





# Deflection

Ladislav Kesner

*Být umělcem není vůbec o vytváření obrazů nebo objektů. Tím, čím se ve skutečnosti zabýváme, je stav našeho vědomí a tvar našeho vnímání.*

Robert Irwin

Výstava Deflection v brněnském Domě umění představila v koncentrované podobě dvě zásadní linie tvorby Pavla Korbičky, které systematicky rozvíjí v posledních dekadách: dva světlovody z transparentních polykarbonátových desek, s nimiž pracuje od roku 2003 a dva neonové záznamy tanečního pohybu.<sup>1</sup> Vzhledem ke kontinuitě autorových projektů tak lze následující poznámky, primárně inspirované touto výstavou, do určité míry vztáhnout i k předcházející tvorbě a možná i budoucím dílům z těchto volných sérií.

## PARADOX UMĚNÍ PROŽITKU

Pokud bychom měli položit jen zdánlivě naivní otázku „o čem“ jsou obě dvojice objektů vystavených v Domě umění, v odpověď by připadaly tak základní pojmy uměleckého tvoření, filozofie i žité zkušenosti jako tvar, světlo, prostor, pohyb. Přesněji řečeno, správná odpověď by zněla, že Korbičkova nejnovější díla, tak jako ovšem prakticky celá jeho dosavadní tvorba, jsou o vnímání a prožitku tvaru, prostoru, světla a pohybu a divákově možnosti toto zakoušení si uvědomovat a reflektovat. Somatický prožitek jako klíč k uchopení jeho děl je ostatně tím, co sám zdůrazňuje, a nebude od věci zde stručně ocitovat z jeho autorského „návodu k použití“ výstavy, přesně řečeno obou světlovodů:

*„Nenahlížete je pouze zvenku jako sochařský objekt. Ale vstoupíte do nich a fyzicky je zakoušíte skrze prostorový světelný vjem. Výstava je uspořádána tak, že narušuje nejen symetrii prostoru, ale i symetrii prostorového vnímání návštěvníka. Dovnitř vstupuje téměř 120 metrů dlouhým labyrintem, který propojuje čtyři sály v jeden a vychyluje tak těžiště výstavy mimo hlavní prostor, kam většina umělců umísťuje svá ústřední díla. Uvnitř světelných instalací divák vlastním pohybem aktivuje kinetické světelné jevy, které způsobují jeho fyzickou nerovnováhu. Proto se výstava nazývá Deflection neboli vychýlení.“<sup>2</sup>*

1 Tímto pojmem Pavel Korbička poprvé nazval svoji výstavu lexanových objektů v Opavě roku 2005.

2 Citováno podle <https://zvut.cz/lide/lide-f38102/vytvarnik-pavel-korbicka-z-favu-tvori-svetelne-plastiky-do-nekterych-je-mozne-vstoupit-d184549>. Rozhovor s redaktorkou zvut.cz Mgr. Hanou Marko u příležitosti konání výstavy Deflection.

# Deflection

Ladislav Kesner

*To be an artist is not a matter of making paintings or objects at all. What we are really dealing with is our state of consciousness and the shape of our perception.*

Robert Irwin

The *Deflection* exhibition at the Brno House of Arts has presented a concentrated form of two essential strands of the work Pavel Korbička has been systematically developing for the past couple decades: two *light-conduits* made of transparent polycarbonate sheets, which he has been working with since 2003, and two neon recordings of dancing.<sup>1</sup> In light of the continuity of this artist's projects, the following notes, although primarily inspired by this exhibition, also relate to his previous works to a certain extent, and indeed possible even future works from these open cycles.

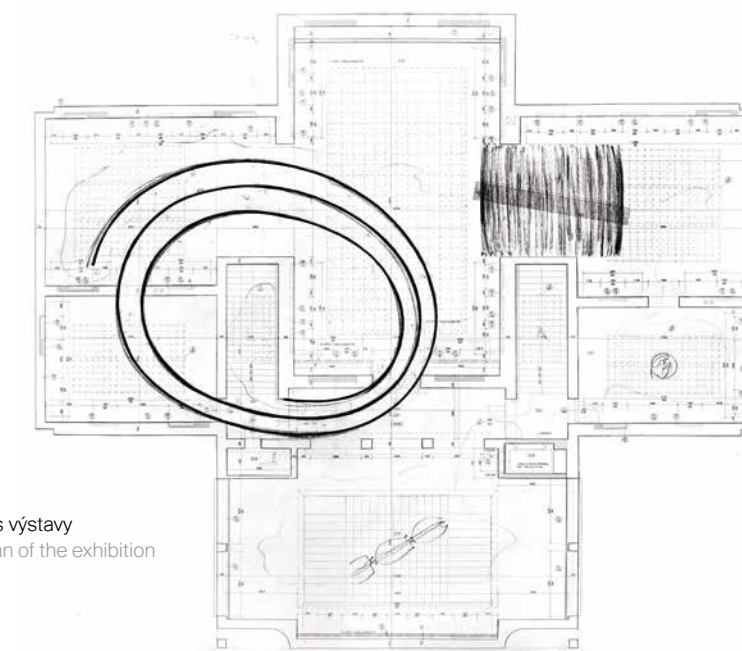
## THE PARADOX OF THE ART OF EXPERIENCE

If we asked a seemingly naïve question what the two pairs of objects exhibited in the House of Arts are “about,” the answer we receive could come in terms of such basic concepts of artistic creation, philosophy, and lived experience as shape, light, space, and movement. More precisely, the correct answer would be that Korbička's latest works, as well as practically all his work so far, are about the perception and experience of shape, space, light and movement, as well as the viewer's ability to realize and reflect on this experience. Somatic experience as the key to the grasping of his works is what he himself emphasizes and we could briefly quote from his artistic “instructions for use” of the exhibition, or of the two light-conduits:

*You not only look at them from the outside as a sculptural object – you enter into them and physically experience them through the spatial perception of light. The exhibition is organized in such a way that it disrupts not only the symmetry of space, but also the symmetry of the visitor's spatial perception. The visitor enters inside through an almost 120-meter-long labyrinth, which connects four halls into one and thus deflects the center of gravity of the exhibition outside the main space where most artists place their principal works. Inside the light installations, the visitor, through his own movement, activates kinetic light phenomena that cause his physical imbalance. This is why the exhibition is called “Deflection”.<sup>2</sup>*

1 This was the name given for the first time by Pavel Korbička to his exhibition of Lexan objects in Opava in 2005.

2 Retrieved from <https://zvut.cz/lide/lide-f38102/vytvarnik-pavel-korbicka-z-favu-tvori-svetelne-plastiky-do-nekterych-je-mozne-vstoupit-d184549>. Interview with Mgr. Hana Marko, zvut.cz, on the occasion of the exhibition Deflection.



11

vstup do výstavy: Koridor  
entry to the exhibition: The Corridor

2019, 210 × 1770 × 1470 cm  
instalace, polykarbonáty, neony  
installation, polycarbonates, neons

Deflection, půdorys výstavy  
Deflection, floor plan of the exhibition

2019



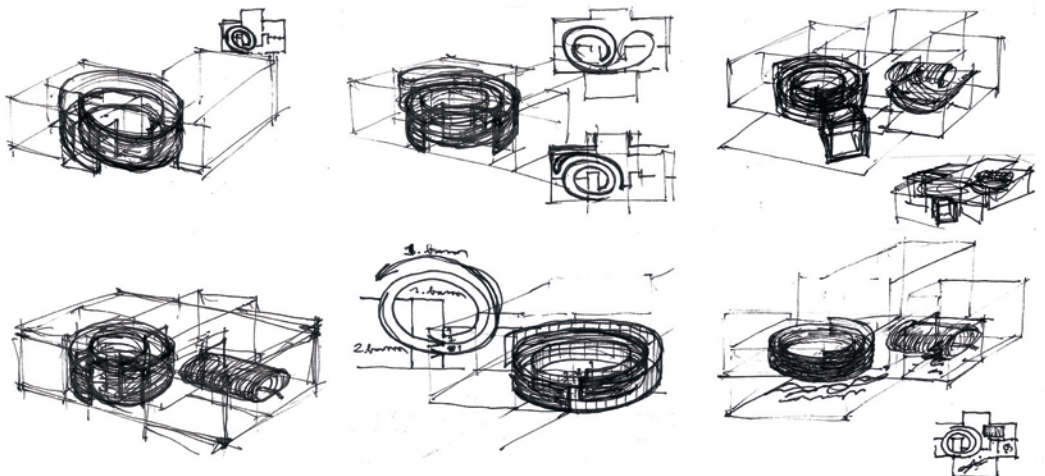


K tělesné zkušenosti a prožitku odkazují ve svých textech i nemožní komentátoři předchozích autorových výstav a instalací, mezi nimiž zřejmě nikoliv náhodou byl i přední český filozof. Píše o tom, že divák získává možnost fyzicky zakusit těžko definovatelný prostor, jeho instalace aktivizují základní lidské smysly, poskytují vizuální a jejich prostřednictvím případně i duchovní a transcendentní zážitky. Postřehy kritiků, stejně jako umělcova vlastní formulace tvůrčí intence nastolují základní paradox Korbičkovy tvorby: jeho díla zdánlivě nevyžadují, ba neumožňují žádné „čtení“ hlubšího významu, neobsahují ideové poselství, tím méně v dnešním umění tolik preferovaný sociálně-politický obsah – nic co by bylo snadno přeložitelné do slov. Nabízí „jen“ ono osobní, vtělené či ztělesněné (*embodied*) vnímání. Jejich význam koření v tělesném prožitku. Tento prožitek se však nedostává automaticky, není garantován pro každého diváka či při každém setkání s jeho díly a navíc tyto fyzicky zakoušené situace mohou být extrémně subtilní povahy. A už vůbec je nelze jednoduše analyzovat. Mohu se snažit je jednoduše popsat a zachytit svoji vlastní zkušenost (bez toho se skutečně neobejdeme), s tím však nevystačíme při pokusu o hlubší reflexi působení těchto děl. Jak přesně jako diváci/účastníci jeho instalace prohlédíme a zakoušíme? Jakým způsobem je aktivujeme? A co je výsledkem takové interakce, co s naším vědomím a myslí dělají?

Takové otázky, k nimž výstava *Deflection* vybízí, jsou ovšem nesnadné, především proto, že problémy vnímání a vědomí jsou dnes předmětem rozsáhlých výzkumných programů i teoretických reflexí v kognitivních vědách a psychologii, filozofii myslí a neurovědách. Odtud se odvíjí paradoxní situace, již Korbičková tvorba sdílí s dalšími představiteli umění prožitku (experiential art, *Erlebnis Kunst*), jakými jsou američtí minimalisté nebo osobnosti jako Antony Gormley či Anish Kapoor. Jeho skulptury-instalace se obrací k bezprostředním a univerzálním vtěleným schopnostem pro vnímání a prožívání, psychofyzicky angažují diváka, jenž vstupuje do jejich orbitu. Jak tvrdí některé názory, taková přímá fyzická zkušenost nemá být kontaminována převodem do slov: „Jazyk se nerovná prožitku,“ zdůrazňuje slavný minimalista Richard Serra.<sup>3</sup> V zásadě má pravdu, nicméně beze slov nejsme schopni sdílet a komunikovat pocity a prožitky, které v těchto objektech zakoušíme; chceme-li přijmout výzvy, které před nás tvůrčí inteligence lidí jako Serra, Gormley nebo Korbička staví, shledáme, že jejich objekty a interpretace toho co v jejich nitru a blízkosti zažíváme, si ve skutečnosti žádají mnoha slov i opory komplikovaných teorií.

“Bodily experience” is the expression used by those few critics who have written on the artist’s previous exhibitions and installations, among whom was, apparently not coincidentally, a leading Czech philosopher. They have noted that the viewer gains the opportunity to physically experience hard-to-define space, his installations activating the basic human senses, bringing about visual experiences, as well as possibly spiritual and transcendental ones. Critics’ observations, as well as the artist’s own formulation of his creative intentions, establish the basic paradox of Korbička’s work: his works seemingly do not require or even allow some “reading” of a deeper meaning, do not contain any ideological message or the popular social-political dimension of today’s art – nothing that would be easily expressible in words – it “only” offers that personal or embodied perception. Their meaning is anchored in the somatic experience. However, this experience does not occur automatically, it is not guaranteed for every viewer or every time they encounter his works, and moreover, these physically experienced situations can be extremely subtle. And they cannot be easily analyzed at all. We can try to simply describe them and capture our own experience (we really cannot do without that), but this is not enough to try to reflect deeply on the impact of these works. How exactly do we view and experience his installation as viewers / participants? How do we activate them? And what is the result of such interaction, what do they do with our consciousness and mind?

However, such questions, which the *Deflection* exhibition encourages, are not easy ones, especially since nowadays the problems of perception and consciousness are the subject of extensive research programs and theoretical reflections in cognitive sciences and psychology, the philosophy of mind and neuroscience. Hence the paradoxical situation that Korbička’s work shares with other prominent figures of experiential art (*Erlebniskunst*), such as the American minimalists, or artists such as Antony Gormley or Anish Kapoor. His sculptures-installations turn toward the immediate and universal innate abilities to perceive and to experience, psychophysically engaging the viewer who comes into their orbit. Some have asserted that such a direct physical experience should not be contaminated by translation into words: “Language does not equal experience,” emphasizes the famous minimalist Richard Serra.<sup>3</sup> In principle, he is right, but without words it is not possible to share and communicate individual experience of these artworks. If we wish to take on the challenge of the creative intelligence of people like Serra, Gormley, or Korbička, we find that their objects and the interpretations of what we experience inside them and in their vicinity actually require many words, and support within complicated theories.



levý boční sál: Koridor  
left side hall: The Corridor

2019, 210 × 1770 × 1470 cm  
instalace, polycarbonáty, neony  
installation, polycarbonates, neons

Deflection  
skici dokumentující  
vývoj podoby výstavy  
sketches documenting the  
development of the exhibition

2016–2018  
Poznámkové deníky č. 96, 97, 98  
Diary Note No.96, No.97, No.98

3 Richard Serra, *Writings, Interviews*. Chicago – London 1994, s. 52. V poznámce na adresu jedné ze svých prvních monumentálních skulptur, *Delineatoru* Serra konstatoval: „Jediným způsobem jak porozumět tomuto dílu je zakusit fyzicky ono místo a není možné mít prožitek prostoru vně místa a prostoru, v němž se nalézáte. Jakákoliv verbalizace nebo interpretace či vysvětlování je jen jazykovým znehodnocením“ (Richard Serra: *Sight Point '71 / Delineator '74-76*. A radio interview by Liza Béar, *Art in America*, May–June 1976, s. 84.)

3 Richard Serra, *Writings, Interviews*. Chicago – London 1994, p. 52. In a note to one of his first monumental sculptures, *Delineator*, Serra stated: “The only way to understand this work is to experience the place physically, and you can’t have an experience of space outside of the place and space that you are in. Any verbalization, or interpretation or explanation is a linguistic debasement... Any verbalization or interpretation or explanation is merely language degradation” (Richard Serra: *Sight Point '71 / Delineator '74-76*. A radio interview by Liza Béar, *Art in America*, May–June 1976, p. 84).



Prostupování, odraz a modulace světla na průhledném a průsvitném povrchu skulpturálního objektu či instalaci nejpodrobněji zkoumali v 60. a 70. letech umělci spojení s tzv. losangeleským minimalismem (též nazývaným *LA Look*) a jejich následovníci v kalifornském *Light and Space movement* a Korbičkova práce s lexanem dále rozvíjí tuto výtvarnou genealogii. S umělci jako Larry Bell, John Mc Cracken i hlavními představiteli hnutí *Light and Space* jako v úvodu citovaný Robert Irwin a do jisté míry i James Turrell pojí brněnského tvůrce tři podstatná témata – intenzivní zaujetí transformací prostoru světlem, zkoumání různých způsobů, jimiž světlo prochází nebo se ohýbá okolo povrchu a záměrné úsilí o narušení běžného percepčního modu, způsobením určité smyslové dezorientace a prostorové distorze.<sup>6</sup> Na rozdíl od citovaných představitelů *Light and Space*, jejichž zájem o zákonitosti vnímání na přelomu 60. a 70. let přesahoval i do vědeckých experimentů a kteří mohli mimo jiné využívat zázemí kalifornského leteckého a kosmického průmyslu, je ovšem Korbičkovo zkoumání intuitivní a výsostně pragmatické. Echa jeho úvah a pozorování odeznívají v krátkých poznámkách, střídaných skicemi připravovaných instalací: „*Přirozené světlo vnímáme v neustále se opakujícím rytmickém cyklu, který je základem naší časoprostorové orientace*“ (Pavel Korbička, Poznámkový deník č. 103, 24. 1. 2018 v 16:43).

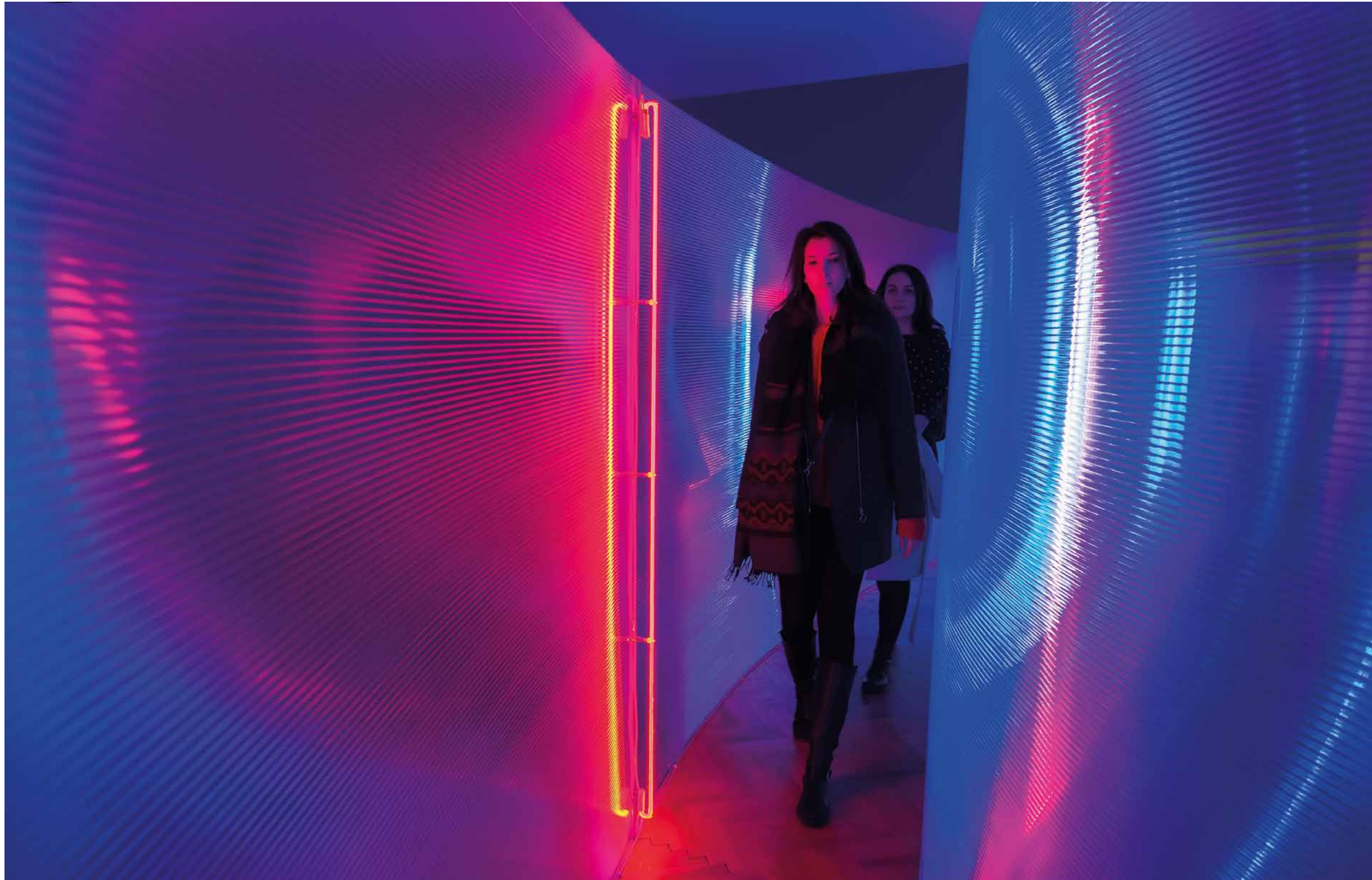
#### MINIMALISMUS, FENOMENOLOGIE

Začneme-li se zamýšlet nad tím, jak působí Korbičkovy instalace, co v divákovi aktivují a jaké vnímání umožňují, vynoří se rovněž asociace s úvahami sochařů-teoretiků minimalismu východního pobřeží jako Robert Morris, Donald Judd, Carl Andre a již zmíněný Richard Serra. Jeho světelné instalace rezonují s několika ústředními tématy minimalismu: je zde primární pozornost věnovaná situování objektu do prostoru (či díla vytvářeného pro konkrétní prostor); je zde zvýraznění časové dimenze setkání a prožívání díla; je zde implicitní výzva k uvědomování si vlastního těla a jeho kinestetické a pocitové interakce s dílem. A v jádru tvůrčího záměru je i snaha o narušení neutrality prostoru galerijní bílé krychle (jejímž krásným příkladem je právě brněnský Dům umění).<sup>7</sup> Podobně jako řada monumentálních minimalistických skulptur, i světlovody přidávají a vymezují další prostor ve svém nitru do prostoru galerijního interiéru. Formálně vzato, jak tvarově oproštěné světlovody, tak do jisté míry i drůzy neonových trubíc odpovídají Morrisově definici minimalistické skulptury z jeho *Poznámek o skulptuře*, podle níž „minimalistická skulptura vyjímá vztahy z díla a přetváří je ve funkci prostoru, světla a divákovy zorného pole. Objekt sám... je více reflexivní, protože naše povědomí o sobě samém, nacházejícím se ve stejném prostoru s tímto objektem, je silnější než u dřívějších děl, obdařených mnoha vnitřními vztahy“.<sup>8</sup>

The transmission, reflection, and modulation of light on a transparent and translucent surface of a sculptural object or installation had been examined in detail in the 1960s and 1970s by artists associated with Los Angeles Minimalism (also called “The LA Look”) and their followers in the Californian *Light and Space* movement; Korbička’s work with Lexan has further developed this artistic genealogy. There are at least three general concerns that connect Korbička with artists such as Larry Bell and John McCracken, as well as the leaders of the *Light and Space* movement such as Robert Irwin (quoted at the beginning) and, to some extent, James Turrell: an intensive interest in the transformation of space by light an interest in investigating the various ways light passes through a surface or bends around it, and deliberate efforts to disrupt normal modes of perception mode by causing some sensory disorientation and spatial distortion.<sup>6</sup> Unlike the aforementioned leaders of *Light and Space*, whose interest in the patterns of perception at the turn of the 1970s extended into scientific experiments and who could, among other things, make use of the background of the California aerospace industry, Korbička’s research is intuitive and highly pragmatic. The echoes of his thoughts and observation are reflected in short notes, alternating with sketches of the installations being prepared: “We perceive natural light in a constantly repeating rhythmic cycle that underlies our space-time orientation” (24 January 2018 at 16:43).

#### MINIMALISM, PHENOMENOLOGY

If we start to think about how Korbička’s installations work, what they activate in viewers, and what perceptions they allow, we will also start making associations with the thoughts of the East Coast minimalist sculptors, Robert Morris, Donald Judd, Carl Andre, and the aforementioned Richard Serra. Korbička’s light installations are in line with a number of central themes of minimalism: primary attention is given to locating an object in space (or a work created for a particular space); next, emphasis shifts to the time dimension of encountering and experiencing the work; and there is also an implicit call to be aware of one’s own body, and its kinesthetic and sensory interaction with the work. The creative intent also includes an attempt to disrupt the neutrality of the gallery’s “white cube” space (a beautiful example of which is the Brno House of Arts).<sup>7</sup> Like many monumental minimalist sculptures, the light-conduits also add and define another space within the gallery interior. Formally speaking, both the sparsely shaped light-conduits and, to some extent, the crystalline cluster of neon tubes correspond to Morris’s definition of a minimalist sculpture from his *Sculpture Notes*, according to which “minimalist sculpture... takes relationships out of the work and makes them a function of space, light, and viewer’s field of view. The object is... more reflective, because one’s awareness of oneself existing in the same space as the work is stronger than in previous work, with its many internal relationships.”<sup>8</sup>



6 Rachel Rivenc, *Made in Los Angeles. Materials, Processes, and the Birth of West Coast Minimalism*. Los Angeles 2016.

7 Bílá krychle je známý pojem amerického teoretika Briana O’Dohertyho, který jím pojmenoval architektonicky neutrální modernistické prostory k vystavování umění. Brian O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley – Los Angeles 1976.

8 Robert Morris, Notes on Sculpture II (1966), in: Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York 1968, s. 232.

9 Alex Potts, *The*

6 Rachel Rivenc, *Made in Los Angeles. Materials, Processes, and the Birth of West Coast Minimalism*. Los Angeles 2016.

7 The White Cube is a well-known term coined by American theorist Brian O’Doherty, who used it for designating an architecturally neutral modernist space for exhibiting art (Brian O’Doherty, *The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley–Los Angeles 1976).

8 Robert Morris, Notes on Sculpture II (1966), in: Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York 1968, p. 232.



Samotný minimalismus a jeho teorie lze považovat za součást širšího fenomenologického obratu v moderním umění, ovlivněného především filozofií percepce Maurice Merleau-Pontyho, podle něhož vidění není jen optické, ale zahrnuje kinestetické a taktilní formy vnímání a prožívání. Tato filozofie se zdá být přímo ušita na míru úvahám o tom, jak minimalistická skulptura působí na diváka, jaké vidění vyvolává,<sup>9</sup> a asi by bylo možné věnovat celou esej analýze umělecké intence Pavla Korbičky ve světle fenomenologického myšlení. Sám autor ostatně studoval Merleau-Pontyho texty (*Oko a duch; Viditelné a neviditelné; Svět vnímání; Primát vnímání a jeho filozofické důsledky*), stejně jako některé spisy Husserla a Patočky. Spojnice umělcovy práce se soubor filozofií a vědou však sahají dále.

#### VTĚLENÉ VNÍMÁNÍ

Jak jsme již zmínili, soudobé výzkumy vnímání a vtěleného poznávání nabízejí zajímavou perspektivu a příhodný konceptuální rámec k úvahám o Korbičkově uměleckém usilování, přestože jimi autor nebyl nijak bezprostředně inspirován. Na mysl tu přichází především teorie ekologického vnímání, již v 60. a 70. letech minulého století formuloval americký psycholog James J. Gibson a jež předpokládá těsné percepční sladění mezi organismem a prostředím, v němž se pohybuje. Percepční zkušenost dle Gibsona záleží na senzomotorické aktivitě – vnímáme přímo možnosti k pohybu a akci, jež prostředí poskytuje. Informace obsažená v okolním optickém poli (ambient optic array) nám nabízí „vnímané možnosti k pohybu a konání“ (afordance), tedy způsoby, jak se ke sledovaným objektům vztáhnout: plocha umožňuje chůzi, prostor umožňuje jistou formu pohybu v něm, nástroje umožňují různé formy manipulace atd.<sup>10</sup> Gibson se nezabýval vnímáním uměleckých děl, jeho koncept lze nicméně užitečně přenést do kontextu umění: podobně jako reálný prostor, i dvou a trojrozměrná zobrazení skýtají svým divákům afordance k různým způsobům vnímání a vtěleného odpovídání, význam objektů se zjevuje v rámci určité aktivity.<sup>11</sup>

Minimalism itself and its theories can be considered part of a wider phenomenological turn in modern art, influenced primarily by Maurice Merleau-Ponty's philosophy of perception, according to which vision is not only optical, but involves kinesthetic and tactile forms of perception and experiencing. This philosophy seems to be tailor-made to thoughts of how minimalist sculpture affects the viewer, what vision it evokes,<sup>9</sup> and a whole essay might be devoted to an analysis of Pavel Korbička's artistic intention in the light of phenomenological thought. The artist actually studied Merleau-Ponty's texts (*Eye and Spirit; Visible and Invisible; World of Perception; The Primacy of Perception and its Philosophical Consequences*), as well as some writings by Husserl and Patočka. However, the links between the artist's work and contemporary philosophy and science go further.

#### EMBODIED PERCEPTION

As we have already mentioned, contemporary studies of perception and embodied cognition offer an interesting perspective and a convenient conceptual framework for discussing Korbička's artistic endeavor, although the artist was not directly inspired by them. The theory of ecological perception formulated by American psychologist James J. Gibson in the 1960s and 1970s and which implies a close perceptual alignment between the organism and the environment in which it moves, comes to mind here. According to Gibson, the perceptual experience depends on sensorimotor activity – we directly perceive the possibilities of movement and action provided by the environment. The information contained in the ambient optic array offers us "perceived possibilities of movement and action" (or *afordances*), i.e. ways to relate to the seen objects: a surface allows walking, a space allows some form of movement in it, tools allow various ways of manipulation, etc.<sup>10</sup> Gibson was not concerned with the perception of works of art, but his concept can be usefully brought into the context of art: like real space, two and three-dimensional images offer those who view them affordances to various ways of perception and embodied response, the meaning of objects emerging during a given activity.<sup>11</sup>



*Sculptural, Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist.* New Haven – London 2000, s. 217.

<sup>10</sup> James Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception.* Hillsdale, NJ 1979.

<sup>11</sup> Ke konceptu afordance v procesu interpretace uměleckého díla srov. Ladislav Kesner, Intence, afordance a význam kulturních objektů, in: Kroupa, J. – Šeferisová-Loudová, M. – Konečný, L. (edd.), *Orbis Artium: K jubileu Lubomíra Slavička.* Brno: Masarykova univerzita, 2009, s. 59–73.

<sup>9</sup> Alex Potts, *The Sculptural, Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist.* New Haven – London 2000, p. 217.

<sup>10</sup> James Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception.* Hillsdale, NJ 1979.

<sup>11</sup> On the concept of affordance in the process of interpretation of a work of art, cf. Ladislav Kesner, Kesner, L., The Intention, Affordance and Importance of Cultural Objects, in: Kroupa, J. – Šeferisová-Loudová, M. – Konečný, L. (ed.), *Orbis Artium: On the jubilee of Lubomír Slaviček,* Brno: Masaryk University, 2009, pp. 59–73.