

### Abstract

In this article some of the ideas and concepts that the Czech contemporary philosopher Miroslav Petříček discusses in his book *Myšlení obrazem* (Thinking in images, 2009) are applied to the work of the French artist Daniel Buren. In the first part of the article, Buren's art is briefly characterized. The article then deals with the “imagery of the image” in relation to Buren's work. Imagery of the image in visual art is what turns colour, lines, and planes into an image. It is specific to art and cannot be translated into any other medium, not even language. Petříček suggests that the “imagery of the image” is characterized by several features, including the principle of formation – a system that manifests itself in the way a work is formed. Other features of the “imagery of the image” which are addressed here are perceiving and conceiving reality and understanding that works of art are images projecting different slices of reality. The second part of the article is predominantly focused on the concept of frames, frameworks, borders and limits, and how they relate to Buren's work. The fact that art is framed by a theoretical framework is discussed in connection with this. Other topics addressed here and applied to Buren's work in the second part of the article include borders and limits in art, the liquidity of shape, and the comprehensibility given by a work's framing.

### Klíčová slova

Obrazovost obrazu – řez skutečností – Daniel Buren – rámy a hranice – Miroslav Petříček

### Keywords

Imagery of the image – slice of reality – Daniel Buren – frames and borders – Miroslav Petříček

*Autorka je doktorandkou na Ústavu dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, kde píše disertaci na téma „Konceptuální umění v Čechách a na Moravě“.*

lenka.krs@volny.cz

**1** Tento text zvítězil v studentské soutěži *Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny* o nejlepší odborný článek zaměřený na vizuální umění a kulturu v období od konce druhé světové války do současnosti.

**2** Miroslav PETŘÍČEK, *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*, Praha: Hermann a synové 2009. Velké poděkování za podnětné konzultace ohledně tohoto textu patří filosofovi Petru Práškoví.

**3** *Ibid.*, s. 9. Termín čtení obrazu je možné chápat jako dekodování zobrazených znaků. Petříček v rozhovoru s Milenou Bartlovou uvádí jako příklad čtení obrazu poznání příběhu, v případě abstrakce např. víme, že vyjadřuje kosmické prvky. In: Milena BARTLOVÁ, „Jeden obraz nestačí. Rozhovor o generaci mániček, o myšlení obrazem a o tom, co nám klade odpor“, *Art & Antiques*, 2011–2012, č. 12/1, s. 40.

**4** PETŘÍČEK, *Myšlení obrazem*, s. 9–10.

**5** *Ibid.*, s. 11–12.

## MYŠLENÍ OBRAZEM DANIELA BURENA<sup>1</sup> LENKA BRABCOVÁ KRŠIAKOVÁ

### Úvodem...

V následujícím textu se pokusím volně aplikovat některé podněty a pojmy z knihy Miroslava Petříčka *Myšlení obrazem*<sup>2</sup> na tvorbu francouzského umělce Daniela Burena. Cílem je podívat se na Burenovo dílo trochu jiným způsobem, než je v dějinách umění běžné. Tento text se tedy nebude týkat techniky, vývoje stylu, dobového kontextu či uvádění umělcova díla do širších souvislostí. Výklad Burenovy tvorby bude inspirován vybranými tématy z výše uvedené knihy. Dílo daného umělce bude vykládáno v souvislosti s pojmy obrazovost obrazu, tělesnost, rám a limita. Tyto pojmy Miroslav Petříček zkoumá v rámci své úvahy ohledně myšlení obrazem. V úvodu knihy autor vysvětluje svůj záměr zjistit, je-li možné „takové myšlení před obrazem“, při kterém by smysl obrazu „nebyl ‚zprostředkovaný‘ ničím jiným než právě obrazovostí obrazu samou“. Obraz by tedy neměl být „čten“.<sup>3</sup> Vzápětí naráží, zdá se, na největší překážku takové snahy, tj. že jakmile o obrazu mluvíme, říkáme, co znamená nebo co na něm vidíme, je takové porozumění obrazu už čtením, protože je zprostředkováno znakovým systémem jazyka, a to i v případě, kdy se zaměřujeme na „vidění obrazu“.<sup>4</sup> Mluvíme-li o obrazech, překládáme je dle Petříčka do jiného média, důsledkem čehož se ztratí to, co je pro určité médium specifické. Tato ztráta nám však dovoluje uvědomit si vlastnosti média specifické pouze pro ono médium.<sup>5</sup> Pro obraz jako médium je specifická jeho

6 *Ibid.*, s. 16.

7 *Ibid.*, s. 22.

8 *Ibid.*, s. 26.

9 *Ibid.*, s. 23.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*, s. 25–26.

13 *Ibid.*, s. 26.

obrazovost, čímž se dostáváme k pojmu „obrazovost obrazu“. K tomuto termínu nenalezneme jednoduchou definici, protože se právě týká specifčnosti obrazu, tedy toho, co se nedá do jiného média (v tomto případě jazyka) přeložit. *Nelze ji vyslovit*. Petříček přibližuje obrazovost obrazu ve vztahu ke skutečnosti. Chápání skutečnosti na základě obrazovosti obrazu je dle autora v protikladu k chápání obrazu jako „reprezentace skutečnosti“. Skutečnost chápaná na základě obrazovosti obrazu je neustále v pohybu, je to „dění“. **6** „Medializace [zobrazení], jinak řečeno, je sám moment uskutečňující se skutečnosti.“ **7** Obraz nám nedává poznat statickou, neměnnou skutečnost, ale opakovaně skutečnost vytváří, respektive při každém úhlu pohledu se skutečnost mění. Obraz nám dává svoje specifické vědění o skutečnosti tím, že ono vědění je „odkázáno na naši smyslovost a tělesnost“. **8** Skutečnost zjevovaná obrazem se tedy mění podle toho, kdo se dívá, v jakém rozpoložení se dívá, kdy se dívá apod. Mění se spolu s danou perspektivou.

Ve vztahu k dílu Daniela Burena se budeme dále zabývat limitami. Vše je potenciálně možné vnímat na základě limit, které danou věc, skutečnost, obraz, vymezují. Tyto limity Petříček definuje jako něco, čehož „dosažením se daná věc zhroutlí“. **9** To, co nazýváme skutečností, je pak vymezeno limitami „ve smyslu stavů, jichž buď nemůžeme dosáhnout, anebo které jsou pro nás nepředstavitelné“. **10** Za jednu z těchto limit uvádí pevné, nehybné, v sobě spočívající těleso. Druhá je pak čistý pohyb, čistá energie, kdy nelze odlišit pohyb od pohybujícího se. Smysl se ukazuje teprve tehdy, když se informace odliší od média, tj. pohyb se odchýlí určitým směrem. K tomu, abychom něco takového spatřili, musí být přítomna určitá perspektiva, určitá projekce. **11** To se vztahuje i k obrazu. Petříček říká: „V setkání s obrazem je vždycky odkaz k oné limitě skutečnosti, kterou je látka jako čistý pohyb, nerozhodnutelná oscilace mezi něčím a ničím, indiference směru, a tedy i absence smyslu.“ **12** Když pak recipient hledá „ztracenou rovnováhu“ a začne se pohybovat jedním směrem, hledá určitý smysl a vytváří zorný úhel. Snaha porozumět obrazu je pohyb v prostoru mezi limitami. **13**

14 *Ibid.*, s. 39.

15 *Ibid.*, s. 101.

16 *Ibid.*, s. 116.

Posledním probíraným tématem v Burenově tvorbě bude rám a rámeček. Rám pomáhá odlišit zarámované od okolního, činí z nesrozumitelného srozumitelné. Zejména pro pochopení současného umění, jehož velká část je pro neinformované publikum nesrozumitelná, je důležité najít správný úhel pohledu, tedy jeho rám/rámeček. **14** Miroslav Petříček uvádí, že obraz je „zarámovaná“ skutečnost. Obraz znovu-zpřítomňuje před námi skutečnost také na základě určité „strategie rámování“: obraz neexistuje bez „estetiky“, tj. svého teoretického rámce. Tento rámeček pak tvoří *teorii distance* mezi uměním a skutečností. Za nejrozsáhlejší rám či rámeček považuje autor samotnou kulturu, protože se vymezuje a tedy ohraničuje proti non-kultuře. **15** Kultura může zahrnovat i výtvarné projevy, které se proti ní vymezují, ale přeci jen jsou v ní zakořeněny.

Každý rám i rámeček má své hranice. V umění může být hranicí např. tvar, který vymezuje obraz vůči okolnímu prostředí, odděluje a naopak i spojuje vnitřní s vnějším. Dále můžeme považovat za určitý druh hranice i horizont. Horizont tvoří rám pro lidské vidění. Naším pohybem se horizont mění, takže vždy máme vymezené zorné pole a nikdy nevidíme celek. Miroslav Petříček uvádí, že díky tomu, že se horizontu nemůžeme nikdy přiblížit, „nikdy nevidíme a nevíme beze zbytku“. **16**

Tato témata, jak již bylo řečeno, budou nadále sledována v souvislosti s dílem Daniela Burena, které jsem záměrně vybrala pro pokus myslet obrazem. Umělec při své snaze oprostít dílo od všech iluzivních a expresivních prvků došel po formální stránce k jednoduchému znaku, což ulehčuje snahu překonat zvyk výše zmiňovaného čtení obrazu a pomáhá klást si otázky filosofického charakteru.

### Daniel Buren a jeho obrazovost obrazu

Daniel Buren je jednou z nejvýznamnějších francouzských uměleckých osobností. Jeho uměleckou činnost můžeme sledovat od šedesátých let dvacátého století. Od roku 1965 až dodnes tento umělec používá jeden a týž formální způsob vyjádření své myšlenky: stejně široké dvoubarevné vertikální pruhy, z nichž jeden je bílý a druhý barevný. Standardně mají šířku 8,7 cm. Mění se materiál, barvy pruhů a umístění. Materiál je často prefabrikovaný, výběr barvy je většinou omezen na ty, které se v daném materiálu vyrábějí. Velikost a tvar díla jsou často podmíněny umístěním (např. na zdech, architektonických člancích, schodech). Neustálá variace externí formy díla ukazuje, že vnější forma nemá žádný

**17** Daniel Buren různé aspekty své tvorby probírá v článku Daniel BUREN, „Beware“, *Studio International*, březen 1970, s. 100–104, přetištěno v Charles HARRISON – Paul WOOD (eds.), *Art in Theory: 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell 1992, s. 850–857.

**18** Jako příklad můžeme uvést instalaci *Excentrique(s)*, která byla k vidění v rámci *Monumenta 2012* v Grand Palais v Paříži. Zde Buren vytvořil pomocí kruhových barevných plexiskel, umístěných na sloupcích, prostor plný hry barev, světla a stínů se silným estetickým účinkem. V centrálním prostoru byl dojem umocněn kulatými zrcadly, která odrážela skleněnou kopuli, přes jejíž některé okenní tabule byly dány modré filtry. Daniel Buren se výtkám ohledně posunu od radikální kritiky k estetickému dojmu nebrání a hájí se tím, že všichni umělci jsou především „*decorative artists*“. In: Andrew RUSSETH, „Daniel Buren Shows His Stripes. The Celebrated Artist's Two-Gallery Show Is On, After a Sandy Delay“, *Gallerist NY*, 8. ledna 2013, <http://galleristny.com/2013/01/daniel-buren-shows-his-stripes-the-celebrated-artists-two-gallery-show-is-on-after-a-sandy-delay/2/> (cit. 14. 5. 2013).

**19** To se zejména týká děl umístěných venku, kde na ně působí počasí, případně kolemjdoucí a další vlivy.

**20** Daniel Buren o časovosti svých děl hovoří v rozhovoru s Clare FARROW, „Sign and Context. An Art and Design Interview“, in: *Eadem* – Nicola HODGES – Andreas PAPADAKIS (eds.), *New Art. An International Survey*, Londýn: Academy Editions 1991, s. 208. Zajímavou studii o díle Daniela Burena, ve které se věnuje i problematice času, vydal v roce 1987 Jean-François LYOTARD: *Čo maľovat? Adami, Arakawa, Buren*, Bratislava: Petrus 2000.

vliv na vnitřní uspořádání, které se nemění.**17** Burenovo dílo ve své podstatě zůstává stejné, přestože je pokaždé jiné. Díky své výrazové neutrálnosti podává dílo velké množství informací ohledně sebe sama a ohledně okolí, jehož je součástí, ale vůči němuž se zároveň vymezuje. Jednoduchý vizuální znak svým umístěním na veřejnosti nebo v galeriích a muzeích umožňuje poukázat na faktory, které umělecká díla ovlivňují. Buren svou prací dokládá, že umělecká díla neexistují sama o sobě, ale jsou do značné míry utvářena svým kontextem, tedy i institucemi, ve kterých jsou vystavena. Jeho tvorba se zabývá institucionální kritikou. Zhruba od roku 2000 můžeme sledovat posun, a to hlavně ve vzhledu díla, které je čím dál více estetické až dekorativní. Vedle pruhů Buren častěji používá i větší plochy barev, opět buď nanesených na vybranou plochu, nebo využívá např. průsvitné tabule plexiskla, které jsou zavěšeny či jinak umístěny. V současných realizacích je často kladen větší důraz na estetický dojem, který dílo pomocí světla, barev a geometrických tvarů a vzorů vytváří. Už se nejedná tolik o institucionální kritiku, ale o dialog díla s daným prostorem a jejich vzájemné působení.**18**

Daniel Buren vytváří díla *in situ*. Jeho díla tak mají pomíjivý charakter. Doba jejich existence je určená dobou trvání výstavy v galerii či muzeu, případně dobou, kdy jsou umístěna ve vybraném veřejném prostoru. Nedaří se většinou „recyklovat“, použít jindy na jiném místě. Jsou *site specific*. Jejich vzhled se může měnit i díky vnějším vlivům.**19** Délka trvání děl je pro samotného umělce významná. Zajímá ho poměr doby trvání výroby díla a samotné délky jeho existence. Může tak vzniknout zajímavý diskurs ohledně nevyváženosti těchto dvou časových jednotek.**20** Čas může být důležitý i ve vztahu k vnímání a vidění samotného díla. Pokud ho nejde

**21** Daniel Buren se sám vyhrazuje proti druhu konceptuálního umění, kde umělci vystavují koncepty (umělec sám nikoho nejmenuje, ale jako příklad můžeme uvést např. skupinu Art & Language), protože se domnívá, že se pouze zaměřuje vystavování předmětů za vystavování konceptů, v „Beware“, s. 851.

**22** PETŘÍČEK, *Myšlení obrazem*, s. 9.

**23** *Ibid.*, s. 14.

**24** *Ibid.*

obsáhnout jedním pohledem, případně se dílo skládá z většího počtu částí rozmístěných na různých místech, pak se i doba, kdy dílo můžeme zrakově pojmout, velice liší. V takovém případě vzniká diskurs ohledně možnosti – nebo přesněji nemožnosti – uchopit věci v jejich celku.

Daniela Burena můžeme považovat za konceptuálního umělce pracujícího s kontextem. Konceptuální umění, ve kterém jsou koncept nebo myšlenka nadřazeny výslednému artefaktu a které zkoumá i samotný pojem a povahu umění, se velice často vzpírá právě čtení obrazu, popisu výjevů či příběhů.**21** Tato těžká čitelnost je v tvorbě Daniela Burena předností. Umělcovo dílo nám nenabízí běžný přístup k obrazu, to celkem rychle pochopí každý, kdo s ním přijde do kontaktu. Naopak, dílo přímo vybízí k reflexi samotného pojmu umění. Obraz očištěný po formální stránce téměř na své jádro od všeho nadbytečného nám usnadňuje myšlení obrazem ve smyslu Miroslava Petříčka, tj. tak, aby smysl obrazu „nebyl ‚zprostředkovaný‘ ničím jiným než právě obrazovostí obrazu samou“.**22**

Jaká je obrazovost obrazu v díle Daniela Burena? Obrazovost obrazu je obecně to, co dělá obraz obrazem. Petříček klade otázku, co je vlastně obraz. A odpovídá: „Zde zjevně nejde o čáry, linie, tvary a barvy jako médium, nýbrž jde právě o samu *obrazovost obrazu*.“**23** Pomocí čar, tvarů a barev obraz nereprezentuje vnější svět, ale vytváří celek, skrz který působí. Tento celek je obrazovostí. Obrazovost obrazu je „nejvlastnějším polem umělecké tvorby“ a v průběhu dějin můžeme sledovat neustálou proměnu chápání obrazovosti obrazu, která v současné době zahrnuje různé formy, jako je např. land art, instalace nebo videoart.**24** Pokud se tedy nebudeme pokoušet dílo Burena číst (celkem nezáleží, které dílo vybereme), co vidíme? Vidíme, že jeho umění nespočívá ve znázornění, případně *mimésis*. Umění je stále stejné, ale mění se podmínky, v nichž se s ním setkáváme:

[P]okud vyjdeme z předpokladu, že nové, tj. „jiné“ umění nikdy ve skutečnosti není nic víc než ta samá věc v novém plášti, odhalíme jádro problému. Opustit hledání nové formy za jakoukoli cenu

25 „[I]f we start from the assumption that new, i.e., 'other' art is in fact never more than the same thing in a new guise, the heart of the problem is exposed. To abandon search for a new form at any price means trying to abandon the history of art as we know it: it means passing from the *Mythical* to the *Historical*, from the *Illusion* to the *Real*." BUREN, „Beware“, s. 853.

26 PETŘÍČEK, *Myšlení obrazem*, s. 16.

27 BUREN, „Beware“, s. 851.

28 PETŘÍČEK, *Myšlení obrazem*, s. 24.

znamená snahu opustit dějiny umění, jak je známe: znamená to přejít od *mytického* k *historickému*, od *zdání* ke *skutečnému*.<sup>25</sup>

A zde se dostáváme k spojitosti s *Myšlením obrazem*, protože umění, které má pokaždé pouze jinou formu, neustále spoluvytváří skutečnost. „Chápeme-li skutečnost na základě obrazovosti obrazů, potom skutečnost není nic daného a nehybného, nýbrž je to vždy skutečnost v pohybu, *dění*.“ Každá autonomní perspektiva či projekce tohoto dění je stavem, „který můžeme chápat buď jako událost na povrchu tohoto dění [...], nebo jako jeden z možných řezů touto skutečností“. Vidíme tedy řez skutečností, jednu z jejích možných projekcí.<sup>26</sup> Na tento řez skutečností, která je spoluvytvářena a projektována skrz obrazovost obrazu, se můžeme lépe soustředit právě díky tomu, že se dílo „zbavilo“ formálních prvků, jako je např. kompozice (resp. byla zredukována na minimum) nebo snaha zobrazit téma či fenomén, jako je příroda, sen či geometrické prvky, které odvádějí pozornost od samotného obrazu a vedou například ke čtení obrazu. Pomocí své obrazovosti Burenovy obrazy odkazují přímo k tomuto *dění*. Obraz, jak Buren říká, se stává „vizualitou samotného obrazu“.<sup>27</sup>

Pokud záměr a myšlenku Burena pochopíme, pokud se na dílo podíváme ze správného „úhlu“, nezbývá nám než začít přemýšlet o umění jinak; změnit náš postoj k umění. Tím se mění i samotné naše myšlení a vidíme i jiný úhel skutečnosti. Můžeme pak vnímat Burenovy obrazy jako události. To přímo souvisí s tezí Miroslava Petříčka, který říká, že některé současné obrazy nám neukazují věci, ale události. Konfrontace s takovým obrazem je „událost: obraz mne donutil změnit postoj, skutečnost se ukazuje jinak“.<sup>28</sup> Dílo Daniela Burena viděno jako řez dějící se skutečnosti je událostí, tj. specifickým uspořádáním prvků skutečnosti.

Tvorba Daniela Burena nás nutí klást si otázky ohledně podstaty umění: proč máme jeho pruhované plachty, tapety, nátěry považovat za umění? Dílo nás díky své nečitelnosti nutí hledat správný úhel pohledu

29 PETŘÍČEK, *Myšlení obrazem*, s. 22.

30 *Ibid.*

31 To má společné s abstraktním minimalismem a s tzv. *colour-field painters*, jak je nazýval kritik Clement Greenberg.

32 Clement GREENBERG, *Art and Culture*, Boston: Beacon 1961, s. 6 a 139.

a pokusit se pochopit, že je právě oním řezem skutečností. Navíc pokud přehodnotíme náš vztah k umění, tedy odbouráme své předsudky ohledně toho, co je a není umění, začneme si klást otázky i chápat věci z jiných odvětví jinak, protože ztrácíme mylnou jistotu, že skutečnost vidíme v jejím celku, respektive ztrácíme jistotu, že to, co vidíme, je celá skutečnost, a ne pouze jedna z možností, jak danou věc vnímat. Přestože tento rys může platit i pro jiné druhy umění, u konceptuálního umění ho považují za dominantnější právě proto, že pracuje s koncepty a výsledný artefakt bývá jednou z možností vyjádření daného konceptu. Příkladem může být *Jedna a tři židle* (*One and Three Chairs*) Josepha Kosutha z roku 1965, kdy dílo spočívá ve vystavení hmotné židle, slovníkové definice židle a fotografie židle. Jsou to tři entity jednoho pojmu a zároveň se na dílo můžeme podívat i jako na tři různé projevy skutečnosti.

Do spojitosti s obrazovostí obrazu dává Miroslav Petříček i poznání a princip utváření, které skrze obrazovost obrazu vyjde najevo. Princip utváření je řád, který se „vyjevuje výlučně v tom, jak je dílo utvořeno“,<sup>29</sup> což může být příklad myšlení obrazem. Umění má být snahou pochopit složité složitým, bez zjednodušování.<sup>30</sup> Princip utváření můžeme vnímat pouze skrze samotný obraz. Je třeba daný obraz zakusit, vnímat ho očima, smyslově a tělesně, poskytuje nám i jinou než vědomou zkušenost. Domnívám se, že obrazovost děl Daniela Burena tomuto poznání principu utváření opět napomáhá svojí formální jednoduchostí, čímž tato díla neodvádějí pozornost do jiných sfér, než je tady a teď. Zároveň bychom snad i mohli říci, že svoji podstatu v rámci svého média nepřekládají do jiného jazyka, čímž si zachovávají svou složitost. Tím chci říci, že se nepokouší svoji podstatu vyjádřit pro diváka srozumitelnějším způsobem, převést ji do obecně přijatelných znaků a kódů. Obraz odkazuje sám na sebe.<sup>31</sup> Není to však odkaz k samotnému médiu ve smyslu úvah o modernistickém díle kritika Clementa Greenberga, kdy umělecké dílo musí být zredukováno na to, co je vlastní jeho médiu, a má se vyhýbat závislosti na jakýchkoli jiných druzích zážitků, které nejsou dány povahou vlastního média.<sup>32</sup> V tomto směru má obraz odkazovat na sebe, jakožto na dílo, které je podmíněné vlastnostmi daného média – média malby. Daniel Buren

**33** Burenova díla mohou být jako sochy nebo architektura problematická, protože jsou většinou plochá, ale zároveň mohou tvořit určité architektonické prostředí, nebo jsou umístěná v krajině jako sochy. Hranice jednotlivých uměleckých odvětví je neustále překračována.

**34** Viz s. 49 níže.

**35** FARROW, „Sign and Context“, s. 207. Malíř Barnett Newman také např. preferoval vertikální pruhy, protože horizontální linie spojoval s krajinomalbou.

toto chápání díla přesahuje už pouze tím, že pracuje s různými materiály, přičemž někdy bychom mohli hovořit o malbě a jindy o sočtuře či architektuře.**33** Obsah děl Daniela Burena se nerozplývá ve formalismu, ale stále odkazuje ke své vlastní obrazovosti, k tvorbě, která se sice mění podle materiálu a místa vzniku, ale jinak zůstává stejná. I to je svým způsobem řád tvorby, který rozpoznáváme, který zakoušíme. Na námitku, že formální jednoduchostí děl chtěl Buren naopak odvést pozornost od řádu tvorby k jejím institucionálním podmínkám, je pak možné odpovědět, že to, že dílo odkazuje samo na sebe, neznamená, že neodkazuje zároveň i k faktorům, které dílo spoluvytvářejí nebo ho ovlivňují. Pokud samotné dílo tvoří i tyto faktory, pak se dílo vztahuje k sobě i se vším, co s tím souvisí.**34**

Na obrazy reagujeme i tělesně. Když je tělo přímo konfrontováno s obrazem, je pochopitelné, že jej musíme vnímat i jinak než rozumově. Jak bylo řečeno v úvodu, obraz nám poskytuje „vědění o skutečnosti“, které je specifické pouze pro obraz, protože toto vědění je odkázáno na naši smyslovost a tělesnost. Možná bychom si mohli klást otázku, jak můžeme reagovat na vertikální pruhy smyslově a tělesně? Zde můžeme být celkem konkrétní. Burenovo dílo nám sice nedovoluje reagovat emočně, nevzbuzuje pocit slasti, odpor ani sentiment, ale naše tělo se musí konfrontovat s vertikálou, jak svojí, tak obrazovou. Umělec sám tvrdí, že člověk je vertikální zvíře a dílo má oslovit právě člověka.**35** Na dílo reagujeme tedy smyslově. Pomáhá nám uvědomit si naši vertikálnost, naši tělesnou zkušenost v tomto světě. Navíc, pokud se s ním střetáváme ve veřejném prostoru – pruhy jsou například umístěny na lavičce, na schodech apod. – vstupuje do prostoru, ve kterém se pohybujeme, a na naše tělo působí úplně jinak než závěsný obraz nebo socha umístěná na piedestalu. Můžeme to pocítovat i jako invazi do našeho prostoru, svým způsobem událost, která nám umožňuje si uvědomit i další invazivní prvky, se kterými se v našem prostředí běžně setkáváme, ale časem je už naše tělo přestává vnímat a ani si je neuvědomujeme. Jean-François Lyotard v souvislosti s dopadem stopy na oko a celé tělo říká, že receptivita těla

**36** LYOTARD, *Čo malovat?*, s. 112.

**37** Příklady realizací: Daniel BUREN, *Prospect 68*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, září 1968, výmalba zdi; *Studio International*, červenec/srpen 1970, žlutobílá pruhy na stránkách časopisu; *Quais du métro parisien*, ruhaný papír umístěný u reklamních tabulí v různých stanicích pařížského metra, 1973; *Voile/Toile – Toile/Voile*, Wannsee, Berlín, 1975, akce na jezeře a následné vystavení plachet v galerii; *Passage de la Couleur, 26 secondes et 14 centièmes*, Art Basel / Art Unlimited, Basilej, 2007, jezdicí schody, barva.

**38** PETŘÍČEK, *Myšlení obrazem*, s. 101.

**39** Pojem limita je v textu celkem volně používán. Z matematického hlediska se limity nedosahují, a dále v textu upřednostňují termín limitní stavy.

**40** *Ibid.*, s. 27.

je podnícená časoprostorovou dispozicí stopy. Můžeme nalézt přítomné časoprostorové „operátory“ (činitele), přičemž Daniel Buren odhaluje, že tyto faktory nepůsobí pouze např. na kusu papíru, ale na celý prostor, kde se tento papír (umělecké dílo) nachází.**36**

### **Limitní stavy, hranice, rámy a rámce v díle Daniela Burena**

Jak již bylo řečeno, Daniel Buren své pruhy umísťuje na různá místa. Objevily se například na stránkách uměleckého časopisu, na zdech galerijních výstavních prostor, na různých architektonických prvcích galerií či muzeí, ale i v pařížském metru na místech, kde bývají reklamy, jako plachty na rybníce, na jezdicích schodech, na zdech domů měst.**37** Tvorba Daniela Burena neustále zkoumá hranice umění. To, co jeho dílo odlišuje od pouhé dekorace, je Petříčkem zmiňovaný teoretický rámec, ve kterém se pohybuje. V *Myšlení obrazem* autor uvádí, že umění je *zarámovaná* skutečnost, a že obraz neexistuje bez estetiky, tj. svého teoretického rámce.**38** Bez tohoto rámce bychom skutečně stěží odlišili Burenovy pruhy např. od tapety. Umělec zkoumá hranice umění, pohybuje se na nich, a možná by se u něj dalo i říct, že zakouší „limitu“ (ve smyslu mezní hranice).**39** Při překročení tohoto rámce by se dílo jako umění zhroutilo.

Pokud tedy můžeme chápat limity jako stavy, kterých nelze dosáhnout, nebo jsou nepředstavitelné, a tyto stavy vymezují skutečnost, umění samotné je jimi vymezeno a pohybuje se neustále mezi nimi. Petříček v souvislosti s komunikací uvádí, že „umění není nic jiného než toto ‚mezi‘, které je všude“, a které „jakožto hrozba pádu do nesmyslnosti informace stále generuje“.**40** Jak je tomu tedy s limitními stavy v díle Daniela Burena? Tvorba Daniela Burena se pohybuje mezi ne-uměním a tím, co bychom mohli považovat za dekorativní malbu (výzdobu). Jeho dílu neustále hrozí, že pro svoji radikálnost jej na jedné straně nebudeme vnímat jako výtvarné dílo, a na straně druhé, že se rozplyne v pouhou

**41** Zajímavé je, že nejen samotná díla se pohybují mezi těmito stavy. Při sledování změn v tvorbě Daniela Burena můžeme také zaznamenat posun od radikálnosti děl k jejich estetizaci, od ne-umění k dekorativnosti.

**42** LYOTARD, *Čo malovat?*, s. 114–115. Nevidění obrazu hrozí víc, pokud je instalace víceméně anonymně umístěna na veřejnosti.

**43** Obvyklými způsoby vystavování myslím závěsné obrazy či jiné malby umístěné na zdech, sochy na podstavcích a na zemi. Daniel Buren například v roce 1981 nechal ušít pruhované vesty pro kustody, kteří pak jeho dílo po Van Abbemuseum v Eindhovenu nosili. To překračuje běžný způsob vystavování.

**44** Daniel BUREN, *Quais du métro parisien*, 1973, pruhovaný papír.

**45** FARROW, „Sign and Context“, s. 210.

dekoraci.**41** Lyotard vidí jako možné riziko Burenovy tvorby to, že může uniknout pozorovateli. Hrozí, že lidé nevidí instalaci jako to, co by měla být, nebo ji jednoduše nevidí vůbec.**42** Proto můžeme říci, že samo dílo zakouší limitní stavy. To, co zabraňuje zmiňované hrozbě pádu do nesmyslnosti, je onen teoretický rámec či rám (rámem může být např. budova galerie, nebo i to, že se na daném místě děje něco mimořádného, že se dílo vyděluje z okolí).

Dílo musí být vymezeno vůči ostatnímu, aby fungovalo jako umění. Umělecké dílo vystavené/vytvořené v galerii nebo umístěné ve výstavním katalogu je automaticky uvedeno do uměleckého kontextu, přestože překračuje obvyklé způsoby vystavování (hranice)**43** a nutí nás se zamyslet nad tím, co způsobuje, že umělecké dílo považujeme za umění. Poskytuje nám pohled zpět, který bychom uvnitř hranic nemohli získat. Domnívám se, že v tom je rozdíl mezi limitou v Petříčkově významu a hranicemi. Po překročení limitního stavu se daná věc hroutí, po posunutí hranice se věc mění. Po jejím překročení nám umožňuje pohlédnout zpět a vnímat věc jinak. V případě pařížského metra a děl umístěných ve veřejných prostorech jde o zkoumání hranic umění. V roce 1973 Buren umístil pruhované obdélníky mezi reklamy na billboardech ve stanicích metra.**44** Změnil kontext, v jakém se s uměním setkáváme. Vystavením svého díla na místech běžných pro reklamy umožnil reflektovat reklamu, protože umělecké dílo má v tomto případě úplně jiné poslání. Buren se domnívá, že jeho tvorba ruší reklamy, vedle kterých je umístěná, protože jeho dílo nevyovídá nic o autorovi, o jeho úmyslech, a je tedy pravým opakem reklamy.**45** Je to svým způsobem invaze do prostoru reklamy, která se ale naopak svým rámováním staví na místo umění. Posunutím určité hranice nám umožňuje reflexi jak umění, tak reklamy, a zároveň je zakoušen limitní stav, protože posunutím díla o krok dál by se dílo jakožto umění rozpadlo.

**46** Daniel BUREN, *Prospect 68*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, září 1968, malba na zeď.

**47** PETŘÍČEK, *Myšlení obrazem*, s. 38.

Podobně jak dílo Daniela Burena umožňuje reflektovat reklamu, pomáhá také odkrývat faktory, které spoluvytváří umělecká díla, aniž bychom si je nutně uvědomovali. V roce 1968 v rámci *Prospect 68* namaloval Buren své dílo přímo na obvodové zdi výstavní místnosti.**46** Umístěním díla přímo na zeď v galerii, kde se lidé běžně setkávají s obrazy, odhaluje vliv galerie na vystavení díla, a v tomto případě i na dobu existence díla. Buren odkrývá faktory, které jsou s dílem spjaté, ale o kterých umělecké instituce mlčí. Každé umístění díla odhaluje nebo poukazuje na faktory, které souvisí s daným místem. Proto je dílo *in situ*. Je to samotný rám, případně hranice díla, která umožňuje reflektovat, zviditelnit vnější okolí, vnější vlivy. To, že dílo svým umístěním, respektive svou přítomností v určitém prostředí generuje informace ohledně dalších faktorů, které na dílo působí, ovšem nevyklučuje, že samo dílo zároveň odkazuje na sebe sama a k podstatě umělecké tvorby, jež se skládá i z obrazovosti obrazu. Odhalené vnější faktory, které na dílo působí a spoluvytvářejí ho, jsou součástí díla samotného.

Hranice a rám jsou v díle Daniela Burena dvojnásobné. Přestože jednotlivé „obrazy“ mají své fyzické hranice, tj. vymezenou plochu, stránku v katalogu atd., často jim chybí fyzický rám. Divák tak získává pocit, že pruhy mohou pokračovat dál, že nemají fyzickou bariéru. Nevytvářejí falešný pocit hloubky obrazu, ale kopírují skutečný prostor. Pruhy nedovolují oku diváka sklouznout do iluzivního prostoru. Divákova pozornost je naopak neustále vracena k samotnému dílu a k jeho obrazovosti. Na druhou stranu, celá plocha tvoří svůj vlastní rám, už jen tím, že je v kontrastu ke svému okolí. Pruhované části architektury jsou například v kontrastu s ostatními částmi architektury. Petříček píše, že rám obrazu „dovoluje zarámované nějak odlišit od vnějšího prostředí“.**47** U Daniela Burena plní tuto funkci jeho pruhy. Obraz je sám zároveň svým rámem, protože se vymezuje vůči svému prostředí (odlišuje se), přestože je jeho součástí.

V některých případech samotné obrazy rámují část stěny a vznikají obrazy uvnitř obrazu, případně mají výseče, a jejich zavěšení v prostoru nebo umístění v krajině způsobuje, že se vnitřní část mění podle toho, jak kolem procházíme. Zde je pak velice těžké určit, co je rám, co se pohybuje uvnitř, co vně obrazu a co je součástí obrazu. Otevírá se zde i problematika tvaru. Tvar vnímá Petříček jako něco nestálého, něco proměnlivého,

49 Příklad: Daniel BUREN, *Sha-Kkei*, (*Emprunter le paysage*), festival v Ušimadu, Japonsko, 1985, série pruhovaných čtvercových tabulí s velkou kruhovou výsečí, umístěných podél krajiny nad jezerem.

když uvádí, že tvar je uzavřený do sebe, a zároveň otevřený do toho, z čeho vzniká. Také je otevřený do tvarů „jiných, do nichž se stále hrozí proměnit“. 48 Burenovy obrazy jsou často těžko tvarově uchopitelné, přestože mají určitý tvar. Pokud akcentují architekturu, jsou zároveň závislé na dané architektuře, či architektonických člancích. Pokud je například dílo umístěno na soklu, jeho tvar (vnější forma) je vymezen tvarem a velikostí soklu, ale pruhy naznačují možnost pokračování do jiných architektonických částí. Tam možná nejintenzivněji můžeme vnímat křehkost tvaru, který, ač vymezený a tedy uzavřený, je otevřený možnosti přeměnit se do tvaru jiného. Stačí prodloužit nebo rozšířit vymezenou plochu. Smysl a srozumitelnost obrazu se tím nezmění. V případě obrazů s výsečemi je to podobné. Změní se otvor, průhled, pohled, tvar díla, ale nemá to *de facto* podstatný vliv na dílo samotné.

Zároveň u obrazů s výsečí, ať zavěšených či umístěných v krajině, dochází ke hře s horizontem. 49 V případě děl s výsečemi vznikají dvojí hranice, dvojí pohyb. Jeden uvnitř hranic samotného obrazu – tedy části vyznačené pruhy, a druhý uvnitř toho, co samotný obraz rámuje. Naše zorné pole čili horizont, který vidíme, se zdvojuje a mění naším pohybem opět dvakrát. Jednou horizont krajiny a podruhé horizont, který se nachází uvnitř rámu, nebo přesněji v části, která je orámovaná obrazem. Stejně jako tomu bylo s tvarem, dílo samotné se tímto nemění.

Pruhy Daniela Burena můžeme zároveň chápat i v relacích čáry: čáry jako hranice i čáry jako tahu. Čára – pruh – jako tah zachycující pohyb. Pohyb, který je usměrněn, zastaven, přerušen, když narazí na hranici. Stejně jako čára je základem existence vzniklých entit, které se vůči sobě vymezují, ale mají i něco společného. 50 Burenovy pruhy se vymezují vůči okolnímu prostředí, a zároveň jsou s ním spjaty. Je to zejména patrné, když se vynoří na stěnách nebo architektonických člancích. Dalo by se říct, že své prostředí ozvláštňují, upozorňují na plochu, na které se nacházejí. Přestože jsou díla s onou plochou bytostně spojena, zároveň působí nezávisle na ní. Je to umění, které se vynoří jednou zde a jednou jinde, ale ve své podstatě zůstává stejné. Umění svojí obrazovostí spoluvytváří skutečnost, zachycuje proud

52 Pro lepší pochopení svého díla Buren publikoval množství teoretických textů, které ale nevnímám jako součást výtvarného díla.

světa, skutečnost v pohybu. A i na to práce Daniela Burena stále znovu a znovu poukazuje.

### Závěrem...

Burenovo dílo se zdráhá „čtení obrazu“ (viz úvod), naopak se zdá, že přímo vybízí k myšlení obrazem, tedy k chápání smyslu obrazu skrze jeho obrazovost. Pro pochopení smyslu díla musíme však obrazovost obrazu Daniela Burena vidět v celku, tedy i v lokaci, která dílo spoluvytváří. Pak můžeme skrze obrazovost vnímat jak neměnnou podstatu tvorby, která spočívá v neustálém spoluvytváření skutečnosti skrze obrazovost obrazu, tak i otázky, které dílo klade ohledně faktorů, jež umělecká díla spoluvytvářejí a jež ovlivňují, jak díla vnímáme (např. poukázání na strategie vystavování, které díla zásadně ovlivňují, ale v rámci výstavy o nich umělecké instituce mlčí).

Pokud nám dává obrazovost obrazu vědění o skutečnosti, které je odkázáno na naši smyslovost a tělesnost, znamená to, že obrazovost je do značné míry spoluvytvářena divákem, resp. recipientem. Smysl obrazu, který je zprostředkovaný obrazovostí obrazu, je tím pádem také závislý na recipientovi. Pokud se smysl ukáže, teprve když se informace oddělí od média, a my pomocí perspektivy můžeme tento smysl spatřit, pak i z tohoto hlediska lze říct, že smysl umění je spoluvytvářen recipientem. Bez jeho přítomnosti by smysl nebyl spatřen, informace by se neoddělila od média. Nabízí se pak otázka, jestli je umění vůbec možné bez recipienta. Tu se v díle Daniela Burena objevuje rozpor. Na jedné straně nás dílo nabádá k myšlení obrazem – tím, že je těžko čitelné a jeho smysl je do značné míry zprostředkovaný obrazovostí obrazu; na druhé straně hrozí, že neznalý recipient dílo neuvidí, nerozpozná ho jako umělecké dílo. V takovém případě dílo upadá do nesrozumitelnosti, přestává jako umění fungovat. Lyotard to nazývá „problém komunikačního kódu“, 51 který znesnadňuje přenos zprávy, pokud adresát nezná používaný kód odesílatele. 52

Miroslav Petříček ve své knize přináší teze, které vzápětí problematizuje. Jeho myšlení je neustále v pohybu a mění se dle vznikající situace, stejně jako Burenovo dílo, které neustále klade otázky, a odpovědi se mění

**53** Daniel Buren přiznává, že Lyotardovy, Deleuzovy a Blanchotovy texty mají vliv na jeho dílo. FARROW, „Sign and Context“, s. 212. Zde můžeme zřejmě hledat tematickou blízkost s Petříčkem, který se zabývá zejména francouzskou filosofií.

s měnícími se podmínkami umístění. Zatímco Petříček teze nadhazuje, pozoruje, ale nezajímá se příliš o konkrétní řešení, Daniel Buren v rámci své umělecké praxe s danými tématy pracuje konkrétně a hledá specifická řešení.**53**