtí.⁶⁹ Právě opuštění reálného vnímání pomáhá prožít moment transgrese, který vede ke vznešenému prožitku, i tam se pravděpodobně dostávala Hilma af Klint při tvorbě svých metaforických obrazů.

Na konci této kapitoly je nutné zmínit, že tento způsob prožívání vznešeného okamžiku je těžké popsat slovy. Jeho první fáze, tedy proces setkání se s inspirací a puzení tento prožitek zobrazit je natolik obrazová situace, že je těžké ji analyzovat. Na druhou stranu je zde neodmyslitelný moment samotného procesu. Po duševním vytržení se představa vizualizuje v podobě uměleckého díla, následně je pozorována. Možná na základě kolektivního vědomí je právě ve finální fázi procesu vyvolán u pozorovatele opětovný pocit vznešenosti. Je ale otázkou, zda je nutné tento proces vnímat hierarchicky, zda je skutečně nutné hledat počáteční stav i ten konečný. Vždyť samotná vznešenost podle Kanta nedokáže právě sama sebe uchopit. Jedná se

⁶⁷ LYOTARD, Jean-François. Putování a jiné eseje. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. [Praha]: Herrmann, 2001, s. 103.

⁶⁸ BATAILLE, Georges. Erotismus. Praha: Herrmann, 2001, s. 34.

⁶⁹ Tamtéž, s. 112.

tedy o nekonečný kruh, situaci, která se cyklicky opakuje a veškeré její fáze mají stejnou důležitost?

V rámci této práce jsem se záměrně rozhodla analyzovat abstraktní díla, jelikož jsou z mého pohledu nejvíce vzdálená verbálnímu projevu. Jak již bylo zmíněno, neobsahují žádné konkrétní vztahy mezi předměty. V tomto kontextu mě zaujal pohled George Bataille, který tvrdí, že to, na čem nám nejvíce záleží, není možné uchopit řečí. Nekonečné tázání, které filozofie umožňuje, nenabízí podle Bataille ono abstraktní ticho, vznešené vytržení. Lyotard srovnává pocit vytržení se zamilováním. Není právě láska i v té nejkrásnější básni pouhým obrazem těkavého záchvěvu duše?

V této kapitole jsme nahlédli vznešenému momentu a následně limitům jeho přepisu. Po analýze umělecké tvorby, která není uchopitelná sama sebou, chápeme tuto situaci jako kruh. Je těžké rozhodnout, která z fází tvorby je nejdůležitější v kontextu prožívání vznešenosti. Je tedy nasnadě představit další ze způsobů vizuálního vyjádření, který souvisí se vznešeným prožitkem. Navazuji na něj záměrně po této kapitole, která následující přístup otevírá. Vznešenost nemá moc sama nad sebou, zároveň se odehrává v duši pozorovatele nebo tvůrce. Ten ji utváří, zároveň je jí pohlcen. Tento začarovaný kruh se dá pochopit pouze za předpokladu, že popřeme hierarchické vztahy mezi veškerými aktéry situace.

4.NEHIERARCHICKÝ POHYB, NEUSTÁLÉ USKUPOVÁNÍ KOMBINACÍ STAVŮ



Pollock, Jackson. *Convergence*. 1952, Buffalo AKG Art Museum, Buffalo.

4.1 Convergence

V této kapitole bych chtěla hovořit o přístupu v rámci abstraktní malby, který je specifický svou živelností. Dalo by se říci, že je vizuálním protikladem minimalistického pojetí Lucia Fontany. Zaplnění plátna po celé jeho ploše představuje přístup, který je opakem minimalismu. Malířské plátno pokryté stříkanci a cákanci barvy působí na první pohled pouze chaoticky. Prvky na obraze se překrývají a nelze rozpoznat, zda má obraz prostorovou hloubku, nebo nikoliv. Princip klasické perspektivy tedy není zachován. Hovořím o díle *Convergence* amerického malíře a průkopníka abstraktního expresionismu Jacksona Pollocka. Toto dílo je specifické právě svým chaotickým charakterem. Pozorovatel očima skáče od jednoho segmentu díla k druhému, nelze v něm totiž najít jeho hlavní stavební prvky, kterých by se dalo zachytit. Výsledkem je, že není možné se soustředit na jednu část obrazu, ale ani na obraz jako celek.

Při sledování Pollockova díla jsme zmatení, nejsme schopni setrvat u jednoho prvku. Když už zachytíme element, který chceme pozorovat, obraz nás nutí hledat další navazující linie. Jsme zavedeni do labyrintu, ze kterého není úniku. Žádný z úhlů pohledu není správný, ale ani špatný. Dílo působí jako kakofonická kompozice, při které hrají různé hudební nástroje přes sebe. Někdy dojde k jejich souzvuku, někdy až k nepříjemnému hluku. Nelze očekávat, která ze situací zrovna nastane, posluchač je zmaten a jeho emoce ohledně skladby se proměňují jako na horské dráze. Podobný dojem vyvolává právě obraz *Convergence*. Při pozorování díla jsme konfrontováni se

všemi barvami spektra, zároveň je obraz specifický svými dominantními liniemi. V tento moment je lidské oko zmateno, neví, zda má cestovat po ploše obrazu, které definují linie, nebo hledat podstatu v jeho hloubce pomocí barev. Děj se odehrává v obou dimenzích, pozorovatel je tedy neustále vytrhován svou cestující obrazotvorností. V této souvislosti je opět důležité zmínit velikost tohoto díla, jeho rozměr 237 x 390 cm vypovídá o jeho majestátním působení na oko diváka.

Pollock svá díla však vytvářel dosti specifickým způsobem. Obrazy neměl vertikálně opřené o malířský stojan nebo o zeď, ale maloval je položené na zemi. Plochu obrazu tedy během procesu tvorby nikdy neviděl celou, při malbě se nakláněl přes položený obraz. Dílo bylo tedy tvořeno po částech, jelikož jej Jackson Pollock nemohl pozorovat z odstupu. Je tedy k zamyšlení, zda samotný umělec při tvorbě díla mohl prožít podobné vytržení jako jeho pozdější pozorovatel, který dílo sleduje pověšené na bílé vertikální ploše.

Chaotická kompozice utváří pocit, že prvky v díle nejsou rozloženy z nějakého konkrétního důvodu, nemají konkrétní pozici či roli v rámci celkového pohledu. Z tohoto důvodu je nutné na něj pohlížet nehierarchickým způsobem. Nelze v obraze najít jakákoliv pravidla. V čem ale v tomto případě spočívá prožitek vznešenosti?

4.2 Katarze

V tomto zmatení vizuálního pole můžeme nalézat pocit katarze. Pozorování natolik velkého obrazu chaotického charakteru umožňuje přesahující a očištný pocit. Očištná probíhá právě díky osvobození se od hierarchického způsobu pozorování díla. V této souvislosti bych navázala s Georgesem Bataillem a jeho přístupem k neklidu. Bataille v chaosu či neklidu spatřuje erotický náboj. Erotické napětí evokuje přesahující pocit. To ve výsledku znamená, že frustrace z diskontinuity, z narušení daného řádu profánního života upadne v zapomnění. Najednou je člověk vtažen do situace, která, ačkoliv není očekávatelná, působí přirozeně. Právě v případě erotického prožitku nebo pozorování Pollockova díla se odehrává ztráta rovnováhy, pohlcení situací, které vytvoří okamžik zapomnění. Chvilkový pocit napětí zboří kontinuitu momentů, které člověk prožívá. Najednou je násilně osvobozen od situací, nad kterými se snaží mít kontrolu.⁷⁰ Neklid, který obraz vyvolává, dopomáhá k zapomenutí každodenních problémů, proto je katarzí. Umožňuje neplánovaný únik z reality, protože právě realitu nezprostředkovává. Umožňuje nahlédnutí za realitu pomocí smyslů, které dostávají intenzivní podněty. V tento moment se rozvíjí produktivní obrazotvornost, která utváří vznešený prožitek. Pozorovatel se realizuje vůči objektu, jeho imaginace dostává neustálé podněty, které zpracovává. Neklid vyvolaný Pollockovým dílem je vykoupěn vzrušujícím pocitem, který pramení ve vizuálních impulzech, které pozorovatel přímo nasává očima. Je jimi pohlcen natolik, že není schopen sledovat nic jiného. Intenzivně pozoruje, kam všude dílo dosahuje a v samotné situaci si neuvědomuje své vlastní místo či roli. Dílo jej přímo vtáhne do svého chaosu. Bataille absenci hierarchie ilustruje na vztahu života a smrti. Stejně tak jako v případě erotismu, jedná se o moment oproštění se od nastavených hodnot vnímané reality, které spočívá ve ztrátě kontroly nad žitou situací. Momentem uvědomění si konečnosti života je právě vědomí příchodu smrti, podobně je tomu i u erotického napětí, které je konečné. Klade na stejnou rovinu

⁷⁰ BATAILLE, Georges. Erotismus. Praha: Herrmann, 2001, s. 33.

důležitost obou fází lidského bytí. V této souvislosti uvádí metaforu fáze tlení a hnití, které jsou obě produkty života. V jeho koloběhu mají obě stejné opodstatnění. Bez úpadku a smrti, by se podle Bataille nemohl zrodit nový život. V hnilobě přímo spatřuje katarzi, jelikož z ní může vyklíčit nový počátek. Tématem těchto kontrastů je tedy moment regenerace, která je možná pouze s odstupem od hierarchického posuzování zrození a smrti. Obě dvě části procesu jsou stejně důležité, jedna by bez druhé nemohla existovat.⁷¹

Podobný princip lze vnímat i v abstraktním díle *Convergence*. Obraz obsahuje černou i bílou barvu a zároveň tři základní barvy: červenou, modrou a žlutou. V rámci barevného spektra tedy reprezentuje veškeré polarity. Všechny jsou rozprostřeny poměrově podobně, zároveň kompozici narušují, stékají do sebe, různým způsobem se destruuují. Tento neustálý boj všech elementů v obraze je srovnatelný s Bataillovým momentem kontrastu zrození života poblíž toho, co je považováno za nečisté. „Rodíme se mezi lejnem a močí.“⁷² Tato citace zjednodušeně a velmi vizuálně ilustruje, jak moc blízko si tyto polarity jsou, stejně tak jako v Pollockově díle do sebe vpité barvy.

4.3 Polarita

Georges Bataille používá metaforu kostí, která by se dala propojit s bílou barvou v Pollockově díle. Kosti pro Bataille symbolizují nový život, který se odkrývá po ponurém procesu tlení a hniloby. Jsou překryty vrstvou, jež má dočasný charakter, samy jsou svým materiálem pevné a dávají naději, možnost nové perspektivy života.⁷³ Podobně by se dala vnímat bílá barva na obraze. Reprezentuje jednu z klidnějších částí díla, absenci barvy, která obraz oživuje, čistí v místech, kde by další chaos byl pro oko pozorovatele neúnosný. Je krátkým nadechnutím v rámci této vizuální anarchie.

Podle Bataille kombinace animality a božského umožňuje prožití vznešenosti stejně tak jako kontrast života a smrti. Přírodní svět, který reprezentuje animalitu, je v profánním světě negován. Odvádí od společensky stanoveného řádu. Touto negací ale profánní svět popírá svou druhou polovinu, tedy zároveň sám sebe. Kontrasty animálního a božského by ale jeden bez druhého nemohly existovat. V Pollockově díle můžeme nalézt obě tyto polarity.

Pozorovatel se na chvíli navrací k sobě samému přes prožívání vznešeného okamžiku skrze obraz *Convergence* při jejich pocítění. Sleduje jejich boj, zároveň harmonii, ve které koexistují. Bataille dokonce tvrdí, že umírání a vystupování z hranic je jedno a to samé.⁷⁴ Umírání a zrození zároveň, to vše je možné zpozorovat v Pollockově díle, jako kdyby vyjadřoval nekonečný koloběh života. Všechny jeho části mají stejnou důležitost, nikdy některá z nich nevyhraje nad druhou. V tomto chaotickém boji skrývání a ukazování se veškerá hierarchie (tedy řád) nemá šanci existovat. Při pozorování tohoto díla se cítíme, jako kdybychom se nadšeně rodili a tragicky umírali zároveň. Záchvěv živoucí energie je popřen jejím usmrcením, které ale umožní nový zrod. Tento fenomén Bataille nazývá slavností. Propojení úzkosti a radosti, intenzity a smrti se spojuje v jednu velkou oslavu. Strach umožňuje řádění, zapomenutí na užitečné činnosti, které je proměněno na

⁷¹ BATAILLE, Georges. *Erotismus*. Praha: Herrmann, 2001, s. 69-71.

⁷² Tamtéž, s. 71.

⁷³ Tamtéž, s. 69.

⁷⁴ Tamtéž, s. 172.

mrhání.⁷⁵ I takto působí Pollockovo dílo. Můžeme zde vnímat intenzivní pohyb, obraz nepůsobí ustrnule. Energie v podobě barev a cákanců se neustále pohybují. Zrazují samy sebe i pohled pozorovatele, v zápětí nabízí další možné východisko z této zrady. Podle Bataille pravda v erotismu, která umožňuje vznešený prožitek, je zrada.⁷⁶ Zrada, která v uměleckém díle může znamenat narušení, chaos, neustálé zmatení pozorovatele, zrada, kterou utváří její nahodilá struktura.

4.4 Těkavost

Navázala bych již dvakrát zmíněnou metaforou mraků J.F. Lyotarda. Filozof spatřuje absenci časové hierarchie ve sledu událostí. Na mracích ilustruje, že jakékoliv vyprávění nebo zobrazení začíná uprostřed. Jejich neustálé přeskupování ukazuje nekonečné možnosti kombinací jejich tvarů. Konec procesu proměňování, nastane jen tehdy, pokud se snažíme přerušit sled událostí. Narušit tuto strukturu můžeme kdykoliv, ale také nikdy. Není tedy možné rozpoznat začátek a konec tohoto procesu. Jsme tedy konfrontováni s iluzí, že je konečný cíl možný nalézt.⁷⁷ Lyotard dále tvrdí, že urputné hledání cíle souvisí s přílišným vztahováním se k „já“. Pokud si uvědomíme, že nám myšlenky nepatří, dokážeme prožít vznešený moment. Tento přístup se zdá být jako vhodným východiskem pro sledování Pollockova obrazu. V momentě, kdy rezignujeme na nalezení záchytných bodů v obraze, kterým bychom chtěli přisoudit určité významy, uvědomíme si, že můžeme po jeho ploše plynout očima a prožít vznešené vytržení. Právě tento moment nám umožní nehierarchický přístup k dílu a možnost nahlédnutí do jeho podstaty. Podstata se dá podle Lyotarda nalézt z určitých perspektiv. Není možné pochopit skutečnost ze všech úhlů, je pouze možné ji prožít částečně. Stejně tak jako vznešené prožití uměleckého díla je možné zkoušet pouze z určitých perspektiv. Neúplný pohled na situaci vyváří pocit neurčitosti a rozporuplnosti, který je ale nedílnou součástí vznešeného vytržení.⁷⁸ V tento moment se můžeme vrátit k pocítění nekonečna, jemuž není možné nahlédnout úplně, pouze pocítit, jak intenzivně nás přesahuje. Nemůžeme jej pojmout ze všech perspektiv, pokud by to bylo možné, nenastalo by vznešené vytržení.

4.5 Gradace

V tomto kontextu bych chtěla navázat přístupem Edmunda Burkeho. Pocit vznešenosti spojuje s nekonečnem, které považuje za její zdroj. Tvrdí, že objekty, které nás přesahují svou velikostí, ukazují limity naší obrazotvornosti. Tam, kam už naše představivost nedosáhne, počíná vznešený

⁷⁵ BATAILLE, Georges. Erotismus. Praha: Herrmann, 2001, s. 225.

⁷⁶ Tamtéž, s. 211.

⁷⁷ LYOTARD, Jean-François. Putování a jiné eseje. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. [Praha]: Herrmann, 2001, s. 8-9.

⁷⁸ Tamtéž, s.129.

prožitek vyvolaný pocitem nekonečna.⁷⁹ Lidská mysl si uvědomí, že může jev vnímat omezeně, dokonce její představivost narazí na svůj limit. Pocit vlastní maličkost oproti sledovanému objektu navrácí pozorovatele zpět k sobě přes pocit nekonečna, v tento moment probíhá vznešené vytržení. U vizuálního díla, které nijak nepřesahuje velikost našeho zorného pole by se jednalo o nekonečno, které souvisí spíše s možnostmi, jež obraz nabízí. Pro Burkeho je nekonečno tvořeno sukcesí.⁸⁰ Jak již bylo zmíněno, nekonečno nastává na základě gradace. Dalo by se přirovnat k ozvěně. Po zaznění zvuku se v představě posluchače zvuk opakuje dokola, dokonce i v tichu, které následuje. Tento řetězec opakovaného zvuku jako kdyby nešel zastavit. Jedná se tedy o něco nemožné pojmout, co následuje za něčím, co bylo vnímáno. Zvuk, který byl skutečně uslyšen je nadále opakován, otázkou je, zda ještě doznívá, pokud nikoliv, je to opět produktivní představivost, která jej následně zpracovává. U Burkeho spatřujeme svým způsobem hierarchický přístup k tomuto pojmu, který se ve vizuálním vyjádření Jacksona Pollocka nalézt nedá. U Burkeho vnímáme prvotní moment zachycení určitého jevu, který se rozvětluje do dalších možností. Je jasný začátek, ze kterého vychází další body až k nekonečnu. V rámci Pollockovy tvorby tento přístup není aplikovatelný z toho důvodu, že není jasný žádný počáteční bod obrazu. Není jasně daná kompozice obrazu, která by utvářela kostru díla. Není jasný žádný výchozí bod.

4.6 Zjevení

Nietzsche spatřuje absenci hierarchie v rámci vnímání pudů. Staví se proti rozdělování na pudy špatné a dobré, které nazývá rafinovanou imoralitou.⁸¹ Náš svět není nic jiného, než svět žádosti a vášní, není možné stoupat ani sestupovat. Nemůžeme se spolehnout na jinou realitu, než právě na realitu našich pudů.⁸² Uvědoměním si situace, že není možné sestoupit ani stoupat nahoru, docházíme k poznání, že hodnocení a potřeba ukotvení se v obraze není nutná. Naopak nás odvádí od pravého prožitku vznešenosti. Situace potřeby přiklonit se k jednostranné pravdě nebo hierarchii odvádí k prožití vznešenosti. Prožití nemůže být jakkoliv spjato s hodnocením nebo hierarchií.

Samotné hodnocení je podle Nietzscheho pouze lidskou aktivitou, fenomény existují samy o sobě, až člověk jim přiřkládá hodnotové významy. Východiskem pro nalezení možnosti je láska. Láska, která je samotná vznešeným prožitkem funguje na stejném principu jako vznešený okamžik, přichází jako vytržení a nečekaně odejde. Podle Nietzscheho existuje mimo dobro a zlo, mimo tyto kategorie, které stvořil člověk. Existuje jako zjevení, které nás přesahuje a fascinuje zároveň. Předpokládám, že se stejnou pudovou podstatou tvořil své dílo Jackson Pollock. Už z toho důvodu, že jej nemohl pozorovat celé, nemohl jej komponovat jako harmonickou skladbu, musel k němu přistupovat s určitou silnou potřebou obraz namalovat.

⁷⁹ BURKE, Edmund. (1823). A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. Thomas M'Lean, Haymerket, s. 100.

⁸⁰ Tamtéž, s. 101.

⁸¹ NIETZSCHE, Friedrich. Mimo dobro a zlo: předehra k filozofii budoucnosti. Praha: Aurora, 2003, s. 23.

⁸² Tamtéž, s.272.

Obsáhl všechny sebezničující energie zároveň v jednom obraze, veškeré kontrasty od zrození po smrt.

Nietzsche považuje vznešené vytržení jako silně soukromý prožitek. Vytvořením uměleckého díla, které by bylo snahou předat určitý prožitek publiku, by byl autor nezodpovědný. Nietzsche přímo tvrdí, že je nutné nikdy nepomyslet na to, abychom své povinnosti snížil na povinnosti pro každého.⁸³ Umělecký projev by tedy nebyl autentický stejně, jako prožitek při tvorbě díla. V případě obrazu *Convergence* Pollock tvořil za pomoci svého soukromého jazyka, nesnažil se vytvořit dílo, ve kterém by aplikoval společensky uznaný vizuální jazyk. Jak jsem již zmínila, dílo neprezentuje jasně definovaný děj, neprezentuje klasickou perspektivu. Toto rozhodnutí nejspíše učinil právě proto, že považoval za důležité, aby pozorovatel obraz nepochopil, ale prožil.

Friedrich Nietzsche ale nastiňuje další možnost nehierarchického vnímání. S nehierarchickým způsobem prožívání roste dálka vnímaného prostoru. Vzniká prohloubení a objevování stále nových objektů. Nietzsche přímo hovoří o nových hvězdách, záhadách a obrazech. Pojmy, které jsou považovány za obecně platné nejsou v tomto způsobu vnímání důležité. Důležitá je hra mysli, která je svobodná a jejím rozvíjením nabízí pozorovateli větší hloubku vznešeného prožitku. Podle Nietzscheho je důležité být věčným dítětem nezatíženým společenskými normami.⁸⁴ Stejně tak funguje hravé pozorování Pollockovy *Convergence*. Pokud obraz sledujeme poněkolkáté, umožňuje nám nové možnosti vnímání, jako kdybychom se museli „prokoukat“ do jeho hloubky. Při opakovaném pohledu se objevují nové vrstvy, linie a barvy se nečekaně propojují nebo se naopak oddalují. Neustálé objevování nových možností tohoto chaosu umožňuje vznešený prožitek.

4.7 Absence formy

Nakonec bych se vrátila k Immanuelu Kantovi. Kant považoval výtvarné umění za neschopné zprostředkovat vznešený prožitek. Ačkoliv hovoří o přírodě, lze zde nalézt paralelu s přístupem Jacksona Pollocka. Kant nalézá vznešenost v předmětu postrádajícím formu, který musí představovat neomezenost, ale zároveň totalitu.⁸⁵ Zde je důležitý moment absence formy. Forma se dá považovat za otisk reality, jako pevný tvar, který vytváří kontury reálných předmětů. To ale Pollockovo dílo neumožňuje. Představuje shluk pohyblivých čar, které jsou právě neforemné a neomezené, nevyjadřují obrysy reálných objektů. Aktivní obrazotvornost u pozorovatele může tedy fungovat podobně jako v případě přírodních jevů.

Ač si můžeme o Pollockově díle myslet cokoli, je pro něj příznačná až bezhraniční svoboda, neukotvenost. Všudypřítomný pohyb, narušované zamotané čáry, rozpíjející se barvy, umožňují neustálé ztrácení se v intenzitě obrazu. Dílo umožňuje vznešený prožitek, protože důležitou příčinou jeho vzniku je náhoda. Náhoda, se kterou Jackson Pollock dílo vytvářel je jistě symbolem oddání se prožitku současného momentu. Samotný malíř musel prožít odevzdání se situaci, kterou absorboval. Tento okamžik je možný zakoušet díky absenci hierarchického

⁸⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Mimo dobro a zlo: předehra k filozofii budoucnosti*. Praha: Aurora, 2003, s. 57.

⁸⁵ KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975. Estetická knihovna, s. 81.

uvažování. Autor se musel v danou chvíli oprostít od pravidel a společensky daných norem vnímání estetiky.

Tento svobodný přístup nahlížení vizuálního umění z pohledu tvůrce i pozorovatele má jedno určité specifikum. Je to vstup do neznáma, hluboká kontemplace daného uměleckého díla, které si uzme pozorovatelovu pozornost a vtáhne jej do svého vnitřku. Tento typ kontemplace úzce souvisí s pocitem nebezpečí. Tomuto se bude věnovat kapitola následující a poslední.

5. SYNTÉZA SLASTI A BOLESTI - INTENZITA SVĚTLA



Rothko, Marek. *Rust and Blue*. 1953, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

5. 1 Rust and Blue

V této kapitole bych chtěla hovořit o formě vznešenosti, která je možná nejméně abstraktní. I tentokrát budu situaci ilustrovat na abstraktním díle, původcem vznešeného vytržení však v tomto případě není naprostá bezpředmětnost. V rámci prožívání této formy vznešenosti nahlížíme pocitu tísně. Tento prožitek vychází z momentu vnímání předmětnosti v abstraktním způsobu vizuálního zobrazení. Moment tísně je tedy propojení abstrakce s konkrétností, zobrazení lidského v něčem zdánlivě nelidském. Jedná se o kombinaci těchto dvou protipólů, které utváří pocit zmatení, ubírají pozorovateli pevnou půdu pod nohama, jelikož se odehrávají zároveň. Vyvolávají dojem nejistoty, který má ale vzrušující charakter. Obraz zde působí jako živoucí entita, která je schopna promlouvat k divákovi, lákat jej do svého nitra, zároveň má abstraktní podobu. Jako příklad pro tento typ prožitku jsem zvolila obraz *Rust and Blue* amerického malíře Marka Rothka.

Toto dílo je specifické svou jednoduchostí. Jedná se o tři barevné plochy na vertikálním plátně, které se do sebe vpíjí. Zobrazené barvy jsou si podobné, obraz proto nepůsobí příliš kontrastně. Jsou ohraničeny barevnou linií, která utváří symbolický rám celé události. Dolní část obrazu je

utvořena z tónů modré, nahoře nad nimi vévodí těžký vínový tón, který vyvolaná dojem, jako kdyby barvy pod sebou zatěžoval. Obraz by mohl působit minimalistickým dojmem, ale je zde opět jako u Hilmy af Klint, vnímatelný lidský dotyk. Tahy štětcem, které se soustředily na každý detail v obraze, zanechávají tajemné šmouhy, pozorovatel je nucen si představovat postup a emoce umělce, které do obrazu otisknul. Jako celek dílo působí velmi sugestivním dojmem, pozorovatele opravdu vtahuje do svého unikátního prostoru, jehož hloubka vytváří vznešený prožitek..

Rothko pracoval se silou barevných pigmentů a jejich kombinováním. Kombinace rozdílných intenzit barev vytváří komplexní dílo, stejně jako kdyby hudebník utvořil táhlý souzvuk tónů. Ač je barev na obraze málo, utváří prostorovou hloubku. Stejně jako u hudebního akordu je tato kombinace harmonická, jedna jasná informace, která může nekonečně dlouho znít. Samotná jednoduchost tohoto provedení, jako kdyby pozorovatele umlčela.

Rothko ale nechtěl, aby jeho díla působila harmonickým dojmem. Za cíl měl v pozorovateli probudit právě vytržení, otřes, setkání se s životem i smrtí v jeden jediný okamžik. Chtěl pozorovatele znehybnit, na chvíli zastavit a konfrontovat s přesahující hloubkou. Jaké jsou ale prostředky, jimiž Rothko vytváří vznešený prožitek a proč nás jeho dílo natolik ovládá? S čím vlastně souvisí pocit tísně?

5.2 Odevzdání

Chtěla bych odpověď na tyto otázky začít J. F. Lyotardem, který hovoří o vznešeném momentu jako okamžiku syntézy potěšení a bolesti. Konfrontace s kontrastními situacemi zároveň v jednom jediném objektu právě utváří vznešený prožitek. Tento dojem evokuje v pozorovateli potřebu obrazotvornosti. V rámci abstraktního díla to může vyvolávat nutkání obraz personifikovat, hledat v něm konkrétní předměty a situace.⁸⁶ Bolest je specifická tím, že se jedná o lidský prožitek, dotýká se naší duše i těla, je chvilkovým ovládnutím, které nemůžeme ovlivnit. Jsme při jejím prožívání zbaveni svéprávnosti. Nemožnost se pocitu bolesti bránit však nabízí moment odevzdání se situaci, který otevírá možnost svobody.

J. F. Lyotard nachází uprostřed pocitu hrůzy ideu svobody. V této katarzi, v momentě pocítění úzkosti, již nemůže být jiné východisko než svoboda a nezávislost. Jako kdyby člověk zakusil limit únosnosti vlastní situace, proto je odkázán k naprostému obratu. Ve svobodě svou situaci přijme, ale zároveň ji může vnímat jinak, jelikož je najednou jejím strůjcem, svoboda umožňuje, aby hrůza člověka neovládla. Ve vznešeném prožitku podle Lyotarda ustupuje veškerý rozum a nahrazuje ho produktivní obrazotvornost, která umožňuje tento převrat. Za hranici hrůzy nás pomůže převést obrazotvornost, kterou samotná hrůza vyprovokuje. Po nahlédnutí mohutnosti pocitu tísně a hrůzy se opět navracíme k sobě, jelikož pocítujeme vlastní malost vůči pozorovanému objektu.

Rothko nám v tomto kontextu nabízí abstraktní neuchopitelnou entitu, která nás vtahuje do svého prostoru, nedokážeme si vysvětlit proč, ale ve zvláštním klidu jejích vpitých barev se nachází nekonečno. Nekonečno, které nás děsí a zároveň nás uklidňuje. V této souvislosti Lyotard cituje Edmonda Burkeho, který hovoří o negativním potěšení, jež souvisí se vznešeností.

⁸⁶ LYOTARD, Jean-François. Putování a jiné eseje. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. [Praha]: Herrmann, 2001, s. 62.

Jeho specifikum spočívá v tom, že nastává v nicotě. Vychází z prázdnoty.⁸⁷ Opět se tedy setkáme se situací, kdy se vznešený okamžik z čista jasna vyjeví. Nepředchází jí jakékoliv morální nebo utilitární důvody. Definuje ji pouze její existence samotná. V tomto kontextu lze hovořit také o Rothkově díle, jehož název vychází z barev, které zobrazuje. Autor přikládá důležitost zobrazení samotnému, název je dokreslující skutečnost. Zároveň je obraz prázdný, opět nezobrazuje nic konkrétního, barevné plochy nenabízí ani jasné tahy štětce, které pozorovatele vedly po jeho ploše. Jeho prostor je nejistotou, propadá se do hloubky, zároveň může být plochou.

5.3 Transgrese

Je důležité říci, že Rothkovo dílo *Rust and Blue* působí ponuře. Temná červeň v horní části obrazu vyvolává dojem, jako kdyby na modré tóny vyvíjela nátlak směrem dolů. Tato kombinace působí disharmonickým dojmem, jako kdyby zobrazovala kaluž krve tekoucí na harmonické modré podloží. Existencionální dojem podtrhuje horizontalita barevných ploch. Dílo působí trochu jako krajinomalba představující různé horizonty, které jsou poskládány pod sebou. Setkání s touto krajinou je skutečně fatální moment.

Naváže proto s Georgesem Bataillem, který vznešený prožitek dává do kontextu s příběhem Markýze de Sade. Považuje kontemplaci smrti jako moment continuity, který je transgresí. Smrt je pro Sada totiž významnější než život, jelikož umožňuje nahlédnout jeho limitům a zažít vznešené vytržení.⁸⁸ Setkání se se smrtí je přetrhnutím v diskontinuitě bytosti, člověk se díky ní setkává se zvláštním prožitkem slasti. Smrt je dokonce podstatou života. Podle Bataille musíme nejdříve zemřít, abychom žili.⁸⁹ Důležitým momentem v Bataillově komentáři je přirovnání Sadova obrazu ke Slunci, které je tak intenzivní, že jeho jas je pro oči nesnesitelný.⁹⁰ Zde můžeme vidět jasnou paralelu s dílem Marka Rothka. Barevné pigmenty v této kombinaci utvářejí sílu, která omámí pozorovatele svým světlem. V tomto případě tedy funguje moment, že samotná úzkost svou intenzitou vytváří radostné opojení, které souvisí s překročením hranic.

Se zmíněným typem vznešeného vytržení souvisí také neuchopitelnost zobrazovaného předmětu. Objekt nesmí obsahovat atributy přirozeného půvabu.⁹¹ Stejně tak funguje obraz *Rust and Blue*, nezobrazuje konkrétní situaci líbivým způsobem. Jak jsem již zmínila, samotný prostor zobrazený v díle není jakkoliv harmonický. V rozhodnutí umělce prostor zobrazit atypickým způsobem, je symbolicky skryta touha po ztracení, potřeba konfrontace se zaběhlými hodnotami, které jsou nabourávány. Tíseň, které již nejde uprchnout, se pozorovatele přímo zmocňuje, vznešené vytržení je následkem, ale zároveň jediným východiskem této situace. Bataille zmíněný prožitek srovnává s náhodnou láskou, která je charakteristická svým povrchním zdáním. Je pro ni ale opět typický intenzivní prožitek okamžiku, který otevírá slast i

⁸⁷ LYOTARD, Jean-François. Putování a jiné eseje. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. [Praha]: Herrmann, 2001, s. 117.

⁸⁸ BATAILLE, Georges. Erotismus. Praha: Herrmann, 2001, s. 27.

⁸⁹ Tamtéž, s. 286.

⁹⁰ Tamtéž, s. 222.

⁹¹ Tamtéž, s. 296.

úzkost.⁹² Stejně, jako Sadův paprsek světla, který oslepuje láskou. Rychlé vzplanutí, které je kombinací pocitů slasti i úzkosti ovládne člověka natolik, že mu není schopen uniknout, oslepuje i umlčuje.

V kontextu se Sadem Bataille konfrontuje fenomén božského s pocitem neřesti. Stejně, jako božské, unikají i neřesti lidskému vědomí. Nejsme schopni ovládat jejich příchod a podobu.⁹³ Mark Rothko chtěl, aby jeho díla vyvolávala metafyzické prožitky, aby u nich pozorovatel plakal a setkal se se smrtí tváří v tvář.⁹⁴ Tato sugestivní manipulace je právě snaha o vytvoření vznešeného prožitku. Snaha vytvořit dílo, které je zároveň spojeno s božstvím a smrtí, je křesťanskou optikou sadovským rouháním. Z tohoto úhlu pohledu je autor samotným Sadem, chce záměrně konfrontovat pozorovatele s pocitem úzkosti, který sám vytvořil. Pokládá na stejnou úroveň oba kontrasty, jejichž kombinace umlčí a zaslepí pozorovatele. To vše probíhá za použití jednoduchých barevných tónů, které jsou dány do určitého kontextu, bez jediné kapky krve a znatelného násilí. Otázkou je, zda tato abstraktní situace ve své hloubce a nepojmenovatelnosti není ještě více násilná než realita samotná. Tento moment úzkosti vycházející z čisté abstrakce, vychází právě z neuchopitelnosti situace. Divák je samotnou událostí zmaten. Nerozumí síle, kterou zakouší pozorováním Rothkova díla. Nechápe, kde se zjevila, kdy začala a kdy skončí. Je přímo pohlcen situací samotnou, kterou si do jisté míry sám konstruuje.

5.4 Nic

V tuto chvíli bych se navrátila k Lyotardově fenoménu "ničeho", které je vznešené právě ve své těkavosti. J.F. Lyotard uvažuje o vznešeném vytržení jako o momentu, který je silně vázaný na prožitek přítomného okamžiku. Intenzivní prožívání přítomnosti umožňuje rozvinutí produktivní obrazotvornosti, která je možná právě pouze nepředpojatému divákovi. Pozorovatel je natolik vtážen do přítomnosti, že rozumová složka ustupuje.⁹⁵ Rozum se v této situaci není schopen orientovat, není schopen nalézt záchytné body a přisoudit jim dané kategorie. V tento moment se rozvíjí pocit, který je směsí potěšení a bolesti. Přítomnost, která je natolik silně prožívána tváří v tvář určitému předmětu, umožňuje zažít hybridní moment slasti a bolesti, kterým je vznešenost sama. Lyotard považuje vznešenost za něco, co nastává v nicotě. Jedná se o situaci, která náhle vyvstane z nicoty, ale není jasné, co po ní bude následovat. Právě tato nejistota vytváří negativní pocit potěšení.⁹⁶

V případě Marka Rothka je nicota spjata se samotnou abstrakcí. Síla jeho abstraktního vyjádření spočívá v nemožnosti nalézt záchytný bod, který by bylo možné pojmut rozumem. Rothkovo dílo má fluidní formu, barvy se do sebe vlévají. Obraz nedrží a zároveň drží pohromadě. Jako

⁹² BATAILLE, Georges. Erotismus. Praha: Herrmann, 2001, s. 312.

⁹³ Tamtéž, s. 223.

⁹⁴ „Mark Rothko sought to make paintings that would bring people to tears.“ Kedmey, K. (2017). "I'm interested only in expressing basic human emotions—tragedy, ecstasy, doom. . . ." MoMA. Retrieved November 26, 2023, from <https://www.moma.org/artists/5047>

⁹⁵ LYOTARD, Jean-François. Putování a jiné eseje. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. [Praha]: Herrmann, 2001, s. 64.

⁹⁶ Tamtéž, s. 117.

kdyby se jeho kontury hýbaly v mlze, zároveň působí staticky. Právě tato iluze vyvolává vznešený prožitek. Rothko zobrazil nic, které je zároveň vším.

Idea ničeho úzce souvisí s pocitem úzkosti, který vyvolává vznešený prožitek. Úzkost je tedy neodmyslitelnou součástí vznešeného prožitku, souvisí se silnou intenzitou přítomnosti, která ale nezajišťuje stejně jasnou budoucnost.

5.5 Tíseň

Je nutné zmínit, že také Edmund Burke hovoří o vazbě pocitu potěšení na pocit bolesti. Mezi těmito kontrastními prožitky existuje závislost, jeden by nebyl pochopitelný a možný prožít bez existence druhého. Podle Burkeho je tedy důvod existence těchto kontrastů závislost jednoho na druhém.⁹⁷ V případě Rothkova díla se tento rozpor nachází ve vnímání obrazu autora samotného a většiny pozorovatelů. Samotný autor při tvorbě svého díla procházel katarzí, jeho záměrem bylo v pozorovateli vyvolat pocit úzkosti, nahlédnout do hlubokého pocitu utrpení, metafyzického prožití konečnosti, napojit se na prožití smrti. Jak je tedy možné, že tak velké množství diváků hodnotí Rothkovo dílo jako harmonické a příjemné na pohled? Mohlo by to znamenat, že vznešený prožitek spočívá právě v ambivalenci zobrazovaného obsahu. Na jednu stranu se může zdát být harmonické a znepokojující, paradoxně tyto dvě složky se mohou překrývat. Jedna obsahuje druhou. Pro pocítění vznešeného prožitku při pozorování abstraktního díla, je tedy nutné, aby vyobrazovalo obě polarity.

Zároveň Burke tvrdí, že pocit bolesti je silnější než prožitek potěšení. Důvodem je, že idea smrti je schopna zasáhnout s větší intenzitou. Idea bolesti nastiňuje eventualitu smrti, zhmotňuje ji ve fyzický prožitek. Ve vznešeném okamžiku by tedy měl převažovat bolestný moment utrpení.⁹⁸ Edmund Burke vnímá bolest jako metafyzický moment. Je vznešená z toho důvodu, že nad ní nemáme moc, pocit bolesti nemůžeme samovolně přivolat, jelikož jej přirozeně sami nechceme pocítit. Pociť bolest je také spojen s nebezpečím, protože je jakýmsi upozorněním na blížící se ohrožující situaci. Vznešený prožitek spočívá v tom, že po uplynutí prožitku bolesti a strachu nebezpečí končí. Strach i bolest mají dočasný charakter, nemohou trvat neustále. Po nich vždy nastane návrat do profánního života, který je vůči těmto pocitům lhostejný.⁹⁹ Zmíněné prožitky ve své intenzitě umožňují pocítit vznešenost, zastavit se nad plynutím života. Něco, co je nám natolik přirozené, najednou můžeme ztratit. Při tomto stavu ohrožení přichází okamžik vznešenosti, pocit, při kterém si najednou začneme vážit toho, čeho si za normálních okolností ani nevšimneme. V obraze *Rust and Blue* jsme konfrontováni s banálním zobrazením barev, které jsou autorem zvoleny v určitém kontextu. Obraz nám připomíná krajinu, horizont, který známe při každém pohledu do dálky. Abstraktní plochy však neumožňují pohled na klasickou krajinnou perspektivu, kterou jako kdyby popíraly. Nabízí východisko, které známe a cítíme se v něm bezpečně. Na druhou stranu jej popírají, ničí. V momentě návratu ke známému horizontu, ke zobrazení, které poznáváme z přírody, se opět vracíme do pocitu bezpečí. Ten je ale náhle narušen, protože forma horizontu již neodpovídá té, kterou známe z krajiny. Nastává pocit tísně, úzkosti, jelikož bloudíme ve vizuálním labyrintu, ze kterého se nelze dostat. Tento paradox se dá vnímat v kombinaci barev na obraze. Temnota je dána do kontextu s intenzitou středové plochy,

⁹⁷ BURKE, Edmund. (1823). A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. Thomas M'Lean, Haymerket, s. 35.

⁹⁸ Tamtéž, s. 46.

⁹⁹ Tamtéž, s. 38.

kteřá vystupuje pocitově dopředu. Temnota horní a dolní plochy ji naopak vtahují zpět. Tento hybridní tvar reprezentuje nekonečný boj zobrazeného prostoru, který pozorovatele nenechává klidným. Vznešené vytržení tedy probíhá na základě boje těchto polarit.

V případě Burkeho můžeme nacházet podobný přístup jako u Kanta. Vznešenost vyvolávájí podněty, které pozorovatele přesahují. Uzmou si jeho obrazotvornost, která najednou není pod jeho kontrolou. Stejně tak Kant přistupuje k přírodě, která má tuto schopnost, jelikož není lidským výtvořem. Je tomu tak i s bolestí, která není pod kontrolou člověka, je přesahující a proto vyvolává vznešený prožitek. Burke v kontextu s bolestí hovoří o vznešenosti, vzniklé vlivem teroru. Považuje tento typ vznešenosti jako kontroverzní, jelikož umožňuje prožitek požitku až rozkoši. Je otázkou, jak je tedy možné, že bolest a utrpení vytváří něco natolik odlišného jako je potěšení.¹⁰⁰

Je ale důležité doplnit, že vznešený prožitek pocházející z bolesti nemůže prožít člověk, kterého tento strach ovládne. V tomto kontextu je důležitá konfrontace tváří v tvář s objektem vyvolávajícím vznešený okamžik. Temnota nebo bolest mohou pozorovatele odpudit ještě, než přijde vznešená zkušenost.¹⁰¹ Tento přístup by se dal předpokládat i u výtvarného umění. Konkrétně obraz *Rust and Blue* může působit na první pohled nedostupným a depresivním dojmem. Pozorovatel od něj může přirozeně chtít odvrátit zrak. Obsahuje velké množství tmavých odstínů, které jsou si podobné. Na první pohled neidentifikovatelné fleky nejen, že působí ponuře, ale také neuchopitelně. Pozorovatel musí dílu dát nejdříve čas a šanci, aby projevilo svou sílu. Po delším pozorování obrazu skutečně sledujeme sílu barevných ploch, které nás vtahují do svých prostor. Jako kdyby vytvářely vlastní dimenzi, která nás svou temnotou pohlcuje, ale paprsky světla opět navrací zpět.

5.6 Konfrontace

Potřebu setkání se s objektem tváří v tvář můžeme vnímat ve filozofii Georgese Bataille. Moment požitku vznešenosti může být narušen strachem se s ní setkat. Dále to může být letmé setkání, které působí příliš nebezpečně, v tento moment pozorovatel odvrátí pohled a vznešený okamžik je narušen. Bataille v tomto kontextu hovoří o touze po pozorovaném objektu. Touha po tomto objektu existuje i přesto, že není přirozeně půvabný. Nepřitahuje pozornost na první pohled, na druhou stranu je svým způsobem pro pozorovatele atraktivní. Tato přitažlivost spočívá pravděpodobně v jeho obskurním vzezření, jelikož vyvolává pocit strachu. Georges Bataille tvrdí, že tento objekt provokuje nevědomou touhu po smrti nebo přinejmenším po zatracení.¹⁰² Pozorovatel si pravděpodobně uvědomuje, že je konfrontován se silou, která jej přesahuje. Tato představa je spojena s momentem smrti, tedy s okamžikem, kdy bytost opustí pozemský život, který je jí známý. Smrt je hraniční událost, jež narušuje profánní život, co nastane po ní nám není známo. Je tedy okamžikem, který nás přesahuje. Je součástí přírody, která má v rukou lidskou existenci, osud, který čeká na každého z nás, zároveň jsme mu lhostejní. Prožitek vznešenosti je smrti natolik podobný, jelikož má přesahující charakter, nejde ovlivnit jeho příchod ani trvání. Touha překročení profánní reality je tedy intenzivním riskem, vystoupením, jež je nebezpečné.

¹⁰⁰ BURKE, Edmund. (1823). A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. Thomas M'Lean, Haymerket, s. 194.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 209.

¹⁰² BATAILLE, Georges. Erotismus. Praha: Herrmann, 2001, s. 296.

Stejně tak, jako pozorování Rothkova díla *Rust and Blue*, se zdá být na první pohled zobrazením nenápadných barevných šmouh. Zadívaní se do obrazu, však nabízí vstup do jiné formy reality. Popření klasických principů perspektivy, práce pouze s barvou, která vytváří iluzi prostoru, nám umožňuje nahlédnout do jiné dimenze. Bez vyobrazení reálných předmětů, pouhým vnímáním prostoru, který barvy vytváří, nám umožňuje prožít vznešené vytržení.

5.7 Temné těleso

Friedrich Nietzsche používá v této souvislosti konkrétnější metafory. V předmluvě knihy *Mimo dobro a zlo* popisuje setkání se vznešeným přesahujícím prožitkem následovně: „Zdá se, že všechny velké věci, mají-li se lidstvu zapsat do srdce svými věčnými nároky, musí Zemi nejprve navštívit jako nestvůrné, strach probouzející grimasy.“¹⁰³ Situace nebo objekty, které vyvolávají přesahující prožitek, mají zároveň univerzální charakter. Jsou platné ve všech dobách i kontextech, stejně jako příroda, která má neměnný charakter. Nietzsche používá metaforu „návštěvy na Zemi“. Považuje tyto objekty jako neslučitelné s realitou, kterou vnímáme. Zároveň se jedná o návštěvu, tedy o časově omezenou aktivitu. Tyto „velké věci“ pozorovatele v určitý moment navštíví, následně jej ale opustí. Vzhledem k tomu, že jsou dočasné, mohou nabývat děsivý charakter. V případě Rothkova obrazu se nejedná o zobrazení nestvůr. V době Nietzscheho života abstraktní umění téměř neexistovalo, pokud ano, pouze okrajově. Z tohoto důvodu ilustroval vznešený prožitek za pomoci poměrně konkrétní personifikace, která příliš nerezonuje s Rothkovým dílem vzniklým v roce 1953. Vznešený prožitek při vnímání abstraktního umění může být ještě prohlouben. Aktivní obrazotvornost nemůže nacházet paralely s reálnými předměty, tudíž funguje ještě intenzivněji. Pozorovatel prožívá Bataillovo „nic“ v přímém přenosu.

V další části knihy ale Nietzsche popisuje situaci abstraktněji. „Je třeba objevit bezpočet temných těles vedle Slunce – takových, která nikdy neuvidíme. To je, mezi námi, podobenství; a morální psycholog čte celé hvězdné písmo jen jako řeč podobenství a znaků, jíž se dá mnohé zamlčet.“¹⁰⁴ Zde přirovnává vznešený prožitek s objevením temných těles vedle Slunce. Tuto metaforu můžeme vnímat tak, že Slunce, které je zprostředkovatelem života, zároveň člověka zaslepuje. Odvrací jej od vnímání skrytějších, temných objektů, které nejsou součástí praktické existence, jelikož by pro ni byly nebezpečné. Mohly by člověka příliš odvracet od praktického fungování. Podle Friedricha Nietzscheho tato tělesa nikdy neuvidíme. Je tedy možné je pouze vnímat, sluneční svit, cesta, která je před námi přirozeně kladena, je natolik intenzivní, že nám nedovoluje nahlédnout do tmy. Nietzsche v této souvislosti hovoří o morálním psychologovi, tedy o pozorovateli, který vnímá okolní svět hierarchicky. Přisuzuje světu kategorie, jež neuniknou obecnému soudu a kvalifikacím. Podobenství a znaky neustále potřebují přirovnání k již existujícím objektům, od kterých si vypůjčují názvy. Jakýkoliv morální soud, který s nimi souvisí je tedy aplikace již existujících zákonů. Pokud pozorovatel přisuzuje tyto kategorie neznámým objektům a nevnímá je svobodně, může dojít k „zamlčení“, nepovšimnutí si skutečné podstaty těchto těles. Abstrakce ve vizuálním vyjádření není nápodobou. Umožňuje pozorovateli dívat se na dílo bez prismatické zaběhlých estetických kategorií. Paralelu s Rothkovým obrazem vidím právě

¹⁰³ NIETZSCHE, Friedrich. *Mimo dobro a zlo: předehra k filozofii budoucnosti*. Praha: Aurora, 2003, s. 1.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 196.

proto, že nám nastiňuje více úrovní temnoty, například v rozdílných barevných odstínech. Toto dílo by se mohlo zdát až nenápadné, jeho síla ale spočívá v delším nahlédnutí za jeho prvotní slupku.

Nietzsche umělce přímo nazývá „zjasňovatelem krutosti“. Považuje jej za mediátora, který nahlédne věci zhluboka a od základu. Umělec si je vědom, že působí bolest základní vůli ducha, jelikož v samotném chtění poznávat je krutost. Toto chtění poznávat je totiž odhodlání se vystoupit se zavedených norem vnímání a utváření soudů o věcech. V situaci, kdy je sledující konfrontován s objektem pozorování, je sám, bez pomoci druhých. Vytváří si pohled na situaci čistě individuálně. Nahlédnutí pod povrch, do podstaty věci, je tedy znásilněním, pozorovatel je obnažen sám před sebou, nemůže se skrýt za morální soudy ani jiné předem stanovené kategorie.¹⁰⁵ Zde vnímám paralelu s přístupem Georges Bataille. Pro Bataille je prostředkem prožití vznešeného prožitku nahlédnutí za limity života. Setkáním se se smrtí a narušení kontinuity profánního života umožňuje člověku zvláštní prožitek slasti. Po prožití očištného momentu, který je blízko smrti, se se životem opět setkáme. Jsme ale obohaceni o zkušenost vznešeného vytržení.¹⁰⁶ Umělec nás prostřednictvím konkrétního díla násilně konfrontuje s pocitem hloubky a temnoty. Nabádá nás vstoupit do vznešeného prožitku, který chtěl záměrně umožnit pozorovateli. Můžeme odvrátit zrak, dílo odsoudit nebo do něj skutečně vstoupit. V případě *Rust and Blue* nás obraz nabádá ke konfrontaci svou zvláštní prostorovostí, která se zdá působit hluboce, zároveň ploše. Obraz si s pozorovatelem hraje, jako kdyby ovládal jeho pohled. Ponuré tóny, které dílo utváří, narušuje modrý ostrůvek uprostřed kompozice. Tato nejistota vytváří právě syntézu utrpení a slasti, nekonečnou proměnu těchto dvou kontrastů, které provokují vznešené vytržení.

Intenzivní prožitek vznešenosti, který je spojen s utrpením, pozorovatele odděluje od okolního světa. Nahlížení do neznáma, které vtahuje do větších a větších hlubin obrazu, je nutné odtrhnout od každodenních potřeb. Koncentrace na daný objekt, kterou dovršuje vznešenost, by nebyla možná. Nietzsche v této souvislosti hovoří o družích masek, jež si společnost vybrala, aby se tomuto prožitku vyhnula. Příklon k povrchnímu chování, nasazení si masky, je záměrným aktem, který člověka chrání od toho být poznán, kým skutečně je. Úspěšné fungování ve společnosti a možnost být pochopen a přijímán je tedy uskutečnitelná pouze s těmito maskami. Masky jsou pro Nietzscheho opakem zvědavosti, je neflexibilní, stanovuje jasně roli člověka a jak na něj bude následně nahlíženo.¹⁰⁷ Tato nesvoboda je neslučitelná se zvědavostí vystoupit z dané reality. Kdybychom bez zvědavosti přistupovali k Rothkově dílu, pouze bychom analyzovali jeho prvky optikou reálného života, došli bychom k závěru, že se jedná o nepovedené šmouhy na plátně, které mohou sloužit pouze jako jakýsi podklad, na který bude až později aplikována. Jak je tedy možné, že velký počet diváků Rothkova díla se před jeho obrazy dojíká a pláče? Nemohou se ubránit hluboké emoci, kterou nedokáží popsat? Je to právě z důvodu prožívání vznešeného okamžiku?

„Poutníku, kdo jsi ? Vidím, jak jdeš svou cestou, bez výsměchu, bez lásky, s nevyzpytatelnými očima ; vlhký a smutný jako olovnice, jež nenasyčena vychází z každé hlubiny opět na světlo – co hledala tam dole ? –, s hrudí, jež nevzdychá, se rty, jež skrývají svůj hnus, s rukou, jež se vztahuje už jen zvolna : kdo jsi ? cos dělal ? Odpočiň si tu : toto místo je pohostinné pro každého – zotav

¹⁰⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Mimo dobro a zlo: předehra k filozofii budoucnosti*. Praha: Aurora, 2003, s. 229.

¹⁰⁶ BATAILLE, Georges. *Erotismus*. Praha: Herrmann, 2001, s. 286.

¹⁰⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Mimo dobro a zlo: předehra k filozofii budoucnosti*. Praha: Aurora, 2003, s. 270.

se ! A at' jsi kdokoli : co se ti líbí ted' ? Co ti poslouží k zotavení ? Řekni jen : co mám, to ti nabízím ! – "K zotavení ? K zotavení ? Ach, ty zvědavče, co to mluvíš ! Ale dej mi, prosím – " Co ? Co ? vyslov to ! – "Ještě jednu masku ! Ještě druhou masku !"¹⁰⁸ Tato citace z knihy *Mimo dobro a zlo* definuje Nietzscheho nehierarchické uvažování v rámci vznešenosti. Bez výsměchu a bez lásky, člověk, který není zatížen vztahem k okolí ani pozitivním, ani negativním způsobem, je poutník, který se na světě objevil z čista jasna. Tento člověk, který se vydá do hlubiny, se opět navrací na světlo. Je unavený a působí, že potřebuje pomoc od okolí, které mu ji nabídne. Jedná se ale o nepochopení. Ten, kdo nepoznal hlubinu, vnímá potřísněného cestovatele jako trpícího chudáka. Poutník však nahlédl podstatu vznešeného prožitku v hlubině natolik, že jeho fyzický stav a vzhled v tuto chvíli pro něj nejsou důležité. Jeho odpověď, že potřebuje masky, se může zdát až ironická. Kdyby se rozhodnul navrátit do společenského života, nejspíše by masku skutečně potřeboval. Po návratu ze samoty ale již nemůže být nikdy takový jako předtím. Zde se setkáváme s fenoménem osamění, který intenzivně patří k prožitku vznešenosti. V utrpení, v nahlížení do hloubky obrazu nebo jiného objektu se člověk setkává pouze se sebou samým. Nahlíží do díla stejně tak, jako do svého nitra. Obnažen, propadá se do jeho hloubky a navrací se do jeho plochosti. Vznešenost je ale dočasná. Pozorovatel je konfrontován s nutností návratu do každodenní reality, která si žádá o opětovné nasazení společenské masky.

Umělec je podle Nietzscheho člověk, který umožní prožít vznešený prožitek. V pozorovateli dokáže umlčet egoistické pudy, učí jej naslouchat. Umí přitáhnout pozornost. Pokud se podaří dosáhnout této situace, pozorovatel začne zrcadlit umělecké dílo. Umělec umožní, aby se ve sledujícím zrcadlilo hluboké nebe, nekonečná plocha, která má hloubku. Je tedy možné ji pojímat všema směry, nezná hranic. Sdílení vznešenosti z umělce na pozorovatele tedy funguje jako autentický prožitek samotného pozorovatele. Vzhledem k tomu, že moment prožívá v samotě, není obtěžkán ničím, co by mu umělec pouze zprostředkoval. Jako zrcadlo se stává samotným tvůrcem svého prožitku, vstupuje do obrazu, který je jasně definován. Pozorovatel se v něm však může neomezeně pohybovat. Do reality se navrací obohacený novým zážitkem, obnažený křehkostí, plný vůle i nevůle.¹⁰⁹ Stejně tak působí na Rothkovo dílo. Dojme nás, obejmě nás svou vřelostí, zároveň nás pozře svou temnotou, která se zdá být nekonečná. Můžeme se do jeho barevných ploch nekonečně propadat. Nechá nás svobodně putovat po své ploše, je pouze na nás, jak se z ní navrátíme zpět. Pocit neohraničené svobody putování po obraze má svůj limit, nemůže trvat nekonečně.

5.8 Nejistota

Na konec této kapitoly bych se navrátila k Immanuelu Kantovi, který považuje za vznešené to, co se bezprostředně líbí v důsledku svého odporu proti zájmu smyslů. Objekt vzbuzující vznešený prožitek je předmět, jehož představa nás vede k tomu, aby vnímala nedosažitelnost přírody jako znázornění idejí, jak již bylo uvedeno dříve. Kant vnímá jako zdroj vznešenosti přírodu, nikoliv něco, co stvořil člověk. Jedná se tedy o objekt, který prvotně může smysly dokonce odpudit, na druhou stranu je přitažlivý. Vnímání tohoto předmětu umožní vznešený okamžik, který dále vede ke zobrazení idejí. Objekt, který pozorujeme, je ve své nedosažitelnosti a hrůze zobrazitelem

¹⁰⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Mimo dobro a zlo: předehera k filozofii budoucnosti*. Praha: Aurora, 2003, s. 278.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 295.

těchto myšlenek. Kant tedy považuje vznešenost za pohnutí, které je předstupněm k dosažení vyšších idejí.¹¹⁰ V této situaci je otázkou, zda je možné Kantův odkaz k přírodě aplikovat stejným způsobem jako u vizuálního vyjádření. Umělecké dílo je lidským výtvořem, v případě Rothkova obrazu se nejedná o nápodobu, ale o autonomní objekt, který nezobrazuje nic konkrétního. Pozorovatel se při jeho vnímání setkává s naprostou svobodou vyjádření. Abstrakce jako taková nemůže zprostředkovat konkrétní ideje. Utváří v pozorovateli potřebu putovat, asociativně uvažovat o barvách, tvarech a prostorech, které zobrazuje. Je však možné se jejím pozorováním přímo dostat k samotným idejím? Paralelu vnímám v momentě účelnosti přírody a uměleckého díla. Kant považuje přírodu, která vyvolává vznešený prožitek za lhostejnou vůči pozorovateli. Netvoří své formy pro zalíbení, protože kdyby tomu tak bylo, jednalo by se stále o objektivní účelnost. V tomto případě je na pozorovateli a jeho obrazotvornosti, jak se rozhodne přírodu vnímat.¹¹¹ Provokuje jeho smysly, rozvíjí jeho představy, které jsou přesahující. Podobně můžeme vnímat Rothkův obraz *Rust and Blue*. Dílo nezobrazuje za konkrétním účelem nějaký specifický děj. Nebylo vytvořeno, aby vyvolávalo prvoplánový pocit hrůzy nebo radosti. Naopak, v nejistotě, kterou evokuje, pozorovatel reflektuje vlastní představy. Obraz nám neservíruje způsob, kterým jej máme pozorovat, už vzhledem k tomu, že je vůči nám indiferentní. Tíseň, kterou sledující prožívá, je jeho vlastním konstruktem. Vztahuje sám sebe vůči obrazu a na základě toho prožívá intenzivní vznešený prožitek. Abstraktní dílo je tedy podněcovatelem vznešenosti, bez aktivní účasti pozorovatele by ale tento typ prožitku nevzniknul.

¹¹⁰ KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975. Estetická knihovna, s. 97.

¹¹¹ Tamtéž, s. 156.

6. ZÁVĚR

Závěr tohoto zamyšlení bych chtěla koncipovat podobně fluidně jako samotný prožitek vznešenosti. Na konci této práce vystává více otázek než konkrétních odpovědí. Setkáváme se spíše s eventualitami, které nám nastiňují důvody dosažení okamžitého vytržení, které souvisí s prožíváním vznešenosti. Můžeme vnímat opakující se roviny, které s tímto prožitkem souvisí a prostředky, ze kterých vznešenost v rámci vizuálního vyjádření vychází. První dvě kapitoly nastiňují, že vznešený prožitek je intenzivně ovlivněn časem. Co se týče abstraktního malířského díla, jeho vznik samotný obsahuje důležitou časovou rovinu, kterou ovlivňuje délka jeho vytvoření umělcem, jak jsme si ukázali na příkladu díla Barnetta Newmana, který dílo zpracoval jako nehybnou formu bezčasu, v kontrastu s Luciem Fontanou, jenž zachytil neuchopitelný moment přítomnosti. Další úroveň je následná interakce s pozorovatelem vzniklého díla, která má svou podstatu opět propojenou s časovou rovinou. Dále se setkáváme s jeho neuchopitelným charakterem, jedním z důvodů, proč není možné analyzovat vznešenost jednoznačně, může mít více původců, tvůrců a způsobů prožívání. Navazuji kapitolou, která pojednává o absenci hierarchie v rámci vznešenosti. Po nastínění časových rovin a neuchopitelnosti sama sebou se nabízí myšlenka, že všechny vlivy, které ji utváří, mají stejnou hodnotu. Nakonec hovoříme o tísnivé emoci, kterou vznešené dílo vytváří, a proč je i přes její svíravý charakter pozorovatel vtahován do obrazu a má potřebu ji dále objevovat.

Naskýtá se zajímavá otázka – z jakého důvodu se právě tyto situace mohou dít během vnímání abstraktního uměleckého díla? Záměrně jsem zvolila více typů abstraktního vyjádření, které ale spojuje právě absence zobrazení konkrétního objektu. Nejsou tedy nápodobou reálného světa. Kant považuje za prostředek pro prožití vznešeného vytržení přírodou, zatímco vizuální umění je vždy jen nápodobou přírody samotné. Vznik druhu umění, které nijak nezprostředkovává reálné předměty, na něj umožňuje aplikovat tento přístup ke vznešenému, u Kanta vztahovaný pouze na přírodu. Člověk, který je jeho tvůrcem, v této souvislosti neprožívá vznešenost jako prostředek dosažení vyšších idejí, naopak se navrácí sám k sobě. Vrací se z vytržení ve stavu tísnivého povznesení opět na zem, dokonce do hlubin svojí duše. Burke vnímá malbu jakou pouhou imitaci obrazů, které reprezentuje.¹¹² Stejně, jako Kant, spatřuje umělecké dílo jako účelnost přírody ve formě věci. Přírodní účel však neumožní vznešený prožitek, jelikož je lidským výtvořem, tedy nápodobou.¹¹³

Nacházíme se v situaci, která rozděluje nikoliv způsob vnímání vznešeného prožitku, ale jeho prostředek. Jak jsem již zmínila, za života Burkeho ani Kanta žádná abstraktní díla nevznikala. Na druhou stranu je u Immanuela Kanta důležitý moment propojení vznešenosti s nekonečností. Nekonečno člověka zasahuje komplexním způsobem, lze ho nacházet v přírodních scénériích, člověk při jejich kontemplaci intenzivně pociťuje přesahující pocit, který jej však vrací k sobě samému. Navrací jej do momentu uvědomění si své podstaty, konečnosti, tedy i k určení a předefinování vlastní existence. Pozorovatel, konfrontovaný s danou scénérií, pociťuje sílu ideje ve výjevu přírody. Sledující se tedy k objektu (např. horám) vztahuje nejen svými myšlenkami, ale i tělem. Estetická kontemplace přírody vyvolá natolik silné pohnutí mysli, které je vyvoláno smysly. Jedná se o kombinaci podnětů, které člověka zasáhnou komplexně.

¹¹² BURKE, Edmund. (1823). A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. Thomas M'Lean, Haymerket, s 84.

¹¹³ KANT, Immanuel. Kritika soudnosti. Praha: Odeon, 1975. Estetická knihovna, s. 42.

Je však důležité poznamenat, že Kant vnímá abstrakci v přírodních jevech jako jsou například květiny a listové ornamenty, samy o osobě nic neznamenají, ale vytváří příjemný prožitek. Tento pocit by se dal spojit spíše s prožitkem krásy než vznešenosti.¹¹⁴ Tyto přírodní výjevy jsou ale zobraziteli nekonečnosti pouze částečně. Pokud na ně nahlížíme jako na celek, jedná se o konkrétní předměty, náhled do jejich části, výřez může být abstrakcí, pokud dokážeme odhlédnout od celku. Situaci lze přirovnat k pohledu na umělecké dílo zobrazující reálnou figurální kompozici. Pokud definujeme konkrétní část díla, kde se například nachází detail látky, oblečení jedné z figur, můžeme tento výřez obrazu vnímat jako abstrakci. Stejně tak se dá pohlížet na Kantovo pojetí abstraktních ornamentů.

6.1 Jazyk jako překážka

Otázkou je, zda přirovnání vizuálního díla k poznané realitě a jeho konkrétní pojmenování není pouze potřeba přiklonit se k verbálnímu vnímání situace. V rámci vizuálního vyjádření je verbalizované podobenství utilitární, snaží se pozorovateli zprostředkovat konkrétní představu. Vždy se jedná o nápodobu světa, v rámci které je umělec schopen utvářet nová prostředí, k jejich zobrazení však používá jazyk nápodoby. Ač je předmět zobrazen sebe více minimalistickým způsobem, stále se jedná o znak konkrétní věci, obraz má tedy symbolickou hodnotu, předává pozorovateli konkrétní informaci. Friedrich Nietzsche tvrdí, že nejhlubší věci pociťují nenávist vůči obrazu a podobenství. Nastiňuje křehkost vznešeného vytržení, která může být násilně narušena jakýmkoliv typem nápodoby. Nápodoba funguje jako návrat do reálného světa, proto vznešený prožitek v rámci vizuálního vyjádření nemůže obsahovat prvky reality. V této souvislosti lze citovat Nietzscheho zamyšlení. „Existují hnutí tak křehká, že člověk učiní dobře, jestliže je zakryje hrubostí a zastře k nepoznání; jsou činy z lásky a překypující velkorysosti, po nichž není nic radno více než vzít hůl a očitého svědka zmlátit: tím člověk zakalí jeho paměť.“¹¹⁵ Vznešenost vycházející právě z vnímání vizuálního díla je natolik křehká, že zaobalení slovy ji může zničit. Vjem, který uvedl pozorovatele do vznešeného vytržení, je nutno zakonzervovat v jeho původní podobě. Divák hotového díla, který by mohl představu znovu interpretovat, situaci zkaží, zakalí pojmy a zničí je. Jen tak je možné absolvovat opětovný návrat do profánní reality. Očekávání konkrétní představy, kterou uzmou kategorie, jež se jí snaží uchopit, utvoří opačný efekt. Vznešenost se vzdálí a stává se pouhým pojmem. Ve vizuálním vyjádření závislém na kombinaci barev a tvarů, které nejsou zatíženy specifickým dějem, jsou vedle sebe kladeny do kontextů, je možná volná interpretace a vniknutí do podstaty díla. Pozorovatel se stává poutníkem. V tomto kontextu je zajímavá Nietzscheho metafora poutníka požadujícího masku po návratu do reality a název Lyotardova díla *Putování*. Poutník je solitérem na své cestě poznání, navrací se stále do stejného bodu, aby pochopil cykličnost celého procesu poznání, která právě umožňuje vznešené vytržení, následované návratem do profánní existence.

Vyvstává tedy otázka problému jazyka, který vytváří bariéru mezi objektem a vznešeným prožitkem, protože neustálá potřeba pojmenovávat objekty, které utváří pocity, jako je právě vznešenost, ničí prožitek samotný. Jak již bylo zmíněno v úvodu, samotné slovo označující tento okamžik (vznešenost), je zavádějící. Vznešenost je prožitkem vizuálního vstřebávání podnětu a

¹¹⁴ KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975. Estetická knihovna, s. 54.

¹¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Mimo dobro a zlo: předehra k filozofii budoucnosti*. Praha: Aurora, 2003, s. 40.

jeho transformování. S tímto pracuje Jean François Lyotard, který se v tomto kontextu odkazuje na Emmanuela Levinase, jenž vnímá svět jako „společenství rukojmích“. Podle Lyotarda je nutné zpřístupnit určitý způsob myšlení (v našem případě vizuální) za použití jiného jazyka. Tento způsob předání myšlenek je komunikací. V případě výtvarného díla pozorovatel komunikuje s jeho vizuálními atributy, vztahuje se k nim a na základě toho vytváří myšlenky. Lyotard tvrdí, že komunikace je problémem, protože vyžaduje neustálý překlad. Můžeme být přeloženi anebo můžeme překládat sami sebe, v tom není žádný rozdíl. Podle Lyotarda je každé vyslovení toho, že je určitý objekt „vznešený“, rozumovou záležitostí. Užívání rozumu v souvislosti s prožitky jako je vznešenost, souvisí s potřebou žít a komunikování ve společnosti. Tuto situaci považuje Lyotard za komplexní a komplexita souvisí s vědecko-technickým uvažováním, které nemůže ze své analytické podstaty zahrnovat pocity.¹¹⁶ Z tohoto důvodu vnímám umělecké abstraktní vyjádření, které není jakkoliv zatíženo zobrazením objektů nebo pojmů, jako nejvíce blízké samotným pocitům. Není možné popisovat jeho významy, ale pouze prostředky, kterým je zobrazeno, jako je použití barev, velikost formátu a tak dále. Podle Lyotarda tento typ umění slovy znásilňujeme, když máme potřebu jej neustále komentovat. Tvrdí, že umělecké dílo chce být chápáno, ale zároveň komentováno.¹¹⁷ Tímto je ale vznešenost popírána a narušována. Verbální jazyk umožňuje v rámci vizuálního díla pouze překládat. Jedná se o transkripci, která nedovoluje zkušenost předávanou obrazem znovu prožít. Překlad má utilitární charakter, je vytvářen, aby mu bylo rozuměno, je tedy společensky přijatelným pravidlem, které je obecné. Prožitou vznešenou zkušenost nelze do této přihrádky jen tak vsadit, jelikož tím ztrácí svoje hlavní charakteristiky.

Georges Bataille se k této problematice vyjadřuje taktéž. Řeč považuje za nástroj, který neumožňuje uchopit to, na čem nám opravdu záleží. Filozofie podle Bataille nedokáže vystoupit z řeči, kterou používá takovým způsobem, že po ní nikdy nenásleduje ticho, ale vždy další nekončící tázání, které neumožní vytržení. Toto tázání má smysl pouze v momentě, pokud vychází ze samotné filozofie, pokud se nejedná o transkripci jiné disciplíny, kterou filozofie uchopuje svým vlastním jazykem. Na druhou stranu Bataille klade „mlčení erotismu“.¹¹⁸ Právě toto mlčení, které spočívá v okamžitém vytržení, v momentu vznešenosti, je opakem komentování. V kontextu s vizuálním vyjádřením, které poskytuje obraz, vytvářející vznešený prožitek, je mlčení nutností. Potřeba neustálého uchopení je opakem mlčení. V mlčení je skryto uvědomění, že nás tento prožitek skutečně přesahuje. *„Vrchol bytí se ve svém celku odhaluje jedině v pohybu transgrese, v němž myšlení založené na rozvíjení vědomí skrze práci, nakonec práci překračuje s vědomím, že se jí nemůže podřídit.“*¹¹⁹ Tato citace ilustruje, jakým způsobem v rámci vznešeného prožitku vědomí manipuluje. Verbálním jazykem chce uchopit vjemy, nechce se jim podřídit. Na konec je ale konfrontováno se situací, že jej přesahují, nemůže mít nad nimi absolutní kontrolu. Erotismus Georgese Bataille v této souvislosti funguje jako opak kolektivního vědomí, které situaci jasně definuje. Je spojen se zákazem, jedná se o přesahující neklid. Právě v momentu vytržení erotickým neklidem přichází přesahující pocit, moment vnímání konečnosti, jako kdyby neexistoval. Je narušena nadvláda vědomí, která se snaží podmanit si smyslové

¹¹⁶ LYOTARD, Jean-François. Putování a jiné eseje. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. [Praha]: Herrmann, 2001, s. 67.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 67.

¹¹⁸ BATAILLE, Georges. Erotismus. Praha: Herrmann, 2001, s. 343.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 345.

vjemy. Natolik intenzivní prožitek přítomného okamžiku utváří zapomnění diskontinuity. Bataille v tomto kontextu dává za příklad poezii, která, ačkoliv je verbálním prostředkem vyjádření, umožňuje pocit splynutí předmětů.¹²⁰ Pokud ale abstraktní vizuální vyjádření nezobrazuje žádné konkrétní předměty, poté se odehrává situace splynutí samotného. Přichází svobodný moment obrazotvornosti, který se realizuje vůči vizuálnímu objektu. Pozorovatelova představa nemá limity, stejně tak jako probíhající vznešený okamžik.

6.2 Abstraktní vyjádření jako nová příroda

V rámci putování po způsobech prožívání vznešenosti vnímáme rozličné přístupy. V dobách, kdy mělo umění převážně mimetickou funkci, nebylo považováno za vizuální fenomén, který umožňuje přesahující prožitek. Jeho existence za účelem vyjádření poznaného světa byla jeho limitem. Vznešený prožitek byl spojen s pocítením nekonečna, které člověk spatřoval v přírodě, která má moc vznešenost zprostředkovat svými scenériemi. Samotná představa nekonečnosti však přesahuje měřítko veškerých smyslů, pozorovatel je schopen ji nahlédnout pouze okrajově.¹²¹ Takto situaci rozpoznal Immanuel Kant., 20. století ale pozorovateli nabídlo jiné formy umění, které s mimesis již nepracují.

V tento moment vyvstává otázka, zda umění samotné není přírodou. Potvrdili jsme, že abstraktní vyjádření z určitých důvodů umožňuje přesahující, vznešené vytržení. V této souvislosti by bylo možné jej vnímat jako přírodní jev. Pro současného člověka pohled na rozbouřené moře nebo pohoří pravděpodobně neutváří stejný dojem jako pro pozorovatele 18. století. Kantova optika z tohoto důvodu není natolik aktuální. Jeho pojetí vznešenosti pro nás nebude přijatelné, jelikož máme odlišné výchozí body. Je ale možné stejný prožitek aplikovat na jiný inspirační zdroj. Ačkoliv je abstraktní umělecké dílo lidským výtvozem, umožňuje podobný prožitek, pozorovatel je mu lhostejný, přesto mu obraz může otevírat možnosti produktivní obrazotvornosti. Pokud však dílo umožňuje vznešené vytržení, do jaké míry je skutečně lidským výtvozem? Naskytá se nám situace, kdy lidský výtvor dokáže nabídnout stejný prožitek jako příroda. Na příkladech jsme ukázali, že v rámci vizuálního vyjádření umělec někdy funguje jako médium, jako jakýsi průtokový kanál. Dále jsme poukázali na situaci, kdy v rámci díla absentuje jakákoli hierarchie. Všechny jeho části mají stejnou důležitost, tuto situaci je ale možné aplikovat na umělce i pozorovatele. Obrazotvornost umělce ani sledujícího nemusí mít hranic, právě proto, že je sama přírodou. To jsme předvedli v kapitole ilustrované dílem *Svanen* Hilmy af Klint, přírodní jevy podněcují umělcův vznešený prožitek, dále předatelný pozorovateli. Je přirozeným děním v rámci lidského vnímání, člověk nad ním nemá kontrolu. Nemožnost ovládat čas v rámci vznešeného vytržení a být si vědom jeho limitů je opět moment uvědomění si toho, že nás příroda v tuto chvíli přesahuje. Dalo by se tedy říci, že abstraktní vizuální vyjádření, které jsem ilustrovala na konkrétních příkladech děl, je novou úrovní přírody (resp. jejích jevů člověka přesahujících, jako je např. rozbouřený oceán nebo masiv pohoří). Na rozdíl od Kanta je možné situaci vnímat tak, že člověk je součástí těchto jevů, stejně tak jako jim je podřízen, může je sám utvářet. Vznešenost v rámci vizuálního abstraktního vyjádření je možná novou podobou přírody.

¹²⁰ BATAILLE, Georges. *Erotismus*. Praha: Herrmann, 2001, s. 34.

¹²¹ KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975. Estetická knihovna, s. 88.

6.3 Jednota produktivní obrazotvornosti

Produktivní obrazotvornost vytváří vznešené vytržení. Jak ji ale můžeme definovat? Jindřich Karásek ji v pojetí Kanta popisuje jako činnost, která produkuje syntézu vjemů. Má schopnost vytvořit z rozmanitosti počitků jednotný názor. Obraz, který vytvoří, je vždy jednotnou množinou libovolně definované rozmanitosti, které ale nepředchází určité jednotící pravidlo.¹²² Opět se tedy dostáváme k podstatě vznešeného prožitku. Pro jeho pocítění je nezbytné se zbavit předem definovaných pravidel. Obrazotvornost je schopna samostatně tvořit, fungovat jako autonomní síla, která interaguje s objektem pozorování. Ve vizuálním umění je obraz jednotný objekt skládající se z kombinace elementů, které utváří specifickou množinu. Umělec se rozhodne utvořit konkrétní rámec svého díla, rozhodne se, kde bude mít jeho dílo limity, zvolí konkrétní formát obrazu, specifické barvy, kompozici a tak dále. Umělcův vnitřní svět může tyto prostředky překračovat, ale pokud by se tak skutečně stalo, zůstal by v autorově představě nebo by také nemusel existovat vůbec. Když pozorovatel sleduje vizuální objekt, vstřebává jakousi jednotu, předem utvořenou umělcem. Na počátku se ale zdá být chaotická a nesrozumitelná. Prvotní dojem je nepochopení dané situace, pozorovatel chce zpočátku dílo pochopit, přirovnat ho ke konkrétním objektům, hledat v něm svět, který zná. Potřeba dílo jasně uchopit se rozplyne v momentě, kdy pozorovatel nalezne záchytné body pro svou obrazotvornost. Vznikne opět prožitek jednoty. Jedná se tedy o jakési předání vznešeného vytržení z umělce na pozorovatele, samotný prožitek vznešeného okamžiku probíhá podobným způsobem, jen má jiné výchozí body. Tento moment potvrzuje, že je nutností, aby si v nabízejícím se chaosu divák (tvůrce i pozorovatel finálního díla) utvořil autonomní svět za pomoci produktivní obrazotvornosti. Kant tvrdí, že transcendentální poznatek je nejen apriorní, ale je také podmínkou možnosti jiných apriorních poznatků. To by znamenalo, že všechny obrazotvornosti, které jsou s vizuálním dílem spjaty jsou na sobě závislé, fungují na bázi komunikace.

6.4 Absence účelu

Důležitým průsečíkem ve vnímání vznešeného prožitku je absence účelu. Tomáš Koblížek potvrzuje, že Kant vnímá přírodu jako neúčelnou entitu. Pocit vznešenosti, který v pozorovateli evokuje příroda, nedefinuje žádnou účelnost věcí. „*Předměty, jimž připisujeme vznešenost, fungují pouze jako podněty k tomu, abychom následně - již vně vztahu k předmětu, který dal takový podnět - reflektovali rozumovou dimenzi naší subjektivity.*“¹²³ Abstraktní vyjádření v podobě obrazu tedy není předmětem účelu, nýbrž podnětem k obrazotvorným představám. Je startovním bodem, který může vyprovokovat zrod vznešené extáze. Otisk vznešeného prožitku, který pravděpodobně umělec prožíval při tvorbě díla, je opět recyklován a znovu zpracován novou obrazotvorností. Kdyby byl součástí tohoto procesu jasně daný účel, bylo by za cíl jej v určitý moment naplnit. V momentě jeho dosažení by nemohla fungovat nekonečná komunikace mezi aktéry procesu, došlo by se k mrtvému bodu, který by již neumožňoval prožít vznešenost. Cyklický charakter vznešeného prožitku nás navrácí k filozofii Friedricha Nietzscheho. Jakub Chavalka považuje Nietzscheho představu o obrazotvornosti za komunikaci mezi smyslovostí a racionalitou. Rozum se od obrazotvorné fantazie nemůže odloučit, je na ní závislý. Mezi těmito

¹²² Koblížek, T. (2013). Role obrazotvornosti v Kantově „Kritice Soudnosti“. In J. Marek & M. Vrabec (Eds.), *Obrazotvornost v dějinách evropské filosofie* (p. 157). Togga., s. 176.

¹²³ Tamtéž.

kontrastními póly vzniká napětí, které je pro prožitek vznešenosti nutný. Poznávací pud rozumu, je krocen fantazií, která vytváří vrstvy vnímání postrádající konkrétní účel. Nietzsche v tomto kontextu užívá metaforu orání pole. Po vyorání pole nastoleného rozumu, přichází rádlo obrazotvornosti.¹²⁴

Důležitou stránkou neúčelnosti tohoto momentu je nevědomá rovina prožitku vznešenosti. Jeho příchod není možné přímo ovlivnit, tedy není ani možné záměrně vyvolat jeho ukončení. Když o něm pozorovatel neví během jejího trvání a uvědomí si až posléze, co prožil, je zážitek skutečně autentický. Vytváření imaginárních tvarů a rytmů během tvorby a následného pozorování je tedy dětskou hrou, která nemá za účel cokoliv poznat nebo intelektuálně pojmout. Analýza dané situace může probíhat až poté, když je imaginativní složka vnímání vyměněna za racionální. Syntéza na základě obrazotvornosti je tedy prováděna v přímém přenosu samotného pozorování. Vznešenost není definovatelná během jejího průběhu, ale až po jejím ukončení.

6.5 Vznešenost jako míjení

Vznešenost by se tedy dala vnímat jako *míjení*. Setkání se s těkavou přesahující entitou, jež nás vyděsí a zároveň dojmě. Je nám vzdálená a zároveň na nás naléhá, jelikož si uvědomíme, jak moc nás situace přesahuje. Je pouze letmým dotykem, který nemá další pokračování. Na druhou stranu v nás zůstane vědomí, že naše maličkost je schopna tuto hloubku pojmout, nahlédnout ji, alespoň z dálky. Jsme konfrontováni s dotykem, který nemůžeme přerušit, ale ani prodloužit. Je jakýmsi osudovým setkáním se s platonickou láskou uprostřed rušné ulice, které se už nikdy nezopakuje. Pokud ano, nebude mít už nikdy stejnou podobu. Toto ilustruji básní Charlese Baudelaira.

Jedné kolemjdoucí

*Ulice kolkolem hřímala se stonem,
když, majestátná strast, vhalená v róbu černou,
mne žena míjela a rukou přenádhernou
tlumivě houpala vlečkou i festónem.*

*Na noze sochy šla se vznešeností svou
a já jsem pil a pil, jak blázen hnaný bičí,
v sinavém oku tom, kde uragány klíčí,*

¹²⁴ Koblížek, T. (2013). Role obrazotvornosti v Kantově "Kritice Soudnosti". In J. Marek & M. Vrabec (Eds.), *Obrazotvornost v dějinách evropské filosofie* (p. 157). Togga., s. 176..

fascinující žal a rozkoš vražednou.

Blesk... a pak tmoucí noc! Prchává krásu bledá,

jež jsi mne vzkřísila pohledem létavic,

cožpak tě uzřím zas až ve věčnosti leda?

Jinde! A daleko! Pozdě! Snad nikdy víc!

Vždyť nevíš, kamže jdu, - já, kam tvůj únik vlá,

ty, již bych miloval, ty, ježs to věděla! ¹²⁵

Metafory, které Baudelaire využívá k popisu scénérie, mohou přiblížit vznešený prožitek verbálněji než abstraktní umění. Princip je ale stejný. Situace setkání přichází z čista jasna. Obraz, který pozorovatele uhrane, se náhle zjeví. Kombinace pozorovaných elementů, ze kterých se skládá, vzbudí vzrušení, které člověka přesahuje z důvodu, že ho v daný moment neočekává. Pozorovatel si ale již během situace samotné je vědom její konečnosti. V tomto případě se básník táže, zda tajemnou kolemjdoucí potká „ve věčnosti“, je mu jasné, že žitý okamžik brzy skončí. Ví, že toto setkání je unikátní a neopakovatelné. Zde se nachází paralela s momentem nekonečnosti, která lidské bytí přesahuje, je možné si uvědomit jeho existenci. Tím však představa o něm končí. Tato báseň shrnuje téměř všechny elementy vznešeného prožitku, které jsem rozvedla v kapitolách výše. Časová podstata prožitku je definována letmostí situace, která se již nebude opakovat. Uhrančivý, ale tísnivý a dekadentní zjev procházející dámy demonstruje vzrušující podstatu kontrastu tísně a slati zároveň. Zjevení dané scénérie, která se vynoří z čista jasna, vysvětluje, že situace není uchopitelná jejím pozorovatelem, ani sama sebou, prostě se jednoduše stane. Situace je chaotická a komplexní zároveň, obrazové a vjemové části, ze kterých se skládá jsou roztříštěné. V chaosu opilosti se básník probudí a zří to, co je v danou chvíli důležité, to je právě vznešené vytržení.

¹²⁵ BAUDELAIRE Charles. *Květy zla*. Praha: Melantrich, 1948., s. 181.

Seznam literatury

- BATAILLE, Georges. Erotismus. Praha: Herrmann, 2001.
- BATAILLE, Georges. Svrchovanost. Praha: Hermann, 2000.
- BAUDELAIRE Charles. *Květy zla*. Praha: Melantrich.
- BURKE, Edmund. (1823). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Thomas M'Lean, Haymerket.
- KANT, Immanuel. Kritika soudnosti. Praha: Odeon, 1975. Estetická knihovna.
- LYOTARD, Jean-François. Putování a jiné eseje. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. [Praha]: Herrmann, 2001.
- Marek, J., & Vrabec, M. (2013). *Obrazotvornost v dějinách evropské filosofie*.
- NEWMAN, Barnett a Stanislav KOLÍBAL. Barnett Newman: umělec - kritik. Přeložil Ladislav NAGY. Praha: Arbor vitae, 2003. De arte. ISBN 80-86300-18-8.
- NIETZSCHE, Friedrich. Mimo dobro a zlo: předehra k filozofii budoucnosti. Praha: Aurora, 2003.

Internetové zdroje

Spiritual Beliefs. (n.d.). Guggenheim. Retrieved November 26, 2023, from <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/hilma-af-klint-paintings-for-the-future/spiritual-beliefs>

Kedmey, K. (2017). "I'm interested only in expressing basic human emotions—tragedy, ecstasy, doom. . . ." MoMA. Retrieved November 26, 2023, from <https://www.moma.org/artists/5047>

Obrazy

Af Klint, H. (1915). *Svanen*. Wikipedia. [https://en.m.wikipedia.org/wiki](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Hilma_af_Klint_Svanen.jpg)

File:Hilma_af_Klint_Svanen.jpg

Fontana, L. (1965). *Concetto Spaziale*. Sothebys. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-evening-auction-3/lucio-fontana-concetto-spaziale-attesa>

Newman, B. (1951). *Vir Heroicus Sublimis*. WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/vir-heroicus-sublimis-1950>

Pollock, J. (1952). *Convergence*. Jackson Pollock. <https://www.jackson-pollock.org/convergence.jsp>

Rothko, M. (1953). *Rust and Blue*. Moca. <https://www.moca.org/index.php/collection/work/no-61-rust-and-blue-brown-blue-brown-on-blue>