

SÚČASNÉ UMENIE NA CESTE K *POST-POST*? AKO ANDRÉ STANGUENNEC SPÁJA UMENIE SO SKROMNÝM, TRIVIÁLNYM A NEGRANDIÓZNYM

RÓBERT KARUL, Filozofický ústav SAV, Bratislava, SR

KARUL, R.: Contemporary Art on the Way to *Post-post*? Modesty, Triviality and Non-Grandiosity in André Stanguennec's Vision of Art
FILOZOFIA 71, 2016, No. 7, pp. 595-607

André Stanguennec sees something new arising in art: after modernity and post-modernity we witness a period called by him a *post-post*. The latter is a negation of the previous two, included at the same time into a new synthesis, in which they are not opposites any more. The article offers a reconstruction of several aspects of this synthesis. The new form of art is identified first of all in documentary video-art or in the micropoetics of everyday life. Video-art is attractive due to its engagement and the critique of social defects, especially on legal and political levels. The small, non-grandiose poetics is related to more personal morals. It represents the ethical-metaphysical aspect of the new art.

Keywords: Video-art – Document – Social critique – Micropoetics

Francúzsky filozof André Stanguennec zaznamenáva v prostredí súčasného umenia príznaky, ktoré by mali ohlasovať ďalšie obdobie, ohlasovať obrat k tomuto novému obdobiu.¹ Nazýva ho pre chýbajúce presnejšie vyjadrenie *post-post* a presnejšie vyjadrenie chýba práve preto, lebo ohlasy sú len ťažko čitateľnými príznakmi. Postmoderna prišla ako negácia moderny, ako neprítomnosť jej veľkých rozprávání vystavaných na eticko-metafyzických ideáloch (sebapozdvihnutia či sebarekročenia; Stanguennec 2009, 290). Avšak postmoderna je iba zdanlivo definitívnym zrušením rozprávání, je skôr dočasným prerušením, čiže pozastavením. Ďalšie obdobie prichádza totiž s negáciou tej negácie, ktorou je postmoderna vo vzťahu k moderne. Táto „negácia“ viac ako pozíciu antitézy zaujíma k „téze“ postmodernej pozíciu syntézy, ktorej tézou je moderna a antitézou postmoderna. Ak sa Stanguennecovi darí zachytávať ohlasujúce sa príznaky, tak éra *post-post* by bola prekonaním, ale aj zachovaním v tomto prekonaní toho, čo priniesli moderna a postmoderna, ktoré sa v prekonaní premieňajú z vylučujúcich sa protikladov na koexistujúce doplnky (Stanguennec 2011, 190). „Veľké“ rozprávanie sa tak vracia dva razy, raz oslabené, raz formalizované. Oslabený návrat je návratom politických a metafyzických ideálov v pokornejšej podobe. Ako uvidíme neskôr, v Stanguennecovom myslení má oslabenie pomerne dôležité miesto. Tu ho naznačíme len nezvyčajnou metaforou, ktorá

¹ Toto detegovanie sa priebežne objavuje v piatej časti Stanguennecovej knihy *Maliarstvo a filozofia* (Stanguennec 2011).

hovorí o prechode od lopty k mechúru, od nafúknutej lopty k splasnutému mechúru. Nafúknutá lopta je patetickou ideou, vyfúčaný mechúr skromnou myšlienkou. Hoci táto podvojná metaforika práve v nasledujúcom citáte úplne neseďí, vystihuje ju najlepšie z toho, čo sme u Stanguenneca našli: „Aj keď ‚lampiony‘² minulosti osvetľujúce svet vyfúčali ako ‚mechúre‘, nič nám nebráni fúknúť do nových mechúrov, a tak zažať viaceré plamienky“ (Stanguennec 2009, 297).³ Druhý, formalizovaný návrat je návrat veľkého rozprávania dejín. Je formalizovaný preto, lebo mechanizmus dejín sa vracia bez obsahu, bez spásneho vyústenia. Dejiny sa odvíjajú tak, že vždy po téze nasleduje antitéza a po nej zas syntéza; postmoderna teda bola uvoľnením veľkého rozprávania ako súčasť zahrnutá do veľkého rozprávania.

Príznamy sa vynárajú v priebehu postmoderného umenia, a preto, aby sme ich postihli, prejdeme jeho vývinom.

Čo si protirečí. Postmoderné umenie sa začalo ako *ready-made* a pokračovalo ako konceptuálne umenie, nakoniec prišli inštalácie, ktoré boli kombináciou prechádzajúcich dvoch (Stanguennec 2009, 179). Konceptuálne znamená, samozrejme, pojmové, a preto filozofické – akoby Hegel nemal pravdu iba na konci postmodernity, keď je jej antihegelovské opustenie rozprávania zachytené do dejinného pokračovania v súlade s Hegelom, ale aj pri zrode najreprezentatívnejšej odrody postmoderného umenia, ktorým je práve konceptuálne umenie. Jeho konceptuálnosť totiž vzala doslova Hegelovu diagnózu, podľa ktorej umenie je „záležitosťou minulosti“, a teraz sa otvára doba filozofie. Konceptuálne umenie sa vymanilo zo svojho určenia prekonaného umenia tým, že sa stalo samo filozofiou.⁴ Stalo sa odnožou filozofie, ako sa to stalo viac ráz v minulosti s inými odborníkmi. Stabilizácia tohto zvláštneho a vratkého útvaru, ktorý vznikol prenesením filozofického myslenia na „miesto“ umenia, sa odohrala tak, že filozofické umenie si kladlo predovšetkým otázku svojej vlastnej povahy. Osobitosť otázky udržovala osobitosť filozofického umenia a to potom neskĺzlo do filozofie ako takej. Táto dočasná pozícia sa však podľa nášho autora vyčerpala a podľa Paula Ardena (o ktorého sa v tomto bode opiera) takéto „skúmanie dospelo ku koncu s pop-artom a minimalizmom. Umelci už nemali potrebu byť filozofmi. Keď však umelci preniesli problém povahy umenia na filozofiu, stali sa slobodnými a mohli robiť, čo chceli“ (cit. podľa Stanguennec 2009, 181). Z poslednej vety vyplýva, že ak sa istý čas prežívajúca medzipozícia stala prežitou alebo čoraz problematickejšou, ocitáme sa zároveň s opísaním situácie postmoderného umenia pri prvom z jeho protirečení vedúcich k jeho prekročeniu.

Ďalším protirečením, ktoré sa prejavuje ako ohlasovanie niečoho nového, je elitársky

² Lampiony svojím tvarom balónu (*ballon*) zodpovedajú lopte (*ballon*).

³ No môžeme si dovoliť aj digresiu a loptu by sme tu mohli chápať ako dávnu pyšnú hračku bohatého, ktorá má za sebou celú mašinériu industrie a sociality, a mechúr skromnú hračku chudobného, ktorý sa musí vynájsť bez opory v takom niečom. Urobiť to isté bez všetkého toho.

⁴ To nemá znamenať, že by predtým umenie nemyslelo, ale myslelo perceptom a afektom, ako hovorí G. Deleuze, alebo „v lone svojich vlastných praktík a diel“, ako hovorí Stanguennec (Stanguennec 2011, 181).

s tým súvisiaci ezoterický charakter postmodernej, jej na seba zamerané skúmania, ktoré vyžadujú znalosti súboru reflexií či textov, ktorými sa vyznačujú nemnohí. „Protí postmoderne v podobe konceptuálneho umenia... sa obracia jej vlastná výčitka o uzatvorení sa do seba a vzdialenia sa životu, ktorú Danto adresoval abstraktnému expresionizmu“ (Stanguenec 2011, 180). A že výčitka sa nemusí vzťahovať len na expresionizmus, to ľahko pochopíme na príklade ukazujúcom, ako ďaleko je ešte aj súčasný divák od pochopenia niektorých moderných prúdov. Očividné je to na zmätku, ktorý sa ho zmocňuje pred kubistickým dielom (čo nám na prvý pohľad poskytuje Piccasova *Ma jolie*? „Žena zobrazená na obraze *Ma jolie* bola možno *jolie*, avšak maľba o tom vôbec nesvedčí“ (Danto 2008, 124)).⁵ Umenie, ktoré sa malo priblížiť životu, a pritom sa neznížiť, však v tejto významnej úlohe neuspelo; podľa Ardenne je to „umenie tvrdohlavo štiepajúce vlas, umenie vysušené, hermetické...“ (Ardenne 2003, 109).⁶

Na základe týchto pár myšlienok by sme mohli dokonca rozvinúť istú interpretáciu *ready-made*-u a inštalácie, ktorej nezaručený charakter ide výlučne na náš vrub. *Ready-made* a inštalácia svojím presahom do priestoru bežného života – tento presah sa realizuje v rôznych variáciách, ako pripodobnenie výstavného priestoru priestoru bežného života vloženie bežných predmetov,⁷ alebo opačne ako inštalácia vo verejnom priestore, teda v otvorenom priestore nášho života – by mohli byť pokusom o zrušenie separácie sveta premýšľania od bežného života. Maliarstvo je v istom zmysle platónsky projekt, je vytvorením predmetu, ktorý v sebe sústreďuje maximum významu. Je zviditeľnením idey, ktorá však ostáva ideou, ako chcel Schopenhauer. Tak ako každý platonizmus aj tento má problém so zmyslovým svetom, s priestorom nášho života. Čo na tom, že v múzeu sa dozvieme z impresionistického obrazu, v ktorom je sedimentovaná istá raritná skúsenosť, ako sa máme pozeráť na zmyslový svet? Po opustení múzea nechávame tie výnimočné predmety zabudnuté na ich výnimočnom mieste – namiesto toho, aby sme ich videli v predmetoch, v druhých, v celých výjavoch. Mohli by sme teda *ready-made* a inštaláciu chápať ako presunutie ideí do tohto priestoru, ako pokračovanie maľby, ktorá maľbu neprekračuje, ale sa ňou živí, keď dodáva zmysel detailu sveta? Mohli by sme ich chápať ako akési pripomenutie či napomenutie, že umenie má význam vtedy, keď aspoň prebleskuje bežnou skúsenosťou, keď – ako sa triviálne hovorí – zmenilo náš pohľad? Nie však náš po-

⁵ J. Vydrová v článku *Fenomenológia a kubizmus* neobhaja priamo ideu, že kubizmu porozumieme jedine na základe fenomenologického rozboru vnímania. Napriek tomu je zrejme, že ak chceme preniknúť k iným vrstvám kubizmu, nielen k naivným a povrchným konštatovaniám typu „To je kubizmus, používali geometrické formy“, musia sa rozvinúť všetky tie nesamozrejmé spôsobilosti fenomenológa, ktoré mobilizovala aj autorka (pozri Vydrová 2015, 831-841).

⁶ Pre úplnosť treba dodať, že túto pozíciu by sme Ardennovi pripísali len s istým interpretačným násilím, je to skôr rezumovanie názoru z pozície nepriateľskej takémuto umeniu. On sám pokračuje: „Napriek odmietnutiu, ktoré vyvoláva, konceptuálne umenie tu a tam tvorbu inšpiruje“ (Ardenne 2003, 109). Nie je to však ani opačná pozícia, ako jasne hovorí výraz „tu a tam“.

⁷ Inštalácia „Nekameň“ (M. Mäsiarová, S. Gottierová, VŠVU 2016) prenáša bežný materiál kameň do výstavného priestoru, aby sa naň nalepilo niečo umelecké, nekaždodenné; tento doplnok sa zrejme potom „vyskytne“ uňho na jeho pôvodnom mieste.

hľad výnimočných chvíľ intelektuálneho zamyslenia, keď za písacím stolom dokážeme prikývnuť tomu, že impresionizmus je novým videním sveta, ale náš reálny pohľad.⁸ Ak by *ready-made* a inštalácia boli týmto, tak im prechod od idey k vnímaniu nevyšiel. A potom obvinenie zo „suchosti“ tam, kde mala byť žitá skúsenosť, znie naozaj vážne.

Iný prúd postmoderného umenia sa snažil obísť tento elitarizmus a vylúčenie tým, že vstupoval do ľudových (*populaire*) praktík, spotreby, reklamy a voľného času (pop-art alebo hyperrealizmus). Pohľoval obrazy ľudového sveta (reklamu, komiks...) a zas ich vracal do tohto sveta (monumentalizácia gýču vo verejnom priestore) (Stanguennec 2011, 182). Ak dobrodružstvo filozofizujúceho umenia „dospelo k svojmu koncu“, tak podobne „zumelečtenie“ ľudového bolo rýchlo odsúdené na opakovanie motívov, tém a štýlov...“ (Stanguennec 2011, 182).

Posledný prúd, ktorý sa nezrodil z analytickej filozofie spájanej s konceptom ani z práve spomenutého populizmu, je umenie, do ktorého by sme zaradili happening a hnutie Fluxus. Tento prúd „spontánnejším, nie konceptuálnym spôsobom, sledoval... celostnosť pohybu života v jeho vzťahu k sebe samému s vitálne prospešným výsledkom..., obracia sa k archaickému umeniu, k novopohanstvu“ (Stanguennec 2011, 194). Stanguennecov postoj k nemu nie je celkom jasný: na jednej strane takáto postmoderna môže predstavovať „únik od postmodernity“ a „môžeme v nej vidieť jednu z možných budúcností postmoderného umeleckého diela“ (Stanguennec 2011, 194), na druhej strane s ňou vo svojej vlastnej ponuke východiska príliš nepočíta. Túto podvojnú si vysvetľujeme tak, že pohanstvo je napriek zdaniu veľkým rozprávaním nepoučeným o tom, že by sa malo oslabiť. Túto budúcnosť viac než Stanguennec predvídajú jeho spriaznení autori (A. P. Olivier) a on ju necháva žiť v ich víziách.

Čo sa ohlasuje. Postmoderné konceptuálne umenie je podľa Stanguenneca preskúpaním fragmentov existujúcich diskurzov, a to doslova: textov a rečí, prehadzovaním znakov. Video z video-artu dodáva tomuto prehadzovaniu len nosič. No v tomto nosiči, zdanlivo zviazanom s konceptom, vidí Stanguennec niečo viac. Presahuje tieto rekombinujúce postupy, sú preň nepostačujúce, toto médium je silnejšie ako to, na čo sa používa (Stanguennec 2011, 183), a podľa Stanguenneca v ňom vidno nepochybnú možnosť „nového kritického umelecko-politického pohľadu“ (Stanguennec 2011, 179). Tento kritický pohľad je nóvum v situácii, keď absencia hodnôt a regulujúcich obmedzení (Stanguennec 2011, 183) odhaľuje prípadnú korešpondenciu postmoderného umenia s neskorým kapitalizmom. Stanguennec sa opäť opiera o Hegela: „Aj v tomto bode sa zdá, že sa potvrdzuje Hegelovo myslenie; vždy tvrdil, že medzi politickými dejinami ducha... a dejinami abso-

⁸ P. Sucharek sleduje tento pohyb od idey k vnímaniu, keď hovorí o nevyhnutnosti „zobrazit“ totálny obraz, čo je uňho metafora udalostného myslenia. „Je možné... znázorniť si takýto absolútny druh obrazu...? (...) predstavme si ho ako inštaláciu v galérii moderného umenia.“ Po jej uzretí „návštevníci galérie, ostatné umelecké diela, podlaha podo mnou, hra svetla a tieňov, všetko to, čo normálne vidím, sa nikam nestratilo. Zmenil sa len štatút týchto vecí, odrazu nadobudli... charakter absolútnej skutočnosti“ (Sucharek 2016, 490-491). Sucharek hovorí o skúsenosti s výstavným priestorom, v ktorom sa premieňajú bežné entity, osoby, veci a schránky (podlaha).

lútneho ducha (umenie, náboženstvo, filozofia) je korelácia, jednoliata depolitizácia neskorého kapitalizmu je v súlade so skepticky sa usmievajúcou depolitizáciou postmoderného umenia“ (Stanguennec 2011, 184). Kritický odstup sveta umenia od sveta kapitalizmu je nemožný, Stanguennec tu preberá pozíciu amerického teoretika Fredrica Jamesona. „Práve v sektore spotreby neskorý kapitalizmus včleňuje postmoderné umenie do procesu, ktorým fetišizuje obraz trhu“ (Stanguennec 2011, 185).

Postmodernizmus je kritizovaný postmodernými mysliteľmi samými. J.-F. Lyotard sa pokúša dištancovať od „pozitívneho postmodernizmu“, ktorý sa zladuje s umeleckým populizmom,⁹ pretože „takýto postmodernizmus vyvíja na umelcov silný tlak, ktorý spočíva v tom, že disciplinuje výtvarné hľadanie do línie faktického stavu kultúry a v tom, že zbavuje umelcov zodpovednosti vzhľadom na najhoršie požiadavky štátu (Robte kultúru!) a trhu (Robte peniaze!)“ (cit. podľa Stanguennec 2011, 186). Lyotard vyzdvihuje svoj negatívny postmodernizmus, Stanguennec tvrdí, že aj ten je bezzubý: „Táto vznešená negatívita odmieta byť kritickou, pretože by sa musela vrátiť k veľkému rozprávaniu, nepoužíva pojmy subjektu, emancipácie ani autonómie. Tým znehybňuje svoju negatívitu do prostého stiahnutia sa vo vzťahu k pozitívite, nepriamo prispieva k reprodukcii toho, čo vznešene pranieruje. Je to deprimujúce zlyhanie, paralyzujúca zmes nostalgie a opovrhovania pozitívnym post“ (Stanguennec 2011, 187).

Postoj k postmodernému rámcu sa teda nemá realizovať ani ako akceptovanie, ani ako nemožné odmietnutie, ale ako nová ponuka. Táto nová ponuka musí byť pozitívna, ale treba odlišovať – nemá ísť o pozitívitu veľkého rozprávania moderného typu. Kognitívna a kritická úloha umenia by sa mala realizovať v súlade s novou etikou nazývanou etikou pre ľudské pozemské *milieu*. Máme si pod ňou predstaviť obnovenie skúsenosti sveta, spoločného sveta. Aby Stanguennec doložil, že aj keď si to jasne neuvedomujeme, nemáme skúsenosť sveta, cituje Heideggera: „Všade pôsobiaca aktivita, nikde svet konštituujujúci sa ako svet“ (*Prekročenie metafyziky*, cit. podľa Stanguennec 2011, 183). Etika pre ľudské pozemské *milieu* by mohla byť, zjednodušene povedané, niečo ako „Urobme si tu spoločne svet“. Nesmelé rašenie niečoho, čo je spoločné, môžeme naskicovať na „malicherných“ zmenách, ktoré sa nezreteľne ukazujú v bratislavskej mestskej krajine, keď vám niekto urobí kávu, ktorá nechutí ako káva zo zberového papiera, ale kávu chutnú, keď niekto s gestom nevtieravého olympana Ganyméda alebo bohyně Hébé postaví pred vás sklenený krčah s čerstvou vodou a vy akoby začujete: „Napi sa, tá voda je dobrá“, a to namiesto naservírovania pocitu, že si zaplatením účtu kupujete čas, počas ktorého je vás schopný *znášať*. Nejde nám tu o ťaživé zdôrazňovanie vecí, o ich fetišizmus; je to základná a pokojná úcta ku krajine s vecami, je to úcta k druhému, je to otvorenie priestoru, kde môžu koexistovať ľudia a veci, ľudia a ľudia... Naša socialita bola až doposiaľ poväčšine vzájomnou alergiou, pričom alergia tu nevystupuje ako zveličujúca metafora odvodená z výnimočných okamihov zlyhania, ale pomenúva socialitu v tom jej ryse, ktorý je rozšírený a každodenný. Socialita totiž nie je akozmická, ako by sme si mohli myslieť pri rýchlych čítaní Levinasa; to, čo sa vymyká svetu, je základom sveta. Spoločenstvo

⁹ Ako nazýva nakoniec Stanguennec celé postmoderné umenie pre jeho konformizmus.

alergie však nie je spoločenstvom, a práve preto neumožňuje nijaký svet.

Na to nadväzuje ďalší prvok, ktorý Stanguennec identifikuje ako jav, ktorý nás presunie ďalej. Postmoderna priniesla novú komunikačnú skúsenosť. Význam sa už nevytváral ako predtým v maľbe, ako pomaly vytvárané „stabilné dielo vo svojej masívnosti a nehybnosti, dielo vsunuté medzi tvorcu a prijímateľa, ktorý ich mohol dlho a pomaly kontemplotať“ (Stanguennec 2011, 192). Nebolo to osamelé hromadenie významu a jeho osamelé odkrývanie. Odteraz to, čo sa naozaj počíta, je „vzájomná reflexia (v oboch významoch: ako odrážanie i premýšľanie; R. K.) či interaktivita medzi vytvárajúcim a recipujúcim... spätné ovplyvňovanie komunikovaného významu, významu problematizovaného, reflektovaného či vymieňaného a znova premýšľaného“ (Stanguennec 2011, 193). Tak sa rodí intersubjektívne či vzťahové umenie.

Táto komunikačná skúsenosť sa obmedzuje primárne na tu a teraz úzkeho kruhu tých, ktorí jej asistovali, sprostredkujúci objekt už nemá trvalosť, ale dá sa zaznamenať. Tu sa vracia video z video-artu, video, film a fotografia pomáhajú neutralizovať nevýhodu pojmového spytovania v prchavej tekutosti inštalácií, intervencií a iných performancií (Stanguennec 2011, 194).

Čo vzniká. Spomenuli sme, že *Fluxus* priniesol príklon k celostnosti života, ale že ho možno ohrozoval spôsob, ako k nej dospel, čiže novopohanstvo. Stanguennec tu odkazuje na Oliviera a jeho zaujímavý článok o estetike a anestezii. Ide v krátkosti o to, že umelecké dielo nemusí byť predmetom (estetika),¹⁰ pretože/hoci v jednom období ním bolo; umenie spočíva v prežívaní, až premene subjektu (anestezia)¹¹ (Olivier 2009, napr. 757). V umení nejde možno ani tak o celostnosť (výraz s ešte príliš veľkým pátosom, príliš idealistický), ale o *zacelenie* roztržky v skúsenosti, spôsobenej metafyzickým myslením; ako keď Descartes odliší s naliehavosťou dušu od tela, aby kdesi v liste s (korešpondenčnou) uvoľnenosťou napísal, že sa to prežíva inak. „Umelecké dielo, ktoré sa poníma ako neempirické a neobjektívne, je terapeutickým vzťahom (vzťahom zacelenia; R. K.) v tom zmysle, že vytvára spojenie, ktorého účelom je produkcia modifikácie vo vnímaní (alebo myslení), produkcia, ktorá sa týka rovnako tela ako ducha, ktorá je modifikáciou vedomia, ale vedomia v širšom význame, teda produkciou subjektivity...“ (Olivier 2009, 762). Nerozlišovanie medzi vnímaním a myslením, zmyslovým a inteligibilným, prírodou a duchom tu vyznačuje zrejme predbežnú a najdôležitejšiu zmenu, ktorá sa centruje v oslabenom, málo metafyzickom subjekte skoro-každodenného života.

Olivier hovorí o tom, čo by sa stalo, keby výstava nespočívala vo zvyčajnom vystavení diel (vtedy budova galérie vystupuje ako ne-miesto, ako miesto, ktoré sa vymaňuje zo života, miesto kontemplácie), ale spočívala by v zásadnom „prevrátení funkcie budovy či inštitúcie alebo v tom, že by umelci dostali prázdny. Vo výstavnom priestore nevidíme nič, no odohral sa tu čin.“ Napriek tomu, že sa tu prvoplánovo produkuje „inteligibilné“, čiže čin je skôr myšlienkou, a mohli by sme mať dojem, že sa znova vzdľufujeme

¹⁰ „Estetika“ znamená, že je tu čo vnímať, že je tu umelecký predmet.

¹¹ Bez umeleckého diela ako predmetu.

žitej skutočnosti, toto inteligibilné znamená „obrátit' pozornosť na ľudskú bytosť a spoločenskú realitu“ (Olivier 2009, 759). My by sme dodali: aj na budovu ako schránku či na vonkajší priestor, ktorý budova odomkyna z jeho stredu. Navodená skúsenosť sa prekrýva s reálnymi predmetmi, priestormi a bytosťami. Nezostáva pozastavená v ne-predmete diela,¹² ne-priestore múzea a ne-ľudskosti tvorcu. Inteligibilné, čiže nápad, sa takto stáva zmyslovou skúsenosťou (alebo skúsenosťou, ktorá toto delenie ponecháva bokom).

Takéto presunutie miesta, kde sa má odohrávať umenie, rovnako ako posun v spôsobe, ako a s kým sa má odohrávať, vo všeobecnosti zodpovedá Stanguennecovmu prístupu. Osvieženie by podľa neho spočívalo v tom, že „mnohosť a opakovanie efemérnych intervencií a video-artových dokumentov by prinieslo vytvorením istého návyku a favorizovaním debát postojový (*dispositionel*) efekt, ktorý by bol kritický a premýšľavý“ (Stanguennec 2011, 193). Efemérne tu znamená dočasné, keďže intervencia je viazaná na výkon v realite, ktorý sa vymaže po svojom skončení: happening zanechá *stopu* len v pamäti účastníkov. Tomu odpomôže schopnosť dokumentovať a ďalej ukazovať, ktorú majú „video-artové dokumenty“. Táto „monštrančná“, ukazujúca funkcia sa v Stanguennecovom diele vytrvalo vracia. Zdá sa, že ukazujúca funkcia a zodpovedajúce dokumenty sa postupne v jeho premýšľaní osamostatňujú. Dokumentovanie sa potom chápe skôr vo význame „záznam reality ako umelecká intervencia“ než vo význame „umelecká intervencia a jej záznam“. Realita potrebuje obeh obrazov, aby sme k nej mali prístup. Efemérne ďalej neznamená iba krátkodobé, znamená aj čosi iné, ako je veľké rozprávanie, ako je ideológia. Malo by to byť totiž „skromné, triviálne, absolútne negrandiózne prevzatie (*reprise*) figuratívneho zámeru“ (a to fotografiou, filmom a video-artom) (Stanguennec 2011, 197). Pôvodným figuratívnym zámerom sa myslí kritická či objavná funkcia moderného maliarstva, ktoré sa rovnako ako filozofia snažilo vyslobodiť myslenie spod vplyvu mienky, a to uvoľňovaním iných než mienkových elementov prítomných v mienke. Mienka sa totiž mýli, ale nikdy nie úplne, v jej komposte mýlky je zrnko pravdy.¹³ (Video-)obrazy majú dosiahnuť zmenu postoja, ktorý má začať znova premýšľať. Takýto postoj spätne favorizuje produkovanie obrazov, keďže sú prístupom k realite. Čo by presnejšie mal znamenať posun ku skromnému, triviálnemu a negrandióznemu, to osvetlíme postupne.

Príkladom umenia *post-post*, ktorý uvedie Stanguennec, sú fotografie Allana Sekula, najmä jeho súbor *Fish Story* z roku 1995. K úlohe fotografie sa Sekula vyjadruje takto: Fotografia nemá byť autonómny umeleckým médiom (ako napr. maľba) – ani čisto estetickým médiom, ako to bolo v moderne, ani takým, ktoré špekuluje o význame umenia, ako to bolo v postmoderne. Takto by sme stratili „ukazujúce“ angažovanie *post-post*

¹² Ne-predmet diela je náš výraz, ktorý neodkazuje na Olivierovu anestetiku; ne-predmet tu znamená ten raritný predmet umenia, ktorý nemá „nič spoločné“ s bežným predmetom.

¹³ Podrobnejšie o vyslobodzovaní myšlienky z mienky, myšlienky v mienke obsiahnutej ako jej virtualita, hovorí Stanguennec v kapitole „Druhý fenomenologický súlad“ (Stanguennec 2011, 73-76). Príklad: Mienka: krása je v príťažlivosti tela; virtualita: krása je v pôvabe, v oživení tela; idea: krása je v niečom, čo je neviditeľné, v tom unikajúcom, čo je duša, život, myslenie, čo sa v tele iba „zračí“.

a neboli by sme v prostredí-svete (Stanguennec 2011, 206). „Deskriptívna funkcia je dôležitým ikonografickým modelom, [práve] preto, lebo môže nadobudnúť účel mikropolitického ukazovania“ (Stanguennec 2011, 207); tak sa môže konštruovať politicko-kritický dokument.

Podľa Stanguenneca je Sekula v opozícii proti „makrotopike“ s jej ideologicky jednotnou homotopickou homogenitou a [v súlade so] zdokumentovanou mikrotopikou, mäťoucou tú prvú svojou heterotópiou“ (Stanguennec 2011, 207). Ukazuje odcudzené životy robotníkov na kontajnerových lodiach a v nákladných prístavoch, „od-sunutú (*dé-localisé*) neľudskú prácu – prácu bez svedkov, anonymnú, skrytú – spojenú s veľkou samotou, odídením, odlúčením“ (Stanguennec 2011, 207). Ťažká formulácia prvej vety, ktorá kladie proti sebe makrotopiku a mikrotopiku, sa stáva s pomocou druhej vety jednoduchšou. Zo Sekulových obrázkov a Stanguennecových slov zameraných na jedno *malé miesto* života (možno trochu viac zo slov ako z obrázkov) zaznie bez veľkého *ideového* pozadia téza, že k ľudskosti patrí byť s ostatnými, nie s tými zopár ľuďmi, s ktorými som vo vyhnanstve, ale s ostatnými, druhými, tretími, ďalšími, a to, čo všetko si v „bytí spolu“ môžeme poskytnúť.¹⁴ Výsledkom takejto fotografie má byť „umožnenie právno-politického boja [ale] bez *grandióznej a vznešenej ilúzie* o ľudskej dôstojnosti“ (Stanguennec 2011, 208).

Popri deskriptívnosti, ukázaní každodenného výjavu je tu vždy aj isté inscenovanie, tvorivosť, „vždy je prítomný štýl“ (Stanguennec 2011, 207). Každé umelecké dielo sa pohybuje medzi zdôrazňovaním receptívnej, alebo naopak konštruktívnej plasticity – tak, ako o nich hovorí Catherine Malabou, o ktorú sa Stanguennec opiera. No ani jeden pól nie je čistý, nejestvuje pasivita bez aktivity a zrejme ani naopak, ako hovorí sama Malabou o subjektivite, čo by sa dalo vzťahovať na tvorcu: „Subjektivita nie je nikdy pasívna... je plasticou¹⁵ inštanciou. Iste, prijíma... formu ako vosk, ako hrča hrncárskej hliny: je týmto, potom zas tamtým... Zúčastňuje sa však podstatným – a paradoxným – spôsobom na tomto prijímaní a v tomto zmysle zažehnáva pasivitu. Je spontánna v samotnej receptivite. (...) Subjektivita dáva formu tomu, čo prijíma. Subjektivita... je vždy zároveň *receptívna a dávajúca svoju vlastnú formu*“ (Malabou 2005, 35). Stanguennec tomu dáva údernejšie znenie tým, že tento jednopohyb delí na dva pohyby: ide o „flexibilnú schopnosť otvorenia sa inakosti a – po interiorizácii vonkajšieho tvaru – jej nové exteriorizovanie, teraz už ako integrovanej do vlastného konkrétneho tvaru.“ A tiež tým, že vyznačuje krajné polohy podľa toho, či prevláda druhý, tvarujúci moment, alebo prvý, prijímajúci. „Štruktúra živého sa obohacuje neprestajne o svoje Iné,... ktoré ho posilňuje, ba až pretvára tým, že sa prekračuje... v procese *aktívnej plasticity*. No môže... sa aj oslabovať, stávajúc sa prostým odrazom či prostou kópiou Iného... v hlboko *pasívnej plasticite*“ (Stanguennec 2011, 55; kurzíva R. K.).

Táto odpoveď na otázku, čím má byť umenie, spočívajúca v kritickom ukázaní na

¹⁴ Zdá sa, že som ideovejší ako Stanguennec, čo nie je úmysel, ale nezdar.

¹⁵ Podľa Malabou má francúzske slovo *plasticité* dvojaký význam: prijímanie formy aj jej poskytovanie.

nespravodlivosť, nie je celkom neošumelá. Jej predchodcom by mohla byť angažovaná maľba či maľba s morálnym apelom – morálnym v tom zmysle, že morálka je spojená s politikou či občianstvom. „Keď vrcholila vietnamská vojna, maliar Philip Guston... začal maľovať alegórie zla... so zámerným morálnym posolstvom“ (Danto 2008, 58). Alebo hlbšie v minulosti, v 40. rokoch by to mohla byť angažovaná literatúra¹⁶ v Sartrovom podaní, ktorá nemala ďaleko od žurnalistiky: „Spisovateľ sa vo svojej dobe ocitá v konkrétnej situácii: každé slovo má ohlas. Aj každé mlčanie. Flauberta a Goncourta považujem za zodpovedných za prenasledovanie, ku ktorému došlo po Komúne, lebo nenapísali ani riadok, aby mu zabránili. To nebolo ich vecou, poviete. Bol však Calasov proces Voltairovou vecou? Bolo Dreyfusovo odsúdenie Zolovou vecou? Dotýkala sa Gida správa Konga? Každý z týchto autorov sa za určitých životných okolností zamyslel nad tým, za čo je ako spisovateľ zodpovedný“ (Sartre 1964, 11). Opísaný postoj nemôžeme odmietnuť ako príliš ideologický preto, lebo bol diktovaný (sartrovským) marxizmom. Sartre len zozbieral prípady, ktoré siahajú až k Voltairovi.¹⁷ Existuje akési ne-ideologické pomknutie konať dobro alebo konať proti zlu. Inak je to s vysvetlením. Možno ešte aj Sartrovo neutrálne vyjadrenie „Zamysleli sa, za čo sú ako ten a ten zodpovední“ je stále príliš ideologické, pretože pomknutie nie je zamyslenie a pomknutie nepotrebuje sociálne roly. Bola by to len mýlka Sartrovho vyjadrenia, nie mýlka Voltairovho, Zolovho alebo Gidovho činu.¹⁸

Tieto podoby maľby a literatúry sú podobné Stanguennecovmu očakávaniu, ale niekto by mohol povedať, že nejde o totožnosť. Danto však vidí presne to, čo spomína Stanguennec ako možné umenie v jeho vydaní *post-post*, ktoré by sa malo len rodiť – veď vieme zachytiť len jeho prvé príznaky. Danto situuje už do roku 1993 umenie, ktoré chcelo vyvolať pobúrenie otvoriť debatu. Hovorí o bienále amerického umenia vo *Whitney Museum*. „Súčasťou výstavy bola aj známa videopáska, ktorá ukazovala v nepretržitej slučke, ako príslušníci losangelskej polície zbili [černošského taxikára] Rodneyho Kinga“ (Danto 2008, 144). Záznam bol nasnímaný náhodným svedkom, teda nie umelcom. Dvakrát sa tu obmedzuje špecifikácia umeleckého diela: prvé obmedzenie spočíva v tom, že je skôr dokumentom, keďže ide o prostý videozáznam, druhé – tesne súvisiace s prvým –

¹⁶ Je zaujímavé, že Sartre tvrdil, že maliarstvo (ale nemožno to zovšeobecniť na vizuálne umenia ako také) nemôže byť angažované: „Nie, nechceme ‚angažovať‘ aj maliarstvo, sochárstvo ani hudbu, alebo prinajmenšom nie rovnako“ („nie rovnako“ Sartre nerozvinie) (Sartre 1948, 13). Nech už bol Sartre akokoľvek neaktuálny a nezohľadňoval fotografiu a film, čitateľ Starobinského „Goyu“ z knihy *1789: Symboly rozumu* možnosť angažovaného maliarstva bude vidieť. Starobinski opisuje podivuhodne podobne význam zachytený v postave odsúdeného muža na obraze *Poprava 3. mája 1808* v porovnaní s tým, ako Sartre opisuje *postavu* človeka v hraničnej situácii (hraničná situácia akoby bola vo vzťahu k Sartrovej predpokladanej príslušnosti k jednej ideológii subverzívna, voľba sa v nej nemôže riadiť nijakými pozitívnymi ideami, a už vôbec nie ideológiou, len rozhodnutím byť človekom, aj keď vtedy nevieme, čo to znamená. Treba dodať, že hoci je hraničná situácia v *tomto ohľade* anti-ideologická, v *inom ohľade* je metafyzická a patetická).

¹⁷ Ten sa navyše rád posmieva, je opakom ideológa.

¹⁸ Zároveň nechápme pomknutie ako niečo vypäto emocionálne, modelom je – pokiaľ sa to dá – etika v jej banalite etikety, v istej jej chladnokrvnosti: „(napadlo mi) Nepotrebuje pomoc?“

v tom, že ho nevytvoril nikto nadaný, iba bežný človek. Dvakrát sa blížime k negrandiôznosti. Príklad maliara morálnych posolstiev v sebe ešte zahŕňal predstavu umelca, ktorý nezaznamenáva realitu, ale v napojení na realitu ju tvorivo stvárňuje. Neponúka záznam reality, ktorý by mal pobúriť, ponúka svoje pobúrenie. Príklad angažovaného spisovateľa bol viac oslabený: síce zahŕňal predstavu nadaného umelca, ktorý jediný je schopný sformulovať pobúrenie, ale ten nevystupuje vo svojej plnej špecifikácii ako románopisec – Gide nenapísal ďalšie *Slatiny*. V postave žurnalistu, ku ktorej sa v istom zmysle znížil, sa v čitateľovi snaží vyvolať opisom „prirodzenú“ emocionálnu reakciu pobúrenia.¹⁹ Neukazuje prosto, ukazuje s poukazom, ako sa na ukazované treba pozerat', ale to, čo ukazuje, sa zakladá na zázname, na vyrozprávaní faktov. Pasívna plasticnosť, ktorú, ako sa zdá, Stanguennec uprednostňuje, tu smeruje k svojmu minimu, ktoré dosahuje videozáznamom.²⁰

Napriek tendencii k minimálnosti, ktorou sa vyznačuje záznam, sú tu iné súčasné prípady „ukazujúce ujmu“, keď je plasticnosť o poznanie tvorivejšia. Je to napr. inštalácia-performancia dvoch študentiek VŠVU (G. Halás, G.-M. Srnová), ktoré nerobili záznam „holej“ reality; záznam tu bol, no záznam istej „montáže“ reality. Vytvorili inštaláciu nedbalo zariadeného kúta, ktorý nazvali izbou. Izbu potom (performatívne) inzerovali ako možnosť ubytovania pre učiteľa. Kontaktné informácie smerovali k vtedajšiemu ministrovi školstva. Bolo to však presne to, čo vyžaduje Stanguennec – ak si dovoľím jeho slová zjednodušiť –, a to „malá vizuálna intervencia do debaty o obci“; málo ideológie, celé v podnete, tak trochu vtip so všetkým, čo má vtip v sebe prekérne, tak trochu myšlienka, sotva rozvinutá. Negrandiôzne a otvárajúce svoje miesto.

Eticko-metafyzické. Môžeme sa ďalej pýtať, či podiel tvorivosti v tomto príklone k právne a politicky kritickému dokumentu predstavuje jedinú nejasnosť.²¹ Nebolo by toto negatívne pôsobenie proti „ujme“ len predbežným pôsobením? Nie je to len odstránenie prekážok, aby prišlo niečo nové? Domnievam sa, že je to tak a že po právno-politickom musíme čakať aj negrandiôzny návrat eticko-metafyzického (Stanguennecov výraz; pozri napr. Stanguennec 2011, 187). Otázka, aký je negrandiôzny návrat eticko-metafyzického, je však svojou komplexnosťou zastrašujúca. Návod však Stanguennec poskytuje. Nabáda, aby sme rozlišovali medzi regulatívnou ideou a jej realizáciou. Regulatívna idea vždy musí ostať ideálom či utópiou, ktoré nechceme realizovať do slova a do písmena. „Idea má ‚univerzálny význam‘, ale *musí* ostať regulatívnou ideou ... poskytujúcou význam našim praktikám, nemôže sa stať ustanovenou či spredmetnenou, technicky skonštruovateľnou kategóriou“ (Stanguennec 2011, 211). Regulatívna idea sa nemôže

¹⁹ V prípade Gida to nebola žurnalistika, no bol to žáner, ktorý by sme mohli považovať za pódružný, cestopis (*Cesta do Konga*). Koniec koncov, cestopis by sme mohli považovať za pokračujúcu reportáž.

²⁰ Negrandiôznosť a pasívnosť by korešpondovali.

²¹ Dvojznačnosť v prístupe, ktorá sa zachytáva do výrazov „záznam ako umenie“ a „umenie a jeho záznam“, samozrejme nie je kritikou zvonka, len pripomenutím, že Stanguennecov text nemožno čítať jednoznačne.

stať pravidlom, Levinas hovorí v *Etike a nekonečne*, že sa nesnaží vybudovať morálku pravidiel, snaží sa nájsť *zmysel* etiky. Len čo sa regulatívna idea („niečo, o čo ide“) stane pravidlom či zákonom – alebo inak: výrazom poriadku –, odcudzí sa sama sebe. Idea je „revolta za inú spoločnosť, ale je to revolta, ktorá sa znova začína vtedy, keď sa iná spoločnosť zriadi; revolta proti nespravodlivosti, ktorá sa začína, len čo sa zriadi poriadok...“ (Levinas 1992, 27). Aby sme zjednodušili Levinasovu výzvu na opakovanie revolty nastoľujúcej poriadok na výzvu na „revoltu“, ktorá sa hneď nedefinuje nastoľovaním poriadku, dajme slovo Philippovi Bretonovi, kultúrnemu antropológovi európskeho 20. storočia: „Utópia ako taká mala často ničivé následky práve preto, že ju chceli uskutočniť“ (Breton 2003, 134). Poukázali sme na to, že u mnohých autorov sa regulačná idea nemá stať poriadkom, ale napriek tomu nie sme schopní vidieť, ako by sa toto nezrealizovanie mohlo *udiat*. Asi sa treba obrátiť na skeptickejších mysliteľov, napríklad na Andrého Comta-Sponvilla a jeho text o Mozartovi: „Vďaka [Mozartovi] myslím na heslo, ktoré som si vymyslel sám pre seba a ktorého sa v živote držím: *Situácia je beznádejná, ale nie vážna*. Zdvorilosť je humorom beznádeje. (...) Načo kričať, keď sa môžeme usmiať? (...) To predpokladá aj veľkú úctu k druhému, značnú diskretnosť, mnoho ohľaduplnosti...“ (Comte-Sponville 1999, 125-126).²² Tu sa politické mení na intersubjektívne a aj táto zmena je svojským oslabením.

Comte-Sponville však zrejme už myslí niečo iné než to, čo myslí Stanguennec pod oslabovaním ideálu na úrovni umenia. Jeho skepsa je silnejšia, než akú Stanguennec vyžaduje po konci veľkých rozprávání. V situácii beznádeje už pozitívna idea nefunguje zrejme ani ako regulačná idea, beznádej zamedzuje jej zdroj. Aj tak môže byť dobrým premostením k tomu, čo sme nazvali metafyzicko-etickou rovinou, samozrejme, tiež v jej oslabení *post-post*. Tejto roviny Stanguennec vo svojej knihe z roku 2011 nevenuje – až na pár náznakov – pozornosť, črtá sa v skoršej knihe *Hrózy sveta, fenomenológia afekcií v dejinách*. Je tu oslabenie, ale nie ničota, pozícia medzi veľkoleposťou a ľahostajnosťou, „medzi nedostupnou ‚univerzálnou‘ osobitosťou geniálneho diela a zovšeobecnenou ‚partikulárnosťou‘ silne tovarového umenia bude produktívne zaviesť ‚skromné‘, ‚zdržanlivé‘ a malé, ktoré sa ponúka ako spôsob spásy či sebaprisvojenia“ (Stanguennec 2009, 295). Toto skromné či malé pôsobenie sa zhoduje s mikropoetikou každodennosti a so všetkou stereotypnosťou, ktorá zakrýva *virtuálny* význam vyjadrenia,²³ Stanguennec hovorí o „produktívnej spôsobilosti urobiť zo svojej existencie a z jej jednotlivých životných momentov vydarené umelecké dielko. (...) [Táto spôsobilosť] tvaruje obsahy našej existencie; je požiadavkou súvislosti, radosti, usporiadanosti, komunikácie, otvorenia sa druhému, družnosti, ale tiež oslavy“ (Stanguennec 2009, 295). Ide o narušenie „nechuti byť

²² Comtovi-Sponvilovi ide o to, že estetika prekračuje seba samu smerom k etike, „Mozart je etika“. Takto poukazuje nenápadnejšie, ako sme sa to snažili urobiť my, že umenie ako výnimočný zážitok sa má zmeniť tak, aby sme ho mohli zastihnúť v každodennosti. Comte-Sponville zároveň nijakých sprostredkovateľov medzi „veľkým umením“ (nech je to maliarstvo či hudba) v podobe zverejňujúceho alebo spriestorňujúceho súčasného umenia nepožaduje.

²³ Inými slovami, Stanguennecov opis sa nám zdá príliš konvenčný.

spolu“²⁴ či skôr rezignácie na chuť byť spolu, rezignácie, ale nie dokonanej a skryte znútra nahlodávanej frustráciou. Táto minimálna (či malá) estetika zaťahuje do hry minimálnu etiku, ktorú Stanguennec pripisuje mladým a ktorú vystihuje ako sklon „neznášať násilie, nihilistickú beznádej, lenivosť, špinavosť či ničomnosť“ (Stanguennec 2009, 296). Mohli by sme ostať aj pri minime comte-sponvillovskej slušnosti. Minimum so svojím oslabením nemusí byť negatívne (sklon neznášať). A nemôžeme ho spájať v mysli s ľahkosťou; zdvorilosť môže byť minimom, ktoré je zároveň jednou z najťažších cností. Nie je náhoda, že Levinas uvádza ako príklad naliehavej etiky tváre zdvorilosť, ona odkazuje na to, čo nie je uchopiteľné, napriek tomu, že sa odohráva v priestore známosti, ktorý robí dojem pochopiteľnosti či uchopiteľnosti. Slušnosť je schopnosť neuzavrieť človeka do toho, čo s ním riešime, nehodnotiť ho z pohľadu dosahovaného alebo strácaného riešenia (nepočuli sme to už? Nie prostriedok, ale účel, hoci akýsi neúčelný).²⁵

Hoci by sme chceli vidieť a v istom zmysle aj zaznamenávať v tejto knihe eticko-metafyzické minimum, z väčšej časti sa nám v nej mení na to, čo Stanguennec rozvíja v nasledujúcej knihe a čo sme subsumovali pod „právno-politickú“ stránku. V každom prípade obidva prístupy aspoň terminologicky odlišuje a z jeho diela by sa dalo vyčítať, že jedna vec prechádza druhú: „Najprv pôjde o zlepšenie a kritické zmiernenie stavu našich liberálno-demokratických chorôb“ (Stanguennec 2009, 297).²⁶ Ak je však nejaké „najprv“, musí nasledovať aj nejaké „potom“. Doplňme ho preto: Potom prídu na rad neutopické výrazy metafyzicko-etického v jednotlivých vnemoch, v jednotlivých pocitoch, v jednotlivých uchopeniach a v jednotlivých stretnutiach, pre ktoré bude regulačnou ideou – tým sa ku Stanguenencovi, ktorého sme na interval jednej vety opustili, vraciame – predstava „planetárnej... komunity o tom, čo má byť ľudským osudom“ (Stanguennec 2009, 297).

Literatúra

ARDENNE, P. (2003): *Art. L'âge contemporain*. Paris: Editions du regard.

BRETON, Ph. (2003): *L'Utopie de la communication: le mythe du «village planétaire»*. Paris: La Découverte.

COMTE-SPONVILLE, A. (1999): *Improvizácie*. Bratislava: Sofa.

²⁴ Výraz je Pauerov, tvorí titul jeho knihy *Nechuť byť spolu* (2004).

²⁵ Napriek tomu sa domnievame, že zdvorilosť vystihuje len prvú časť zmenšenej eticko-metafyzickej požiadavky, druhú len naznačíme odkazom na nový vzťah k predmetu, schránke (budove) a priestoru, kontúry ktorých sú roztratené v texte, a aj na vzťah k akémusi „za tým“ (*au-delà*).

²⁶ Stanguennec má predtuchu „seba prekročenia spoločenských k forme jednotnej transcencie“ (Stanguennec 2009, 297), ktorá ešte nie je. Znova vidíme, že tieto regulačné idey sú v porovnaní so stanoviskom Comta-Sponvilla stále príliš ideami. Toto „viac alebo menej idey“ je však problémom, ktorý doposiaľ vzdoruje jednoznačnému riešeniu. Aj Comte-Sponville na konci textu o Mozartovi povie: „Len láska za niečo stojí, alebo skôr všetko má cenu prostredníctvom nej“ (Comte-Sponville 1999, 132). Láska je tu v pozícii regulatívnej idey. Je to slovo, ktoré je tu iba akýmsi zárodkom seba samého, no ktoré inde môže stvoriť celú metafyziku.

- DANTO, A. (2008): *Zneužitie krásy*. Bratislava: Kalligram.
- LEVINAS, E. (1992): Idéologie et idéalisme. In: *De dieu qui vient à l'idée*. Paris: J. Vrin, 17-33.
- MALABOU, C. (2005): La plasticité en souffrance. *Sociétés & Représentations*, 2 (20), 31-39.
- OLIVIER, A. P. (2009): Esthétique et anesthétique. L'avenir de l'œuvre d'art. *Études Germaniques*, 4 (256), 751-763.
- SARTRE, J.-P. (1948): *Qu'est-ce que la littérature*. Paris: Gallimard.
- SARTRE, J.-P. (1964): *Štúdie o literatúre*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- STANGUENNEC, A. (2009): L'esthétique et l'éthique. In: *Les horreurs du monde. Une phénoménologie des affections historiques*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 290-298.
- STANGUENNEC, A. (2011): *Peintures et philosophie. Un essai de phénoménologie comparée*. Rennes: P.U.R.
- SUCHAREK, P. (2016): Totálny obraz. Chvála myslenia. *Filozofia*, 71 (6), 487-493.
- VYDROVÁ, J. (2015): Fenomenológia a kubizmus – možnosti zblíženia. *Filozofia*, 70 (10), 831-841.

Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy č. APVV-15-0682.

Róbert Karul
Filozofický ústav SAV
Klemensova 19
813 64 Bratislava 1
Slovenská republika
e-mail: robert.karul@savba.sk