

Umenie:

raz silné, inokedy slabé, no vždy v pohybe

Miroslav Marcelli

Zostavovateľ tohto čísla sa na nás obrátil s otázkou, prečo ľudia mŕňajú toľko času a energie na umenie. Keďže sa obrátil aj na mňa, usúdil som, že neočakáva odpoveď, ktorá by sa opierała o empirické, sociologickými metódami získané a spracované údaje o motiváciách ľudí navštevujúcich galérie, kiná a divadlá. Zároveň mi bolo jasné, že nemá ísť ani o vyznanie, ktoré by svetu zvestovalo moje osobné pohnútky k tomuto zvláštnemu mŕňaniu času a energie. Zaisťte, mal by som pritom vychádzať z vlastných skúseností a zážitkov, mal by som naznačiť, že mi sféra umenia nie je cudzia a čosi o nej viem, ako sa však na filozofa patrí, to všetko by malo vyústiť do úvah o pojmoch umenia, umeleckej produkcie, umeleckého zážitku a pod. K otázke by som teda mal pristúpiť ako

Prvým z týchto zamlčaných predpokladov je presvedčenie, že ľudia naozaj na umenie mŕňajú veľa času a energie.

filozof a preformulovať si ju na problém človeka tvorcu a recipienta umenia. Už som sa takmer pustil do slohovej práce na takto pochopenú tému, potom som si však uvedomil, že v tomto „zadaní“ sú niektoré zamlčané predpoklady, ktoré by si práve z filozofického hľadiska zaslúžili explicitné vyjadrenie. Možno by som svoju kvalifikáciu pre skúmanie otázky umenia mohol osvedčiť práve tým, že sformulujem jej predpoklady a prejdem vzápätí k pochybnostiam, čo vyvolávajú.

Prvým z týchto zamlčaných predpokladov je presvedčenie, že ľudia naozaj na umenie mŕňajú veľa času a energie. Musím hneď povedať, že o tom dosť pochybujem. Je azda prejavom veľkého záujmu, aký v súčasnosti umenie v ľuďoch vyvoláva, počet návštevníkov galérií, divadiel, kín a ďal-

ších kultúrnych stánkov? Pripustíme, že počet návštevníkov veľkých svetových galérií stúpa a dosahuje predtým nepredstaviteľné čísla. No počet návštevníkov Louvru, ktorí sem prechádzajú zo všetkých strán sveta, aby videli Monu Lisu a vzrušene sa tiesnia pred jej zaskleným originálom myslíac na román Da Vinciho kód, asi nebude veľmi presvedčivým argumentom v prospech tvrdenia o masovom záujme o umenie. Podobne by sa dalo spochybniť, či beznádejne vypredané predstavenia veľkých svetových operných scén naozaj svedčia o tom, že záujem o vnímanie klasického operného repertoáru dosahuje dnes priam masový rozsah. Viem si celkom dobre predstaviť úvahu, ktorá by od opisu takýchto fenoménov smerovala k záveru, že neukazujú vzostup, ale práve naopak úpadok záujmu o umenie sprevádzaný jeho nebývalým zneužívaním a bezohľadným rozpúšťaním v zmesi komercie, gýča a novodobých mytológií. Napokon, úvahy tohto zamerania si už dlhšiu dobu nemôžu nárokovať na originalnosť a okrem opakujúcich sa nárekov nad stavom umenia sa líšia iba ďalšími potvrdeniami regresu, ktorý vstupom digitálnych technológií nadobudol naozaj masové rozmery. Ak sa v ďalšom texte nepridám k týmto, bezpochyby oprávneným postojom a názorom, nie je to z obavy o originalnosť mojich záverov, ale skôr preto, že v pozadí otázky, či ľudia umenie potrebujú, nachádzam ešte jeden skrytý predpoklad. Ide o to, že tak táto otázka, ako aj odpovede upozorňujúce na zhubné účinky komercializácie, nahrádzanie umenia zábavou a záplavu gýča predpokladajú, že vieme, čo je to umenie.

No keď odhaľovanie skrytých predpokladov otázky moci umenia posunieme k problému vymedzovania samého poj-

mu umenia, mali by sme si hneď uvedomiť, že sme vstúpili na cestu, ktorá filozofov láka skôr nekonečným odhaľovaním nových obzorov než vidinou dosiahnutia cieľa. Je to jeden z tých podnetov na rozvinutie filozofických úvah, ktoré sa síce uberajú k pojmovému určeniu, no ak ho nedosiahnu, sokratovsky uzavrujú, že predsa len priniesli poznanie, aké je to všetko zložité a hodné ďalšieho uvažovania. Ako som už naznačil, budem k položenej otázke pristupovať ako filozof, nič iné mi napokon neostáva. Namiesto nekonečného postupovania k pojmovému vymedzeniu umenia by som však chcel prijať trochu skromnejšiu stratégiu, ktorá sa neusiluje o priame uchopenie idey veci samej, ale sa zameriava na zachytenie znakov odlišujúcich ju od iných vecí.

S akými „vecami“ budeme umenie konfrontovať, aby sme zistili, čím sa od nich líši, a tak aspoň nepriamo spoznali jeho povahu? Vo filozofických a estetických štúdiách je tradičným náprotivkom umenia veda: hľadajú sa špecifické črty, ktoré umenie a umeleckú tvorbu odlišujú od vedy a vedeckého poznania, nastoluje sa otázka kognitívneho prínosu umenia, spolu s tým sa otvára príležitosť zaujať pozíciu v spore o umeleckú pravdu atď. Pre uvažovanie o umení je asi táto konfrontácia s vedou potrebná, no skôr než k nej pristúpime, mali by sme k tejto dvojici pridať tretieho partnera, ktorým je mýtické myslenie. Tak nám to v úvodnej kapitole svojej pozoruhodnej práce Divé myslenie (*La pensée sauvage*) navrhuje Claude Lévi-Strauss. Samozrejme, primárnym predmetom etnológovho záujmu je tu mýtické myslenie. Podľa Lévi-Straussa postupy mýtického myslenia charakterizuje skutočnosť, že svoje výtvyry, mýty vždy vypracúva zo zbytkov predchádzajúcich sú-

borov, ktoré slúžili niečomu inému. Tento prístup k vytváraniu štruktúr Lévy-Strauss kontrastuje s vedou, ktorá svoje východiská nepreberá, ale vytvára pre potreby konštruovaných teórií. Takto načrtnutú opozíciu mýtického a vedeckého myslenia Lévi-Strauss rozvíja na viacerých rovinách. Na jednej z nich k postupom mýtického myslenia pridáva činnosť domáceho majstra, brikoléra: tento technický amatér pre svoje výtvary tiež využíva zvyšky predchádzajúcich súborov.

Lévi-Strauss môže potom povedať, že mýtické myslenie sa z tohto hľadiska javí akousi intelektuálnou brikolážou. Zároveň Lévi-Strauss na opačnú stranu, tam, kde stojí vedecké myslenie, kladie postupy inžiniera, ktorý svoje východiskové prvky tiež utvára podľa požiadaviek projektu. K rovine, kde mýtické myslenie sprevádza brikoláž a vedu inžinierske postupy, prístupuje

Lévi-Strauss pomocou prvkov, s akými sa na každej z týchto strán pracuje: na jednej z nich budú predmetom konštrukcií znaky, na druhej pojmy.

Lévi-Strauss hovorí, že „zatiaľ čo inžinier sa vzhľadom na obmedzenia, zodpovedajúce danému civilizačnému stavu, vždy usiluje preraziť si cestu vpred a dostať sa za ich hranicu, brikolér chtiac-nechtiac ostáva vnútri tejto hranice“ (Lévi-Strauss 1971: 40). Chápeme, že smerovanie za hranice charakterizuje nielen inžiniera, ale aj vedca. Chápeme i to, že brikoláž z tohto hľadiska vystupuje ako moderná

pripomienka mýtického prístupu k svetu. Skúmanie týchto rozdielov zastrešuje Lévi-Strauss pojmovou dvojicou, kde proti štruktúre stojí udalosť. Určenie odlišujúceho vedca (a spolu s ním inžiniera) od brikoléra (a celého mýtického myslenia) sa potom dá vyjadriť tak, že udalosti a štruktúre dávajú opačné funkcie: „Jeden vytvára udalosti (mení svet) pomocou štruktúr, druhý vytvára štruktúry pomocou udalostí“ (Lévi-Strauss 1971: 44).



Teraz môže Lévi-Strauss pristúpiť k umeniu, aby sa v tomto poli pokúsil o identifikovanie jeho miesta. Najskôr konštatuje podobnosti s jednou i druhou stranou opozície: umelec má niečo spoločné tak s vedcom, ako aj brikolérom, pretože remeselnými prostriedkami vytvára materiálny objekt, ktorý je zároveň objektom poznania (pozri Lévi-Strauss 1971: 44). Keď

si však všimneme smer, akým pri tomto vytváraní umelec postupuje, zistíme, že je to inverzia poznávacieho procesu: zatiaľ čo veda by vychádzala z redukcie pôvodného celku na jednotlivé časti a až potom by sa usilovala o vytvorenie štruktúrovaného súboru, v umeleckom diele, chápanom ako zmenšený model (Lévi-Strauss si ako príklad berie jeden Clouetov obraz) poznanie celku predchádza poznanie častí (pozri Lévi-Strauss 1971: 46). Umelecké zobrazenie však nesmeruje k čistej schéme celku, ale k takej syntéze, kde sa schéma, štruktúra spája s udalosťou.



Rembrandt van Rijn / Vladimír Kordoš: Návrat strateného syna

Umelecké dielo sa potom dá charakterizovať ako „vyvážená syntéza jednej alebo niekoľkých prírodných alebo spoločenských štruktúr a jednej alebo niekoľkých prírodných alebo spoločenských udalostí“ (Lévi-Strauss 1971: 48). Práve zo spojenia štruktúry s udalosťou v umeleckom diele Lévi-Strauss odvodzuje jeho schopnosť vyvolávať estetický zážitok.

Pokiaľ ide o mýtus, ten postupuje tou istou cestou ako umenie, ale v opačnom smere: vychádza zo štruktúry, z ktorej konštruuje určitý súbor udalostí, akým je rozprávaný príbeh. Nie je tu miesto na podrobnejšie sledovanie týchto úvah o mýte, vede a umení. Musím sa uspokojiť s takýmto schematickým uvedením v nádeji, že aspoň naznačí, v čom spočíva prínos Lévi-Straussovej koncepcie umenia a estetického zážitku.

Už samo umiestnenie umenia do konfigurácie, kde vystupuje spolu s vedou, inžinierstvom, mýtom a brikolážou, pokladám za nesmierne produktívne pre všetky skúmania umeleckých prejavov a ich recepcie. Vychádzajúc z tejto konfigurácie a osobitostí jednotlivých pozícií, môžeme aspoň predbežne sformulovať odpoveď na otázku, v čom spočíva moc umenia: umelecké dielo spojením štruktúry s jedinečnou udalosťou predstavuje ozajstný experiment s objektom, ktorý sa odohráva práve tak na strane umelca, ako na strane diváka. Všimnime si, ako Lévi-Strauss opisuje proces odohrávajúc sa v mysli diváka, ktorý stojí pred umeleckým modelom objektu: „Pretože voľba jedného riešenia vedie v porovnaní s iným k pozmenenému výsledku, je teda súčasne s iným

špeciálnym riešením, ktoré má divák pred očami, virtuálne daný aj súhrn všetkých týchto permutácií, a sám tento fakt premeňa diváka - bez toho, aby o tom vedel - na aktívneho činiteľa“ (Lévi-Strauss 1971: 46). Pri tejto nepriamej, ale dosť jasnej odpovedi, odkiaľ pramení sila umenia, však nemôžeme ostať. Kto hovorí o sile, nemal by zabudnúť na slabosť. Nedá sa povedať, že by Lévi-Strauss túto druhú stránku nevnímal. Pripomeňme, že Lévi-Strauss umelecké dielo pokladá za zmenšený model nejakej veci, ktorý zachytáva jej štruktúru a zároveň s ňou nejakú náhodnú udalosť sved-

čiacu o jedinečnosti momentu. Práve ono vtelenie náhodnej udalosti (ktorou na obraze môže byť odlesk oblohy, pohľad, ornament na šatách a pod.) odlišuje model, akým je umelecké dielo, od

modelov vo vede, kde štruktúra náhodu vylučuje. Je zrejme, že Clouetov portrét Alžbety Rakúskej sa pre ilustrovanie týchto syntéz štruktúry a udalosti mimoriadne hodí; napokon Lévi-Strauss sám priznáva, že ho nezvolil náhodou, že preňho reprezentuje akýsi archetyp umeleckého diela. Vnucuje sa však pochybnosť, či sa do takto vymedzených rámcov zmestia diela, ktoré rovnováhu medzi štruktúrou a náhodnosťou narušajú a programovo sa vzdávajú poslania reprezentovať existujúce objekty. Lévi-Strauss sa pochybnostiam, ktoré do jeho koncepcie naša abstraktné a nefiguratívne maliarstvo, nevyhýba. Sám upozorňuje, že uvedená rovnováha je veľmi vratká a ustavične ju vychylujú premeny módy, štýlu a spoločenských podmienok. K tomu dodáva: „Z

Už samo umiestnenie umenia do konfigurácie, kde vystupuje spolu s vedou, inžinierstvom, mýtom a brikolážou, pokladám za nesmierne produktívne.

tohto hľadiska sa impresionizmus a kubizmus nejavia ako dve postupné etapy vo vývoji maliarstva, ale skôr ako dvojaké spojené úsilie, ktoré sa síce nezrodilo v tej istej chvíli, ale bolo spoločne orientované: išlo o to, určitými navzájom komplementárnym deformáciami zaistiť ďalší život istému spôsobu výrazu, ktorého existencia bola vážne ohrozená (čo sa dnes stalo zjavnejšie)“ (Lévi-Strauss 1971: 55). Čo nám touto poznámkou Lévi-Strauss naznačuje, čo sa dnes stalo zjavnejšie? Bezpochyby je to stav ohrozenia, v akom sa umenie nachádza. To isté umenie, ktoré je také účinné pri aktivizovaní intelektuálnych schopností diváka, je dosť bezmocné v širšom spoločenskom priestore, kde mu v súčasnosti ostávajú iba únikové a defenzívne stratégie. Pri čítaní riadkov, čo Lévi-Strauss v tejto knihe (no aj v niektorých iných prácach) venoval súčasnému umeniu, sa ťažko ubránime dojmu, že k nám hovorí pesimista, ktorému iba odpor k dramatickým výrazom bráni hovoriť o zániku. V každom prípade je z tohto hľadiska estetická a intelektuálna účinnosť umeleckého diela v príkrom rozpore s jeho schopnosťou prežiť v podmienkach modernej spoločnosti. Dodávam však, že práve táto schopnosť prežiť dovoľuje uvažovať o umení v súčasnej spoločnosti a kultúre aj trochu inak.

Ako sme videli, umiestnenie umenia medzi vedu a mýtus Lévi-Straussovi umožnilo kontrastovať osobitosti umeleckého modelu a jeho vnímania. Umelec má niečo spoločné s vedcom i brikolórom, umelcom je však práve preto, že sa od nich zároveň odlišuje. Položme si otázku, či táto hra diferencií, ktorá je taká zreteľná pri príklade z klasického maliarstva, v rovnakej podobe pretrváva aj v modernom umení. Napokon sám Lévi-Strauss upo-

zornuje, že tam, kde umenie začína podliehať módam a spoločenským tlakom, sa pôvodná diferenciacia narúša a uvádza v tejto súvislosti „módu koláží“, ktorá umenie zblízuje s brikolážou. To nás privádza k myšlienke, či by sme toto preskupovanie pozícií a stieranie protikladov medzi tromi formami intelektuálnych aktivít nemali chápať ako pohyb, ktorý sa neobmedzuje na módy a avantgardné prejavy, ale mení samu povahu umenia.

Je príznačné, ako sa v 20. storočí pri nástupe modernej architektúry umenie začalo zblížovať s inžinierskymi postupmi, aby sa vteliло do konštrukcií, ktoré sú práve tak účelné, ako krásne. Jeden zo zakladateľov modernej architektúry a urbanizmu, Le Corbusier na začiatku svojej práce Za novú architektúru hovorí o estetike inžiniera a dospieva pritom k diagnóze prítomnej doby: „Inžinieri robia architektúru, pretože ich výpočet sa odvodzuje z prírodných zákonov. Cítíme, že v ich dielach je harmónia. Existuje teda estetika inžiniera, pretože vo výpočte musia byť určené členy rovnice a zasahuje sem vkus. Takže pri práci na výpočte je človek v stave čistého ducha a v tomto stave ducha sa vkus uberá zaručenými cestami“ (Le Corbusier 2004: 7). Podľa tohto chápania inžinierske postupy dosahujú vo svojich výpočtoch spolu s technickým kvalitami aj estetické. Priemyselné stavby, čo z tohto spojenia vzišli, pokladá Le Corbusier za krásne a ich obrazy vo svojej knihe umiestňuje vedľa obrazov antických a stredovekých pamiatok. Moderné inžinierstvo podľa jeho názoru preberá odkaz, akým sa k človeku obracala veľká tradícia a zo spojenia estetických kritérií s novými technickými prostriedkami čerpá energiu na uskutočňovanie programu prestavby sveta.

Le Corbusier sa vo svojich výzvach obracia aj na maliarov a sochárov, aby sa do tohto programu zaradili, našli svoje nové miesto vedľa inžinierov a spolu s nimi prispievali k zrodu nových miest. Ak chceme pochopiť zmysel a zámer inžinierskej estetiky, ktorú takto Le Corbusier vo svojich teoretických prácach zvestuje (aby ju zároveň naplnil aktivitami architekta, urbanistu a výtvarníka), nemôžeme ju obmedziť na úžitkové funkcie, prijatím ktorých sa umenie dostáva do sveta obyčajných ľudí, spríjemňuje im každodenný život a kultivuje ich estetické čítanie. Estetickú hodnotu vnáša do moderných projektov ten istý kalkul, ktorý určuje mechanické vlastnosti a vzťahy. Le Corbu-

sier jasne hovorí, že harmónia je výsledkom kalkulu. Krása moderných objektov nie je potom pridaná hodnota, ktorá by bola akýmsi ornamentom na funkčných vlastnostiach konštruktú; je to výsledok jeho utvárania podľa zákonov prírody.

Vieme, že Le Corbusierova inžinierska estetika napriek svojmu nespornému vplyvu nebola ani v radoch stúpcov modernej architektúry a urbanizmu prijímaná bez výhrad. Napríklad Karel Teige, ktorý presadzoval striktný konštruktivizmus „stroja na bývanie“, k nej zaujímal kritické stanovisko. Zdá sa mi však, že práve Le Corbusierova inžinierska estetika nám ukazuje transformáciu, ktorá umeleckú tvorbu priviedla k inžinierskemu postupu a postavila ich na spoločný základ kalkulu. V dobe, keď sa tento proces odohrával,

zachytil Lévi-Strauss v premenách umenia predovšetkým znaky ohrozenia a ústupu. Táto charakteristika má svoje oprávnenie, pokiaľ budeme trvať na tej osobitosti umeleckej aktivity, ktorá umenie ako zvláštnu rovnováhu štruktúry a udalosti oddeľuje od inžinierskych konštrukcií. Ak však pripustíme, že tieto konštrukcie môžu mať aj estetický charakter, bude prijatie takýchto postupov svedectvom flexibility umenia. Schopnosť presúvať sa na nové pozície a prijímať ich postupy prejavilo umenie aj vo vzťahu k tomu vrcholu trojuholníka, kam Lévi-Strauss umiestnil mýtické myslenia a brikoláž. Spomenuli sme, že sám Lévi-Strauss v súvislosti s kolážou

uvažoval o pohybe, ktorý umenie približuje k postupom brikoléra. V jeho chápaní je to však iba „módny“ prejav, ktorý sa zaraďuje medzi reakcie na ohrozenie, akému je umenie vystavené v modernej spoločnosti. Tento pohyb však



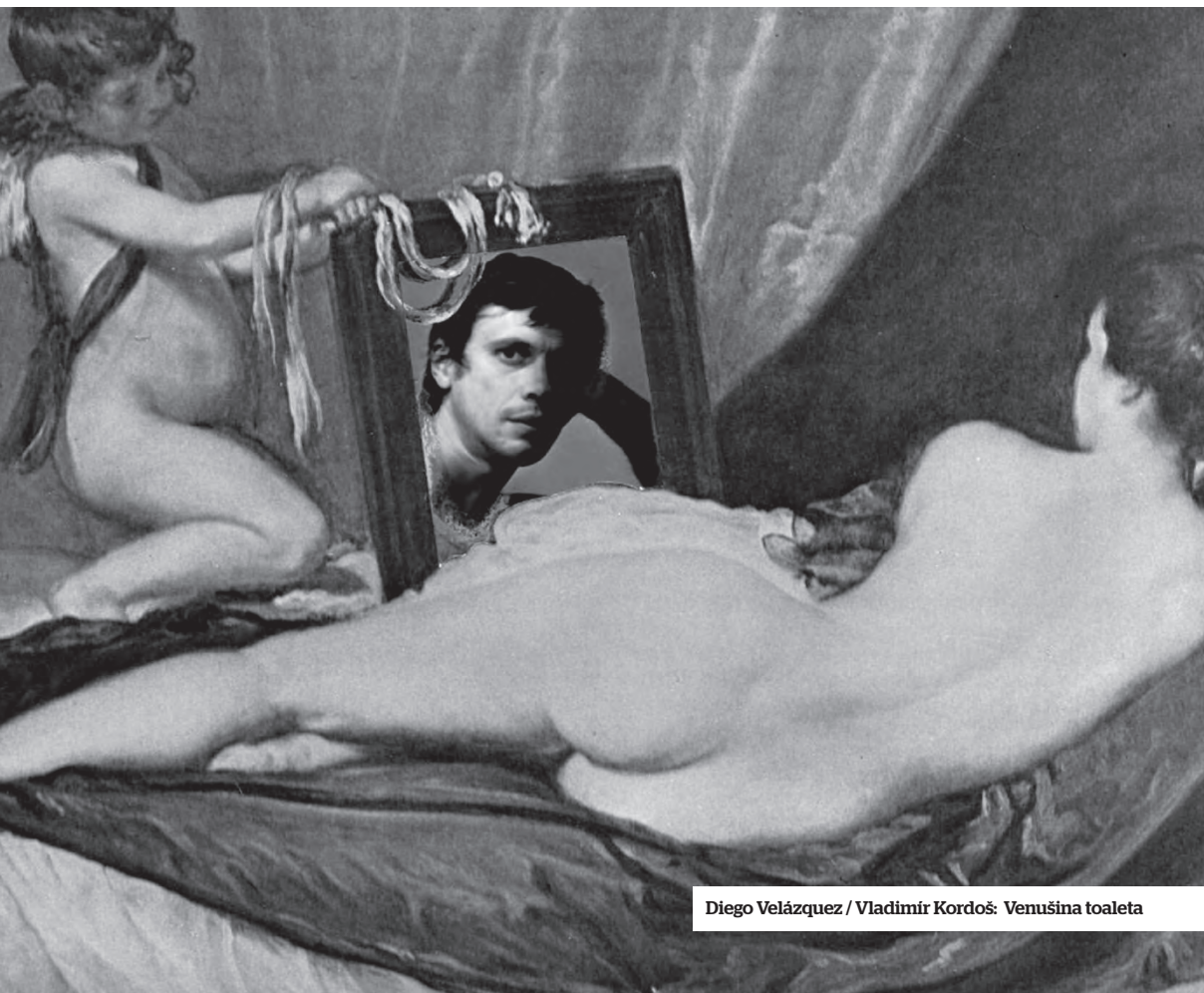
môžeme chápať aj v trochu širších súvislostiach, kde už nejde iba o koláž a módne poryvy na hladine umenia.

K obrysom tohto širšieho kontextu nás približia slová výtvarníka Rudolfa Filu: „Všetky druhy umenia, azda okrem výtvarného, používajú bez ostychu princíp variácie na cudziu tému alebo rôzne spôsoby citovania.“ Nasleduje výpočet modalít, v akých sa tento prístup uplatňuje: „Tieto princípy - dnes už klasické montáže, koláže, frotáže, asambláže, fotomontáže a mnohé ďalšie áže, ku ktorým by som ešte rád pridal možnosti adaptácie, integrá-

cie, koprodukcie, preparácie, intervencie, parafrázovania, apokryfov, glosovania - poskytujú závažné možnosti na uplatnenie vtipu a irónie. Teda najkoreneniejších komunikačných prostriedkov ľudského dorozumenia.“ Fila vzápätí hovorí, čo mu tento prístup poskytuje: „Do mojich dialógov s klasikmi (citujem ich buď doslovne, alebo citát transponujem) sa dostáva celá škála postojov od úcty až po grotesku. Na živý kontakt takéhoto vzťahu chcem napojiť aj diváka.“ Pridajme ešte Filove záverečné slová: „Podstatné je výsledné vyznenie ce-

lej štruktúry. Lebo až ona odovzdáva celé poslanstvo“ (Fila 1977/2006: 354).

Fila týmito výpoveďami svoje umelecké úsilie začlenil do rozsiahleho poľa súčasných umeleckých prejavov. Spoločným znakom postupov, ktoré sa v ňom odohrávajú, je prísvojenie si nejakého predchádzajúceho dieľa a jeho pretvorenie do nového tvaru. Veľmi to pripomína základné charakteristiky, akými Lévi-Strauss definoval brikoláž (vrátane intelektuálnej brikoláže, ktorou je mýtické myslenie). Po konštatovaní tejto príbuznosti postupov azda nebude neoprávnené, keď



postúpime k pomenovaniu spoločného znanu týchto procedúr výrazom „apropriácia“. Naozaj, tak brikolér, ako aj umelec tohto druhu, o akom hovorí R. Fila, si apropiujú, prisvojujú predchádzajúce diela, aby z nich urobili matériu pre ďalšiu tvorbu.

Uplatnenie pojmu apropiácie nie je nijakým objavom. Nie je však ani starou záležitosťou. Ako upozorňuje teoretik výtvarného umenia Robert S. Nelson, aplikácia apropiácie „na umenie a históriu umenia je relatívne nedávna a týka sa preberania už existujúcich prvkov umeleckým dielom. Takéto postupy sa menej šťastne opisovali ako »výpožičky«, akoby to, čo sa prevezme, sa vždy aj vracalo, alebo ako »vplyvy« - onen nepostihnuteľný faktor, ktorým niekto alebo niečo pôsobí, inšpiruje, vyprovokuje alebo vedie tvorbu či vnímanie umeleckého diela“

(Nelson 2004: 199). Nelson nás presviedča, že povahu týchto postupov nezachytáva ani pojem výpožičky, ani pojem vplyvu. Pri pokuse pozitívne určiť pojem apropiácie, sa Nelson odvoláva na Rolanda Barthesa: „To, čo Barthes nazýva *mýtus*, chcem premenovať na *apropriáciu*...“ (Nelson 2004: 200). Za týmto premenovaním sa skrýva koncepcia apropiácie ako semiotického posunu, pri ktorom sa (podobne ako pri mýtických rozšíreniach) nad primárnym, denotatívnym systémom signifikácie vytvára systém sekundárny, ktorý ho pomocou ďalšieho významu amplifikuje.

Pripomeňme, že Barthes vo svojich analýzach mytológií súčasnosti konštruuje schému, kde nad jazykovým systémom stojí mýtické prevýšenie prenášajúce primárne kompozitum signifikant-signifikát



Vladimír Kordoš: Hra na premalbu, *performancia*

na rovinu, kde sa ho zmocňuje nová signifikácia. Tento posun Barthes nazýva „ultra-signifikáciou“, „amplifikáciou primárneho systému“, no aj naturalizáckou historického a „krádežou reči“. Na otázku, aká je charakteristická vlastnosť mýtu, si Barthes odpovedá: „Premieňať zmysel na formu. Inak povedané, mýtus je vždy krádežou reči“ (Barthes 2004: 130).

Nasledujúci citát nám priblíži, ako ďaleko je Nelson ochotný Barthesa nasledovať: „Ako mýtus podľa Barthesa, aj apropiácia je deformáciou, nie negáciou predchádzajúceho semiotického zoskupenia. Ak je úspešná, udržiava, ale aj posúva predchádzajúce významy, aby vytvorila nový znak, čo dosahuje nepriamo tým, že sa proces javí ako obyčajný alebo prirodzený“ (Nelson 2004: 200).

Apropiácia sa zhoduje s mýtizáciou aj v tom, že predmetom jej deformácií môže byť čokoľvek. Pri prijímaní materiálu do procesu transformácie primárnych signifikácií prejavuje apropiácia rovnakú všezravnosť, ako procesy mýtizácie: obidve prijímajú všetko, od kanonizovaných diel klasikov až po útržky z každodenných prejavov. Neohraničenosť surovinových zdrojov však neznamená, že apropriované prvky už neviažu nijaké kontextuálne väzby. Práve naopak, tieto väzby sú konštitutívne pre samu existenciu prvkov.

Ako po všetkých týchto exkurzoch odpoviem na pôvodne položenú otázku? Tak, že v schopnosti umenia zaujať ľudí nebudem vidieť nejakú stálu dispozíciu charakterizovanú špecifickou, v priebehu dejín ustavične obnovovanou modalitou reprezentácie sveta, ale upozorním na trasu premiestnení, aké umenie privádzajú raz k inžinierskej estetike a inokedy k mýtickým apropiáciam, aby som z týchto pohybov vyvodil, že jeho osobitosť

tak z hľadiska tvorca, ako z hľadiska recipienta spočíva práve v tejto polymorfnosti a nestálosti. Uvedomujem si početné nedostatky tejto odpovede, dovoľte mi však, aby som nakoniec uviedol jednu prednosť, pre ktorú sa k nej prikláňam: dovoľuje bez predsudkov a apriórnych postojov - nezáleží, či odmietavých alebo prijímajúcich - pristúpiť k tomu útvaru, akým je súčasné umenie. Na rozdiel od nostalgických duší, čo pred jeho súčasnými podobami vzdychajú, že umenie už nie je tým, čím bolo, tento prístup hovorí: umenie je umením práve preto, že už nie je tým, čím bolo.

Citovaná literatúra:

Barthes, Roland (2004): *Mytologie*. Praha, Dokořán.

Fila, Rudolf (1977/2006): Všetky druhy umenia. In: Geržová, J.: *Slovenské výtvarné umenie 1949-1989 z pohľadu dobovej literatúry*. Bratislava, Vysoká škola výtvarných umení, 2006.

Le Corbusier - Saugnier (2004): *Za novou architekturu*. Praha, Nakladatelství Petr Rezek.

Lévi-Strauss, Claude (1971): *Myšlení přírodních národů*. Praha, Československý spisovatel.

Nelson, Robert S. (2004): Apropiácia. In: Nelson, R. S. - Shiff R.: *Kritické pojmy dejín umenia*; Bratislava, Nadácia - Centrum súčasného umenia, SLOVART.