

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Dizertačná práce

Lenka Hachlincová

**Písmo a obraz v českém a slovenskom umení
v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch 20. storočia**

Word and Image in Czech and Slovak Art
in the 50's and 60's of 20th Century

Tézy

Praha 2015

Vedúci práce: prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Obsah

Úvod	3
1. Interpretáčny kontext fenoménu písma a obrazu a jeho teoretické východiská.....	4
2. Jazyk oficiálneho ideologického aparátu – aktivátor č. 1 a jeho reflexia v rovine neoficiálneho umenia	6
3. Médiá a konzum s „ľudskou tvárou“ – aktivátor č. 2.	8
4. „Kognitívne resolutio“. Zrýchľovanie vizuálneho myslenia – aktivátor č. 3	10
5. Písmo ako antropogénny prejav smrteľníka. „Antropocentrizmus“ – aktivátor č. 4	13
Záver	15
Zoznam použitých zdrojov.....	18

Úvod

V umení môžeme už od antiky sledovať mnohé kompendia, ktoré definovali a obhajovali dominanciu raz poézie a raz maľby. Najakceptovanejšou premisou v západnom umení, ktorej koncept bol v rôznych obmenách platný takmer až do konca 18. storočia, bol výrok rímskeho básnika Horatia „*Ut pictura poesis*“ (aká je maliarstvo, taká je poézia). V období renesancie, kedy dochádza k rehabilitácii celého antického intelektuálneho dedičstva, je táto téza opakovane potvrdená v „Traktáte o maliarstve“ (1492) od Leonarda da Vinciho, ktorý vo svojich „paragone“ oboch umení postavil maliarstvo, z dôvodu jeho väčšej pravdivosti¹, na vyšší piedestál než poéziu.

Konkrétne otázky vymedzenia maliarstva a poézie, ako rozdielných umeleckých druhov, položil vo svojej knihe „*Laokoon, čiže o hraniciach maliarstva a poézie*“² z roku 1766 až nemecký osvietený mysliteľ Gotthold Ephraim Lessing. Systematickosť Lessingovej komparácie a jej závery, ktoré obhajovali racionalitu oddelenej existencie umeleckých odborov, platili po dobu nasledujúcich takmer dvesto rokov. Neskôr však, paradoxne, podnecovali potrebu umelcov preklenúť túto uzavretosť vnútornej sústavy umeleckých druhov. Kľúčovým impulzom nových tendencií sa pojem „*Gesamtkunstwerk*“³, ktorý použil v roku 1849 hudobný skladateľ Richard Wagner. Wagner ako skladateľ aplikoval tento pojem na operu spojenú s drámou, čím sa z nej stalo komplexné dielo. Význam, aký nadobudol *Gesamtkunstwerk* v súvislosti s vizuálnym umením, však vychádza z jeho uchopenia nemeckými romantikmi. Usilovali o vytvorenie umeleckého diela, v ktorom by prepojili fenomény ako maliarstvo, poéziu, hudbu a filozofiu. V tomto období je však umenie vo svojom výraze ešte stále silne prepojené s mimetickou teóriou a usiluje sa o hodnoverné napodobenie skutočnosti. Až keď sa začne oslobodzovať od predmetného zobrazenia reality, môže dôjsť ku skutočnému splynutiu jednotlivých umeleckých druhov, ktoré vytvorili nové umelecké paradigmy.

¹ maliarstvo totiž: nepoužíva písmo, ktoré je oddelené od svojho autora; zobrazuje prírodu, ktorá je Božie dielo, nie ľudský výtvor; nedá sa kopírovať; ... In: Leonardo da VINCI: Úvahy o maliarstve. Praha 1941

² kniha vyšla aj v slovenskom preklade viz Gotthold Ephraim LESSING: *Laokoon, čiže o hraniciach maliarstva a poézie*. Trnava 1946.

³ Wagner použil daný pojem v esejach „Umenie a revolúcia“ a „Umelecké dielo budúcnosti“ z roku 1849.

1. Interpretáčny kontext fenoménu písma a obrazu a jeho teoretické východiská

Dizertačná práca sa zaoberá transformáciou vzťahu písma a obrazu v českom a slovenskom umení päťdesiatych a šesťdesiatych rokov 20. storočia, ktorý interpretuje z pohľadu kultúrno-spoločenských udalostí už nie ako dejiny umenia, ale dejiny zobrazovania skutočnosti. Cieľom práce je tak vytvoriť komplexnejší pohľad na rôznorodé polohy integrácie písma a obrazu v domácom prostredí, preto k fenoménu písma a obrazu pristupuje zo špecifického interpretačného hľadiska, ktoré zakladá na viac pohľadovom prístupe.

Práca vychádza z dvoch kľúčových, časovo paralelných teorém, ktoré sa v priebehu 20. storočia stali podkladom pre rôznorodé estetické a filozofické teórie. Keďže je predmetom práce písmo, ako materiálny prejav jazyka, sú aj tieto teorémy spojené s výkladom systému fungovania znakov. Prvou je semiologická teória⁴ Švajčiara Ferdinanda de Saussure⁵, podľa ktorej sa jazyk skladá z abstraktného systému znakov utvorených vzťahom diády *označujúceho a označovaného*. Druhou teorémou je semiotická teória Američana Charlesa Sandersa Peircea⁶, ktorá zakladá komunikáciu na súhre medzi reprezentantom (znakom), objektom a ideou (pohľadom na znak).

Prostredníctvom týchto dvoch teoretických zdrojov „reinkarnujeme“ do vizuálneho umenia niektoré teoretické moduly estetiky štrukturalizmu a jeho druhého života⁷ ako filozofie postštrukturalizmu. Pre našu prácu majú tak zásadný význam okrem základov semiológie a semiotiky aj kritika a teória Rolanda Barthesa, filozofia Jacqua Derridu, intertextualita Julia Kristeva a neobídeme sa, samozrejme, bez komunikológie Viléma Flussera, vizuálnej teórie Rudolfa Arnheima či estetických názorov Jana Mukařovského. Takto stanovená interpretácia fenoménu písma a jeho vzťahu k obrazu sa prikláňa k názoru, že moderné umelecké dielo

⁴ Ferdinand de Saussure sám nikdy nevydal publikáciu opisujúcu jeho lingvistickú teóriu. Urobili tak až jeho študenti po jeho smrti. Viz Charles BALLY / Albert SECHEHAYE (ed.): *Cours de linguistique générale* (Kurz obecnej lingvistiky). Paris 1916

⁵ Ferdinand de Saussure, zakladateľ štrukturalnej lingvistiky a semiológie, sa považuje za „duchovného otca“ rozmanitých teoretických prístupov štrukturalizmu a postštrukturalizmu.

⁶ Znaková teória Charlesa S. Peirca bola po prvý krát publikovaná v knihe Charles Sanders PEIRCE (ed.): *Studies in Logic*. Boston 1883

⁷ Za druhý život štrukturalizmu označujeme revíziu štrukturalistických teorém z filozofického hľadiska, ku ktorej došlo po roku 1967. Následne už hovorím o postštrukturalizme, ktorý začína pred pojmom semiológia preferovať pojem semiotika.

nemožno interpretovať len na kunsthistorickom základe, ale ho treba zasadiť do širšieho filozoficko-estetického kontextu v intenciách „vizuálnej kultúry“⁸.

Odborný výklad preto ďalej zakladáme na kultúrno-spoločenských javoch – impulzoch, ktoré nazývame „aktivátormi“⁹ integrácie písma a vizuálneho obrazu v československom umení.

Pod pojmom „aktivátor“ si predstavujeme jav, ktorého pôsobením dochádza k narúšaniu znakových vzťahov (syntaxe, sémantiky a pragmatiky)¹⁰. Toto narušenie následne aktivuje umelcovu potrebu reakcie, ktorá sa diala prostredníctvom inkarnácie písma a obrazu.

1. aktivátor: jazyk oficiálneho ideologického aparátu

- integrácia písma a obrazu je reakciou na deštrukciu syntaxe lingvistických vzťahov vo vetnej skladbe;

2. aktivátor: médiá a konzum

- integrácia písma a obrazu je reakciou na zneužitie komunikačných kódov, ktoré zmenili konvenčné sémantické významy slov;

3. aktivátor: zrýchľovanie „vizuálneho myslenia“

- integrácia písma a obrazu je reakciou na zrýchľovanie procesu poznávania z dôvodu informačného pretlaku, ktorý spôsobuje neschopnosť jedinca utriediť vlastné myšlienky v zásadách syntaxe a sémantickej významovej správnosti;

4. aktivátor: „antropocentrizmus“

- antropocentrizmus je tu chápaný ako ľudská sebestrednosť vyplývajúca z pragmatického zmýšľania užitočnosti. Integrácia písma a obrazu je umelcovou reakciou na narúšanie celospoločenského rozmeru pragmatických vzťahov medzi znakmi a ich používateľom.

Odborný výklad použitý v našej práci môže obsahovať aj ďalšie interpretačné pohľady, ktoré boli príznačné pre československú kunsthistoriu a jej prvotnú reflexiu vzťahu písma a obrazu.

V tej súvislosti sme uviedli stručný prehľad odbornej a publikačnej činnosti v tejto oblasti¹¹.

Uvedené pohľady a typologické interpretácie použité pri koncipovaní výstav s tematikou

⁸ Prvé eseje na tému vizuálna kultúra publikoval John Berger v knihe „*Ways of seeing*“ v roku 1972. Téma sa ďalej objavovala v dielach významných teoretikov, ako sú Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty, Hans Belting, Jean-François Lyotard, Roland Barthes, Thomas W. J. Mitchell a ďalší.

⁹ „Aktivátor“ a jeho špecifické podoby ako ich používame v našej práci, sú novým interpretačným nástrojom, ktorý vytvárame pre potreby práce na základe zmapovania danej témy.

¹⁰ Charles W. MORRIS: *Signs, Language and Behavior*. New York 1946. Charles W. Morris definoval vo svojej knihe „*Znaky, jazyk a správanie*“ behaviorálne relácie znakov, ktorými cielene zjednocoval filozofické smery ako logický pozitivizmus (z filozofie jazyka Ludwiga Wittgensteina preberá princíp overovania, ktorý je kritériom kognitívneho významu), empirizmus a pragmatizmus. V súvislosti s týmto zjednotením tak identifikujeme „*syntax*“ ako vzťahy medzi znakmi navzájom, „*sémantiku*“ ako vzťah medzi formou a významom znaku (zjednodušene vzťah k objektu) a „*pragmatiku*“ ako vzťahy medzi znakmi a ich používateľom.

¹¹ Spomeňme predovšetkým výstavu „Obraz a písmo“ (1966) v koncepcii Jiřího Padrtu, Lettrizmus – Předchůdci a následovníci“ v koncepcii Miroslavy Hlaváčkovéj alebo publikáciu Ľudovíta Petráskeho „Písmo a obraz“ (1972)

vzťahu písma a obrazu ponúkli formálny výklad spôsobov prelínania písma a obrazu. Okrem Jiřího Padrty, ktorý za spúšťač integrácie písma a obrazu považoval všadeprítomné písmo, ktoré útočí „na nás z novin, návěstí, ukazatelů, statistik, diagramu, plakátů a reklam...“¹², neposkytli odôvodnenia, prečo k tomu vlastne dochádza.

Teoretická časť práce je doplnená príkladmi umeleckých diel, ktorých výber nie je sprievodcom po verbálno-vizuálnych prejavoch československej umeleckej tvorby vymedzeného obdobia, ale zameriava sa na prezentáciu najautentickejších príkladov alebo pristupuje k podrobnejšej analýze diel, ktoré boli zabudnuté alebo málo prezentované.

2. Jazyk oficiálneho ideologického aparátu – aktivátor č. 1 a jeho reflexia v rovine neoficiálneho umenia

Podoba jazyka ako komunikačného kódu nadobudla v Československu na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov formát diktovaný Sovietskym zväzom, ktorý prakticky previedla Komunistická strana. Táto vláda ideologického aparátu¹³, realizovaná prostredníctvom násilnej zmeny kódu jazyka¹⁴, sa v praktickej reči uskutočňovala dvoma spôsobmi. Prvý bol realizovaný na politickej úrovni ideologického aparátu a druhý prebiehal ako ideologická propaganda.

Teoretický model fungovania podobných komunikačných vzťahov bol neskôr definovaný Vilémom Flusserom ako „*Pyramídový diskurz*“¹⁵, ktorý spočíval na rozprave medzi tzv. autoritami, ktoré pravidelne kontrolujú neporušenosť informácie pochádzajúcej od vysielateľa – tvorcu. Ideologický aparát používal *Pyramídový diskurz* ako operačný nástroj pri zmene jazykového kódu, primárne pri oficiálnych prejavoch politickej moci. Na nekompromisnosť politických dokumentov poukazuje sériu gestických olejomalieb „*Dekrétov*“ z počiatku šesťdesiatych rokov umelec Jiří Balcar. Rozhodnutia najvyšších politických úradov zobrazuje ako by ich videl negramotný človek, vnímajúc ich gestickú a rastrovú vizuálnu štruktúru, čím poukazuje na psychologickú deštrukciu vetnej syntaxe. K jej významovej, teda sémantickej

¹² PADRTA 1966, s. 174

¹³ Slovo „aparát“ identifikujeme s jeho definíciou ako „*nástroja na vytváranie technických obrazov*“ a Komunistickú stranu stotožňujeme s „*operátorom*“ ako „*technikom určeným pre aparáty*“, pričom obe definície sú tvorcom technických kódov, ktoré programujú život nás (In: FLUSSER 1992, s. 105).

¹⁴ Ferdinand de Saussure považoval písmo za základnú formu jazyka, ktorá môže byť tak užitočná, ako aj plná úskalí, pretože je iba derivátom reči, reprezentáciou reprezentácií, je tým, čo Platón nazval „*tieňmi tieňov*“.

¹⁵ FLUSSER 1996, s. 17-18

stránke podáva v básnickej zbierke typogramov „Anitkódy“¹⁶ generálnu revíziu Václav Havel, pričom hovorí o zneužití slov ako „vlast“, „ľud“, „národ“ alebo „hrdinstvo“.

Na rozdiel od štátneho politického aparátu používala ideologická propaganda zjednodušený model pyramídy, ktorým „Amfiteátrový diskurz“¹⁷. V ňom je informácia naprogramovaná priamo vo vysielacom a rôznymi kanálmi, znova bez možnosti spätného dialógu, je distribuovaná k masám (rozhlas, televízia, noviny, umenie v intenciách socialistického realizmu, atď...).

Na tento systém šírenia informácií, autentickou formou filmu upozorňuje režisér a scenárista Krátkeho filmu Jiří Gold. Jeho experimentálny film „Rafel Mai Amech Izabi Almi! Dante, Božská komedie, I. Peklo, Zpěv třicátý prvý“ (1969) zachytáva dobový rozhlas, televíziu alebo noviny. Časová línia filmu má tak dve podoby. Sluchovú, ktorá poukazuje na politickú degeneráciu jazykového kódu a dialógu vôbec a priestorovú, ktorá vkladá dobový písomný prejav na smetisko. V kapitole venovanej Jiřímu Goldovi popisujeme aj ďalšie jeho tri filmy, ktoré sú genézou integrácie písma obrazu filmu „Rafel Mai Amech Izabi Almi!“. Tieto filmy v sebe obsahujú znakové prvky, ktoré by sme mohli interpretovať ako reflexiu princípov ďalších *aktivátorov* tejto práce, konkrétne médií („Kulhavý poutník Josef Čapek“, 1966) a „antropocentrizmu“ („Zaklínání“, 1969), nedá sa však povedať, že boli nimi priamo aktivované.

Celú kapitolu venujeme aj umelcovi Jaroslavovi Dočkalovi, ktorý na situáciu počiatku päťdesiatych rokov reagoval sarkasticky-úprimnou spätosťou s ideológiou všeobecne, pričom používal práve inštrumenty jej propagandy (heslá, propagačné pečiatky, nálepky a iné tlačoviny).

Aplikácia komunikačných diskurzov pyramídy a amfiteátru znemožňuje človeku dialóg, vyvoláva pocity bezradnosti a všeobecnej melanchólie, ktorú cítime napríklad v diele „Fantom (Město, Ulice)“ 1957-58 od Jiřího Balcara. Spôsob, akým je v ňom písmo prítomné vyjadruje stratu dialogickej rozpravy, ktorá bola v komunistickej spoločnosti znemožnená. Písmo je prvkom prítomným v meste, ktoré znásobuje pocit existencionalnej tiesne fantóma.

Vplyvom rovnakých kultúrnych súvislostí vznikol aj obraz „Červené hřiště / Hřiště na periférii“ z roku 1956 od Vlastimila Beneša. V konštruktivistických intenciách referuje Benešovo písmo na potrebu nového logického jazyka, preto je zobrazené formou litier

¹⁶ HAVEL 1999

¹⁷ FLUSSER 1996, s. 17-18

abecedy, ktoré nič neoznačujú, ale vždy sú umiestnené na miestach, kde sa nachádzali dobové heslá, politické symboly a plagátová propaganda.

Posledná stať tejto kapitoly je venovaná novej interpretácii sérii „anti-obrazov“ Júliusa Kollera, v ktorých komplexne uchopuje „mýtus“ socialistickej propagandy aplikovaný aj na poli slovenskej kultúry a vzťah slovenského umenia k nemu. Pojem „anti“ v jeho diele nemá význam iba popretia v rovine „proti“ alebo „opak“, ale predstavuje alternatívu a nové varianty premýšľania nad umeleckým dielom a realitou vôbec. Na najznámejší z obrazov „Slovenský obraz“ aplikujeme jazykovú teóriu vzniku mýtu¹⁸ francúzskeho teoretika Rolanda Barthesa.

3. Médiá a konzum s „ľudskou tvárou“ – aktivátor č. 2.

Hospodárske zlyhanie krajiny, nútilo politický aparát hľadať nové možnosti posilnenia ekonomickej stability krajiny a prílivu finančných prostriedkov, ktoré našiel v čiastočnom otvorení krajiny západnému turizmu, čím „(...) do země stále více pronikali různé západní firmy se svými reklamními kampaněmi.“¹⁹ Preto sa základnou kategóriou tejto kapitoly stávajú médiá ako transformátor komunikačných kódov. Prostredníctvom médií je písmo včlenené do obsiahlejšieho obrazu, ktorý Vilém Flusser identifikoval ako technický obraz. Technické obrazy „fungujú tak, akoby boli tradičnými magickými obrazmi [z našej prehistórie]“²⁰ a navracajú tak človeka späť do primárnej orality, na ktorú už zabudol. Ich dekódovanie je možné prostredníctvom konotatívneho čítania skrytých významov.

Rovnako ako konotácia v umeleckom diele produkuje nové kódy, tak aj médiá buď zneužívajú už existujúce kódy, alebo vytvárajú nové. Ich čítanie teda závisí od predispozícií jedinca, ktorý musí pružne reagovať na neprestajné kódovanie a dekódovanie znakov zo systému do systému. Sústavou denotácia(doslovné čítanie)/konotácia²¹ je možné dekódovať nie len písmové texty, ale aj ostatné prvky technického obrazu. Bez ohľadu na naše vedomie kódy modifikujú a determinujú náš objektívny pohľad na veci, a preto je relatívne jednoduché ich zneužitie, ktoré identifikoval Roland Barthes v súvislosti so snahou masmédií

¹⁸ BARTHES 1957

¹⁹ KNAPIK/FRANC 2011a, s. 38

²⁰ FLUSSER 1996, s. 105

²¹ Roland BARTHES: Elements of Semiology. Paris 1964, s.10, In: HAWKES 1977, s. 112

dosiahnuť vyšší zisk²². Aj z tohto dôvodu pomenúva Kanadčan Marshall McLuhan svoju najznámejšiu knihu venovanú médiám a komunikácii „*The medium is the message*“²³.

Ozajstná konzumná spoločnosť sa v Československu v šesťdesiatych rokoch nevytvorila. Bola iba akosi nedosiahnuteľnou ikonou, ktorú umelecká spoločnosť vnímala v dvoch rovinách: v obraze, ktorý si vytvorila na základe skúseností z domáceho prostredia (napríklad dve koláže Jana Kubíčka z roku 1963, ktoré klasickou formou zátišia prezentujú to najlepšie z domáceho trhu); a v obraze, ktorý nadobudla z priameho kontaktu s konzumom v jeho prirodzenom prostredí v zahraničí (napr. ilustrácie Jiřího Blacara k románu Johna Steinbecka „*Túlavý autobus*“²⁴).

Výstupy médií v podobe tlačovín (plagáty, noviny, časopisy, letáky, obaly z výrobkov, a pod.) sa stali základným materiálom umeleckej techniky koláže, ktorá s nimi pracuje ako so sieťou „textov“²⁵ v zmysle referenčnej teórie Jacqua Derridy²⁶. V súčasnosti neexistuje nijaké autentické umelecké dielo²⁷, ktoré by bolo úplne „oslobodené“ od iných textov ako hovorí Julia Kristeva, ktorá prvá na základe Derridovej teórie textov pomenovala Intertextualitu.²⁸ Doslovné kolážovanie „textov“ vo výtvarnom umení nás priviedlo k podrobnejšej klasifikácii intertextuality, ktorú urobil poľský literárny kritik a teoretik Henryk Markiewicz, pričom význam pre nás má kategória *Intextualizácia*.²⁹ Na základe textových interakcií, ktoré definovala sme označili mediálny materiál vstupujúci do umeleckej koláže ako *prototext*, ktorý umelec *parafrázuje*, alebo ho premenia na *kontrafaktúru*, poprípade vyprázdňuje jeho obsah.

Koláže najvýznamnejšieho českého kolážistu Jiřího Koláře prijímajú fragmenty mediálneho materiálu ako *prototexty*, ktoré zbavujú svojej pôvodného významu a premieňajú ich na

²² Podrobnú analýzu konkrétnych použití kódov vo svete médií rozvádza Roland Barthes vo svojej knihe *Mythologies* pozri BARTHES 1964.

²³ Marshall McLuhan / Quentin Fiore: *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*. London 1967.

²⁴ John Steinbeck: *Toulavý autobus*. Praha 1966.

²⁵ Za text možno podľa ruského semiotika Jurija Lotmana považovať aj umelecké dielo. In: Jurij M. Lotman: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava 1990, s. 19–20, In: IHRINGOVA 2012, s. 115.

²⁶ Derrida hovorí, že význam jazykových jednotiek sa utvára na základe ich odlišností v porovnaní s ostatnými významovými jednotkami. Táto hra sa uskutočňuje na základe diferencií stôp, ktoré jazykové jednotky nesú v sebe a referujú tak na rôzne významy. Takto vzniknuté tkanivo, sieť nazýva „textom“ In: DERRIDA 1993, s. 38. Za text možno podľa ruského semiotika Jurija Lotmana považovať aj umelecké dielo. In: Jurij M. Lotman: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava 1990, s. 19–20, In: IHRINGOVA 2012, s. 115.

²⁷ Julia Kristeva tým myslela literárne umelecké dielo, no dnes vieme, že táto teória je aplikovateľná na všetky druhy umeleckej činnosti.

²⁸ Julie Kristeva: *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*. In: *Critique* 33, 1967, s. 438–465.

²⁹ Henryk Markiewicz: *Odmiany intertekstualności*. In: Henryk Markiewicz: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989.

kontrafaktúry, pretože sa stali nástrojom, čo zakrýval reálny svet, a bol len jeho umelou reprodukciou. Preto Kolář pristupuje k ich kompletnej reštrukturalizácii.

V slovenskom umení dostáva koláž ucelenejšiu podobu na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov predovšetkým v prácach dvoch umelcov, a to Andreja Barčíka a Rudolfa Krivoša. Barčík prideluje novinám funkciu technického znaku vonkajšieho sveta, ktorý je civilným médiom rovnako v obraze, ako aj v realite. Dielo je tak opravdivým odrazom reality, citátom (*prototextom*) preneseným do nového kontextu vo svojej pôvodnej podobe. Krivoš naopak inverzne navracia kódy zneužitými médiami ich pôvodným významom a vytvára tak *parafrázu prototextu*, čím napomáha jej konotačnému čítaniu a rehabilituje pôvodné komunikačné kódy.

Inú polohu výtvarnej práce s prototextom zvolili najortodoxnejší lettristi československej umeleckej scény, Eduard Ovčáček a Miloš Urbásek. V počiatočných kolážovej tvorbe Eduarda Ovčáčka nadobúda *prototext* podobu *kontrafaktúry*, no neskôr, rovnako ako Miloš Urbásek pracuje s mediálnym prototextom spôsobom typickým pre zásady lettrizmu, čo znamená, že kompletne vyprázdňujú jeho význam a premieňa ho na čistý vizuálny prvok.

4. „Kognitívne resolutio“. Zrýchľovanie vizuálneho myslenia – aktivátor č. 3

Vizuálne myslenie, je fenomén, ktorému venovali pozornosť nie len antropológovia a psychológovia, ale aj teoretici umenia, pretože je považovaný za dôležitý nástroj v procese poznávania skutočnosti a zblížovania sa s ňou. Aktuálnosť tejto témy narastá s neustálou zmenou komunikačných kódov sveta, a preto stúpa na vážnosti aj teória amerického profesora psychológie Rudolfa Arnheima o priebehu „*vizuálneho myslenia*“³⁰, ktorú systematicky prezentoval vo svojej knihe „*Visual Thinking*“³¹ z roku 1969. Arnheim upozorňuje, že uchopenie mentálnych obrazov reality musí prebiehať spontánne a výlučne obrazovo bez použitia jazyka. Ten sa uplatňuje až pri formovaní myšlienok na základe abstraktných obrazov mysle. Arnheim ďalej hovorí o *Intelektuálnom poznaní*, ktoré si jednotlivé formy konkrétnej reality premieta do vedomia izolovane a v procese myslenia sa tak uplatňuje ich *lineárna postupnosť*.³² Na umeleckej úrovni intelektuálneho myslenia môže

³⁰ V zjednodušenej verzii sa „vizuálnym myslením“ pred Rudolfom Arnheimom zaoberali aj ďalší lingvisti a antropológovia ako napr. Claude Lévi-Strauss, Edward Sapir alebo Benjamin Whorf, ktorý hovorí o akomsi „kódovaní“ našej skúsenosti s realitou vytvárajúce portfólio pre naše ďalšie poznávanie, ktoré si tak sami konštruujeme. Z toho plynie predpoklad, že nikto z nás nie je nevinný, ale každý je touto autopsiou dotknutý. In: Fredric Jameson: *The Prison-house of Language: A critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. London 1972, s. 154, In: Hawkes 1977, s. 91

³¹ Arnheim 1969

³² Tamtiež, s. 234

dôjsť k horizontálnej aplikácii viacerých *lineárnych postupností* naraz. V reálnom svete sa tak jazyk konkretizuje napríklad ako slovo „*distribuované slobodne, prostredníctvom maľby alebo strany v knihe ako konkrétna poézia*“ alebo ako „*samostatne kričané slová v nepravidelných intervaloch*“³³.

Myslíme si, že radikálnym zrýchlením toku informácií, dochádza k preinformovanosti spoločnosti. Dôsledkom tohto spoločensko-sociálneho javu, človek akceleruje svoje intelektuálne vnímanie na úkor hlbšieho pochopenia a porozumenia nadobudnutým faktom. V procese myslenia je tak horizontálne uplatňovanie viacerých lineárnych postupností naraz akýmsi uvoľnením nahromadených poznatkov o skutočnosti, ktoré umožňuje ich systematickejšie utriedenie. Môžeme hovoriť o akejsi ventilácii napätia, ktorú sme nazvali „*kognitívne resolutio*“³⁴ vzniknuté vo vedomí človeka ako následok informačného pretlaku, a to skrz umeleckú činnosť.

Centrálne distribuované slovo v maľovanom obraze, zachovávajúc si svoj sémantický význam, je prítomné v diele Júliusa Kollera „More“ (1963-64). Slovo „more“ je výsledkom uplatnenia viacerých *lineárnych postupností* naraz v procese Kollerovho intelektuálneho zamýšľania sa nad kultúrnym osudom slovenského štátu tak, ako o nich hovoríme v súvislosti s *kognitívnym resolutio*. Na rozdiel od Júliusa Kollera včleňuje Vladimír Popovič slovo do plochy obrazu voľne, niekedy opakovane, ako napríklad v diele „Idea“ (1969, obr.), čím zvyšuje jeho sémantický účinok v zmysle kognitívneho resolutia. Poukazuje tak na referenciu viacerých posolstiev alebo rovín autorovho premýšľania nad poznávanou skutočnosťou.

Sklamaní po druhej svetovej vojne spojené s dovedy najradikálnejším zneužitím jazyka potvrdili, že slová nedávajú žiadny autentický prístup k realite. Poznanie že nie len jedinci, ale celé kultúry odhalili svoju tendenciu upadať do nepravdivosti a klamstiev slov, ktoré dokážu skrývať pravú ľudskú identitu spôsobilo, že sa svet umenia začal obracať k prapôvodným kódom jazyka a snažil sa nájsť ich „nevinný“ stupeň nula³⁵, ktorý by opäť nastolil pravdivú výpoveď slova. Azda za najrozšírenejší manifest „jazykového ticha“ v umeleckej teórii, možno považovať lettrizmus, ktorý definitívne zabudol na existenciu gramatického

³³ preklad autora, Tamtiež s. 246

³⁴ „Kognitívne resolutio“ je tak terminus technicus vytvorili pre potreby našej práce a implikovali sme ho medzi aktivátory vzájomnej inkarnácie písma a obrazu. Je odvodený od slova kognitívny, teda majúci poznávací význam (In: Kraus 2005, 505), etymologicky od latinského *cognit* (poznaný) a od latinského slova *resolutio*, vo význame rozuzlenia, alebo uvoľnenia (In: Kolektív autorov: Latinsko / český slovník. Praha 2005).

³⁵ Stupeň nula, alebo nulový stupeň je termín teoretika Rolanda Barthes, ktorý používa v súvislosti kritikou dejín francúzskych rukopisov, ktoré nadobúdali štýly kódované jedinou pravdou buržoázie, ktorá mala byť všeobecne platná. Stupeň nula, ako prirodzenosť jazyka bez akýchkoľvek dodatočných štýlov však reálne neexistuje, pretože ak by spisovatelia použili prirodzený jazyk bez štýlu automaticky sa taktiež stáva štýlom.

kódu a „nulový stupeň“ hľadal v zbavení abecedného kódu jeho lingvistickej úlohy sprevádzanou tým, čo Willard Bohn identifikoval ako „*krízu semiotického incestu*“³⁶. V Saussurovej diadickej koncepcii jazyka to znamená porušenie základného pravidla, pretože označujúce sa obracia samo k sebe a ignoruje označované.

Slová ďalej takto fungujú ako stereotypy, ktoré odhaľujú čistú vizuálnu alebo fonetickú prítomnosť liter. V teoretickom ponímaní kognitívneho resolutia to znamená, že lettristická intelektuálna činnosť aplikujúca viacero *lineárnych postupností* naraz môže vyvrcholiť v jav, kedy *vertikálne vzťahy* medzi slovami obmedzia svoju asociáciu iba na skupinu slov práve použitých *lineárnych postupností*. Potreba jedinca, v tomto prípade umelca, zobrazovať transparentné stereotypy slov sa tak znásobuje a intelektuálna činnosť sa posúva do štádia jednotlivito „kričaných“ očistených písmen.

„Kričané“ písmená po prvý krát zbavené sémantického významu mali v kontexte umeleckého diela pôsobiť dynamicky a rytmicky, mali sa stať hrou medzi sebou navzájom (príkladné sú práce ortodoxných lettristov Miloša Urbáška a Eduarda Ovčáčka).

Inú cestu návratu k čistote jazyka nachádzali umelci vo východných jazykových umeniach, ktoré mali sofistikovanejšie a intelektuálnejšie pôvod než európske jazyky. Zaujímavú polohu nadobúda *nulový stupeň* v kaligrafickom diele slovenského umelca Štefana Puknera.

Puknerovo fiktívne písmo inšpirované gréckou abecedou je zbavené sémantického významu. Je bodom nula, prezentovaným záhadnou a zároveň primitívnou formou biologického vzniku života, keď delenie tkaniva sprevádza množenie a plodenie písma.

Kaligrafia vstupuje do jeho diela ako nositeľ myšlienky, následok uvoľnenia cez *kognitívne resolutio*, ktoré so sebou prináša neuveriteľnú obrazotvornosť až bizarnosť kaligrafických tvarov.

Vyústenie Lettrizmu do nihilizácie sémantickej stránky jazyka, pripravilo pôdu pre Experimentálnu poéziu³⁷. Kriwetov opis vizuálnej dynamizácie poézie³⁸ a Gomringerova predstava básne ako konštelácie³⁹ sa spájajú v zbierke textov „Sklenená laboratoř“⁴⁰ Ladislava Nováka s podtitulom „Výbor básní a experimentů z let 1957–1960“ , v ktorých autor postupne doprevádza slovo k jeho rozkladu na hlásky v duchu optických konštelácií.

³⁶ Willard BOHN: Modern visual poetry. Newark 2001, s.15–50. In: IHRINGOVÁ 2012, s. 31

³⁷ Experimentálna poézia je všeobecným označením pre rôzne formy poetickej činnosti, ktoré sa začali objavovať následkom vizualizácie slova. Pod týmto označením chápeme označenie ako vizuálna poézia, ale aj konkrétne, obrazová alebo umelá poézia.

³⁸ Ferdinand KRIWET: Die Komposition der literarischen Einheit (Rozklad literárnej jednoty. Príspevek k teorii vizuálne vnímanej literatury, rukopis 1966). HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967, s. 161–172

³⁹ Eugen GOMRINGER: Vom Vers zur Konstellation (Od verše ke konstelácii). In: *Augenblick*, 1955 I., 2, s. 16, taktiež In: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967, s. 46–48

⁴⁰ Ide o básne písané na stroji, ktoré Ladislav Novák skompletizoval v roku 1961.

Umelá báseň nemusí byť jazykovo plne asémantická . V niektorých prípadoch ide iba o nuansu, alebo môže nadobudnúť význam celkom nový, prameniáci z kontrastu vizuálneho usporiadania verbálnych znakov objavujúcich sa vo forme celých slov alebo ich útržkov, pričom často dochádza k ich vzájomnej verbo-vizuálnej negácii. Príkladom tohto javu je strojopisná báseň „Bílý čtverec na bílém pozadí“ (1965) od Ladislava Nebeského, ktorý vizuálne neguje štvorec obdĺžnikom a čistotu bieleho pozadie zase opakovaním naťukaných slabík slova bíla.

Výstavbu básnického textu, ktorá spočívala v práci s jazykovým materiálom na základe štatistickej systematiky (gramatická, stochastická, logická...) ⁴¹ ktorá bola vo finále nositeľom estetickej informácie, aplikovali Hiršal a Grögerová v knihe „JOB-BOJ“ (práce z rokov 1960 – 1962) ⁴². V básňach použili aj vlastné metódy štatistickej výstavby textu, ktoré spočívali v štatistických prekvapeniach ako výber slov alebo rozdelenie viet a úryvkov.

Zo slovenských umelcov možno za najautentickejšie v zmysle *kognitívneho resolutia* považovať rôznorodé tvarové typogramy a typorastre Milana Adamčiaka, ktoré nasledujú teóriu výstavby textov ⁴³ Maxa Benseho a Gomringerove konštelácie ⁴⁴. Sú básňami za sebou alebo pod sebou plynúcich línií slov vytvárajúc abstraktný obraz, no i premyslenú kompozíciu jazykového materiálu.

5. Písmo ako antropogénny prejav smrteľníka. „Antropocentrizmus“ – aktivátor č. 4

V rámci poznávania umeleckého diela sa stáva primárnym jeho znakový charakter vo vzťahu k používateľovi (pragmatika), ktorý berie na vedomie aj jeho antropologický rozmer, a to nielen po stránke sociálnokultúrnej, ale aj fyzickej. V tejto súvislosti sa obraciame k teórii českého vedca Jana Mukařovského a k jeho pohľadu na antropologický rozmer *estetické funkcie, normy a hodnoty* ⁴⁵ umeleckého diela, ktoré vzhľadom na ich určenie človeku vkladá do sociálneho kontextu. Zjednodušene môžeme povedať, že *estetická funkcia* je cieľ a *estetická norma* zasa prostriedok na dosiahnutie tohto cieľa, ktorého silu vyjadruje *estetická hodnota*. *Estetická norma* je potom pravidlo, ktorým sa *estetická hodnota* meria, pričom od neho nezávisí.

⁴¹ Konkrétne sa jedná o výstavbu textu básne na základ „Teórie textov“ Maxa Benseho, In: BENSE 1967.

⁴² Kniha bola publikovaná v roku 1968.

⁴³ BENSE 1967

⁴⁴ Eugen GOMRINGER: Vom Vers zur Konstellation (Od verše ke konstelaci). In: *Augenblick*, 1955 I., 2, s. 16, taktiež In: HIRŠAL /GRÖGEROVÁ 1967, s. 46–48

⁴⁵ Jan MUKAŘOVSKÝ: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální faktry (1936). In: MUKAŘOVSKÝ 1931–1948, 7–65

V modernom umení sa *estetické normy* zakladajú na dialektickej rozprave so spoločnosťou, ktorá ich modifikuje. Kolektívne vedomie totiž disponuje určitými predpokladmi na jej stabilizáciu. Jednými z týchto predpokladov sú *antropologické predpoklady*, ktoré fungujú ako všeobecne zrozumiteľný prehovor umeleckého diela smerom k jeho používateľovi. Antropologické princípy včleňované do umeleckého diela, ktoré mali spočiatku prevažne fyzickú povahu, nadobúdajú v priebehu 20. storočia sociálnokultúrny charakter, čo nasleduje ľudské poznanie a znakové vnímanie založené na filozofii pragmatizmu. Nehovoríme už o antropologickom princípe ale o antropogénom. Za antropogénny predpoklad *estetickej normy* umeleckého diela možno považovať aj písmo integrované do obrazu.

Integrácia písma a obrazu aktivovaná rôznymi podobami „antropocentrizmu“, poukazuje na narúšanie pôvodnej racionality znakovkej pragmatiky, ktorá reálne komunitne už neexistuje. Spôsob umeleckej reakcie spočíva v likvidácii individuálneho pragmatického prospechárstva, a to včleňovaním do diela antropogénnych prvkov – písomných znakov, ktoré odkazujú ku kolektívnemu vedomiu. Takýmto typom písomných znakov sú surové graffiti počarbaných múrov, stien alebo plotov (ich špecifická podoba v gestickom tvare nevinnnej detskej kresby je uplatnená v „Tabuliach“ Miloša Šnajdra z rokov 1966–1968), no i graffiti referujúce odkaz alebo správu, umiestnené na rôznych verejných miestach (ako parafráza vstupujú do diela „*Triptych s ďakovaním*“ Miroslava Šnajdra, 1964–66). Spontánnym autentickým spôsobom vstupujú graffiti do závesných oltárov a relikviárov (1966–1967) Alexa Mlynarčíka. Sú nástrojom komunikácie, ktorý umožňuje divákovi nahliadnúť do svojských svetov iných ľudí, ktoré Mlynarčík touto cestou kulminuje a zverejňuje, ale súčasne ponecháva ich majiteľov v anonymite. Takýto antropogénny princíp v umeleckom diele narúša pragmatickú zrejmosť znakového prvku diela vo vzťahu k jeho užívateľovi, pretože nie je výpoveďou jedného človeka ale niekoľko desiatok ľudí zároveň.

Subjektívnym vyjadrením smerom k „prospechárskej“ spoločnosti sú závesné asambláže „*Oltáre súčasnosti*“ slovenského umelca Stana Filka (1964 – 1966).

Nájdenný materiál dennej spotreby povyšuje Filko do estetického stavu tým, že mu dáva oltárny a pietny tvar, ktorý ďalej kolážovito dotvára v prospech likvidácie rôznych spoločenských *noríem* zároveň (náboženských, morálnych, etických, atď.). Písmo vstupuje do Filkových oltárov prostredníctvom koláže ako antropogénny princíp, ktorý je nositeľom významového zámeru diela. Takýmto spojením vo finále dielo pôsobí ako absurdný fetiš ľudských prežitkov a zároveň oltárnym charakterom upozorňuje na existenciu Boha čím neguje antropocentrické presvedčenie človeka o jeho postavení vo vesmíre.

Záver

Interpretačný kontext vzťahu písma a obrazu, tak ako sme ho nastavili v našej práci, poukázal na komplikovanosť a previazanosť spoločenských pomerov, ktorých základným stavebným prvkom je jazyk ako nástroj komunikácie. Závažnosť prítomnosti komunikácie v existencii človeka poukazuje na jeho zraniteľnosť v prípade zamedzenia jej prirodzeného priebehu alebo v prípade narušenia konvenčného fungovania komunikačných kódov.

Do popredia našej práce sa tak dostala otázka zneužitia jazyka ako nástroja na ovládnutie spoločnosti, a to prostredníctvom výstupov verejných informačných kanálov. Intenzita zneužitia jazyka potom spočíva v charaktere zámeru ovládnuť verejnosť, ktorý je v prípade našej práce politický (kapitola č. 2) a hospodársky (kapitola č. 3).

Praktické prevedenie týchto zámerov, ktoré teda spočívalo v manipulácii a deštrukcii jazykového systému a komunikačných kódov, aktivovalo umeleckú potrebu reakcie, ktorá prebiehala okrem iného aj formou integrácie jazykového materiálu do umeleckého diela. V prípade politického zámeru preberá umelec komunistickú reč v jej zmanipulovanej podobe, ktorú následne integruje do umeleckého diela, alebo v diele demonštruje jej neprítomnosť, poprípade poukazuje na existenciálne následky, ktoré v spoločnosti zapríčinila. Písomný znak, ktorý v tejto podobe vstupuje do obrazu je silne spätý so skutočnosťou, doslovne by sme mohli povedať, že je jej mimetickým jazykovým zástupcom. Komunistická reč ponecháva znakovú diádu *označujúceho* a *označovaného* konvenčný význam, pretože narušenie smeruje k syntaxi, teda k vzťahu medzi znakmi navzájom, respektíve vo vetnej skladbe.

Rozmer, aký nadobúda písomný znak integrovaný do diela následkom hospodárskeho zámeru manipulácie s komunikačnými kódmi, je iný, pretože existenciálny dopad na človeka nie je až taký silný ako v prípade politického tlaku. Písmo vstupuje do obrazu prostredníctvom konkrétnych materiálnych výstupov médií, ktoré mali charakter prevažne tlačovín (plagáty, noviny, časopisy, letáky, obaly z výrobkov, a pod.). Ich fragmentárne vkomponovanie do obrazu odhaľovalo ciele programovanie ľudského podvedomia hneď dvoma spôsobmi. Prvý integroval písmo a obraz v ich čiastočnom spojení, keď sú ich nové sémantické významy zakódované v základnej pointe toho druhého (napríklad „*Krajina s čiernym mesiacom*“ Andreja Barčíka, „*Oznámení o Ikarově letu*“ od Slavojka Kovaříka alebo „*Pocta novinároví*“ od Rudolfa Krivoša). K novým sémantickým významom nedochádza na

základe porušenia diády *označujúceho* a *označovaného*, ale ich vovedením do nových syntaktických rovín v komunikácii s ostatnými znakmi diela.

Druhý spôsob definitívne ruší rozdiely medzi slovom a obrazom v nových tzv. hybridných formách. Slovo je zámerne zbavené svojej referenčnej hodnoty ku skutočnosti (napríklad koláže Miloša Urbáska alebo neskoršie koláže Eduarda Ovčáčka). Tento kontext využíva arbitrárnosť medzi *označujúcim* a *označovaným*, ktorú upravuje alebo formuje do vizuálnej podoby.

Prvé dva „*aktivátory*“ sú tým, čo môžeme nazvať vonkajšou „motiváciou“ umelcovej potreby prepájať slovo a obraz. Ďalšie dva *aktivátory* majú odlišnú povahu, pretože už nie sú vonkajším činiteľom, ale vnútorným stimulom umelca, ktorý ich pôsobením pociťuje nutnosť integrácie písma a obrazu. V prvom z nich sme aplikovaním teórie poznania Rudolfa Arheima⁴⁶ zistili, že vizuálne myslenie človeka je poznačené nastupujúcim „obratom k obrazu“⁴⁷ a zápasí s problémami zrýchlenej technologickej produkcie informácií⁴⁸. Ľudské vedomie nie je schopné zrýchlený tok informácii komplexne obsiahnuť a súčasne nedokáže rovnako rýchlym spôsobom produkovať komunikačný úzus vo forme dialógu.

Spracovanie abstraktných obrazov reality vo vedomí človeka prechádza skrz jazyk k mysleniu, ktoré potom koncentráciu veľkého množstva informácii kategorizuje a konkretizuje v slobodne distribuované slovo. Takto chápané slovo distribuované prostredníctvom intelektuálnej činnosti umelca, obsiahne celú myšlienku diela (Vladimír Popovič „Idea“). Môže však nadobudnúť aj extrémne vyhranenejšiu podobu, kedy celostné poznanie kultúrno-spoločenskej skutočnosti vyvrcholí v celkovú nedôveru v jazyk. Intelektuálna činnosť umelca tak privádza slovo k „semiotickému incestu“⁴⁹, keď sa *označujúce* obracia samo k sebe a ignoruje *označované*. „*Pupočná šnúra*“⁵⁰, ktorá ich od počiatku verbálnej histórie človeka spájala, je definitívne prestrihnutá (najautentickejším prejavom tohto javu je lettristická tvorba a z nej odvodená experimentálna poézia).

Vzťah písma a obrazu v tejto podobe završuje umeleckú etapu spojenú so sémantickou premenou diády *označujúceho* a *označovaného* a otvára sa etape novej, ktorá sa obracia k znaku ako logickej entite, tak, ako ho chápala semiotika⁵¹.

⁴⁶ ARNHEIM 1969

⁴⁷ William J. T. MITCHELL: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994.

⁴⁸ K nej môžeme zaradiť samozrejme aj produkciu technických obrazov, respektíve výstupov médií.

⁴⁹ Wilard BOHN: *Modern visual poetry*. Newark 2001, s.15–50. In: IHRINGOVÁ 2012, s. 31

⁵⁰ MORLEY 2003, s. 102

⁵¹ Semiotika na rozdiel od semiológie už nehovorí o jazykovej teórii, ale o teórii produkcie významu znaku.

Písomný znak v semiotickom chápaní vstupuje do umeleckého diela ako antropogénny prvok, ktorý umelec buď parafrázuje alebo ponecháva samotného tvorcu tohto prvku zasahovať priamo do štruktúry diela. Týmto aktom umelec akoby navracia znakovej pragmatike kolektívny význam, pretože tá je aktuálne narušená individualistickým prístupom jedincov. Súčasne naplňuje jeden z primárnych cieľov pragmatizmu, ktorý proklamovali viacerí myslitelia⁵² 20. storočia, a to začleniť estetické hodnoty do širšej životnej skúsenosti, teda prepojiť umenie viac so životom človeka. Výnimočným umeleckým príkladom tohto javu sú „*Permanentné manifestácie*“ Alexa Mlynáčka, ktoré doslova kolektivizujú skripturálne výroky jednotlivcov na konkrétnu tému.

Aplikáciou esteticko-filozofických teorém, ktoré predchádzali rozboru umeleckých diel v kapitolách jednotlivých *aktivátorov*, sme zistili, že proces vzniku umeleckého diela ovplyvňovali buď priamo, v podobe vedomého zásahu umelca, alebo boli sprievodným elementom, ktorý ozrejmoval príčiny podvedomých umeleckých zásahov. Taktiež sme zistili, že vytvorený terminus technicus „kognitívne resolutio“ nám pomohol lepšie vysvetliť a sceliť vplyv tak zložitej teórie ako je „vizuálne myslenie“⁵³ na umeleckú tvorbu, ktorá vychádzala z poznania kultúrno-spoločenskej skutočnosti ako celku. Súčasne nám pomohol rozpracovať Arnheimovu myšlienku vzniku umeleckého diela na základe intelektuálneho myslenia, ktoré pramenilo zo systematického poznávania obrazov reality. Arnheimova vizuálna teória nadobudla v našej práci aj ďalší význam, pretože pripravila pôdu pre pochopenie filozofického pragmatizmu aplikovaného v poslednej kapitole práce. Pomohla nám porozumieť problematike všeobecného narúšania znakovej pragmatiky, ku ktorému dochádza z dôvodu existencie rôznorodých ľudských myslení. Ako už vieme, myslenie pramení zo zmyslového poznávania obrazov reality, ktoré majú pre každého človeka iný význam. Človek si tak na základe dôvery vo vlastné zmysly formuje jedinú pravdu, ktorú je ochotný prijať.

Myšlienka rôznorodých spoločenských „*aktivátorov*“ nekončí antropogénnym základom inkarnácie písma a obrazu, ale práve naopak, ako sme už spomenuli, začína svoju druhú etapu, nápadne podobnú s tou prvou, vyvíjajúcou sa od konca 19. storočia.

⁵² napríklad Richard SCHUSTERMAN: Estetika pragmatizmu. Krása a umenie života. Bratislava 2003, alebo Michel FOUCAULT: O genealogii etiky. In: Michel FOUCAULT: Myšlení vnějšku. Praha 1996, s. 277.

⁵³ ARNHEIM 1969

Zoznam použitých zdrojov

- ARNHEIM 1969 — Rudolf ARNHEIM: Visual Thinking. Los Angels 1969, Renewed London 1997
- BAKEŠOVÁ 2009 — Alena BAKŠOVÁ (ed.): Filosofický slovník. Praha 2009
- BARTHES 1953 — Roland BARTHES: Nulový stupeň rukopisu. Základy semiológie. Praha 1967
- BARTHES 1964 — Roland BARTHES: Elements of Semiology. New York 1986¹¹
- BARTHES 1957 — Roland BARTHES: Mythologies. Paris 1957, Revised London 2009
- BENSE 1967 — Max BENSE: Teorie textu. Praha 1967
- DERRIDA 1993 — Jascues DERRIDA: Texty k dekonstrukci. Bratislava 1993
- DÚBRAVSKÝ 1992 — Viliam DÚBRAVSKÝ: Štefan Prukner-Bartůšek. Banská Bystrica 1992
- FLUSSER 1996 — Vilém FLUSSER: Komunikológia. Bratislava 2002
- GERŽOVÁ 1999 – Jana GERŽOVÁ (red.): Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Bratislava 1999
- HAVEL 1999 — Václav HAVEL: Básne. Antikódy. Spisy / I. Praha 1999
- HAWKES 1977 — Terence HAWKES: Strukturalismus a Sémiotika. Brno 1999
- HIRŠAL /GRÖGEROVÁ 1967 — Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ (ed.): Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku. Praha 1967
- HLAVÁČKOVÁ 2008 — Miroslava HLAVÁČKOVÁ (kat. výst.): Lettrismus. Předchůdci a následovníci. Roudnice nad Labem 2008
- HOMOLÁČ 1998 — Jiří HOMOLÁČ: Intertextovost a utváření smyslu v textě. Praha 1995
- IHRINGOVÁ 2012 — Katarína IHRINGOVÁ: Vzťah slova a obrazu v slovenskom vizuálnom umení. Trnava 2012
- JANČÁR 2014 — Ivan JANČÁR (kat. výst.): Alex Mlynárčik. Bratislava 2014
- JANČÁR 2008 — Ivan JANČÁR (kat. výst.): Stano Filko + Ivan Jančár. Filkova archa a oltáře súčasnosti. Bratislava 2008
- KESNER 2005 — Ladislav KESNER: Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech. 2. rozšírené vydanie, Jinočany 2005
- KLIMEŠOVÁ/ROUS 2013 — Marie KLIMEŠOVÁ / Jan ROUS: Jiří Balcar. Praha 2013
- KNAPÍK/Franc 2011a — Jiří KNAPÍK / Martin FRANC: Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948 – 1967. Svazek I. / A – O. Praha 2011
- KRÁTKÁ 2013a — Eva KRÁTKÁ (ed.): Česká vizuální poezie. Teoretické texty. Brno 2013
- KŘÍŽ 1999 — Jan KŘÍŽ (kat. výst.): Eduard Ovčáček. Tvorba z let 1959 – 1999. Praha 1999
- MICHALOVIČ/ZUSKA 2009 — Peter MICHALOVIČ / Vlastimil ZUSKA: Znaky, obrazy a stíny slov. Úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů. Praha 2009

- MORLEY 2003 — Simon MORLEY: Writing the Wall. Word and Image in Modern Art. Londýn 2003
- MUKAŘOVSKÝ 1931–1948 — Jan MUKAŘOVSKÝ: Studie z estetiky. Praha 1971
- MURIN — Michal MURIN: Milan Adamčiak. Archív I. experimentálna poézia 1964 – 1972. Košice 2011
- PADRTA 1966 — Jiří PADRTA (kat. výst.): Obraz a písmo. Praha 1966
- PETRÁNSKY 1972 — Ľudo PETRÁNSKY: Písmo a obraz. Bratislava 1972
- RIESE 2014 — Hans-Peter RIESE (kat. výst.): Jan Kubíček. Praha 2014
- RUSINOVÁ 1995 — Zora RUSINOVÁ a kol.: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Bratislava 1995
- SAUSSURE 1906–1911 — Ferdinand de SAUSSURE: Kurs obecné lingvistiky. Praha 2007
- SHUSTERMAN 1992 — Richard SHUSTERMAN: Estetika pragmatizmu. Krása a umenie života. Bratislava 2003
- ŠVÁCHA/PLATOVSKÁ 2005 — Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ: Dějiny českého výtvarného umění (V.) 1939 / 1958. Praha 2005
- ZATLOUKAL 1998 — Pavel ZATLOUKAL (ed.): „Oznámení o Ikarově letu.“ Olomoucká šedesátá v zrcadle výtvarné kultury (kat. výst.). Olomouc 1998