

Za obrazem

Teorie obrazu Romana Ingardena a význam abstraktního umění¹

Tomáš Murár

Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha

murar@udu.cas.cz

Abstract:

Beyond the Image

Roman Ingarden's Theory of the Image and the Meaning of Abstract Art

The study interprets the meaning of abstract art, taking into consideration the phenomenological investigations of the Polish philosopher Roman Ingarden. In 1958, Ingarden drew attention to a specific method of the constitution of a non-representational, “abstract” image. In the framework of his theory, he focused on the necessity of the viewer turning *away from the image* while at the same time he defined the abstract image closely to that of decoration, which can be the cause of the image's demise in the sense of a newly forming reality. Considering the works of art created at the time when Ingarden wrote his study, his concept can be elaborated and the meaning of the abstract image can be presented as leading the viewer *beyond the image*. The goal of this approach is the constitution of a consciousness of the image in the sense of a new perception of the present reality.

Keywords: abstraction, image, Roman Ingarden, phenomenology, Robert Rauschenberg

DOI: <https://doi.org/10.46854/fc.2023.2r.215>

V roce 1953 americký umělec Robert Rauschenberg po několik měsíců smazával kresbu původem nizozemského malíře Willema de Kooninga – zcela smazanou kresbu následně Jasper Johns zarámoval jako dokončené dílo a opatřil jej přípisem *Smazaná kresba de Kooninga, Robert Rauschenberg*.² Vedle interpretace tohoto díla v kulturně-historickém kontextu amerického umění padesátých let – jako protestu proti etablování abstraktního expresionis-

1 Tato práce vznikla s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, Ústavu dějin umění Akademie věd ČR, v. v. i., RVO: 6837803. Autor děkuje dvěma anonymním recenzentům *Filosofického časopisu* za přínosné poznámky k textu.

2 Craft, C., Cut, Tear, Scrape, Erase: Notes on Paper in Twentieth-century Drawing. *Master Drawings*, 50, 2012, No. 2, s. 161–186, cit. s. 178–179.

mu ve smyslu vedoucí umělecké tvorby v USA, představované de Kooningem, a jako navázání na umělecké projekty evropské avantgardy začátku 20. století³ – je možné tuto smazanou kresbu chápat rovněž ve významu znovu-formulace umělecké tvorby v jejím vztahu k člověku: jako *stopu* procesu hledání smyslu obrazu jeho smazáváním, jehož účelem je definovat vztah člověka a (obrazové) skutečnosti. K takové definici nás může vést fenomenologický výzkum Romana Ingardena z roku 1958 nazvaný *O budowie obrazu*,⁴ jenž byl publikován podruhé v roce 1962 v autorizovaném německém překladu pod názvem *Das Bild*.⁵

Ingardenova distinkce mezi pojmy *obraz* [*Bild*] a *malowidło* [*Gemälde*] pro vystižení podstaty malířského díla může současně sloužit – jak v této studii ukáží⁶ – jako východisko hledání významu smazané kresby ve smyslu paraboly podstaty „abstraktních“ obrazů, jak je Ingarden definoval ve své práci: v přítomnosti ne-patrná kresba Willema de Kooninga totiž může být považována za příklad procesu smazávání zjevného obrazu za účelem otevření jeve-

3 Agee, W. C., *Modern Art in America 1908–68*. London – New York, Phaidon 2016, s. 266.

4 Ingarden, R., *O budowie obrazu*. In: *týž, Studia z estetyki*. Tom II. Warszawa, Państwowe wydawnictwo naukowe 1958, s. 5–111. Ingarden upozornil, že studie vznikla nejdříve jako část první verze výzkumu literárního uměleckého díla v roce 1928, poprvé byla publikována v roce 1946. Verze z roku 1958 byla Ingardenem „značně rozšířena“.

5 Ingarden, R., *Das Bild*. In: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1962, s. 137–253. Ve slovenském překladu byl text vydán v roce 1965. Viz Ingarden, R., *O štruktúre obrazu*. Prel. E. Andráš. Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1965.

6 Ingardenova teorie je blízka výchozím úvahám současných, především německojazyčných teorií výtvarného umění, popisně shrnutých pod názvem *Bildwissenschaft*, nicméně v jejich rámci je téměř neznámá: v reprezentativním výboru G. Boehma z roku 1994, jenž stojí na počátku obratu k obrazu jako metodologické koncepci výzkumu výtvarného umění, Ingardena nenacházíme, na rozdíl od zdůraznění významu myšlení M. Merleau-Pontyho, jehož *Fenomenologii vnímání* Boehm definoval jako začátek zájmu o obraz v širším slova smyslu. L. Wiesing ve svém výzkumu obrazu Ingardenovu teorii zmiňuje, ale pouze okrajově, na rozdíl od významné role, již přisuzuje též Merleau-Pontymu. Stejný vzorec nacházíme i u dalších autorů věnujících se problematice obrazu, jako například v úvahách B. Waldenfelse. Ani v reprezentativním výboru z roku 2012, zabývajícím se proměnami dějin umění v Evropě, včetně výzkumu obrazu zahrnujícího Merleau-Pontyho myšlení, v kapitole o polských dějinách umění nenacházíme zmínku o Ingardenovi. Výjimkami věnujícími se Ingardenově koncepci obrazu jsou texty Jana Patočky ze začátku sedmdesátých let a kapitola z knihy H. R. Seppa z roku 2012; recentně se problem Ingardenova myšlení o obrazu objevuje také v italském přehledu dějin fenomenologie a ve studii J. Josla. Viz Boehm, G. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* München, Fink 1994; Wiesing, L., *Phänomene im Bild*. 2. Aufl. München, Fink 2007, s. 9–29; Waldenfels, B., *Znepokojivá zkušenost cizího*. Přel. J. Čapek. Praha, OIKOYMENH 1998, s. 213–233; Bałus, W., *A Marginalized Tradition? Polish Art History*. In: *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*. Ed. by M. Rampley – T. Lenain – H. Locher – A. Pinotti – Ch. Schoell-Glass – K. Zijlmans. Leiden – Boston, Brill 2012, s. 439–449; Patočka, J., *K Ingardenově filosofii malířského díla, K Ingardenově ontologii malířského díla*. In: *týž, Umění a čas I*. Eds. D. Vojtěch a I. Chvatík. (*Sebrané spisy Jana Patočky*). Sv. 4. Praha, OIKOYMENH 2004, s. 489–507; Sepp, H. R., *Bild. Phänomenologie der Epoche I*. Würzburg, Königshausen und Neumann 2012, s. 126–143; Chrudzinski, A., *Roman Ingarden*. In: Cimino, A. – Costa, V. (eds.), *Storia della fenomenologia*. Roma, Aulamagna 2019, s. 159–170; Josl, J., *The Mystery of Art History*: Patočka and Ingarden. *Bohemica litteraria*, 23, 2020, č. 2, s. 117–131.

ní se za tímto zjevným, v němž je ukryt původce této zjevnosti, tedy malba ve smyslu materiálového podkladu obrazové skutečnosti – zkušenost se smazaným otevírá možnost *za-žít* zmizelé formou svědectví o tom, co již neexistuje (Johnsův přepis na rámu), a zároveň vytvářet dílo nové, které je potřeba poznat nikoli již percepcí, ale vědomím o tom, co není. To znamená, že pro pochopení významu Rauschenbergova díla jako příkladu hledání významu abstraktního obrazu je potřeba vnímat nikoli obrazovou skutečnost (jelikož již neexistuje), ale vytvářet obrazové vědomí o již nezjevné (ne-viditelné) de Kooningově kresbě: vědomí původního díla (de Kooningovy kresby) narušuje percepci přítomného díla (Rauschenbergem smazané kresby), které je jako obraz odhalené v malbě, respektive v materiálu, který se procesem smazává ní stává ve vědomí diváka obrazem.

Neboť – jak upozornil Ingarden⁷ – obrazem v jeho obecném pojetí sice chápeme plochý předmět ve většině případů zavěšený na zdi a pokrytý pigmenty různých barev a tvarů, zároveň jsme si ale vědomi, že současně obraz v naší „estetické percepci“ [*percepcja estetyczna/ästhetischen Betrachtung*] není v souladu s takto existujícím fyzickým předmětem: v obrazu primárně nevidíme plochost podkladu a na něm v různém poměru poskládané barevné pigmenty, ale vnímáme předměty, tváře či místa, jejichž podstatu není možné poznat výzkumem materiálu, jimiž jsou vytvořeny.⁸ Proto Ingarden rozlišil obraz a „obraz-věc“ [*rzecz/„Bild“-Ding*], již pro jasnost nazval malbou [*malowidło/Gemälde*].⁹

Jak obraz, tak malbu je přítom podle Ingardena možné vnímat zrakem, ale výsledek tohoto vnímání je ve vědomí diváka odlišný:¹⁰ malba je věcí určitých rozměrů, tvaru a vůně, kterou lze přemísťovat v prostoru a jež je vystavena času běžné skutečnosti,¹¹ obraz je naopak možné vnímat pouze zrakem, a to v podmínkách definovaných malbou.¹² Malbu navíc můžeme vnímat nejen zrakem, ale také ostatními smysly: hmatem (velikost a váha malby, kterou přemísťujeme z jednoho bodu do druhého), čichem (olejové barvy voní odlišně než akvarelová malba), sluchem (dřevěný podklad malby zní jinak než malba na plátně), případně chutí (v teoretickém vymezení lze malbu ochutnat). V obraze mohou být sice namalovány předměty, kterých by bylo možné se dotknout (obraz stolu a židle), jež by bylo možné cítit (obraz lesa), ochutnat (obraz zátiší s ovocem) nebo i slyšet (obraz rozhovoru dvou lidí),

7 Ingarden navázal na Husserlovo tázání se po významu obrazu a jeho jevení se; obdobně učinila i řada dalších autorů 20. století, např. Jean-Paul Sartre, Vilém Flusser či Bernard Waldenfels. Viz Wiesing, L., *Phänomene im Bild*, c.d., s. 10.

8 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 7; týž, *Das Bild*, c.d., s. 139.

9 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d.; týž, *Das Bild*, c.d.

10 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 72; týž, *Das Bild*, c.d., s. 212.

11 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 67; týž, *Das Bild*, c.d., s. 207.

12 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 68; týž, *Das Bild*, c.d., s. 208.

nicméně tyto počítky existují pouze díky tomu, že je vidíme, tedy aniž bychom je na rozdíl od malby mohly ověřit dalšími smysly, a to i přesto, že jsou k tomu obrazem vyzvány.¹³

Proto výsledek nedestruktivní manipulace s malbou (nasmětlení či zavěšení, nikoli rozřezání či jiný způsob zničení) ovlivní vnímání malby, nikoli ale obrazu – ten je přes své ukotvení v malbě definován percepcí diváka,¹⁴ jenž viděním konstruuje jinou nežli materiální skutečnost malby: prostor malby definovaný prostorem diváka je jiným prostorem, než jaký je „zobrazen“ [*przedstawiony/dargestellt*] v obraze.¹⁵ Proto je podle Ingardena „obraz jako umělecké dílo ryze intencionálním předmětem specifické povahy, jehož základ je definován na jedné straně v reálné malbě jakožto pokryté barevnými skvrnami, na straně druhé v divákovi, respektive v jeho percepci“.¹⁶

Ingarden vedle prostorové upozornil také na časovou rozdílnost malby a obrazu ve vztahu k divákovi, a to když definoval odlišnost jejich „přítomné“ [*obecny/gegenwärtig*] „životní situace“ [*sytuacje życiowa/Lebenssituation*]:¹⁷ životní situace obrazu není životní situací diváka, jelikož je na rozdíl od divákovy vztahu k malbě „neměnná“ [*niezmiennego/Unwandelbare*].¹⁸ Malba se mění společně s divákovou životní situací (tzn. v běžné skutečnosti), životní situace obrazu existuje v okolnostech, které si obraz sám vytváří (tzn. v obrazové skutečnosti). Pro ilustraci této distinkce je možné využít Ingardenova příkladu díla Leonarda da Vinciho z roku 1498: můžeme sice večeřet u Leonardovy malby *Poslední večeře*, a tím naše životní situace zahrne Leonardovo dílo,¹⁹ ale současně nikdy nebudeme součástí životní situace *Poslední večeře* zobrazené Leonardem, jelikož obrazová skutečnost se nachází mimo naši běžnou skutečnost, i přesto, že existují jedna vedle druhé.²⁰

Tato rozdílnost byla podle Ingardena dána „syžetem obrazu“ [*sujet obraz/Bildsujet*],²¹ který definuje odlišnost obrazové skutečnosti od té běžné jejím „zpodobněním“ [*odtworzenie/Abbildung*],²² čímž se smysl obrazu nachází

13 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 10; týž, *Das Bild*, c.d., s. 142. Ingarden pracoval s výsledky zkoumání Wilhelma Schappa. Viz Schapp, W., *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*. Halle, Niemeyer 1910.

14 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 31; týž, *Das Bild*, c.d., s. 164.

15 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 11–12; týž, *Das Bild*, c.d., s. 143–144.

16 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 70; týž, *Das Bild*, c.d., s. 210.

17 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 9; týž, *Das Bild*, c.d., s. 141.

18 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 10; týž, *Das Bild*, c.d.

19 Právě to bylo účelem Leonardova díla vytvořeného v refektáři dominikánského kláštera při kostele Santa Maria delle Grazie v Miláně.

20 Viz také Sepp, H. R., *Bild. Phänomenologie der Epoché I*, c.d., s. 136.

21 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 10; týž, *Das Bild*, c.d., s. 142.

22 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 12; týž, *Das Bild*, c.d., s. 144. Ingarden tento pojem v polském originále považuje za synonymum „reprezentace“ [*reprezentacja*], avšak tento doplněk byl v německém překladu vypuštěn.

mimo obraz a je „transcendentním“ [*transcendentny/transzendent*].²³ pro pochopení skutečnosti obrazu je nutné poznat skutečnost mimo zpodobnění obrazu. Skutečnost mimo obraz může být podle Ingardena na jedné straně „historická“ [*historyczna/historische*],²⁴ tedy odkazující k životní situaci, která se odehrála v minulosti a je zpodobněna obrazem, na straně druhé může být „literární“ [*literacka/literarische*],²⁵ tedy nikdy nemusela reálně existovat, ale je potřeba ji „v myšlenkách či nahlas převyprávět“.²⁶ Ingarden tímto způsobem upozornil na obrazem vyvolanou nutnost diváka odvrátit se *od obrazu* k jeho historickému, případně literárnímu vyprávění, které bylo klíčem k pochopení smyslu obrazu.

I přesto, že toto odvrácení se od obrazu bylo jednou z dominantních složek struktury většiny děl evropského malířství (Ingarden pracoval s příklady obrazů již zmíněného Leonarda, dále odkázal například na Dürerova, Rubensova, Rembrandtova a Makartova díla, z polských malířů odkázal k pracím J. Malczewskiho), nejednalo se podle filosofa o smysl obrazu jako takového, jelikož nebyl obecně platným pro všechny typy obrazů, jak to doložil na portrétních a „čistých“ [*czysty/reine*] obrazech;²⁷ ty totiž pro diváka existují bez primární nutnosti poznat skutečnost mimo obraz. Portrét dle Ingardena existuje jako zobrazený předmět zpodobněné věci, jíž je nejen lidská tvář, ale každý předmět definovaný svým individuálním charakterem,²⁸ přičemž na rozdíl od historických a literárních námětů rozumíme jeho významu, aniž bychom museli znát běžnou skutečnost, k níž portrét odkazuje, tedy bez potřeby poznat jméno či důležitost portrétovaného člověka či předmětu.

Například portréty od Franse Halse či Diega Velázqueze nejsou podle Ingardena obrazy proto, že zpodobňují konkrétní individuum mimo obraz, ale pro své zobrazení skutečnosti mimo životní situaci diváka.²⁹ Obdobně také čisté obrazy podle Ingardena neodkazují ke konkrétní běžné skutečnosti, ale jimi zobrazené předměty jsou korelátům obecných vlastností daného předmětu,³⁰ tedy vyjádřením zkušenosti s ním, aniž by bylo nutné daný předmět zpodobňovat způsobem, jakým se ukázal v konkrétní historické situaci, či jak byl vyprávěn jako literární námět. Čisté obrazy proto ve svém zobrazení překračují hranice zpodobněného předmětu, avšak nikoli absolutně, jak Ingarden upozornil – aby mohl být obraz stále vnímán jako obraz i přesto, že

23 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d.; týž, *Das Bild*, c.d.

24 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 13; týž, *Das Bild*, c.d., s. 145.

25 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d.; týž, *Das Bild*, c.d.

26 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d.; týž, *Das Bild*, c.d.

27 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 26; týž, *Das Bild*, c.d., s. 158.

28 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 23; týž, *Das Bild*, c.d., s. 155.

29 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 24; týž, *Das Bild*, c.d., s. 157.

30 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 26; týž, *Das Bild*, c.d., s. 158.

není zpodobněním konkrétní životní situace člověka či předmětu, musí vždy dodržovat „předmětnou důslednost“ [*konsekwencja przedmiotowa/gegenständliche Konsequenz*],³¹ která obraz odlišuje od malby. To znamená, že obraz musí zachovat rozeznatelnost podoby zobrazeného předmětu na základě jeho obecných vlastností, jak se jeví zkušenosti v běžné skutečnosti, aby byla v procesu vnímání srozumitelná jeho nová, obrazová skutečnost.³² Překročení této hranice bylo podle Ingardena možné jen ve výjimečných případech,³³ které popsal v § 9 o nezobrazujících čili abstraktních obrazech.

Ingarden při rozlišení základních funkcí zpodobnění předmětu obrazem definoval na jedné straně funkci „zpřítomnění“ [*prezentowania/Präsentation*] předmětu ve smyslu konstruktivní role obrazu,³⁴ na straně druhé definoval estetickou funkci, sloužící působení obrazu v divákově vnímání. V řadě obrazů bylo podle Ingardena možné sledovat dominanci první funkce, případně spojení první a druhé funkce, pouze u abstraktních obrazů uvažoval o dominanci druhé funkce – ta vedla k opuštění zpodobňování předmětů, a tím ke ztrátě konstruktivního charakteru obrazu,³⁵ který jej odlišuje od malby; „stručně řečeno, mizí mnohvrstevnatost obrazu“.³⁶

Toto mizení obrazu mělo dle Ingardena v případech většiny abstraktních děl za následek, že se stala malbami s estetickým působením ve smyslu „dekorování“ [*dekorować/dekorieren*] povrchu barvou v různých tvarech a velikostech,³⁷ přičemž takové dekorování zakládalo nebezpečí zmizení rozdílu mezi životní situací obrazu a životní situací malby (tzn. mezi obrazovou a běžnou skutečností),³⁸ jelikož obraz nezpřítomňoval nic jiného než svou malbu. Aby abstraktní obraz neupadl do této pasti, musel podle Ingardena vytvořit svou skutečnost jako uzavřený estetický celek bez divákovy potřeby vnímat jakékoliv mimo-obrazové skutečnosti, jako například architektonický rámec malovaného dekoru,³⁹ tedy obraz musel svou skutečnost zpřítomnit „izolovaně“ [*wyizolowanie/Isolierung*] od divákovy běžné skutečnosti:⁴⁰ pouze v tomto při-

31 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d.; týž, *Das Bild*, c.d., s. 159.

32 Hraniční způsob takového zobrazování předmětu na základě zkušenosti s ním, bez zpodobnění jeho konkrétní běžné skutečnosti, Ingarden našel v kubismu raného 20. století. Viz Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 50; týž, *Das Bild*, c.d., s. 186.

33 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 30; týž, *Das Bild*, c.d., s. 162.

34 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 38; týž, *Das Bild*, c.d., s. 172. České „zpřítomnění“ namísto „prezentace“ či „představení“ zde užívám na základě německé verze Ingardenova textu, v níž – na rozdíl od polského originálu – do závorky za pojem „Präsentation“ autor doplnil pojem „Gegenwärtigung“. Na význam Ingardenova pojetí zobrazených předmětů jako konstruktivních elementů obrazu upozornil L. Wiesing. Viz Wiesing, L., *Phänomene im Bild*, c.d., s. 15.

35 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 38; týž, *Das Bild*, c.d., s. 172.

36 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 79; týž, *Das Bild*, c.d., s. 218.

37 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 80–81; týž, *Das Bild*, c.d., s. 219–220.

38 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 80; týž, *Das Bild*, c.d., s. 219.

39 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d.; týž, *Das Bild*, c.d.

40 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 82; týž, *Das Bild*, c.d., s. 221–222.

padě je možné o abstraktním díle uvažovat jako o obrazu, protože divák jím vnímá novou vrstvu skutečnosti, pomocí které všechny obrazy konstruují svou diferencí od malby.⁴¹

V polském originále své studie Ingarden poukázal na to, že úspěšná vytváření abstraktních obrazů viděl v roce 1956 v malířských dílech vystavených v italském pavilonu na bienále v Benátkách.⁴² Přestože blíže neurčil, jaké konkrétní obrazy měl na mysli, s největší pravděpodobností se jednalo o díla členů sdružených v *Gruppo degli Otto*, jež v roce konání bienále již dva roky působila neformálně.⁴³ Nejvýraznějším malířem této skupiny byl Afro Libio Basaldella, jenž na bienále získal ocenění jako nejlepší italský malíř.⁴⁴ Příklad jeho díla nám může zprostředkovat pochopení kritického vnímání abstraktního obrazu v době, kdy Ingarden předložil svůj fenomenologický výklad, což nás následně může přiblížit významu abstraktního obrazu jako takového.

Basaldellovo malířství mohlo Ingardenově teorii vyhovovat svým zobrazováním barev jakožto izolovaných dimenzí obrazové skutečnosti, tedy bez náznaku vztahu k vnější skutečnosti; Basaldellovy malby jsou založeny na průnicích barevných tónů popírajících materiál, z něhož jsou vytvořeny, jelikož při pohledu na jeho plátna divák nevnímá plochost obrazu a barevnost pigmentů ve smyslu dekorativní výplně, ale jeho pohled je veden kompozičním uspořádáním barev, jež „sugerují“ [*sugestia/suggerire*] nově utvářenou vrstvu skutečnosti.⁴⁵

Italský historik a kritik umění Lionello Venturi,⁴⁶ sledující tvorbu *Gruppo degli Otto* od jejího založení v roce 1950, obdobně poukázal na Basaldellova abstraktní díla z benátského bienále z roku 1956 ve smyslu prezentace významu nové vrstvy skutečnosti, vytvářené jako otisk charakteru umělce, přičemž se způsob malby proměňoval společně s proměnou osobnosti jejího autora.⁴⁷ Venturi upozornil, že Basaldella, jehož znal osobně, nepřístupoval k tvoření obrazu jako ke zpředmětnění čistě estetického prožitku, ale jeho

41 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 85; týž, *Das Bild*, c.d., s. 225.

42 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 83; týž, *Das Bild*, c.d., s. 222. V německém překladu byla tato poznámka nahrazena odstavcem upozorňujícím na obecnější více či méně úspěšné pokusy o realizace abstraktních obrazů v dějinách evropského malířství od doby impresionismu.

43 Viz Jachec, N., *The Gruppo degli Otto. Communists in 1950s Italian Painting. Third Text*, 20, 2006, No. 2, s. 133–139.

44 Viz Caramel, L. – Cortenova, G. – D'Amico, F. – Steingraber, E., *AFRO. L'itinerario astratto. Opere 1948–1975. Exhibition Catalog: Galleria Matasci, Tenero & Galleria dello Scudo, Verona 1989. Milano, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta 1989.*

45 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 87; týž, *Das Bild*, c.d., s. 227.

46 Lionello Venturi byl jedním z pouhých 12 italských profesorů, kteří v roce 1931 odmítli přisáhnout věrnost Benitovi Mussolinimu. Viz Boatti, G., *Preferirei di no. Le storie dei dodici professori che si opposero a Mussolini*. Torino, Einaudi 2010.

47 Venturi, L., Afro Basaldella. In: týž, *Pittori italiani d'oggi*. Roma, De Luca Editori d'Arte 1958, s. 84–96.

cílem bylo zachycení vlastního stavu v intenci obrazu, což mu umožňovalo formální volnost při strukturování malby: Basaldellovo malířství Venturi považoval za „stopu“ vědomí umělce zpřítomňující se v materiálu jako chvilkový subjektivní stav malby. Venturi dodal, že k takovému pojetí malířství Basaldellu inspiroval několika měsíční pobyt ve Spojených státech amerických, kde se v roce 1950 italský malíř setkal s abstraktním expresionismem newyorské školy. Tento umělecký směr Harold Rosenberg – jako výrazná osobnost americké umělecké kritiky – v roce 1952 popsal prostřednictvím průměru malířského plátna k aréně, v níž se malíř pohybuje a jež je „stopou“ tvůrčího jednání člověka ve světě.⁴⁸

Abstraktní malířské dílo bylo podle Rosenberga převzetím zodpovědnosti člověka za svou existenci ve světě, jež se sice jakožto tělesná může svobodně pohybovat, ale je zároveň ve své tělesnosti odsouzená k zániku, a proto se ukládá v netělesném, tedy abstraktním uměleckém díle, aby se metamorfovala v procesu mizení do něčeho, čím primárně není. K takovému pojmání abstraktního malířství Rosenberga přivedlo myšlení Hannah Arendtové, s níž se Rosenberg setkal v roce 1951 na její přednášce v Klubu umělců v New Yorku.⁴⁹ Arendtová zde poprvé představila tezi, kterou o několik let později rozvinula ve své knize *The Human Condition*: jednat znamená uchopit svou jedinečnost, jež byla dána každému jedinci při jeho narození.⁵⁰ Tuto možnost je ale podle Arendtové nutné si nejdříve uvědomit. K tomu dochází tak, že člověk převezme odpovědnost za své jednání jako přirozenost svého místa ve světě, přičemž se ovšem nesmí spokojit pouze s utilitárností své existence, ale musí být schopen jednat svobodně, s ohledem na vlastní vnímání okolního světa. Převzetí odpovědnosti za své konání ve světě pak podle Arendtové obsahuje přijetí smrtelnosti každého těla, které je ve svém základu definicí života: smyslem života tak není život, ale předpoklad jeho konečnosti.⁵¹ Tuto koncepci Rosenberg zahrnul do svého textu o amerických „akčních“ malířích: „umělec považuje plátno za místo, v němž jeho mysl zaznamenává spíše své obsahy než samotný proces myšlení, jímž malíř proměňuje jeho povrch

48 Rosenberg, H., *The American Action Painters*. In: týž, *The Tradition of the New*. Cambridge, MA, Da Capo Press 1994, s. 23–39.

49 Slifkin, R., *The Tragic Image: Action Painting Refigured*. *Oxford Art Journal*, 34, 2011, No. 2, s. 227–246, cit. s. 232.

50 Arendtová knihu vydala nejdříve anglicky v roce 1958, o dva roky později ji rozšířila pro vydání v německém jazyce pod názvem *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. Z tohoto vydání z roku 1960 vychází český překlad *Vita activa neboli o činném životě*. Přel. V. Němec. Druhé opravené vydání. Praha, OIKOYMENH 2009.

51 Arendtová polemizovala s Heideggerovým „Dasein“ z roku 1927, tedy s předpokladem „možnosti být“ na základě vědomí, že existuje také možnost „ne-být“. Viz Heidegger, M., *Bytí a čas*. Přel. I. Chvatík – P. Kouba – M. Petříček jr. – J. Němec. Třetí, opravené vydání. Praha, OIKOYMENH 2018.

pomocí barvy. (...) Malba jako akce má stejnou metafyzickou hodnotu jako sama umělcova existence. Nová malba zbořila veškeré hranice mezi uměním a životem.“⁵²

Na Basaldellovy malby, stejně jako na díla řady dalších abstraktních malířů této doby⁵³ se tudíž můžeme dívat jako na uzavírání prostoru obrazu vytvářením (se) neohrazeného a na povrchu vnitřně se prolínajícího procesu, do něhož vstupuje umělec, aby jej definoval svým kontaktem s materiálem, jehož výsledek je předložen divákovi nikoli jako esteticky působící struktura, ale jako doposud neexistující, jelikož neustále se v přítomnosti dějící skutečnost autora v malbě.⁵⁴ S přihlédnutím k Ingardenově teorii je smyslem tohoto procesu *mizení obrazu jako odhalování malby* – stejně jako v případě zobrazujících obrazů – vnímání obrazu, a tudíž konstituce divákova obrazového vědomí. Avšak v případě abstraktního díla divákovo obrazové vědomí nevzniká odvrácením se diváka *od obrazu*, ale je možné sledovat umělcovo intencionální smazávání obrazu za účelem zpřítomnění své skutečnosti v malbě.

Tato umělcova intencionální redukce obrazu vytváří v divákově vnímání záměrný konflikt předpokladu obrazu jako tvořeného malbou, která existuje v jiné prostorové a časové skutečnosti než jí vytvářený obraz (jak jsme to sledovali na příkladu Leonardovy *Poslední večeře*). V abstraktním obraze v divákově percepci mizí rozdíl mezi běžnou a obrazovou skutečností (jak jsme to sledovali na příkladu Rauschenbergovy *Smazané kresby de Kooninga*), čímž se prolíná jejich konstituce jakožto smysl obrazu, který divák vnímá. Co takové tvrzení může znamenat pro význam abstraktního obrazu v jeho obecnosti, je možné vyvozovat ze způsobu Ingardenova ocenění děl Jacquese Villona a Pabla Picassa.

Jacques Villon, bratr Marcela Duchampa a na benátském bienále v roce 1956 další oceněný malíř,⁵⁵ byl ve svých dílech podle Ingardena schopen propojit zobrazující a nezobrazující obraz takovým způsobem, že na první pohled čistě estetické hodnoty rozsáhlých malovaných ploch v divákově vnímání formují dojem věcí, míst a událostí, aniž by je však musel obraz ve své malbě jasně zpředmětňovat: Villonovy obrazy vystavené ve francouzském pavilonu podle Ingardena ve vnímání diváka působily jako krajina či jako

52 Rosenberg, H., *The American Action Painters*, c.d., s. 25–28.

53 Podrobnější rozbor této tematiky v kontextu italského moderního umění viz v: Flaminio, G., *Arte in Italia 1943–1999*. Vicenza, Neri Pozza 2000. Podrobnější rozbor kontextu amerického moderního umění a jeho vlivu viz v: Shapiro, D. – Shapiro, C., *Abstract Expressionism. A Critical Record*. Cambridge, Cambridge University Press 1990.

54 Na tento motiv v americkém abstraktním umění upozornil také Louis Marin, který poznamenal, že „Pollockova čára je stopou děn“. Marin, L., *L’Espace Pollock*. MLN, 135, 2020, No. 4, s. 839–858, cit. s. 850.

55 Simpson, M. R., *American Artists Paint the City: Katharine Kuh, the 1956 Venice Biennale, and New York’s Place in the Cold War Art World*. *American Studies*, 48, 2007, No. 4, s. 31–57, cit. s. 47.

starověké uličky,⁵⁶ aniž by byla snížena estetická hodnota ve smyslu izolovaného charakteru obrazu. Obdobně také Picassova díla Ingarden popisoval jako hraniční mezi zobrazujícím a nezobrazujícím obrazem: zobrazovala předmět jako fragment podoby věci, jenž diváka nutí vnímat jednak nepředmětnou součást malby, jednak obraz předmětu, který si musí sám domyslet, a takto jej spojit s předmětem v běžné skutečnosti.⁵⁷

To podle Ingardena přivádí Picassovy obrazy do blízkosti literatury, avšak odlišně, nežli je tomu u obrazů odkazujících k literárním námětům – Picassova díla vedou diváka nikoli k nutnosti převyprávět obraz za účelem jeho pochopení, ale k postupnému skládání podoby předmětů obrazu na základě estetického působení malby. Tento proces abstrahuje nikoli běžnou skutečnost v obrazové skutečnosti, ale právě naopak: obrazová skutečnost je zpředmětňována divákovým vnímáním malby, aniž by se však vytrácela izolace obrazu od malby. Struktura abstraktního obrazu, jak ji nalézal u Villona i Picassa, tudíž podle Ingardena „vede diváka za obraz, do oblasti čirých imaginárních předmětů. To dává divákovi větší svobodu, otevírá mu více možností, co si ve své vlastní fantazii představovat jako daný obraz, než je tomu v obrazech s literárním námětem, jež i přes různá odbočení divákovu pozornost nakonec vždy přivedou k zobrazované situaci.“⁵⁸

Filosofovo konstatování o vedení diváka abstraktním vyjádřením *za obraz*, blízké Venturiho i Rosenbergovým dobovým umělecko-kritickým reflexím abstraktního malířství, poukazuje na nutnost hledat smysl abstraktního obrazu nikoli v jeho struktuře, ale ve způsobu konstituce obrazové skutečnosti divákem: Ingarden upozornil na svou revizi Husserlova výkladu obrazového vědomí [*Bildbewusstsein*] z *Idejí k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii* a z *Logických zkoumáních*.⁵⁹ Podle Ingardena Husserlova koncepce vnímání předpokládala vědomí o vnímaném, a výsledek vnímání bylo tedy nutné myšlenkově redukovat, aby bylo možné pochopit jeho podstatu v konstituci nového vědomí.⁶⁰ I zobrazení v Husserlově pojetí proto muselo být již přítomné ve vědomí diváka ve vztahu k věci, jež byla vnímáním konstituována jako obraz.⁶¹ Ingarden předpokládal, že v Husserlově výkladu je tímto vědomím vnímání obrazu malba,⁶² přičemž on sám tento proces pokládal

56 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 86; týž, *Das Bild*, c.d., s. 226.

57 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 87–88; týž, *Das Bild*, c.d., s. 227–228.

58 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 88; týž, *Das Bild*, c.d., s. 229.

59 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 7, 25, 68, 72; týž, *Das Bild*, c.d., s. 139, 157, 207, 212.

60 Ingarden, R., O budowie obrazu, c.d., s. 72; týž, *Das Bild*, c.d., s. 212.

61 Viz Husserl, E., *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der Anschaulichen Vergegenwärtigungen Texte aus dem Nachlass (1898–1925)*. Hrsg. von E. Marbach. In: *Husserliana*. Bd. XXIII. The Hague – Boston – London, Martinus Nijhoff Publishers 1980, s. 18–19; s. 53; Sepp, H. R., *Bild. Phänomenologie der Epoché I*, c.d., s. 137–138.

62 Obdobnou tezi předložil v roce 1935 J. Patočka. Viz Patočka, J., *Co je vidění?* In: týž, *Umění a čas I*, c.d., s. 11–13.

za nesprávný, jelikož podle něj nerefletoval malbu jako skrytou obrazem. Husserl ovšem zároveň ve svých – až posmrtně publikovaných – přednáškách ze začátku 20. století upozornil, že primárním vědomím vnímání obrazu není poznání jeho materiálu, ale jeho „rozporného charakteru“ [*Widerstreitcharakter*].⁶³ A právě to nám ve spojení s Ingardenovou distinkcí obrazu a malby může dopomoci k vymezení významu abstraktního obrazu.

Podle Husserla vnímání obrazu jako celku [*Bildobjekt*] sice záviselo na intencionálním vědomím „jinakosti“ [*Andersseins*] vznikajícího z podvojnosti obrazu jako materiálu [*Bildding*] a jako nemateriálového zpřítomnění [*Bildsujet*],⁶⁴ avšak vědomým předpokladem vnímání této distinkce nebylo sukcesivní budování zobrazení z jeho materiálové podstaty, ale vědomí inherentního konfliktu mezi tím, co obrazem reálně existuje, a tím, co je obrazem zobrazeno jako existující. Toto vědomí konfliktu podle Husserla umožňuje divákovi konstruovat nekonfliktní obrazové vědomí: vědomí rozporného charakteru existence obrazu předchází jeho vnímání, což umožňuje jeho pochopení jakožto zpřítomňování nepřítomného něčím, čím sám obraz není. Jak jsme to sledovali na příkladu Rauschenbergovy smazané kresby de Kooninga, abstraktní obraz předkládá vnímání rozporný charakter podstaty své existence odhalením toho, čím obraz je.

Tím je narušen základní předpoklad nekonfliktnosti obrazového vědomí, neboť vědomí o rozporném charakteru obrazu není vnímáno v obraze, čímž pro diváka mizí předpoklad konstituce obrazu jakožto zobrazování něčeho, čím sám obraz není. To znamená, že abstraktním obrazem je narušeno vědomí rozporného charakteru obrazu jeho vnímáním, což obrací divákovu pozornost nikoli k obrazové skutečnosti, ale k procesu konstituce obrazového vědomí. Tímto obratem diváka od obrazu *za obraz* vzniká konflikt ve vnímání obrazu, který musí být řešen divákovým vědomým přijetím obrazu v jeho nerozporuplnosti – to je ale pro obrazové vědomí nesamozřejmé, a proto se abstraktní obraz ve vnímání diváka stává Husserlem popsanou jinakostí vědomí o tom, co obraz je a co obraz představuje. Jinými slovy, popírá-li obraz svůj rozporný charakter (jelikož abstraktní obraz je ve vnímání diváka tím, čím je, tedy malbou), divákově vědomí obrazu je vnímáním abstraktního obrazu záměrně smazáno, čímž je divák nucen nově konstituovat své vědomí nikoli o tom, co obraz zobrazuje, ale o tom, co obraz je – a jako takový se obraz v obrazovém vědomí stává neznámou existencí, jelikož o něm divák nemá žádné jiné primární vědomí než to, které vzniká jeho vnímáním.

63 Husserl, E., Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der Anschaulichen Vergegenwärtigungen Texte aus dem Nachlass (1898–1925), c.d., s. 51.

64 Tamtéž.

Lambert Wiesing v tomto smyslu poukázal na obrazové vědomí jako na transparentní hranici poznávání běžné skutečnosti, jež bez záměrné redukce nemůže vyjevit sebe samu, protože je vždy jen tím, čím se jeví: tedy není-li narušeno vnímání skutečnosti, vyjevuje se ve vědomí i obrazová skutečnost pouze tak, jak se jeví, nikoli ve svém smyslu.⁶⁵ Basaldellova díla, stejně jako obrazy dalších abstraktních umělců padesátých let 20. století pro takto pojmávané vědomí vytvářejí redukci vnímání skutečnosti, neboť jsou rozkolísáním vědomí o její nekonfliktní existenci do té míry, že je nutné změnit nikoli zorný pohled na skutečnost, ale vědomý postoj vůči skutečnosti: obrazová skutečnost abstraktních děl je pro obrazové vědomí diváka záměrně netransparentní. Cílem je, aby jejím prostřednictvím nebylo možné nekonfliktně poznávat skutečnost, jak se jeví, ale aby diváka přivedla k redukci samozřejmého vědomí o světě.⁶⁶

Takto vznikající nesamozřejmost konstituce vědomí o světě, již nalézáme v abstraktním obraze, nemusí být inherentní pouze nezobrazujícím obrazům (tak definuje abstraktní díla Ingarden). Jak naznačil Yves Bonnefoy ve svém výkladu umění Alberta Giacomettiho,⁶⁷ samo jednání umělce, záměrně patrné v jeho díle, není dokladem přítomného přetváření skutečnosti v důsledku vlivu jejího vnímání (jak předpokládal v zobrazujících obrazech Ingarden), ale je děním díla zásadně ovlivněným umělcovým vědomím o jeho jinakosti ve vztahu ke skutečnosti: Giacometti podle Bonnefoye vytvořil vlastní přítomnost v uměleckém díle jakožto vědomě oddělenou od světa, a tudíž absentující od okamžiku vnímání skutečnosti jakožto zdroje vytvoření díla. Obdobné tendence nacházíme i v přístupech abstraktních malířů Marka Rothka, Adolpha Gottlieba a Barnetta Newmana, kteří v roce 1943 odpověděli na veřejnou výzvu, aby vysvětlili své obrazy vystavené v New Yorku téhož roku, jelikož údajně jedině, co si z nich kritik umění *New York Times* odnesl, byl pocit „zmatení“.⁶⁸ V odpovědi ho malíři upozornili, že jejich obrazy nelze objektivně vysvětlit, jelikož jejich smysl musí „přicházet z probíhající zkušenosti mezi obrazem a divákem“. Je tomu tak proto, že jejich obrazy jsou „dobrodružstvím neznámého světa, který může být odhalen pouze těmi, kteří jsou ochotni to riskovat“.⁶⁹ Analogicky Willi Baumeister ve své knize *Das Unbekannte in der Kunst*, psané v letech 1943–1945, uvažoval o abs-

65 Wiesing, L., *The Visibility of the Image. History and Perspectives of Formal Aesthetics*. Transl. by N. A. Roth. London – Oxford – New York, Bloomsbury 2016, s. 159–160.

66 Srov. Sepp, H. R., *Bild. Phänomenologie der Epoché I*, c.d., s. 142.

67 Bonnefoy, Y., *Alberto Giacometti. A Biography of His Work*. Transl. by J. Stewart. Lausanne, Flammarion 2001, s. 213–214; s. 256; s. 317–322.

68 Viz Harrison, Ch. – Wood, P. (eds.), *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, MA, Blackwell Publishing 2003, s. 568.

69 Tamtéž, s. 569.

traktním umění jako o odhalení doposud neznámého ve skutečnosti, které divákovi otevírá možnost vnímání světa jako nesamozřejmého. Doslova nabádal k tomu, že „by se měl divák nechat svobodně vést těmito rozdíly jak jen je to možné, jelikož při vnímání díla se mohou ukázat jako ty nedůležitější“, neboť, „stejně jako se život vyvíjí v nejistotě, tak se umělecká díla odkrývají svou nejistotou“.⁷⁰

Za obrazem je proto divákovi smazáním nekonfliktnosti jeho vztahu k obrazové skutečnosti odhaleno cosi neznámého, co je sice vědomě přítomné, ale co není možné vnímat jinak než vědomím rozporu daného tím, že je pro běžnou skutečnost nepoznatelné. V tomto smyslu Gabriel Marcel v roce 1933 upozornil na neznámé ve skutečnosti jako na ontologické tajemství, jehož smyslem je právě jeho nepoznatelnost, která člověka naplňuje nadějí na existenci něčeho *za přítomností*, přičemž: „tady stojíme na začátku cesty, na jejímž konci se jeví smrt jako důkaz přítomnosti.“⁷¹ Jean-Luc Marion o několik desítek let později upozornil na blízkost takto formulovaného ontologického tajemství a Rosenbergova pojetí abstraktního expresionismu – podle Mariona v americkém abstraktním malířství padesátých let mizí intencionalita tvoření uměleckého díla jako předmětu a je nahrazena zkušeností světa tvořenou vnímáním: „v tvořícím těle [je] redukováno či minimalizováno viditelné a je dosaženo bezprostředního vědomí; (...) již se nejedná o zkušenost viditelného jako součást vědomí, ale o vědomé vidění a zviditelnování zkušenosti.“⁷²

Přítomná zkušenost tak podle Mariona konstituuje obrazové vědomí a otevírá ho vnímání ne-viditelné skutečnosti za přítomností, odhalenou v obraze. Tuto teoretizující tezi názorně ilustruje upřímné vyznání Jacksona Pollocka, který roku 1947 v časopise *Possibilities* popisoval, jak vytváří své *drip paintings*: „když jsem uvnitř svého obrazu, neuvědomuji si, co dělám. Teprve po jakési ‚seznamovací‘ fázi vidím, co jsem stvořil. Nebojím se, že se změnami představu zničím, protože obraz žije vlastním životem. Pokouším se nebránit mu, aby se uskutečnil.“⁷³

Odhalování malby za obrazem proto není vlastní pouze abstraktnímu umění. Jedná se o specifický přístup k umělecké tvorbě jakožto smazávání již existujícího vědomí o obraze – v takové definici jsou „abstraktními“ jak

70 Baumeister, W., *Das Unbekannte in der Kunst*. Neue, veränd. Aufl. Köln, DuMont Buchverlag 1988, s. 141.

71 Marcel, G., Postavení ontologického tajemství a jak se k němu konkrétně přiblížit. Přel. V. Dvořáková. In: *týž, K filosofii naděje*. Přel. V. Dvořáková a M. Žilina. Praha, Vyšehrad 1971, s. 5–41, cit. s. 32.

72 Marion, J.-L., *The Crossing of the Visible*. Transl. by J. K. A. Smith. Stanford, Stanford University Press 2004, s. 16–17.

73 Pollock, J., *Výroky a rozhovory*. Přel. E. Kondrysová. Praha, Arbor Vitae 2009, s. 15.

Giacomettiho figury, tak rovněž díla malířů z benátského bienále roku 1956, stejně jako Rauschenbergova smazaná kresba Willema de Kooninga: všichni tito umělci záměrně z přítomnosti vytrhli dění svého života, přičemž jejich cílem byla konstituce vědomí o mizející přítomnosti mimo zkušenost, v níž sama vznikla. Procesem smazávání přítomnosti odhalením jejího tajemství *za přítomností* tito umělci od uměleckého díla oddělili životní zkušenost jako jeho původ, v důsledku čehož se umělecké dílo ve své aktualitě stalo absencí života, a tedy se v něm „jeví smrt jako důkaz přítomnosti“.⁷⁴

To znamená, že Giacomettiho figury, stejně jako abstraktní obrazy právě tím, že jsou divákovi teď a tady přítomné, na rozdíl od přítomnosti, v níž vznikly, nevzdorují času jako lidské tělo, jež svým zobrazením mohou Giacomettiho sochy připomínat – jedná se pouze o zdání na základě vnímání, protože ve vědomí je tělesnost redukována a její podstata je v díle smazána, což vystavuje diváka nezbytnosti přehodnotit svůj vztah k běžné skutečnosti jako obrazem vyvolaného vědomí o její nesamozřejmé přítomnosti. Proto nejen abstraktní, ale i intencionálně abstrahované obrazy – ve významu *smazávání* obrazové skutečnosti – jako obrazy *za přítomností* staví před diváka naléhavou nutnost přehodnotit přítomnou skutečnost *za obrazem*: tato skutečnost je skrytá v obraze, a je proto patrná až v redukci vědomí rozporného charakteru obrazu.

Abstraktní obrazy tudíž – s přihlédnutím k fenomenologickému výzkumu Romana Ingardena – můžeme definovat jako zpřítomnění absence obrazové skutečnosti za účelem zjevování *vědomě nepoznané* přítomné skutečnosti člověka: divák je abstraktním obrazem vyzýván k přehodnocení vědomí o své skutečnosti smazáním jejího zobrazování, přičemž se běžná skutečnost nově jeví jako nesamozřejmá a konfliktní existence, jelikož je ve vědomí diváka abstraktním obrazem konstituována jakožto něco imanentně neznámého. Význam abstraktního obrazu tudíž může tkvět v záměrné redukci rozporného charakteru obrazu jako základu nikoli obrazového vědomí, ale přítomné skutečnosti diváka. Předpoklad skrývání malby obrazem, jak na něj upozornil Roman Ingarden, je v abstraktním obraze převrácen, a jako převrácený je proto nutné vyložit i jeho význam: za smysl abstraktního obrazu je možné považovat vědomí člověka jako definice jeho vztahu ke skutečnosti, jež je při běžném vnímání nepřítomné, a proto musí být vyjeveno *za obrazem*, aby jej bylo možné vnímat jako základ konstituce nikoli obrazové, ale běžné, přítomné skutečnosti.

74 Marcel, G., Postavení ontologického tajemství a jak se k němu konkrétně přiblížit, c.d., s. 32.