

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

## **Disertační práce**

Metafora a současné umění  
Metaphor and Contemporary Art

Mgr. et MgA. Markéta Magidová

Katedra estetiky

Vedoucí disertační práce: **Mgr. Ondřej Dadejčík, Ph.D.**  
Studijní program: **Obecná teorie a dějiny umění a kultury**  
Studijní obor: **Estetika**

**Praha 2021**

Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 11. 8. 2021



---

Podpis autorky

Chtěla bych zde poděkovat svému vedoucímu práce Mgr. Ondřeji Dadejíkovi Ph.D. za jeho odborné vedení, podnětné diskuze, přesné komentáře k textu, neúnavnou podporu a trpělivost. Velký dík patří také mé rodině.

V disertační práci jsou začleněny a adaptovány dva publikované texty:

Markéta Magidová. „Intermedialita popisu: souvislosti tvorby Alaina Robbe-Grilleta a Jána a Jána Mančušky“. *Česká literatura*. 2015, roč. 63, č. 3, s. 389–418.

Markéta Magidová. „Absurdní racionalita konceptuálních tendencí“. In: Ondřej Buddeus – Markéta Magidová (eds.). *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 14–46.

**Název práce:** Metafora a současné umění

**Autorka:** Markéta Magidová

**Katedra:** Katedra estetiky

**Vedoucí disertační práce:** Mgr. Ondřej Dadejčík, Ph.D.

## **Abstrakt**

V této práci představuji argumenty pro platnost estetické koncepce umění (koncepce založené na pojmu estetické zkušenosti) i vzhledem k vývoji uměleckých směrů v posledním půstoletí. Činím tak na základě výkladu estetického rozměru umění skrze teorii umění jako rozšířené pojetí metafory. Dokládám, že je to právě živá metafora, která funguje v dílech (nejen) současného umění jako jejich estetický model. Tuto myšlenku rozpracovávám prostřednictvím propojení tří konvergentních a v současnosti vlivných koncepcí: hermeneutické teorie živé metafory Paula Ricoeura, estetiky jevení Martina Seela a teorie umění jako podivného nástroje od Alvy Noëho. Stanovuji klíčové podmínky a vlastnosti procesu vzniku metaforického významu a dále je napojuji na charakteristiku uměleckého jevení. V perspektivě umění jako živé metafory lze redefinovat mýty a nedorozumění mezi estetikou a uměleckou praxí způsobené proměnou umělecké produkce zvláště s příchodem neoavantgard, přetrvávající až do současnosti. Toto nedorozumění lze vyjádřit dvěma hlavními problémy. Prvním problémem je propojení estetických teorií a předpokladu mediální esenciality uměleckých děl. Ukážu zde, že současné (postkonceptuální) umění je uměním postmediálním a že v jádru uměleckých praktik spočívala odjakživa přítomná intermedialita. Stejně tak i metafora je ze své podstaty intermediální, propojuje různé percepční módy a syntetizuje smysl, smysly a emoce. Její výchozí struktura není mediálně určená, nýbrž vždy vzniká jako nová konstelace prvků ve specifickém kontextu. Druhým problémem je mýtus opouštění umělecké autonomie i estetické funkce umění ve prospěch politických, kognitivních či heteronomních praktik. Takovou diskusi přinesly především nové formy a strategie konceptuálního umění. Pokud ustanovíme živou metaforu za estetický model umění a zároveň kriticky nahlédneme stereotypní interpretace konceptuálních strategií, pak se ukáže, že zkušenost z umění nezbytně a produktivně obsahuje pnutí mezi autonomií a heteronomií. Přináší estetický prožitek (syntetizující kognici, emoci a percepci) právě díky vstupu do prostoru světa „jakoby“. V závěru proto konstatuji, že současné umění je metaforické a jeho estetická funkce je manifestována právě jeho metaforičností.

**Klíčová slova:** současné umění – estetická zkušenost – živá metafora – Paul Ricoeur – Martin Seel – Alva Noë – intermedialita – imaginace

**Title:** Metaphor and Contemporary Art

**Author:** Mgr. et MgA. Markéta Magidová

**Department:** Department of Aesthetics

**Supervisor:** Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D

### **Abstract**

In my dissertation I present arguments for the validity of the aesthetic conception of art (a conception based on the notion of aesthetic experience) also in relation to the development of art movements in the last half century. I do so on the basis of an interpretation of the aesthetic dimension of art through art theory as an extended concept of metaphor. I argue that it is the living metaphor that functions in works of (not only) contemporary art as their aesthetic model. I elaborate this idea through the interconnection of three convergent and currently influential concepts: Paul Ricoeur's hermeneutic theory of living metaphor, Martin Seel's aesthetics of appearing, and Alva Noë's theory of art as a strange tool. I lay out the key conditions and characteristics of the process of the emergence of metaphorical meaning and then relate these to the characteristics of artistic appearance. In the perspective of art as living metaphor, the myths and misunderstandings between aesthetics and artistic practice caused by the transformation of artistic production, especially with the advent of the neo-avant-gardes, persisting to the present day, can be redefined. This misunderstanding can be expressed in two main issues. The first issue is the connection between aesthetic theories and the assumption of media essentiality of artworks. I will show here that contemporary (post-conceptual) art is post-media art, and that an ever-present intermediality has always rested at the core of artistic practices. Similarly, metaphor is inherently intermedial, linking different perceptual modes and synthesizing meaning, senses, and emotions. Its initial structure is not medially determined, but always emerges as a new constellation of elements in a specific context. The second issue is the myth of abandoning artistic autonomy and the aesthetic function of art in favour of political, cognitive, or heteronomous practices. Such a debate has been brought about primarily by the new forms and strategies of conceptual art. If we establish the living metaphor as the aesthetic model of art, and at the same time take a critical look at stereotypical interpretations of conceptual strategies, then it becomes clear that the experience of art necessarily and productively contains a tension between autonomy and heteronomy. It brings about an aesthetic experience (synthesizing cognition, emotion, and perception) precisely by entering the space of the world of 'as if'. I therefore conclude that contemporary art is metaphorical, and its aesthetic function is manifested precisely by its metaphoricality.

**Keywords:** contemporary art – aesthetics experience – living metaphor – Paul Ricoeur – Martin Seel – Alva Noë – intermediality – imagination

## Obsah

Obsah .....	7
1. Úvod .....	9
2. Umění jako metafora .....	12
2.1. Obrat k estetické zkušenosti .....	14
3. Od života k umění .....	20
3.1. Tři fáze mimésis u Paula Ricoeura .....	24
3.2. Umění jako reorganizace zkušenosti u Alvy Noëho .....	30
3.3. Rozsah estetické zkušenosti u Martina Seela .....	43
3.3.1. Pouhé jevení, atmosférické jevení, umělecké jevení .....	47
4. Od mluvení k živé metafoře .....	54
5. Metafora versus alegorie .....	66
6. Jak funguje médium v současném umění? .....	74
6.1. Médium metafory .....	74
6.2. Sedimenty modernistického média .....	83
6.3. Intermedialita uměleckých děl .....	88
6.4. Intermedialita popisu .....	89
6.5.1. Deskriptivní a intermediální souvislosti díla Robbe-Grilleta a Jána Mančušky .....	94
6.6. Postmedialita současného umění .....	108
6.6.1. Umělá inteligence a umění .....	114
7. Imaginace syntetizuje smysl i smysly .....	117
7.1. Metaforická imaginace .....	121
8. Jak je (i konceptuální) umění estetické? .....	126
8.1. Autonomie a heteronomie umění .....	128
8.2. Antiestetičnost .....	139
8.3. Antiumění .....	159
8.4. Absurdní racionalita konceptuálních tendencí .....	166
8.4.1. (Post)konceptuální východiska práce s textem .....	167
8.4.2. Metaforičnost konceptuálních textů .....	172
8.4.3 Internet a literární revoluce .....	175

8.4.4. Člověk, nebo počítač? .....	177
8.4.5. Škála literární konceptualizace.....	179
8.4.6. Institucionální reflexivita.....	180
8.4.7. Ztráta literárního jazyka .....	182
8.4.8. Absurdní racionalita .....	186
9. Závěr .....	190
Seznam použité literatury.....	193



# 1. Úvod

Umělecké směry, jejich teoretické interpretace i spory o estetickou rovinu uměleckého díla, které se během posledních několika desetiletí vynořily,<sup>1</sup> se repetitivně ocitají ve stále stejných vzorcích odmítání či vymezování vůči něčemu či někomu. Při bližším pohledu jde však spíše než o hledání specifické funkce umění o spor stylových preferencí, o institucionální proměnu či přehlídku osobních vkusových preferencí generalizovaných do podoby estetických pojmů. Mantrami v této válce je pak nejčastěji boj o novost spolu s „konci“ předchozích teorií či směrů, boj o média nebo o (anti)estetičnost versus političnost.

V této práci se snažím nahlédnout limity těchto sporů a nabídnout takovou perspektivu, jež by vedla k dialogu namísto odmítání. Klíčovým krokem v tomto ohledu bude obrat k estetické zkušenosti a následná aktualizace významu pojmu estetické zkušenosti. Ta nesmí být totiž být redukována smyslové vnímání, nýbrž chápána spíše jako smysly i rozum syntetizující zkušenost. Zkušenost přinášející specifické poznání produktivního a tvořivého typu. Obrat a změnu pohledu v tomto ohledu přinese analýza teorie živé metafory klasika filozofické hermeneutiky Paula Ricoeura a její následné překlopení do oblasti estetiky, konkrétně estetiky jevení německého filozofa Martina Seela.

Pro tento krok je třeba, abych v práci věnovala zvýšenou pozornost otázce uměleckého média, jelikož modernistické kořeny v této kategorii estetiky jsou významnými staviteli barikád a exkluze. Modernistická mediální esencialita jakožto zúžená představa pojmu umělecké autonomie, řemeslný způsob umělecké produkce i vyčleňování intermediality z klíčových estetických kategorií – tyto fenomény vnesly do teoretického diskurzu rigidnost a neschopnost dialogu s dynamickým polem umění. Prostřednictvím analýzy intermediální a postmediální situace umění i jeho kulturně-sociálním dopadům bych ráda rehabilitovala estetickou perspektivu. Díky tomu pak bude možné lépe porozumět heterogenním uměleckým přístupům v kontextu společenské i technologické transformace. Stejně tak neprostupná hranice se zdá být i mezi sémantikou jazykovou, z níž teorie metafory vzešla, a sémantikou obrazu (či jiných médií). Skrze dílo amerického filozofa Virgila Aldricha nastíním způsob jejího překlenutí.

Neméně klíčovým prvkem v této diskusi hraje i role imaginace, jež je součástí zkušenosti z umění. Inspiruji se zde teorií metaforické imaginace Paula Ricoeura a Marcuse Hestera a napojím ji na definici představivosti, kterou přisoudil umělecké zkušenosti Martin Seel. Budu zastávat tezi, že imaginace produktivně vytváří nové představy a cesty prostřednictvím odlišného. Završením imaginativního procesu je absorpce vzdáleného jako blízkého, nahlédnutí cizího jako našeho. Fungování metaforické imaginace je nejenom modelem tvořivého poznání, a tedy produkcí kategorií i pojmů, nýbrž také modelem empatie a dialogu, prožití a reflexe emocí a zkušeností, které nejsou naše.

---

<sup>1</sup> Podrobně je tato debata shrnuta v textu Bohdana Dziemidoka: Bohdan Dziemidok. „Spor o estetickou podstatu umění“. In: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010 [1988], s. 303–324. Dalším autorem, s nímž zde bude vedena polemika, je Peter Osborne a jeho uchopení definice estetické roviny v současném umění: Peter Osborne. *Anywhere and not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013.

Způsob, jak imaginace bývá často chápána – jako neomezené pole možností, moře fantazie či subjektivní a irrealní obraz, naráží na interpretační limity v oblasti estetiky. Estetická imaginace není totéž, co simulace či zdání. Estetická imaginace se vyznačuje čtyřmi zásadními vlastnostmi.

Za prvé: i u myšleného objektu či situaci lze mluvit o kvazismyslovém zážitku, i hmotně neexistující objekt je možné díky naší představivosti vnímat a zažít.

Za druhé: díky možnosti zakusit představovanou situaci prožíváme skutečné emoce či reflexi.

Za třetí: objekty estetické imaginace jsou vázány na médium i strukturu díla, které je konstruuje (například slova, ale i zvuky, plátno, mix médií atd.).

Za čtvrté: lidská fantazie je vázaná kulturními a sociálními schémata, normativně vytvořenými preferencemi, a tedy i volné imaginativní asociace jsou generovány v určitém poli předpokladů a předem naznačených scénářů.

Z výše uvedeného vyplývá, že estetická imaginace, která je představována v této práci, má inherentně ambivalentní charakter. Je zároveň vázaná i volná. Je usměřována prvky v díle i naším očekáváním, avšak produkuje novou zkušenost, jež se otevřená emancipaci a sebereflexi. Takovou imaginaci obsahuje umění jako živá metafora. Obsahuje imaginaci živé metafory.

Problematická situace nastává také ve vztahu estetické roviny konceptuálního díla. Jelikož zde budu následovat všeobecně přijatou premisu, že současné umění je uměním postkonceptuálním, jeví se více než potřebné, aby nevyřešené problémy mezi estetikou a konceptuálním uměním byly podrobně analyzovány. Na diverzifikované historické interpretace se dekádu za dekádu nabalují další neporozumění. Abych vyvázla z pasti obvyklých dichotomií, zviditelním samotnou dělící linii – heteronomní faktory atakující uměleckou autonomii, tedy jevy zdánlivě antiestetické (které ale ve skutečnosti nabývají jen jiné estetické formy) a taková umělecká díla, která o sobě prohlašují, že nejsou uměním, přestože, jak si ukážeme, uměním jsou.

Touto cestou tak mohu vytvořit inverzní obraz, zkonstruovat anomální výklad. Pokud totiž narušíme tradiční čtení (ať již dané zvykem či manifesty) určitých žánrů, lze snadněji objevit styčné body jinak vzdálených poloh. A o to mi jde v této práci především – nalézt společný princip, který označím za metaforický, díky kterému umění vzniká a působí. Jde mi o hledání estetického mechanismu uvnitř umění a uměleckého díla, v němž osciluje živá a těkává polarita světa uvnitř a vně umění. Paradox ambivalence umělecké imaginace lze paralelně vysledovat i v potřebné tenzi autonomie a heteronomie.

Ačkoliv se to na první pohled nemusí zdát, uvidíme, že v konceptuálním umění lze nalézt senzuační kvality prostřednictvím imaginativní zkušenosti, v abstraktním nebo afektivním díle lze pozorovat reflektivní a kognitivní momenty vázané na určitý emoční prožitek, sociálně či politicky angažovaná práce nás může nechat spoluprožít svět někoho jiného či zakusit jiný model společnosti, barevné či materiálové řešení plochy či prostoru mohou rezonovat s pocity vybočujícími ze stereotypního prožívání skutečnosti a konstruovat pestřejší škálu vnímání. Pomyslné kontury těchto hranic formují *živou metaforu* – estetický model umění, který je dostatečně verzatilní, aby propojil dříve nepropojitelné, a dostatečně interpretačně bohatý, aby naznačená cesta byla dále rozvíjena. Konceptuální umění (a stejně tak i postkonceptuální umění) je estetické, protože je metaforické. Živá metafora se protíná se zkušeností z umění. To, co se s příchodem neoavantgard proměnilo, není jejich estetická funkce, nýbrž mediální a institucionální strategie umělecké práce.

Metafora má charakter anomálie v kontextu, je inovativní, propojuje myšlenkovou reflexi a smyslovou zkušenost a obsahuje rozdvojenou referenci. Na základě této charakteristiky zde budu zkoumat nejenom sémantický a symbolický rozměr metafory, nýbrž ukáži, že skrze svůj metaforický charakter generuje umění – současné i to starší – svůj smysl. Nelze jej redukovat na filozofii či informaci, jelikož zkušenost z umění vytváří svůj smysl prostřednictvím syntetické události percepce i reflexe. Umění je potřeba zažít – a ať již fyzicky, či prostřednictvím imaginace. Lidé se v umění potřebují setkávat s obojím – s realitou i s fikcí, s fakty i emocemi. Potřebují se dotknout jiného světa, uvidět vidět umělecké objekty, literární hrdiny či filmové postavy jako je samé, sdílet s nimi pocit, který v nich rezonuje.

Hlavní myšlenkou této práce je tedy tvrzení, že umění je metaforické, respektive že zkušenost z umění je zkušeností z živé metafory. Tyto zkušenosti se odehrávají na určité škále intenzity – estetická škála popisuje estetická setkání od pouhého jevení, přes atmosférické jevení až po zkušenost z umění. Metaforická škála pak postupuje od mrtvé metafory přes otřepanou až po živou. Hlavní estetickou osou je míra imaginace, respektive imaginativní artikulace významu, hlavní metaforickou osou je invenčnost, respektive neočekávanost. V oblasti umění se pak tyto linie propojují. Tento model zároveň také demonstruje, že osa tvořivosti (paralelní s metaforickou osou) i osa vnímavosti (paralelní s estetickou osou) výrazně překračují hranice umění, a tedy tento model může pomoci pochopit souvislosti uměleckého světa s tím mimo umění, v němž se estetické i metaforické aspekty také výrazně vyskytují.

Hermeneutický interpretační kruh nám napomáhá rozlišovat perspektivu, z jaké na dílo nahlížíme, a pomáhá vysvětlit funkci umění jako živé metafory: počáteční stereotypy, kulturní i sociální normativ, ve kterém se naše existence odehrává, se prostřednictvím prožitku vnímatele ve světě díla transformují, reflektují a otevírají novým interpretacím. Normativita, zvykovost i předsudky jsou důležitým faktorem nejenom v oblasti jednání, ale i imaginace či tvorby pojmů a kategorií. Umění lze chápat jako určitý režim, v němž se primární návyky a technologie imaginativně zviditelňují. Ovšem není třeba předpokládat, že toto zviditelnění se realizuje v tradičních kategoriích reprezentace a mimésis. Ostatně i samotná redefinice mimésis v podání Paula Ricoeura<sup>2</sup> přináší zásadní proměnu perspektivy a odklon od mediálně či institucionálně zaměřených teorií. Může jít o nápodobu životní zkušenosti uskutečněnou v libovolných prostředcích za podmínek splňujících kritéria produkce významu. Ne nadarmo Alva Noë tvrdí, že umělecká díla jsou *podivnými nástroji*.<sup>3</sup>

Paralelním cílem této práce (při sledování obdobných metaforických vlastností) je pozorování jejich významu a účinku v neuměleckých oblastech. Jde mi tedy také o zdůraznění inverzních vlastností umění, než které mu jsou tradičně připisovány – emocionálnost, subjektivita, expresivita; stejně jako o poukázání na heuristické, estetické a tvořivé principy v oblastech neuměleckých, jimž dominuje racionalita, kognitivní procesy a technologie. Metaforické poznávání světa patří oblasti tvůrčího poznání. Díky takovému východisku bude možné lépe porozumět těm aspektům umělecké produkce, kterým je upírána estetická či umělecká hodnota, v jiných případech zas vystoupí kognitivní, reflexivní i racionální prvky děl i jejich interpretace. Paralelní, přestože ne dominantní linií tohoto výkladu bude odkrývání tvůrčích aspektů racionality a užití technologií coby tvůrčích aktivit.

---

<sup>2</sup> Paul Ricoeur. *Čas a vyprávění I*. Přeložili Miroslav Petříček jr. a Věra Dvořáková. Praha: OIKOYMENH, 2001 [1983]; týž. *Čas a vyprávění II*. Přeložil Miroslav Petříček jr. Praha: OIKOYMENH, 2002 [1984]; týž. *Čas a vyprávění III*. Přeložil Miroslav Petříček jr. Praha: OIKOYMENH, 2008 [1985]; týž. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

<sup>3</sup> Alva Noë. *Strange Tools: Art and Human Nature*. New York, NY: Hill and Wang, 2015.

## 2. Umění jako metafora

Existuje nepočítaně estetických, kunsthistorických či umělecko-kritických publikací zabývajících se funkcí a smyslem umění stejně jako existuje nepřeborné množství sémiotické, lingvistické, naratologické či psychologické literatury<sup>4</sup> analyzující metaforu. Přesto však je jen málo publikací, které tyto dva světy různých disciplín spojují dohromady, a to zvláště na úrovni uměleckého smyslu, nikoliv tropu<sup>5</sup> a ještě méně těch, které by tak činily na platformě současného umění.<sup>6</sup> Modelovou knihou propojující oblast umění (v tomto případě básnického) a metafory je kniha Paula Ricoeura *Živá metafora*.<sup>7</sup> Jelikož se však Paul Ricoeur nezabýval problémy jiných uměleckých médií než literárních a ještě méně pozornosti věnoval stavu současného umění, diverzifikovaných metod, strategií či avantgardních podob, lze tento text chápat jako pokračování či aktualizaci jeho projektu na půdě ontologie metafory, jako cestu nahlížející problémy, transformaci a podoby současného umění pragmatičtěji a společensko-kritičtěji.

---

<sup>4</sup> Podnětným počinem z oblasti duševního zdraví, který metaforu zkoumá z perspektivy příbuzné tomuto textu, je studie „Porozumění žitých zkušeností úzkosti mladistvých prostřednictvím metafor: kvalitativní, z umění vycházející studie“ od autorek Roberty Lynn Woodgate, Pauline Tennent a Nicole Legras, které velmi přesvědčivě dokazují, jak může být studium metaforického popisu zážitků a percepce světa užitečná v porozumění a terapii úzkostných poruch u mladistvých. Metaforické vyjádření slouží k popisu emocí, k vyjádření vlastní zkušenosti a orientace ve světě mnohem lépe než nemetaforický popis. Metafora je zde – po vzoru Paula Ricoeura – chápána jako tvořivá kognitivní schopnost jazyka: Roberta Lynn Woodgate – Pauline Tennent – Nicole Legras. „Understanding Youth’s Lived Experience of Anxiety through Metaphors: A Qualitative, Arts-Based Study“ [online]. *International journal of environmental research and public health*, 2021, roč. 18, č. 8. [cit. 1. 8. 2021]. Dostupné z: <https://doi.org/10.3390/ijerph18084315>. Další podnětnou prací z oblasti psychologie je publikace Bruce Moona *Role metafor v arteterapii: Teorie, metody a zkušenost*. Uvádí v ní výhody, proč je využití metafor v terapii žádoucí: metafora imaginativně a nově rozvíjejí představované situace, jejich cesta k významu je nepřímá, díky čemuž lze hovořit o tématu, aniž by šlo o přímou konfrontaci, interpretace metafor je otevřená a vyžaduje vlastní vstup recipienta, je to on/ona, kdo rozhoduje o významu i řešení (s. 9–10). Mohla bych dodat, že tyto argumenty jsou nepochybně velmi podobné a příbuzné těm, jež lze považovat za klíčové i v umění, pokud jej chápeme metaforicky. Bruce Moon. *The Role of Metaphor in Art Therapy: Theory, Method, and Experience*. Springfield (Illinois): Charles C Thomas, 2007.

<sup>5</sup> Činí tak Paul Ricoeur ve své *Živé metafoře*, v publikaci, která se v této práci stane modelovou referencí koexistence těchto dvou diskurzů, v návaznosti na tuto knihu pak na půdě teatrologie Wilford Willshire a v rámci analytického proudu pak Nelson Goodman ve svých *Jazycích umění*. V českém prostředí se vztahu metafory a estetiky věnují především Vlastimil Zuska a Štěpán Kubalík. P. Ricoeur. *La métaphore vive*, v anglické verzi Týž. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary studies of meaning in language*. Translated by Robert Czerny with Kathleen McLaughlin and John Costello jr. Vyd. 4. London: Routledge, 2004; Nelson Goodman. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Přeložil kolektiv překladatelů vedený Tomášem Kulkou. Praha: Academia, 2007 [1968]; Bruce Wilshire. *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*. Bloomington: Indiana University Press, 1982; Vlastimil Zuska. *Temporalita metafor*. Praha: GRYP, 1993; Štěpán Kubalík. „Theory of Metaphor and Aspect Seeing“. *World Literature Studies*. 2018, roč. 10, č. 3, s. 104–113.

<sup>6</sup> Téma metafory a současné filozofie i umění rezonuje především v okruhu spekulativních realistů, zvláště u Grahama Harmana či Armena Avanesiana. Graham Harman. *Guerilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*. Chicago: Open Court, 2005; Týž. *The Quadruple Object*. Winchester: Zero Books, 2011; týž, „Greenberg, Duchamp, and the Next Avant-Garde.“ In: Ridvan Askin et al. (eds). *Speculations V: Aesthetics in the 21<sup>st</sup> Century*. Brooklyn, NY: Punctum Books, 2013, s. 251–274; Armen Avanesian – Andreas Töpfer. *Speculative Drawing*. Berlin: Sternberg Press, 2014; Armen Avanesian – Anke Henning. *Metanoia: A Speculative Ontology of Language, Thinking, and the Brain*. London et al.: Bloomsbury, 2018. V českém prostředí se metafoře jako nástroji pro interpretaci současného umění věnuje Kateřina Dytrová. *Metafora & médium*. Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2019.

<sup>7</sup> P. Ricoeur. *La métaphore vive*.

V jistém smyslu „snadnost“ rozboru metafory spočívá v jejím jazykovém charakteru – analýza jazyka může být exaktnější, protože řeč má jasně daná pravidla, jde o existující systém. Řada potíží spojená s analýzou uměleckých děl vzniká v nesnadnosti ve výběru teoretického systému. Je určujícím faktorem symbolický význam díla? Či jeho institucionální funkce? Vztah zobrazení ke skutečnosti? Specifičnost média? Emoce, které probouzí? Mojí odpovědí v tomto textu je interpretace umění jako metafory, pochopení metaforického modelu, díky němuž naše mysl vytváří i chápe významy.

V této práci budu vycházet z předpokladu, že lidské jednání se pohybuje v normativní síti společenských zvyků a stejně tak je habituálně formovaná i lidská imaginace. Umění pak vytváří svébytnou organizaci druhého řádu, v níž reflektuje naše primární zvyky. Lze tedy zajít až k aristotelskému předpokladu, že umění ve své nápodobě lidského jednání konstruuje nový svět. Ovšem nikoliv skrze formu reprezentace, nýbrž skrze formu životní zkušenosti. Takové stanovisko bude společné všem autorům, jejichž poznatky zde budu vřazovat do nedořečených míst Ricoeurovy myšlenkové konstrukce.

Životní zkušenost však není fixní ani neutrální termín a opět se rozprostírá v celé řadě diskurzů. Pro naše účely se v interpretaci životní zkušenosti budeme pohybovat především po ose jedinečnosti a neurčenosti životní zkušenosti. Vnímání i jednání osciluje mezi dvěma stavy – pólem naučeného či zvykového na jedné straně a stavem agence, aktivní participace, porozumění jinakosti a generování vlastního, nového na straně druhé.<sup>8</sup> Můžeme konstatovat, že umění a metafora mají společnou škálu „živosti“. Metafory prostupují jazykem od dávno nevnímaných, mrtvých figur řeči, stejně jako estetické prvky prostupují našimi každodenními aktivitami. Na druhém konci tohoto vztahu pak bude živá metafora, která je generována (dobrým) uměleckým dílem. Živé a dobré umělecké dílo pak působí na člověka tak, že mu umožňuje objevovat možnosti dříve nepředstavitelného či nepochopeného. Prostřednictvím metaforických obrátů a gest dovedou lidé lépe vysvětlit jejich pocity a prožitek ze světa, proto i umění, jehož hlavní funkce je konstrukce metafor, komunikuje lidskou zkušenost, činí to však heuristicky a otevřeně. Skrze vědomí i zakoušení možností pocitů, vjemů či zápletky auto získávají autoři i recipienti moc nad konstrukcí svého jednání, své identity. Potřeba rozhodnout se a po svém interpretovat metaforické prvky přispívá k aktivnímu a tvořivému jednání.

Díky rozlišování normativních i aktivních momentů jednání lze demonstrovat šíři mentálního i behaviorálního tkaniva, v němž se metaforické i umělecké aktivity odehrávají a lépe rozpoznat jednotlivé aspekty a funkce. Takový výzkumný přístup nezbytně vyžaduje interdisciplinární rozsah. Spouje neobvyklé, vyžaduje nahlédnout takové aspekty určitých teorií či jevů, které by v disciplinárně a metodologicky exaktním projevu nebylo možné rozpoznat. Hraniční plochy se stanou východiskem možného. Interpretace metafor je nezbytně svázaná s kontextem, a to nikoliv s pouze jeho materiální podobou, nýbrž i s významy a normami dané společnosti, kultury i doby. Přestože takový kontext není jednoduše převoditelný na počty, rovnice či tabulky, má jednu důležitou vlastnost – pro nějakou skupinu lidí je srozumitelný, nese pro ně význam. Možná proto, i přes ztrátu nároku na „vědeckost“, má cenu zabývat se různými verzemi tady a teď, zabývat se životní zkušeností jednotlivých lidí a stop, které tato zkušenost zanechala ve struktuře díla. Umění nevzniká proto, aby se o jeho pravdě či

---

<sup>8</sup> Tato sociologická východiska položil Anthony Giddens. Anthony Giddens. *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1984; týž. *New Rules of Sociological Method: A Positive Critique of Interpretive Sociologies*. London: Hutchinson, 1976; týž. *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1979.

nepravdě přeli docenti na stránkách předních recenzovaných časopisů (jakkoliv jsou tyto diskuse podnětné a důležité), umění primárně přenáší zkušenost a imaginaci jednoho člověka na druhého, chce komunikovat vložené pocity, sdělení a smysl.

## 2.1. Obrat k estetické zkušenosti

V estetických teoriích není neobvyklé odvozovat definice estetického objektu od uměleckého díla a jeho vlastností. Estetický i filozofický dualismus je v západní filozofii bytostně zakořeněn. I ty směry, které se mu snaží vzdálit, se do něj z jiné strany nakonec vrátí. Například Goodmanova otázka „kdy je umění“ předpokládá jakési neutrální objekty zasazené v symbolickém řádu, k nimž přicházíme zvenčí.<sup>9</sup> U autorů objektově orientované ontologie, kteří se chtějí oprostít od korelacionalistického vztahu, dochází k rozpuštění estetiky tak, jak ji známe, což však ruší i prostor pro estetickou recepci.<sup>10</sup>

Namísto modernisticky esenciálních definic, které počítají s neutrálním objektem, systémem či vědomím, budu v této práci nabízet relativní a funkční perspektivu. Otázku „Jak funguje umělecké dílo?“ vyměním za otázku „Jak funguje naše vnímání a chápání uměleckého díla?“ Těžiště uvažování o estetických jevech přesouvám z objektu na charakter prožitku, jež umělecké dílo vyvolává. Akcentace životní zkušenosti a její transformace do oblasti umělecké či – širěji – estetické s sebou však i historické zatížení termínu estetická zkušenost a možná i proto od něj autoři raději dávají ruce pryč ve prospěch současněji znějících pojmů. Nyní stručněji, v pozdějších částech práce detailněji, zde nastíním problematiku spojenou s pojmem estetické zkušenosti, respektive budu se soustředit na kolizi analytických a hermeneuticko-kritických pozic. Bude tak možné lépe porozumět heslům o koncích umění či antiestetizaci a načrtnout návrh rehabilitace pojmu estetická zkušenost pro aktuální situaci v umění.

Nejlépe nám pro tento účel poslouží článek „Konec estetické zkušenosti“ od Richarda Shustermana,<sup>11</sup> jehož zkoumání estetické zkušenosti pohledu přináší kritický pohled na vývoj daného pojmu.<sup>12</sup> Shusterman dle zažitých konvencí konstruuje dělící linii mezi kritickou či hermeneutickou tradicí zabývající se estetickou zkušeností a angloamerickým pragmaticko-analytickým přístupem k témuž. Jak sám připouští, zvláště analytická tradice zredukovala napětí mezi smysly a smyslem, jenž leží uvnitř historického nakládání s tímto pojmem, až na jeho absolutní vypuštění (například v podání George Dickieho).

---

<sup>9</sup> Michaela Brejcha. *Proti dualismu – konceptuální umění ve světle funkcionálně-normativní teorie* [diz. práce]. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2019, s. 272.

<sup>10</sup> Markéta Magidová. „Jak myslet poetiku času“ [online]. *Artalk.cz*. 12. 5. 2021. [cit. 7. 6. 2021]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2021/05/12/jak-myslet-poetiku-casu/>.

<sup>11</sup> Richard Shusterman. „The End of Aesthetic Experience“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1997, roč. 55, č. 1, s. 29–41.

<sup>12</sup> Velmi důkladně je revize obsahu pojmu estetická zkušenost předložena také v dizertační práci Ondřeje Dadejíka: Ondřej Dadejík. *Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině dvacátého století* [diz. práce]. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2008. [cit. 1. 8. 2021]. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/16320/140006199.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Jednou z oněch ambivalentních vlastností estetické zkušenosti, která nás zde bude zajímat, je její smyslovo-reflexivní dvojjakost. Vychází z Immanuela Kanta, rozpracoval tuto vnitřní dynamiku zažívaného a myšleného především Theodor Adorno.<sup>13</sup> Pro něj je stejně zásadní zkušenost z díla jako pochopení významu. Autonomie umění i estetické zkušenosti umožňuje skrze prožitek uměleckého díla kriticky nahlédnout mody a zkušenosti reálného světa. Shusterman dodává, že jakkoliv Adorno hovoří o kritice buržoazní společnosti prostřednictvím umění, v pozadí jeho teorie stojí přesvědčení o relevanci a ústřednosti pojmu zkušenosti.<sup>14</sup> Velmi podobné téma řeší i Benjamin, když tvrdí, že moderní člověk je díky mechanizaci života odcizený své vlastní zkušenosti: spíše přežíváme, než zažíváme, a potenciál umění spočívá v jeho emancipační síle navrácení vědomí života i nahlédnutí své vlastní situace. Není tak možné ovšem činit skrze romantickou auratickou zkušenost jedinečnosti umění, jelikož jako taková neodpovídá zkušenosti člověka moderní doby.<sup>15</sup>

Shusterman zmiňuje, že pro kontinentální tradici je kritika společenského uspořádání typická. I Pierre Bourdieu<sup>16</sup> chápe prostor estetického vnímání jako politickou hru. A to nejenom v případě estetického objektu, který podléhá komodifikaci a je bez větších diskusí považován za kulturně-ekonomický konstrukt. Stejně tak je podle Bourdieua iluzivní i autonomie estetického zážitku: estetický zážitek je sám o sobě institucí, je produktem historického vývoje.

Hans-Georg Gadamer přináší do pojetí estetické zkušenosti dějinný rozměr. Zdůrazňuje historicitu díla, respektive jeho časovou simultánnost, kdy se například recipient nachází v jiné době než autor díla. „Je proto nutné, abychom vůči krásnu a umění zaujali stanovisko, jež pro sebe nežádá bezprostřednost, nýbrž které odpovídá dějinné zkušenosti člověka.“<sup>17</sup> Přiznat estetické zkušenosti pouhé tady a teď znamená ji oklestit od kumulativního významu navršeném tradicí. Estetická zkušenost musí přesáhnout imanentní prezenci. Gadamer se zároveň staví proti identifikaci umění s objekty, jelikož smyslem umění nejsou podle něj objekty samy pro sebe, nýbrž transformativní zkušenost, kterou přinášejí vnímateli. Tato zkušenost však není pouze subjektivním aktem, nýbrž je dílem samotným. Takovou interpretaci přejímá následně i Paul Ricoeur. Pro tuto práci bude akcent na strukturovanou zkušenost po vzoru Paula Ricoeura a Hans-Georga Gadamera zásadní. Shusterman svůj exkurz uzavírá sdělením, že kontinentální tradice přináší kritiku autonomie estetické zkušenosti. Reflexivní, historická a sociálně-kritická složka zvyků, pravidel a významů je do koncepce estetické zkušenosti v kontinentální tradici bytostně zanořena.<sup>18</sup>

Ačkoliv tato kritická filozofická linie paradigmaticky formovala teorii umění, lze nalézt i její odvrácenou stranu. Společensko-kritická role umění může být snadno redukována na úzkou funkci umění jako ideologického nástroje. Okamžik generování významu a reflexe, jež v podání Immanuela Kanta slouží spolu se smyslovou percepcí produktivní imaginaci, se v pojetí frankfurtské školy stáčí do pojetí reflexe coby společenské kritiky. Jakkoliv bych souhlasila, že subverzivní funkce umění je potřebná, svět uměleckých děl je mnohem plastičtější. Takové preskriptivní schéma řadě uměleckých děl škodí: buď nejsou dostatečně kritické a jejich vizualita (či senzualita) je chápána jako nedostatečná či afirmativní,

---

<sup>13</sup> Theodor Adorno. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997.

<sup>14</sup> R. Shusterman. „The End of Aesthetic Experience“, s. 30.

<sup>15</sup> Walter Benjamin. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.“ In: Týž. *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*. Přeložil Martin Ritter. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 299–326.

<sup>16</sup> Pierre Bourdieu. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: HOST, 2010.

<sup>17</sup> Hans-Georg Gadamer. *Pravda a metoda I: Nárys filozofické hermeneutiky*. Praha: Triáda, 2010, s. 99.

<sup>18</sup> R. Shusterman. „End of Aesthetic Experience“, s. 32.

dílo je považováno za naivní, za podbíživé nebo konvenční, anebo jsou kritické natolik, že se zapomíná či záměrně opouští svůj senzuální a metaforický rozměr. Aby umělecká díla mohla přicházet s novou imaginací a rozvrhem světa, je třeba jim v teorii a jejich hodnocení poskytnout oporu – ponechat dostatek prostoru a nabídnout interpretační nástroje, které umožní jejich pochopení. Domnívám se, že rehabilitací vztahu smyslu a smyslového v jádru estetické zkušenosti lze dosáhnout adekvátní rovnováhy.

Na druhé straně pomyslné barikády se rozprostírá filozofická tradice od Johna Deweyho<sup>19</sup> k Arthuru Colemanu Dantovi.<sup>20</sup> Shusterman vychází především z pragmatického postoje Johna Deweyho a jeho snahy rozlišit, ale zároveň i propojit životní a estetickou zkušenost. Shusterman je přesvědčen, že estetická zkušenost nemůže být chápána jako „neměnný koncept úzce definovaný čistě autonomní recepcí uměleckého díla.“<sup>21</sup> Uvádí také, že analytická tradice systematicky nahrazuje Deweyho „hodnotící, fenomenologický a transformativní pojem estetické zkušenosti“ suchopárnou deskripcí založenou na vytvoření demarkačních linií mezi uměním a jinými lidskými aktivitami.<sup>22</sup> V analytické linii, kterou prosazuje například Arthur Danto, nebo i George Dickie,<sup>23</sup> se estetická zkušenost stává jakýmsi pochybným, subjektivně irrelevantním pojmem, který ve výsledku může být opuštěn. Proti takovému pojetí se staví nejenom Shusterman, ale i my v této práci, v níž estetická a metaforická zkušenost fungují jako ústřední kategorie.

Dewey jako by se narodil na špatné straně oceánu, jeho odkaz se zdá být mnohem příbuznější teoriím Ricouera, Gadamera či Adorna než pokračovatelům Wittgensteina, Fregeho či Russela. Shusterman uvádí, že široké pojetí estetické zkušenosti v případě Deweyho bylo postupně redukováno na sémantickou, symbolizační argumentaci ohledně definice umění. Dewey, podobně jako Gadamer, odmítá konstruovat estetickou teorii na základě privilegovaných objektů umění, naopak ji chce přiblížit či odvodit od aktivit běžného života.<sup>24</sup> Estetická zkušenost není v jeho pojetí redukována na oblast umění, nýbrž zahrnuje i oblast přírody a dalších neuměleckých vjemů. Neznamena to však, že estetická a běžná zkušenost jsou totožné. Estetická zkušenost nese stopy běžné zkušenosti, a tedy estetika nepřichází odkudsi zvnějšku, zároveň však je estetická zkušenost komplexnější a reflexivnější strukturou než naše běžné konání. Na tento moment následně budu navazovat i v pozdějších kapitolách, kde v podání Alvy Noëho bude rozpracováno pojetí aktivit primárních a sekundárních.<sup>25</sup> Estetická zkušenost přináší pocit oživení či života, Dewey ji nazývá *an experience*. Je intenzivním zapojením našich lidských vlastností – smyslových, pocitových a kognitivních, které vytváří jednotu

---

<sup>19</sup> John Dewey. *Art as Experience*. New York: Perigee Books, 1980 [1934].

<sup>20</sup> Arthur C. Danto. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986; též. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, MA – Londýn: Harvard University Press, 1981; též. *After the End of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1997; též. „Konec umění“. *Estetika*, 1998, č. 1, s. 1–18; též. „Svět umění“ *Aluze*, 2009, č. 1, s. 66–74; též. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: Farrar Straus Giroux, 1992.

<sup>21</sup> R. Shusterman. „End of Aesthetic Experience“, s. 32.

<sup>22</sup> *Tamtéž*, s. 33.

<sup>23</sup> George Dickie. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca – London: Cornell University Press, 1974; též. „Beardsley's Phantom Aesthetic Experience.“ *The Journal of Philosophy*. 1965, roč. 62, č. 5, s. 129–136; též. „Co je umění? Institucionální analýza“. In: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.). *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 113–132; též. „Is Psychology Relevant to Aesthetics?“ *The Philosophical Review*. 1962, roč. 71, č. 3, s. 285–302; též. „The Myth of the Aesthetic Attitude“. *American Philosophical Quarterly*. 1964, roč. 1, č. 1, s. 56–65.

<sup>24</sup> J. Dewey. *Art as Experience*, s. 35–57.

<sup>25</sup> A. Noë. *Strange Tools*.



prožitku a přináší určitou satisfakci, naplnění. Jde o určitý mód vnímání a myšlení, interpretaci přichozí a vystupující energie. Zároveň obsahuje určitou strukturu a vzorec, nejde jen o expresi, nýbrž komplexní a reflektující proces mezi vnímáním a konáním. Dewey zdůrazňuje, že tvorba i recepce umění v sobě zahrnují intelekt, a to možná i více než u těch, kteří se označují intelektuály.<sup>26</sup> Zároveň zastává názor, že aby umění fungovalo jako umění, musí být rámováno estetickou recepcí. Bez estetické zkušenosti není umění.<sup>27</sup>

Shusterman však kriticky podotýká, že Dewey stanovuje tento prožitek jako teoretickou definici umění. A jakkoliv silný zážitek můžeme mít ze západu slunce, jen obtížně bychom ho klasifikovali jako umění, komentuje Shusterman.<sup>28</sup> Domnívám se, že v tomto ohledu je Shusterman ve své kritice příliš unáhlený. Ačkoliv si nepochybně nelze vystačit s jednou verzí estetické zkušenosti, neznamená to, že estetická zkušenost nemůže zakládat zkušenost z umění. Ba naopak, v této práci budu zastávat právě tuto pozici. Je však třeba odlišit od zkušenosti z umění od ostatních typů estetického vnímání. Právě proto zde představím škálu estetické zkušenosti (coby rozvedení teorií Alvy Noëho a Martina Seela) a škálu metaforické živosti (coby rozvedení teorie Paula Ricoeura). Typy prožitků i míra tvořivosti se při rozdílných situacích variuje, a proto jsou určité podkategorie nezbytné.

Je zajímavé sledovat, jak se při pátrání po archeologii pojmu obnažuje redukce estetické zkušenosti (zvláště v analytické tradici) na percepční nebo senzuační akt. Shusterman uvádí, že Monroe Curtis Beardsley navazuje na afektivní rovinu Deweyho estetického zážitku, zdůrazňuje potěšení a intenzitu estetické zkušenosti.<sup>29</sup> Jde však zároveň o slabé místo Beardsleyho teorie – ne každé dílo produkuje pozitivní emoce či potěšení. V důsledku by bylo obtížné odlišit potěšení z umění od potěšení například z jídla. Zajímavá je opětovná kritická poznámka Shustermana, který tvrdí, že „[...] estetická zkušenost nemůže sloužit k identifikaci a rozpoznání děl umění.“<sup>30</sup> Ačkoliv se zdají být Shustermanovy kritické postřehy přesné, v jejich zhodnocení se vždy uchyluje k odmítnutí estetické zkušenosti coby konstitutivní vlastnosti pro rozlišení umění od neumění. Ke konci svého textu uvádí, že honby za definicí pojmu už spějí ke svému konci, nicméně průběžně čtenářstvu intenzivně naznačuje, co definici zakládat nemůže. Oproti tomu v této knize se budu snažit ukázat, jak estetický zážitek je naopak klíčovou složkou zkušenosti z umění. Bez zkušenosti z umění nefungují umělecká díla jako umění.

Nelson Goodman se posouvá ještě více do světa odvislého od vědomí a intence autora i vnímatele, do světa symbolizace a referencí. Emoční rovina je přítomna jako mod sensitivity, které dílo vyjadřuje. Zde – vzhledem k tématu mé práce –, si nemohu odpustit stručnou poznámku k emocím, umění a metafoře u Goodmana: jelikož dílo samo nemůže nic exemplifikovat, využívá Goodman metaforu jako určitý mechanismus emocí. Šedivý obraz sám není smutný, je metaforicky smutný. V Goodmanově perspektivě symbolů se takto řeší emoce i vlastnosti objektů viděné prizmatem reference. Metafora je prostředkem, díky kterému objekty umění získávají emoční náboj. Nicméně domnívat se, že zatímco obraz nemůže být skutečně smutný, avšak může být metaforicky smutný, je sofismatická past vytvořená vypuštěním člověka a jeho mysli z Goodmanovy rovnice. I Shusterman je k pojetí estetické zkušenosti u Goodmana podobně skeptický. Ptá se: pokud je estetická zkušenost definovaná určitými módy symbolizace oproštěnými od afektu, pocitu a citlivosti, jaký smysl má potom vůbec mluvit

---

<sup>26</sup> J. Dewey. *Art as Experience*, s. 46.

<sup>27</sup> *Tamtéž*, s. 48.

<sup>28</sup> R. Shusterman. „End of Aesthetic Experience“, s. 34.

<sup>29</sup> Monroe Curtis Beardsley. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt Brace, 1958; týž. *The Aesthetic Point of View*. Ithaca – London: Cornell University Press, 1982.

<sup>30</sup> *Tamtéž*, s. 35.

o estetické zkušenosti a symptomech estetiky, a nikoliv o sémantických symptomech umění?<sup>31</sup> Přestože bych v kritice Goodmana souhlasila se Shustermanovým postojem, na obou pozicích je zřetelné, jaké potíže vyvolává předpoklad, že estetická zkušenost propojuje smyslové a rozumové. Na jedné straně nelze definovat estetickou zkušenost afektem, na straně druhé ji nemůžeme, jako Goodman, utopit v objektivitě světa referencí (jakkoliv i ty jsou zpochybnitelné a konstruované). Za onu prostřední cestu zde budu považovat estetiku jevení Martina Seela, který estetickou zkušenost i estetickou percepci představuje coby konceptualizovaný zážitek.<sup>32</sup> Už samotný předpoklad, že něco vnímáme esteticky, je podle něj konceptuálně determinovaný, jakkoliv konceptuální složka nemusí v samotné struktuře estetického objektu být nijak přítomná. Lidská mysl je schopná ve svém vědomí rozlišovat různé módy vnímání, přičemž estetický je jeden z nich. Pro umění a estetickou zkušenost z umění pak Seel vyhraduje rovinu artikulovaného významu – konceptualizace probíhá už v samotném díle prostřednictvím jeho konstelací.

Příliš radikální zúžení estetické zkušenosti na percepční zkušenost nalzáme i u Arthura C. Danta. Na příkladu Warholových *Krabice Brillo* dokazuje, že percepční vlastnosti estetického zážitku nestačí k rozlišení mezi uměním a neuměním, hovoříme-li o dílech s konceptuálním rámcem jako například *Krabice Brillo*. Danto uvádí, že tradiční sepětí estetického zážitku coby pozitivní zkušenosti nemůže být aplikováno na řadu děl (nejen) současnějšího umění, a proto samotný koncept estetické zkušenosti je nejenom bez užitku, nýbrž je nebezpečný, protože umění trivializuje – namísto aby lidé chápali, že umění přináší význam a smysl, je mu určena role naplnit potěšení. Shusterman kriticky komentuje, že taková argumentace přináší jen karikaturu pojmu estetický v tom nejužším smyslu kantovského formalismu.<sup>33</sup> Domnívám se, že při estetické zkušenosti, konkrétně zkušenosti z umění, se naopak zalíbení a význam, pocity, kognice i porozumění konstituují navzájem.

Konceptuální tendence v umění, které přinesly řadu uměleckých médií a strategií poukazujících na samotné podmínky umění, přiměly nejenom Danta či Goodmana k redefinici teorie umění. Ačkoliv se těchto autorů Shusterman nakonec zastává a uvádí, že citlivě reagovali na proměnu v uměleckém světě, domnívám se, že spíše než citlivé porozumění přinesli do teorie systémy, které nevycházely ze skutečného porozumění daných prací, nýbrž byly hnány myšlenkou rozdílnosti a konstruováním demarkační linie starého a nového. V jejich touze pojmenovat nové odsunuli staré do tradice nostalgie a s povzdechem konstatovali vítězství rozumu ve světě umění. V Dantově posthistorii je všechno možné, a právě proto, domnívá se Shusterman bychom neměli rezignovat na konec estetické zkušenosti.<sup>34</sup> Nikoliv kvůli honbě za formální definicí umění, ale pro orientaci v hodnotách, významech a způsobech vnímání. Shusterman uvádí, že filozofické zkoumání estetické zkušenosti možná spěje ke svému konci, avšak samotná estetická zkušenost přetrvává. A čím více ji budeme kultivovat, tím více nám bude otevírat možnosti hledání smyslu a významu. Pro filozofii to především znamená úkol hledat slova interpretující to, co má v životě hodnotu a smysl.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> R. Shusterman. „End of Aesthetic Experience“, s. 36. Goodman mluví o tzv. symptomech estetiky, určitých kritériích, které naplňují symboly, pakliže fungují jako umění. Jde o 1) syntaktickou denzitu, 2) sémantickou denzitu 3) relativní úplnost 4) exemplifikaci 5) mnohočetnou nebo komplexní referenci. Viz Nelson Goodman. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007 [1968].

<sup>32</sup> Martin Seel. *Aesthetics of Appearing*. Translated by John Farrell. Stanford: Stanford University Press, 2005 [2003], s. 25.

<sup>33</sup> R. Shusterman. „End of Aesthetic Experience“, s. 37.

<sup>34</sup> *Tamtéž*, s. 39.

<sup>35</sup> *Tamtéž*, s. 39–40.

Ostatně to by mělo být, domnívám se, předmětem estetického výzkumu – snaha porozumět tomu, jak lidé umění vnímají, jak na ně umění působí, jak tomuto komunikačnímu procesu lze porozumět a co může lidem recepcí umění přinést.

Shusterman uvádí, že konceptuální umělci a umělci, kteří primárně pracují a pracovali s tématem racionality, reagovali na narůstající přebytek informací současného světa.<sup>36</sup> A takový svět má podle Shustermana i důsledky na estetickou zkušenost. Díky reflexi zkušenosti z umění můžeme hledat diskurz o hodnotách a vnímání, který by se jinak v unifikovaném modulárním světě, který je orientován na výkon či nekritickou zábavu, mohl zcela ztratit.

Po exkurzu do archeologie pojmu estetické zkušenosti se Shusterman nakonec vrací k Walteru Benjaminovi a jeho komentáři o fragmentarizaci zkušenosti v mechanizovaném světě. Ve světě digitálním, dnešním, domnívá se Shusterman, se naše afektivní kapacity ztenčují, hrozí nám asimilace s logikou strojů a počítačů. Potřebujeme tedy, podobně jako v *Blade Runnerovi*, krabici empatie (*empathy box*), estetickou zkušenost, aby nám navracela zapomenutou schopnost zažívat živé, intenzivní a sdílené zkušenosti z umění.

V této práci se pokusím nejenom aktualizovat relevanci teoretického zkoumání estetické zkušenosti, ale v těsném sepětí se širokou škálou uměleckých děl představit možnosti, které porozumění mechanismu estetické zkušenosti přináší pro interpretaci umění, a to zvláště pokud zkušenost z umění překryjeme konceptem metaforické zkušenosti. Z výše uvedeného exkurzu je možné shrnout několik kritických výtek, jež pojem estetické zkušenosti v historii provázejí a navázat způsobem, jak se podobných úskalí vyvarovat:

1. *Definice estetické zkušenosti je příliš vágní. Nelze jí určit jako konstitutivní element pro rozlišování umění.*

Řešení: Vytvoření škály estetického vnímání, jež rozliší recepci přírodních jevů, užitého umění a umění (podle Martina Seela). Vytvoření škály živosti metafory (podle Paula Ricoeura).

2. *Definice estetické zkušenosti je redukována na smyslovou a afektivní rovinu.*

Řešení: Estetická zkušenost i estetická percepce bude (podle Martina Seela) chápána jako konceptualizovaný zážitek.<sup>37</sup> Ani samotná percepce není jen smyslovým aktem, jde o interpretující přístup ke světu (podle Alvy Noëho).<sup>38</sup> Estetická zkušenost z umění obsahuje rovinu artikulovaného významu – konceptualizace probíhá v díle díle prostřednictvím jeho konstelací (podle Martina Seela). Zkušenost z živé metafory obsahuje spojení smyslu a smyslového (podle Paula Ricoeura).

3. *Definice estetické zkušenosti je určena její společensko-kritickou funkcí.*

Řešení: Ustanovit jako centrum estetické zkušenosti produktivní imaginaci, která pojmy a významy generuje, nikoliv subsumuje pod určitý pojem či funkci. (podle Immanuela Kanta a Paula Ricoeura) Imaginativní zkušenost z umění obsahuje emancipační funkci ve schopnosti prožít cizí svět a uvidět jiné aspekty reality a hodnoty.

4. *Definice estetické zkušenosti je příliš subjektivní, nelze o ni proto vést diskusi.*

---

<sup>36</sup> *Tamtéž*, s. 39.

<sup>37</sup> M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 25.

<sup>38</sup> Alva Noë. *Action in Perception*. Cambridge (MA): MIT Press, 2004.

Řešení: Přiznání existence stereotypů, kulturních, percepčních i sociálních normativů, které se významným způsobem propisují nejenom do našeho prožívání světa, nýbrž i do samotné konstrukce oblasti estetiky a estetických pojmů. Budeme-li zkoumat tyto normy, pravidla a schémata formující estetickou zkušenost, nelze tvrdit, že takové vnímání je příliš subjektivní natolik, aby o něm nemohla být vedena debata.

### 3. Od života k umění

Motiv přesunu od reality k umění nalezneme v řadě estetických a filozofických teorií. Pro naše další zkoumání budou klíčové především ty, které odvozují funkci a smysl umění od formy běžné lidské zkušenosti. Některé si vystačí se dvěma stupni, jiní autoři potřebují tři, ovšem všechny poji přesvědčení, že zkušenost z umění odráží životní zkušenost, ovšem činí tak za specifických podmínek a vytváří jedinečnou situaci, v níž lze tuto zkušenost vnímat. Komparací jejich „stupňů“ i osvětlení metod, které je k takovému postupu vedly, bych ráda ukázala podobnosti, jež následně můžeme propojit s korelujícími systémy v teoriích metafory.

Zde v úvodu této kapitoly představím základní obrys následujících podkapitol, které se zaměří zvláště na teorie Paula Ricoeura, Alvy Noëho a Martina Seela. Východiskem mého uvažování o určitém sémantickém pohybu a mimetické cestě je hermeneutický rozbor narativního uspořádání člověka tak, jak jej představuje Paula Ricoeur. Ricoeur se snaží ukázat, jak různé tři typy mimésis prostupují od světa (za)žitého přes poetický svět konstruovaný „jako“, až k propojení světa díla a světa čtenáře do nové syntetizující představy.<sup>39</sup> Stejně trojí vztahování nalezneme v metodě ohledávání metafory, respektive živé metafory.<sup>40</sup> Zatímco živá metafora vykonává třetí mimésis – funguje ontologicky i heuristicky, metafory mrtvé odkrývají naši zakotvenou kognitivní síť v každém okamžiku naší životní zkušenosti. Proto tento princip „živosti“ metafory bude přehledně shrnut v následující kapitole.

Naším implicitním předpokladem je však fakt, že procesualita mimésis kopíruje dynamiku metaforického procesu. Protože mluvíme-li o světě umění, pak je mimetičnost obsažena právě v metaforickém procesu vepsaném do produkce i recepce umění. Stupňování mimésis s sebou navíc nese určité metodologické aspekty – Ricoeur totiž dané úrovně přímo napojuje na odlišné disciplíny. To umožňuje nahlédnout téma novým způsobem, než jak je možno v limitech jednoho oboru. Takový postup budeme uplatňovat i v této práci.

V díle *Čas a vyprávění* odpovídá každému stupni i určitý okruh metod vhodných pro danou oblast. V první části tematizující mimésis I, oblast zanořenou do lidských zvyků, předpokladů a předsudků, čerpá Ricoeur z hermeneutických, antropologických, fenomenologických a sociologických poznatků.<sup>41</sup> V oblasti zkoumání standardizovaného jednání, myšlení a vnímání je velmi vhodným východiskem také kritická teorie<sup>42</sup> a pragmatismus, které umožní přesun pozornosti od sémiotické analýzy k více

---

<sup>39</sup> P. Ricoeur. *Čas a vyprávění I–III*.

<sup>40</sup> P. Ricoeur. *La métaphore vive*.

<sup>41</sup> P. Ricoeur. *Čas a vyprávění I*.

<sup>42</sup> Vztah hermeneutiky a kritické teorie je poměrně diskutovanou oblastí, pro naše účely budu vycházet především z analýz Davida M. Kaplana, který nejenom, že nevidí mezi hermeneutikou a kritickou teorií rozpor, nýbrž tvrdí, že hermeneutika (právě v podání Ricoeura a Gadamera) je politickou a kritickou teorií neméně než

kulturně-společenskému kontextu. V symbolickém i pojmovém prostředkování mimésis I se jemně ozývají i sociálně-kritické aspekty aktu předporozumění. Kulturní i konceptuální symbolizace stejně jako jejich institucionální distribuce jsou generovány společenskou stratifikací a hodnotami. Žádný symbol ani pojem tedy ve výsledku není neutrálním jevem. Znak transformovaný do podoby sociální normy či pravidla lze analyzovat sice s menší přesností než znaky jazykové, avšak přináší mnohem více poznatků o životě člověka v určité společnosti. Zvláště frankfurtská škola a kritická teorie obecně nabízí širší komentář k využívání stereotypizace potřeb a schémat.<sup>43</sup> Tato příbuzná metodologická linie může obohatit naši interpretaci jevů afirmujících či kritizujících kulturní průmysl či odlišující účelovou racionalitu od tvořivé reflexe či samotnou sociologickou explikaci norem a stereotypů.

V jistém smyslu se i Ricoeurovo filozofické dílo dá považovat za novou kritickou teorii, jak dokládá David M. Kaplan.<sup>44</sup> Podle Kaplana mají jejich hermeneutická východiska nejbližší dnešní politice identit (např. k Marion Iris Young), k politice uznání (Taylor) a postkoloniálnímu diskurzu. Kaplan uvádí, že za zřejmě největší přínos multikulturalismu lze považovat Ricoeurovu narativní koncepci kolektivní paměti. Gender, etnikum, rasa a sexualita jsou všechno narativně konstruované sociální identity.<sup>45</sup> Zároveň poukazuje na potřebnost chápat je v jejich historické, geografické a kulturní perspektivě, která se liší i v rámci jednotlivých skupiny. Tedy nelze aplikovat univerzalizmus ani na narativ marginalizované skupiny. Stupňovitá konstrukce narativního světa skrze trojí mimésis poukazuje na nezbytnost kontinuálního přehodnocování, zpřítomňování a ožívování oněch kulturních a historických inkorporovaných kolektivních struktur.

Zatímco liberální směr politického myšlení modernity vybízel k jednotě – k univerzálním právům občana, rovnou důstojnost a ocenění, tendence kritické teorie pramenící z tíž modernistických předpokladů, poukazují na politiku rozdílů, jedinečnost různých skupin a odlišnost zkušeností, kterou tyto skupiny mají od ostatních. Jak tvrdí Kaplan: „Oba mody mají univerzalistní základ požadující respekt pro všechny. Nicméně, to, co má být u všech respektováno, totožné není. Politika diference se táže po uznání „něčeho, co není univerzálně sdílené“, nebo co je „univerzálně přítomné [...] skrze uznání zvláštnosti každého“.“<sup>46</sup> Nejde tedy o uznání všeobecnosti, nýbrž o všeobecné uznání specifičnosti.

Iris Marion Young<sup>47</sup> konstatuje, že nová kritická teorie má být výzvou k přehodnocení unifikovaného obrazu občanské společnosti, která v boji proti nerovnému systému opouští příslušnost k vlastní

---

teorie autorů frankfurtské školy a na ně navazujících poststrukturalistů a dalších autorů. David M. Kaplan, *Ricoeur's Critical Theory*. Albany: SUNY Press, 2003.

<sup>43</sup> Theodor Adorno a Max Horkheimer v *Dialektice osvícenství* poukazují na to, že domnělé osvobození, jež deklamovalo osvícenství, nahradilo náboženské mýty mýtem racionality a výkonu. V pozdně kapitalistické společnosti se uplatňují vzorce slepé dominance člověka nad přírodou, ale i člověka nad člověkem, což se projevuje nejenom ve vědě či společenských zvycích, ale i v kulturním průmyslu a stereotypech v reprezentacích. S těmito předpoklady koreluje například i sociologická teorie Waltera Lippmana, z něhož zde budu také čerpat. Theodor W. Adorno – Max Horkheimer. *Dialektika osvícenství: Filozofické fragmenty*. Přeložili Michael Hauser a Milan Váňa. Praha: OIKOYMENH, 2009 [1944]; Walter Lippmann. *Veřejné mínění*. Přeložil Ladislav Köppl. Praha: Portál, 2015 [1922].

<sup>44</sup> D. M. Kaplan, *Ricoeur's Critical Theory*.

<sup>45</sup> *Tamtéž*, s. 159.

<sup>46</sup> *Tamtéž*, s. 156.

<sup>47</sup> Iris Marion Young. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

skupině, aby vůbec mohla vstoupit do politické debaty.<sup>48</sup> Jestliže liberalismus zdůrazňuje vědomého jedince, nová kritická teorie se má zaměřovat na útlak skupin. Společenské skupiny sdílejí podobné zážitky, historii, praktiky a sociální normy. Všichni jsme v různých situacích součástí jedné skupiny a outsidersy v jiné. Young zdůrazňuje nezbytnost diverzity a multikulturalismu oproti „pěti tvářím útlaku“: vykořisťování, marginalizování, bezmocnost, kulturní imperialismus a násilí konané jednou skupinou proti druhé.<sup>49</sup> Moment oprese se objevuje i v Ricoeurově analýze vztahu člověka, respektive společnosti a technologií, tedy v tématu, které napříč epochami v kritické teorii rezonuje a které bude důležité pro naše zkoumání vztahu umění, metafory a technologií.

Ricoeurova mimésis I je momentem předporozumění, jež obsahuje nevědomé, intuitivní či stereotypní a předsudečné chování. Subjekt je vždy nějakým způsobem enkulturován a umístěn, vždy je třeba reflektovat pozici, z níž se mluví.<sup>50</sup> K této oblasti se pochopitelně mnohem současněji a zevrubněji vyjadřují mnozí postkoloniální či genderoví teoretici,<sup>51</sup> avšak Ricoeurův přínos je právě v jeho systematickosti, komplexnosti i akcentaci symbolického rozměru významů. Pro zkoumání umění je klíčové propojovat kritická východiska s těmi symbolickými, aby bylo jasné, z jaké perspektivy jsou významy vnímané. Předporozumění symbolickému světu, jak bylo řečeno, nikdy nemůže být neutrálním jevem.

Druhá oblast, mimésis II, náleží v obou Ricoeurových dílech „světu díla“, prostoru distancovanému od intence diváka i autora, metodám zkoumajícím formální znaky díla. V případně románu to jsou strukturalistické a poststrukturalistické naratologické postupy, v případě metafory lingvistická a analytická zkoumání uspořádání a funkcí jazyka, v němž metafory operují. Pro naše další zkoumání budou tato Ricoeurova východiska uspokojující. Právě díky osvědčeným postupům z této oblasti se jasně odkryjí strukturální znaky metaforického modelu a vzniku metaforického významu, což by při pouhé obrazové či vizuální interpretaci nebylo dostatečně zřetelné. Ostatně Ricoeur sám poznatky a modelu světa textu aplikoval na lidské jednání, na kulturní návyky, na symbolizaci v širokém slova smyslu. A právě díky těmto náznakům bude možné otevřít lingvistický svět jiným médiím a praktikám, aniž by to bylo v rozporu s Ricoeurovými či hermeneutickými předpoklady.

Ricoeurovo zkoumání však nekončí u analýzy významu, jeho fundamentální otázkou je hledání smyslu. Při vědomí toho, že aktuální filozofické tendence upřednostňují mimolidskou, tzv. objektově orientovanou ontologii, budu v této souvislosti stejně tradiční jako Ricoeur. Domnívám se, že hledat smyslu umění je možné především v kontextu lidské mysli a lidských aktivit. Neznamená to však, že

---

<sup>48</sup> V českých zemích lze tuto tezi exemplárně doložit na vstupu žen do veřejného a později i politického dění – mohly ho být účastny, pokud se projevovaly jako vlastenky. Národní politika de facto přehlušila zájmy ženského emancipačního hnutí.

<sup>49</sup> I. M. Young. *Justice and the Politics of Difference*, s. 39–65.

<sup>50</sup> Tato východiska jsou potřebná jak při práci s teoretickými koncepty, tak při interpretacích uměleckých děl. Z tohoto pohledu podnětná polemika se odehrála mezi Vítem Havránkem a Ladislavou Gažiovou na stránkách časopisu *Artalk*, kdy oba z různých pozic hodnotili postkoloniální aspekty umělecké práce Renza Martense a zkoumali právě onu míru předsudků a skrytých normativů při práci západního umělce s dělníky z rozvojových zemí.

Ladislava Gažiová. „Několik poznámek k imaginaci ve filmu Renza Martense.“ [online]. *Artalk.cz*. 19. 5. 2021 [cit. 30. 6. 2021]. Dostupné z:

[https://artalk.cz/2021/05/19/nekolik-poznamek-k-imaginaci-ve-filmu-renza-martense/?fbclid=IwAR3trMCw4iXbuoub79iE\\_soqCCp6igfu0x8wY8y12rXmQ3B71VfVi4Bbddg](https://artalk.cz/2021/05/19/nekolik-poznamek-k-imaginaci-ve-filmu-renza-martense/?fbclid=IwAR3trMCw4iXbuoub79iE_soqCCp6igfu0x8wY8y12rXmQ3B71VfVi4Bbddg)

Vít Havránek „Bez imaginace nemáš žádnou naději“ [online]. *Artalk.cz*. 21. 4. 2021 [cit. 30. 6. 2021]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2021/04/21/bez-imaginace-nemas-zadnou-nadeji/>

<sup>51</sup> Z kontinentální a zvláště francouzské filozofie v tomto ohledu vychází například Rosi Braidotti.

takové umění nemůže posouvat a narušovat hranice představitelného, tj. akcentovat perspektivu mimo naši mysl.<sup>52</sup> Paul Ricoeur pojmenovává třetí mimésis jako překřížení světa díla a světa čtenáře. Jde o okamžik, kdy se smysl díla realizuje v kontaktu s myslí diváka, umožní mu prožít, pochopit a reflektovat sdělení vložené do díla. Tento proces se nezbytně děje v imaginativním aktu, v průniku racionálních a emocionálních struktur. Realita a fikce zde nacházejí platformu k dialogu, k otevření možností a heuristického potenciálu.

Nejenom na Paula Ricoeura navazuje Bruce Wilshire, který ve svém díle *Hraní rolí a identita* dává do souvislosti pojem metafory, mimésis a divadla.<sup>53</sup> Rozlišuje přitom metaforu prvního a druhého řádu, přičemž ta druhá se vztahuje ke světu díla, světu fikce. „Divadlo je fikcí, která je metaforou života. Je jako-život.“<sup>54</sup> Wilshire přichází s důležitým tvrzením – skrze umění vnímáme svět intenzivněji, jinak, či lépe.

„[...] Nedovoluje nám divadlo nejenom vidět a uchopit jevení toho, že něco je, i když skutečná věc je nepřítomná, ale vidět to lépe?“<sup>55</sup>

Velice podobnou logiku zrcadlení vzorců chování a způsobu fungování umění přináší ve svém díle filosof Alva Noë, který poukazuje na dvě úrovně životní sebeorganizace člověka, v níž umění funguje jako nástroj, nicméně nástroj „podivný“. Noë rozlišuje aktivity prvního a druhého řádu, přičemž aktivitou druhého řádu jsou umělecké praktiky.

Exkurz do škály vztahu mezi realitou a uměním pak zakončím teorií Martina Seela, který ony stupně propojení reality a umění zkoumá na ose estetického jevení. Díky této analýze chce Seel vytvořit teorii estetické zkušenosti, která by postupovala od estetické percepce až po zkušenost z umění. Jeho teorie přichází s několika klíčovými poznatky:

- a) Ačkoliv se jedná o estetiku jevení, estetická percepce je vždy propojena s reflexí. Toto se děje dle stupňů estetického vnímání na různých úrovních. Estetiku ale nelze vydělit z kognitivních schopností, nelze dělit význam a vzhled, zkušenost a její interpretaci. Tyto procesy se všechny uskutečňují zároveň během situace estetického jevení.
- b) Seel rozlišuje tři stupně jevení, které odpovídají způsobu pozornosti a vnímání: pouhé jevení odpovídá estetickému zájmu o jakékoliv přírodní či náhodné situace. Atmosférické jevení odpovídá estetickému vnímání produktů a jevů, kterými se člověk obklopuje, jež však mají další praktické, náboženské či jiné funkce. Umělecké jevení odpovídá estetické zkušenosti z umění.
- c) Klíčovou vlastností především uměleckého jevení je jeho nedourčenost, artikulovanost, otevřenost, procesualnost a probouzení imaginace.
- d) Umění je konstelací jednotlivých materiálů. Umělecké dílo je vždy jedinečným médiem v tom smyslu, že umělec z existujících materiálů konstruuje svoji tvůrčí metodu, jejíž pravidla nelze vyčíst z pravidel žánru, ale měla by být spoluutvářena při recepci díla. Všechna umělecká díla jsou podle Seela intermediální, ale až ve dvacátém století se tato prostupnost stala zjevnou.

---

<sup>52</sup> Pokud objektově orientovaní ontologové a spekulativní realisté mluví o umění, v centru jejich pozornosti stojí také metafora. Jejím základem je ovšem odmítnutí korelacionistického vztahu, což v interpretaci metafory, kterou předkládá tato kniha, je nemyslitelné – metaforické porozumění patří do fundamentálních procesů lidské mysli.

<sup>53</sup> Bruce Wilshire. *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

<sup>54</sup> *Tamtéž*, s. 258.

<sup>55</sup> *Tamtéž*, s. 32.

Ačkoliv Seel tento pojem nepoužívá, zdá se mi zcela v souladu s jeho argumenty tvrdit, že současná umělecká díla jsou postmediální.

- e) Seel se snaží dokázat, že estetický rozměr mají i díla konceptuálního umění, stejně jako čistě vizuálně-abstraktní díla mají rozměr reflexivní.

Ricoeur, Noë i Seel se ukazují, že umění vzniká jako reflexe lidských aktivit ve speciálním estetickém modu. Ricoeurovo rozlišení tří stupňů mimésis je nápomocné v náhledu na pozici i vztah interpreta a díla, Seelova estetika pak v propojení s Ricoeurem přinese konkrétní perspektivu pro (současné) vizuální umění, kterým se Ricoeur nezabýval. Celá tato část má přinést porozumění estetickému mechanismu tvorby a interpretace umění, které v následující části překryjí přes mechanismus tvorby metaforického významu. Jejich překryv pak vytvoří funkční výklad pro roli a smysl nejen současného umění.

### 3.1. Tři fáze mimésis u Paula Ricoeura

Pojem mimésis, zatížený mnoha různými verzemi interpretací od antických textů již od dob Platónových či Aristotelových, má v teorii Paula Ricoeura heuristickou funkci. Mimésis, tj. fikční prostor umění ve vztahu ke skutečnosti, není v jeho podání kopíí či imitací reality, nýbrž aktem konstrukce nového světa a produktivní interpretace. Snad jen pro začátek lze uvést postoj, který stojí v protikladu k Ricoeurově koncepci, a to teoretickou koncepci Ericha Auerbacha a jeho slavné publikace *Mimésis*.<sup>56</sup> Auerbach zde na řadě příkladů z evroské literatury vykresluje smysl umění jako imitaci reality, respektive interpretuje smysl díla v propojení „reálií“ z prostoru fikce a prostoru života. Šlo mu o historický exkurz do zobrazování skutečnosti, o způsoby, jak se dějinná realita podobala románové realitě. Díky tomu sice vytvořil jedinečnou teoretickou perspektivu, kulturně-archeologický přístup k interpretaci literárních děl, zároveň tím však také přispěl k redukci významu slova mimésis na zobrazení skutečnosti. Zúžil tím možnosti jiného čtení a chápání mimetické funkce umění stejně jako odsunul do pozadí další literární, nepopisné či nerealistické momenty uměleckého díla.

Oproti tomu se Ricoeur vrací k Aristoteléské koncepci mimésis, respektive připojuje k mimésis také *mythos* – organizaci událostí, narativní a temporální struktury). Oba následně vřazuje do širšího termínu *poiesis*, tj. básnického či literární principu tvorby (nejen) uměleckých děl. Mimésis tedy nevytváří repliky skutečnosti, nýbrž v sobě obsahuje heuristický, reflexivní a kognitivní potenciál. Jak velmi přesně interpretuje Ondřej Sládek „*Mimesis* je v tomto ohledu pochopena jako organizující *aktivita*, jako operace, která vytváří syntézu a uspořádání událostí (*mise en intrigue*), činů a faktů.“<sup>57</sup> Níže uvidíme, že jde o prakticky stejný předpoklad jako ten, s nímž přichází Alva Noë – umění či umělecké principy (obsažené nejenom v oblasti uměleckých děl) tvořivým způsobem reorganizují a představují systémy a struktury z našeho života. Přičemž právě díky této reorganizaci je možné dosáhnout určitého poznání, sebepoznání, emocionálního spoluprožití pro nás dříve nepochopeného světa.

---

<sup>56</sup> Erich Auerbach. *Mimésis: Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha: Mladá Fronta, 1998 (2. vyd.) [1946].

<sup>57</sup> Ondřej Sládek, „Tři typy mimesis“. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity*. 2007, roč. 10, s. 18–19.



Ricoeur, věrný koncepci hermeneutického přístupu k textu, přichází s dynamickým a procesuálním vztahem k interpretaci. Interpretace začíná v běžné zkušenosti diváka/čtenáře, který žije a jedná v rámci určité společnosti a určité kultury. Pokračuje přes distancovaný a samostatně strukturovaný svět díla a končí překřížením světa díla a světa čtenáře. Mimésis tedy postupuje ve třech fázích, od zkušenosti běžného života až po zkušenost uměleckou. „Hermeneutický kruh vyprávění a času se stále rodí z kruhu, jež tvoří fáze mimésis,“<sup>58</sup> uzavírá Ricoeur.

Hermeneutický zájem o tradici se projektuje do mimésis I, předporozumění, prekonfiguraci recipientovy schopnosti interpretace. Jde o jeho orientaci ve světě, zvykovou úroveň, pochopení významů a situací v každodenním životě. Ricoeur to přímo nazývá *praktickým porozuměním*. „Praktické rozumění je pak schopnost ovládnout určitou pojmovou síť jako celek a každý její člen jakožto člen tohoto celku.“<sup>59</sup> Praktické porozumění otevírá dveře časové struktury zkušenosti a přednarativnímu porozumění. Abychom dovedli rozumět příběhu, vyžaduje se naše schopnost praktického porozumění. Ti, kdo se nedovedou orientovat ve společnosti, neorientují se ani v jejích příbězích. „Rozumět nějakému ději znamená rozumět jak řeči „konání“, tak kulturní tradici, z níž vychází typologie zápletek.“<sup>60</sup> Jde o určité symbolické zprostředkování významu, které nese svoji texturu dřívě, než se stane textem.<sup>61</sup> Každodenní symbolismus dává našemu jednání čitelnost, jednání lze chápat jako kvazitext, jelikož symboly poskytují určitá pravidla významu a chování lze interpretovat ve funkcionálním vztahu vzhledem k nim. Symbol v této oblasti znamená podle Ricoeura společenskou normu. Tyto normy jsou navíc imamentní dané kultuře a nabývají vzhledem k ní relativního morálního hodnocení.<sup>62</sup>

Materiál příběhu je *apriori* konstituován předpochopením akce, jejích interakčních, časových i prostorových struktur. Toto předpochopení světa interakce je dáno společným kulturním, sociálním a symbolickým systémem, v němž se životy posluchače i recipienta odehrávají. Proces osvojování světa neznámá společné postoje či prožitky, nýbrž zahrnuje všeobecnou obeznámenost se symbolickou artikulací lidského jednání znaky, pravidly a normami. Ta činí jednání čitelným a pochopitelným pro druhé lidi v kontextu zvyklostí, rituálů, přesvědčení a institucí vytvářejících sdílenou symbolickou infrastrukturu kultury. Takový předpoklad je zásadní pro pochopení specifčnosti i relativity interpretačního aktu, jelikož ten je závislý na pozici, z níž autor mluví a posluchač naslouchá.

Mimésis I funguje také jako přednarativní struktura zkušenosti, a to díky předpochopení časových a prostorových relací. Bez vnímání času na úrovni žité zkušenosti nelze sledovat příběh. V návaznosti na tento Ricoeurův postřeh můžeme uvést příklad malých dětí, které zhruba do dvou let nerozumí konceptu minulosti a budoucnosti. Všechno se odehrává teď a tady, a tato percepce časovosti se odráží i v jejich řeči – nerozumí minulému či budoucímu času. Teprve až když si začnou spojovat časové určení jejich vlastního života a chápou návaznost událostí před a po či včera, dnes a zítra, pak se začíná rozvíjet i chápání gramatických časů. Stejným způsobem se tato transformace odráží i v jejich schopnosti porozumět filmovému či kreslenému příběhu – v raných fázích se soustředí na okamžitý emoční účinek toho, co vidí, případně na statické rozpoznávání postav. Poté, co začnou chápat koncepci času, začnou rozumět i narativnímu uspořádání, jsou schopné porozumět ději a příběhu.

---

<sup>58</sup> P. Ricoeur. *Čas a vyprávění I*, s. 120.

<sup>59</sup> *Tamtéž*, s. 92.

<sup>60</sup> *Tamtéž*, s. 94.

<sup>61</sup> *Tamtéž*, s. 95.

<sup>62</sup> *Tamtéž*, s. 97.

Ricoeur tvrdí, že vnímání sebe sama v určitém narativním rámci spolukonstituuje naši identitu, a proto jednak předporozumění času a jednak jeho prožívání v uměleckých dílech se spolupodílí na pochopení vlastní existence. Neméně důležitá je v mimésis I i prostorová paměť. Předpochopení prostorových relací s sebou přináší i svou zobrazivou složku syčenou sensomotorickou pamětí a zkušeností. Proti neviditelnému času zde vystupuje viditelný prostor, aby prekonfigurovaly naše empirické dispozice k pochopení života i jeho předvádění v uměleckých dílech.

Právě tomuto předvedení organizace života v umění přiřazuje Ricoeur mimésis II, prostor konfigurace. Autor zde reorganizuje elementy ve světě „jako by“, ve světě fikce. Aby se však Ricoeur vyhnul zmatení v otázce pravdivosti, které slovo fikce vyvolává, zastřešuje konstrukci uměleckého díla právě termínem mimésis II. Zatímco Ricoeur ponechává tuto aktivitu v oblasti literatury či dokumentárních textů, stejný problém pravdy by vyvstal i v případě srovnávání například hraných či dokumentárních filmů. Zjednodušeně lze říci, že všechna díla, která naplňují mimésis II, fungují v prostoru fikce nikoliv proto, že by nebyla pravdivá, nýbrž proto, že tvůrčí restrukturační fragmentární zkušenosti, neúplných situací a nedořečených faktů, nechávají autoři vzniknout smysluplnému celku. A ten, jakkoliv může být pravdivý, je stejným způsobem i fiktivní. Ricoeur tvrdí, že „historické a fiktivní vyprávění spojuje to, že vycházejí ze stejných konfigurujících výkonů, které jsme označili jako *mimésis II*.“<sup>63</sup> Mimésis II není definována svým pravdivostním vztahem k realitě, nýbrž způsobem výstavby jednotlivých částí v jedno dílo.

Tento poznatek je poměrně klíčový ve zhodnocení vztahu mimésis, reality a reprezentace. Literární díla, ale stejně tak i výtvarná, byla dlouho zanořena do paradigmatu realistického zobrazování, a teoretici umění tak často mylně interpretovali mimésis jako vizuální nápodobu vnější reality. Sám Ricoeur tvrdí, že mimésis II, tj. nápodoba jednání v případě románu, neznamena odraz „vnějšího osudu osob“,<sup>64</sup> avšak jde o sledování transformace postavy z hlediska mravního, citového či edukativního. Román (či fikce) tedy nenapodobuje to, jak lidé vypadají, nebo prostředí, v němž žijí, nýbrž napodobuje lidskou zkušenost kondenzovanou do projevu určité literární postavy. Proto i jakkoliv „nereálné“ jsou fiktivní bytosti, zvířata či oživé objekty, jejich chování vykazuje rysy lidské zkušenosti. Ricoeur zároveň zdůrazňuje, jak moc konvenční strukturu nese románový diskurz, a to včetně například epistolární literatury, která je považována na blízký přepis zkušenosti.<sup>65</sup> Snaha a důvěra v realistickou reprezentaci literatury se stala podle Ricoeura úskalím pro rozvoj románu. Mohla bych dodat, že na podobné limity naráželo i výtvarné umění. Jedním z cílů této práce je proto akcentovat takový výklad umění, který nevyužívá vytváření narativu či analýzy děl na ose pravdivostní realistické reprezentace. Domnívám se, že příběhy osvobodování umění od reprezentace skončily s postmodernou a pro současné umění takové konstrukce nepřinášejí adekvátní interpretační nástroje.<sup>66</sup>

Zobrazivá podstata mimésis II nechává vzniknout z roztříštěných záblesků zkušenosti věc jakoby, dílo naplněné smyslem a myšlenkou. Jde o tvořivý akt, v němž se probouzí imaginace autora, který ji do díla vkládá. Struktura mimésis II obsahuje nesouladný soulad, syntézu heterogenního, z fragmentárního činí smysluplné. Diverzifikované události slyšené, žažité, představované či viděné

---

<sup>63</sup> P. Ricoeur. *Čas a vyprávění II*, s. 12.

<sup>64</sup> *Tamtéž*, s. 20.

<sup>65</sup> *Tamtéž*, s. 24.

<sup>66</sup> Viz například greenbergerovská linie modernistického diskurzu smýšlení o obrazech: Clement Greenberg. „Modernistická malba“. In: Tomáš Pospiszyl (ed.). *Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Přeložil Tomáš Pospiszyl. Praha: OSVU, 1998 [1961], s. 35–42, nebo Gombrichovo podání vývoje uměleckých forem: Ernst Gombrich. *Umění a iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Argo, 2019 [1960].

jsou autorem nakonfigurovány tak, aby jejich sled generoval smysl. Reflexe se zde uskutečňuje tak, že recipient pochopí myšlenku či téma.<sup>67</sup> My bychom mohli dodat, že pochopí metaforický smysl díla.

A právě v tento moment včleňuje Ricoeur do mimésis II. Kantovu teorii produktivní imaginace. Inspiruje se tím, že v *Kritice čistého rozumu* jsou kategorie rozvažování napřed skrze obrazotvornost schematizovány, jelikož produktivní obrazotvornost má v podstatě syntetickou funkci.

„Spojuje rozvažování a názor tím, že vytváří jak rozumové, tak názorné syntézy. Podobně i konstrukce zápletky plodí jakousi smíšenou racionalitu mezi tím, co jsme již nazvali pointou, tématem, „myšlenkou“ vyprávěného příběhu, a názornou prezentací okolností, jednajících postav, epizod a náhlých zvraců, které vedou k jejímu rozuzlení. Proto lze mluvit rovněž o *schematismu* narativní funkce.“<sup>68</sup>

A jelikož každý schematismus má pravidla, má je i mimésis II. Mimésis II je světem, který se řídí pravidly – pravidly žánru,<sup>69</sup> naratologickými funkcemi postav, ale i schémata, podle nichž funguje naše vnímání reality, a to včetně představ o ní. Ricoeur dodává, že takový schematismus se konstruuje v dějinách, které mají rysy tradice. Nemíní tím však mrtvé následování tradice, nýbrž jejich živé inovování. „Ustavení tradice totiž spočívá na souhře inovací a sedimentací.“<sup>70</sup>

A fenomén inovace je vzhledem k transformaci běžné zkušenosti do zkušenosti z umění klíčový. Dobré umělecké dílo není takové, které umrtvuje schémata či kopíruje tradici, nýbrž takové, které je „[...] původním výtvorem, novou existencí v říši řeči.“<sup>71</sup> Ricoeur upozorňuje ale i na paradox inovace, a to její normativitu.

„Neméně však platí i opak: inovace je proces řízený pravidly: práce představivosti se nerodí z ničeho. Tím čím oním způsobem je spjata s tradičními paradigmaty. K těmto paradigmatům se však může vztahovat různě. Paleta možných řešení je velmi široká; prostírá se mezi pólem otrocké aplikace a pólem záměrného odchýlení, přičemž prochází všemi stupni „řízené deformace“.<sup>72</sup>

Toto odchylování je pak možné na jakékoliv rovině struktury díla – ve vztahu k typům, žánrům, k principu nesouladného souladu atd. Uprostřed aporie inovace a imaginace zeje tedy paradox – lidská představovist je formována normativně, skrze zažité představy recipientovy zkušenosti s uměním. Částečná zanořenost v tradici, respektive ve schématech, je nezbytná k tomu, abychom dílo pochopili, aby dovedlo syntetizovat heterogenost. Aby nám však dílo přineslo něco nového, je třeba tyto normy porušit, oživit, vytvořit jedinečnou perspektivu.

Jakkoliv lidé mohou být přesvědčeni o nekonečném poli své fantazie, v našich myslích nepanuje čirý subjektivismus a nekonečná svoboda. Pokud třída studentů dostane tvůrčí úkol, obvykle vznikne četná skupina velmi příbuzných ztvárnění tématu. Jde většinou o představy vázané na žánry a média, které na nás ze všech stran od mládí útočí prostřednictvím populární kultury a virtuálního světa a které se následně přepisují nejenom do naší sebeidentifikace, interpretace světa a interakcí, nýbrž i zákoutí naší imaginace či našich snů. Přesto cílem žádného ze studentů a studentek není vytvořit klišé, avšak jinak to „neumí“ předvést, ztvárnit. Podobným úskalím čelí například i „kreativci“ z průmyslu – jejich

---

<sup>67</sup> P. Ricoeur. *Čas a vyprávění I*, s. 108.

<sup>68</sup> *Tamtéž*, s. 110.

<sup>69</sup> Zde se Ricoeur inspiroval dílem Northropa Frye: *Anatomy of Criticism*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1957.

<sup>70</sup> P. Ricoeur. *Čas a vyprávění I*, s. 110.

<sup>71</sup> *Tamtéž*, s. 112.

<sup>72</sup> *Tamtéž*, s. 112.

nápady na novou reklamu často působí unifikovaně, schematicky, i když v zadání klientů zaznívají požadavky na novost, svěžest nebo neotřelost.

Třetí mimésis funguje jako rekonfigurace zkušenosti recipienta. Jde o završení smyslu díla umístěném v průsečíku setkání světa díla a světa čtenáře. Dílo by bez prostředkování svých prvků k mysli recipienta nenašlo naplnění. Jeho smyslem je modelace zkušenosti čtenáře, hledání vlastní identity i způsoby porozumění životům jiných. Propojení identity a narativity lze podle Ricoeura chápat i psychoanalyticky. Příběh dává formu těm projevům, které v nás jsou fragmentárně uložené, ale nedávají smysl, je potřeba jejich artikulace. Potlačené či nevědomé reakce, nevyslovená přání či potřeby, se ve světě jakoby tvarují, artikulují, dostávají hlas. I díky tomu pak subjekt může rekonstruovat svoje názory, vědomě reflektovat svoje pocity a re-konstruovat svoji osobní identitu.<sup>73</sup>

Mnohem více než z psychoanalytické pozice však Ricoeur čerpá z Jaussovy a Iserovy teorie recepce, respektive estetiky recepce. To, co si z poznatků autorů kostnické školy Ricoeur odnáší, je právě přístup čtenáře k textu. Není ani svévolným psychologismem, avšak zároveň bez čtenáře se dílo nerealizuje, dílo samotné existuje pouze v prostoru mezi ním a tím, kdo jej vnímá.<sup>74</sup> Ricoeur o tomto přístupu píše: „Pro oba je text souborem *instrukcí*, které individuální čtenář či veřejnost pasivním či tvořivým způsobem *vykonávají*. Paul Ricoeur nikoliv náhodou zdůraznil v této pasáži slovo instrukce a výkon. Ono instruování čtenáře textem de facto znamená odmítnutí bezbřehého psychologismu při procesu interpretace. Především Jaussovo zkoumání řízenosti směru interpretace bylo pro Ricoeura podnětem, který se odráží například v mimésis II (tj. v samostatnosti světa díla), ale stejně tak i v potřebě interakce díla čtenářem (tedy orientací na čtenářskou zkušenost). Sám Jausse k tomuto tématu tvrdí následující:

„Psychický proces při vnímání textu není v primárním horizontu estetické zkušenosti v žádném případě jen svévolnou sérií pouhých subjektivních dojmů, nýbrž realizací určitých pokynů v procesu řízeného vnímání, jenž může být na základě svých konstitutivních motivací a spouštěcích signálů zachycen a také textově lingvisticky popsán.“<sup>75</sup>

Iser dochází k podobným závěrům ve své teorii implicitního čtenáře<sup>76</sup> – jde o strukturu obsaženou v textu, jež určitého čtenáře předpokládá a z nabízených rolí či textových perspektiv čtenář syntetizuje svoji verzi na základě svých životních dispozic a předporozumění. Skutečnost textu a jeho smysl se tedy realizuje až v mysli recipienta, což je stanovisko shodné s Paulem Ricoeurem. Také Iser, stejně jako Gadamer i Ricoeur, využívá pojmu horizont. Čtenářova perspektiva se formuje prostřednictvím horizontů minulých zážitků z četby či daného kulturního žánru a stejně tak i horizontů zkušeností z každodenního života. Význam díla se tak konfiguruje díky aktivaci čtenářovy představivosti, přičemž tato aktivace je vyvolána jevy obsaženými ve struktuře textu.

Tyto předpoklady vytvářejí Ricoeurovi podloží pro následující klíčové argumenty. Estetika recepce se nemůže zabývat teorií komunikace bez osvětlení problematiky reference. A právě problém reference, respektive problém pravdivosti fikce, stojí v jádru Ricoeurova hermeneutického hledání smyslu

---

<sup>73</sup> P. Ricoeur. *Čas a vyprávění I*, s. 118.

<sup>74</sup> *Tamtéž*, s. 121.

<sup>75</sup> Hans Robert Jausse. „Dějiny literatury jako výzva literární vědě“. Přeložila Ivana Vízdalová. In: Miloš Sedmidubský – Miroslav Červenka – Ivana Vízdalová (eds.). *Čtenář jako výzva: Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Brno: Host, 2001, s. 13.

<sup>76</sup> Wolfgang Iser, „Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře.“ *Aluze*. 2004, č. 2–3, s. 135–143.

metafor i narativních děl. Pokud bych tuto otázku aplikovali na oblast umění, hledáme smysl umění jako takového. Co umění lidem přináší a jaké místo má v lidské společnosti?

Na poměrně obsáhlé problematice reference (již zkoumá v *Živé metafoře* i v *Čase a vyprávění*), kam spadají otázky pravdivosti fikce či iluzivnosti zobrazení, je zřetelné Ricoeurovo přesvědčení o heuristickém potenciálu umění prostřednictvím transformace zkušenosti recipienta. Umění přispívá k poznání světa tak, jak jej neznáme. Umožní nám představit s prožít to, s čím bychom se jinak nesetkali, nebo čeho bychom se báli. Umění přivádí k životu určitou zkušenost.

„Čtenář nerecipuje pouze smysl díla, nýbrž prostřednictvím tohoto jeho smyslu recipuje jeho referenci, to jest zkušenost, kterou přivádí k řeči, a nakonec i svět a jeho časovost, jak je ukazuje vzhledem k této zkušenosti.“<sup>77</sup>

Problém mimésis III i problém reference je tedy ve svém důsledku otázkou nejenom estetickou, lingvistickou či existenciální, nýbrž společensko-politickou. Diskurz umění si musí ponechat „onen podvrtný hrot, namířený proti morálnímu a společenskému řádu.“<sup>78</sup> Nesmíme zapomenout, že „fikce je právě tím, co mění řeč v ono nejvyšší nebezpečí, o němž s takovou bázní a úctou mluví Hölderlin a po něm Walter Benjamin.“<sup>79</sup>

Umělecká díla ve své denzitnosti a jedinečné organizovanosti skutečnost ani nekopírují, ani nezeslabují, nýbrž učí nás vnímat ji jinak. Rozšiřují naše poznání, které je jinak zasazeno do normativních vzorců každodenního vnímání. Tímto přesunem také Ricoeur překračuje post-heideggerovskou hermeneutiku směrem k romantické hermeneutice, jak sám tvrdí.<sup>80</sup>

Z uvedeného vyplývá, že trojí mimésis vytváří metodologické zázemí pro následující estetické pozice, které jsou v Ricoeurově díle obsaženy a které se stanou estetickými východisky i pro tuto práci:

- a) Každé umělecké dílo i jeho recepce vycházejí z určitých kulturních, sociálních a historických kontextuálních daností, norem a stereotypů.
- b) Existuje možnost analyzovat svět díla distancovaně od intence autora i recepce vnímatele. Umělecké dílo nepodléhá svévolné interpretaci ani ze strany svého tvůrce, ani ze strany recipienta, nýbrž svým uspořádáním předpokládá a určuje směr interpretace.
- c) Imaginace je řízená strukturou díla, zároveň je však předem neurčená.
- d) Proces vytváření i vnímání uměleckého díla je díky normativní síti, médiu a struktuře uměleckého díla rozpoznatelný a analyzovatelný. Argument o nemožnosti popsat mentální zkušenost v tomto případě je neplatný.
- e) Smysl díla se završuje až v interakci mezi dílem a čtenářem, v jeho pochopení a aplikaci, v tzv. transfiguraci.
- f) Umělecké dílo má i přes svůj fiktivní charakter skutečný účinek, a prostřednictvím modelace zkušenosti vnímatele. Umění není světem odtrženým od reality, není útekem či iluzí, nýbrž reálným nástrojem možné změny. Fikce nese subverzivní potenciál vůči zavedenému sociálnímu řádu.

Viděli jsme, že Paul Ricoeur ve své koncepci trojí mimésis propojil několik různých perspektiv podle interpretační fáze, v níž se proces porozumění uměleckému dílu nachází. I přes monumentalitu jeho

---

<sup>77</sup> P. Ricoeur. *Čas a vyprávění I*, s. 123.

<sup>78</sup> *Tamtéž*, s. 124.

<sup>79</sup> *Tamtéž*.

<sup>80</sup> *Tamtéž*, s. 126.

díla se však zcela pochopitelně nemohl věnovat všem aspektům, které jeho teorie otevírá. Právě proto, s ohledem zvláště na současné podoby umění, doplním jeho myšlenkovou architekturu podobnými úvahami, z nichž každá konkretizuje specifickou oblast.

### 3.2. Umění jako reorganizace zkušenosti u Alvy Noëho

Alva Noë, americký filozof, se ve svých novějších výzkumech se věnuje také vizuální kultuře a umění či populární kultuře.<sup>81</sup> Pro následující argumentaci pro nás bude zásadní především jeho teorie umění prezentovaná v publikaci *Podivné nástroje*.<sup>82</sup> Noë totiž funkci a smysl umění vysvětluje na podkladě aktivit dvojího řádu (příčemž umění patří do druhého), které můžeme usouvztažnit s Ricoeurovou první a třetí mimésis, a odpovídá tak našemu zkoumání vztahu zkušenosti a umění.

Za aktivity prvního řádu označuje Noë rovinou zvyků a normativů (zde můžeme vidět paralelu k mimésis I), ve kterých člověk žije. Do oblasti aktivit druhého řádu patří filozofie nebo umělecká díla (tzv. podivné nástroje), které člověku napomáhají ony normy uvidět a pochopit (zde je zřetelná paralela k mimésis III). Ačkoliv se Noë nezabývá tolik jako Ricoeur momentem distancování, není nezajímavé vyzdvihnout prvek modelu a prvek psaní, k němuž se Noë opakovaně vrací coby k podmínce a funkci aktivit druhého řádu. Je také potřeba zdůraznit, že v Noëho teorii umění jakožto podivného nástroje není, stejně jako u Ricoeura, mimetický vztah myšlen v limitech realistické (či jiné, na formě založené) nápodoby skutečnosti. Jeho teorie naopak ukazuje, jak široké spektrum aktivit lze zahrnout do aktivit druhého řádu a spíše než to, jak mají vypadat Noë určuje, za jakých podmínek vznikají a jakou mají funkci.

Hlavní teze Alvy Noëho jsou následující:

- a) Život člověka je organizován zvykem plynoucím z jeho sociální a biologické povahy a dále technologiemi, kterými je obklopen. Jde o aktivity prvního řádu.
- b) Mezi aktivity druhého řádu patří ty, které umožňují reorganizaci aktivit prvního řádu, jde zvláště o umění a filozofii. Umění je praxí, která zviditelňuje aktivity prvního řádu a díky tomu nás umění reorganizuje.
- c) Pro umění a filozofii je určující vynález psaní.

Vidíme zde tedy, stejně jako u Ricoeura, nejenom určité fáze nápodoby, nýbrž také v případě umění heuristický potenciál změny odehrávající se v mysli recipienta, reorganizaci jeho vnímání. Umění zde napodobuje lidskou zkušenost.

Rozdílná východiska se ukazují spíše u aktivit prvního řádu, v nichž Noë se přiklání k jejich biologické povaze (proto i „lidská přirozenost“ v podtitulu knihy). Domnívá se, že aktivity se vytvářejí sice ve společnosti a pro společnost, nicméně jejich charakter zvykový stejně jako intuitivní až instinktivní. Taková pozice je pochopitelně více deterministická než postoj Ricoeura, který proces sociálního i myšlenkového pohybu ve společnosti chápe jako konstantní proces hermeneutického porozumění. Pro Ricoeura jsou tři fáze mimésis jen výčtem sekvence jejich nekonečné řady návratů, i naše běžné

---

<sup>81</sup> Alva Noë. *Infinite Baseball: Notes from a Philosopher at the Ballpark*. New York, NY: Oxford University Press, 2019.

<sup>82</sup> A. Noë. *Strange Tools*.

aktivity se vyvíjí, „rekonfigurují“. Každopádně pro naše zkoumání bude klíčový nikoliv tento problém, nýbrž akcent na zkušenost z umění prezentovanou na současných příkladech uměleckých děl, vybíraných především z oblasti výtvarného umění. Neméně podnětná je také jeho analýza a široké pojetí pojmu technologie.

Pro vztah umění a běžných aktivit určuje tedy Alva Noë dvě úrovně. Ty spolu nejenom souvisí, nýbrž je nezbytné, aby aktivity druhého řádu vyvstávaly z aktivit prvního řádu.<sup>83</sup> Noë uvádí příklad – během aktivit prvního stupně vytváříme krajinu, terén, ve kterém se však můžeme ztratit. A proto přicházejí lidé s vytvářením map (aktivitami druhého stupně), aby svoji situaci dovedli nahlédnout odjinud a aby se zorientovali. Zároveň zdůrazňuje, že nejde o perspektivu seshora, nýbrž pokus nalézt smysl zevnitř aktivit, v nichž se nacházíme.<sup>84</sup>

„Úroveň 1 je úroveň organizované aktivity nebo technologie. Úroveň 2 je úrovní, kde přirozenost organizovanosti na nižší úrovni je vystavena na odív a je prozkoumávána.“<sup>85</sup>

Do první úrovně Noë řadí aktivity, které mají povahu přirozenosti (biologické) či druhé přirozenosti (kultury) – mluvení, pohybování se, vytváření obrazů, zpívání. Paralelně tomu pak odpovídají aktivity druhé úrovně – tvorba básní, choreografií, hudby, maleb či fotografií. Nazývá je aktivitami „reorganizace“.<sup>86</sup>

Alva Noë tvrdí, že naše životy jsou organizovanými aktivitami na různých úrovních a v různých měřítkách. Mluvení, chůze, jídlo, vnímání, řízení, vytváření vztahů, všechno nás zachytává do sítě organizovanosti, která však není naším výtvořem, nýbrž biologickou podmínkou společenského života.<sup>87</sup> Zároveň však nejsme (ve většině případů) pouhými otroky těchto pravidel, nýbrž máme jistou sílu agence, vlivu, možnosti změny. V našich běžných životech jsme organizováni habituálními aktivitami. „Nenasledujeme žádný scénář, přestože, svým způsobem je tolik našeho organizovaného života předepsáno.“<sup>88</sup>

Aktivity druhého řádu pak reorganizují aktivity prvního řádu. Na příkladu umění to Alva Noë vysvětluje následovně:

„Umění se zajímá o to, jak vyjmout nástroje (v mém rozšířeném smyslu) z jejich prostředí, a tak je učinit podivnými. Tím, že je učiní podivnými, pak odhaluje způsoby a textury onoho původního zakotvení, které dosud byly považovány za samozřejmé. Umělecké dílo je podivný nástroj, cizorodé nářadí. Podivné nástroje vytváříme, abychom zkoumali sami sebe.“<sup>89</sup>

V této citaci zaznělo několik argumentů, které budou důležité i pro naše další zkoumání umění jako metafory. Jemně tedy posunu slovník, aby byla souvislost s funkcí a strukturou metafory zřetelnější. Způsoby, jakým reorganizuje umění běžnou zkušenost, jsou tyto:

- a) vytržení z kontextu, z obvyklého nastavení
- b) vytvoření pocitu nesouladu, nepatřičnosti, podivnosti, anomálie

---

<sup>83</sup> *Tamtéž*, s. 30.

<sup>84</sup> *Tamtéž*, s. 31.

<sup>85</sup> *Tamtéž*, s. 27.

<sup>86</sup> *Tamtéž*, s. 31.

<sup>87</sup> *Tamtéž*, s. 10.

<sup>88</sup> *Tamtéž*, s. 11.

<sup>89</sup> *Tamtéž*, s. 30.

c) podněcování k reflexi nás samých.

Důležitou strukturou metaforického výroku je právě vztah kontextu a anomálie. Metafora nefunguje bez znalosti konvenčního jazyka a bez kontextu věty. Metaforický výraz či slovní spojení působí v daném kontextu nepatřičně, anomálně. Klade vedle sebe vlastnosti a podoby věcí, které k sobě nepatří, v jejich podivném spojení však lze vidět společné rysy. Naší klíčovou tezí, že umění je metaforické, lze tedy na základě výše zmíněného stručně rozvést – pro vznik umění i živých metafor je třeba stejných podmínek: musí být vytrženy z kontextu a stát se anomálií, aby rozpohybovaly imaginativní proces, který vede k naší reorganizaci a sebereflexi.

Zatímco poslední věta Noého se ptá na skutečnost, co se děje s divákem, respektive co umění divákovi přináší (táže se po smyslu), první část citace se zabývá podmínkami nezbytnými k tomu, aby umění „fungovalo“, aby se stalo aktivitou druhého řádu.

Noë vysvětluje vztah umění, aktivit druhého řádu a „běžných aktivit“ na příkladu tance a choreografie. Tanec je aktivita vyjadřující naši citlivost k tomu, co slyšíme, jak vnímáme okolní prostředí či tančící osoby, tanec poukazuje na vědomí sebe sama, vztahu k druhému a k hudbě. Je to kognitivně a percepčně komplexní aktivita, a přesto základní, přirozená, spontánní.<sup>90</sup> Tanec je také kulturně a sociálně jasně vymezen – místem, událostí, významem, tanec může vyjadřovat identitu, může být aktem flirtování či společenskou daností. Tancem jsme „chyceni“ ve strukturách svého života stejně jako ve čtení, chození, mluvení, kojení, tvrdí Noë.<sup>91</sup> Způsob enkulturace tance je zřetelný například v dětském tanci – malé děti se umí pohybovat do rytmu, ale neumí či neznají funkci tančení v páru, neví ani místo či čas, kdy je vhodné tančit a kdy ne. Dítě může začít tančit kdykoliv a kdekoliv se mu zachce se ponořit do hudby. Oproti tomu ukazuje Noë funkci choreografie, která je inscenací, reprezentací tance. Tanec je zde stavěn na odiv, choreografie „vystavuje fakt, že jsme organizovaní tancem.“<sup>92</sup> Zatímco nejsme „autory“ tance, můžeme být autory choreografie. Choreografie, stejně jako tvorba soch, psaní básní či skládání hudby fungují stejně: „[...] odhalují skryté způsoby, jak nás organizuje to, co děláme.“<sup>93</sup>

Zatímco tanec je fyzická aktivita, strukturu organizace našich životů spatřuje Noë také v technologiích, nástrojích, které používáme. A technologiemi rozumí Noë co nejširší způsob kognitivního prodloužení našich řemeslných i kognitivních schopností a infrastrukturu, je to výraz expertýzy, inteligence a porozumění. Není to tedy jenom přístroj, spíše naopak, více než „věc“, je to způsob, jak se věci dělají. Nástroje nepoužíváme, nástroji myslíme. Noë dokonce konstatuje, že technologie nesou „hluboký kognitivní náklad“,<sup>94</sup> nebo že ve výsledku jsme my, lidé, stvořeni technologií do našich nejintimnějších zákoutí.<sup>95</sup> Technologie rozvíjí vzorce lidské organizace, myšlení i vnímání. Mění tedy nás samé. Technologie nám nejenom umožňují to, co my v našem těle a s našimi možnostmi nedokážeme lézat, být na více místech zároveň, umožňují řešit to, co jinak nelze. „[...] technologie neprodlužují pouze to, co dokážeme. Prodlužují také to, čím jsme.“<sup>96</sup>

---

<sup>90</sup> *Tamtéž*, s. 11.

<sup>91</sup> *Tamtéž*, s. 12

<sup>92</sup> *Tamtéž*, s. 13.

<sup>93</sup> *Tamtéž*, s. 18.

<sup>94</sup> *Tamtéž*, s. 25.

<sup>95</sup> *Tamtéž*, s. 27.

<sup>96</sup> *Tamtéž*, s. 27.



Spolu s Ricoeurom by se na příkladu technologie shodli nejenom na poměrně širokém pojetí technologie, nýbrž i na interakčním a heuristickém potenciálu, které technologie přináší. Oba shodně tvrdí, že technologie přenáší naše životy do jiných prostředí (dnes například virtuálních), avšak je generována vzorci i předsudky již existujícími.

Umění předpokládá existenci určité technologie a můžeme mu porozumět jenom na tomto pozadí. Například obrazy jsou technologií a vytváření obrazů i jejich užívání jsou organizovanými aktivitami. A to je předstupeň reorganizace, kterou s sebou přináší umění.<sup>97</sup> Malby, sochy nebo architektura nevznikají podle Noëho proto, že lidé touží vytvořit lepší dům či realističtější zobrazení, nýbrž proto, že jsou „hluboce důležitými organizovanými aktivitami, a proto vitálními aspekty naší přirozenosti coby kulturně založených jedinců.“<sup>98</sup>

Noë se tedy v tomto ohledu dostává do radikálnější pozice, když tvrdí, že naše životy jsou prostoupeny technologií stejně jako je jí prostoupeno umění. Řada uměleckých děl skutečně vzniká tak, že myslíme daným médii, stejně tak řada lidských aktivit je uzpůsobena nástrojům, které používá. Na druhou stranu takto široce uchopená definice postrádá několik momentů, které jsou nezbytné pro reflexivní a interpretační pohyb, pro onu reorganizaci: moment odstupu, nahlédnutí na celek (který však nemusí nezbytně přinášet pouze umění či filozofie) a moment kritiky moci. Postrádá také zdůvodnění, proč jsou některá umělecká díla dobrá a některá špatná, či bližší ohledání vztahu uměleckých děl a díly kulturního průmyslu, které se imaginaci nesnaží probouzet, nýbrž naopak plní stereotypizované touhy.

Noë příliš nesleduje funkci technologií jako prostředků moci, společensko-kritický rozměr není dominantní osou jeho děl, inklinuje spíše k evolučně-biologickému, pragmatickému a antropologickému pohledu. Například jeho publikace *Akce v percepci*,<sup>99</sup> čelila kritice přílišného individualismu v konstitutivním formování konceptů i interpretace světa (viz Miriam Kyselo<sup>100</sup>). Na problém individua může být navázána i otázka metod, jak ho zkoumat izolovaně. Noë se nicméně proti exaktnímu zkoumání umění, například neuroestetice, ostře vymezuje. Cílem Noëho je, podobně jako u Ricoeura, pochopení celku a smyslu, nikoliv parciálních vjemů.

Distanciační přístup a de facto i hermeneutický přístup<sup>101</sup> nalezneme v jeho vztahu k psanému textu. Noë uvádí, že psaní nám poskytuje platformu pro myšlení o tom, co děláme, když mluvíme. A díky tomu nám psaní umožňuje mluvit jinak. „Je faktem, že díky poskytnutí modelu naší řeči, jakkoliv preskriptivní, se psaní otáčí zpět (writing loops back down) a transformuje to, jak mluvíme.“<sup>102</sup> Noë systematicky uvádí psaní (writing), nikoliv text, jelikož se zaměřuje v duchu své argumentace na techniky, na aktivity, nikoliv na objekty či artefakty.

Kritiku tohoto argumentu bychom mohli situovat do nepřilíh důkladného rozlišení aktivity intuitivní a normativní (první řád) a aktivity vedoucí k reflexi a reorganizaci (druhý řád). Jakým způsobem to vzniká a za jakých podmínek? Z textu se v nesourodých útržcích dozvídáme, že psáním Noë nemyslí psaní – aktivitu, nýbrž psaní – dílo.

---

<sup>97</sup> *Tamtéž*, s. 20.

<sup>98</sup> *Tamtéž*, s. 28.

<sup>99</sup> A. Noë. *Action in Perception*. Cambridge (MA): MIT Press, 2004.

<sup>100</sup> Miriam Kyselo. „The Fragile Nature of the Social Mind: A Commentary on Alva Noë“. In: Thomas Metzinger – Jennifer M. Windt (eds.). *Open Mind*. Cambridge (MA): MIT Press, 2016.

<sup>101</sup> Viz Paul Ricoeur. „Hermeneutická funkce odstupu“. In: Týž, *Úkol hermeneutiky: Eseje o hermeneutice*. Přeložila Alice Kliková. Praha: Filosofia, 2004 [1973], s. 27–41.

<sup>102</sup> A. Noë. *Strange Tools*, s. 37.

Paul Ricoeur ve svém klíčovém textu „Hermeneutická funkce odstupu“ uvádí, že text je paradigmatem odstupu v lidské komunikaci, odhaluje rys samotné dějinnosti lidské zkušenosti.<sup>103</sup> A přichází s tzv. *kritérii textovosti*, která vyjadřují toto paradigma ve všech oblastech lidské komunikace. Nemusí se tedy pak už jednat o médium slov, může jít například i o umění či významuplné jednání,<sup>104</sup> které tato kritéria textovosti naplňují. Význam chápe Ricoeur široce, jako všechny aspekty a roviny intencionální exteriorizace, která posléze umožňuje zvnějšnění. Kritérii textovosti Ricoeur konkrétně určuje tato: 1. uskutečnění mluvy jako promluvy 2. uskutečnění promluvy jako strukturovaného díla 3. Vztah mluvení k písemnému projevu 4. dílo diskursivní povahy jako rozvrh světa 5. promluva a dílo diskursivní povahy jako zprostředkování porozumění sobě samému.<sup>105</sup>

Ačkoliv to Noë takto detailně neanalyzuje, můžeme se domnívat, že své pojetí psaní míní také jako paradigma, jako model. Lze se o tom přesvědčit v jeho argumentaci o Sokratovských dialozích, které podle něj nejsou ani (mluveným) dialogem, ale ani pouhou napsanou konverzací. Noë uvádí, že to, co je na nich zásadní vlastností je, že jsou hrané (staged). „Je to *model* konverzace. Není to konverzace. Je to *filozofie*. Nebo bychom mohli říci, že je to umění.“<sup>106</sup> Z uvedeného je evidentní, že pod pojmem psaní nemíní Noë cokoli psaného, nýbrž má na mysli prakticky totéž, co Ricoeur: intencionální, smysluplnou, sebereflexi umožňující strukturu, která je distancovaná od běžné situace a běžné promluvy.

Zajímavé jsou v tomto ohledu také mediální konotace, které srovnání modelu Noëho a Ricoeura přináší. Zatímco Ricoeur model textu, respektive kritéria textovosti, otevřel pro jakoukoliv významuplnou strukturu, Noë uvádí, že Sokrates podnikl první krok k vynálezu psaní.<sup>107</sup> De facto to znamená, že médium řeči se transformovalo do modelu řeči, do jazykového díla. Používáme psaní, abychom reprezentovali jazyk.<sup>108</sup> Odpovídá to předpokladům Noëho, že aktivity druhého stupně představují, ukazují, dávají na odiv aktivity prvního stupně (což by tomto případě bylo mluvení).

Jakým způsobem lze tedy chápat mediální souvislosti jejich přístupu k textu? Shrňme si hlavní argumenty:

- 1) Ricoeur se domnívá, že významuplné útvary (jejichž model přebírá z jazyka) je možno aplikovat do jakéhokoliv jiného média či lidských aktivit obdobného charakteru.
- 2) Noë tvrdí, že aktivity druhého řádu odrážejí aktivity prvního řádu, přičemž se drží jejich mediálního vymezení.

Reduktivní pojetí Ricoeury teze by přineslo závěr, že reflexi přinášející díla (v jakémkoliv médiu) či lidské aktivity podobného charakteru, vycházejí z modelu textu. Tedy, že jazyk je absolutním modelem lidského jednání a výtvorů. Na takto redukovaném základě ostatně se pohybuje nejedna sémiotická či strukturalistická teorie, které se snaží exaktně přepsat či přeložit lingvistickou analýzu například do obrazu. Potíže s takovým přístupem nespočívají v předpokladu řeči jako jádra komunikace, nýbrž v její

---

<sup>103</sup> P. Ricoeur. „Hermeneutická funkce odstupu“, s. 27.

<sup>104</sup> Týž. „The Model of the Text. Meaningful Action Considered as a Text“. *New Literary History. What is Literature?* 1973, roč. 5., č. 1., s. 91–117.

<sup>105</sup> Týž. „Hermeneutická funkce odstupu“, s. 28.

<sup>106</sup> A. Noë. *Strange Tools*, s. 37.

<sup>107</sup> *Tamtéž*.

<sup>108</sup> *Tamtéž*, s. 41.

okleštění na slova a v následné přílišné rigidnosti přepisu či aplikace verbálních pravidel na nonverbální.<sup>109</sup>

Reduktivní pojetí Noëho by přineslo tvrzení, že umělecká díla (i ostatní aktivity druhého řádu) vycházejí z jejich mediálně příslušných aktivit prvního řádu. Noë však toto rozlišení míní svobodněji – není nezbytné vyzdvihnout nebo aplikovat určité aktivity coby nosné pro tvorbu umění, nýbrž veškeré aktivity se mohou stát předlohou pro jakékoliv umělecké dílo. Pro podivné nástroje není určující jejich médium, nýbrž jejich funkce.

V těchto načtrnutých pozicích vystupuje jasně do popředí potřeba zahrnout moment intermediality do jakékoliv estetické teorie. Problematiku intermediality detailněji zkoumat na příkladě estetického jevení Martina Seela, který nejenom, že využívá tři stupně estetického jevení, ale intermedialitu integrálně včleňuje do podmínek umění.

Modernistická mediální specificita, dominantní paradigma umění po větší část dvacátého století, se propsalo, vědomě i nevědomě, do řady filozofických i uměleckých teorií. Detailněji se budu tímto tématem zabývat v dalších kapitolách o médiu. Ostatně i proto zde čerpám z autorů, kteří svá zkoumání umění nezakládají na konkrétním médiu, nýbrž na aktivitě, sémantickém pohybu či estetické zkušenosti. Oproti například Auerbachově estetice pak jejich teorie mohou svobodně překračovat a prostupovat žánry či médii, aniž by ztratily svou platnost.

Abych ukázala, že teorie Noëho má širší význam, zaměřím se na jeho pojetí vidění. V rámci dějin estetiky a umění je obraz, zobrazování a percepční zkušenost často ústředním tématem. A právě v tematice obrazu či umění a zobrazení se velmi intenzivně odhalují filozofické předpoklady, z nichž autoři vycházejí. Proto i Noë se dříve, než začne vykládat vztah nástroje, technologie, obrazu a umění, vymezí metodologicky k disciplíně, k níž by dle jeho upnutí na „povahu“ či „přirozenost“ člověka mohl mít nejbližší – k neuroestetice.

Noë uvádí, že neurovědy pracují v jiném teoretickém rámci než vědy o umění, a proto odpovědi i otázky, které přináší „biologicky“ orientované experimenty, nemohou nikdy přijít na „smysl“ umění. Noë odmítá redukovat člověka na jeho mozek, na věc uvnitř těla, která vnímá či vytváří umění. Tvrdí, že jsme lidská bytost, nikoliv mozek. A stejně tak nelze říci, že umění se odehrává pouze skrze percepce. Percepce či smysly jsou v konstantním dialogu s prostředím i mozkiem, neustále oscilují mezi významem a zkušeností. Noë konstatuje, že i přes nespornou průkaznost jednotlivých percepčních experimentů, to neznamená, že se vědcům podařilo přinést do laboratoře umění.<sup>110</sup> Nedovedou odpovědět na otázky, jak vnímáme hodnotu umění, které dílo se nás dotýká, proč interpretujeme to či ono takovým způsobem. Jednoduše řečeno: „[...] je chybou se domnívat, že naše reakce na umělecká díla by někdy mohla být pouhými odezvami.“<sup>111</sup> Jsou dialogem, transakcí, pohybem. Metodologickou cestu prostřednictvím napojení na neurovědy, tzv. neuroestetiku neshledává v případě rozborů umění za nosnou.<sup>112</sup> Mohli bychom si povšimnout, že v tomto aspektu se Noë velmi blíží Ricoeurově pojetí

---

<sup>109</sup> Do nonverbálních aspektů generování významu zahrnuje Paul Ricoeur i pocit. V článku „Metaforický proces jako kognice, imaginace a pocit“ explicitně uvádí, že metaforu někdy nelze pochopit jinak než prostřednictvím emocí.“ Paul Ricoeur. „The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling“. *Critical Inquiry*. 1978, roč. 5, č. 1, s. 143–159.

<sup>110</sup> A. Noë, *Strange Tools*, s. 95.

<sup>111</sup> *Tamtéž*, s. 96.

<sup>112</sup> *Tamtéž*, s. 95.

umělecké díla jako komunikace a jeho porozumění jako interpretačnímu aktu, jako pohybu významu. Noë říká, že: „Umělecké dílo není jen spouštěčem pocitu nebo percepční odpovědí či něčím dalším. V tomto smyslu není pouhou věcí. Je dílem.“<sup>113</sup>

Stejným způsobem kritizuje Noë i neuropsychologický rozbor obrazu – nejen uměleckého, nýbrž jakéhokoliv obrazu. Ve své kritice kognitivních teorií Stevena Pinkera uvádí,<sup>114</sup> že pohled na fotografii babičky neznamena to samé jako pohled na babičku. A přesto tak podle Noëho lze usuzovat z teze, kterou Pinker nabízí: Obraz je jako externalizovaný obraz ze zorničky, je spouštěčem stejné zkušenosti, kterou nabízí přímé setkání se zobrazeným.<sup>115</sup> Noë oproti tomu namítá, že lidé nevnímají druhého jakožto soubor prvků – těla, formy, barvy, člověk vidí druhého člověka. Prožíváme tedy více, než vidíme, naši zkušenost nelze redukovat na součet vjemů.<sup>116</sup> Noë tedy znovu vrací do hry otázku významu spojeným s lidskou zkušeností. Význam se netvoří v optickém nervu, ani jej nelze analyzovat měřením zorniček.<sup>117</sup> Noë komentuje, že zatímco při psaní monografie *Akce v percepci* byl ještě konceptualistou – byl přesvědčen, že člověk potřebuje znalosti (například znalost senzomotorické akce), aby si dovedl vytvořit zkušenost –, v jeho o něco pozdější monografii *Různosti přítomnosti* své uvažování o prožitku přesunul do roviny přístupu ke světu. Různé smyslové vnímání podle něj vytváří různé modalitky našeho přístupu ke světu.<sup>118</sup> Znamená to, že hranice mezi myšlením a tělesnou akcí je mnohem více rozostřená, nelze rozdělovat svět na myšlenku či koncept věci a naše používání dané věci či zkušenost s ní. „Bez porozumění není žádného přístupu, a tedy ani percepce,“<sup>119</sup> shrnuje Noë.

Taková pozice je nejenom velice blízká hermeneutickému pojetí metafory u Paula Ricoeura, ale pokud ji přijmeme jako východisko pro další uvažování, pak se celá dichotomie racionálního a iracionálního či emočního a kognitivního, do níž je umění vsazeno a jímž je rámována většina diskusí, ukazuje být přehnaně polarizovaná.

Podívejme se na to detailněji. Kam takové tvrzení situuje pojem estetična, které ze své původní definice vychází ze smyslových vjemů? Alva Noë používá estetických pojmů sporadicky, spíše svou teorii provazuje s termíny umělecký a umění. Ostatně už původní, v platónské filozofii užívaný termín *aisthēsis* odporoval *noēsis*, a tedy vypořádat se s filozofiemi stojícími v historii za konceptem estetična nebylo projektem, do kterého by se Noë chtěl v rámci *Podivných nástrojů* pouštět. Nicméně pustil se do něj autor, kterému se budu věnovat v následující kapitole, Martin Seel. Jeho přínos spočívá mimo jiné v tom, že nezanevřel i na zkušenosti estetické, které však nemají umělecký charakter. Alva Noë by je zřejmě vřadil do primárních aktivit, přestože však jejich nuance a rozdíly oproti běžné zkušenosti existují a nelze je opomíjet. Spolu s tím se však znovu vrací otázka vztahu uměleckého a estetického charakteru umění. Tuto odbočku budeme detailněji rozebírat v následující kapitole.

Noë se tedy vrací k hledání odpovědi na otázku co je umění, co o nás vypovídá a proč nám na něm záleží konkrétnější definicí technologie. Opakuje svoji tezi, že umění předpokládá technologii, praktiku

---

<sup>113</sup> *Tamtéž*, s. 96–97.

<sup>114</sup> *Tamtéž*, s. 150.

<sup>115</sup> *Tamtéž*, s. 150.

<sup>116</sup> *Tamtéž*, s. 150.

<sup>117</sup> Alva Noë. *Varieties of Presence*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2012.

<sup>118</sup> Anna Karczmarczyk et al. „Out of our expectations: Interview with Alva Noë“. *AVANT*. 2011, roč. 2, č. 1, 2011, s. 54.

<sup>119</sup> A. Noë. *Varieties of Presence*, s. 20.

tvoření, aby sbírala vědomosti pro vytvoření účelu. Umění není technologie, technologie je předpokladem umění. A zde se rodí Noého definice podivných nástrojů: „Umělecké dílo je podivný nástroj; je implementem nebo instrumentem, který je obnažený od své funkce. Umění je nepřitelem funkce, je perverzí technologie. [...] Umění [...] má vždy subverzivní funkci.“<sup>120</sup>

Taková definice je jasná a srozumitelná, a navíc poměrně elegantně řeší problém oddělení života a umění. Vydělení tří oblastí lidského života – jednání, myšlení a umění, vycházejíc z kantových kritik nebo teorie umění jako iluze či zdání, znečitelnily či záměrně popíraly možnost, že by umění mělo funkci či kognitivní hodnotu. Zde vidíme, že předpoklad odpojení umění od života, tedy jeho distance, je nezbytný proto, aby se mohlo umění do života znovu vrátit. Noë de facto předkládá stejnou tezi jako Ricoeur. Společnou mají i linii kritického a subverzivního náboje. Umění nabízí prožitek, pochopení i emancipaci.

Noë se díky této tezi zároveň osvobozuje od estetických teorií založených na řemeslnosti či zobrazení a vpuští do prostoru definice umění například i ready-mady. Jeden a tentýž objekt může sloužit zároveň jako pisoár i jako umělecké dílo. Samotný předmět umělecké dílo nezakládá, jde o způsob jeho užití.<sup>121</sup> Duchampova *Fontána* je ztělesněním subverzivního užití původní funkce pisoáru a přesunu do galerijního prostoru, do prostoru jiného významu. Díky takovému náhledu lze přesněji pochopit vztah Noého k médiím – výše uvedená definici „přepisu“ technik prvního řádu na techniky druhého řádu je rámcovým schématem, jehož každý případ musí být posuzován individuálně dle významu, který generuje. V případě *Fontány* přeci nelze tvrdit, že primární funkce předmětu (odtok moči) či člověka (močení) je zviditelněna a stavěna na odiv v případě uměleckého díla vystaveného v galerii. Noë dodává, že ne každý obraz je uměním, a ne každé umělecké dílo (například i obraz) usiluje o to být obrazem.<sup>122</sup> K interpretaci obrazu a umění je třeba kontext. Bez kontextu nelze interpretovat obraz ani způsob zobrazení.<sup>123</sup> Pokud nepochopíme nastavení konkrétního uměleckého díla, jeho komunikační situaci, nemůžeme pochopit jeho smysl. V případě *Fontány* bychom mohli říci, že jde o vztah přerámování našeho očekávání toho, co je umění, směrem k profánnosti. Umělec zpřístupňuje danou věc pro zakoušení v jiné perspektivě.

Noë vyzdvihuje podobnost přístupu k umění a ke vtipu. Hodnota vtipu nespočívá v jeho vymyšlení, zábavnosti či obtížnosti na zapamatování. „Hodnota vtipu – kterou bychom mohli označit za estetickou hodnotu – spočívá v tom, že nám umožní vtíp pochopit.“<sup>124</sup> Umění a vtíp jsou subverzivní, závislé na způsobu prezentace i komunikační situaci. Taková perspektiva pak vrhá nové světlo na tvrzení Noého, že umění je aktivitou druhého řádu, která reorganizuje aktivity prvního řádu. Umělecká díla nám umožňují procházet komunikační krajinou každodennosti a vizuální umělci tuto zkušenost odkrývají.

Pokud bychom toto tvrzení aplikovali na obrazy, jejich klíčovou vlastností je ukazování věcí, zviditelnění věcí.<sup>125</sup> Obrazy jsou nástroji pro ukazování (showing). Jsou modely svého druhu. Opět lze vystává velmi úzká podobnost s pojetím významu a interpretace významu u Paula Ricoeura. Přínosem Alvy Noëla a jeho obrazové teorii modelů je přesun jazykového rámce, ve kterém operuje Paul Ricoeur, do oblasti vizuální. Noë přitom nesklouzává ani do vědeckých analýz obrazu, ani se

---

<sup>120</sup> A. Noë. *Strange Tools*, s. 98.

<sup>121</sup> A. Noë. *Strange Tools*, s. 99.

<sup>122</sup> *Tamtéž*, s. 109.

<sup>123</sup> *Tamtéž*.

<sup>124</sup> *Tamtéž*, s. 110.

<sup>125</sup> *Tamtéž*, s. 147.

o exaktnost nepokouší. Noého model obrazu je de facto modelem naší sociální zkušenosti. Musíme se učit rozumět obrazům. Takové tvrzení se zdá být vůči jazyku nepatřičné – jazyk se musíme učit, obraz přeci vidíme. Na obrazy reagují i zvířata či malé děti, které mluvit neumí. Jak se vypořádat s tímto argumentem?

Děti se musí učit co je obraz, co představuje, jak ho užívat a jak k němu přistupovat. Na rozdíl od jazyka to však probíhá plynuleji v rámci jejich socializace, a tedy zdánlivě neviditelně. Pro děti jsou obrazy skutečností do té doby, než poznají, že jde o reprezentaci. Snaží se na ně šáhnout, sníst je či je objímat, a to podle typu zobrazené postavy či motivu. Stejným způsobem přistupují k měsíci či stínům na zdi, k nimž natahují ruce. Děti se musejí naučit, co jsou to fotografie z alba, kdy fotografie zobrazují boty, které si mají koupit, anebo, později, že nakreslená čára je více než gesto, že je význam. Teprve až když pochopí, že obrazy reprezentují něco, co není přítomné (minulý čas z rodinných fotografií již uplynul, boty naopak ještě na nohou nemají, měsíc je sice skutečný, ale naprosto nedosažitelný a stínová zvířátka také doopravdy neexistují), pochopí význam obrazu.

Podobným způsobem argumentuje i Noë.<sup>126</sup> K těmto argumentům si přibírá na pomoc teorii reprezentace Richarda Wollheima, který poukazuje na zdvojení obrazovosti v případě obrazů-uměleckých děl, konkrétně jeho termín *dvojitý záhyb* (double fold) struktury obsahu.<sup>127</sup> Jde o naučený způsob vnímání obrazu coby zobrazení, o *obrazové vidění* (pictorial seeing). Malé děti tuto schopnost ještě nemají, věří realitě obrazu a chovají se k němu jako k věci, kterou reprezentuje. Oproti tomu ti, kdo tuto schopnost reprezentace již mají, tak vnímají přítomnost nikoliv obrazu coby objektu, nýbrž přítomnost zobrazené situace. Tento dvojitý záhyb je zároveň hlavní charakteristikou specifického způsobu vidění, který Wollheim nazývá *vidět-v* [seeing-in].<sup>128</sup> Jak podotýká Jerrold Levinson, vidět-v je třeba chápat jako zkušenost svého druhu.<sup>129</sup>

Richard Wollheim navazuje na Wittgensteinovo aspektové vidění, příklad z gestalt psychologie, který ukazuje možnosti toho, co vidíme na příkladě psychologických kreseb. Wollheimovi se nicméně zdála Wittgensteinova úvaha příliš schematická, a proto přichází se svým pojmem vidět-v. Zakotvil v něm i funkci materiálu a provedení obrazu; vnímání vymanil z obecnosti a přiblížil konkrétní percepční situaci. Ta zahrnuje i důraz na vnímání obrazu určitým způsobem a v určitém materiálu. Wollheim zároveň podotýká, že percepce je konfiguračním procesem, který probíhá simultánně.

Další rozlišení lze vnímat i v rámci zobrazivosti samotné. Rozdíl mezi vnímáním grafického útvaru jako kresby nebo jako informace zmiňuje pak Nelson Goodman ve svém srovnání Hokusaiovy kresby hory Fudžijama s grafem elektrokardiogramu.<sup>130</sup> Můžeme si je představit jako totožné křivky siluety hory. Nelson Goodman se svým tvrzením, že bychom se neměli ptát co je umění, nýbrž kdy je umění, se přibližuje onomu přepínání percepce. V tomto případě se však přepíná mezi denotujícími systémy. U Hokusaiovy kresby se setkáváme s *obrazem-zobrazením*, které funguje jako obrazový symbol, zatímco graf vnímáme coby *obraz-popis* fungující jako záznam hodnot, tj. informaci zaznamenanou v čase. První příklad vykazuje podle Goodmana syntaktickou plnost: soustředíme se nejenom na tvar, ale i tloušťku linky, médium kresby, strukturu papíru atd, zatímco u druhého vidíme přepis křivky do

---

<sup>126</sup> *Tamtéž*, s. 158.

<sup>127</sup> *Tamtéž*, s. 157.

<sup>128</sup> Richard Wollheim. *Art and its Objects*. New York – London: Harper & Row – Evanstown, 1968.

<sup>129</sup> Jerrold Levinson. „Wollheim on Pictorial Representation“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1998, roč. 56, č. 3, s. 227.

<sup>130</sup> N. Goodman. *Jazyky umění*, s. 204.

dat, do souřadnic v rámci grafu, jenž nám může určit, zdali dostaneme infarkt, nebo ne. Jak u Wollheima, tak u Goodmana lze vysledovat, že se snaží ustanovit takový percepční mod, v němž by se jednoduchost a přímočarost sdělení (byť obrazového) rozprostřela mezi vnímání materiálu (médiu), námětu, a kontextu, v němž je obraz viděn. De facto se oba pokouší rozlišit různé módy percepce, či vizuální zkušenosti. Goodman se více zaměřuje na definování uměleckého obrazu v rámci obrazového vidění.

Virgil C. Aldrich tvrdí, že Wittgensteinovo *vidět-jako* vykazuje velkou podobnost s principem estetického vidění obecně a volí pro to termín *aspektové vidění* [aspect seeing]. Abychom něco uviděli esteticky, musíme přepnout naši pozornost od jiných záměrů. Zdůrazňuje, že aspektové vidění není pozorování, „nýbrž je vnímání v imaginativním modu.“<sup>131</sup> Umělec je tím, který vybírá ze skutečnosti jen určité aspekty, které nám pak v díle prezentuje. Tyto aspekty jsou daném díle uloženy a je na divákovi, aby je objevil a propojil.

Touto úvahou se inspiroval již také zmiňovaný Marcus Hester. Ve svém textu „Metafora a aspektové vidění“<sup>132</sup> akcentuje otevřenost a imaginativnost metaforického vidění. Pro pochopení metafory musíme vidět něco jako něco jiného. Můžeme vidět i několik možných významů najednou. Nejde tedy o pouhé přepínání percepce na obraz buď králíka, nebo kachny, nýbrž o obrácený proces. U metafory (stejně tak u uměleckého díla) nemáme dán celek, pouze aspekty kontextu věty a anomálního metaforického výrazu. Na umělci leží tíha výběru a propojení prvků otisknutých do díla a na divácích snaha i schopnost porozumět o jaké aspekty jde a jaký interpretační směr nabízejí.

Dříve, než představím závěrečný příklad, aby teorie Alvy Noëho měla konkrétní podobu, shrnu dílčí argumenty, kterými ve srovnání v Ricoeurem přispěl k pátrání po smyslu a charakteru umění.

- a) Umění odráží aktivity prvního řádu. Aktivity prvního řádu jsou organizací, technikou, způsobem, kterým fungujeme ve společnosti a způsobem, jak činíme věci funkčními. Jsou naučené (kulturní rovina) i intuitivní (biologická rovina).
- b) Obrazy (coby aktivity prvního řádu) jsou modely, které mají význam. Je potřeba se jim učit. Je potřeba pochopit, že reprezentují nepřítomné. Pochopení obrazu nelze redukovat na percepční vjem, jde o komplexní a simultánní proces, který ústí do vnímání smyslu.
- c) Umění je aktivitou druhého řádu, je nástrojem obnaženým ze své funkce. Umění je podivným nástrojem. Vzhledem k aktivitám prvního řádu má účel reflexivní a subversivní.
- d) Umění funguje jako dvojí model, umožňuje vidět něco v něčem či něco jako něco jiného. Odkrývá předpoklady a situace aktivit prvního řádu.

Na závěr této kapitoly představím tři příklady konstrukce obrazu, které odpovídají teorii Noëho.<sup>133</sup> Představme si tři podobné situace.

První: Jsme na školním zápase fotbalových družstev a sledujeme výkon svého dítěte v týmu. Používáme fotografický či kamerový záznam, abychom mohli ukázat svým přátelům (skutečným i virtuálním) rodině, nebo i dítěti samotnému, jak je šikovné (či nešikovné). Fotografie nám slouží jako určitý nástroj

---

<sup>131</sup> Virgil C. Aldrich. „Pictorial Meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects“. *Mind, New Series*. 1958, roč. 67, č. 265, s. 79.

<sup>132</sup> Marcus Hester. „Metaphor and Aspect Seeing“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1966, roč. 25, č. 2, s. 205–212.

<sup>133</sup> Alva Noë řeší obdobné situace na stránkách 145–167.

ke zviditelnění – v tomto případě činnost konkrétní osoby, protože k ní máme vztah. Způsob zachycení buď není primární (hlavně, že snímky existují), anebo je směřován k tomu, abychom zvěčnili potomka „v akci“ či v nějakém vizuálně atraktivním prostředí a gestu. Zápas si sice užíváme a fandíme, ale čím dál více se noříme do hledáčku aparátu, abychom něco nepromeškali – jako kdyby nám náš zážitek nestačil a jeho zaznamenání se stalo důležitější.

Druhý: Jsme doma u televize a sledujeme přímý přenos z fotbalového utkání na mistrovství. Není potřeba, abychom se ptali nebo zkoumali, co znamená a jak vypadá sportovní přenos, vizuální pravidla i jejich smysl jsou poměrně jasná. Televizní režisér rozdělí kameramany tak, aby vizuálně pokryli celou plochu hřiště. Někteří kameramani mají za úkol sledovat obecenstvo, jiné trenéry a střídací lavici. Podle místa a situace mají určené (nebo jim režie průběžně uděluje instrukce) i šíře záběrů – od detailů po celky, tak, aby při skládání dílčích úhlů nepůsobil záznam monotónně a aby zachytil, co je potřebné. Co je však potřebné? Jakožto diváky nás zaujímá především pohyb míče, těšíme se na okamžiky, kdy jedno či druhé družstvo dostane gól. Zároveň záznam musí vytvořit takovou vizuální atmosféru, abychom se do hry „ponořili“, a tedy měli zážitek jako kdybychom seděli na tribuně. Režie nechává sledovat sportovce, kteří ukořistili míč, zoomuje na jejich umné klíčky a hlavičky, ukazuje propocené dresy, objetí po úspěšném gólu a tváře skandujících fanoušků. V době konání fotbalových utkání není neobvyklé v domě slyšet přes několik pater, zdí a skrze otevřená okna různé výkřiky nadšení a povzbuzování, přestože diváci jsou izolovaní ve svých bytech s pivem na stolečku. Napětí vytvořené hrou a (nemálo také) záznamem eskaluje k hlasitým emočním projevům.

Třetí: Jsme v galerii a sledujeme videoartové dílo Douglase Gordona a Phillipa Parrena *Portrét 21. století*. Autoři natočili během fotbalového utkání Realu Madrid a Villareal na 17 kamer domácí hvězdu, hráče Zinedina Zidana. Způsob jejich „filmování“ však popírá tradiční žánr fotbalového záznamu. Centrem pozornosti všech 17 kamer je tělo a osoba tohoto sportovce. Záběry jsou natolik detailní, že sice můžeme fetišisticky sledovat pohyb svalů, mimická gesta či směr pohledů, nepoznáme ale již kam nebo na co se dívá, nevíme, kde se nachází míč a v jaké fázi je hra jako celek. Zcela ztrácíme kontext hry. Hru vidíme jen pokud se míče ujme Zidane, spolupráci či šarvátky, když jich je Zidane účasten. Paradoxně však nelze sledovat fotbalistu očima fotbalového fanouška, protože nám umělci neposkytnou zážitek celého zápasu. Díky výběru jednoho aspektu se z videa stává ikonizující, objektifikující obraz, který působí vůči danému žánru televizního záznamu utkání subverzivně, podivně. Podivně a význačně působí i na nás. Na jedné straně se takový způsob zobrazení blíží pohledu rodiče na fotbalovém utkání svého dítěte, kdy v centru naší pozornosti také stojí jedna osoba, nikoliv celek hry. K Zidanovi však takto důvěrný vztah recipient nemá, není autorem takového záznamu, neparticipuje na něm jako rodič, dle jeho různých znalostí z populární kulturní o Zidanovi ví či neví mnoho. Dívá se na umělecké dílo, které reflektuje, které přesouvá pozornost z účelu hry na člověka, ale zároveň tak reflektuje nepatřičnost individuality ve skupinové hře. Fotbalová hra se v podání tohoto díla stává bezúčelnou, jelikož nastavení kamer popírá její smysl. Gordon a Parreno tak vystavují našim pohledům nejenom Zidana, ale i způsob organizace našeho vidění.





Douglas Gordon – Philippe Parreno Zidane. *A 21<sup>st</sup> Century Portrait* [galerijní videoinstalace]. 2006.

Zatímco první situaci by Alva Noë nazval užitím obrazu, *technologíí vidění* (jelikož všechny nástroje jsou více či méně elaborovanými technologiemi), poslední situace je uměleckým dílem. V prvním případě vytváříme obraz (making pictures), obracíme pozornost k tomu, co chceme zobrazit. Paralelně s Ricoeurom, který mluvil o vztahu řeči a textu, zde docházíme k podobnému schématu: jde o fixovaný způsob vidění; nacvakané snímky odrážejí a sdělují náš záměr, vytvářejí první distanci mezi naší myslí a způsobem zprostředkování vnímaných skutečností. Nejsou ale uměním.

Druhá situace pracuje s obrazovými prostředky tak, aby vytvořila komplexní a konzistentní podívanou. Nejde však přitom o individuální záměr autora – způsob tvorby fotbalových přenosů je kodifikovaný, konvenční, normativní. Má také jasný cíl – zprostředkovat informativně, ale poutavě skutečnost, umožňuje divákům „být u toho“, zažít danou situaci. Jiné sdělení záznam nekomunikuje. Z takového přenášení skutečnosti utrží jeho výrobce peníze. Ti, kteří se na záznam dívají, by onen strávený čas kategorizovali jako „zábavu“ či „odpočinek“. Čas strávený zhlédnutím přenosu fotbalu nerozvine naši představivost, ale nemůžeme popřít, že má svůj specifický vizuální jazyk.

Pokud bychom se vrátili k předchozí kapitole o rozdílu mluvy, textu a díla, vidíme nyní poměrně široké manipulační pole rozprostírající se mezi textem a dílem, respektive uměleckým dílem. Dílo ve smyslu, jak jsme jej definovali výše, odpovídá dílu uměleckému. Žánr fotbalového přenosu by však jistě také splňoval alespoň některé kategorie, a to fixovanou strukturu celku a určitý styl. Liší se však v záměru, v autorově intenci. V tomto případě bychom obtížně hledali autora, který chce ukázat model či rozvrh světa – režisér i kameramani operují skrze známé obrazové postupy, jejich cílem je honorář za vykonanou práci, televizního producent chce utržit zisk ze sledovanosti. Ani divák nemusí v rozpacích stát nad televizí a rozhořčeně se ptát: „Co to je? To není fotbalový přenos!“ Nikdo z účastníků vzniku

a recepce tohoto „díla“ neodbočuje od obvyklého chování. Útvar fotbalového přenosu by bylo možné také označit za dílo, ovšem v oslabeném významu. Nazvěme jej dílem určeným a odpovídala by mu estetika atmosférického jevení Martina Seela. Spadalo by sem jak užité umění, tak i díla informačního a jiného charakteru, všechny projevy vykazující fixovanost svého projevu, strukturální uzavřenost, stylovou konvenčnost a konkrétní (neumělecký) cíl, jemuž jsou všechny složky podřízeny. Role autora je v tomto případě také oproti uměleckému dílu radikálně oslabena, redukována na plniče žánru a funkce.

Kdybychom se vrátili k fotbalovému příkladu, film Zidane před nás staví neobvyklý formát natáčení – samotný způsob zobrazení by tedy byl jedním aspektem, který z díla vystupuje. Druhým je pochopitelně centrální námět – osoba fotbalisty, jeho chování, pohyby, akce. Nicméně neopominutelným významem konstruuujícím napětí je i to, co před očima nemáme, co nám autoři „upírají“. Fakt, že nevidíme samotný zápas „pořádně“, je kontextem, díky němuž toto umělecké dílo může fungovat. Podobně tak i spousta jazykových metafor má zamlčený kontext, který ale musíme objevit, abychom pochopili, že jde o metafory. Nevidíme fotbalistu coby týmového hráče, ale jako izolovaný, zvěcněný, kamerou oslavovaný subjekt. Z potěšení ze hry se díky 17 kamerám naše pozornost přesouvá výhradně na něj.

### 3.3. Rozsah estetické zkušenosti u Martina Seela

V dosavadním výkladu této práce byl ukázán stupňovitý model interpretace díla, obecné podmínky jeho vzniku i významu zkušenosti vytvářené jeho recepcí. Jak Paul Ricoeur, tak Alva Noë se však jen sporadicky přibližovali k estetickým pojmům jako jsou estetická zkušenost, estetický objekt, i obecněji ke vztahu umění a estetiky. Autorem, který tuto cestu podnikl, a jehož závěry vykazují celou řadu shodných prvků s výše uvedenými argumenty, je německý filozof a estetik Martin Seel.

Jeho estetika jevení předložená ve stejnojmenné monografii<sup>134</sup> vytyčuje různé stupně intenzit estetického zážitku a ustanovuje vztah mezi estetickou a uměleckou zkušeností. Seelova estetika jevení koreluje s našimi předpoklady o stupních a nuancích estetické zkušenosti (respektive stupních živosti metafory), a to od přechodného či náhodného zájmu až po umělecké dílo.

Jak bylo zmíněno v úvodní kapitole o estetické zkušenosti, problematickým jevem se ukazuje být především inherentní napětí mezi vnímáním a myšlením ve zkušenostním procesu. Teorie Martina Seela nám v této fázi argumentace pomůže doložit, že heterogenita uměleckých strategií (zahrnujících i ty neumělecké) neznámá opuštění koncepce estetické zkušenosti, nýbrž že je třeba rozlišit rozdíly a vrstvy v estetickém zážitku. Seel tvrdí, že „Všechny relevantní umělecké rozdíly jsou provázané s estetickými rozdíly – rozdíly v jevení. Umělecká díla nejsou vyjevovanými věcmi s přidaným intelektovým obsahem, nýbrž jedinečné události procesu jevení.“<sup>135</sup> Poukazuje na to, že různé tendence a styly se liší konstitucí prvků a na diváka se klade požadavek rozpoznat jejich modus operandi. Přestože se výsledný charakter estetické zkušenosti liší, zůstává stále estetickou zkušeností, jevením, jak by řekl Martin Seel. „Pro proces umělecky orientované percepce není rozhodující, které z těchto sil – smyslové zakoušení, imaginativní projekce nebo reflektující kontemplace – dominují, určující je spíše skutečnost, že se tou či onou cestou, dříve či později společně propojí v jeden pohyb.“<sup>136</sup> Sám Seel připouští, že předpoklad estetického objektu jako takového může být pro teorii umění problematický, jak lze například pozorovat u Friedricha Hegela nebo pro Arthura Danta.<sup>137</sup>

Seel oproti tomu nejenomže z procesu jevení vychází, on jej určuje coby klíčovou událost pro estetickou zkušenost. Neznámá to však, že umělecká díla či estetické počítky nemají reflexivní či kognitivní charakter, právě naopak. Vymezuje se také postoj, který v estetice přetrvává od dob Kanta, a to určení uměleckých děl jak estetických objektů s jakýmsi přidaným rozumovým obsahem.<sup>138</sup> Žádné estetické vnímání není pouze konceptuálním věděním, ať je již toto v jakékoliv míře spoluúčastno celkové zkušenosti. Estetické vnímání neznámá objevování konstituce světa, nýbrž jako takové jej chce exponovat, ukázat, zpřítomnit.<sup>139</sup> Nelze na tomto místě nezpomenout na Noého teorii podivných nástrojů, které odhalují, dávají na odiv aktivity prvního řádu. Oba autoři se shodnou v tom, že umění představuje, ukazuje, avšak zatímco Seel zůstává u obecných popisů vlastností a imaginativních pochodů, Noë velmi jasně určuje východiska, které umění zobrazuje. Je to způsobené především tím, že zatímco tématem reflexe v teorii Noého je především umění, Seel se zajímá o estetickou zkušenost

---

<sup>134</sup> M. Seel. *Aesthetics of Appearing*. Viz též např. Martin Seel. „On the Scope of aesthetic experience“. In: Richard Shusterman – Adele Tomlin (eds.). *Aesthetics experience*. New York – Oxon: Routledge, 2008, s. 98–106.

<sup>135</sup> M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 23.

<sup>136</sup> *Tamtéž*, s. 82.

<sup>137</sup> *Tamtéž*, s. 22.

<sup>138</sup> *Tamtéž*, s. 23.

<sup>139</sup> *Tamtéž*, s. 55.

v celé její šíři. Referenci k aktivitám prvního stupně lze skutečně stanovit jen v případě umění, pro ostatní formy estetické zkušenosti by taková vědomá reflexe a strukturace platit nemohla. A tak zatímco v případě Seela se zdá definice umění příliš obecná, Noëho konkrétnost znemožnila ukázat spektrum estetické zkušenosti. Proto pro naše záměry je potřebné tyto teorie propojit.

Ačkoliv by název poukazující na percepci, jevení mohl svádět k tomu, že teorie Martina Seela bude stát v protikladu k tezi o komplexnosti smyslového i rozumového procesu odehrávajícího se během interpretace (uměleckého) významu, není tomu tak. Lidská percepce se podle Seela vyznačuje možností vědomé a konceptualizované zkušenosti. Estetická percepce je podle něj konceptuálně determinovaná.<sup>140</sup> Seel uvádí, že v tomto ohledu pokračuje v tradici od Baumgartena po Adorna, rozpracovává však detailněji způsoby, jak se estetická percepce stává artikulovanou percepcí.<sup>141</sup> Ve všech případech estetického vnímání (od neuměleckých situací až po umělecká díla) je v okamžiku estetického vnímání přítomna určitá reflexe. V jednoduchém schématu se jeho dělení „stupňů“ percepce dělí na *vnímání něčeho* (perceiving of), *vnímání, že* (perceiving that) a *vnímání jako* (perceiving as),<sup>142</sup> tyto stupně odpovídají *pouhému jevení* (mere appearing), *atmosférickému jevení* (atmospheric appearing) a *uměleckému jevení* (artistic appearing).

Estetickou zkušenost definuje Seel jako „[...] estetickou percepci s událostním charakterem. Mluví zde o událostech v historicko-kulturním smyslu, v němž je výjev událostí díky faktu, že se stává událostí pro někoho, ať je to již jeden nebo více jedinců.“<sup>143</sup>

Seelova estetická teorie tedy nevyčleňuje lidské vědomí, ba naopak je na něm postavena. Estetické jevení se manifestuje jako hra, specifické uspořádání simultánních aspektů estetického objektu. Seel chápe estetický objekt jako významuplnou strukturu, konstelaci prvků, které jsou vnímány esteticky.

Mohou to být zvuky města, odraz na hladině, může to být orchestrální předvedení skladby, pozorování pohybu. Pro jeho definici objektu (a následně tak i chápání toho, co je na umění estetické) je klíčová jeho časovost a libovolná materializace. Estetický objekt je konstelací událostí (v libovolném médiu), což platí jak pro situační a časová média, tak i pro pevné předměty (tj. například sochy). „Každý objekt se stává komplexní událostí a každá událost komplexním objektem estetické percepce. [...] všechno umění je umění temporální.“<sup>144</sup> Takové tvrzení je poměrně zásadní, jelikož vylučuje modernistické předpoklady mediální specifičnosti coby teoretického uchopení estetické zkušenosti. Zároveň díky této definici přichází Seel s definicí estetiky: „Jak by člověk mohl lakonicky poznamenat, estetika má co dočinění se situacemi, v nichž něco nebo všechno se stává jedinečnou (objektivní) událostí percepce z důvodu, že se v ní odehrává jedinečná (subjektivní) událost percepce.“<sup>145</sup> Dané prnutí mezi subjektivním a objektivním faktorem vnímání je klíčový, ostatně i Ricoeurovo schéma tří mimésis pracuje se stejnou dynamikou.

V Seelově definici estetického jevení hraje velkou roli imaginativní předmět, který se odlišuje například od simulace. Seel rozlišuje reálné a irrealné smyslové objekty. Reálné smyslové objekty jsou v principu dosažitelné pro percepční setkání, zatímco s irrealními se můžeme setkat jen naší představivostí.<sup>146</sup>

---

<sup>140</sup> *Tamtéž*, s. 25.

<sup>141</sup> *Tamtéž*.

<sup>142</sup> *Tamtéž*.

<sup>143</sup> M. Seel. „On the Scope of Aesthetic Experience“, s. 99.

<sup>144</sup> M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 56.

<sup>145</sup> *Tamtéž*, s. 56.

<sup>146</sup> *Tamtéž*, s. 71–73.

Irreálné smyslové objekty dané v umění (literární postavy atd.) jsou však řízeny určitým scénářem, na základě si je představujeme.<sup>147</sup> Jsou vázány a řízeny představami vloženými do díla. Lze tedy hovořit i estetickém objektu v našich představách, tj. o objektu, který reálně neexistuje. Lze jej chápat, interpretovat a uchopit podobně jako reálné estetické objekty: můžeme se s ním setkat, můžeme jej vnímat, vizualizovat si ho, nahlížet v různých aspektech. Ačkoliv samotný proces představování a rozumění je subjektivní, předměty našich představ dodávané uměleckými díly lze objektivně uchopit, mají určitý rámec, podobu, scénář, strukturu.<sup>148</sup> Pro objekty a události odehrávající se v imaginaci pak platí analogické podmínky.<sup>149</sup>

Nicméně, dodává Seel, existuje určitá asymetrie v jejich módu. Zatímco estetická percepce uchopuje předměty v jejich aktuálním jevení, konkrétní situaci, která probíhá simultánně s pohyby našeho těla, a tedy je proměnlivá, estetická imaginace je řízena kolektivními či tvůrčími impulsy, jejich autonomie je tedy jenom „půjčená“. Například vnímání fiktivních bytostí z románu, jejichž vzhled, chování a rysy jsou dané jen a pouze literární formou, je vázáno k tomu, co nám autor představil slovy. Nemůžeme je, jako například u sochy, obcházet z různých stran, dívat se, jak se na nich leskne povrch, sledovat odrazy atd. „Zkrátka, je rozdíl, pokud vnímám objekt v dané situaci nebo pokud si ho představuji mimo danou situaci,“<sup>150</sup> komentuje Seel.

Ne všechno, co si představujeme, je však umění a vytváří uměleckou či estetickou zkušenost. Pokud bychom chtěli definovat charakter estetické imaginace, je třeba se vrátit k Seelově koncepci jevení coby simultánní reflexivní situace okamžiku vnímání. Estetická imaginace se odehrává v modulaci vědomí, kdy se setkáváme ať již se skutečnými, tak s irreálnými objekty v jejich přítomnosti.<sup>151</sup> Smyslové projekce se stávají estetickými právě v momentu, kdy si objekty představujeme v jejich plném jevení.<sup>152</sup>

Estetická imaginace se realizuje i pokud se setkáváme s objektem reálným. V mé práci je klíčová teze, že právě díky imaginaci dosahuje umělecké dílo skutečných obrazů, prožitků a emocí, které vytváří alternativní cestu ke stereotypním cestám v životě. Moc uměleckého díla nespočívá v tom, že vytváří více či méně smyšlené či reálné objekty a události. Jeho síla spočívá v rezonanci uměleckého díla se životem, v tom, že recipientovi vytvoří takovou estetickou a imaginativní zkušenost, která je jedinečná, která nám přinese určitou formu pochopení, škálu emocí i jejich strukturaci, v otevření alternativních režimů vnímání či chápání.

I Seel k takovému sdělení dospívá. Tvrdí, že estetická percepce založená na pozorování skutečnosti či uměleckého díla se následně transformuje do imaginativní expanze. Estetické vědomí proto jde daleko za rozsah percepce.<sup>153</sup> Estetické vědomí je komplexnějším pojmem než estetická percepce. Vzniká tehdy, pokud vnímaný či představovaný objekt před námi vyvstává ve svém jevení, pokud se dává do pohybu imaginativní projekce jejich přítomnosti.<sup>154</sup>

---

<sup>147</sup> *Tamtéž*, s. 72.

<sup>148</sup> *Tamtéž*, s. 78.

<sup>149</sup> *Tamtéž*, s. 70–71.

<sup>150</sup> *Tamtéž*, s. 77.

<sup>151</sup> *Tamtéž*, s. 73.

<sup>152</sup> *Tamtéž*, s. 74.

<sup>153</sup> *Tamtéž*, s. 86.

<sup>154</sup> *Tamtéž*, s. 104.

Souvisí s tím také jeho poznámka o vázané a volné imaginaci. Toto rozlišení se analogicky objevuje i v teorii metafor, které se dělí na mrtvé, živé a otřepané, přičemž otřepané prezentují klišé, stereotypní či užité, leč umělecky ztvárněné obrazy a věci. Nejvíce vjemů do našeho života totiž přináší populární kultura, a proto lidská představivost je formována především modely dosazovanými do naší mysli. Jde o imaginaci vázanou, jelikož takové modely a obrazy jsou nám dány, jsou sémanticky jasné, uzavřené, afirmativní.<sup>155</sup> Volná imaginace je oproti tomu variací, remodelováním předmětů a jevů daných vázanou imaginací.

„Volná imaginace je volná v tom smyslu, že si může vybrat časy a spojení, díky nimž se rozehrává, je také volná v tom smyslu, že je otevřená variacím a kombinacím modelů, na které z větší části implicitně spoléhá. Ale zůstává řízená převážně akustickými, vizuálními a narativními vzorci, jimž vděčíme za uměleckou imaginaci umělců nebo lidem z reklamy.“<sup>156</sup>

V návaznosti na tento citát Seela, s nímž se zcela ztotožňuji, bych jen ráda navázala, co z takové teze plyne pro umění. Cílem umění a jeho inovace by neměla být soutěž o originalitu *per se*, nýbrž snaha představit divákovi takové imaginativní vzorce, které poukážou a otevrou nové cesty mysli, které dovedou esteticky reorganizovat zažitá modely zkušenosti a vnímání. Stejně tak z něj plynou důsledky pedagogické – způsob výuky žáků či studentů by neměl směřovat k dokonalému zvládnutí napodobení či pojmenování určitého předmětu či výjevu, nýbrž měl by spočívat v tvůrčím a inovativním přeuspořádáním známých prvků. Jakkoliv jsou určité řemeslné a formální techniky nezbytné a nutné pro profesionalitu celkového výsledku, pokud se samotná technika stane sdělením, nemůže ze své podstaty přinášet zážitek volné imaginace. A je to právě představivost, která umožňuje člověku stát se svobodným.

Motiv „volnosti“ se odhaluje i v Seelově práci s pojmem *neurčenosti* (indeterminancy), která konstituuje jeho chápání percepce i estetické percepce. Seel vychází z pojetí neurčenosti u Paula Valéryho.<sup>157</sup> Každé určité pojetí či náhled na jednu situaci zároveň vylučuje řadu dalších aspektů, jak se na ni dívat. Každé určení, že něco je *tak a tak* (being-so) zůstává závislé na teoretických a praktických zájmech této určenosti. Pro estetické vnímání je však klíčové, aby člověk přistupoval k objektům bez předem daného zájmu či vzorce. V tomto ohledu Seelova teorie následuje kantovské předpoklady bezzájmovosti i fenomenologickou distanci, *epoché*, se kterými vstupujeme do procesu estetické recepce. Pro Seela je však nejpodstatnější intenzita a simultaneita přítomnosti, v níž se estetické jevení uskutečňuje, mnohost aspektů, do nichž se při pozorování noříme, které konstituují jedinečnost toho, jak se nám objekt jeví.<sup>158</sup> Pokud objekty vnímáme esteticky, jsme všímavější k jejich neurčenosti. A ona všímavost, pozornost k tomu, že se něco jeví, spolukonstituje estetickou zkušenost.

Estetické jevení funguje podle Martina Seela aspektově – namísto věcí, které by se jevily tak a tak, (tedy obvykle, určitě), se rozehrává a otevírá způsob, jak mohou být konkrétně vnímány. Tato forma zkušenosti se odlišuje od propozičního myšlení.<sup>159</sup> „Jestliže předmět je charakterizován za pomoci obecných pojmů, musíme vypustit ze zřetele, jak se jeví zde a tady. Epistemický proces musí ignorovat specifickou a často proměnlivou smyslovou přítomnost daných objektů.“<sup>160</sup> Oproti tomu ukazuje, že

---

<sup>155</sup> *Tamtéž*, s. 85.

<sup>156</sup> *Tamtéž*.

<sup>157</sup> *Tamtéž*, s. 52.

<sup>158</sup> *Tamtéž*.

<sup>159</sup> *Tamtéž*, s. 52–53.

<sup>160</sup> *Tamtéž*, s. 53.

během estetického jevení se určitý objekt vyjevuje ve své fenomenální neurčitosti. Může se odehrát kdykoliv a kdekoliv, vzniknout jakkoliv.

Propoziční myšlení však nelze zcela překrýt s konceptem poznávání či racionality. Takzvaná „racionalita“ či účelová racionalita se obvykle dostává do opozice vůči estetické zkušenosti nikoliv proto, že jde o rozum či kognitivní schopnosti, nýbrž proto, že jde o determinovaný model myšlení a jednání – obecným se ruší jedinečnost konkrétního, dosazenou metodou se ruší možnost vlastní interpretace, stereotypním a nařízeným jednáním se ruší možnost svobody. Estetická setkání proto mohou a mají kognitivní charakter, přestože jsou estetické, jelikož jsou předem neurčené.

Estetické vědomí je součástí lidské mysli. Ne vždy je toto vědomí aktivováno, ne vždy máme čas, energii a prostor (jak fyzický, tak mentální) pro estetické vnímání. Nicméně naše mysl neustále vnímá, představuje si, vzpomíná si, sní, stejně jako prochází každodenní skutečností, která má estetické znaky, ovšem zda vnímáme či nevnímáme esteticky, záleží na naší konstelaci. Umění a estetické objekty nemají jinou přítomnost, my jim však díky naší pozornosti a otevřenosti jsme schopni vyčlenit čas a prostor, v němž získávají jedinečnou, speciální prezenci, v nichž se jejich vlastnosti či aspekty mohou ukázat a odhalit.

### 3.3.1. Pouhé jevení, atmosférické jevení, umělecké jevení

Za minimální koncept estetického jevení Seel považuje *pouhé jevení* (mere appearing). Jde o hru jevení předmětu (či situace).<sup>161</sup> Není to předmět, který obsahuje estetické vlastnosti, nýbrž naše vnímání tohoto předmětu jako specifické situace. Vnímání lze všechno jakýmkoliv způsobem a skrze jakýkoliv zájem. Estetická percepce se od jiné, běžné percepce liší především konceptualizací zkušenosti, jde o komplementivní estetickou percepce.<sup>162</sup> Minimálním konceptem je *vnímat něco* (perceiving of something) kvůli vnímání samému.<sup>163</sup> „Při estetické percepce je konstelace způsobů jevení toho, co je vnímáno, uchopena v procesu jejich simultánního vyjevování“.<sup>164</sup>

Martin Seel uvádí příklad červeného balónu ležícího v trávě. Zatímco k balónu v trávě lze přistupovat z různých hledisek, z hlediska estetického jevení jde o situaci, kdy simultánně vnímáme různé aspekty jeho přítomnosti v trávě. Jde o jeho tvar, o červenou barvu v zelené trávě, o sluneční odrazy na povrchu balónu nebo kapky rosy na trávě. Simultaneita všech těchto vlastností trvá a mění se v čase, nelze proto mluvit o statickém jevu, nýbrž o trvání, o situaci jevení. Estetické jevení stáčí naši pozornost ke vnímání předmětů v jejich fenomenální jedinečnosti. Nejde o fakt, že víme, že se daný předmět má nahlížet tak a tak, nýbrž o otevření se specifickým jeho jevení. Seel zde adaptuje tradiční koncept Kantovy bezzájmovosti a přidává k němu určité percepční a myšlenkové uzávorkování. Nepřistupujeme k realitě skrze naše znalosti, nýbrž vycházíme z toho, jak se nám realita jeví ve své jedinečnosti. Seel se zde inspiroval Hansem Georgem Gadamerem, a to když převádí Gadamerovo splývání horizontů na otevřenou přítomnost, v níž splývají smysly, jednání a získané vědomosti. Zatímco Gadamerovo splývání horizontů je v duchu hermeneutiky míněno jako průtnutí dvou zkušeností a interpretací, Seel

---

<sup>161</sup> *Tamtéž*, s. 35–43.

<sup>162</sup> *Tamtéž*, s. 24; viz též. s. 91.

<sup>163</sup> *Tamtéž*, s. 25.

<sup>164</sup> *Tamtéž*, s. 49.

se se ve svém výkladu poněkud oproštuje od historicity objektů ve prospěch teď a tady, v nichž estetické vnímání přichází jako určitý mód daného horizontu předmětu.<sup>165</sup> Na Gadamera navazuje Seel i ve své definici estetické percepce coby hry toho, jak se nám předmět jeví. Zatímco Gadamer chápe hru především sociálně a v jistém smyslu i edukativně, Seel opět převádí tento pojem do neutrálního světa estetického jevení.

Zároveň s tím jsme si však vědomi naší pozice vůči tomuto předmětu a naší zkušenosti, v níž jsme spolu s daným objektem spoluúčastníky. Tato interakce nám dovolí vnímat, jak vidíme, cítíme, posloucháme. „Nemůžeme být pozorní k přítomnosti objektu, aniž bychom si byli vědomi naší vlastní přítomnosti.“<sup>166</sup>

Dalším typem jevení je tzv. *atmosférické jevení*. Seel uvádí, že takové jevení nastává, pokud *vnímáme, že* (perceiving that), tj. když se artikuluje percepční význam.<sup>167</sup> Příklady, které uvádí Seel, by odpovídaly našemu vnímání užitého umění. Jde o věci a jevy, jimiž se člověk obklopuje a s nimiž se může ztotožňovat, spoluvytvářet díky nim náladu či identitu. Zmiňuje hudbu v místnosti, kousek barevné látky na oblečení, architekturu coby náladu města. Atmosféra je smyslově vnímatelná a existenciálně signifikantní artikulací uskutečněných i neuskutečněných životních možností.

Pokud bychom se znovu vrátili k příkladu míče v trávě, tak při atmosférickém jevení by nám míč mohl připomenout děti, které ho tam nechali či naše dětství, kdy jsme si hráli venku, pocítili bychom nostalgii či přání si znovu zahrát. Atmosférické jevení propojuje aktuální vnímání s našimi imaginativními projekcemi a očekáváními. Jde o smyslovo-emoční vědomí určitých existenciálních souvislostí, které se vyjeví v souvislosti s naším vnímáním objektu.<sup>168</sup> „V tomto ohledu lze hovořit o *spoluvnímatelné* (corresponsive) estetické percepce.“<sup>169</sup> Jde vždy o významuplnou percepce. Generování významu a imaginativní i temporální rozprostřenost jsou ne-signifikantnějšími specifiky atmosférického jevení oproti pouhému jeví. Při atmosférickém jevení se dávají aspekty biografické, historické i sociální do hry s podobou, vůní, taktilitou či situovaností objektu.<sup>170</sup>

Seel uvádí další příklad, a to předmětů používaných při různých rituálech – pokud bychom jim nedali určitý význam, pokud bychom jim nerozuměli a nechápali, co představují, nepůsobily by v tomto smyslu esteticky. Stejně tak zmiňuje nezbytnost určité kulturní znalosti a výbavy, pokud máme přistoupit ke stolečku z Ikey či ke stolečku od nějakého významného designéra.

Atmosférické jevení také často přináší souběh představovaného či vybaveného s tím, co aktuálně vidíme. Zatímco se díváme na fotografii krajiny, představujeme si také krajinu našeho dětství. Aspekty prožívané situace tedy mohou být vnímány jako fakultativní objekty imaginace. Během atmosférického jevení vnímáme konkrétní situaci jako dočasnou formu našeho života. Reflexe přítomnosti se neodehrává – jako u pouhého jevení – pouze tady a teď, nýbrž spoluvnímající vědomí je otevřené krásným i příšerným ozvěnám minulosti i budoucnosti.

---

<sup>165</sup> *Tamtéž*, s. 32.

<sup>166</sup> *Tamtéž*, s. 31.

<sup>167</sup> *Tamtéž*, s. 92.

<sup>168</sup> *Tamtéž*, s. 93.

<sup>169</sup> *Tamtéž*, s. 93.

<sup>170</sup> Pojem estetiky atmosféry Seel přejímá od Gernota Böhmeho a dále tento termín adaptuje. Viz Gernot Böhme. „Atmosphere as a Fundamental Concept of a New Aesthetics“. In: *Thesis Eleven*. 1993, roč. 36, č. 1, s. 113–126.



Třetím specifickým jevením je *umělecké jevení* (artistic appearing). To se týká objektů umění a umělecké produkce. Ačkoliv mohou obsahovat jak pouhé jevení, tak atmosférické jevení, klíčem k jejich estetické povaze je konstelace médií jevení.<sup>171</sup> Umělecké dílo je nepřeložitelné do jiné konstelace. Výměnou nějakého slova, materiálu, barvy či tónu změníme strukturu uměleckého díla, čímž původní umělecké dílo mizí (pochopitelně pokud v jeho samotné struktuře není zakotvena otevřenost<sup>172</sup>). Oproti pouhému jevení, které je asémantické či atmosférickému jevení, které nese význam, umělecké jevení generuje význam. Je to procesuální situace, situace vytvořená pro interpretaci, situace, v níž se očekává dialog.<sup>173</sup> Všechny znalosti, postoje, reflexe, imaginativní schopnosti, které dílo vyvolává a které recipient aktivizuje přivádějí umělecké dílo k životu. „Je to pouze v tomto jevení, kdy skutečné či neskutečné výskyty lidského světa se zpřítomňují. Je to jen prostřednictvím pozornosti ke konstelacím této *přítomnosti*, že můžeme participovat na konstelacích *prezentovaných* uměleckým dílem.“<sup>174</sup> Seel uvádí v tomto směru dva příklady. Pokud si nejsme vědomi, že Walter de Maria umístil v Kasselu dílo *Vertikální zemský kilometr* (1977) sestávající se z tyče zapuštěné kilometr do země, potom pětcentimetrové kolečko, vršek oné tyče, na chodníku zcela přehlédneme. Stejně tak pokud nejsme schopni číst román *Korekce* od Thomase Bernharda jako parodii na Hegela a Heideggera, významnou část díla nepochopíme.<sup>175</sup>

Umělecká díla jsou objekty jiného jevení, vyžadují speciální pozornost. Martin Seel v návaznosti na vývoj umění ve dvacátém století tvrdí, že umělecká díla nejsou definována jejich smyslovou přítomností, nýbrž spíše momentem rozpoznání jejich koncepce a adekvátní interpretace. Tato skutečnost však neodporuje, jak sám Seel zdůrazňuje, pojetí estetiky jako jevení. Seel chce ukázat, že smyslovost a intelektualita uměleckých děl jsou jednou věcí.<sup>176</sup>

Pro takovou tezi je klíčové znovu definovat vztah umění a média. Tuto problematiku budu zkoumat i v dalších kapitolách. Modernismus totiž vnesl do estetické teorie přílišné sepětí média se statutem umění, jeho kvalitou a estetickými požadavky. Jelikož se takovému dogmatismu konceptualismus bránil, zdálo se, že odmítl estetiku jako takovou. Nicméně i díla konceptuálního charakteru určitým způsobem existují a zpřítomňují se, ať již jako imaginární objekty či soubor kontextuálních informací. A také zatímco manifesty konceptuálního umění přicházejí s možností odmítnout hmotnou realizaci díla,<sup>177</sup> nikdy nerezignovaly na koncept díla samotného. A pakliže existuje umělecké dílo, existuje i možnost, jak jej vnímat, přesto toto vnímání je komplexnější než pouhá percepce.

Martin Seel jasně rozlišuje, že pojem materiál uměleckého díla není totožný s reálnou hmotou. Materiál je spíše souborem jevů a konstelací, v nichž se určitý žánr uměleckého díla odehrává. Materiálem hudby jsou zvuky a tóny, materiálem malby jsou povrch, barva, linie, materiálem instalace je propojení prostoru s pohybem a významem, materiálem divadla je pohyb a slova člověka. Umělecký materiál je navíc často zatížen určitými kulturními a historickými významy, určité materiály mají svoji symbolickou hodnotu.<sup>178</sup> Pro každý specifický žánr a subžánr se tyto kategorie existence proměňují,

---

<sup>171</sup> M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 95.

<sup>172</sup> Viz například Umberto Eco. *Otevřené dílo*. Přeložila Zora Obstová. Praha: Argo, 2015 [1962].

<sup>173</sup> M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 96.

<sup>174</sup> *Tamtéž*, s. 97.

<sup>175</sup> *Tamtéž*, s. 96–97.

<sup>176</sup> *Tamtéž*, s. 106. Zde opět Seel výslovně argumentuje proti Arthuru Dantovi.

<sup>177</sup> Viz Sol Le Witt. „Sentences on Conceptual Art“. In: Alexander Alberro – Blake Stimson (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge (Mass): MIT Press, 1999 [1968].

<sup>178</sup> M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 107.

a díky tomu i inovují. Martin Seel označuje jako primární médium uměleckého výtvaru právě onu jedinečnou konstelaci, specifické využití základních materiálů. Je to prakticky nekonečná kombinace postupů a elementů, které může umělec rozehrát. Umělecké jevení pak není sečtením různých percepčí, ale spíše porozuměním operačnímu módu, díky němuž jsou dané materiály spojeny v médium. V tomto ohledu se Seelova definice velmi shoduje s definicí post-mediality,<sup>179</sup> v níž umělecké médium je takové, které si umělec sám vytvoří. Takové strategie odpovídají především současnějším uměleckým dílům stejně jako současnému světu. Různá média kombinují a svoji jedinečnost odvozují díky svým kombinacím různých elementů. Je s podivem, že Seel pojem postmediality nezmiňuje, ale zřejmě v době, kdy Seel tuto knihu připravoval a psal, nebyl pojem postmediality mainstreamově přijímán.

Estetika umění, tvrdí Seel, by měla být psána jako teorie vztahů mezi uměleckými médii, nikoliv jako teorie žánrů či teorie médií.<sup>180</sup> Martin Seel důrazně zastává postoj, že umění je ze své povahy intermediální, ačkoliv na světlo tento charakter vyšel převážně až ve dvacátém století díky avantgardám. Jak je vidět, tak ani v estetickém režimu, ani v intermediální povaze umění nevidí Seel paradigmatickou propast mezi uměním současným, avantgardním a klasickým.

Takové tvrzení je fundamentální pro pochopení pochybení, kterého se dopouštějí kritici, teoretici či filozofové, pakliže hodnotí umělecké dílo na základě buď fixních kritérií odpovídající žánru či médiumu per se, anebo rovnou na jejich základech staví či odmítají estetickou teorii. Zatímco Artura Danta či George Dickieho jsme tu již zmiňovali, uvedu příklad z pole umělecké kritiky z českého prostředí.

V devadesátých letech a raných nultých letech, tedy v době, kdy české prostředí v jakési pozdní vlně vítalo postmodernismus, se rozevírala propast mezi tzv. výtvarnými umělci a fotografy.<sup>181</sup> Tvůrci i kritici fotografie stále pokračovali v étosu humanistického dokumentu či výtvarné motivů banality. Do tohoto prostředí vstoupila na konci devadesátých let umělkyně Markéta Othová. Ta však, k její počáteční nevýhodě, pracovala s tradičně snímanou i zvětšovanou fotografií. Její dílo plné vzpomínek, sekvencí a vizuálních her ze všedního prostředí, instalované v často promyšlené inscenační galerijní situaci, bylo často prezentované na velké formáty klasického fotografického papíru. Formální „fotografické nedostatky“ jejich obrazu – šedivost, nedynamická kompozice, nezáměr o efektní podání reality byly fotografům trnem v oku. Její snímky i přes evidentní subtilnost mají silný autorský rukopis v podobě choreografie motivů – jak uvnitř prostoru (knihy, galerie), tak uvnitř fotografických dvojic či sekvencí. Ačkoliv na detailní analýzu její tvorby tu není dostatek prostoru, ráda bych uvedla několik kritických pozic k jejímu dílu, které ukážou rozptýl a interpretační nejistotu kritiků i jejich potřebu estetického hodnocení skrze zavedené žánry.

---

<sup>179</sup> Rosalind Krauss. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 2000, též nověji v její publikaci *Under Blue Cup*, Cambridge (MA), MIT Press, 2011. Ke kulturnějším a sociologičtěji uchopených definicích postmediality viz též Félix Guattari „Vers une ère post-média“. *Terminal*. 1990, č. 5, s. 1; Lev Manovich. *Jazyk nových médií*. Přeložil Václav Janoščík. Praha: Karolinum, 2018 [2001]; Peter Weibel. „Postmediální situace“. In: Jiří Ševčík et al. (eds.). *České umění 1980–2010: Texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU, 2011 [2006], s. 439–440.

<sup>180</sup> M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 109.

<sup>181</sup> Následující pasáž o fotografické kritice jsou adaptované z diplomové práce: Markéta Magidová. *Fotografie v kontextu současného umění: východiska kritických přístupů k fotografii jako umění v českém prostředí* [diplomová práce]. Praha: VŠUP, 2009.

Pavel Vančát, český kurátor a kritik fotografie, vycítil velmi dobře podstatu díla Markéty Othové, zajímavá je však jeho zmínka o paralelní fotografii. Bylo to totiž skutečně něco mimoproudého – ve vizuálním umění dominovaly výrazné a expresivní formy, zatímco ve fotografii dokonalá forma.

Vančát tedy píše:

„Othová tak konstruuje naprosto paralelní fotografii, která s logikou té současné umělecké fotografie nemá nic společného. [...] Jedinečnost Markéty Othové tkví v citlivém, a přitom umíněně cílevědomém hledání a budování vlastního vizuálního jazyka, umně balancující mezi nevtíravou, ale elegantní estetickou vyvážeností a až ezoterickou introvertností, stejně jako mezi něžnou poetikou a stejně subtilní mediální kritikou.“<sup>182</sup>

Robert Silverio, pedagog historie fotografie a publicista, vnímal sice spřízněnost Markéty Othové spíše s uměleckou než fotografickou scénou (mimo jiné i proto srovnání s Veronikou Bromovou), ovšem nedovedl interpretačně uchopit její dílo jinak než odkazem na formát, prázdnotu a absolutní otevřenost výkladu.

„Její fotografie nechtějí být zajímavé z hlediska kompozičního, námětového či jinak tradičně vizuálního. Jsou v první řadě zajímavé tím, že pohledy tak nepodstatné vidíme vystaveny tak velikánské. Fungují takto: jsme zvyklí přikládat obrazům význam. Tady jsou to ale veliké fotografie zobrazující nepodstatné věci, divák nechápe, je znejistěný a toto znejistění může vyvolat zájem. Pokud vás tento princip přitáhne, pak v mimochodných pohledech můžete najít souvislosti, asociace, vzpomínky, které si vyberete z vlastní paměti. Othová vám dá maximální svobodu, sama říká opravdu velmi málo. I v tom je protipólem k Bromové, která ukazuje, co přesně máte cítit.“<sup>183</sup>

Josef Chuchma, kritik a teoretik fotografie, ve své recenzi na výstavu Markéty Othové u Josefa Sudka v roce 2007, jejímž kurátorem byl Karel Císař,<sup>184</sup> vyjadřuje nedůvěru ke konstrukcím sekvenčnosti jako zásadního konstrukčního prvku v pracích Markéty Othové a popisuje zde tuto formu jako zcela vizuální, nepropojenou s obsahem, a stavící na naučeném akademismu. Soubor *Mayday* se blíží k těm pracím Othové, které jsou grafického charakteru, zintenzivňuje redukci reality na znaky, nejčastěji geometrické. Ty fungují jako zástupné vizuální mechanismy pro vyjádření hlubší myšlenky. Chuchma vzdoruje ve své kritice nejen kurátorskému textu Císaře, ale i samotným dílům. Píše:

„Dodejme, že ony Císařem viděné a námi řekněme akceptované afektivní výbuchy bílé na černé jsou v galerii rozvěšeny vedle sebe, posloupně, bez zjevné hierarchie či cykličnosti. Možná že jediným skladebným principem bylo prosté přání, aby se trochu střídaly obrazy, kde těch „koleček“ je méně a jsou větší, s těmi, kde je jich více a jsou menší. To jen umocňuje dojem variability *Mayday* a toho, že se tu „volá o pomoc“ na základě náhodných procesů.“<sup>185</sup>

Markéta Othová pro své grafické variování jakési podstaty procesů použila fotografii, naznačuje tím i určitou mediální subverzi či přesmyčku. Její volání o pomoc se pohybuje v abstraktní i intermediální rovině. Oproti tomu Chuchma médium popisuje jako prakticky irrelevantní:

---

<sup>182</sup> Pavel Vančát. „Markéta Othová. Její pohled“. *Fotograf*. 2004, č. 4, s. 62.

<sup>183</sup> Robert Silverio. „Odveta Veroniky“. *Kritická příloha Revolver Revue*. 1998, s. 15.

<sup>184</sup> Josef Chuchma. „Markéta volá o pomoc“. *Týdeník A2*. 2007, č. 14. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/14/marketa-vola-o-pomoc> [cit. 7. 11. 2014].

<sup>185</sup> *Tamtéž*.

„[...] nadto fotografická povaha záznamu je zde pouze pravděpodobná: abstraktní kompozice mohly být na vrstvu papíru nanášeny různou technologií a původ kruhových prvků, z nichž kompozice sestávají, rovněž může být jak „analogový“, tak digitální.“<sup>186</sup>

Uvedené úryvky ukázaly jednak to, že Othová skutečně vytvořila svoje vlastní umělecké médium. A ačkoliv jejím materiálem byla a je převážně fotografie, je jí také prostor, znak, čas ve fotografiích. Uvedené úryvky také dokazují obtížnost, s jakou kritici, potažmo teoretici přistupují k novému, mezižánrovému či intermediálnímu dílu, respektive dílu, které v sobě obsahuje intermedialitu, ale jeho čtení svádí k uplatnění tradičních kritérií fotografického obrazu. Nepochybně na konci devadesátých a v raných nultých letech byla situace jiná než dnes, kdy tyto umělecké postupy jsou již samozřejmé. Umění, jeho vnímání i jeho hodnocení má největší sílu, největší heuristický potenciál, největší živost právě v těch oblastech, k nimž jsme taženi, ale které nedoveme zcela popsat, u nichž musíme nově produkovat a konstruovat nejenom svoje představy, ale i jazyk, jak o daném díle mluvit a v jakých kategoriích ho nahlížet.

Příkladem, který Seel zmiňuje v souvislosti s intermediálností děl, je konkrétní poezie, kdy slova nabírají vizuální a prostorovou podobu, ohnutá plátna od Franka Stelly či taneční představení Piny Bausch, které jsou dramatem bez slov.<sup>187</sup> „Z toho je zřetelné, že odstraněním tradičně dostupných prvků můžu vynést na světlo inherentní vztahy [...] Tyto vztahy nejsou něco, skrze co může být konkrétní žánr rozšířený, jsou *fundamentální* pro svoji kompozici coby jednoho uměleckého žánru mezi dalšími.“<sup>188</sup>

Tato teze a kurzíva Martina Seela pravděpodobně odkazuje ke slavnému textu Rosalind Krauss „Socha v rozšířeném poli“,<sup>189</sup> ve kterém analyzovala základy zemního a site-specific umění a chápala kriticky přejímání tradičních sochařských pojmů na nový žánr.

Poslední palčivou otázkou, kterou Seel vznáší, je rozpoznání podmínek, které konstituují umělecké dílo. Seel tvrdí, že neexistují žádná jasná kritéria, která by odlišila umělecké dílo jako objekt od jiných objektů. To, co ale odlišit můžeme, jsou jejich vlastnosti, které je předurčují jako médium produkující speciální zkušenost. Na rozdíl od objektů v procesu pouhého či atmosférického jevení mají umělecká díla obvykle normativní status. Jsou to objekty, které přinášejí možnost zakoušet je esteticky, jsou kandidáty na takovou formu recepce.<sup>190</sup> Co tedy znamená, pokud si nějaké umělecké dílo klade díky svému statusu nárok na speciální pozornost, pozornost jakožto objektu umění? Tento směr Seelova tázání by opět bylo možné propojit s Ricoeurovou druhou mimésis, se světem díla. Zatímco Ricoeur dílo označuje jako fixní strukturu významů, Seel je nazývá konstelací prezentací. Seel se spíše obrací k Adornovi a jeho hegelovským kořenům a zmiňuje, že díky konstelací médií jevení se odhaluje lidský duch, jsou jak výtvořem ducha, tak reflexí o jeho bytí.<sup>191</sup> V tomto ohledu ale znovu varuje před hegelovským pojetím umění jako „estetickou supervěcí“, není zde nějaký evoluční vývoj, na jehož konci stojí umění jako reprezentace lidského ducha. I zmiňovaný míč v trávě stejně jako dům, kolem kterého procházíme, jsou infiltrované duchem. Ani umění není jenom význam, je to i zážitek, zkušenost. Lidský duch se podle Seela projevuje v různých médiích a konfiguracích jako situace jevení,

---

<sup>186</sup> *Tamtéž*.

<sup>187</sup> M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 109.

<sup>188</sup> *Tamtéž*, s. 110.

<sup>189</sup> Rosalind Krauss. „Sochařství v rozšířeném poli“. In: Karel Císař (ed.). *Sochy v ulicích*, Brno: Dům umění města Brna, 2011, s. 130–143.

<sup>190</sup> M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 110.

<sup>191</sup> *Tamtéž*, s. 111.

jako médium artikulace. Zvuky slov, psaní, gesta znaky či vizuální symboly odrážejí člověka. V tomto ohledu by se spíše než Adorno, z něhož vychází Seel, mohl být nápomocný Noë. Jde o určité primární lidské aktivity, v nichž člověk žije, které procházejí napříč tkanivem společnosti, biologických i kulturních norem. Zatímco však Noë si postačil s definicí, že s transformací těchto aktivit na umění se dávající tyto primární aktivity na odiv, ukazují se, Seel, jakkoliv by s tímto výrokem souhlasil, více pracuje s otázkou, jakým způsobem se tak děje. Všechny znaky potřebují médium manifestace, ale ne vše všechny jej vždy prezentují, tvrdí Seel. Je možné vidět umělecké dílo, ale zcela se minout s jeho smyslem. Umělecká díla něco ukazují pouze těm, kdo je vnímají jako individuální konstelaci jevů, simultánně a spolupřítomně utvářenou. „Kdokoliv chce zažít obsah díla musí být účasten na jeho simultaneitě, této interakci, tomto *procesu* [...]“<sup>192</sup> Při takovém prožitku uměleckého díla, takové zkušenosti, se naše přítomnosti zdvojují – jsme zároveň přítomni spolu s dílem, zároveň je naše tělo na určitém místě, v určitém prostoru. Ono vytržení z reality, jak bývá estetická distance označována, je v případě Seela zjemněná oním vrstvením, dublováním. Na rande v kině bývá také spolupřítomnost s druhou osobou vyjádřena spojením rukou, položením hlavy na rameno, naše reálná existence i pocity se však mísí s těmi vyjadřovanými, představovanými a spoluprožívanými dílem.

Nejpřesněji uvádí Seel definici podmínek rozpoznání uměleckého díla v následující pasáži:

„Kostelace uměleckého díla se stávají znakem konstelací světa. Percepce uměleckých objektů umožňuje nejenom rekolekci pouhé přítomnosti věcí a událostí, nevykonává jen uskutečňování přítomnosti atmosféricky artikulovaných situací, nýbrž uskutečňuje setkání s přítomnostmi lidského života.“<sup>193</sup>

A to je okamžik, kdy je nezbytná lidská imaginace. V estetickém vědomí při umělecké zkušenosti se probouzí imaginace, díky níž rozpoznáme a zakusíme umělecké dílo jako znak světa a vztáhneme jej k našemu vnímání. Díky imaginaci dosahujeme speciální přítomnosti uměleckých děl v našich myslích, jsme konfrontováni se světem vloženým do díla. Může se odehrávat v realitě či fikci, v minulých, současných či budoucích představách světa. V daných uměleckých konstelacích se objevují různé typy setkávání se se světem, otevírají se pole pro naše setkávání s cizím.

To, co v Seelově definici by mohlo doplnit všechny přesné, leč složitě spojované teze, je právě koncept metafory. Kdybychom v jeho tezi vyměnili slovo znak za slovo metafora, dospějeme prakticky k naší tezi – umění funguje jako metafora světa. Ovšem tato jednoduchá věta by nestačila, kdyby za sebou neměla aparát procesů, které jsou s vnímáním, rozpoznáváním, konstruováním, představováním a interpretováním umění jako metafory potřebné. Proto je tak nezbytné propojit vhodnou estetickou teorií s Ricoeurovým konceptem živé metafory – aby při konkrétních interpretacích uměleckých děl se jejich obsah, význam, který metafora generuje, mohl naplno projevit. A teorie Martina Seela je nám v tomto ohledu více než nápomocna.

V neposlední řadě je třeba zopakovat, že rozsah estetické zkušenosti, konkrétně estetického jevení, je distribuován napříč aktivitami naší existence. Oblast uměleckého jevení, jež se překrývá s živou metaforou, tvoří jen část široké pole estetického prožívání i tvořivého vnímání. I proto bylo tak důležité stanovit škálu estetické zkušenosti stejně jako v následující kapitole stanovíme škálu živosti metafory. V těch oblastech živých, uměleckých, se demonstrují principy a procesy spojené s uměleckým jevením

---

<sup>192</sup> *Tamtéž*, s. 113.

<sup>193</sup> *Tamtéž*.

– s volnou imaginací, spolužitím cizího světa, s otevřeností. Atmosférické jevení pak formuje ty oblasti našeho života, které jsme v případě Alvy Noëho označili za díla či aktivity určené, stojící mezi primárními a sekundárními aktivitami. Seel pak přidává rozměr času do atmosférického jevení – nejde jenom o to, co vidíme teď a tady, nýbrž o propojení našich dřívějších zkušeností s těmi současnými tak, že vznikne význam, pocit, atmosféra. Při atmosférickém jevení se syntetizují perspektivy minulých prožitků i budoucích očekávání spolu s naučenými normami, funkcemi a situovaností předmětů.

## 4. Od mluvení k živé metafoře

V předchozí kapitole jsem předestřela problematiku škály estetické zkušenosti. Jak již bylo zmíněno, paralelně s tímto rozsahem estetického vnímání lze pozorovat i škálu „živosti“ metafor v jazykovém diskurzu. Níže se zaměřím na vývoj a klíčové teorie metafor, na nichž je toto tvrzení postaveno. Pokusím se ukázat, že způsob, jakým se ožívuje metaforický jazyk, není jen lingvistickým tropem, nýbrž estetickým principem, způsobem tvořivého vnímání a intermediálního myšlení. Jakkoliv by se zdály výše uvedené estetické teorie vyčerpávající, jejich propojení s pojmem živé metafor (jak to ostatně už na poli poetiky učinil Paul Ricoeur) přinese konkrétní nástroj, který nebude jenom „podivný“, nýbrž jehož mechanismus dovede demonstrovat konstrukci, recepci i význam uměleckých děl v kontextu tvořivých myšlenkových procesů. Metaforami je totiž protkané naše myšlení a vnímání, a to nejen v oblasti umění. Prostřednictvím metafor bude možné nejenom osvětlit estetické principy u uměleckých děl, které se jim vzpírají, ale nahlédnout i význam uměleckých děl pro naše ostatní činnosti, stejně jako ukázat, že metaforické, tj. tvořivé či estetické myšlení existuje také v oblastech, které se zdají být z umění vyčleněné (praktická či racionální oblast). Metafor lze chápat jako obecný kognitivní princip.

Záměrně zde budu využívat výraz Paula Ricoeura *živá metafora*. Tímto termínem označuje metafor s heuristickým potenciálem. Na druhém konci tohoto rozlišení by pak stály tzv. *mrtvé metafor*. Už Friedrich Nietzsche ve svém *Zrození tragédie*<sup>194</sup> zmiňuje, že figurativní a symbolický jazyk funguje jako původní způsob reprezentace zkušenosti, která se však postupně zakryla. Nejenom na tuto linii navazují o dvě století později George Lakoff s Markem Johnsonem ve svém výzkumu odkrývání původních kognitivních funkcí již mrtvých metafor.<sup>195</sup> Tyto dvě pozice zde budou sloužit coby základní póly osy metaforičnosti – lze na ní demonstrovat „živost“ metaforické sítě – od mrtvých metafor odrážejících základní sociální a kognitivní jevy přes otřepané metafor – klišé, až po metafor s objevitelskou silou, metafor živé.

Zatímco v meziválečném období se metafoře věnovali zejména lingvisté a literární vědci, v 70. a 80. letech se začaly objevovat interdisciplinární výzkumy metafor, nicméně šlo spíše o marginální pozice v rámci dominantního diskurzu.<sup>196</sup> Od konce devadesátých let se pak četnost

---

<sup>194</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche. *Zrození tragédie z ducha hudby*: Praha: Gryf, 1993 [1872].

<sup>195</sup> George Lakoff – Mark Johnson. *Metafor, kterými žijeme*. Přeložil Mirek Čejka. Brno: HOST, 2014 [1980].

<sup>196</sup> Zásadními počiny byly zvláště následující publikace: Andrew Ortony (ed.). *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979; *Critical inquiry: Special Issue on Metaphor*. 1978, roč. 5, č. 1; Georg Schöffel. *Denken in Metaphern Zur Logik Sprachlicher Bilder*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1987. V rámci anglo-amerického prostředí jde pak o výše zmíněnou publikaci George Lakoffa a Marka Johnsona, monografii *La métaphore vive* Paula Ricoeura a texty Jacquese Derridy o metafoře (Jacques Derrida. „White Mythology:

a záběr analýz i teorií výrazně znásobil. Přispívá k tomu i fakt, že metaforické procesy lze zkoumat teoreticky (filozofie, estetika, sociologie, politologie, historie, teologie) i aplikovaně (experimenty na poli neurovědy, psychologie, lingvistiky, marketingu aj.). Změnil se i způsob výzkumu metafory – zatímco dříve stála v centru pozornosti struktura metafory a způsob její interpretace, dnes se do hledáčku dostávají spíše otázky po původu metafor.

Na metaforu lze nahlížet lingvistickým prizmatem jako na tropus, anebo transdiskurzivně. Ve starší teoretické perspektivě zůstává metafora určitým poetickou či rétorickou ozdobou jazyka zapuštěnou do komplexnějšího diskurzu, zatímco novější výzkumy odkrývají její *modus operandi* uvnitř kognitivních procesů člověka. Tím se také vysvětluje rozprostřenost metafor od běžného jazyka přes umění po vědu a ukazují její podobné funkce v různých oblastech a oborech. Způsob, jak metafora funguje – její konstrukce, recepce i smysl se totiž ukazuje být klíčovým estetickým i kognitivním mechanismem. Základním východiskem této práce je pojetí metafory nikoliv jako jazykového ornamentu, nýbrž coby fundamentálního procesu rozvíjení zkušenosti i konceptuálních schématů.<sup>197</sup> Metafora nám dovoluje poznávat nebo představovat si neznámé díky konfrontaci s fixovanou sítí zkušenostních norem a pravidel.

Metafora byla tradičně chápána jako nástroj rétoriky a poetického jazyka, na což měl nemalý vliv Aristotelés, kterou pojednání o metafoře zařadil jak do své *Poetiky*,<sup>198</sup> tak do *Rétoriky*.<sup>199</sup> Rozdíl mezi přirovnáním a metaforou Aristotelés vidí v nepatřičnosti náležití doslovnému pojetí metafory, zatímco přirovnání doslovně chápat můžeme. Výrok: „Anna vypadá jako Jana“ je analogií, jelikož srovnáváme výrazy stejné domény, zatímco „Anna je Ivce“ je metaforou, protože nepředpokládáme, že by lidská bytost byla zároveň lvem. Druhou zásadní vlastností metafory (kromě její nepatřičnosti), na níž Aristotelés upozornil, je její dvojitý charakter percepce: jde o takové užití jazyka, které posluchačům umožňuje argumenty nikoliv pouze pochopit, nýbrž si je i vizualizovat, představit. Vylíčenou situaci tedy musíme „uvidět“ – působí tak jak na naše smysly, tak na rozum. Na tento moment upozorňuje Paul Ricoeur, jež dále přesouvá Aristotelovu koncepci na pole ontologie, hermeneutiky a literární teorie. Ricoeur tvrdí, že „stejná metafora může nést jak logický moment proporcionality, tak smyslový moment figurativnosti.“<sup>200</sup> Tyto myšlenkové předpoklady nám budou sloužit jako důležité pilíře při následném rozboru metafory jako umění.

Za zásadní obrat ve zkoumání metafory považuji opuštění substituční teorie (tj. přesvědčení, že metafora je jen ornamentem jazyka a lze ji libovolně zaměňovat za jiné výrazy) ve prospěch nahlédnutí mimetické a estetické funkce metaforického mechanismu. Po staletích, v nichž se o skrytém či denzitním významu uvažovalo zvláště v souvislosti se symbolem, alegorií nebo podobenstvím, se (ne náhodou) v době osvícenství a průmyslové revoluce začínají zároveň objevovat moderní teorie rétoriky a filozofické základy estetiky, kde pojem analogie a metafory také nachází své místo. V roce 1730 se César Chesneau Dumarsais v knize *Tropy aneb o jiném smyslu*<sup>201</sup> pokouší o klasifikaci a jakési

---

Metaphor in the Text of Philosophy“. *New Literary History*. 1974–1975, č. 6, s. 5–74). Souhrnná bibliografie o metafoře je dostupná například zde: Warren A. Shibles. *Metaphor: An Annotated Bibliography and History*. Whitewater (WI): The Language Press, 1971.

<sup>197</sup> Byli to především I. A. Richards a dále Max Black, kteří v metafoře zahlédli kognitivní a filozofický potenciál, rozměr, který tradiční lingvistika či literární teorie často přehlížely ve prospěch pojetí metafory jako ornamentu jazyka.

<sup>198</sup> Aristotelés. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz. Praha: OIKOYMENH, 2008.

<sup>199</sup> Aristotelés. *Rétorika*. Přeložil Antonín Kříž. Praha: Rezek, 2010.

<sup>200</sup> P. Ricoeur, *La métaphore vive*, s. 49–50.

<sup>201</sup> César Chesneau Dumarsais. *De tropes ou de différens sens*. Paříž: Tournachon – Molin, 1804.

encyklopedické členění figur a takového užití jazyka, jež vyjadřují jiný smysl, než doslovný význam (metonymie, synekdocha, hyperbola, alegorie, ironie, eufemismus aj.). Metaforu definuje aristotelským způsobem – jde o přesun významu na základě podobnosti, přičemž daný metaforický výraz nelze chápat doslovně. V kapitole o metafoře<sup>202</sup> se Dumarsais snaží popsat její užívání nejenom v poetickém jazyce, nýbrž i v běžné řeči a letmo i humanitních či přírodních vědách.

Immanuel Kant zmiňuje ve své *Kritice soudnosti* metaforu letmo, častěji mluví o analogii, avšak interpretace Kantovy estetiky může být i metaforická, jak se domnívají jeho někteří interpreti. Významné v tomto ohledu jsou především dva texty, studie „Kantovská teorie metafory“ of A. T. Nuyena<sup>203</sup> a dále „Jupiterův orel a Despotův mlýnek: Dva pohledy na metaforu u Kanta od Kirka Pillowa“.<sup>204</sup> Oba tyto přístupy spojuje přesvědčení, že metafory jsou klíčovým prvkem v Kantově *Kritice soudnosti* a že plní mnohem závažnější roli, než jim sám Kant přiznává. Nuyen metaforu uvádí jako fundamentální prvek Kantovy symbolické operace, Pillow ji rozprostírá mezi symboly a estetickou ideou. I Milan Sobotka se v doslovu k českému vydání Kanta přiklání k propojení metafory a estetické ideje: „[z]áklad estetické ideje je podle Kanta metaforické vyjádření určitého obsahu.“<sup>205</sup>

Pro naši teorii živé metafory jako umění je tento moment v díle Kanta klíčový. Bylo by možné napojit živou metaforu právě na to, co Kant označuje estetickou ideou. Pro Kantovu estetickou ideu je klíčové propojení rozumu a nedohledným polem oživených příbuzných představ. Tvrdí, že tyto ideje „dávají obrazotvornosti popud myslet více, i když nerozvinutým způsobem, než se dá vyjádřit v nějakém pojmu, tedy v určitém jazykovém výrazu.“<sup>206</sup> Estetickou ideou vysvětluje Immanuel Kant funkci umění – nejde ani o aplikaci předem určených pojmů (jak činí rozum), ani o čistý estetický soud (který existuje při recepci přírodního krásna). Umění je „znečištěno“ rozumem, přesto si však zachovává sílu neurčitosti – skrze konkrétní díla, formy a situace se významy a zkušenosti teprve tvoří a zažívají. Nelze je předem stanovit. Velice prozíravě Kant také ukazuje, že se estetická idea stojí nad konkrétním uměleckým médiem či žánrem.<sup>207</sup> Z těchto základních předpokladů budeme vycházet při definování metaforičnosti umění: Živá metafora je v umění přítomná jakožto jeho estetická idea.

Podrobněji souvislost mezi metaforou a estetickou ideou vysvětluje Pillow. V oblasti interakční teorie metafory vycházející z díla Maxe Blacka<sup>208</sup> panuje sdílený předpoklad, že primární subjekt jeho význam ovlivňuje a upravuje konotace významu druhého subjektu. V Blackově příkladu metafory „lidé jsou vlci“ se systém asociovaných vlastností, které přísluší vlkům, propojuje s podobným chování lidí. „[...] metafory představují reorganizaci vzorců exkluze,“ uvádí Pillow. Interakční teorie předpokládá, že metaforický výrok nenahrazuje výrok doslovný, nýbrž však uvádí do procesu představivost, díky níž se lze vztáhnout k disparátním či kolizním oblastem. Ačkoliv je to zjevné, připomeňme si teorii Alvy Noëho, v níž je umění reorganizací aktivit prvního stupně, zvykové, přirozené a normativní struktury našich činností. Metafora pracuje s doslovnými výrazy a množinami stejně jako umění s primárními aktivitami – reorganizuje je, jejich spojením a reflexí je skrze imaginaci generována množina nových

---

<sup>202</sup> *Tamtéž*, s. 110–126.

<sup>203</sup> A. T. Nuyen. „The Kantian Theory of Metaphor“. *Philosophy & Rhetoric*. 1989, roč. 22, č. 2, s. 95–109.

<sup>204</sup> Pillow Kirk. „Jupiter’s Eagle and the Despot’s Hand Mill: Two Views on Metaphor in Kant“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2001, roč. 59, č. 2, s. 193–209.

<sup>205</sup> Milan Sobotka. *Úvodem ke Kritice soudnosti*. In: Immanuel Kant. *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon, 1975, s. 19.

<sup>206</sup> I. Kant. *Kritika soudnosti*, s. 131.

<sup>207</sup> Samantha Matherne. „The Inclusive Interpretation of Kant’s Aesthetic Ideas.“ *The British Journal of Aesthetics*. 2013, roč. 53, č. 1, s. 21–39.

<sup>208</sup> Max Black. *Models and Metaphors*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1962.



významů. Zřetelně se tak rýsuje, že estetický princip umění je totožný s metaforickým procesem. Ne každá metafora je však uměním, zatímco každé umění je metaforou. Avšak to špatné a stereotypní umění je metaforou otřepanou či určenou.

Pillow k tomu dodává: „Proto [metafory] dosahují něčeho, co uspořádání podobnosti v pojmech nedovede: osvětluje rozšířené vzorce afinit, které organizují naši zkušenost, a to často velmi účinně.“<sup>209</sup> Za tento transformační a tvořivý potenciál platí metafory cenu nedourčenosti významu. Opět zde vidíme podobnost s předchozím výkladem, a to koncepcí nedourčenosti estetické zkušenosti u Seela.

V případě propojení Kanta a metaforičnosti je diskutován především jeho paragraf 49<sup>210</sup> věnovaný estetickým ideám, tedy oblasti, do které spadají umělecké výtvořiny. Estetická idea u Kanta vyvažuje jeho rozumovou ideu, pojmy a myšlení však rozšiřuje tvořivě, smyslově a zkušenostně. Zatímco předmět rozumové ideje má apriori daný význam a může být zhmotněn symboly prostřednictvím analogií, estetická idea je imaginativně produkována skrze zkušenost, avšak její význam nemůže být finálně specifikován jedním konceptem.

„Jestliže nyní nějakému pojmu podřizujeme představu obrazotvornosti, která patří k jeho znázornění, ale pro sebe samotnou dává podnět k tolikému myšlení, že se v určitém pojmu nikdy nedá shromáždit, tedy esteticky rozšiřuje pojem sám neomezeným způsobem; pak je při tom obrazotvornost tvořivá a uvádí do pohybu schopnost intelektuálních idejí (rozum), myslet totiž při podnětu nějaké představy více (což sice k pojmu předmětu patří), než v ní může být pochopeno a učiněno zřetelným.“<sup>211</sup>

Pillow uvádí, že Kantovy symboly nemají takovou produktivní sílu, kterou metaforám přikládá interakční teorie, ovšem právě koncept estetické ideje tento heuristický potenciál nese. Symboly, jak jim rozumí Kant mohou fungovat jako metafory, plní ovšem ilustrativní roli. V Kantově podání vizualizují rozumové postupy, což znamená, že na základě předem daného významu či pravidla obrazově demonstrují určitý postup. Oproti tomu estetické ideje a potažmo umění vycházejí z opačného mechanismu – jsou samy tím, kdo pravidla své struktury, svých výstupů tvoří. Spolu s Pillowem tedy můžeme konstatovat, že Kantovy estetické ideje fungují stejně jako metafory, a tedy jsou metaforami.<sup>212</sup>

Jakkoliv pro naše zkoumání bude klíčová právě ona produktivní, živá metafora, v této kapitole se budu zabývat jejich škálou živosti. Kirk Pillow nachází tzv. slabé či mrtvé metafory v Kantových kritikách, a právě ty řadí do oblasti symbolů.<sup>213</sup> Slouží k tomu, aby vizualizovaly nepředstavitelné pojmy, aby umožnily konceptuálnímu myšlení být komunikováno. V této oblasti přiznává Pillow oněm vyhaslým metaforám roli ilustrační, zatímco my níže v kapitole ukážeme, že mohou fungovat i jako sedimentované ukazatele dřívějších aktivních kognitivních aktivit, nyní však v řeči zapuštěných a nepovšimnutých. Stejně tak se metaforická tvořivost, kterou vkládá Pillow pouze do oblastí estetických, respektive uměleckých výtvořin, dá dohledat i v kreativním vědeckém myšlení, v samotném mechanismu objevu. Ostatně Kantovo pojetí rozumu je příliš formálně a staticky založeno, pokud nahlédneme pojetí racionality či esteticky historicky a sociálně.

---

<sup>209</sup> K. Pillow. „Jupiter’s Eagle and the Despot’s Hand Mill: Two Views on Metaphor in Kant“, s. 198.

<sup>210</sup> I. Kant. *Kritika soudnosti*, s. 129–130.

<sup>211</sup> *Tamtéž*, s. 130.

<sup>212</sup> K. Pillow. „Jupiter’s Eagle and the Despot’s Hand Mill: Two Views on Metaphor in Kant“, s. 199.

<sup>213</sup> *Tamtéž*, s. 205.

S čím bychom však s Pillowem zcela souhlasili, je transformace náhledu, co to je poznání a porozumění prostřednictvím uměleckého díla. Pillow uvádí, že:

„Zvláště estetické ideje, vyjádřené prostřednictvím médií metafor a umění, nám umožňují interpretovat a přeformulovat naše porozumění světu, což se jistě dá považovat za kognitivní misi v širším pojetí lidského porozumění, než jak jej nalézáme u Kanta.“<sup>214</sup>

Pillow ovšem dodává, že díky tomu, jaký tvořivý a transformační potenciál přiznává Kant imaginaci, nás navádí k možnému jinému čtení jeho konceptu rozumu. A to k tomu, že metaforická hra může spočívat v kořenech pojmové racionality.<sup>215</sup>

Paul Ricoeur rozlišuje tzv. *živé metaforu*, odpovídající poetické (ontologické) metafoře – tj. metafoře, na níž lze nahlížet jako na umělecké dílo v malém – a mrtvé metaforu, jež jsou prorostlé naším jazykem, staly se součástí běžné mluvy.<sup>216</sup> Jak tvrdí Alan Cienki a Cornelia Müller: „Řada výzkumníků (například Cameron, Fauconnier a Turner, Grady, Oakly a Coulson, Teen) vyzdvídli, že nápadnost metafor, zvláště rozpoznatelnost slovních metaforických výrazů, se liší podle různých faktorů jako gramatická kategorie, sémantika, kontext textu a žánr. Metaforičnost je proto stupňovitá, a výše uvedené faktory ovlivňují, zdali někdo pochopí výraz metaforicky.“<sup>217</sup>

Tento stupňovitý charakter určuje i míru invenčnosti metafor na ose tvořivosti. Považuji proto za vhodnější mluvit o metaforické škále než o dvojicích, o určitých odstínech či směrech než staticky definovaných pojmech. Obvykle se hovoří pouze o *živé*, produktivní metafoře a *mrtvé*, neproduktivní.<sup>218</sup> K tomuto černobílému rozlišení je vhodné přidat ještě jeho střed, který tvoří *otřepané* metaforu.<sup>219</sup> Otřepané metaforu působí rétoricky – využívající svůj emoční a vizualizační potenciál, ovšem z hlediska umělecké invenčnosti jde o klišé, používají otřepanou formu jazyka i vyprázdňené fráze. Oproti nim živé metaforu vykazují vysokou míru paradoxnosti, inovativnosti, tvořivosti, schopnosti reorganizace a reflexe. V aspektu ideologie pak do této struktury vstupuje také *určená metafora*, jež je součástí otřepaných metafor. Výrazným znakem vložené metaforu je však reprodukce zvláště významových stereotypů. Zatímco špatné umělecké dílo (otřepaná metafora) může být dobře míněné, ale špatně provedené, reklama (určená metafora) může být dobře zkonstruovaná i vypointovaná, avšak zpravidla nenechává prostor pro produktivní imaginaci.

Mrtvé metaforu vykazují extrémně nízkou, až žádnou míru „rozpoznatelnosti“ coby metafor. V běžné mluvě na sebe neupozorňují, vnímáme je coby součást „normálního“ jazyka. Na mrtvých metaforách lze podnětným způsobem zkoumat lingvistickou, kulturní, sociální, historickou a ideologickou síť významů a představ. Tyto zapomenuté, mrtvé metaforu (například výraz noha stolu) nás nevyrušují, nepřekvapují, imaginativní proces není aktivizován. Jedná se o zvykový naučený i pragmatický diskurz. Avšak i tento diskurz nějakým způsobem vzniká, jak lze dokládat antropologicky, vývojově nebo pedagogicky. I malé dítě nejprve do mluvy vstupuje a jeho slovník odpovídá způsobu, jak chápe svět.

---

<sup>214</sup> *Tamtéž*, s. 206.

<sup>215</sup> *Tamtéž*, s. 206.

<sup>216</sup> P. Ricoeur. *La métaphore vive*, s. 315.

<sup>217</sup> Alan Cienki – Cornelia Müller. „Metaphor, gesture and thought“. In: Raymond W. Gibbs jr. (ed.). *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, s. 495.

<sup>218</sup> *Tamtéž*.

<sup>219</sup> Terminologii zde přebírám od Marcuse Hestera, viz Marcus Hester. *Meaning of Poetic Metaphor. An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use*. The Hague – Paris: Mouton & Co., 1967, s. 175. Viz také Nino Kemertelidze – Tamar Manjavidze. „Classification Of The Metaphors According To The Degree Of Unexpectedness.“ *European Scientific Journal*, 2012, roč. 8, č. 2, s. 14–19.

Řeč odráží porozumění světu, nikoliv porozumění řeči. Po uchopení několika základních slov se jejich řeč rozšiřuje prostřednictvím analogií, později i metafor. Srovnávají nejprve srovnávatelné, později, s rozvojem abstraktního myšlení i nesouměřitelné jevy. Princip užívání a typů mrtvých metafor se liší kulturně i sociálně. Mrtvé metaforu odhalují epistemologický rozměr a „normální“ systém dané kultury či společenství. Norbert S. Clair je popisuje jako „neviditelný matrix, který němě operuje v epistemologickém rámci kultury samotné.“<sup>220</sup> Zanechávají v jazyce otisky lidské zkušenosti, zvláště v oblasti jednání a pocitů.

Na pojmy lze nahlížet dynamicky, rozpoznávat v nich i přes jejich arbitrarnost vazbu na naši konstituci a situaci ve světě, a to včetně tělesných pohybů. Clive Cazeaux se (v návaznosti na Merleau-Pontyho a Lakoffa s Johnsonem) domnívá, že tvorba významů a jazyka je v přímé souvislosti se vzorci chování, díky nimž se zabydlujeme ve světě.<sup>221</sup> Metaforu v tomto případě vidí jako ztělesnění jazyka. Gesta, smysly, pohyb a počítky se promítají skrze metaforu do jazyka. Pionýři takového způsobu zkoumání, Lakoff a Johnson, přikládají sémantickou úlohu lidským senzomotorickým úkonům, způsobu, jak se člověk orientuje ve světě. Pohybové vzorce odpovídají pojmové i imaginativní schematizaci. Naše zvláště každodenní zkušenost v prostoru s naším tělem, věci a prvky, s nimiž jsme denně v interakci, definuje strukturu konceptualizace i povahu našeho střetu s neznámým. Zkušenost v tomto smyslu přesto není možné redukovat na neurologické podněty, její součástí je i reflektující vědomí.

Metaforické obraty chápali jako gramatiku naší zkušenosti kognitivní lingvisté Lakoff a Johnson v ikonické publikaci *Metafory, kterými žijeme*.<sup>222</sup> Běžnou promluvu považují za síť kognitivních, epistemologických a kulturních stop: „Převážná část našeho normálního pojmového systému je strukturována metaforicky.“<sup>223</sup> Základní zkušenosti orientace ve světě jsou tedy podle nich vepsány do obvyklého diskurzu coby síť metafor. Díky nim může být zkušenost komunikována, sdílána, předávána, rozvíjena. Lakoff a Johnson rozdělují metaforu do tří základních typu: strukturní, orientační a ontologické. Odvíjejí se od esenciální (fyzické) zkušenosti člověka pohybujícího se v prostoru a čase. „Stejně jako základní zkušenosti s orientací člověka v prostoru daly vzniknout orientačním metaforám, tak i zkušenosti s fyzickými objekty [zejména s našimi vlastními těly] poskytují bázi pro mimořádně širokou škálu metafor ontologických, tedy způsobů, jak pohlížet na události, činnosti, city, myšlenky atd., jakožto entity a substance.“<sup>224</sup>

V novějším výzkumu<sup>225</sup> pak tuto konceptualizaci tělesné zkušenosti Lakoff a Johnson diferencují na primární a komplexní metaforu, kdy primární metaforu vycházejí z každodenního zážitku ve spojení s vlastními senzomotorickými počítky, zatímco komplexní ovlivňují i vnější faktory. Čínský lingvista Ning Yu dodává,<sup>226</sup> že i na tyto primární metaforu má kultura a společnost vliv. Například výrazy „ztratit tvář“ (*lose face*) či „zachovat tvář“ (*save face*) nesou v angličtině mnohem reduktivnější pojetí než v čínštině.

---

<sup>220</sup> Robert N. St. Clair. „Visual Metaphor, Cultural Knowledge, and the New Rhetoric“. In: Jon Reyhner et al. (eds). *Learn in Beauty: Indigenous Education for a New Century*. Flagstaff (AR): Northern Arizona University, 2000, s. 94.

<sup>221</sup> *Tamtéž*, s. 69.

<sup>222</sup> G. Lakoff – M. Johnson. *Metafory, kterými žijeme*, s. 39–40.

<sup>223</sup> *Tamtéž*, s. 74.

<sup>224</sup> *Tamtéž*, s. 39–40.

<sup>225</sup> George Lakoff – Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.

<sup>226</sup> Ning Yu. „Metaphor from body and culture“. In: Raymond W. Gibbs jr. (ed.). *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 247–262.

Čínština má nejenom více výrazů pro tento idiom (ztratit tvář [diu-lian] lze říci jako „zamést si tvář“ [sao-lian] „odhodit tvář“ [pao-lian], „seškrabat si tvář“ [qiang-lian]), ale některé významy směřují i ke kolektivitě či k druhé osobě – kromě významu zachovat si vlastní důstojnost čínština operuje i s významem „zachránit tvář druhé osoby“: „dát tvář“ (*gei-lian*), „udržet tvář“ (*liu-mianzi*), „brzdit tvář“ (*ai-mianzi*) „promluvit tvář“ (*jiang-mianzi*) „koupit tvář“ (*mai-mianzi*). Yu konstatuje, že zachování si tváře je v čínštině více reciproční a zároveň nuancovanější, což vysvětluje historii politické a společenské konstelace v Číně – tvář, či „sociální tvář“ je pro Čínany a jejich sociální život centrální kategorií.<sup>227</sup>

Kulturně diferencované nejsou jenom metafory ve verbálním projevu, nýbrž i v gestech, jak tvrdí Alan Cienki a Cornelia Muller.<sup>228</sup> Gesta přitom chápou za samostatný mód artikulace významu, který není přepisem verbálních spojení a výrazů, a nejsou univerzální. Například výraz budoucnost je před námi neplatí v případě jihoamerického jazyka *aymara*. Pokud se díváme na řečníka mluvícího o budoucnosti, vidíme, že konstruuje gesto směrem dozadu.<sup>229</sup>

Rozbor mrtvých metafor přináší poznání o vztahu člověka ke světu, v němž žije, či v němž kdy žil. Jsou především otiskem kulturního a sociálního myšlení. Formy, v nichž je metaforický proces vepsán, se neustále proměňují, a to jak v čase, tak ve způsobu promluvy konkrétního jedince. Paměť prožitků, která se postupně kodifikuje a usazuje se v mřížce pojmových a společenských pravidel je vystavena konfrontaci s tím, co ještě popsáno a zažito nebylo. Vývoj tak přináší neustálou kolizi starého a nového, známého a neznámého, pojmenovaného a nepojmenovaného.

Význam metafor je vázán na kontext doby, společnosti i daného jazyka. David Punter trefně komentuje, že nestanovujeme jenom význam metafory pro konkrétní dobu, ale konstruueme i koncept toho, co chápeme jako metaforické v určitých periodách. Uvádí příklad anglického výrazu *shrew*. Tento pojem označuje rejska, drobného nevinného malého hlodavce, ale například Shakespeare ve *Zkrocení zlé ženy* (*The Taming of the Shrew*) měl evidentně na mysli společenské asociace spojené s chováním rejsků – podle dobových pramenů byli záštiplní, vztekli.<sup>230</sup> Proto Shakespeareův motiv divoké ženy, která na zkrocení mužem, či možná život v patriarchálním systému, je podle Puntera metaforou. Dále uvádí citaci z díla Washingtona Irvinga o několik století později. „Přivedl si domů ženu, která působila jako zběsilá a zdálo se, že má nad ním navrch.“<sup>231</sup> Punter tvrdí, že se zde již stabilizuje význam tohoto termínu určený speciálně pro násilí na ženách, které poslušně nezastávaly své určené místo v patriarchální společnosti.<sup>232</sup> Shakespeare však také tuto metaforu nevytvořil z prázdna. Sloveso „to shrew“ bylo ve středověku synonymem pro klení, rouhání. Není nemožné vyloučit i souvislosti s čarodějnickými procesy. Vidíme, že v transformaci významu z rejska na nepoddajnou ženu hrálo velkou úlohu společenské nastavení. Umělci a spisovatelé tedy nejsou svévolnými konstruktéry

---

<sup>227</sup> *Tamtéž*, s. 257.

<sup>228</sup> Alan Cienki – Cornelia Muller. „Metaphor, Gesture, And Thought“. In: Gibbs Jr. (ed.). In: Raymond W. Gibbs jr. (ed.). *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, s. 492–493.

<sup>229</sup> *Tamtéž*, s. 492.

<sup>230</sup> David Punter. *Metaphor: A New Idiom*. London – New York: Routledge, 2007, s. 139.

<sup>231</sup> Washington Irving. *Wolfert's Roost, with Adventures of Captain Bonneville*. London: George Bell and Sons, 1894, s. 5.

<sup>232</sup> D. Punter. *Metaphor: A New Idiom*, s. 140.

metafor, nýbrž jejich užití čerpají z kulturního nevědomí jako zděděnou a neprozkoumanou kolektivní asociaci a význam.<sup>233</sup>

Zatímco mrtvé metafory se otisknuly do běžné mluvy natolik, že si jich téměř nevšimneme, natož abychom u nich dokázali určit autora, v případě otřepaných metafor se situace diferencuje. Otřepané metafory jsou sedimentované živé metafory, jejich originalita však vyhasíná a přesunuje do sféry klišé. Využívají svého senzuálního potenciálu. Často jde o výrazy a prvky natolik využívané, že nelze určit autora, přesto však působí přesvědčivěji než běžná mluva. Jsou součástí „stylu“, avšak natolik profánní a opakované, že diskurz zplošťují a uzavírají (záměrně i nezáměrně), než aby ho otevíraly. Proto jsme i vyčlenili speciální poddruh určených metafor, které mají účel jasně daný a jejichž cílem není umělecký účinek. Otřepané metafory konstituují i řadu špatných uměleckých děl. Poslouží dobře v těch případech, kdy je potřeba vzbudit emoční reakci konkrétním směrem – standardizace významů i emocí zaručí snadné porozumění a předem odhadnutelný efekt. Otřepané metafory nejčastěji operují v masové kultuře, lidových tradicích, oblasti designu, prodeje, reklamy a rétoriky obecně tedy oblasti s jistou mírou estetizace praktického života či účelově ovlivněné fikce.

Vlastnosti rétorické metafory, tj. Hesterovým a našim slovníkem otřepané metafory, analyzuje nejpregnantněji Wayne Booth v článku „Metafora jako rétorika. Problém hodnocení“<sup>234</sup> Za jeho nejzásadnější postřehy zde budeme považovat následující tvrzení:

1. Rétorická metafora je součástí účelové komunikace.
2. Je závislá na kontextu dané (rétorické) situace.
3. Tento kontext odhaluje jasný účel: zvítězit.
4. Účel výhry může být parafrázován různými způsoby; originalita výroku nehraje ústřední roli.
5. Kontrast metaforické absurdity oproti doslovné rovině mluvy vyhasíná, neupozorňuje na sebe tolik jako v případě živých metafor.
6. Srovnávají se dvě situace, nikoliv pouze dva slovní výrazy.
7. Rétorická rovina otřepané metafory uzavírá množinu jejich významů, obsáhlá interpretace není ani nutná ani žádoucí. Je statická, nikoliv živá. Jakmile je publikem pochopena (jednoduchá) analogie, její funkce je naplněna.
8. Rétorické metafory jsou lokální a/nebo konečné: neobsahují žádné pozvání ke spekulaci o jejich významu. Nepřináší nové významy, jejím cílem je získat naši pozornost žádoucím směrem.
9. Rétorické metafory přinášejí více energie do projevu, zdůrazňují to, co by jinak zůstalo nepovšimnuto.
10. Rozdíl mezi rétorickou metaforou a ironií spočívá v podvojnosti významu – u metafory posluchač vnímá jak původní význam, tak i metaforický, zatímco ironie ten původní popírá.<sup>235</sup>

Zatímco negativní rozměr otřepaných metafor oproti těm živým je evidentní, neméně zajímavou stránkou je i nastínění faktorů konstruujících kvalitní otřepané metafory. Wayne Booth ukazuje

---

<sup>233</sup> *Tamtéž*, s. 148.

<sup>234</sup> Wayne Booth. „Metaphor as Rhetoric: The Problem of Evaluation.“ *Critical Inquiry*. 1978, roč. 5, č. 1, s. 49–72.

<sup>235</sup> *Tamtéž*, s. 53–55.

Aristotelova doporučení pro rétory či politiky (avšak může to platit i pro žánrové a užité umění), jak vytvořit co nejlepší účelovou rétorickou metaforu.<sup>236</sup> Dobré metafory jsou aktivní, ožívují věci jinak nezáživné či příliš abstraktní. Jsou krátké, ale výstižné – v méně slovech ukážou situaci jasněji. Vhodně slouží svému účelu, a to nejenom svojí jednoduchostí, ale i tím, že operují s kontextem a pojmy známými v publiku. Do promluvy přidávají *ethos*, vytváří možnosti identifikace a porozumění určité situaci či postavě.

Booth konstatuje, že v rámci teoretického diskurzu zaužívané metaforické příklady „Petr je vlk“ či „láska je růže“ ho nikdy příliš nepřesvědčily o své rétorické síle. Dokládá proto příklad z americké právníkové praxe, kdy jeho známý hájil případ většího jižanského obchodního koncernu proti jedné malé společnosti. Po nastínění všech důkazů přednesl právník malé firmy následující větu: „Teď už víme, jak to je. „Dostali nás tam, kam chtěli. Jednou rukou nás drží, ve druhé mají ostrý rybářský nůž a chlácholí: „Tož zůstaň v klidu, sumečku, my ťa jen vykucháme.““<sup>237</sup> A v tom momentu prý právník koncernu věděl, že díky této metafoře případ prohrál.

Otřepané metafory se používají nejenom v právníkové praxi, nýbrž ve většině politických a sociálních projevů. Správný výběr slov přispívá ke konstrukci ideologického programu, respektive jeho implementaci do myslí občanů. Anne Harrington například ukazuje propojení holistických metafor s rétorikou nacismu. Úplnost a komplexnost byla tou přirozenou a správnou perspektivou, zatímco Židé byli označeni na ne-úplné bytosti či jako stroje. Harrington dodává, že „Metafory činí více než že by jen propůjčovaly staré lexikální významy novým objektům: jsou doslova způsobem, jak společnosti, budují síť kolektivních významů: vytvářejí to, co bychom mohli nazvat kulturní kosmologií anebo významuplnými slovy, ve kterých, jakmile jsou ustavena, naše myšlení a jednání více či méně zdomácní, jsou to místa, která vymezují všechny naše dílčí závěry či akce, aniž by je přitom zcela determinovala.“<sup>238</sup>

Živé, ontologické metafory jsou pak těmi oblastmi, které nesou nejvyšší heuristický interpretační potenciál stejně jako uměleckou funkci. Přestože jejich doménou je oblast umění, nalezneme je i ve vědeckém myšlení. Všude, kde je potřeba „přepsat“ či „přeložit“ neznámý jev či nepopsatelnou skutečnost, se lidé uchylují k novým metaforám. Živé metafory fungují esteticky i kognitivně – i umělecká zkušenost tedy přináší určité poznání stejně jako je třeba kreativity k neznámým či invenčním konceptuálním operacím.

Konceptuální rovinu metafory zkoumají především autoři z oblasti analytické filozofie a pragmatismu. Paradoxně však na poli teorie vědy a jazyka přicházejí s poznatky o metafoře přesahující rámec logických operací a stabilních definic. Po vzoru Ludwiga Wittgensteina a Bertranda Russela se jejich pozornost stáčí na jazykové hry, logické i nelogické operace v jazyce coby modely naší zkušenosti. I. A. Richards ve 30. letech 20. století vyslovuje hypotézu, že metafora je základním tkanivem jazyka, respektive že naše myšlení je metaforické. Přisuzuje jí moment poznání, analyzuje způsob uchopování významů, jež se fixují v metaforických výrocích. Metafora tedy funguje kognitivně. Ve své *Filozofii rétoriky*<sup>239</sup> Richards odmítá představu fixního „vlastního“ významu slov ve prospěch jazykové adaptace

---

<sup>236</sup> *Tamtéž*, s. 56–58.

<sup>237</sup> V originální větě je použito slovo „catfish“, jež kromě významu sumce nese i ve slangovém slovníku význam malého škůdce, trola, s. 52.

<sup>238</sup> Anne Harrington. „Metaphoric Connections: Holistic Science in the Shadow of the Third Reich“. *Social Research: An International Quarterly*. 1995, roč. 62, č. 2, léto, s. 359.

<sup>239</sup> I. A. Richards. *The Philosophy of Rhetorics*. London – New York, Oxford University Press, 1965.

– abychom správně porozuměli sdělení, musíme znát kontext, což demonstruje právě na příkladu metafory. Zároveň ji osvobozuje od substitučního pojetí, od funkce ornamentu jazyka ve prospěch fundamentálního spojení s životaschopností jazyka jako takového. Upřednostňuje dynamičnost přesunu metaforického významu, interakci jedné části metafory s druhou; perspektiva jednoho prvku: *směr* (tenor) ovlivňuje význam druhého: *nosič* (vehicle). Díky tomu se pak proměňuje i celý kontext. V sousloví podzim života je *nosičem* výraz podzim, zatímco *směrem* život. Vlastnosti podzimu jsou přenesené na slovo život, a svým přeneseným významem se proto blíží k označení stáří. Přenašeč posouvá význam směrem ke slovu, které by v nemetaforickém spojení znamenalo něco jiného.

Na tuto interakční teorii navázal, respektive ji rehabilitoval a zpřesnil Max Black. Metafora, respektive ten její prvek, kterému není rozuměno doslovným způsobem [focus]), podle něj obsahuje *systém obvyklých asociací* (system of associated commonplaces),<sup>240</sup> z nichž příjemce vybírá možný význam celkového sdělení. Proces interakce probíhá tak, že „[m]etafora vybírá, zdůrazňuje, potlačuje a organizuje vlastnosti primárního subjektu díky tomu, že implikuje výroky obvykle se pojící se sekundárním subjektem.“<sup>241</sup> Metaforický výraz uspořádává v dynamickém napětí náš pohled na slovo, k němuž se metafora váže. Jde o interakci *rámc*e (frame, tj. kontextu: ve větě „Člověk je vlk“ je kontextem význam slova „člověk“) a *ohniska* (focus, prvku přesunutého do nového kontextu: slovo „vlk“ organizuje pohled na člověka, vybíráme významy spojené s vlkem a přesouváme je na označení chování člověka).<sup>242</sup> Pohyb významu je pro pochopení funkce metafory zásadní, což ostatně lze spatřit i v etymologii samotného výrazu metafora (*meta* [za] *pherein* [nosit]).<sup>243</sup> Oba prvky metaforického se ovlivňují a transformují prostřednictvím kulturních a jazykových konvencí uživatele. Neurčitost výsledného sdělení však přesto podle Blacka podává o komplikovaných vztazích různých (často nesouměřitelných) faktů či jevů a jejich podobnostech přesnější vysvětlení než doslovná či exaktní řeč. Black se ve své knize *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*<sup>244</sup> však ukazuje nejenom mechanismus metaforické operace, pokouší se i vystoupit z lingvistické perspektivy směrem k teorii mysli, tvrdí, že myšlení funguje metaforicky.

V této souvislosti také nastiňuje analogii vědeckého myšlení v modelech s metaforou. Simulace modelů odpovídá světu „jako“ konstruovaném metaforou. Chápe modely jako *objevitelské fikce* (heuristic fictions),<sup>245</sup> jako vědeckou imaginaci svého druhu. Black cituje teoretického fyzika Ernsta G. Huttena vysvětlujícího užití modelů ve vědecké práci. „Jsme nuceni využít modely v případech, kdy z nějakého důvodu nedovedeme poskytnout přímý nebo konkrétní popis v jazyce,

---

<sup>240</sup> Max Black. *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1962, s. 40.

<sup>241</sup> *Tamtéž*, s. 44–45.

<sup>242</sup> *Tamtéž*. Srov. týž. „More About Metaphor“. In: Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*. 2<sup>nd</sup> edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1993 [1979], s. 19–42; týž. „Metaphor“. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 1955, roč. 55, č. 1, s. 273–294.

<sup>243</sup> Řecký výraz μεταφορά (*metaphorá*), respektive jeho slovesný základ μεταφέρω (*metapherō*) znamenající přenést, transportovat, lze rozdělit na dva sémantické kořeny – μετά (*meta*): za, přes; a φέρω (*pherō*): nést, přenášet.

<sup>244</sup> M. Black. *Models and Metaphors*.

<sup>245</sup> *Tamtéž*, s. 228.

který obvykle využíváme. [...] Modely fungují jako obecnější druh metafory.<sup>246</sup> Black je označuje jazykem Richardse coby „spekulativní nástroje.“<sup>247</sup>

Metafora se v knize Blacka proměňuje na území možnosti, na pole spojující vědy exaktní s těmi humanitními. I ve vědecké imaginaci mohou metafory umožnit nahlédnout takový aspekt skutečnosti, který by při popisu zůstal neosvětlen. Black tvrdí, že metafory jsou tvořivými *kognitivními nástroji* (cognitive instruments).<sup>248</sup> Od tohoto postřehu se zdá být již jen krůček k propojení metafory s uměním, pokud bychom roli uměleckých děl chápali podle Alvy Noého jako podivné nástroje.<sup>249</sup>

Metaforické myšlení a síla metafor transformovat představy přitahovalo i kontinentální filozofy (Martina Heideggera, Paula Ricoeura, Clive Cazeuxe, Jacquese Derrida ad.), a právě oni přesáhli logiku „pravdivostního“ rámce metaforických výroků díky zkoumání jejího ontologického charakteru. Síla živé, ontologické metafory spočívá podle Cliva Cazeuxe v síle vytváření světů, v možnosti otevírat a strukturovat zkušenosti díky jejich „překlada“. V ontologické metafoře „[...] všechny pojmy rezonují s možnými překlady, a jako taková přináší do popředí schopnost mluvy vytvářet světy. Navíc, ontologická metafora strukturuje zkušenost do otevřené transpozice, otevřeného pohybu mezi pojmy, zpochybňuje samozřejmost významu jednotlivých pojmů.“<sup>250</sup> Připustíme-li, že metafora se pohybuje na úrovni ontologie, odhalí se její otevřený a reflektující charakter. Můžeme pak tvrdit, že metafory zviditelňují a odrážejí prostřednictvím světa jakoby naši zkušenost se světem, dovedou vypovídat o naší existenci a napomáhat jejím proměňám.

Zmínění Martin Heidegger i Paul Ricoeur často operují s termínem poetický jazyk. Funkce tohoto poetického jazyka je zároveň funkcí ontologickou – otevírá přístup k bytí, k porozumění existence, odemyká jinak uzavřené významy, schémata a perspektivy. Ricoeur přichází s termínem *živá metafora*<sup>251</sup> poukazující na metaforu coby základní princip poetického a estetického regionu. Znamená to, že živá metafora implicitně obsahuje estetickou rovinu, či, konkrétněji, chová se jako umělecké dílo. Jak říká Ricoeur, živá metafora je báseň v malém.

Při využití všech těchto referencí buduje Ricoeur zevrubnou teorii (živé) metafory, kterou zde v textu rozvedu. Zatímco oblast mrtvých a otřepaných metafor je klíčová především při zkoumání společenských a kognitivních mechanismů, oblast živých metafor zpřístupňuje oblast umělecké imaginace. Mimoumělecké výskyty metafor poukazují na skutečnost, že metafora je tvořivým a objevitelským principem lidského vědomí, a proto jak metafora, tak umění nemůže být vyčleněno či stavěno do opozice vůči kognici.

---

<sup>246</sup> *Tamtéž*, s. 236. Též Ernst H. Hutten. „The Role of Models in Physics,“ *British Journal for the Philosophy of Science*. 1953–1954, č. 4, s. 289.

<sup>247</sup> *Tamtéž*, s. 237. Richards užívá pojem spekulativní především v návaznosti na dva filozofy Thomase Hobbese a Immanuela Kanta, a to zvláště na jejich akcentaci na praktické užití spekulace. I. A. Richards, „The Philosophy of Rhetorics“, s. 52.

<sup>248</sup> Max Black. „More on Metaphor“, s. 37.

<sup>249</sup> A. Noë. *Strange Tools*.

<sup>250</sup> Clive Cazeux v kapitole „Metaphor and Metaphysics in Heidegger, Ricoeur, and Derrida“ (s. 175–199). In: Clive CAZEAUX, *Metaphor and Continental Philosophy. From Kant to Derrida*. New York – London: Routledge, 2007, s. 197.

<sup>251</sup> P. Ricoeur. *La métaphore vive*, s. 361.



Živou metaforu můžeme chápat jako estetickou ideu umění a v této perspektivě pak na základě Ricoeurových poznatků a živé metafoře můžeme zpřesnit výroky poukazující na průnik oblasti umění a živé metafory. Za klíčová východiska inspirovaná Ricoeurovými myšlenkami budeme považovat následující:

Metafora je báseň v malém.<sup>252</sup> Živá metafora je uměleckým dílem a zároveň principem umění. Živé metafory operují na úrovni ontologie, jsou překladem jednoho světa do druhého.

a) Metafora funguje na základě strukturální podobnosti.

b) Je třeba zaujetí distance, určitého vytržení z logického, přímého či praktického světa. Takový princip v umění se nazývá autonomií a v literatuře světem fikce. Vyčleňují zkušenosti z umění specifické, jakoby neužitečné postavení. Stejně jako Paul Ricoeur, Hans-Georg Gadamer, Jacques Rancière, Alva Noë, Martin Seel či Juliane Rebentisch zde budeme obhajovat jak nezbytnost onoho „vytržení“, tak i specifickou „užitečnost“ těchto podivných zkušeností. Autonomie metafora funguje ruku v ruce s kontextem, skutečným a „logickým“ či „praktickým“ světem, na nějž reaguje, z něhož čerpá a do něhož se opět vpíjí. Metafora i umění nám ukazují to, co přes náš habitus už nevidíme, přepisují naše vnímání, abychom viděli něco nového, respektive něco jako něco jiného. Podivnost takové zkušenosti je závislá na zažité normalitě a normativitě.

c) Metaforická zkušenost i zkušenost z umění propojují (na poli představ) konceptuální síť se senzuálními počítky. Stejně aporeticky funguje i metaforická reference (tzv. rozdělená reference), kdy metafora je tím, že není. Funguje skutečně i jako. Prožití představy vytvořené uměleckým dílem generuje skutečné myšlenky, postoje a perspektivy. Metafora v tomto smyslu vytváří pravdivé poznání. Toto poznání je však možné pouze díky vstupu do fikčního světa, světa jakoby. V jádru metafora zeje nezbytný a nepřekonatelný paradox mezi realitou a fikcí a mezi autonomií a heteronomií.

d) Metafory mají objevný charakter, generují nové pohledy na existující, zapomenuté i neexistující jevy, přinášejí nové poznání o světě i o nás samých.

Tyto teze budou vnořené do struktury této práce. Každá výše zmíněná oblast, charakteristika metaforického procesu, je přítomná v teoretické i praktické diskusi zabývající se současným uměním. Domnívám se, že při propojení diskurzu analyzujícího metaforu s estetickými problémy současného umění, bude možné vysvětlit to, co při akcentaci média či žánru není možné. Domnívám se, že abychom porozuměli umění, je potřeba porozumět mechanismu interpretace a zkušenosti s uměním, tj. nahlédnout do fungování lidského chování a vnímání, do vztahu prožívání skutečnosti a umění, vztahu stereotypních vzorců jednání i vnímání a imaginativních struktur. Popis metaforického myšlení může napomoci podívat se na problémy světa umění způsobem, který dovede propojit protikladné či dříve nepředstavitelné. Díky tomu lze spatřit kontinuitu tam, kde jiní vidí předěl, který ukáže, proč určité umělecké vlastnosti (například inovace či novost) nejsou spojené se soubojem žánrů uvnitř uměleckého světa, nýbrž s vývojem a schopnostmi adaptace lidské mysli na vnější podmínky.

Základní účel umění lze lépe pochopit a vysvětlit, pokud porozumíme a pochopíme metaforický proces mysli. Jelikož metafory jsou tkanivem mysli prakticky ve všech oblastech lidského života, ukáže se také,

---

<sup>252</sup> Paul Ricoeur tuto tezi přebírá od Monroe Beardsleyho. P. Ricoeur. *La métaphore vive*, s. 279., viz též M. C. Beardsley. *Aesthetics*, s. 134.

jakým způsobem je umění propojeno s životem stejně jako uvidíme podmínky nutné k umělecké autonomii.

Za klíčová východiska uvažování o metafoře bychom mohli považovat tvrzení, že metafora je je strukturou mysli, má tvořivý a kognitivní charakter. Díky živým metaforám lze uvidět a představit si neznámé, nepředstavitelné, nepojmenovatelné, zažít fúzi překladu odlišností.

## 5. Metafora versus alegorie

V praxi psaní o umění a jeho symbolickém či estetickém významu se setkáváme s paradoxem. V teorii a filozofii umění lze pozorovat dlouhou tradici užívání pojmu alegorie, a to od Waltera Benjamina, přes Petera Bürgera až po Craiga Owense nebo Vanessu Place a Roberta Fittermana. Samotný pojem alegorie je oproti tradičnímu pojmu alegorie zpravidla transformován tak, aby odpovídal dobovým uměleckým projevům. Není to jen fluidnost pojmu, která se ukazuje být nevyhovující, ale také uzavřenost alegorie ve světě fikce. S alegorií se nesetkáme jinde než v oblasti umění, díky čemuž se jen zesiluje nedorozumění a polarita mezi estetickým a antiestetickým, uměleckým a racionálním či fiktivním a skutečným. Právě tyto kontrastní a ze své podstaty exkluzivní pozice se v této práci snažím reorganizovat tak, aby vystoupily do popředí procesy vědomí a modulační škály zkušeností. I proto je metafora mnohem vhodnější. V neposlední řadě se alegorie ukáže být uvězněna ve světě teorie a filozofie, zatímco současná, živá kurátorsko-kritická praxe zcela samozřejmě a dominantně používá při vysvětlování významu výstav a děl pojem metafory. V této kapitole podniknu tedy krátký exkurz do historie koncepcí spojených s alegoričností umění proto, abych ukázala podobnost těchto koncepcí s metaforičností umění a zdůraznila výhody, které pojetí umění jako metafory přináší oproti pojetí umění jako alegorie.

Alegorie má s metaforou nemálo společného: obě fungují prostřednictvím analogie a u obou se význam generuje po opuštění doslovného vyjádření, obě nesou určitý skrytý význam. Lze nalézt definice, kdy alegorie se uvádí coby podkategorie metafory, metafora coby podkategorie alegorie, anebo jako dvě různá symbolická vyjádření. V této práci se ztotožníme s pozicí metafory jakožto principu nadřazeného alegorii. Metaforu, na rozdíl od alegorie, můžeme objevit i v neuměleckých projevech, metafora tvoří určitou kognitivní a estetickou síť lidského vnímání. Na metafoře lze rozpoznat její stupně živosti, a tedy lze odlišit její funkci a imaginativní sílu.

Živá metafora je stejně jako zkušenost z umění definována specifickou přítomností díla v naší imaginaci, kontextuálním přístupem rozpoznávání díla, polem významů, jež je generováno metaforou, ale není předem dáno, je volné, nedourčené. Alegorie je oproti tomu úzce provázaná s uměním, velmi často aplikována buď na konkrétní žánr (nejčastěji narativní útvary) a navíc se tento pojem výrazně v různých obdobích a u různých teoretiků proměňuje.

Vývoj pojmu alegorie velmi dobře popisuje Hans-Georg Gadamer. Uvádí, že alegorie „spočívá na pevných tradicích a vždy má určitý význam, který lze uvést a který se nijak nevzpírá rozumovému uchopení pojmu.“<sup>253</sup> Tato racionalita však nemá pozitivní konotace – pro Gadamera je až

---

<sup>253</sup> Hans-Georg Gadamer. *Pravda a metoda I: Nárys filosofické hermeneutiky*. Přeložil David Mik. Praha: Triáda, 2010, s. 84.

dogmatismem mytické oblasti, kdy křesťanský výklad písma se snažil unifikovat vyobrazení a jeho význam. Uvádí i proto, že v momentě, kdy se alegorie se začíná vázat k praxi génia a svobodného umělce, pak vzniká rozpor i ve způsobech symbolizace. Na jedné straně tak zůstává praxe nábožensko-mýtická, v níž symboly a alegorie mají významy dané, na druhé straně s příchodem moderního umění vzniká praxe estetická, kdy umělec vytváří díla mnohoznačná, založená na vlastním prožitku vzhledem k danému pojmu.<sup>254</sup> „Protože estetické vědomí – na rozdíl od vědomí mýticko-náboženského – ví o své svobodě, je „svobodná“ rovněž symbolika, kterou všem propůjčuje.“<sup>255</sup>

Gadamer dále konstatuje, že estetika 19. století si zakládala na volné a svobodné symbolizaci, která odrážela činnost mysli a dovozuje, že mýticko-alegorická tradice může tuto svobodnou symbolizaci omezovat. Pakliže se tomu tak děje, je třeba revidovat tyto pojmy – estetické vědomí, estetické symboly, estetický prožitek a alegorii.<sup>256</sup>

S tímto návrhem nelze než souhlasit. Estetické pojmy je třeba revidovat. Není však zcela jasné, jakým směrem. Pokud se obrátíme k pojmu metafory, který je v dnešní kurátorské praxi užíván jako označení významu díla, můžeme ponechat alegorii v sedimentech její nábožensko-mýtické tradice. Řada autorů ovšem rozvolňování symbolického významu pochopila jako pobídku k revizi pojmu alegorie, čímž ovšem nastává paradoxní situace: pojem má tradiční i moderní (či postmoderní) význam zároveň. Může definovat jak postmoderní praktiky, tak středověké křesťanské reprezentace. Domnívám se, že takový typ revizí přivádí do jazyka, kterým mluvíme o umělecké praxi více neporozumění než porozumění. Alegorická symbolizace zároveň zůstává vždy spojena s určitým uzavřeným světem – ať již umění, či jiných velkých narativů a společenských kódů. To, co může nabídnout metafora, je její fundamentální propojení s procesem lidské mysli a poznávání světa jako takového. Metafory operují v životní praxi, v kognitivní a tvůrčí síti lidského jednání, zatímco alegorie zůstávají na stránkách knih a na zdech kostelů či galerií.

Zvláště Walter Benjamin přispěl k redefinici alegorie (aplikované na barokní drama) díky své inklinaci k romantické filozofii a koncepci moderního umění.<sup>257</sup> Kriticky hodnotil ty teoretiky, kteří alegorii chápou tradičně: například Yeats podle něj „stále předpokládá že alegorie je konvenčním vztahem mezi ilustrativním obrazem a jeho abstraktním smyslem.“<sup>258</sup> Nicméně s takovým výkladem alegorie se lze setkat i dnes, a to často i na poli výtvarného umění. Benjaminova transformace alegorie vychází z modernistických předpokladů; nebýt teorie moderny a moderního umění, neviděl by Benjamin v alegorii rozpolcenost, fragmentárnost a význam distancovaný vůči znaku. Na Benjaminovo pojetí navazuje i Peter Bürger vzhledem k modernímu umění nebo Craig Owens při interpretaci postmoderny.<sup>259</sup> Vydali se cestou hledání takového estetického modelu, který by dokázal vysvětlit radikální změny, jež s sebou tato umělecká období přinesla.

Zatímco tradiční definice alegorie akcentuje narativní a komplexní celek ukrývající za svým evidentním smyslem také smysl skrytý, Benjamin definuje alegorii naopak: je přitahována fragmentárním, nedokončeným, nedokonalým, funguje jako ruina. I proto Owens nesouhlasí s Heideggerovou aplikací

---

<sup>254</sup> *Tamtéž*, s. 84–85.

<sup>255</sup> *Tamtéž*, s. 85.

<sup>256</sup> *Tamtéž*, s. 86.

<sup>257</sup> Walter Benjamin. „Původ německé truchlohry“. In: Týž. *Dílo a jeho zdroj*. Přeložila Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979 [1928], s. 235–401.

<sup>258</sup> Walter Benjamin – George Steiner – John Osborne. *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso, 2003, s. 162.

<sup>259</sup> Craig Owens. „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“. *October*. 1980, č. 12, s. 67–86.

alegorie na každé umělecké dílo (Heidegger ukazuje alegorii jako dvojí smysl: „umělecké dílo ukazuje něco jiného než samo sebe; manifestuje něco jiného.“<sup>260</sup>), protože podle Owense vysvětluje alegorie především postmoderní (ale i moderní) díla. Owens také kritizuje teorii západního umění, která podle něj vyčleňuje z konceptu díla všechno, co atakuje „jeho určenost jako jednoty ‚formy‘ a ‚obsahu‘.“<sup>261</sup>

Příklad ruiny, která v sobě obsahuje historicitu i existenciální rozměr vnímaný skrze časovou distanci vůči původnímu vzhledu i účelu, slouží Owensovi k propojení alegorie a umění site-specific, konkrétně land-artových projektů. Smithsonovo dílo *Spirálové molo* (1970), jehož tvar je odvozen od lokální legendy o víru ve Velkém slaném jezeře, tak podle něj rezonuje s historií a zdvojuje ji. Podobně podle něj funguje alegorie i v případě fotografie: „Coby alegorické umění by fotografie reprezentovala naši touhu zafixovat přechodné a efemérní do stabilního a ukotveného obrazu.“<sup>262</sup> Nejsilnějším impulsem v alegorii je tak podle něj zachytit pomíjivost věcí ve věčném zpodobnění.<sup>263</sup> Fotografie Atgeta nebo Walkera Evanse nesou alegorické sdělení, jelikož nabízejí „pouze fragment, a proto afirmují svojí vlastní arbitrárnost a kontingenci.“<sup>264</sup>

Další důležitou vlastností je podle Owense apropiace – alegorická imaginace je podle něj apropriovanou imaginací. Alegorista (jak říká tomu, kdo používá alegorii<sup>265</sup>) konfiskuje obrazy a představuje je z pozice interpreta. Z této perspektivy pak Owens nastiňuje analogii s díly Sherrie Levine, Roberta Longa a dalších autorů subverzivně využívajících obrazy jiných autorů.

Owens zdůrazňuje ty vlastnosti alegorie, které působí nadčasově (věčné zpodobení, stabilita, vazba na historii) a jejich prostřednictvím vysvětluje postmoderní praktiky. I Bürger upozorňuje na nebezpečí, aby se Benjaminova alegorie nechápala strnule: „Pokud chceme následovat stopu, na niž nás Benjaminova analýza alegorie a symbolu uvedla, nesmíme formu pojímat jako něco pevného, zvěčněného, nýbrž jako princip pohybu reflexe.“<sup>266</sup> V tomto ohledu jako by se zde v Bürgerově kritice ozývalo i Gadamerovo varování před alegorií, ve které se ukryta strnulost významu.

Přínosnějším se zdá být Owensova vize alegorie jako syntetického a intermediálního prostředku – určuje ji výjimečné místo propojující vizuální a verbální média a překračující žánrová ohraničení. Pokud bychom vlastnosti, které Owens určuje alegorii, respektive postmoderním uměleckým dílům, vztáhli k poetice Paula Ricoeura či estetiky Martina Seela, lze uvidět velkou podobnost. Reflexivní a subverzivní náboj v případě živých metafor a zkušenosti z umění určují tyto autoři jako samotný předpoklad uměleckého díla. Je pochopitelné, že se taková koncepce krystalizuje především s pojmem moderního umění a staví se na odív v praktikách konceptuálních a postmoderních. I Owensovo vysvětlení alegorie jako intermediálního prostředku redukuje možnost jiných mediálních propojení (měla by pak alegorie také výsadní postavení?), avšak při pohledu na stejnou otázku prizmatem Seelovy teorie inherentní intermediality uměleckých médií se pak ukazuje specifické postavení alegorie jako nadbytečné.

---

<sup>260</sup> *Tamtéž*, s. 81.

<sup>261</sup> *Tamtéž*, s. 83.

<sup>262</sup> *Tamtéž*, s. 71.

<sup>263</sup> *Tamtéž*, s. 71.

<sup>264</sup> *Tamtéž*.

<sup>265</sup> *Tamtéž*, s. 69.

<sup>266</sup> Peter Bürger. „Stárnutí moderny“. In: Týž. *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny: Stati o výtvarném umění*. Přeložili Tomáš Dimter a Martin Pokorný. Praha: VVP AVU, 2015, s. 212.

Obraz ruiny se objevuje i v Benjaminově popisu progresivní eroze významu, jež s sebou nese oddělení znaku a významu. Právě v této dichotomii spatřuje Benjamin a následně i Bürger podobnost s moderní společností, pro níž je typické rozdvojení. Bürger přesto pojem alegorie používá rafinovaněji než Owens. Znamená pro něj především sémantickou abstrakci, která je v protikladu s bezprostředností smyslové zkušenosti. Rozdvojení tedy neklade do jádra alegorie samotné, nýbrž do konstrukce moderního uměleckého díla. Estetickou zkušenost podle něj protíná pohyb estetické reflexe od bezprostřednosti momentálního prožitku díla k artikulaci významu. „Estetické vědomí je tak hnáno sem a tam: musí se zcela vydat jednotlivému momentu v jeho konkrétnosti, ale nesmí se u něho zastavit, jestliže pro ně dílo nemá ustrnout ve fetiš. Uchopuje na díle určitý význam, ale ten zakouší jako abstrakci, jakmile se znovu obrátí k dílu. Tak se realizuje pohyb reflexe, která se otevírá extrémům symbolické bezprostřednosti a alegorického zprostředkování, aniž by přitom kdy dorazil k jinému konci než přerušení.“<sup>267</sup>

Procesualita a reflexivní pohyb, tedy dědictví romantické filozofie, se objevuje i v přístupu Petera Bürgera. Vědomý si přístupů jak Owense, Peter Bürger se snaží kriticky nahlédnout obě pozice a vytvořit jakousi střední cestu: alegorie je pohyb smyslu. Jeho definice alegorie vykazuje výsostně podobné mechanismy, které jsme přisoudili metaforickému procesu: doslovný význam je vnučován, aby byl na úrovni smyslu zpochybněn; parabola je vsazena do kontextu, do výkladového rámce; znak je vystaven neurčitosti a potenciálně nekonečnému procesu reflexe.<sup>268</sup> Shrnu-li charakteristické rysy pro metaforu, vyjeví se více než nápadná podobnost: jde o anomálii v doslovném kontextu, pole významů generované metaforou je nedourčené, očekávající imaginativní vstup recipienta, syntéza smyslů a smyslu.

Takový popis estetické zkušenosti nese základní rysy, které jsme viděli i u Martina Seela či Paula Ricoeura. Seel tuto situaci vyřešil komplexním propojením reflexe a percepce během estetické percepce na jakékoliv úrovni. Jak Seel, tak Bürger v tomto momentu vycházejí z Adorna, každý jej však adaptuje po svém. Seelova teorie mnohem důrazněji zmiňuje nebezpečí rozdělovat význam a vjem či estetiku a rozum. Pakliže v jeho případech je reflexe přítomna už i pouhého jevení, bylo by třeba podrobněji analyzovat jakou reflexi vykonává alegorie, což je však moment, který už Bürger nerozebírá. Moment, který Seel popisuje jako umělecké jevení a zkušenost z umění, bychom propojili s metaforou právě díky jejímu podvojnému mechanismus zároveň uvidět i chápat význam. A právě artikulované jevení je pro Seela základní vlastností uměleckých děl, stejně jako pro Ricoeura nese živá metafora propojení smyslu a smyslů.

Rozbor alegorie v podání Bürgera je nedostatečný pro vysvětlení a uchopení estetické zkušenosti, potažmo estetiky jako takové. Bürgerův popis alegorie však jistě nemá daleko k našemu popisu živé metafory. Umělecké dílo je zde rozpoznáváno v interpretačním pohybu estetického prožitku a reflexe zakoušejícího analogickou strukturu světa díla se světem skutečným.

Ukázali jsme si tedy, že tradiční alegorie vzešla z nábožensko-mýtických podmínek, v nichž měla statické významy. S příchodem a dominancí estetické roviny uměleckých děl se otevírá prostor ke svobodnému a imaginativnímu užití alegorie, který následně rozpracovávala řada filozofů. Vzniká tak, počítaje Benjaminem, paradox, v němž si alegorie ponechává tradiční obsah a zároveň se vynořuje obsah nový, až opozitní. Benjamin alegorii definoval proti jejímu konvenčnímu vysvětlení: v jeho

---

<sup>267</sup> *Tamtéž*, s. 215.

<sup>268</sup> *Tamtéž*, s. 207.

podání jde o fragmentární a nedokončenou ruinu významu. V této pasti dvojjakosti se ocitá i Craig Owens, když alegorii určuje coby hlavní znak postmoderních praktik, avšak klade důraz především na tradiční vyznění alegorie – vztah k historii, stabilitu významu atd. Přínos Owensovy verze alegorie lze spatřovat v akcentu na intermediálnost alegorie. Nejblíže k našemu pojetí metafory má Bürgerova koncepce alegorie, již vysvětluje jako pohyb smyslu, kdy znak je vystaven neurčenosti a nekonečnému pohybu reflexe.

Níže doložím rozdíl pojetí metafory oproti alegorii, respektive výhody orientace na pojem metafora a potřebnost ustanovit nikoliv alegorii, nýbrž metaforu jako estetický princip umění. Níže ukážu, že pojem metafory je široce zakořeněn v žité kurátorské praxi současného umění, doložím, jakým způsobem lze chápat metaforičnost jakožto proces myslí a jak je klíčové zdůrazňovat nejenom reflexivní pohyb smyslu, nýbrž i jeho produkci, tj. heuristickou sílu metafor.

V tropologii klasické rétoriky je metafora definována vztahem podobnosti, který se přesunuje z původní ideje (objektu) na jinou.<sup>269</sup> Podobnost rozpoznáváme, pokud v jevech vidíme společné vlastnosti či aspekty. Jedna věc může být podobná té další ve stejné míře jako s kteroukoliv jinou, jak tvrdí Nelson Goodman.<sup>270</sup> K rozpoznání podobnosti přispívají zvyky, klasifikace a normy utvářející domény, podle nichž se orientujeme a dále je vzájemně srovnáváme. Samotná definice podobnosti je tedy určena kontextem, do něhož vstupuje interpret (a jeho předsudky) i metaforický výrok uvnitř standardizované struktury.<sup>271</sup>

Paul Ricoeur však poukazuje na důležitý rozdíl mezi podobností jako takovou a metaforickou podobností, který spočívá v konstrukci významu a interakci mezi metaforou a kontextem. Zatímco ve větě s podobností mají všechna slova stejnou a doslovnou funkci („Pavel je tvrdohlavý jako mezek“), v metaforickém výroku (metafora *in praesentia*) „Pavel je mezek“ doslovná rovina mizí. Množina vlastností propojujících Pavla a oslav se tím rozšiřuje (přestože v tomto případě jde o natolik známý idiom, že rozšíření nebude příliš bohaté). V metaforickém sdělení *in absentia* („Mezek“), kdy není vyřčena ona zdrojová doména, se pak možnosti interpretace otevírají ještě více.

Obecně tedy platí, že v metaforickém výroku nelze nikdy přesně určit, co se s čím srovnává. Množina východisek má simultánní a nejednoznačný charakter, z něhož příjemce vybírá tu nejadekvátnější variantu. Za specifický příklad bychom mohli označit také metaforu s abstraktním základem (například čas běží), v němž se podobnost projevuje spíše v možnosti zažít, představit si, přidat konkrétní vjemy s vypovídajícími (podobnými) vlastnostmi k abstraktním výrazům. Co však všechny tyto podobnosti u metaforických výrazů spojuje, je jejich neurčitost. Význam se generuje až v kombinaci konstrukce sdělení s kulturním a sociálním rejstříkem recipientů. Max Black ukazuje tuto neurčitost na příkladu výroku „Chudoba je zločin.“ Znamená to, že ti, kdo jsou chudí, páchají zločin, anebo je na nich pácháno

---

<sup>269</sup> P. Ricoeur. *La métaphore vive*, s. 221.

<sup>270</sup> Nelson Goodman. *Problems and Projects*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1972, s. 443. viz též interpretace Nelsona Goodmana v článku Tomáše Kulky „How Metaphors Make it Wonders“. *Poetics Today*, 1992, roč. 13, č. 4, s. 800.

<sup>271</sup> N. Goodman. *Problems and Projects*, s. 444; Amos Tversky. „Features of similarity“. *Psychological Review*. 1977, roč. 84, č. 4, s. 327–354; Amos Tversky – Itamar Gati. „Similarity, separability, and the triangle inequality.“ *Psychological Review*. 1982, roč. 89, č. 2, s. 123–154.

násilí těmi zámožnými?<sup>272</sup> Metafora tedy přináší (oproti srovnávání) heuristický element. „Metafora podobnost vytváří, spíše než aby formulovala dříve existující podobnost,“<sup>273</sup> tvrdí Black.

Na toto Blackovo stanovisko navazuje a jeho vyznění ve prospěch heuristického potenciálu zintenzivňuje Nelson Goodman.<sup>274</sup> Metafory vytváří nová spojení tím, že určitou kategorii či pojem k sobě přirovnávají nestandardně. Lze konstatovat, že v případě metafory funguje podobnost interakčně a produktivně: vyžaduje dvě oblasti různých domén, mezi nimiž tvůrce sdělení vidí podobnost, přičemž jedna doména je zdrojová a druhá cílová. Připodobňujeme vždy něco k něčemu, srovnáváme společné strukturální vzorce daných entit. Metafory proto můžeme označit za specifické a komplexní verze analogického myšlení. Všechny metafory fungují prostřednictvím analogie. Ne každá analogie je však metaforou.<sup>275</sup>

Analogie také fungují na základě strukturální podobnosti. Jsou závislé na kontextu, který je intersubjektivně platný – tj. odráží se od vzájemně sdílených konvencí a zvyklostí.<sup>276</sup> Analogické myšlení stojí za řadou důležitých procesů mysli. „Cílem analogií je adaptovat znalosti o zdrojové konceptualizaci, které mohou být aplikovány na cílovou tím způsobem, že se odvodí nové analogické souvislosti. Vytváření analogií vyžaduje inteligenci, jelikož analogické vzorce a přesuny často nejsou zřejmé a závisejí na určité konceptualizaci daných polí.“<sup>277</sup> Absence analogického myšlení je často napojený i na sníženou intelektovou schopnost, jak komentuje Esa Itkonen: „Nedostatek inteligence je často ekvivalentní k neschopnosti vytvářet analogie – a to buď jako nemožnost uchopit správnou analogii nebo jako inklinace ke konstruování špatné analogie.“<sup>278</sup>

Analogické myšlení se pro člověka zdá být nepostradatelné – analogie přispívají k paměti, adaptaci, učení, argumentaci a v neposlední řadě i kreativitě.<sup>279</sup> Kai-Uwe Kühnberger, Ulf Krumnack, Angela Schwering a Helmar Gust vytvořili schéma kognitivních funkčních analogického procesu směřující od vybavování si analogií přes mapování po přesun.

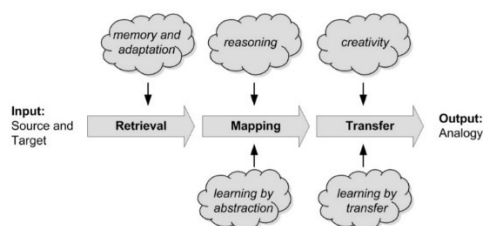


Figure 1: Analogies in cognitive processes.

<sup>272</sup> M. Black. „More About Metaphor“, s. 445.

<sup>273</sup> M. Black. *Models and metaphors*, s. 37.

<sup>274</sup> Na toto propojení upozorňuje Tomáš Kulka v článku „How metaphors make it wonders“. *Poetics Today*, 1992, s. 799. Viz též Viz N. Goodman, *Problems and projects*.

<sup>275</sup> Esa Itkonen. *Analogy as structure and process*. Turku: University of Turku, 2005, s. 41.

<sup>276</sup> *Tamtéž*, s. 14.

<sup>277</sup> Helmar Gust – Ulf Krumnack – Kai-Uwe Kuhnberger – Angela Schwering. „Analogical Reasoning: A Core of Cognition.“ [online]. [cit. 2. 8. 2019]. Dostupné z: [http://schwering.staff.ifgi.de/gust\\_KIThemenheft.pdf](http://schwering.staff.ifgi.de/gust_KIThemenheft.pdf), s. 1.

<sup>278</sup> E. Itkonen. *Analogy as structure and process*, s. 64.

<sup>279</sup> H. Gust et al. „Analogical Reasoning: A core of Cognition“. s. 1.

Z tohoto schématu implicitně vyplývá zakořeněnost tvořivé funkce v kognitivních schopnostech člověka i vznik poznání právě díky tomu, že je součástí tvořivého procesu mysli. Vidíme také, že heuristický potenciál analogií obsahuje až položka přesunu, a právě proto lze do této oblasti umístit metaforu. Jde o tvořivou analogii. Můžeme se také setkat z označením slabá a silná analogie, přičemž míru intenzity určuje jejich kreativní potenciál.

Metaforické konstrukce vznikají spolu s rozšiřováním i kodifikováním komunikace – v okamžiku, kdy se rodí významy a imaginace, objevuje se i metafora. Díky jejich kognitivní, kreativní a heuristické funkci se význam vytváří i ztrácí nikoliv proto, aby přinesl explicitní ponaučení či zakryl zjevné, nýbrž aby odkryl a zkonstruoval nové. Metafora má specifické postavení – nese otevřenou strukturu, která může být sedimentovaná stejně jako inovativní, může i nemusí být součástí uměleckého výrazu.

Prorůstání metafor v myšlení a její tvořivý potenciál jsou klíčovými důvody, proč metaforický mechanismus upřednostňují namísto alegorie. Oproti tomu takové teorie nápodoby, jejichž tvořivá složka je vytržena z kognitivních schopností člověka a vyčleněna jakožto specifická forma analogie platná pouze v případě umění či fikce, přispívají pouze k prohlubování propasti mezi světem umění a světem myšlení či praktických či politických souvislostí. Vědec pracuje s pojmy, metodami a stabilními údaji, a proto jeho cílem pochopitelně nemůže být například alegorické pojednání o jevech kvantové fyziky. Nicméně může využívat kreativních analogií či modelů konstruovaných podobně jako metafor. Proto je potřeba zkonstruovat takovou estetiku i takovou teorii metafor, které v sobě zahrnou celou škálu estetického vnímání i kognitivní práce s metaforou, aby se potkaly v oblasti umění, v oblasti s nejintenzivnější spolupřítomností, tvořivostí, reflexe i imaginace.

V rámci živého diskurzu reflektujícího umělecká díla se v podobě kurátorských textů, tiskových zpráv, anotací knih i recenzí, pojem metafory skloňuje neustále. Například Laura Cumming ve své recenzi na výstavu Evy Koťátkové v Oxfordu interpretuje autorčiny sochy, kresby a instalace jako: „[...] žijící, dýchající metaforu útlaku a omezení [...]“<sup>280</sup>. Díla Evy Koťátkové obvykle pracují s motivem záměny či propojení stroje a člověka, s kombinací pravidel systému (mříží, násad, zástupných pomůcek atd.) a náznaků či fragmentů lidského těla (či živých performerů). Instalace, v níž Koťátková vytvořila pomyslný černý ostrov či pódium pro kovové a dřevěné objekty nejasného určení, byla doplněna tanečnickými opakujícími repetitivními pohyby uvnitř, před či kolem některého z kovových a dřevěných objektů.

---

<sup>280</sup> Laura Cumming. „Review“ [online]. *Guardian*, 8. 12. 2013 [cit. 22. 2. 2017]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/dec/08/eva-kotatkova-modern-art-oxford-review.>]





Eva Kořátková. *Vypravěčův nedostatek (A Storyteller's Inadequacy)* [výstava], 2013.

Tento neuchopitelný dojem kombinace protichůdných elementů: strojovosti, podivných „mučících“ přístrojů a přítomnosti lidského elementu zhodnotila Cumming následovně:

„Podobá se to tělocvičně pro mozek, jeslím pro chytré děti nebo překážkové dráze pro duševní cvičení. Ale lidé jsou na tomto místě zcela uvězněni, pohybují se kolem dokola jako pracující soukolí nějakého šíleného stroje.“<sup>281</sup>

Popisuje tak svůj dojem z celkové instalace evokující strojový a represivní charakter díky užití železných objektů, tvarů připomínající cosi mezi dětskými prolézačkami a mučícími nástroji, černou podlahu jasně ohraničující prostor instalace od okolí galerie. V protikladu k tomu stojí člověk, figura živá či kreslená vyjadřující bezmocnou snahu o uvolněný pohyb, představa dětství jako svobodné nevinné etapy života atd. Hra a svobodný pohyb tak vytváří diskrepanci s prostředím, do něhož jsou vloženy, nefungují s významy tvarů, do nichž jsou vepsány. Skrze materiál, použité motivy a prostor v nás Kořátková nahlodává představu hry skýtající potěšení, příběhu s dobrým koncem nebo radostného, ničím nezkaleného dětství.

Laura Cumming uzavírá svoji recenzi slovy, že jde o „živou metaforu útlatku“. V takovém sousloví propojuje především výše zmíněné elementy instalace – materiál, motiv, situaci v čase a prostoru, jde nicméně také o slovní vyjádření nové zkušenosti, kterou kritička nabyla při vnímání daného uměleckého díla. Text funguje jako zprostředkovatel této zkušenosti, zformulovaná reflexe. Pohled na instalaci a naznačená síť referencí Lauru Cumming navedly, aby tímto způsobem rozvinula svoji představivost. Zřejmě ji navíc tento zážitek podnítil natolik, aby v závěru recenze podotkla, že doufá, že v budoucnosti uvidí v Británii více výstav Evy Kořátkové. Jde tedy o pozitivní hodnocení díla – nikoliv proto, že by dílo přinášelo pozitivní sdělení, nýbrž proto, že kritička v dialogu s touto uměleckou instalací prožila specifickou imaginativní zkušenost reflektující společenské souvislosti.

<sup>281</sup> *Tamtéž.*

## 6. Jak funguje médium v současném umění?

### 6.1. Médium metafory

V tradiční lingvistice je metafora idiomem: speciálním souslovím či slovem v kontextu věty. Idiomy jsou nejpřesněji popsitelné v médiu jazyka, kde gramatika vytváří jasný a přehledný kód zápisu. Tato skutečnost je ostatně i mým velkým argumentem, proč preferovat pojem metafory před vágním pojmem alegorie. Transpozice metafory do jiných médií než jazykových budí otázky: jak může existovat vizuální metafora, když namísto jednoho významu, které má slovo, máme řetězec asociací spojených s tvarem, technikou barvou či zobrazením? Virgil Aldrich, americký filozof zabývající se uměním, jazykem a náboženstvím, o kterého se níže v argumentaci opřeme, řeší tuto otázku tak, že zasazuje pojem média dovnitř struktury metafory.

Ve vizuálním umění se o metaforách či v metaforách mluví, ale jejich teoretické uchopení se vzpírá exaktnosti lingvistického systému. Komplikaci pochopitelně přináší i variabilita způsobů reprezentace, jelikož realistické metaforické vyobrazení nemá na první pohled mnoho společného se Sol LeWittovými otevřenými krychlemi či ustříháváním šatů Yoko Ono diváky. Neznamená to ale, že metafora uskutečněná v neязыkovém systému je méně funkční či produktivní než ta lingvistická. Díky tomu, že současné umění pracuje postmediálně, zviditelnila se s tím i mediální proměnlivost metafor. Na pozadí stále se objevujícího nevyřešeného problému média v současném umění nastíním v této kapitole způsob, jak nahlížet na plurimedialitu metafory. V rámci diskusí o metafoře v nonverbálních systémech je proto třeba oprostít popis metaforického mechanismu od jazyka či žánru ve prospěch způsobu konstrukce významu a zážitku z daných děl. Různá díla vytvářejí estetický zážitek různými způsoby a rozpoznání jejich modusu operandi musí být považováno za součást interpretačního rámce.

Mohla bych tedy shrnout hlavní myšlenku následující kapitoly následovně: ve vizuálním umění vzniká význam prostřednictvím specifické konstelace umělcem zvoleného média. V situaci jevení dochází ke komplexní zkušenosti, k simultánnímu prožití i pochopení této situace. Metafora se realizuje v libovolném médiu, ovšem není to samotná vizualita média, nýbrž i významy vnořené do uměleckého díla, na nichž participují na naše předchozí zkušenosti, kontext či stereotypy, jež tvoří naši identitu. Metafora je strukturou myšlení, a tedy všude, kde je třeba konstruovat význam, se lze s metaforou setkat. Základní tezí je sdělení, že výskyt metafor můžeme objevit ve všech formách lidských aktivit, v nichž se generuje význam, nehledě na jejich médium. Soustředit se budu převážně na vizuální média, v nichž se metafora realizuje.

Domnívám se také, že mediálním otevřením metafory se dostaneme k možnosti soustředit se na kritickou analýzu jejího významu. Domnívám se, že pokud by se přestaly vést modernisticky laděné spory o umělecká a neumělecká média, interpretům by zbylo více síl na analýzu smyslu děl. Analýza metafor nejenom v umění odhaluje jak jejich tvořivý potenciál, tak i stereotypy, s nimiž metafory pracují. Odhalují také proměnu společnosti ve způsobu, jak je metaforično v díle konstruováno. Na proměně metafor by bylo možné vysledovat proměnu doby, proměnu myšlení, mluvení, konání i komunikace.

David Punter, britský profesor literatury, ve své publikaci *Metafora. Nový idiom*,<sup>282</sup> přichází s pojetím metafory velmi podobným tomu, které představuji v této knize. Jeho monografii lze číst jako briskní interpretaci literárních děl jako metafor. A to nikoliv díky metaforickým idiomům uvnitř jazyka (jakkoliv i těmi se zabývá), ale zvláště díky konstitučním jevům, jež konstruují metaforu coby smysl. Kromě analýzy děl uvnitř uměleckého diskurzu má velmi trefné poznámky i k metaforám operujícím mimo prostor umění.

Uvádí například, že metafory prostupují veřejný prostor a jejich zkoumáním se můžeme dozvědět i o charakteru tohoto prostoru. Je důležité mít na paměti, že metafory jsou primárně kontextuální, tvrdí Punter.<sup>283</sup> Pokud tedy zkoumáme metafory, zkoumáme skryté významy, rétoriku veřejného prostoru. Jejich sémantické spektrum se pohybuje podle toho, kdo a jak ji interpretuje, ukazuje na status quo asociací, které ji spojují s určitou skupinou, účelem či dobou. Punter zdůrazňuje politickou a rétorickou sílu analýzy metafor: „Ukazuje se, že metafora není nikdy statická a zřídka je nevinná.“<sup>284</sup> Ve veřejném prostoru fungují metafory jako kontrola veřejného mínění, ale i jako způsob cesty k získání a zajištění moci.<sup>285</sup>

Mohu navázat, že stejným způsobem fungují metafory i v umění. Analýza metaforičnosti umělecké produkce není nástrojem uzavřeným na scéně umění. Jde o nástroj kritický, který může kriticky přistupovat jak k fenoménům uvnitř umění (odhalovat originalitu stylu či vztah k umělecké instituci) a stejně tak může sloužit i k politické a sociální reflexi tím, že ukáže postoje autorů nebo vztah umění k jiným společenským jevům.

Aniž by to Punter opět více rozváděl, komentuje rozdíl mezi tím, co v této práci označuji jako živou a ořepanou nebo mrtvou metaforu. Uvádí, že jeden typ metafor je klíčovým aspektem lidské svobody, svobody tvořit metafory, tvořit poznání a smysl.<sup>286</sup> Svobody navrhnout vlastní perspektivu na vnímání světa. Takové metafory nenabízejí jenom podobnost, ale i nahlédnutí rozdílů. Oproti tomu uvádí Punter příklad reklamy – pokud vidíme na obálce cigaret Camel velblouda, jak kráčí k oáze, pak jsme svázáni ve stereotypní a banální percepci, v implicitní metafoře.<sup>287</sup> Podobnost oázy a relaxace, cesty za exotikou či tajemství, které má vzbuzovat metafora pouště a velblouda se zážitkem z cigaret, je podle něj *vloženou metaforou* (embedded metaphor). Metaforou, která nám vkládá do hlavy schematismy, ve kterých vložené metafory fungují jako katalyzátory falešné potřeby. Výše v diskusi o potřebě neurčenosti při uměleckém jevení jsme tento druh metafor nazvali metaforou určenou. Označuje však prakticky totéž, co Punterova metafora vložená.

Tyto dvě polohy pro Puntera znamenají i dvojí způsob existence metafor – rétorické či vložené a pak umělecké, svobodné. Domnívám se, že dělení metafor vzhledem k jejich živosti, účinku a účelu je mnohem významnější parametr než jejich mediální určení – metafory jazykové, vizuální atd. Možná i proto, aniž by to rozvedl, proplouvá Punter poměrně volně mezi metaforami v různých médiích. Ačkoliv interpretuje převážně básně, nemá potíže označit za metaforu i sochu *Plavby*, která byla umístěna v centru Bristolu.<sup>288</sup> Jakkoliv bych i já označila tuto sochu za metaforu (jde ostatně o téma

---

<sup>282</sup> D. Punter. *Metaphor: New Idiom*.

<sup>283</sup> *Tamtéž*, s. 44.

<sup>284</sup> *Tamtéž*, s. 47.

<sup>285</sup> *Tamtéž*.

<sup>286</sup> *Tamtéž*, s. 56.

<sup>287</sup> *Tamtéž*.

<sup>288</sup> *Tamtéž*, s. 46. V roce 2009 ji odstranili kvůli ohrožování bezpečnosti, tedy nikoliv z ideových důvodů.

této knihy), je zajímavé, že Punter ve své publikaci přechází od metafor rétorických po metafory umělecké, živé zcela samozřejmě. Více či méně vědomě tím jen potvrzuje širší a spektrum, v němž metaforická síť operuje.

Pomník *Plavba* označuje Punter za metaforu Bristolské námořnické minulosti.<sup>289</sup> Avšak nejde o připomenutí takové minulosti, která by vyvolávala pochyby, přivolávala postkoloniální minulost či obchod s otroky. Naopak řetězec asociací je kontrolován.<sup>290</sup>

Při pohledu na sochu lze vycházet z vlastních asociací a reakcí na tvary. Socha vytvořená z dřevěných tyčí připomínající stožár, soudržně zkontruovaných do kruhu, nejvíce evokuje dětskou prolézačku. Působí symetricky, až harmonicky. Díky nasazení trojúhelníkových plachet na tyto tyče se pak atmosféra dětských dobrodružných představ o námořnických výpravách jen zesiluje. Sebestylizace velkých společností vytvářející iluzi historie jako obchodního a majetkového úspěchu dovoluje imaginaci být volná jen do té míry, do jaké neohrožuje jejich (či jiné dominující instituci) narativ, jejich rétoriku. Ostatně pomníky díky svému veřejnému umístění i díky finanční nákladnosti jsou málokdy kritické. V lepším případě jsou alespoň neschematické a imaginativní, ve většině horších případů jen stvrzují status quo otřepaným způsobem.

Jak jsem již předestřela, otázku mediality a obrazovosti metafory představím prostřednictvím díla Virgila Aldricha. Jeho analýzy dle mého názoru poskytují dostatečné zázemí pro sémantickou analýzu metafory realizovanou v jiném než jazykovém médiu v té míře, v jaké ji zde potřebujeme.

Aldrich se poprávu domnívá, že v oblasti zkoumání metafory se doposud věnoval nedostatku pozornosti metaforám ve vizuálním umění i ve vnímání obecně.<sup>291</sup> Zdůrazňuje užitečnost reflexe toho, jak tyto metafory fungují a co konstituuje dobrou metaforu (potažmo dobré umělecké dílo), což pro naše zkoumání je klíčové. Zde napojíme na Aldrichovu teorii naši škálu živosti. Vyplyne z toho potom, že dobré umělecké dílo je živé umělecké dílo.

Aldrich ve své teorii metafory vycházel z širšího filozofického zájmu o obrazové vnímání a umění obecně. Pro naši argumentaci bude především důležité porozumět jeho pojetí aspektového vidění a estetické zkušenosti z obrazu potažmo umění.

Téma proměny perspektivy, změna aspektu, který metafora přináší, čerpal Aldrich z pojetí aspektového vidění Ludwiga Wittgensteina, o kterém již zde také proběhla diskuse.<sup>292</sup> Na příkladu obrázku kachno-zajíce dokazuje, že důvodem, proč lidé interpretují obraz buď jako zajíce, nebo jako kachnu, je rozdílné vyhodnocení percepčního zážitku. Lidé vidí v něčem něco jiné díky odlišnému vyhodnocení jejich zkušenosti. Virgil Aldrich dovádí aspektovou dichotomii dále. Aspekty může mít jakýkoli percepční vjem, například i barva.

Jak Aldrich navrhuje, je možné „myslet obrazy“.<sup>293</sup> Označuje tím hru se znaky. Vidění je vázané na vyhodnocování aspektů. Díky naší běžné zkušenosti se tak učíme zažívat věci. Umělec z reality vybírá určité aspekty, aby je zviditelnil prostřednictvím vybraného média. V případě malířského obrazu převádí barevné, tvarové a perspektivní jevy do prostoru plátna, kde je utváří do určité kompozice,

---

<sup>289</sup> *Tamtéž*, s. 46.

<sup>290</sup> *Tamtéž*.

<sup>291</sup> Virgil C. Aldrich. „Visual Metaphor“. *Journal of Aesthetic Education*. 1968, roč. 2, č. 1, s. 73.

<sup>292</sup> Ludwig Wittgenstein. *Filosofická zkoumání*. Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993 [1953].

<sup>293</sup> V. C. Aldrich. „Pictorial Meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects“. s. 75.

maluje je určitým stylem, používá vybrané barvy. Představuje, na plátně materializuje materializuje pro diváka určitý aspekt autorské vnímání dané situace (to, co si představil) a nabízí divákovi, aby to takto vnímal s ním.<sup>294</sup>

Aldrich rozlišuje mezi doslovným obrazem, takovým, u kterého si jen stvrzujeme, že vidíme to stejné, co ten druhý, kde je obraz a jeho význam používán v běžném režimu a estetickým obrazem, který zahrnuje myšlení obrazem. V estetické zkušenosti se kategorie aspektu podílí na osvětlení určitého smyslu, na jeho odhalení.<sup>295</sup> Naše zkušenost se podle režimu, v němž se objevujeme, do dvou poloh vnímání – pozorování (praktické) a osvojování (estetické). Ve své *Filozofii umění*<sup>296</sup> tuto zkušenost generalizuje a zastřešuje ji pod pojem kategoriálního nazírání. Jakkoliv jde o terminologii, kterou dále nebudeme využívat, fenomenologická spojitost s teoretickou konstrukcí estetického jevení Martina Seela je velmi blízká. Ostatně i Aldrich nazývá svoji první dvě kapitoly „Estetické jevy“<sup>297</sup> a „Estetická zkušenost“<sup>298</sup> a zabírá se odlišností běžné zkušenosti od estetické, estetickým zážitkem proto, aby pojmenoval zážitek z uměleckého díla. A to i takového, které nezávisí na výrazu nebo zobrazení.<sup>299</sup> Ostatně tématu média a materiálu věnuje také větší část knihy. Odlišuje řemeslníka od umělce díky užití dané věci.<sup>300</sup> Jakkoliv by si asi v dané době Aldrich nedovedl připustit, že umělec nechá namalovat obraz někomu jinému, v základním nastavení s ním lze nepochybně souhlasit. Problematickými jsou poněkud jeho příklady, kdy ukazuje rozdíl mezi řemeslníkem a umělcem na příkladu výroby houslí, tj. výroby tónu a uměleckým užitím houslím nebo rozdílnou povahou výroby barvy a malování. Tvrdí, že Paganini nemusel být zároveň Stradivari.<sup>301</sup> Aldrich jako by v daném neviděl v „řemesle“ i samotné řemeslo umělecké, nýbrž jenom výrobu nástrojů. Materiálem jsou podle Aldricha složky uměleckého díla, pokud ho chápeme jako materiální věc.<sup>302</sup> Poměrně kriticky se staví k těm teoretikům, kteří zaměňují či nevysvětlují proměnu práce s materiály a médii v období avantgard, díky čemuž nemohou nabídnout vhodnou interpretaci vývoje první poloviny dvacátého století.<sup>303</sup> Aldrich tedy pojem materiálu odlišuje od média, které usouvztazuje s estetickým zážitkem:

„Estetický objekt je usporiadaná materiálna vec (umelecke dielo), ktorú vnímame z určitého kategoriálneho aspektu, ponúkajúceho sa na estetické osvojenie. [...] V krátkosti, médium umelckého diela je to, s čím prichádzame do styku, keď vnímame určitú vec ako estetický objekt.“<sup>304</sup>

Aldrich se v takové definici snaží například oprostít i od pojetí umění jako zobrazení vpřípadě například Mondrianových maleb. Můžeme si jen představovat, že pokud by propojil svoje teze z článků s pozdější diskusí ve *Filozofii umění*, mohl by dospět k poznatku, že namísto zobrazení je pro estetickou definici umění určující metaforičnost díla, kde je trasnpozice podobných aspektů vyjádřena různými způsoby a v libovolném médiu. Toto spojení nicméně Aldrich explicitně nevytvořil.

---

<sup>294</sup> *Tamtéž*, s. 76–77.

<sup>295</sup> *Tamtéž*, s. 78.

<sup>296</sup> Virgil C. Aldrich. *Philosophy of Art*. Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1963. Ve slovenštině vyšlo jako *Týž. Filozofia umenia*. Bratislava: Tatran, 1968.

<sup>297</sup> V. Aldrich. *Filozofia umenia*, s. 11–17.

<sup>298</sup> *Tamtéž*, s. 19–56.

<sup>299</sup> *Tamtéž*, s. 13.

<sup>300</sup> *Tamtéž*, s. 73.

<sup>301</sup> *Tamtéž*, s. 72.

<sup>302</sup> *Tamtéž*, s. 78.

<sup>303</sup> *Tamtéž*, s. 79.

<sup>304</sup> *Tamtéž*, s. 78.

Jako úvodní citát pro svůj článek „Vizuální metafora“<sup>305</sup> vybral Aldrich výrok Picassa: „Moje sochy jsou plastickými metaforami. Jde o stejný princip jako v malířství.“<sup>306</sup> Tuto větu Picasso použil jako vysvětlení na otázku své milenky François Gilot, proč používá do svých soch ready-made namísto toho, aby je vymodeloval z tradičního materiálu.<sup>307</sup> Dále Picasso dodává, že ji (coby divačku) prostřednictvím svých obrazů a plastik přivádí k tomu, aby uviděla realitu právě proto, že ji zprostředkoval metaforou.<sup>308</sup>

Za tři hlavní cíle článku označil Aldrich skutečnosti, které v odborném diskurzu nebyly podle něj dosud dostatečně prozkoumány. Za prvé jde o intermediální a interdisciplinární uchopení metafor, a to nejenom ve výtvarném umění, ale ve vnímání prakticky čehokoliv. V druhém bodě jde o prozkoumání způsobu ztělesnění metafor v dílech, především těch výtvarných, a za třetí se ptá, co konstituuje, nahlédnuto esteticky, dobrou metaforu.<sup>309</sup>

V průběhu textu se Aldrich vrací k Picassovi, aby doložil, jak funguje metafora v daném materiálu. Obvyklé lingvistické analýzy metafor pracují se dvěma významy metaforického výroku – jedním slovem, k němuž se váže metaforické označení a pak druhé, jehož vlastnosti přenášíme na smysl prvního. Aldrich zde používá schéma Owena Barfielda,<sup>310</sup> který je jednoduše označuje A a B. Metafora vzniká, pokud A je jako B (například Petr je lev). Toto spojení nedává doslovný význam, nefunguje v obvyklé rovině významů. Tím, že se se na A podíváme skrze vlastnosti, které evokuje B, transfigurujeme běžný pohled na A. Pro výtvarná umění přidává Aldrich do daného schématu ještě materiál, M.

Tuto konstrukční trojici prvků označuje jako *materiál* (material, M), *téma* (subject-matter, A) a *obsah* (content, B). Materiálem míní Aldrich ztělesnění díla v konkrétní mediální realizaci. Metaforický rozměr uměleckých děl podle Aldricha nalezneme, pokud obsah (B) „funguje jako symbol ‚ukrývající‘ jak A, tak M [...], který není samotným dílem vyjádřen. Spíše vyjadřuje (ukazuje) vlastnosti M a A. Je jejich vyjádřením.“<sup>311</sup> Zároveň samotná existence obsahu (B), potažmo metaforického sdělení, je určujícím i pro rozpoznání dobrého uměleckého díla. Vysvětluje takto rozdíl mezi například realistickou kresbou, která referuje k tomu, co je na ní znázorněno (nakreslený portrét odkazující ke znázorněné osobě) a metaforickým obrazem, v němž se skrze propojení materiálu a obsahu objevuje nový aspekt (téma, A). Užité ilustrace tak není metaforou, zatímco například Picassova socha *Venuše z plynu* (Vénus du gaz, 1945) ano. Aldrich uvádí, že „nejde o umění“,<sup>312</sup> jelikož materiálem je hořák ze starého sporáku, který je postavený na dřevěný podstavec. Domnívám, že kdyby Aldrich znal detailněji diskusi, která se na umělecké scéně šedesátých let rozvinula, uvedl by spíše, že *Venuše z plynu* není vytvořena z tradičního uměleckého média. Aldrich uvádí, že až název odkazuje k ženě, jinak bychom ve stočené rezavé trubce viděli spíše pštrosa.<sup>313</sup>

---

<sup>305</sup> Virgil C. Aldrich. „Visual Metaphor“. *Journal of Aesthetic Education*. 1968, roč. 2, č. 1., s. 73–86.

<sup>306</sup> *Tamtéž*, s. 73.

<sup>307</sup> *Tamtéž*, s. 75.

<sup>308</sup> *Tamtéž*, s. 75.

<sup>309</sup> *Tamtéž*, s. 73.

<sup>310</sup> Owen Barfield. „Poetic Diction and Legal Fiction.“ . In: Max Black (ed.). *The Importance of Language* Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall, 1962, s. 51–71.

<sup>311</sup> V. C. Aldrich. „Visual Metaphor“, s. 85.

<sup>312</sup> *Tamtéž*, s. 81.

<sup>313</sup> *Tamtéž*.



Pablo Picasso. *Venuše z plynu* [kov], 1945.

Teprve tím, že uvidíme ve spirálovitě vztyčené trubce Venuši, aktivujeme náš estetický zážitek. Abychom v materiálu rozpoznali určitý aspekt ženy (zde nepochybně nepřiliš lichotivě adaptovaná Venušina zaoblená postava do oprýskaného dřevého zašpiněného starého kusu železa), vyžaduje to podle Aldricha otevřenost a edukovaný pohled. V podtextu tedy Aldrich tvrdí, že rozpoznávání metafor a umění se musíme učit. Aldrich se domnívá, že v případě Picassovy *Venuše z plynu* jde o vizuální vtip,<sup>314</sup> nikoliv o umění. Paradoxně tak ve své snaze rozlišit dobrou a špatnou metaforu se nechává unést svými vlastními limity vkusu a konvencemi uměleckých médií. Sdělení Picassa, které Aldrich umístil jako motto svého článku, se však nepochybně netýkalo skutečnosti, že Picasso vysvětloval jenom nějaký vtip, nýbrž popisoval konstrukci významu uměleckého díla. Ostatně Aldrichova konzervativnější pozice se ukazuje i v případě hodnocení op-artu, jak bude ukázáno níže.

---

<sup>314</sup> *Tamtéž*, s. 82.



Pierre Bonnard. *Žlutý šál* [olej na plátně], 1925.

Na příkladu Bonnardovy malby (u níž není pochyb o tom, že jde o umění) *Žlutý šál* (The Yellow Shawl, 1925) demonstruje Aldrich barevnou propojenost figury s jejím prostředím – oblečený šál koresponduje s ubrusem stejně jako hnědé vlasy s komodou v pozadí. Toto dílo nemůžeme interpretovat jako portrét konkrétní osoby se šálou, význam tohoto obrazu spočívá v propojení způsobu malby (barva, tahy štětcem, organizace prostoru) a tématu zobrazení (ženy v interiéru); ústí v jakési neurčité skupenství postav, ornamentů a plošnosti. Mohli bychom dodat, že to, co Aldrich nazývá obsahem, je vlastně metaforickým smyslem. Aldrich uvádí, že

„[v] estetickém případě je materiál (M) organizován v zájmu obsahu (B), který zviditelňuje coby výraz vlastností jak materiálu, tak tématu kompozice. Proto, v estetickém případě, téma a materiál jsou dané na milost (expresivnímu) obsahu. ‚Obsah‘ v *obecném* smyslu je spíše ‚aspektem‘ ve Wittgensteinově smyslu, tyto pojmy jsou v tomto případě zaměnitelné.“<sup>315</sup>

Pro vizuální metaforu podle Aldricha platí, že jakékoliv médium, materiál (M) můžeme vidět jako něco jiného (A), jako jeho aspekt.

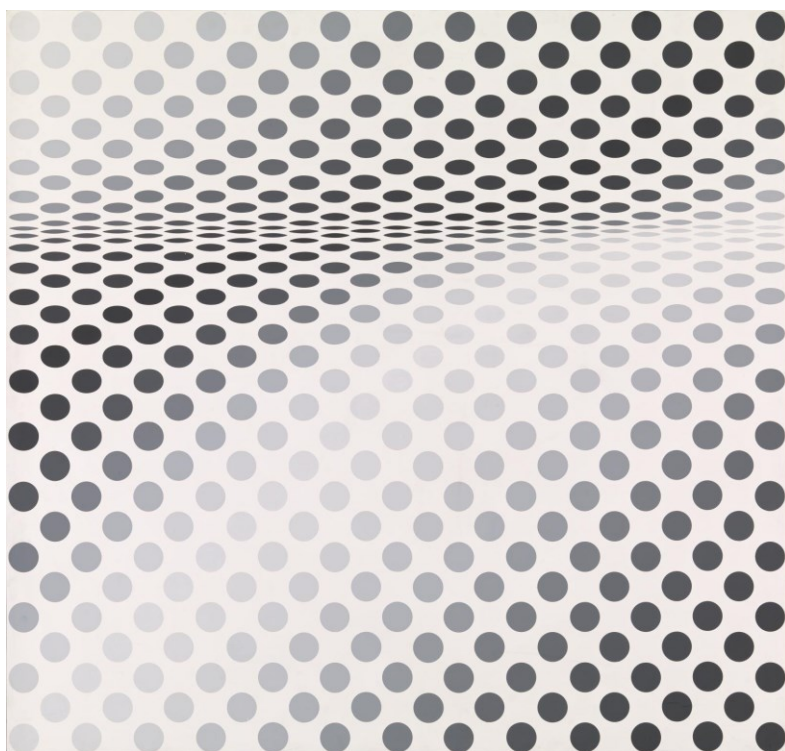
---

<sup>315</sup> *Tamtéž*, s. 86.



Aldrichovi se ve svém zkoumání vizuální metafory (i předchozího obecnějšího zkoumání principů umění) daří pracovat s takovou analýzou metafory, v níž lze prostřednictvím tří proměnlivých jevů a jejich účinku nejenom interpretovat estetický zážitek z metafory, nýbrž i odlišit metaforickou zkušenost od jiných zážitků. Prostřednictvím vložení materiálu do metaforické dvojčlenky Aldrich přesvědčivě demonstruje fungování metafory v mimolingvistických systémech. Zjevný je však jeho konzervativní vkus v umění, který se propisuje do pojmů řemesla, média nebo někdy i tématu tím, že vylučuje některé přístupy a díla jako neumělecké. Například jeho *téma* (A) můžeme chápat jako poměrně úzce vymezené díky tomu, že z řad děl volného umění s estetickým, respektive metaforickým charakterem vyčleňuje op art. Tvrdí, že je primárně tvořen „kvůli ohromujícím subjektivním efektům nositele určitých (někdy pohyblivých) barevných uspořádání – například vizuální závratí, kterou můžou způsobit. Taková uspořádání v tomto ohledu nejsou ani trochu vyjadřujícími zobrazeními, a proto nejsou díly volného umění.“<sup>316</sup>

V případě op artu by však pouze stačilo ukázat, že i ona vizuální závrať vytváří určitý významový prostor – zde konkrétně zmatení a nejistoty, a i tady můžeme nalézt ono konstruování aspektového vidění. Podívejme se například na dílo Briget Riley *V rozpacích* (Hesitate) z roku 1964.



Briget Riley. *V rozpacích* [olej na plátně], 1964.

Obraz tvořený tečkami v odstínech šedé vytváří optickou iluzi mezi plošností a prostorovostí. V horní třetině obrazu se plocha stáčí dozadu a vytváří ubíhající plochu, kterou lze chápat dokonce dvěma způsoby – horizontální záhyb můžeme vnímat jako kdybychom viděli hranu zabaleného krabice v puntikovaném balicím papíru. Anebo ve stejném obraze můžeme vidět dvě oblé plochy vtahující se

<sup>316</sup> *Tamtéž*, s. 85.

do sebe jako když svíráme rty. Navíc v souvislosti s názvem díla (který Aldrich do oné trojčlenky neřadí, ale jež často tvoří zásadní doplněk jeho *tématu* [A] vidíme, že obsahem rodícím se v puntíkaté iluzi je určitá kolize ploch, respektive jejich pohybu v prostoru. Váháme, co vidíme. V tomto případě nejde o wittgensteinovské buď králík, nebo kachna, ale o uvědomění si střetu rozdílných percepčních vjemů. Reflektuje, že nevíme, jak optickou iluzi uchopit, nevíme, co je správně. A k takové zkušenosti se můžeme vztáhnout nejenom v plošně-prostorové disorientaci, nýbrž i vzhledem k charakteru rozhodování jako takového. Obraz ve své spodní části vypadá uspořádaně, má svoji strukturu jasnou, zatímco v horní části přijde najednou kolize, zmatení, nejasné prolomení dosavadního pořádku. A my jakožto diváci stojíme před obrazovým vyjádřením takové zkušenosti a můžeme si k ní vztáhnout svoje představy. Obraz Riley v žádném smyslu nevytváří uzavřenou percepci. Svoji zkušenost můžeme také vztáhnout také k dobově obvyklým uměleckým reprezentacím, které zobrazivou iluzi buď zcela popíraly (abstraktní expresionismus), anebo ji využívaly k realistickému účinku (pop art, neorealismus). V *rozpacích* tedy plní vůči uměleckému systému v jistém smyslu subverzivní funkci.

Všechny výše uvedené charakteristiky (neurčenost, subverzivnost, inovativnost, imaginativnost) naplňují podmínky, které jsme stanovili pro vznik zkušenosti z živé metafory. Nejistota vizuálního vjemu konstituje určitý konflikt. Tečkovaná plocha jako by nevěděla, na kterou stranu se má stočit. Můžeme konstatovat, že samotné rozpoznání, co je vlastně uměleckým dílem (médiem jako modus operandi) se stává součástí metaforického mechanismu. S klidným svědomím tedy lze Aldrichovi oponovat, že op-artové tendence v umění fungují jako umělecká díla.

V této části jsem nastínila způsob, jak se metafora realizuje v jiném než tradičně jazykovém médiu, například ve vizuální podobě, zdůraznila potřebnost nahlížet na metaforu intermediálně. Pokud lze metaforu realizovat mediálně libovolně, pak je daný koncept zcela v souladu s naším zkoumáním projevů současného umění, u nichž záleží jen na autorovi, jaké mediální i materiálové vyjádření si zvolí.

V případě analýzy děl David Puntera jsme viděli, že výklad uměleckých děl jako metaforických struktur konstruujeme přirozeně napříč médii. Ostatně jak už bylo řečeno, v diskurzu kritických a kurátorských textů současného umění je to dnes opravdu běžné. Více než sémiotické analýze se Punter věnuje užití metafor z hlediska jejich otevřenosti. Punter upozorňuje, že je i v případě uměleckých děl můžeme narazit na metafory otevřené (v naší terminologii živé) a vložené (které by v našem případě byly součástí otřepaných metafor). Vloženými metaforami míní ideologický podtext vložený tématu metafory. Jde o důležitou poznámku, která obvykle chybí v sémiotických či jiných společensky-neutrálních analýzách metafory.

V dalším výkladu jsme se soustředili na Aldrichovu teorii vizuální metafory. Opíral se v ní o teorii aspektového vidění, kterou elaboroval ve prospěch vizuální metafory. Síla metafory je v transfiguraci vlastností dvou jevů prostřednictvím zpodobnění v materiálu. Důležité pro naši argumentaci je Aldrichovo tvrzení, že jakýkoliv materiál může být uchopen jako metafora, pokud je vnímán jako něco jiného, pokud katalyzuje aspektovou transformaci. Z tohoto přesvědčení pak můžeme dále vycházet pro popsání intermediality a postmediality uměleckých děl, již se budeme zabývat níže.

Aldrich přišel ještě s jedním signifikantním rozlišením – zatímco materiálem mínil fyzikální vlastnosti věci v uměleckém díle, za médium označil to, s čím přicházíme do styku, když esteticky vnímáme dílo. Pokud bychom tuto myšlenku navázali na předpoklady Seela či Noého, pak lze tvrdit, že médiem uměleckého díla může být cokoli, co konsteluje umělecké dílo – ať již je to kontext díla, kulturní či sociální znalosti a zkušenosti, mentální představa či jiné, zdánlivě neumělecké projevy. Záleží na

samotné konstelaci uměleckého díla a na divákovi, zda-li konstelaci a její aspekty rozpozná a vstoupí s ní v dialog.

Jakkoliv je Aldrich ve své teorii progresivní, ve svém estetickém vkusu je tradičně modernistický. A toto nastavení, leckdy evidentně podvědomé, prostupuje i jeho definicí jednotlivých estetických i metaforických kategorií. Z umění vyčleňuje Picassovu *Venuši z plynu*, protože je tvořená jako ready-made, tedy nikoliv prostřednictvím uměleckého média. Jakkoliv je *Venuše z plynu* vizuální metaforou, patří podle něj do kategorie vtipu, a ne umění. Stejně tak z umění vyčleňuje op-art, protože jeho účinek závratí je příliš spektakulární. O raných konceptuálních tendencích nemluví vůbec. Z výše uvedeného vidíme, jak moc je estetická kategorie média a materiálu (která v případě Aldricha vstoupila i do jinak relevantní teorie vizuální metafory) vázaná na předsudky, existující postoje, na jejichž základě generalizujeme. A nešťastným údělem uměleckého média bylo stát se v tomto interpretačním schematismu obětním beránkem.

## 6.2. Sedimenty modernistického média

Hranice jednotlivých médií v umění (i mimo něj) není možné přesně stanovit, jak bychom mohli tvrdit spolu s Martinem Seelem. Nicméně modernistický spor o média se přelévá i do hodnocení a interpretace neovantgardy i současných tendencí, a to nejenom v případě přímé interpretace děl (tj. kritiky), ale jak jsme ukázali na příkladu Virgila Aldricha, i v nevědomé konstrukci zobecňujících kategorií a pravidel. Peter Osborne vidí problém především v pojmosloví kritiků, o spojitosti s teorií poněkud mlčí. Přesto má několik důležitých komentářů ke stavu diskuse o žánrech, kategoriích a médiích. Zvláště kategorie sochy, architektury a malby vnímá jako nešťastné.<sup>317</sup> Navazuje v tomto na přesvědčení Adorna,<sup>318</sup> že modernismus přinesl nominalismus, rozpor mezi estetickými doktrínami a individualitou uměleckých děl. Umělecké instituce na tuto situaci pak reagovaly tříděním uměleckých prací podle médií.<sup>319</sup> Problematický status kategorizace médií je podle Adorna následkem definice jedinečnosti uměleckého díla. V individualitě díla se odráží společenská a politická transformace pozice jedince jako občana. S tím pak souvisí i post-romantické uchopení umění jako svobody.<sup>320</sup>

Také v návaznosti na estetickou teorii Theodora Adorna ukazuje Martin Seel prostupnost médií, nemožnost určit mediální esenci, druhovou čistotu bez vazby na jiné umělecké druhy, a v důsledku i nemožnost definovat inherentní rysy médií vůbec. Tímto krokem se rozchází s modernistickými pokusy o nalezení podstaty uměleckých médií a formální specifičnosti každého média. Dějiny estetiky a teorie umění ostatně ukazují, že tyto cesty vedly — jako například v případě teorie Clementa Greenberga<sup>321</sup> — do slepých uliček. Monomedialita je však stále vlivnou historiografickou klasifikační

---

<sup>317</sup> P. Osborne. *Anywhere and not at All*, s. 102–103.

<sup>318</sup> Theodor Adorno. *Estetická teorie*. Přeložil Dušan Prokop. Praha: Panglos, 1997 [1970].

<sup>319</sup> *Tamtéž*, s. 103.

<sup>320</sup> *Tamtéž*, s. 107.

<sup>321</sup> Clement Greenberg, americký výtvarný kritik, prosazoval skupinu malířů později zařazených pod označení „abstraktní expresionisté“. Ve své eseji „Modernistická malba“ obhajoval esencialitu uměleckých médií, přičemž inherentní vlastností malby je podle něho plošnost. Za vývojový vrchol modernistické malby považoval díla Jacksona Pollocka. Tento způsob pojetí uměleckých médií se díky konceptualismu a postmoderně ukázal být jako příliš jednostranný a dogmatický.

a interpretační koncepcí.<sup>322</sup> Martin Seel ukazuje nezbytnost chápat jednotlivé umělecké druhy a žánry v kooperaci s dalšími. Uvádí příklady, kdy „filmové“ techniky stříhu či montáže byly užívány v románech dříve, než byl vynalezen film. Naopak některé filmy — Seel zmiňuje *Mullholand Drive*, ale jistě by bylo možné uvést i *Loni v Marienbadu* — naopak využívají „literárnosti“ ve filmovém médiu. Seel zdůrazňuje nezbytnost této vzájemné výměny.<sup>323</sup> Estetická zkušenost uměleckých děl je závislá na historickém vědomí jejich kontextu, stejně jako na schopnosti recipienta vnímat estetickou dimenzi světa mimo umění. Vzájemný dynamický proces vlivů umožňuje uměleckou inovaci a prožívání estetické zkušenosti.

Intermediální faktor je přítomný (podle Adorna i Seela) v umění odjakživa, ale intenzivně byl vyzdvižen na světlo až ve 20. století. Obrazy mohou být plastické, texty vizuální, divadlo taneční a film literární, což podrývá přesvědčení o esenci jednotlivých uměleckých médií a kategorizaci jejich přesahů do marginálních oblastí tzv. „experimentu“ či „nové vlny“ či „rozšířeného pole“ atd. Estetika by se podle Seela měla zabývat nejenom primárními materiály a operacemi daného uměleckého média, nýbrž všemi médii obsaženými v základní konstituci umělecké formy.<sup>324</sup>

Interpretační prizma monomediality lze dobře pozorovat na zmíněném „rozšířeném poli“ jednotlivých médií, do kterého jsou obvykle zařazovány formy přesahující tradiční žánrové a mediální rozdělení. Seel zastává názor, že u progresivních uměleckých forem se nejedná primárně o „rozšiřování“ žánrů, nýbrž o již existující vnitřní vzájemné vazby jednoho uměleckého druhu ke druhému — inovativní umělecká díla je exponují, zatímco v jiných se skrývají pouze latentně. Seelovými slovy:

„Stručně řečeno, každá umělecká forma zahrnuje mnohočetné inherentní vazby k jiným uměleckým druhům, i když ne každý umělecký druh tyto vazby ke všem ostatním druhům zachovává. Tyto relace nejsou něčím, skrze co jistý žánr může být *rozšířen*, jsou *fundamentální* pro jeho stavbu jako jednoho uměleckého žánru mezi jinými.“<sup>325</sup>

Tato charakteristika může kromě odmítnutí koncepce „rozšiřování“ jakožto modernisticky determinované, nabídnout pozitivní definici umění a estetiky – nevymezuje ji oproti tradičním médiím a žánrům negativně.<sup>326</sup> Interpretační koncepce rozšiřování s sebou nese nejenom určité evoluční hledisko (nerozšířená díla nejsou progresivní, rozšířená ano), ale zároveň také podprahovou představu o tom, co patří a co nepatří do umění. Je to tedy z podstaty exkluzivní přístup. Domnívám se, že snaha

---

<sup>322</sup> Například o konkrétní poezii vydané knižně se častěji dočteme v dějinách literatury, než v dějinách výtvarného umění (např. dílo Václava Havla), zatímco velmi podobný způsob práce použitý na stěně v galerii či ve veřejném prostoru již je řazen do dějin výtvarného umění (např. Lawrence Wiener, Jiří Valoch). Tato metodologická otázka psaní dějin není hlavním tématem tohoto textu, avšak jedná se o důsledek způsobu interpretace, který zde bude předložen.

<sup>323</sup> „Účast na takových změnách ve vztazích reprezentace je pro zkušenost umění esenciální, v neposlední řadě proto, že se v nich tato zkušenost znovu zaměřuje na změnu možností reprezentace a percepce, a tedy na změnu možností, jak prožívat přítomnost“ (Martin Seel. *Die Macht des Erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007, s. 65).

<sup>324</sup> „Estetika umění by mohla být psána jako teorie vztahů uměleckých médií. Proto by se v žádném případě neměla omezovat na materiály a operace, které jsou pro příslušnou uměleckou formu *primární*. Žádnému uměleckému žánru totiž není možné náležitě porozumět pouze na jejich základě. Spíše by měla být tematizována všechna média *obsažená* v jeho základní konstituci, díky kterým je každá umělecká forma vždy již náhradou za mnoho jiných.“ (M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 109.)

<sup>325</sup> M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 110.

<sup>326</sup> Martin Seel se vyhýbá tomu, aby definoval umění pouze institucionálně, sociálně či formálně. Důležitým aspektem jeho teorie je snaha o pozitivní estetickou definici umění (M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 19–139).

o pozitivní uchopení pojmů a jejich následné užití v interpretačních a klasifikačních mechanismech je konstruktivnější.

V této souvislosti nelze neuvést příklad slavné eseje americké kritičky Rosalind Krauss „Socha v rozšířeném poli“, v níž se autorka pokusila ozřejmit situaci nových uměleckých forem šedesátých a sedmdesátých let. Land art, instalaci zkouší uchopit jako rozšířené pole modernistické definice sochy. Krauss tvrdí, že poválečná americká kritika ukázala obdivuhodnou pružnost (v pejorativním smyslu) ohledně užívání pojmů socha a malba.<sup>327</sup> Krauss v boji proti rozšiřování modernistických pojmů na postmodernu vytváří sice nový, avšak poněkud mlhavý slovník.<sup>328</sup> Souhlasit bychom mohli s její závěrečnou myšlenkou, v níž ukazuje, že postmoderní umění je vázané na kulturní prostředí, nikoli na vlastnosti daného média. „V situaci postmoderny není postup definován v souvztáznosti k danému médiu — soše, ale spíše ve vztahu k logickým operacím se souborem kulturních elementů, pro něž můžeme použít jakákoliv média — fotografie, knihy, čáry na zdech, zrcadla nebo i samotnou sochu“<sup>329</sup>

Tímto způsobem se přiblížila k podmínkám postmediality, které ostatně následně sama v souvislosti s vizuálním uměním teoreticky spoluutvářela. Pakliže ale zatím zůstaneme u tohoto článku, je zajímavý postřeh Petera Osborna o institucionální potřebě mediálních definic, které pohltily i význam rozšířeného pole Krauss možná právě proto, že Krauss nikdy nevystoupila z modernistického paradigmatu sochy. Ten je v jejím schématu uváděn jako ne-krajina a ne-architektura. Jak připomíná Osborne, krajina a architektura byly v první řadě ty parametry, které vůbec soše, jak jí známe, daly vzniknout. Land art sice v jejím pojetí spadá do prostoru vymezeným krajinou a architekturou, ale následné kurátorské a institucionální výklady raději rozšířily kategorii sochy. Pozdější čtení článků Kraussových tak absorbovalo její původně anti-mediálně specifickou pozici do kategorií „nové sochy“ a „nových podmínek sochy“, jak dokazuje Osborne na příkladu s interpretací díla Roberta Smithsona.<sup>330</sup> Osborne tvrdí, že dnes, v době, kdy se reinterpretuje dílo 60 a 70. let, zvláště s ohledem na média filmu, videa a performance, zůstává stále velmi dominantní tendence popisovat vše v konvenčních kategoriích (uměleckých) médií.<sup>331</sup>

Z výše uvedeného je zřetelné, jaký gordický uzel vnesly modernistické kategorie uměleckých médií do kritiky i teorie umění. Víme, že interpretační chybou je pokračovat užití starých pojmů na nové skutečnosti a strategie, což se, dle Osborna, dělo právě s dílem Smithsona. Chybou je podle něj i vytvářet iluzi falešné kontinuity. Osborne ovlivněný Adornovou uměleckou dialektikou ukazuje potřebnost negace, respektive „konstituování uměleckého významu prostřednictvím specifických

---

<sup>327</sup> Krauss bohužel neuvádí konkrétní příklad autora či textu, s jehož interpretací a použitím termínů nesouhlasí, uvádí nicméně způsoby výkladů, které vidí jako chybné — např. rozumět minimalistické soše v krajině jako menhiru.

<sup>328</sup> Krauss správně podotýká: „Přesto, že se toto rozšiřování pojmu sochy děje ve jméno avantgardní estetiky — ideologie nového —, jeho skrytým poselstvím je historismus (R. Krauss. „Sochařství v rozšířeném poli“, s. 131). Rosalind Kraussová usouvztáží premodernistickou podstatu sochy s pomníkem, aby následně mohla tvrdit, že „modernistické sochařství je negativním stavem pomníku“. Tamtéž, s. 135). Modernismus podle ní definuje sochu negativně jako nekrajinu a nearchitekturu, zatímco např. land art je přímou součástí krajiny. Klíčové termíny jako *krajina*, *architektura*, *logická struktura*, *logika sochy*, a stejně i vztah autonomie umění k historickým obdobím či praktickým sférám však zůstávají v textu Krauss nevysvětleny.

<sup>329</sup> R. Krauss. „Sochařství v rozšířeném poli“, s. 142.

<sup>330</sup> P. Osborne. *Anywhere and not at All*, s. 103–104.

<sup>331</sup> *Tamtéž*, s. 106.

vztahů negace.<sup>332</sup> Uvádí například ne-malířství, ne-sochařství, ne-vytváření.<sup>333</sup> Ostatně tato potřeba bývá obvykle nejsilnější mezi samotnými tvůrci – vymezit se proti minulému.

Adornova negativní dialektika (nejen v umění) usilovala o sociální transformaci. Namísto věcí určených a určujících nabízela prostřednictvím jejich negace cestu otevřenou a neurčenou. Pokud bychom negativní dialektiku vnímali právě v kategoriích otevřenosti a neurčenosti, vede poměrně krátká cesta k jádru uměleckého jevení tak, jak ho popisuje Martin Seel. Zatímco Seel se ve své terminologii soustředí na pozitivní funkci negace, Osborne pro definici postkonceptuálního umění používá samotný motiv vymezování jako určující. A právě exkluzivní tendence v estetických pojmech jsou stále hrozícím nebezpečím nejenom dezinterpretace, ale i falešných demarkačních linií budovaných nejčastěji ve strachu z neznámého, z jiného. Osbornovým záměrem dlouhé a poctivé archeologie interpretace Smitsonova díla je totiž ukázat vlastnosti podstatné pro současné, tedy postkonceptuální umění.

Robert Smithson vyvinul vlastní popis svých děl, a to v kategorii ne-místa (non-site). Nemísta popisuje jako místa reprezentující jiná místa a díky tomu reflexivně uchopují svůj místní charakter.<sup>334</sup> Smithson uvádí příklady dislokace zrcadel v krajině, hypotetické ostrovy, umělce jako turistu v krajině nebo práce přetištěné v časopise, často vytvořené formou fiktivního fotožurnalismu.<sup>335</sup>

Díky procesualitě a intermedialitě většiny těchto přístupů vzniká prostor díla vytvořený především jako mentální obraz a jako zkušenost, jako hypotetické ostrovy. Zásadní myšlenka Osborna, která však je však poněkud zapadlá v argumentaci o čisté percepci (což kriticky nahlédnu níže), spočívá v tom, že tato ne-místa jsou možnostmi, které mají status fikce. „Nemísta tedy představují funkci fikcionalizace.“<sup>336</sup>

K příkladu nemísta by bylo možné vztáhnout Aldrichovu teorii aspektového vidění metafory. Materiál (konkrétní místo) je v případě Smithsona viděn jako jiné místo, jako místo paměti a utopie. Umělecké metafory jsou zde komplexně strukturované a zahrnují řadu heterogenních faktorů, ovšem poslouží k pochopení toho, co se v dílech odehrává, lépe než Osbornova definice negace negace. Skutečnost, že umění coby metafora vytváří fikci je pak platné nejenom na postkonceptuální tendence. Důležité je, že v současném současném umění je fikce vytvářena za použití reálných míst, jevů a událostí. I proto se Osborne k tomuto výroku dostával velmi argumentačně pomalu, jelikož fikce v současném umění není evidentní, a přesto je konstitučním faktorem současných děl.

Mohli bychom z tohoto argumentu dovodit, že konceptuální strategie mají status fikce. Představují významuplné struktury se statusem „jako“ a to ať se realizují v jakémkoliv médiu, či raději slovy Martina Seela v jakémkoliv konstelaci prvků, které tvoří umělecké dílo. Transkategorizace přináší otevření žánru, otevření se mezidruhovosti. Pro neoavantgardu i současné umění jde o určující strategii. Pro postkonceptuální, současné umění je typický postmediální přístup, v němž tvorba média je součástí uměleckého procesu. Ukazuje jedno médium či materiál jako něco jiného.

---

<sup>332</sup> *Tamtéž*, s. 109.

<sup>333</sup> *Tamtéž*, s. 109.

<sup>334</sup> *Tamtéž*, s. 109.

<sup>335</sup> *Tamtéž*, s. 111–112.

<sup>336</sup> *Tamtéž*, s. 113.

Fikční není pochopitelně jenom konceptuální umění, nýbrž právě v případě konceptuálního díla či jakéhokoliv díla, které významným způsobem do své struktury začleňuje heteronomii, zůstává status fikce přehlížen ve prospěch „praktických“ funkcí.

A obloukem opět právě redukované estetické kategorie způsobily v případě Osbornova závěru přílišnou dichomii konceptuální – estetické. Osborne se domnívá, že kategorie ne-místa nesou konceptuální logiku a následně je klade i do centra postkonceptuálních strategií, respektive do jejich dialektického vztahu mezi estetickým a konceptuálním elementem uvnitř postkonceptuálního umění. Sám Robert Smithson označoval svoji praxi jako transkategorální. Popisoval tvorbu svých děl jako proces rozplývání kategorií i jejich destrukce, jako lavinu mysli.<sup>337</sup> Osborne se domnívá, že skrze rozplynutí těchto žánrových a dalších typizovaných kategorií vystupuje z negace jednota popírající svoji konceptualitu a otevírající čistou percepci.<sup>338</sup> Osborne však již bohužel neanalyzuje, co ona „čistá percepcí“ vlastně znamená. Je ale jisté, že ji spojuje s estetickou rovinou recepce.

Jak jsme viděli v souvislosti s popisem metaforického zážitku i zkušenosti z umění, neexistuje žádná čistá percepcí, smyslové vjemy nejsou redukovatelné soubor dílčích podnětů, jež následně můžeme shodně označit za vjemy estetické. I v případě percepcí jde o uchopení významu zapuštěného do zkušenosti a konceptualizaci percepcí. Pakliže máme tuto definici, pak Osbornův rozpad kategorizace ve prospěch percepcí nedává smysl.

Namísto toho bychom mohli navrhnout chápat postkonceptuální proměnu média jakožto proměnu vyjádření zkušenosti ve vztahu k existujícímu statusu quo (jak uměleckého, tak společenského). Médium umění v současném umění nemůže svoji definici odvozovat od materiálů, nýbrž mělo by být chápáno jako speciální médium jevení v estetické zkušenosti. Některé materiály jsou pro rozpoznání umění konvenčnější, některé jsou cizí, až neznámé.

Podobně jako jazyk našich babiček je vpletený do způsobu jejich života, stejně tak, byť méně explicitně, konstruuje umění formy na základě světa, v němž žijeme. Je to naše životní i umělecká zkušenost, která generuje umělecké formy. Setrvávání v modernistických předpokladech je jako mluvit jazykem našich babiček, přestože se náš život odehrává v digitální době.

Alva Noë hovořil o technologiích jako o prvku, který vytváří, ale který zároveň spoluutváří naše zvyky a životy. Stejně tak vzájemně funguje i konstrukce politické či jiné identity v historickém společenském procesu. Má-li umění pak ony struktury, aktivity a postoje zviditelňovat, musí tak činit prostřednictvím médií vyjadřujícími tyto jevy.

Jak tvrdí Seel, v médiu jevení se přivádí na světlo podmínky lidské existence.<sup>339</sup> V případě umění, a zvláště toho současného, kde médium umění není očividné, je nejpřesvědčivější hovořit o médiu jevení, o konfiguraci toho, co se v nám v estetickém režimu jeví.<sup>340</sup> Stejně jako lidé vnímají, myslí i jednají prostřednictvím různých médií, pak i umění může být prezentováno v libovolném médiu odpovídající lidským aktivitám prvního řádu. „Konstelace díla se stává znakem konstelace světa.“<sup>341</sup>

---

<sup>337</sup> *Tamtéž*, s. 114.

<sup>338</sup> *Tamtéž*, s. 114.

<sup>339</sup> M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 111.

<sup>340</sup> *Tamtéž*, s. 112.

<sup>341</sup> *Tamtéž*, s. 113.

Metaforicky prezentují svůj smysl tím, že prezentují samy sebe. Médium uměleckého díla je médiem metafory.

### 6.3. Intermedialita uměleckých děl

Intermedialita popisuje vztahy mezi jednotlivými médii. Jak jsme ukázali, je jejich fundamentální vlastností, přičemž umění neoavantgard tyto intermediální vztahy zviditelnilo, jakkoliv byly v umění přítomné vždy.

Určité formy životní zkušenosti jsou v uměleckých dílech prezentované prostřednictvím určitých uměleckých druhů a i tento modus se typizoval. Nahlédnutím jednoho média v jiném tedy lze vyložit dílo jinak. Níže na detailním příkladu srovnání díla Jána Mančušky a Robbe-Grilleta ukážu možnosti estetického výkladu a hodnocení, které nám intermediální perspektiva může přinést.

Obecné estetické předpoklady intermediality je nutné pro kritiku a interpretaci uměleckých děl detailněji rozvést. Pro tento krok nám poslouží metody a pojmy rakouského teoretika literatury a intermediality Wenera Wolfa.<sup>342</sup> Ten nezůstává u širokého pojmu intermediality, ale snaží se rozlišit její nuance. Intermedialita v širokém smyslu zahrnuje všechny výše uvedené jevy (tj. například dílo vytvořené z více médií, převod díla z jednoho do jiných médií atd.), zatímco intermedialita v užším smyslu znamená monomediální dílo, které skrze prostředky daného média odkazuje k jinému médiu.<sup>343</sup> Intermedialita může přesahovat rámec díla samého, a v tomto případě budeme mluvit o transmedialitě (tedy vlastnosti, která není specifická pro žádné médium) a intermediální transpozici (konceptu přenášeném z média do média). Intermedialita v užším smyslu zahrnuje vazby uvnitř díla samotného a můžeme zde rozlišit intermediální referenci implicitní a explicitní. Jako příklad lze uvést vztah textu a obrazu: je-li slovy líčen pohled z okna, jedná se o explicitní intermediální referenci, jsou-li slova v konkrétní poezii uspořádaná do tvaru kapek deště, jedná se o implicitní intermediální referenci. Plurimedialitou Wolf označuje případ míšení médií, tedy například koláže, nebo obrázkové knížky pro děti, kdy část textu je nakreslena a část napsána.<sup>344</sup>

Interpretace uměleckých děl pomocí intermediálního modu reprezentace (zde konkrétně deskripce v různých médiích) bude obhajována jako přesnější vzhledem ke klasifikaci děl než snaha porozumět dílům pouze na základě analýzy jejich mediální podstaty (tedy filmovosti, malířskosti, sochařskosti atd.). Monomediální klasifikace obvykle vyžaduje předpoklad vzoru, esence média a žánru. Vývoj uměleckých děl je potom vnímán jako odchylka od těchto norem, či, chápáno teleologicky, jako jejich překonání či vylepšování. Připustíme-li však relativitu forem stejně jako jejich intermedialitu, jako účinnější interpretační metoda vystoupí analýza makromodu reprezentace (či jiné možné přístupy) ve vztahu k jeho mediálnímu provedení. Pro uchopení tohoto příkladu stanovím nejprve základní teoretický rámec, dále určím konkrétní metodologické nástroje a v neposlední řadě použiji tento kontext a pojmový aparát ke konkrétní analýze děl zmíněných autorů. Text tedy bude veden od obecné

---

<sup>342</sup> Werner Wolf. *Popis jako transmediální modus reprezentace*. Přeložila Olga Richterová. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2013.

<sup>343</sup> Werner Wolf. „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“. *Česká literatura*. 2011, roč. 59, č. 1, s. 62–85.

<sup>344</sup> *Tamtéž*, s. 72.



estetické roviny intermediality uměleckých děl, přes metodologii intermediality deskripce k finálnímu rozboru a interpretaci děl Robbe-Grilleta a Mančušky.

U nich se budu soustředit zejména na transmedialitu deskripce a intermediální transpozici. Pokusím se ukázat, jak se popis různými způsoby objevuje v dílech Robbe-Grilleta a Jána Mančušky, přičemž jako zásadní se ukážou právě vlastnosti makromodu deskripce. Ten ve svých transmediálních či plurimediálních souvislostech dokáže zastřešit a vysvětlit rozdílné existující interpretační přístupy, které kritici k dílům Mančušky i Robbe-Grilleta zaujali, a ukázat klasifikační i významovou proměnu podle daných mediálních použití.

## 6.4. Intermedialita popisu

Dříve než se začneme věnovat analýze daných uměleckých děl, je nezbytné určit hlavní vlastnosti popisu (případně jeho odlišnosti vůči narativu) i způsoby intermediality a transmediality deskripce. Budou sledovány zejména ty rysy deskriptivního makromodu, které souvisí s interpretacemi díla Alaina Robbe-Grilleta.

Každý makromodus má podle Wolfa epistemologický rozměr, přičemž deskripce naplňuje zejména zkušenostní a pseudoobjektivizační funkci. Wolf rozlišuje tři sémiotické makromody: popis, narativ a argument. „Makromody (přesněji řečeno jejich dominantní výskyt) zpravidla představují určující rys hlavních žánrů i žánrových forem.“<sup>345</sup> Pravděpodobně by bylo velmi obtížné až nemožné nalézt „čistý“ makromodus nějakého díla, přesto lze částečně analyzovat jejich vzájemnou převahu a poměr. Narativní makromodus dává — oproti deskriptivnímu — smysl lidské zkušenosti času.<sup>346</sup> Argument podává logickým způsobem vysvětlení. Spojitosti narativu jsou temporálně kauzální a teleologické, pointa pak rozšiřuje představy možného a vysvětluje děj. Oproti tomu popis nepodává vysvětlení, nýbrž zprostředkovává (zejména smyslové) zkušenosti, intenzifikuje prožívání přítomnosti. Pomocí atribuce vede buď k identifikaci nějakého jevu, nebo k jeho konstruování. Tímto způsobem je vytvořena estetická iluzivní zkušenost.<sup>347</sup> V neposlední řadě plní popis funkci interpretační.

Zkušenostní funkce vždy závisí na percepci, v souvislosti s popisem však bývá úžeji usouvztažňována zejména s prožitkem z prostoru či plochy. Narativní makromodus naopak podtrhuje temporální, lineární osu rozumění. Wolf tvrdí, že takové rozlišení je sice schematické, nicméně v základním rámci správné. Přesto rozděluje popis na statický (popis prostoru, předmětu) a dějový (popis události). Rozdíl mezi dějem a dějovým popisem klade Wolf na osu motivovanosti. Uvádí příklad shazování bomb z letadla. Je-li toto dění podáváno jako ilustrace války, jedná se o popis. Je-li však propojeno s psychologií hrdiny (např. se tímto aktem postavil proti přímému rozkazu atd.), jedná se o narativ.

---

<sup>345</sup> W. Wolf. *Popis jako transmediální modus reprezentace*, s. 36.

<sup>346</sup> V této souvislosti můžeme vzpomenout i dílo Paula Ricoeura, který problematice vztahu vytváření příběhů v návaznosti na utváření lidské (potažmo národní, etnické aj.) identity, kulturně-historickému vztahu porozumění času skrze narativní konstrukci věnoval trilogii *Čas a vyprávění*.

<sup>347</sup> Estetickou iluzivní zkušenost definuje Wolf jako smyslovou zkušenost možného světa. „Ta spočívá v dojmu, že se vnímatel přenesl do prostoru vytvořeného popisovaným objektem a že ho zakouší jako možný, ba dokonce přijatelný a věrohodný svět — a to navzdory tomu, že si uchovává alespoň minimální povědomí o tom, že jde o svět ‚smyšlený‘“ W. Wolf. *Popis jako transmediální modus reprezentace*, s. 32.

Známe-li vnitřní pohnutky hrdiny, zdají se situace a deskripce prostředí, které se na ně vážou, obvykle smysluplnější, než máme-li popis neukotvený v naraci.

Na příkladu popisných románů Alaina-Robbe Grilleta můžeme vidět nezbytnost vztahu makromodu (deskripce, narace) k médiu (slovu) a žánru (románu). K Wolfově základnímu rozšíření makromodů deskripce a narace, které spočívá na ose motivace, je třeba připojit kulturní konvence spojené s danou formou. Při jejich narušení vystupuje do popředí i otázka pochopení díla a jeho smyslu. Příběh u klasických románů určuje líčení postav i děje, zatímco u autorů „experimentálního románu“ dominuje makromodus deskripce osvobozený od jednotlivého příběhu a narativního smyslu. Popis jako součást narativu plní obvykle jasnou ideovou funkci — má vytvořit prostředí, svět, v němž se postavy příběhu pohybují, a osvětluje jen ty předměty a místa, které jsou pro něj důležité. Popisy v narativu podle Wolfa odlehčují děj, vytvářejí smyslové vjemy (zejména vizuální), a umožňují tak divákovi děj prožít, zasazují ho do scény, architektury či prostředí. Rétorický účinek tedy bývá smyslově posílen (a prožit), pokud deskripce slouží narativu. Vizuální (smyslová) složka naplňuje zejména zkušenostní funkci deskripce. Popis stojící samostatně vytváří roztržku s významem celku. Wolf také zmiňuje, že u povídky či anekdoty poznáme konec snadněji než u popisu interiéru, kauzalita románu vypadá logičtěji, než vnitřní strukturace deskripce atd. Pro narativ je typická linearita,<sup>348</sup> pro popis simultaneita.<sup>349</sup> To zapříčiňuje „nejasnost“ významu – máme-li jeden konec příběhu, jsme s vysvětlením spokojeni, máme-li více interpretací, jsme znepokojeni.<sup>350</sup>

Pro náš další výklad bude neméně důležitá pseudoobjektivační funkce popisu, která vyjadřuje iluzivní účinek vnoření se do fikční reality, pakliže je vhodně spojena s narativem. Stojí-li však samostatně, pak tato objektivační tendence ztrácí důvěryhodnost a na světlo vystupuje nepatřičná objektivita, která neústí v očekávaný smysl. „Objektivnost“ i „předmětnost (objektovost)“ byla mimo jiné v dobové kritice přisuzována dílu Alaina Robbe-Grilleta.<sup>351</sup> Odkaz na pseudoobjektivační funkci popisu tedy ukazuje možnost chybného čtení jako objektivační funkce: popis se v literatuře velmi často vyskytoval uvězněný v čitelné dějové konstrukci a sloužil čtenáři, aby se účastnil „praktického“ jednání postav, jejich přítomnost měla naopak stvrdit přesvědčivost prožitku děje. Popis poskytuje informace o reprezentovaných světech, iluzivně ukazuje, že se popisované skutečnosti „mají tak a tak“ (So-Sein).<sup>352</sup> S odvoláním na Rolanda Barthesa Wolf tvrdí, že „to, co je třeba nazývat pseudoobjektivační

<sup>348</sup> Wolfovým strukturalistickým slovníkem jde o *syntagmatickou osu*.

<sup>349</sup> *Paradigmatická osa*.

<sup>350</sup> Roland Barthes v *Nulovém stupni rukopisu* spojuje tradiční román s buržoazní společností vyžadující jednotný výklad světa a tvrdí, že přerody literárních forem se v historii vždy děly ve vazbě na sociální transformace: Roland Barthes. „Nulový stupeň rukopisu“. In: Týž. *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*. Přeložili Josef Čermák a Josef Dubský. Praha: Československý spisovatel, 1967 [1953], s. 7–58. Politickou interpretaci románu *Žárlivost* můžeme nalézt například viz.: Jacques Leenhardt. *Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.

<sup>351</sup> Viz například interpretace díla Robbe-Grilleta v podání Françoise Mauriaka (*littérature objective, anti-humanisme*), ale i Rolanda Barthesa v eseji *Littérature objective* (Roland Barthes. „Littérature objective“. *Critique*. 1954, roč. 15, č. 86–87, s. 581–589.). Robbe-Grillet se tomu brání například v článku „Nový román, nový člověk“ (Alain Robbe-Grillet. „Nouveau roman, homme nouveau“. In: Týž. *Pour un nouveau roman*, 2. vydání. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013 [1963], s. 148–149) v němž tvrdí, že spisovatelé soustředění kolem nakladatelství Minuit (později označení za spisovatele nového románu) používali sice často popisy předmětů (object), ale kritika z toho — mylným způsobem učinila *obrat k věcem* (tourné vers l'object) či *objektivitu* (objectivité). Grillet naopak tvrdí, že jeho romány jsou velmi subjektivní.

<sup>352</sup> *Bytí tak-a-tak*, přel. So-Sein: životní nevyhnutelnost, nutnost, stereotypy. Pojem tvoří opozici vůči pobytu (Dasein), tedy označení takového jsoucna, které se stará o své bytí (odkaz na Ludwiga Wittgensteina

funkcí“ popisů v oblasti umění a médií, může vyvolat referenční subformu estetické iluze, a sice ‚efekt reálného‘ (effet de réel)“.<sup>353</sup> Efekt reálného má podle Barthes ideologický zájem vůči narativitě — smyslová zkušenost vytvořená deskripcí, prostorová orientace aj. slouží v tradičním románu k propojení děje, usazení do „reality“. Wolf i Barthes shodně tvrdí, že na iluzi realističnosti popisu měla vliv tradice klasického románu kulminující v realistickém a naturalistickém románu 19. století. Popis v tomto případě je vedlejším modem reprezentace, zatímco narativ dominantním. Barthes navíc uvádí souvislost tohoto efektu s moderní literaturou — tvrdí, že progresivní proudy literatury odkrývají tuto iluzi.

Narativní vyústění smyslu závisí nejenom na tom, že autor použije příběh, ale i na způsobu, jak je příběh vyprávěn. Vnitřní perspektiva hrdiny vzbuzuje větší přesvědčivost, zatímco popis vnějšího prostředí vyvolává pocit objektivnosti, tvrdí Wayne Clayton Booth.<sup>354</sup> Zamýšlí se nad vztahem *ukazování* (showing) a *vyprávění* (telling). Poznamenává, že vyprávění bývalo autory klasických románů používáno k vytvoření pravdivě působícího příběhu, avšak často za cenu sumarizování, generalizování a popisování obecných vnějších souvislostí. Ukazování se soustředí na konkrétní líčení toho, co se děje, co postava pozoruje atd. To vyvolává u čtenáře smyslové evokace, může se tak vnořit do prostředí a „vidět to“. Čtenář dílu vystavěnému na ukazování rozumí skrze to, co mu bylo ukázáno, nikoli skrze to, co mu bylo řečeno. Pakliže jsou však obecnosti (vyprávění) pouze ilustrované konkrétními ukázkami (ukazování), čtenář je skrze partikulární doveden tam, co autor předtím prohlásil v komentáři, deskripci postavy aj. Nejistota, produktivní imaginace či hledání smyslu se zde vytrácejí. V návaznosti na Boothovo rozlišení bychom mohli tvrdit, že Sartre, Robbe-Grillet i další autoři převracejí tuto klasickou strukturu: soustředí se na způsob ukazování světa vnějšku (např. na to, co postava může vidět, anebo na to, co může vidět vypravěč, aniž by se zde ale objevila explicitní vazba na motivaci postavy). Chybí pointa, hodnocení a generalizace. Deskriptivní pravdivost se v tomto případě rozpadá, jelikož do ní neústí narativní a morální smysl. Proto mají tyto romány na jedné straně silný vizualizační a senzuační účinek, zároveň však mohou být interpretovány i tak, že ztrácejí přesvědčivost, iluzivnost a uvěřitelnost vnitřního světa hrdiny. Zřejmě nás tedy nepřekvapí, že Robbe-Grilletovi byla kritiky připisována

---

a Martina Heideggera). Tento termín používá i Martin Seel pro rozlišení neestetických prožitků, jež setrvávají v režimu běžného vnímání, a estetické zkušenosti, která otevírá svět mající se tak a tak, zintenzivňuje ho, naplňuje. Podle Seela poukazují estetické objekty (situace) na jistý aspekt sebe sama a dovolí nám ho zakoušet v jeho plnosti, nikoli v běžném pojímání věcí, jež se zpravidla mají „tak, či onak“ M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 45.

<sup>353</sup> Effet de réel podle Barthes označuje deskripci jako prostředek vyvolání realistické iluze, jako záruku kontinuity narace. Otázka „realistického“ a „idealistického“ a „objektivního“ a „subjektivního“ umění se také objevuje ve studii Edwarda Bullougha „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip“ (Edward Bullough. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip“. In: Týž – Vlastimil Zuska (eds.). *Estetická distance včera & postvčera*. Praha: Společnost pro estetiku AV ČR, 1998, s. 12–31.). Zde tvrdí, že umění nemůže být ani objektivní, ani subjektivní ve smyslu čistě individuálního a nesdělitelného prožitku. Umění je vždy antirealistické, ale obsahuje princip antinomické distance — přibližuje se realitě (v Bulloughově slovníku: přírodě), ale nesmí distanci zrušit, jinak by přestalo být uměním. W. Wolf. *Popis jako transmediální modus reprezentace*, s. 33. Viz také Roland Barthes. „L'Effet de réel“. *Communications*. 1968, roč. 7, č. 2, s. 84–89.

<sup>354</sup> Wayne Clayton Booth. *Rhetorics of Fiction*. 2. vyd. Chicago: Chicago University Press, 1983 [1961]. Důležité pro tuto problematiku jsou zejména kapitoly „Telling and Showing“ (s. 3–23) a „General rules IV. Emotion, Beliefs and Reader's Objectivity“ (s. 119–149).

nejenom objektivnost či distancovanost, ale i nejasnost smyslu.<sup>355</sup> Taková metoda může být viděna jako selhání tradičního románu stejně jako vědomé autorské rozhodnutí, které díky proměně formy s sebou nese vlastní smysl.

Již samotné zvolení média je pro analýzu deskripce důležité. Zatímco Alain Robbe-Grillet důsledně používal pouze verbální médium, Ján Mančuška pracoval plurimediálně (kombinoval obraz, text, sochu, film, mluvené slovo aj.). Podle Wolfa lze u každého média určit deskriptivní potenciál, který se váže na výše uvedené rámcové rozdělení deskriptivity jako makromodu statického, prostorového a simultánního a narativity jako makromodu dynamického, temporálního a lineárního. Pro některá média je deskripce přirozená (např. malba), jinde může téměř chybět (román). Malba má deskriptivní potenciál vysoký, jelikož události (barvy) se objevují simultánně na ploše, není zde jasná kauzalita a velmi obtížně by se hovořilo o motivovanosti obrazových prvků. Nepatříčně zde naopak působí narativita. Oproti tomu ve verbálních médiích snáze nalezneme koncentraci na příběhovost než na čistou popisnost.<sup>356</sup>

Důležitou intermediální problematikou, která nemůže být v souvislosti s novým románem nezmíněna, je pohled. V poslední kapitole bude podrobněji tato souvislost ukázána na díle Robbe-Grilleta; nový román byl označován jako „román pohledu“.<sup>357</sup> Pokud bychom použili intermediální Wolfův slovník, v takovém slovesném díle převažuje implicitní vizuální reference. Formální vyjádření pohledu se však opět značně liší mezi např. verbálním médiem (tak, jak ho používal např. Alain Robbe-Grillet) a médiem filmu (které často používal Ján Mančuška).

Film, oproti malbě časové médium, nedává recipientovi možnosti volit si časovou organizaci vnímání, tak jako například při pohybu v prostoru, anebo při prohlížení obrazu. U románového hrdiny se může popis toho, co vidí, mísit s jeho vnitřním monologem, zatímco ve filmu se toto propojení obvykle rozděluje do dvou médií (filmový obraz ukazuje pohled hrdiny, anebo dokonce pohled na hrdinu, a vnitřní hlas je vyjádřen slovním komentářem). Jistě nás mohou napadnout způsoby, jak vylíčit emoce hrdiny vizuálně, taková transpozice (např. při filmové adaptaci románu, u něhož jsou vnitřní monology neoddelitelnou složkou deskripce) však ústí do autonomního mediálního podání. Seymour Chatman tvrdí,<sup>358</sup> že film má pro jistá období či žánry ustálený „filmový záběr“. Zmiňuje také, že v románu lze lépe odlišit deskriptivní situace, kdy se postava na něco dívá, od ostatních, kdy přemýšlí, mluví, ochutnává, poslouchá atd., zatímco ve filmu je obraz přítomný stále. V tomto ohledu je rozdílný často i narativní hlas — subjektivní perspektiva kamery (tedy kamera jako „oči“ hrdiny) se sice ve filmu používá, daleko obvyklejší však bývá pohled kamery z pozice vševědoucího vypravěče, anebo montážní

---

<sup>355</sup> Například Jean Ricardou, teoretik, který se významně podílel jak na interpretaci nového románu, tak na formování skupiny autorů nového románu, staví ve svém teoretickém debutu *Problémy nového románu* proti sobě deskripci a smysl. Jean Ricardou. *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

<sup>356</sup> W. Wolf. *Popis jako transmediální modus reprezentace*, s. 38–39 [tabulka].

<sup>357</sup> Roland Barthes mluví o novém románě jako o *škole pohledu* (école du regard).

<sup>358</sup> Seymour Chatman se detailně zabýval narativní analýzou vztahu filmu a literatury (Seymour Chatman. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca – London: Cornell University Press, 1978). Ukazuje výčet odlišností intermediální transpozice verbálního média do audiovizuálního, přičemž pozornost věnuje i tomu, co nás v tomto případě zajímá nejvíce: pohledu a deskripci. Rozděluje narativitu na *příběh-čas* (story-time), pro který jsou typické *události příběhu* (story-events), a na *příběh-prostor* (story-space), pro který jsou typické *existenty* (existents). Jeho základní rozlišení narativity a deskripce koresponduje s předkládanou Wolfovou teorií, zajímavým detailnějším rozlišením jsou však intermediální komparace filmu a literatury v oblasti deskripce — tj. zejména v oblasti existent.

kombinace záběru na danou postavu a obrazů, které se odehrávají uvnitř její mysli. Film se fluidně proměňuje, přirozeně se přesouvá mezi hrdiny, čímž neustále osciluje mezi vševědoucím vypravěčem a subjektivní perspektivou postavy.<sup>359</sup> V literatuře je tento krok pomocí slovesného tvaru jasněji odlišen. Pohledy v románu nemusí být uspořádané ani zarámované, zatímco ve filmu jsou omezeny hledáčkem a pohybem kamery, jež navíc vzájemně korelují se střihem a filmovou syntaxí. Ve verbálních médiích se jednodušeji přeskakuje z detailu na celek, stejný postup ve filmu se zdá být determinovanější a tužší: filmová skladba celků, polocelků a detailů s sebou přináší vlastní pravidla. Neméně komplikovaný vztah se ukazuje v oblasti detailu. V literatuře je možné ukázat pouze jeden detail z většího celku, zatímco kamera jej musí zobrazit se všemi částmi, které však spisovatel nepopisoval.

Výše uvedené bychom mohli shrnout následovně: v literatuře se deskripce, argumenty, narace, různé typy pohledů, zvuků atd. rychleji a volněji střídají, zatímco ve filmu se častěji setkáme s plynulým „vševědoucím vypravěčem“ — co se týká způsobu pohledu (kamera zabírá vnějšek postav a činí tak standardnějším způsobem než vizuální reference v literatuře), tak i prostého faktu, že je obraz ve filmu stále přítomný. Atak efektu reálného působí na diváky neustále, nejenom (jako v případě literatury na čtenáře) v pasážích s vizuální referencí. Filmové vyprávění si z makromodu deskripce propůjčuje zejména smyslovou a zkušenostní funkci, která působí intenzivněji než ve verbálních médiích, přestože modus deskripce je ve filmu subžánrem, nikoli makromodem. Možná právě proto, že deskripci považujeme (díky charakteru filmového média) za více samozřejmou než v médiu verbálním.

Během historického vývoje zejména ve 20. století umělci akcentovali různé makromody médií, a to často v rozporu s tradicí toho, co je (bylo) daným médiím vlastní. Wolf uvádí nový román (s odkazem ale i na starší autory, např. Henry Fielding, Edgar Allan Poe) jako typický příklad přemnožení popisu ve verbálním médiu a v žánru románu, pro které je popis subverzivním makromodem. Podle Wolfa zanechávají všechny popisy místa nedourčenosti, jež jsou snáze či hůře rozlišitelná podle média, v němž jsou vyjádřena. Je-li románový text založen na popisech, jedná se o diskrepanci odhalující podstatu samotného média.<sup>360</sup> Pokud bychom vztáhli tuto problematiku na vizuální netemporální média, situace by byla opačná — subverzivně bude vůči malbě působit narativní uspořádání díla. V případě filmu je popisnost automatická, ale nestrhává na sebe pozornost jako v případě výtvarných umění, filmu dominuje narativ. Tyto poznatky aplikujeme v následující kapitole na dílo Alaina Robbe-Grilleta a Jána Mančušky.

Vzhledem k celku práce je z této exkurze zřejmé, že konstelace uměleckého díla zahrnuje i rozpoznání samotného způsobu, jak je dílo organizováno. Tentýž útvar či žánr — například román — může působit buď afirmativně nebo subverzivně jen díky prostředkům, které využívá. Aby bylo možné uchopit zkušenostní proces z daného díla, je třeba brát v potaz i konvence dějin umění, které autoři i recipienti vnímají často jako neutrální danost, nicméně v postmediální situaci je třeba chápat i tento výběr

---

<sup>359</sup> S. Chatman. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, s. 158–161.

<sup>360</sup> „Je-li však podstata užitého média v rozporu s podstatou popisovaných předmětů či s nimi ‚neladí‘, jsou místa nedourčenosti nápadnější. Ve fikční literatuře se to týká především statických prostorových předmětů. Pokusy zredukovat rozsah míst nedourčenosti pomocí dalších a dalších detailů [...] mohou vést k obnažení mé- dia až na samu jeho dřev. Výsledkem je metafikční účinek, který je využíván až do vyčerpání v nekonečných popisech či spíše metapopisech francouzského nového románu“ W. Wolf. *Popis jako transmediální modus* reprezentace, s. 88–89.

významotvorně. Jde vlastně o rozšířenou verzi oné Aldrichovy metaforické trojčlenky, na jejímž základě se konstruuje metaforický smysl uměleckého díla.

### 6.5.1. Deskriptivní a intermediální souvislosti díla Robbe-Grilleta a Jána Mančušky

Cílem poslední části není dokázat očividný fakt, že Robbe-Grilletovy literární popisy používají ekfráze a mají silný vizualizační účinek, či obhajovat plurimediální charakter instalací Jána Mančušky, nýbrž osvětlit, jakým způsobem tyto skutečnosti mohou ovlivnit jejich klasifikaci a výklad smyslu, metaforické vyznění jejich děl. Nejprve podrobněji ukážu, jaké má popis v díle Robbe-Grilleta vlastnosti a jaké intermediální souvislosti obsahuje. Následně bude tento typ deskripce srovnán s (taktéž intermediálním) dílem Jána Mančušky a nastíním souvislosti konkrétních děl. V závěru bych se pokusila ukázat důsledky aplikace deskriptivní interpretace na díla Mančušky a Robbe-Grilleta, jež vyjeví nové interpretační aspekty, které by v tradičním mediálním výkladu nebyly zřetelné. Obecné předpoklady umění jako metafory v této příkladové části získají konkrétní obrysy.

Existuje mnoho různých interpretací francouzského nového románu, a to včetně teoretizujících děl samotných příslušníků k tomuto hnutí, Alaina Robbe-Grilleta<sup>361</sup> či Nathalie Sarrautové.<sup>362</sup> Zatímco ve Francii byl jejich hlavním dobovým teoretikem Jean Ricardou,<sup>363</sup> ocitli se tito spisovatelé v hledáčku Rolanda Barthes<sup>364</sup> a brzy i anglosaských kritiků a teoretiků.<sup>365</sup> V Československu se této role vykladače nových forem ujal Jiří Pechar.<sup>366</sup> Některé kritiky soudily toto hnutí značně negativně.<sup>367</sup> Antologie i soupisy sekundární literatury můžeme nalézt na mnoha místech,<sup>368</sup> zde bude argumentační linie podporována dílčími pohledy vybraných autorů.

Deskripci zde ukážeme jako hlavní makromodus zmiňovaných děl, přičemž podřízeným modem bude narace. Jedná se tedy o variantu narativního popisu, kterou bohužel Werner Wolf ve své klasifikaci neuvádí, ale přesto — jak si ukážeme — je možná. Vzhledem k lineární temporalitě čtení jako takového, k tradiční struktuře vyprávění i neochotě lidí měnit výklad světa, je „experimentálnost“ přístupu

---

<sup>361</sup> Alain Robbe-Grillet. *Pour un nouveau roman*. 2. vydání, Paris: Les éditions de Minuit, 2013 [1963].

<sup>362</sup> Nathalie Sarrate. *L'ère du soupçon: Essai sur le roman*. Paříž: Gallimard, 1956.

<sup>363</sup> J. Ricardou. *Problèmes du nouveau roman*; též. *Pour une théorie du Nouveau Roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1971; též. *Le Nouveau Roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

<sup>364</sup> Roland Barthes. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

<sup>365</sup> John Sturrock. *The French New Novel: Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*. London: Oxford University Press, 1969, také Emily Zants. *The Aesthetics of the New Novel in France*. Boulder: University of Colorado Press, 1968.

<sup>366</sup> Jiří Pechar. *Francouzský „nový román“*. Praha: Československý spisovatel, 1968.

<sup>367</sup> Pierre de Boisdeffre. *La cafetière est sur la table ou Contre Le nouveau roman*. Paris: Éditions de la Table Ronde, 1967, viz také Romain Gary. *Pour Sganarelle. Recherche d'un personnage et d'un roman*. Paris: Gallimard, 1965.

<sup>368</sup> Roger-Michel Allemand. *Alain Robbe-Grillet*. Paříž: Éditions du Seuil, 1997; Richard Brooks. *A Critical Bibliography of French Literature: The twentieth Century*. Syracuse (NY): Syracuse University Press 1980; Claude Murcia. *Nouveau Roman, nouveau Cinema*. Paris: Éditions Nathan, 1998; Marysa Roussel-Meyer. *Fragmentation dans le roman. Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet*. Clermond-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011; Scarlett Winter. *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*. Heidelberg: Universitätsverlag, 2007.

nového románu, stejně tak i díla Marcela Prousta, Samuela Becketta, Jeana-Paula Sartra atd., viděna jako výchylka od tradiční narativní normy.<sup>369</sup>

Maryse Roussel-Meyer ve *Fragmentaci v románu*<sup>370</sup> odvozuje své hlavní prizma výkladu děl Robbe-Grilleta, Roberta Pingeta a Louis-Ferdinanda Céline z fenoménu fragmentace, který, jak ukazuje na článku Raymonde Debray-Genette „La pierre descriptive“ je zapříčiňován různými způsoby deskripcí.<sup>371</sup> V tomto článku Debray-Genette tvrdí, že deskripce znamená momenty ticha, mezery v románu, fragmentaci samotného vyprávění. Roussel-Meyerová se chce vyhnout dnes již poněkud dogmatickému naratologickému pohledu na románovou skladbu a soustředí se na analýzu deskriptivního modu u výše zmíněných autorů. Pochopitelně neobhájí tezi, že jejich díla se odehrávají pouze ve formě popisů, konstrukce jejich románové skladby jako celku podle ní však spíše zrcadlí makromodus deskripce než makromodus narativní. Mohli bychom z toho vyvodit novou formu vzájemného vztahu narativ — deskriptiv: deskriptiv jako makromodus a narativ jako modus vedlejší.

Přestože ve většině textů Robbe-Grilleta můžeme dějovou linii nalézt, má tento děj většinu vlastností, které jsme výše přisoudili deskripci — tj. simultaneitu, distancovanost, nejasnou pointu, prostorovost aj. Z toho lze dovodit, že fragmentárnost není typickou vlastností narativu, nýbrž je vlastností narativního deskriptivu. Neznamena to, že se jedná o horší literaturu než v případě klasického románu, jde o otočení tradiční románové hierarchie. Uvážíme-li tuto formu reprezentace jako možnou, plynou z toho pochopitelně i důsledky mediální. Některé již byly zmíněny v druhé kapitole v rámci popisu deskripce. Je-li pro západní způsob čtení písma kompatibilnější narativní makromodus, působí akcentace deskripce ve verbálním knižním médiu subverzivně. Z obráceného přístupu: použití literatury (narativizující deskripce) v galerijním prostoru (tj. platformě určené zejména deskripci) v díle Jána Mančušky však vyplývá subverzivnost akcentující narativitu. Náznaky narativnosti se v případě Jána Mančušky ukazují být jako hlavní interpretační klíč, který však není přesný: v případě jeho díla je totiž stále hlavním makromodem deskripce, narativita ovšem působí ve vizuálním médiu nepatřičně, a proto je jí věnováno více pozornosti. V pasážích níže se budeme soustředit již na konkrétní díla a konkrétní interpretace, aby se ukázaly dílčí příklady hledání konstelací média a jeho reflexe, prostoru neurčenosti při imaginativní recepci i emocích doprovázejících metaforický proces.

Přesun pozornosti progresivních literárních autorů i filozofů od lineárního vyprávění na narativní deskripci může být vnímán jako reakce na stav poznání, reflexe současného světa. Sám Robbe-Grillet tvrdí, že již není možné vyprávět příběhy jasné a ucelené, je-li svět nesrozumitelný, paměť fragmentární a způsob poznání parciální. U Johna Sturrocka, který důkladným způsobem představil francouzský nový román anglosaskému světu,<sup>372</sup> nalézáme interpretaci fenomenologickou. Způsob psaní autorů, jako jsou Claude Simon nebo Alain Robbe-Grillet, odhaluje podle Sturrocka svět bez nánosů kognitivních konstruktů, a to včetně těch fikčních. Zrcadlí organizaci paměti, vzpomínky, představivost, myšlení jako takové. Můžeme dodat, že přesun akcentu narativní jednoty na deskriptivní fragmentárnost dekonstruuje konejší svět člověka a takový obraz znepokojuje. Ján Mančuška i Robbe-Grillet se ve

---

<sup>369</sup> Maryse Roussel-Meyer tvrdí, že „krize románu je také krizí čtení“ (M. Roussel-Meyer. *Fragmentation dans le roman: Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet*, s. 60).

<sup>370</sup> *Tamtéž*.

<sup>371</sup> *Tamtéž*, s. 21.

<sup>372</sup> J. Sturrock. *The French New Novel: Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*.

svých dílech snažili tuto rozporuplnost, nevyjasněnost, nedourčenost a iluzivnost lidské existence vyjádřit.

### 6.5.1.1. Absence

Narativita Robbe-Grilletovy publikace *Voyer* spočívá podle Roussel-Meyerové v organizaci deskripcí.<sup>373</sup> Způsob, jakým jsou popisy řazeny, vytváří strukturu, která produkuje smysl. V médiu verbálního textu bude taková struktura činit jistou překážku v recepci, jelikož je nezvyklejší tímto způsobem „číst“ slova než obrazy. I samotní autoři jako Robbe-Grillet nebo Sarrautová přiznávají, že jejich knihy se čtou složitěji než klasické romány. Je-li vnitřní hlas hlavního hrdiny či vševědoucího vypravěče nahrazen systémem popisů, ba dokonce jejich — můžeme-li to tak nazvat ve verbálním médiu — simultánní hierarchií (jako například popisy detailů nábytku či architektonických prvků v *Žárlivosti*), začíná prostorovost dominovat nad temporalitou. Naše očekávání od vyprávění založeného na organizaci času je deskripcí narušováno a může ústít až do interpretací antirománu.<sup>374</sup> Cetrální pojítka dané dějem (temporální osou) v publikacích Robbe-Grilleta na první pohled chybí, významovým a interpretačním důsledkem narativizující deskripce je fenomén absence.<sup>375</sup> Můžeme zmínit příklady chybění v Robbe-Grilletových postupech: v *Žárlivosti* autor vytváří anonymní hlas obsesivně popisující prostory a scény, a to bez čtenářské jistoty, zdali se jedná o pohled žárlivého manžela, či vševědoucího vypravěče i bez tušení, zdali se setkáváme s popisem reality, představ, či vzpomínek.<sup>376</sup> Chybí zde měřítko času, jasný děj, chybí zde realisticky vykreslení hrdinové. Pedantský zájem o detail sice nepochybně vyjadřuje psychologický stav žárlivosti, jedná se však o metatextovou interpretaci, nikoli explicitní vyjádření vypravěče či postav. Velice často klíčový údaj nebo zásadní scéna nejsou zmíněny, a Robbe-Grillet tím čtenáře i hlavní postavu uvádí v dějovou i motivickou zmatenost.<sup>377</sup> Linie absence se táhne celým

---

<sup>373</sup> M. Roussel-Meyer. *Fragmentation dans le roman: Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet*, s. 149–162.

<sup>374</sup> Ve vztahu k autorům nového románu tento termín použil Jean-Paul Sartre v předmluvě k dílu Nathalie Sarrautové *Portrét neznámého* (Jean-Paul Sartre. „The Anti-Novel of Nathalie Saurrate“. Translated by Beth Brombert. *Yale French Studies*. 1955, roč 7, č. 16, s. 40–44.) Širší kontext termínu antiromán můžeme nalézt například v textu Pierre-Oliviera Brodeura „Pourquoi l’anti roman?“ (Pierre-Olivier Brodeur. „Pourquoi l’anti roman?“ *French Studies Bulletin*. 2011, roč. 32, č. 119, s. 28–31).

<sup>375</sup> Bylo by možné uvažovat i o hypotéze, že fenomén chybění je nutnou součástí literárních forem narušujících tradiční vyprávění — např. u *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta, v díle George Pereca *Zmizení*, Natalie Sarrautové *Portrét neznámého* aj. Olga Bernal věnovala rozboru absence v díle Robbe-Grilleta celou knihu: Olga Bernal. *Alain Robbe-Grillet: le roman de l’absence*. Paris: Gallimard, 1964. V této publikaci klade roztržku nového románu či antitradičních postupů v románové formě do souvislostí s antiiluzivními postupy modernistického umění — např. odmítnutí pravidel perspektivy v případě Paula Cézanna či dramatické kompozice u Samuela Becketta.

<sup>376</sup> Pasáže se zejména soustředí na pozorování domu a jeho přilehlého okolí. Drobným, až zanedbatelným událostem (pohyb světla/stínu po zdi), živočichům (stonožka) či předmětům (lodě na obraze) je věnována značná pozornost. Přesto i ze zdánlivě neutrální popisnosti prosakují emoce: „V jídelně je k obědu prostřeno pro jednoho na té straně stolu, která je obrácená ke dveřím přípravný a k dlouhému a nízkému příborníku stojícímu mezi těmito dveřmi a oknem“ Alain Robbe-Grillet. *Žárlivost*. Přeložila Alena Hartmanová. Praha. Československý spisovatel, 1965 [1957], s. 59.

<sup>377</sup> Např. v publikaci *Voyer* chybí popis scény vraždy, ačkoli je úběžníkem celého románu.



Robbe-Grilletovým dílem. Těžištěm jeho pozdního (špionážního) románu *Reprízy* je ztráta orientace ve světě (skutečném i světě textu). Zprostředkovává ji nejenom pomocí vyprávění, ale i komentování textových forem: poznámky pod čarou vysvětlují, nebo zpochybňují líčené závěry. Hlavní hrdina tohoto románu nezná důvod své mise a díky komplikované kumulaci a navracení událostí, které se zde splétají, chybí barthesovský efekt reálného. Autor zde dokonce tuto absentující „realističnost“ satiricky akcentuje v těch případech, kdy se motivy v knize zdvojují a hlavní postava se neúspěšně snaží určit hranice skutečnosti. Ve vlaku na cestě k případu potkává detektiv svého „dvojníka“, který v něm vzbuzuje obavy. Při pohledu na něj přemítá:

„V úvahu připadají dvě hypotézy: buď je samozvanec prostě někdo mi podobný, něco jako dvojče, a Garinovi hrozí, že se prozradí, že nás prozradí, ještě než nedorozumění vyjde najevo; anebo ten cestující jsem skutečně já, totiž je to můj skutečný duplikát, a v tom případě... Ale ne! Taková domněnka není realistická.“<sup>378</sup>

Dále se v knize objevují tajemné dvojí klíče od bytu, zamaskované dvojí dno tašky a jiné zneklidňující jevy, které jak čtenáře, tak hlavní postavu uvádějí do oscilujícího stavu důvěry a nedůvěry v probíhající události.

Značnou podobnost zde nalezneme s dílem Jána Mančušky, který motiv dvojníka použil pro své video *Dvojník*. Identický příběh simultánně vypráví živý herec na jevišti a za jeho zády filmový herec na plátně. Děj je jednoduchý — upracovaný muž se v lehkém alkoholickém opojení vrací domů do sídlištního bytu. Když si odemkne, za dveřmi stojí jiný muž. Mančuška popisuje překvapení očima hlavního hrdiny takto: „Ani jeden z nás nechápal situaci. Navezl se do mě: ‚Co chcete?‘ Odpověděl jsem: ‚Pane, já tady bydlím.‘ A on řekl: ‚Děláte si srandu? Já tady bydlím‘“.<sup>379</sup> Následně muž pochopí, že zapomněl na fakt, že není doma v Praze, ale na návštěvě v Bratislavě. Přesto nerozumí tomu, jak mohly být sídliště, dům i klíč do bytu úplně identické. Odlišnosti těchto dvou děl spočívají zejména v jejich mediálních provedení. Robbe-Grillet ponechává zdvojené momenty na rovině spekulací a v dynamickém sledu románu je vrství do komplexního, záměrně diskontinuitního celku. Oproti tomu verbální část *Dvojníka* je výrazně kratší a banálnější než v případě literárního stylu *Reprízy*. Konec se zde objevuje jeden, a navíc je navázaný na konkrétní geografické reálie. V případě *Dvojníka* se znejistění přesouvá z verbálního média do prostoru plurimediálního: střet významů nastává v okamžiku, když příběh simultánně líčí divadelní herec, filmový herec a literární postava. Absence uvěřitelnosti se zde odehrává v oblasti konfliktu médií, zatímco u Robbe-Grilleta jde o potlačení dominance narativního makromodu v prostoru románu.

Fenomén absence lze tedy v díle Robbe-Grilleta nalézt díky výměně narativního makromodu za makromodus narativizující deskripce: v jeho románech chybí jasná motivace postav, kauzalita jejich jednání, čtenář ztrácí jistotu jednotného a smysluplného rozuzlení děje, chybí zde koherence jedné, logicky vysvětlitelné reality. Ve verbálním projevu lze tuto situaci nastítnit nevyřčením něčeho, nezahrnutím jistých perspektiv nebo postav (tento případ má stále dominanci ve verbálním médiu), anebo v intermedialním projevu akcentací vizuality či materiality písma (tj. například vynecháním písmene, uvolněním prázdného místa na stránce). Grafické zásahy do publikací však Robbe-Grillet nevytvářel, v jeho případě je tedy namísto hledat fenomén chybění uvnitř slovesných prostředků samotných. Robbe-Grilletovy romány absence jsou takto interpretovány ve vztahu k normativu

<sup>378</sup> Alain Robbe-Grillet. *Repríza*. Přeložil Marek Sečkař. Brno: HOST, 2006 [2001], s. 20.

<sup>379</sup> Ján Mančuška. *Double* [instalace, video, zvuk, barva]. 2009, 3:29 min.

románu (verbální médium). Chybí to, co od verbálního média daného žánru (románu) očekáváme, chybí lineární, kauzální a psychologické vysvětlení světa.

V reakci na Robbe-Grilletovo dílo<sup>380</sup> Ján Mančuška fenomén absence nejenom používal, ale především výslovně označoval (na rozdíl od děl Robbe-Grilleta, jehož díla takovou strukturu mají, ale ve většině případů ji netematizují). Můžeme zmínit Mančuškův katalog *Absent*,<sup>381</sup> dále například díla *Chybějící místnost*<sup>382</sup> *Mezera*<sup>383</sup> aj. V katalogu *Absent* v oddílu „Absence“ Mančuška tvrdí, že tato forma poukazuje na fragmentárnost percepce světa jedincem, který nikdy nemůže obsáhnout vše. Umění by tento způsob recepcce mělo reflektovat. Mančuška také odlišuje pojem absence jakožto chybění něčeho od pojmu prázdnota, v němž nic dalšího není implikováno. U děl Jána Mančušky je oproti Robbe-Grilletovi však situace mediálně komplikovanější. Chybí zde pnutí odklonu od verbální normy, jež se ztratila při mediální transpozici, při přesunu textu z knihy do prostoru galerie či plochy filmu. U Jána Mančušky nalezneme tematizaci chybění v různých variantách mediálního provedení — a to právě zdůrazňováním intermediálních referencí textu: vizualizováním absence pomocí vyřezávání písmen, vynechávání vět, slov, nebo naopak nastolování fyzických bariér. Text se nám jeví jako objekt, a tento objekt můžeme vnímat v jeho simultánní přítomnosti. Jde o podobnou situaci, kterou Seel popisuje s míčem v trávě. Text v knize nemůžeme zkoumat ze všech stran, zatímco v Mančuškových textových instalacích se divák ocitá fyzicky. Vůči tradiční práci s prostorem ve výtvarném umění jde o podivný, subverzivní přístup.

Verbální deskripce Mančušky často popisují to, co chybí (v románech Robbe-Grilleta si toto musí čtenář dovodit sám) a vizuální a prostorové prvky ukazují to, co chybí. Mančuška například v díle *Chybějící místnost* použil verbální popis místnosti ve formě kovových písmen rozvěšených po galerii. Podobně jako u konkrétní poezie zde však dostává důležitou roli i ikonické uspořádání písmen, tj. slovy Wolfa implicitní intermediální reference. Avšak oproti vizuálním textům je tento text rozmístěn v prostoru a ikonickou formu nepředstavuje plošné rozmístění písmen, nýbrž uspořádání prostorové. Vytváří obraz místnosti (jedna linie textu ztělesňuje půdorys a další tři odstavce reprezentují okna), která je umístěna uvnitř skutečné galerijní místnosti. Ačkoli tedy o oné chybějící místnosti čteme,<sup>384</sup> dokonce ji i pomocí písmen vidíme, jedná se stále jen o obrys vytvořený textem, nikoli skutečnou místnost. V tomto případě — jakožto i v řadě dalších, které ještě budeme rozebírat — hraje prostor významuplnou roli. Zatímco v románu je použití (prostorové) deskripce subverzivní vůči linearitě čtení i konvenci románu, v galerii by se zdálo být v pořádku. Ján Mančuška nicméně zdvojuje tuto přirozenost tím, že používá deskripci verbální, čímž dává prostorové simultaneitě směr — směr čtení, směr

---

<sup>380</sup> V tomto případě lze mluvit o reakci: výstavu v tranzitdisplay v roce 2008 pojmenoval Ján Mančuška *Jihozápadní sloup a jeho stín* na začátku novely podle Robbe-Grilletova románu *Žárlivost*. O této inspiraci mluvil např. v rozhovoru s Martinou Bulákovou (Martina Buláková. „Ján Mančuška vystavuje sloup a jeho stín“. [online]. [cit. 20. 4. 2014]. Dostupné z: [http://kultura.idnes.cz/jan-mancuska-vystavuje-sloup-a-jeho-stin-ffl-/vytvarne-umeni.aspx?c=A080705\\_161434\\_vytvarneum\\_jaz](http://kultura.idnes.cz/jan-mancuska-vystavuje-sloup-a-jeho-stin-ffl-/vytvarne-umeni.aspx?c=A080705_161434_vytvarneum_jaz). Další kontext vztahu Jána Mančušky k novému románu nalezneme například zde: Vít Havránek. „Ján Mančuška. Svoboda existuje pouze v okamžiku svého zrodu“. *Flash Art Czech and Slovak Edition*. 2010, č. 15, s. 32–35; Václav Magid. „Mám ambici dostat se k porozumění. Rozhovor s Jánem Mančuškou“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2009, č. 6–7, s. 169–175.

<sup>381</sup> Vít Havránek (ed.). *Ján Mančuška. Absent*. Praha – Zurich: tranzit.cz – JRP | Ringier, 2006.

<sup>382</sup> Ján Mančuška. *Missing Room* [laserem vyřezaná hliníková písmena, ocelové lanko, variabilní rozměry]. 2008.

<sup>383</sup> Ján Mančuška. *A Gap*. [videoinstalace, čtyři simultánní projekce, pohovky]. 2004.

<sup>384</sup> Např. „Shoda mezi ostatními místnostmi a tou popisovanou je v prostém faktu konstatování, že jde také o místnost. [...] Popisovaná místnost může mít také další dveře vedoucí do okolních pokojů.“

recepce. Paradoxně však přebírá i Robbe-Grilletovu simultaneitu popisů, prostorovost: text *Chybějící místnosti* lze číst zároveň po obvodu i pouze po oknech — věty na sebe navazují ve více směrech.<sup>385</sup> V tomto ohledu bychom o vztahu *Chybějící místnosti* a *Voyera* nebo *Žárlivosti* mohli říci, že se jedná o totožný makromodus narativizující deskripce, jednou použité ve verbálním médiu plošném a jednou ve verbálním médiu prostorovém. Mančuškova práce se dostává do paradoxu — narativní úseky či obecně temporalita čtení působí v prostoru nepatříčně, podvrtně. Tatáž narativizující deskripce získává v různém mediálním provedení odlišné vlastnosti: prostorovost románu Robbe-Grilleta se stává při přesunu do galerie konvenční, subverzivně lze naopak chápat narativitu a fyzické litery textu umístěné v galerii.

Inverzní případ výše uvedené formy absence nalezneme v díle *Prostor za stěnou*.<sup>386</sup> Opět se jedná o popis místnosti, který je však vyřezaný do dřevěné přepážky. Ta je zároveň architektonickým prvkem, stěnou galerie. Do přepážky jsou vyřezaná písmena, jež vytvářejí průhled na předměty umístěné za přepážkou. Věci jsou uspořádané tak, jak je v textu popisováno. U této mediální ambivalence můžeme považovat za významuplný i proces recepce — buď používáme písmena jako průhledy do světa předmětů, nebo je čteme a předměty si představujeme. Nastává zde dialog představovaného a viděného. Ačkoli zde je zároveň verbálně popisována skutečnost, kterou následně vidíme skrze písmena, tato písmena nemají materiál, vůči hmotě jsou inverzní. Jedno médium (stěna, socha) vytváří obrysy jiného média (slova). Při estetické zkušenosti z tohoto díla se dává do pohybu imaginace, jež přesahuje fyzickou situaci v galerii. Skutečný prožitek z díla se syntetizuje z několika výše uvedených prvků díla, z jeho konstelací, jak by řekl Seel. Mančuška prostřednictvím svého díla vede diváka k dané recepci, ale individuální zkušenost se variuje. Mančuška nám ukazuje absenci jako hmotu a slova jako věci. Jde o metaforu absence, která je fyzická jen natolik, abychom si ji mohli představit. Jistota toho, že se věci mají tak a tak, se v jeho instalacích rozplývá, stává se neurčenou, imaginativní.

Mančuškova díla sebereflexivně popisují mediální situaci, v níž je dílo prezentováno.<sup>387</sup> Mohli bychom tedy možná paradoxně konstatovat, že se Mančuška v tomto případě drží kosuthovské linie konceptualismu, která dovedla vztah mediální reflexe a makromodu popisu do nejodhalenější formy. Mančuška ji „pošpiňuje“ materializací (implicitní intermediální referencí) verbálního textu i obsahem (na rozdíl od Kosuthových *Jedné a tři židlí* [1965] jde u děl Mančušky ve větší míře o specifické téma toho, co je popisováno, o literární styl i mediální provedení takového popisu). Díla Robbe-Grilleta jsou subverzivní, ale nejsou explicitně sebereflexivní. Podvrtně působí vůči tradiční románové formě, k čemuž ústí i interpretace románu jako absence.

---

<sup>385</sup> Tento princip nalezneme i v jiných textových Mančuškových instalacích — například v *Zatímco jsem chodil*. (Ján Mančuška. *While I Walked*. [sítotisk na gumě, variabilní rozměry]. 2005) sledujeme nataženou gumu s textem napříč různými směry v místnosti. Text zaznamenává vnitřní monolog osoby chodící po místnosti. Tvar rozvěšené gumy kopíruje v textu popisovanou trajektorii chůze. V díle *Skutečný příběh* (Ján Mančuška. *True Story*. [laserem vyřezávaná hliníková písmena, ocelové lanko, variabilní rozměry]. 2005.) se také jedná o popis prostorové situace zprostředkovaný pomocí kovových písmen rozvěšených v galerii. Líčí střet dvou lidí — ženy čekající na autobusové zastávce a běžícího muže. Věty lze opět číst více směry: „[...] ale už pouze vidí, jak nějaký muž nastupuje do autobusu [...], [...] ale už pouze vidí, jak nějaký muž běží opačným směrem [...], [...] ale už pouze vidí, jak nějaký muž dostihl autobus [...].“

<sup>386</sup> Ján Mančuška. *Prostor za stěnou* [laserem vyřezávaná dřevotříška, nábytek, variabilní rozměry]. 2004.

<sup>387</sup> Těto sebereflexivity si všímá například Tomáš Pospiszyl v textu „Trojí reflexe Jána Mančušky“. Tomáš Pospiszyl. „Trojí reflexe Jána Mančušky“. *Cinepur*. 2007, roč. 16, č. 52, s. 13–15.

Přesto je smyslem Robbe-Grilletových děl (jak i sám uvádí) líčení osobních stavů, pocitů a emocí. Mančuška naopak různými mediálními způsoby reflektuje formu, kterou používá Robbe-Grillet, a ta se zároveň stává i tématem díla. Metafora absence u Mančušky zdůrazňuje především mediální sebereflexivitu (která pak s sebou nese další významy), metafora absence u Robbe-Grilleta je primárně výrazem hledání člověka, nikoli tematizací románové formy. Je tedy zřetelné, jak významně se k procesu konstrukce významu metafor váže jejich adekvátní mediální interpretace.

### 6.5.1.2. Simultaneita a temporalita

Způsob organizace deskripce u Robbe-Grilleta je často simultánní. Postavy vykonají nějaký děj a poté se znovu vracejí na totéž místo, aby byl stejný děj viděn z jiné perspektivy. Často není jasné, která postava se na co dívá, zdali popisované výjevy jsou představy, vzpomínky, anebo „skutečný“ děj. Robbe-Grillet tímto způsobem opět využívá intermediálních vztahů prostorovosti a vizuality verbálního popisu. Román *V labyrintu* interpretuje Jiří Pechar jako „sled vjemů, které nemůžeme uspořádat v nějakou časoprostorovou souvislost“,<sup>388</sup> a stejně tak i Roussel-Meyer uvádí časoprostorovou kolizi jako hlavní vlastnost fragmentace Robbe-Grilletových textů.<sup>389</sup>

Jiří Pechar vybírá z *Labyrintu* motiv postavy hledící z okna, opakující se v různých časových i prostorových variantách:

„Když voják vejde do noclehárny, vstoupí s ním jeho průvodce nejprve do místnosti, kde jsou uloženy příkrývky. Voják přistoupí k oknu a dívá se dolů do ulice. Je popisován chodník se stopami ve sněhu a tyto stopy vedou k postavě stojící u dveří; v rukou drží balíček, tentýž balíček, který nosí voják s sebou. Je to jeho představa, v níž se zjevuje sám sobě, jak asi vypadal při pohledu shora? Nebo je to pohled někoho jiného, například onoho muže, který ho vpustil do domu, a vracíme se tedy v čase o chvíli zpět?“<sup>390</sup>

Nejasnost „toho, kdo mluví“ odhaluje fikčnost deskripce, obnažuje však nikoli verbální médium jako takové, nýbrž makromodus popisu.

Pokud se podíváme na Mančuškovo textové video *Žena středního věku*,<sup>391</sup> zjistíme, že se jedná téměř o stejnou verbální situaci: popis pohledu na ženu stojící u okna je opakován vícekrát za sebou, vždy s jinými souvislostmi. Příběh je líčen tím způsobem, že z prázdné plochy postupně vystupují písmena popisující děj. V okamžiku, kdy dojde „vypravěč“ na konec plochy, začíná nové kolo děje — do textu jsou přidávána písmena nebo části slov, aby byly význam zápletky i vzájemné kauzální souvislosti pozměněny. Z muže (*man*) se stane po několika cyklických „čteních“ žena (*woman*). V prvních variantách končí příběh zvednutím sluchátka, zatímco v těch posledních někdo v telefonu ženě vyhrožuje, že jí zabije psa. U Mančuškova díla můžeme považovat poslední verzi příběhu *Ženy středního věku* za „finální“, jelikož se plocha zcela zaplní písmeny, u Robbe-Grilleta, který vrší tuto narativní

<sup>388</sup> J. Pechar. *Francouzský „nový román“*, s. 42.

<sup>389</sup> M. Roussel-Meyer. *Fragmentation dans le roman: Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet*, s. 40.

<sup>390</sup> J. Pechar. *Francouzský „nový román“*, s. 43.

<sup>391</sup> Ján Mančuška. *Middle Aged Woman* [video, 11:27 min.]. 2009.

deskripci v knize za sebou, nikoli jako Mančuška ve vrstvách na sebe, musíme stále pochybovat.<sup>392</sup> Mančuška díky cyklické simultánnosti zpochybňuje médium příběhu, aby nakonec odhalil jeden skutečný. Robbe-Grillet nedává rozřešení, co se jeho postavám stalo, co si vysnily, na co vzpomínají. Na tuto distinkci má vliv i mediální provedení. *Žena středního věku* je prezentovaná sice v čase, ve videu, ale jejím hlavním médiem je plošnost obrazovky, která se zaplňuje. Děj ve filmu se nerozvíjí, nýbrž kumuluje, a tato struktura má blíže médiu malby než médiu filmu. Robbe-Grillet ukazuje simultaneitu jednání postav v čase čtení, což vytváří pocit neukončenosti. Stojí sice v rozporu k žánru románu, ale není „orámovaný“ plochou obrazu, filmu. Kontury světa zde Robbe-Grillet rozostřuje více než Ján Mančuška, jehož užití simultaneity nakonec ústí do konkrétnějšího smyslu.

Simultaneitu popisuje Wolf v souvislosti s paradigmatickou osou jako typický rys deskripce, nejlépe odpovídající výtvarnému umění. Je v rozporu s temporální organizací narativity. Tento problém by bylo možné přenést i na situaci konceptuálního umění, kde tradiční média jako socha a malba v tom způsobu, jak byly hodnoceny a vytvářeny dříve, jsou narušeny. Na jedné straně vidíme linii analytických konceptualistů pracujících způsobem Josepha Kosutha, na stranu druhou začínají autoři pracovat procesuálně a temporálně.<sup>393</sup> Kosuthovu *Jednu a tři židle* bychom mohli označit za simultánní a deskriptivní — ukazuje nám systém vztahů různých označení najednou. Makromodus deskripce zůstal stále dominantní, oproti předchozímu uměleckému kánonu modernistické sochy či malby se změnil vztah k řemeslnému provedení a k systému referencí daného díla. Časovost v obou případech však není klíčovým elementem. Velmi podobným způsobem je například organizováno dílo *Hrnek* Jána Mančušky.<sup>394</sup> Text Karla Císaře „Konceptuální osoba“<sup>395</sup> interpretuje dílo Jána Mančušky jako odklon od chronologické linie konceptualismu, kterou podle něho představuje Vitto Acconci používající ve svých dílech lineární čas. Za hlavní rys Mančuškových děl považuje Císař nechronologičnost.<sup>396</sup> Pokud bychom se snažili rozlišit vztah k času na základě makromodů, ukázalo by se, že ve většině případů konceptualismu sedmdesátých let, která podle Císaře obsahují atomizovaný pojem času, se jedná (Wolfovým slovníkem) o dějovou deskripci, nikoli naraci. Císař oproti nim interpretuje Mančuškovo dílo jako achronologicky narativní.<sup>397</sup> Ovšem i pro tento postup bychom již v konceptualismu sedmdesátých

---

<sup>392</sup> Jiné mediální provedení téhož textu uplatnil Mančuška v instalaci ve spolupráci s Jonasem Dahlbergem v Bonner Kunstverein (Christina Végh [ed.]. *Jonas Dahlberg — Ján Mančuška: The First Minute of the Rest of a Movie*. Frankfurt: Bonner Kunstverein, 2006), kdy písmo bylo v komplexní instalaci plošně nad sebou. Důležitou roli v této instalaci hrálo i světlo a stíny. Sekvenčnost různých příběhů zmizela, a tedy přestože se jedná o stejný text, význam celku díla se díky jiným mediálním podmínkám lišil.

<sup>393</sup> Alexander Alberro — Blake Stimson (ed.) *Conceptual Art. A Critical Anthology*. Cambridge (MA) — London: MIT Press, 1999; Michael Newman — John Bird (ed.) *Rewriting Conceptual Art*. London: Reaktion Books, 1999; Lucy Lippard. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973; Peter Osborne (ed.) *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2002.

<sup>394</sup> Jedná se o stromovou strukturu rozvíjení definic toho, co je hrnek, a to ze subjektivní perspektivy. Mediálně bylo toto dílo provedeno ve dvou různých verzích — tužkou na stěně jako procesuální akce (2003) a vytištěné na plexiskle jako prostorová instalace (Ján Mančuška. *Hrnek*. [diaprojekce na kartovou krabici, fix na stěně, variabilní rozměry]. 2003.; Ján Mančuška. *A Cup* [sítotisk na plexiskle, devět částí, každá 300 × 200 × 0,8 cm]. 2005.

<sup>395</sup> Karel Císař. „Begriffspersonen / Conceptual Personae“. In: Hilke Wagner (ed.). *Ján Mančuška: Against Interpretation*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, s. 133–144.

<sup>396</sup> Odkazuje i na Mančuškovu sebeinterpretaci (Ján Mančuška. „Inscenovaná realita“. *Flash Art Czech and Slovak Edition*, 2010, č. 15, s. 28–31.)

<sup>397</sup> „Na druhé straně to, co odlišuje Mančušku od konceptualismu 70. let, je zcela jiný pojem času a paměti, k němuž ho navádí narativita, kterou můžeme ukázat nejenom v souvislosti s jeho pozdějšími filmy a performancemi, ale i ve způsobu jeho práce s texty v letech 2003–2006“ (K. Císař. „Begriffspersonen / Conceptual Personae“, s. 136.

let mohli najít příklady — např. dílo Joan Jonas *Jalovec* z roku 1976, v níž autorka fragmentárním, nelineárním způsobem předvádí stejnojmennou pohádku bratří Grimmů. Císař vykládá Mančuškovo dílo jako narativitu postavenou na hlavu díky jejímu cyklickému opakování a fragmentárnosti. Vykonává tedy podobný krok jako literární kritici při analýze děl Robbe-Grilleta, kategorizuje jej jako negativně vymezenou narativitu. Zároveň však své užití termínů narativity,<sup>398</sup> deskriptivity či temporality podrobněji nevysvětluje, což činí jeho výklad poněkud nejasným a schematickým.

Simultaneita užitá ve verbálním médiu (u Robbe-Grilleta) má za následek odhalení iluzivnosti vyprávění a ukázání makromodu popisu v jeho paradoxních mediálních souvislostech. Robbe-Grilletova díla ukazují nejasně zamlžený svět, a to díky intenzivní popisnosti, která roztrhává jednotu narativity ve prospěch plurality perspektiv a pohledů. I v dílech Jána Mančušky se objevuje narativizující deskripce, kromě verbálního média používá tento autor i média vizuální. Přestože verbální část Mančuškových a Robbe-Grilletových děl si je velmi podobná, Mančuškovy práce získávají nové výklady díky nové mediální situaci: zejména ztrácejí subverzivní náboj, který má deskripce v románu. Simultaneita je pro videoart či instalaci přirozenější, a v případě Mančuškových děl je temporalita této vlastnosti podřízená.

### 6.5.1.3. Filmovost

Jakým způsob můžeme hovořit o popisu a jakým způsobem se mění, je-li užit filmem? Robbe-Grillet sám své romány určené ke zfilmování nazýval *film-román* (ciné-roman).<sup>399</sup> Claude Murcia při analýze posunu jazyka románového do prostoru filmového<sup>400</sup> dospívá k závěru, že zatímco v románu je dominantní reprezentace času, ve filmu se jedná o reprezentaci prostoru,<sup>401</sup> v románu jde o jednotu, ve filmu o víceznačnost.<sup>402</sup> V návaznosti na výklad v kapitole „Intermedialita popisu“ bychom však mohli doplnit, že ve filmu je vztah narativity a deskripce komplikovanější. Deskripce je automaticky vždy přítomná, zatímco akcent smyslu leží v naraci. Díky všudypřítomné deskripci je pak efekt reálného intenzivnější než v románu. Murcia dále tvrdí, že nová vlna francouzských filmařů se postavila proti tradiční tvorbě filmové realistické iluze tím, že zdůraznili, obnažili její iluzivní charakter. Obvykle pokud postava ve filmu mluví, otevírá ústa a sama větu pronáší. V dílech například Marguerite Durasové se však tyto složky rozcházejí. Podobně tak i *Loni v Marienbadu* je založeno na obsáhlém komentáři vypravěče a potlačuje dialogy samotných postav.

Ve filmu *Loni v Marienbadu* využívá kamera průchodů místnostmi zámku tak, aby nebylo jasné, kde přesně se postavy nacházejí. Jedná se o prostorové bludiště podobné Robbe-Grilletovým textům. Pomocí odkrytí klasických filmových prostředků vyvolávajících iluzi si filmaři nové vlny, a stejně tak

---

<sup>398</sup> Můžeme zmínit Císařův příklad Mančuškova díla *Zatímco jsem chodil*, na němž chce Císař ukázat narativnost. Zároveň ho líčí jako práci, „v níž (Mančuška) popisuje chození prostorem svého ateliéru“ (*Tamtéž*, s. 136 [zvýraznila MM]).

<sup>399</sup> Svoji definici *filmového románu* (ciné-roman) popisuje Robbe-Grillet například v předmluvě k *Nesmrtelné*. Nejedná se podle něho o libreto, které vznikne před realizací, ale o dílo, v němž režijní poznámky, lokace aj. jsou včleněné do vlastní struktury díla jako svébytný jev (Alain Robbe-Grillet. *L'Immortelle*. Paris: Les Éditions du Minuit 1975, s. 5–6).

<sup>400</sup> C. Murcia. *Nouveu Roman, nouveau Cinema*. Paříž: Éditions Nathan, 1998, s. 63.

<sup>401</sup> *Tamtéž*, s. 65.

<sup>402</sup> *Tamtéž*.

i Robbe-Grillet ve spolupráci s nimi, vytvářejí novou polohu podvratné, tentokrát filmové deskripce. Dovádějí ji do důsledků: obraz je ukazován ve své realnosti, ale přesto jsme zmateni více, než je-li filmová deskripce podřízena logice narativity, resp. obvyklému způsobu konstrukce zápletky a zřetězení popisovaných událostí. Řídí-li se však filmový popis logikou makromodu deskripce, situace se zdvojuje a popis je dekonstruován. Filmové romány Robbe-Grilleta bychom tedy neoznačili za literární zejména kvůli používání předčítaného textu v podobě neviditelného vypravěče, ale zejména kvůli tomu, že dovádí vizuální stránky románu (deskripci) do absurdních důsledků, jsou-li vyjádřeny médiem filmu promítaného na filmovém plátně.

Tato zdvojená akcentace má za následek i způsoby interpretace, které se soustředí zejména na obnaženou iluzi. Scarlet Winterová interpretuje filmy Robbe-Grilleta, Resnaisa a dalších režisérů nové vlny jako surreální. Přirovnává je k obrazům Reného Magritta, říká o nich, že se jedná o *film-obraz* (film de peinture).<sup>403</sup> Zatímco tedy Robbe-Grillet hovořil o svých románech jako o *film-románu*, Winterová mluví o *film-obrazu*. Na základě předchozího výkladu je evidentní, že obě tyto interpretační polohy propojuje společný makromodus deskripce. Zatímco v Robbe-Grilletových popisech se irrealnost objevuje skrze pohyb verbálního popisu, a tím proměnu realit, u filmu se jedná o pohyb kamery či o montážní techniky. V malbě přirozeně o montáž jít nemusí, jelikož zobrazovací prostředky nejsou vůči realitě v indexikálním vztahu. V případě Robbe-Grilleta a Mančušky se ukazuje, že jejich práce je vždy vázána na subverzivní ironizaci tradičních formálních postupů, tj. postupů preferujících monomedialitu a jí příslušné esenciální prostředky. Jiří Pechar s pomocí Robbe-Grilletovy citace vysvětluje tento postoj následovně:

„Prostě, Robbe-Grillet odpovídá tím, že ironizuje postoj vnímatele uměleckého díla, který chce prožívat fikci a nerušenou iluzi objektivitu tváří v tvář. V negativním postoji vůči tomuto požadavku je podle něho jeden z nejpodstatnějších znaků moderního umění: moderní dílo nechce být výsekem skutečnosti, ale rozvíjí se jako úvaha o skutečnosti [...] nepokouší se zakrýt svůj evidentně fiktivní charakter a tvářit se, že se všechno skutečně stalo [...]“<sup>404</sup>

V Robbe-Grilletových filmech se často objevuje roztržka mezi realitou a představou, vzpomínkou či iluzí (tj. deskripcí, výjevem, kterému neumíme přiřadit místo a funkci v celkové skladbě) i ve vlastním textu. Děj *Loni v Marienbadu* je založen na tom, že si hlavní hrdinka nepamatuje, zdali před rokem měla románek s mužem, který ji nyní přesvědčuje, že tomu tak bylo, v *Nesmrtelné* se tato situace obrací — muž je v kontaktu se ženou, o které nic neví. Žena při autonehodě zemře, R po ní pátrá a pak se žena objeví živá. Nevíme, která z daných pasáží byla pravdivá a která byla výplodem fantazie — zda její smrt, či oživení, neznáme důvody jejího strachu, pouze důsledek: autohavárii. Jiří Pechar přesně shrnuje hlavní formální prostředky filmu *Nesmrtelná*: protiklad mezi státností a dynamičností kamery — státnost se projevuje i znehybněním herců, čímž je vytvářen paradox: filmový obraz je sice temporální, ale jelikož se v čase nerozvíjí, vystupuje do popředí jeho plošnost. Dále je důležité prizma kamery, které v tomto případě ukazuje film jako sled toho, co vidí hlavní hrdina a v neposlední řadě technické „naschvály“ a záměrné „nešikovnosti“ ve filmařském provedení.<sup>405</sup>

Srovnáme-li tento přístup s filmy Jána Mančušky, nalezneme rozdíly plynoucí z toho, že Mančuška převzal Robbe-Grilletovu deskriptivní verbální formu nezměněnou i pro filmové vyjádření. V jeho díle

<sup>403</sup> S. Winter. *Robbe-Grillet, Resnais und der Neue Blick*, s. 139.

<sup>404</sup> J. Pechar. *Francouzský „nový román“*, s. 55.

<sup>405</sup> *Tamtéž*.

*Ztráta paměti (postkatastrofický příběh)*<sup>406</sup> vidíme na stěně nakreslený fragment filmového pásu, který zároveň slouží jako projekční plocha. V původní analogové verzi byl film natočen na jedné pásce procházející třemi projektory. Každá sekvence měla tedy fyzickou vazbu na děj předchozí i minulý. Tématem, jak opět název explicitně sděluje, je ztráta paměti, kterou trpí hlavní hrdinové. Mají nutkavý pocit, že se něco stalo, ale nemohou si vzpomenout. Rozhovory končí bez vysvětlení, bez akce.<sup>407</sup> Informací postupně ubývá, aktéři zapomínají i to málo, co si v první sekvenci vybavili. Kamera v některých chvílích kopíruje své analogové projekční podmínky, tj. krouží kolem postav na plátně.

V jiném Mančuškově filmu *Odlesk*<sup>408</sup> se do textu vkrádá vůči filmu zcizující literární postup: postavy vedou přímý dialog a zároveň rozhovor objektivizují vypravěčskými formulacemi typu „on řekl“, „ona řekla“ podobně jako měl ve svém filmovém programu Alain Robbe-Grillet.

Ukázka ze scénáře:

Herec: „Byla jsi tam..?“

Herečka: „Řekl po chvíli.“

Herec: „Ano, byla. A ty?“

Herec: „Odpověděla.“<sup>409</sup>

Avšak jiný významnější rozpor mezi řečí a filmovým obrazem v tomto filmu nenalezneme. Co se mediálního provedení týče, projekce *Odlesku* je obklopena konstrukcí modernistického nábytku a black box naplněn architekturou kredenců, nočních stolků a knihovniček. Skleněné plochy nábytku zrcadlí obraz filmu.<sup>410</sup>

Oproti Robbe-Grilletovým filmům je Mančuškova filmová řeč výrazně méně založena na protikladu dynamického a statického, nevzniká zde odhalování obrazové iluze pomocí filmových prostředků. Děje se to především pomocí prostředků výtvarných, tj. pomocí iluzivního rámu na stěně či komplikované technické prezentace, sochařskosti daných instalací. Mančuškův komentář k médiu filmu vytvořený nefilmovými prostředky můžeme explicitně pozorovat např. v díle *Tak, jak se to skutečně stalo*.<sup>411</sup> Zde jak instalace, tak v ní obsažený text tematizují filmovost a narativnost, a to bez použití prostředků filmu a makromodu narace.<sup>412</sup> Z výše uvedeného vyplývá, že Mančuškovo dílo není dominantně narativní, ale ani filmovými prostředky vůči filmu subverzivní. Pokud na něj uplatníme metodu deskriptivní analýzy, dojdeme k závěru, že jeho dílo odhaluje především explicitním sebereflexivním způsobem

---

<sup>406</sup> Ján Mančuška. *Lost Memory (Postcatastrophic Story)* [tříkanálová 16 mm filmová instalace, č/b, 29:21 min]. 2010.

<sup>407</sup> „...redaktor píše, že na zbytek faktů si nemůže vzpomenout.“ „Úplně jsem zapomněl, co jsem chtěl udělat.“

<sup>408</sup> Ján Mančuška. *Reflection* [dřevěný nábytek, sklo, videoprojekce, dvě části]. 2008.

<sup>410</sup> Velmi podobný moment zrcadlení (uměleckých) výjevů na reflexních površích interiéru použil Robbe-Grillet např. v románu *Gumy*: „Spatří svou tvář v zrcadle na krbu a pod ní dvojí řadu věcí srovnaných na mramoru: sošku a její odraz, mosazný svícen a jeho odraz, misku na tabák, popelník, další sošku — kde se zdatný zápasník chystá zabít jakousi ještěrku“ (Alain Robbe-Grillet. *Gumy*. Přeložil Svatopluk Horečka. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964 [1953], s. 167).

<sup>411</sup> Ján Mančuška. *This Is How It Really Happened* [dvě válcovité konstrukce z černé textilie, diaprojektory, posuvné plošny]. 2010.

<sup>412</sup> Viz např. text ze sekvenčně promítaných fotografií: „Tento text je napsaný tak, aby vylíčil určitý příběh, který se ovšem pouze podobá příběhu, který se skutečně stal. Tehdy to však ještě nebyl příběh, jelikož aby to mohl být příběh, musel by mít začátek a konec [...]“



podstatu médií, s nimiž pracuje. Zdůrazňuje přitom zejména prostorovou a vizuální složku. Smysl samotných textů konvenuje s těmito formami, avšak je jim podřízen. Jeho dílo je daleko více vizuální a výtvarné, než si byli možná nejenom jeho interpreti, ale i autor ochotni připustit. Inspirace Robbe-Grillem a deskriptivními postupy autorů nového románu je u Mančušky evidentní. Jejich inovativní styl psaní však Mančuška přebírá bez větších změn, a jeho díla proto nelze analyzovat pouze na základě rozboru verbálního média. Texty však zasazuje do nových mediálních kontextů, čímž vytváří originální typ formálního napětí. Mediální šíře, v jejímž rámci se jeho dílo pohybuje, znečitelňuje skutečnou dominanci deskriptivního makromodu v plurimediálních souvislostech. Zvláště ale díky takovému postupu poukazuje Mančuška na systémy lidského myšlení a konstruování světa.

V některých případech je kontextualizace Mančuskova díla založena na prvoplánových souvislostech. Na výstavě vizuálních děl tematizujících film či přímo nový román a novou vlnu Loni v Marienbadu byla vystavená jeho filmová socha *Proti vědě*.<sup>413</sup> Kinofilm zobrazoval pohyb jógového cvičení. Autor tuto sochu umístil do průhledného boxu, na kterém bylo napsáno „Against“. Kurátorský text Jamese Voorhiese bohužel nevysvětlil, proč právě toto dílo bylo na výstavu věnované odkazu stejnojmenného filmu pro současné vizuální umění vybráno. Voorhies zmínil, jak dílo vypadá, a jeho smysl shrnul do poslední věty: „Obraz, věc a jazyk se protínají, čímž vznikají rozdílné reprezentace pojmu proti“.<sup>414</sup> Z takového výkladu můžeme předpokládat, že asociace kurátorského výběru vycházela z viditelných mediálních souvislostí — tj. zkroucený analogový film použitý jako sochařský materiál. Nehledě na to je však princip Mančuskových filmových soch dílu Loni v Marienbadu poněkud vzdálenější, než jak jsme například viděli u *Ztráty paměti*.

#### 6.5.1.4. Emoce a smysl

Werner Wolf jako jednu z hlavních funkcí deskripce vidí pseudoobjektivační funkci. Robbe-Grilletovy práce, jak bylo výše řečeno, byly mimo jiné interpretovány jako nelidské, předmětné, objektové či objektivní. Robbe-Grillet však vykládá své dílo následovně: subjektivita celého přístupu spočívá v obsesivním popisování věcí a jejich povrchů, v tom, co a jakým způsobem je určeno k popisování. Jedná se podle něj o projekci stavů mysli do světa vnějšího.<sup>415</sup> Pokud bychom se soustředili na skrytější emoční vrstvu daných děl, vyjde najevo, že se často jedná o silné emoce (žárlivost, touha, nejistota, selhání, nostalgie), které se vyskytují v pozadí jeho románů; ty poslední (např. *Repríza*) se již stavy duše zabývají explicitně. Opět ne nepodobným způsobem pracuje Ján Mančuška.

Tomáš Pospiszyl obecně zmiňuje,<sup>416</sup> že jeho díla mají odtažitý charakter, přestože tematizují silné emoce. Můžeme uvést například zřejmě nejjasnější příklad tohoto přístupu — filmovou instalaci *Vrah bez příčiny*.<sup>417</sup> Tvoří ji monumentální filmová promítačka, přičemž samotný film je umístěn v jejích útrokách. Film se odehrává ve dvou médiích — příběhu vyprávěného jedním hlasem, který popisuje

<sup>413</sup> Ján Mančuška. *Against Science* [filmová socha, 35 mm film, plexisklo]. 2011.

<sup>414</sup> James Voorhies. *Last Year in Marienbad*. [online]. 2013. [cit. 15. 1. 2021]. Dostupné z:

<https://static1.squarespace.com/static/5a99ddbff93fd4aee71457de/t/5ac166821ae6cf734d9781b1/1522624151245/Marienbad-Part2.pdf>

<sup>415</sup> A. Robbe-Grillet. *Pour une nouveau roman*, s. 148–149.

<sup>416</sup> T. Pospiszyl. „Trojí reflexe Jána Mančušky“, s. 13–15.

<sup>417</sup> *Killer Without a Cause* [instalace, 355 film, zvuk, 5:53 min]. 2006.

viděnou situaci — a černobílého obrazového záznamu. Děj je následující: hrdina žije sám v pokoji, kde se naučil svým rituálům — poloha světla na parketách mu určuje denní rytmus, počítá si kroky v místnosti. Dlouhý záběr a vizuální i verbální popis je pak věnován variacím řazení léků na stole podle barvy a tvaru. V závěru pak hlas mimo obraz velmi suše konstatuje, že muž spáchal sebevraždu. V posledním záběru se jeho rodina a přátelé podivují, jak je to možné, protože nejevil žádné známky deprese. V příběhu chybí známky odůvodnění jeho kroků, rozhodování, vnitřní hlas týkající se samotného aktu smrti — komentář zůstává u toho, co lze vidět a co postava dělá. Kamera vše snímá spíše v detailech, dynamický střet slovního příběhu a obrazové ilustrace zde nenastává. Tomáš Pospiszyl interpretuje tuto práci také skrze mediální kontroverzi hmotného artefaktu. Tento mediální paradox můžeme přesunout i na problematiku emocí v příběhu: podobně jako si pozůstali z filmu nevíme změny psychiky hlavního hrdiny, zůstává i ve filmové instalaci nejviditelnější a nejhmotnější součástí ta, z níž je obtížné film vůbec zhlédnout. Vztah filmu, textu a skulpturality je zde komplikovaný: nástroj k promítání filmu převažuje nad možností vidět film samotný, předmětnost koreluje se způsobem popisu hlavního hrdiny, kterého neznáme a nerozumíme mu, jelikož autor neukazuje jeho motivace. Pakliže takový odcizený způsob popisnosti nalézáme již u Robbe-Grilleta (Mančuška jej zde naopak standardizuje ve prospěch tradičnějšího způsobu vyprávění — tj. používá chrolonogii, pointu), subverzivitu a důležitý moment vidíme v otočení rolí sochy a filmu, jež doplňuje verbální složka.

Popisy Robbe-Grilleta také upoutávají tím, že se — až obsesivně — zaměřují na povrch věcí. U Mančušky se povrch věcí stává hmotným artefaktem. Emoční rozpoložení postav prosakuje v obou případech skrze tyto robustní makromody popisu. Pokud bychom se vrátili k charakteristice popisu jako nemotivovaného dění u Wenera Wolfa, lze s tím souhlasit za předpokladu, že tyto motivace a vnitřní stavy duše jsou již implicitně obsaženy ve výběru a popisu samotné události. Pocity se odhalují skrze výběr a směr popisů, skrze zdánlivě objektivní modus deskriptivity. Výpověď vytvářená takovým postupem nesděluje, že se má svět tak a tak, nýbrž se snaží v takovém světě plném klasifikací, distancí a objektivních pravd nalézt lidské emoce. Ukrývají se v materiálech, předmětech a návycích, površích a pohledech. Popisovaná díla nám ukazují obtížnost hledání skutečných emocí v této ztěžované věci. Způsob, že emoce jsou otištěné v perspektivě pohledu hlavní postavy jako soupis věcí, které vidí, přináší nepochybně inovující estetickou zkušenost. Zpravidla jsme navyklí, že emoce jsou v uměleckých dílech explicitní a vyjádřené

Díky deskriptivnímu náhledu na díla Robbe-Grilleta a Jána Mančušky můžeme sjednotit rozdílné interpretace i negativní vymezení jejich metod (jako antiromán, achronologický narativ, filmový román, malířský film). Prostřednictvím makromodu deskripce je možné nahlédnout tyto postupy pozitivně a odhalit metafory, které by v tradičním slovníku zanikly. Z výše uvedeného také vyplývá důležitost vztahu použitých médií vůči dominantnímu makromodu. Subverzivní náboj použitý v jednom médiu se při přesunu do média jiného může vytratit, čímž se i částečně mění smysl daného díla.

Pseudoobjektivační funkce deskripce reflektuje otočení vztahu subjektivity k ideologické jednotě velkých příběhů. Robbe-Grilletovy filmové i literární postupy vykazují kritiku žánrů a médií, s nimiž pracuje vždy svébytným a pro dané médium subverzivním způsobem. Důležitým fenoménem, který makromodus deskripce v použití těchto autorů odhaluje, je absence. Přítomnost člověka ve světě představují tito tvůrci zprostředkovaně: skrze povrchy předmětů a věcí, které ukazují či popisují, skrze fyzičnost médií. Emoce v dílech těchto autorů jsou cíleně skryté, vznikají uspořádáním obrazů, kontextem celku. Logické návaznosti a jednota času a děje jsou narušeny. Přepisování příběhu, které nalézáme v tvorbě obou autorů, reflektuje jak nejistotu člověka v současném světě, tak ale i možnosti

lidské mysli realitu vytvářet, nikoli jen akceptovat. Robbe-Grillet i Mančuška ukazují dílčí reflexe života, neúplné a nejasné, předvádějí nám postupy, které vytrhnou diváka a čtenáře z konvenčního způsobu recepcce. Mediální subverzivita narušuje žánrové kánony, čímž se stává v Seelově smyslu nástrojem pro vyvolání estetického zážitku. Experimentálnost či konceptuálnost, jež se s danými přístupy ve slovníku kritiků pojí, se namísto paušálních kategorií stává v dané metaforické interpretaci konkrétním smyslem, sdělením. Autorské hlasy totiž promlouvají kdesi za slupkou dekonstruovaných iluzí, za vrstvou nánosů věcnosti a odtažitosti. Irreálnost kolidující s pseudoobjektivizační funkcí deskripce odráží absurditu lidského poznání: za pravidly a světem působícím objektivně nalézáme vždy lidské normy, pochybení i ideologii. Je zajímavé opět pozorovat propojení zdánlivě racionálních postupů jejich skutečný smysl – metaforu absurdního vědění, metaforu života ve slovech, za nimiž se v prázdnotě ukrývá to, co chceme říci. Mediální subverzivita u obou autorů neslouží jenom intenci vytvořit „nový“ či „experimentální“ postup, nýbrž reagovat na vyprázdněnost jednak otřepaných stylotvorných postupů v uměleckých postupech, a jednak na odcizenost člověka sebe sama v současné společnosti. Makromodus deskripce vystihuje situaci postmoderního člověka: velké příběhy jsou nahrazeny narativizující popisností.

Makromodus deskripce se chová odlišně v daných médiích a způsobech, jakými jsou užity. Přestože se střetáváme například s médiem filmu, není jisté, co tvoří film filmem a podle vágně ukotvených pojmů pak můžeme jen obtížně vykládat umělecká díla. Samotné tyto kategorie je vhodnější posuzovat jako dynamický systém vztahů, mediálních proměn a vazeb na makromody, žánry aj. Staví-li umělecká inovace na progresivitě, subverzivitě a reflexivitě, je úlohou interpretačních procesů na tuto skutečnost reagovat.

## 6.6. Postmedialita současného umění

Hlavní tezí této kapitoly bude, že postmedialita umění je současné umělecké paradigma, které transfiguruje modernistickou práci s médiem, aniž by však zrušila umění samotné, respektive estetickou zkušenost z umění. Postmedialita se vyznačuje používáním heterogenního jako svého. Umělec generuje svoje pravidla, do nichž může zahrnout jakoukoliv situaci či materiál v jakémkoliv provedení, postmediální dílo je výraz emancipace a svobody, leckdy vyjádřen i konstrukcí alternativ k zavedenému uměleckému i společenskému systému. Nejde jen o dílo, nýbrž i o jeho distribuci, status či umístění. Prostřednictvím rozpracováním termínu postmediality se budu snažit aktualizovat a zkonkrétnit termín Seela umělecká konstelace, který používá jako výchozí podmínku pro situaci uměleckého jevení. Označení konstelace umění je nepochybně funkční, nicméně je příliš abstraktní a nedostatečně zohledňuje teoretickou diskusi o postkonceptuálním umění.

To, co přináší uměleckou zkušenost z postmediálního díla, je metaforičnost prožitku, které dílo vyvolává. Mnohem více než v modernistických dílech je zde kladen důraz na kontext. Metafora nabývá mediálně odlišné podoby, avšak zůstává metaforou. To, co se v dějinách moderního umění mění, jsou typy a podoby metafor, nikoliv samotná metaforická podstata umění. Většina prací současného umění má postmediální charakter. Intermedialita je jejich inherentní součástí. Pojem intermediality se však obvykle omezuje na zvolená média, zatímco pojem postmediality je širší, označuje způsob umělecké praxe.

Modernistický problém médií přinesl úzce propojenou definici umění a uměleckého média. Díky tomu se ve slovníku kritiků a teoretiků začaly objevovat termíny „nová média“ ve spojení s takovými uměleckými nebo technologickými výtvary, které neodpovídaly obvyklému médiu a jeho režimu reprezentace. Se vznikem fotografie a filmu začal boj o „uměleckost“, která v překladu znamenala boj tradičně chápané umělecké autonomie (vázané na umělecké médium) proti heteronomii neuměleckých médií. Během neoavantgardy se novými médii označovala performance, happeningy, site-specific umění, konceptuální tendence a raná práce s videokamerou. Teprve na přelomu 80. a 90. let se termín nová média (v oblasti umění) ustálil na označení práce se všemi druhy počínajících digitálních nástrojů (net-art, digitální umění vytvářené například za pomoci grafických či zvukových programů. Tato nová (technologická) média užitá jako umělecké strategie se vyznačovala především technologickým nadšením a vůči mediím afirmativním způsobem.

Félix Guattari od poloviny 80. let 20. století začínal prosazovat myšlenku postmediální doby, která vyústila v text napsaný v roce 1990. „Směrem k postmediálnímu věku“.<sup>418</sup> Tento text je míněn jako obhajoba či víra v proměnu masových médií a jejich role ve společnosti. Guattari doufá že to, co dříve bylo pasivitou až hypnotickým stavem po zmáčknutí televizní ovladače, se promění. Postmediální éra podle něj přesouvá subjektivní pasivitu ve prospěch „kolektivně-individuálních reappropriací a interaktivního užití strojů na informace, komunikace, inteligenci, umění i kulturu.“<sup>419</sup> Guattari se domnívá, že se to stane díky prolomení klasické triády reference, významu a výrazu. Mediální formáty již neoznačují to, co dříve a imaterializovaná realita se stává precedentem téměř ve všech oblastech. Guattari uvádí, že klíčovým fenoménem dneška se stává deterritorializace. „Peníze, identita, sociální

---

<sup>418</sup> Félix Guattari. „Towards a Post-Media Era“. In: Clemens Apprich – Josephine Berry Slater – Anthony Iles – Oliver Lerone Schultz (ed.). *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology*. London: Mute, 2013 [1990], s. 26–27.

<sup>419</sup> F. Guattari. „Towards a Post-Media Era“, s. 27.

kontrola spadají pod záštitu chytré karty.<sup>420</sup> Guattari vyjadřuje naději, že nové užití technologií v postmediální éře přinese určitý konstruktivní rozpad doposud známých žánrů, jevů a médií ve prospěch osvobození od segregativních kapitalistických hodnot skrze revoluci rozumu, citlivosti a tvořivosti.<sup>421</sup> Guattari ukazoval velké zaujetí ke svobodným rádiím, například Radio Alice, které svým svobodným charakterem vytvořilo jiné užití jazyka rádia. Z objektivní řeči a tradičních žánrů se řeč tohoto rádia proměnila na jazyk touhy, pochyb, absurdity, lidskosti. Jak tvrdí Michael Goddard:

„Rádio Alice nebylo pro Guattariho informačním nástrojem, ale zařízením pro destrukci mediálního systému, jenž měl za cíl destrukci sociálního nervového systému. Ta pokračovala i v následujících desetiletích a přinesla nejen osvobození, ale také paniku a katastrofu.“<sup>422</sup>

Vidíme tedy, že termín postmedialita v sobě obsahuje emancipační tvořivý proces, v němž se novými a jinými cestami vytvářejí nové sítě sebeorganizace. Záměrně se odlišuje od normativních a technologicky afirmativních strategií.

Guattari v těchto svých úvahách přišel s definicí nejenom doby a proměny masmédií, ale otevřel i prostor pro úvahy o postmedialitě v umění. S tím na sebe dlouho nenechala čekat Rosalind Krauss, která v roce 1999 vydala publikaci *Plavba k Severnímu moři. Umění v postmediálně podmíněném věku*.<sup>423</sup> Zatímco v češtině se postmediální překládá stejně, v angličtině se obvykle užívá termín post-media, jediná Rosalind Krauss užívá post-medium. Krauss tvrdí, v souladu se svými předchozími publikacemi, že postmediální věk a postmediální podmínka umění se dá vysledovat až do šedesátých či sedmdesátých let 20. století například v díle Marcela Broothaerse nebo Josepha Kosutha, v dílech insitucionální kritiky, instalačního umění a děl smíšených médií.<sup>424</sup> V tomto tvrzení má bezpochyby pravdu, jelikož právě v této době v averzi k mediálnímu esencialismu začala celá řada umělců vyvíjet různé strategie produkce uměleckých děl a ve velké míře včleňovat do uměleckých postupů „jiné“ či umění vkládat do míst, kam „nepatří“. Broothaers vešel do povědomí především svoji muzeální strategií, vytváření instalací, které rekonfigurovaly představy o muzeu. Ve své slavné instalaci *Muzeum moderního umění, oddělení orlů, sekce figur (orel od oligocénu do současnosti)* (1972) vybral, zapůjčil, zakoupil či obdržel před 500 různých vyobrazení orlů z různých dob, kultur, z umění i reklamy. Všechn tento vizuální materiál byl zastřešený jediným jevem: reprezentací orla. Krauss tvrdí, že nivelizováním statusu všech vyobrazení orla udělal Broothaers ze všech předmětů ready-mady nehledě na jejich „estetický“ charakter.<sup>425</sup> Jakkoliv slovo readymade zde není nejlépe vybrané, je evidentní, co má Krauss na mysli – Broothaers aproprioval objekty do své koncepce, seřadil je podle svých pravidel a skutečnost, že tyto objekty samy vykazovaly určité žánrové a formální kvality, byla nasátá subverzivní konstelací Broothaerse.

Mohla bych říci, že Broothaers seřadil, setřídil a vytvořil celou uměleckou situaci podle jiných kritérií. Byla to cynická metafora jakéhosi alternativního muzea. Krauss se ostatně tématu sebeidentifikace a odlišnosti spolu s termínem postmediality také v textu věnuje. Inspiruje se termínem *diference*

---

<sup>420</sup> Tamtéž.

<sup>421</sup> Félix Guattari. „Regimes, Pathways, Subjects“. In: Gary Genosko (ed.), *The Guattari Reader*. Oxford – Cambridge (MA): Blackwell 1996, s. 104.

<sup>422</sup> Michael Goddard „Félix and Alice in Wonderland: The Encounter Between Guattari and Berardi and the Post-Media Era“. In: Clemens Apprich – Josephine Berry Slater – Anthony Iles – Oliver Lerone Schultz (ed.). *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology*. London: Mute, 2013, s. 59.

<sup>423</sup> R. Krauss. *A Voyage to the North Sea*.

<sup>424</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>425</sup> Tamtéž.

(différance) Jacques Derridy, v němž vlastní významy slov či znaků nejsou zcela uchopitelné bez toho, aniž by byly spoludefinovány tím, co jím není vlastní, tedy jejich okolím, od kterého se odlišují. Tuto sebe-identitu aplikovala Krauss na umělecký systém (a spolu s ním i na představu, co je správné médium) a transformovala ji do představy sebe-jiného. V případě postmediálnosti si umělec vybírá z jakéhokoliv „jiného“ materiálu, který prostřednictvím vlastních pravidel sebeorganizace přetavuje do umění.

Krauss také uvádí, že způsob svobodného nakládání s médii lze nalézt i v kontrastu mezi televizí a videokamerou. Jde zhruba o podobný model jako jsme diskutovali u Rádia Alice – videokamera byla ekonomickým a distribuovatelným médiem, jehož prostřednictvím mohli umělci vytvářet alternativy a kritiku (nejen) televize. Krauss uvádí, že například Richard Serra v tomto duchu vytvořil hned dvě díla: *Televize přináší lidi* (1973) a *Věžňovo dilema* (1974), v nichž podobně jako televizní moderátoři mluví, sám. Ovšem mluví sám k sobě, přičemž diváka v galerii stylizuje do role diváka televize. Video jako médium obsahuje diskurzivní chaos, různorodost aktivit i obrazových režimů, které nejsou, podobně jako v případě výstavy s orly, vřadit do žádného existujícího prostoru, disciplíny či vizuality. Modernistická „čistota“ médií by heterogenitu televize odsoudila jako cizí, ovšem postmediální doba (i díla) si ji bere za hlavní znak. Cizí se stává nezbytnou součástí umělecké autonomie. Tak, jako metafora potřebuje vstup nepatřičného, cizího významu, aby se výrok vůbec stal metaforickým, tak potřebuje umění neustále hledat, objevovat a obměňovat svoje pravidla a svoji sebeorganizaci díky dialogu s neznámým a cizím.

Způsob existence heterogenního (sebe-jiného) bychom mohli označit jako fikční. Ovšem Krauss slovo fikce používá poměrně zúženě v případě analýzy Broothaersova díla, i fikci označuje za médium, konkrétně za médium Broothaersovo.<sup>426</sup> Nemíní tím jenom charakter ne-skutečného, nýbrž „produkcí analýzy fikce samotné ve vztahu ke specifické struktuře zkušenosti.“<sup>427</sup> Tímto víceznačným pojmoslovím Krauss čtenáře poněkud mate. O fikci mluví o ni v souvislosti v Broothaersovou autorskou knihou *Plavba k Severnímu moři* (1973), domnívám se však, že spojuje několik věcí zároveň a nejasně je odlišuje.

Autor zde pracoval s fotografiemi a aproprioványi obrazy uvnitř média knihy jako kdyby se jednalo o film tematizující plavbu k severnímu oceánu. Pravda, muselo by jít o hodně rychlý film vzhledem k počtu stránek. Nicméně rozložení jedné fotografie – jednoho záběru na několika stranách knihy naznačuje proces, sekvenčnost, médium filmu, nahrává tomu i přiznání celuloidových okrajů kolem fotografie. Jedná se nepochybně o médium v médiu, o film v knize, který činí dílo intermediálním i postmediálním. Vyprávění má působit „jako film“, ačkoliv je jasné, že tímto příměrem popře Broothaers jak tradiční charakter knihy, tak i fotografii coby snímek „rozhodujícího okamžiku“. Dílo je tedy nepochybně subversivní vzhledem k mediální specificitě. Vkládá trvání času do médií, která jsou obvykle prezentovaná jako nečasová. Podobným způsobem pracoval i například Ed Rusha v autorské knize *Každý dům na ulici Sunset Strip*. Zatímco při analýze této knihy Krauss uvádí, že Rushaovo médium je cesta autem (ve kterém jel a fotografoval každý dům na této ulici), u Broothaerse uvádí fikci. Nebylo by vhodnější interpretovat Broothaersovu autorskou také jako pohyb, například jako médium filmové plavby?

---

<sup>426</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>427</sup> R. Krauss. *Voyage to the North Sea*, s. 47.

Právě spolu s vhodným a přesným uchopení konstelací uměleckého díla může umělecká kritika objevovat takové souvislosti díla, které by jinak zůstaly skryty. Pokud kritik nerozpozná ten odraz, který na stěně umělec vytváří pomocí slunce v zrcátku, bude hodnotit jen tapety na stěně.

Nicméně je několik užitečných závěrů, které si z práce Krauss odneseme pro tuto kapitolu. Umělci pracující postmediálně jsou umělci současní, nicméně se tyto strategie dají vysledovat až do období neoavantgard, výjimečně i avantgard. Neméně zásadní podmínkou postmediality je i autorská, často paradoxně vyznívající práce s intermedialitou uměleckých děl, respektive s konvencemi jednotlivých médií. Autor si podle Krauss má sám vygenerovat svoje médium, které pak bude rozpoznáno jako jeho styl a umělecká forma. Práce z žánrem i médii tedy v postmediálním věku přestává být určená tradičními konvencemi médií ve prospěch heuristické aktivity konstrukce vlastní organizace. Autonomie v době postmediality nespočívá ve správném, tj. tradičně uměleckém užití média, nýbrž se přesouvá směrem ke svobodnému sebeurčení jak v metodách, které umělec používá, v rolích, které si vytyčí, že chce plnit, i v práci s médii. Počáteční neurčenost vyjádření je součástí postmediálního uvažování. Jakkoliv je tento stav stále v jisté míře utopický a konvence v uměleckém světě stále existují, spolu se vznikem postmediálních děl proběhla zásadní transformace ve vnímání statusu umění i uměleckého média.

V roce 2005 Peter Weibel ve svém článku „Postmediální podmínka“<sup>428</sup> označuje postmedialitu více v souvislosti s technologickou proměnou společnosti, jako vývojový aspekt vzájemného procesu vlivu technologických médií či masmédií a médií tzv. uměleckých, tradičních. Intermedialita, či, *míšení* (blending) médií vede podle Weibela k výjimečným inovativním změnám na poli umění. A ne proto, že by technologie přinesla nové umělecké směry, nýbrž kvůli jejich vlivu na stará média, která byla nucena projít transformací. Tvrdí, že tradiční média (například malba) byla díky příchodu jiných médií revitalizována. Mediální modernistický esencialismus byl tedy narušen nezbytností se adaptovat, reagovat a vést dialog se směry, kvalitami a schopnostmi vůči těmto tradičně uměleckým médiím médii technologicky novějšími. Tento proces měl podle něj dvě fáze, v první se média zrovnoprávnila a ve druhé se začala promíchávat.<sup>429</sup> Vše začalo během avantgard s příchodem fotografie a filmu a pokračovalo v období neoavantgard s příchodem videokamery a nahrávacích zařízení stejně jako následně s procesem digitalizace. Tato všechna „nová média“ přinesla nové výrazové prostředky, objektivní, dokumentárnější, indexikálně založené.<sup>430</sup> Přestává také existovat jedno umělecké médium dominující uměleckému diskurzu, média se vzájemně ovlivňují, jsou na sobě závislé.<sup>431</sup> Velmi pěkně Weibel popisuje promíchání žánrů a médií v druhé fázi vývoje, ve fázi intermediální. Vybírám úryvek zabývající se vztahem fotografie, videem a sochou:

„Socha může být fotografií nebo videozáznamem. Událost, fotograficky zaznamenaná, může být sochou, textem nebo obrazem. Chování objektu nebo člověka zachycené videem nebo fotograficky zaznamenané může být sochou, jazyk může být sochou.“<sup>432</sup>

Z Weibelova pojetí postmediality si lze vzít řadu podnětů. V inspiraci Weibelem bych tedy mohla shrnout, že postmediální podmínky jsou určující pro stav současného umění. S příchodem nových technologických médií se proměňuje paradigmatický korpus hodnocení i práce s tradičními médii. Na

---

<sup>428</sup> Peter Weibel. „The Post-Medial Condition“. *Arte Contexto*. 2005, číslo 6, s. 11–15.

<sup>429</sup> *Tamtéž*, s. 14.

<sup>430</sup> *Tamtéž*, s. 12.

<sup>431</sup> *Tamtéž*, s. 15.

<sup>432</sup> *Tamtéž*, s. 14.

povrch se dostává intermedialita, která sice existovala mezi uměleckými druhy vždy, nicméně nikdy nebyla tak výrazně exponována. Proměňuje se i způsob koexistence autonomie a heteronomie v umění. Namísto iluzivnosti přinášené tradičními médii vstupuje do umění dokumentárnost a indexikalita. Proměňují se také vztahy umělecké produkce a ruší se hierarchičnost médií.

V roce 2001 píše Manovich svůj článek „Postmediální estetika“,<sup>433</sup> který je přínosným vstupem pro diskuzi o postmedialitě v umění. Důležité je i jeho pohled nejenom z perspektivy tvůrce či mediálních konstelací, ale i účinku a sociálních efektů.

Stejně jako Weibel, tak i Krauss začíná analýzou rozpadu modernistické mediální esenciality, kterou trefně nazývá médium v krizi. Vypočítává případy, v nichž nové umělecké strategie narušily dosavadní estetické chápání média – instalace přinesla organizaci materiálů v naprostou arbitrárnost kombinací, konceptuální umění v jistém smyslu dematerializovalo objekt, performance, procesuální média a časová média pak přinesly zcela nové strategie uvažování v rámci výtvarného umění.<sup>434</sup> Manovich se pozastavuje nad srovnáním televize a videa v perspektivě institucionální. Tvrdí, že jakkoliv technologicky byly stejného charakteru, lišily se mechanismem distribucí, publikem či počty kopií. Důvody odlišení mezi masovým médiem televize a uměleckým médiem videa byly tedy především sociální a ekonomické. Manovich s povzdechem konstatuje, že jakkoliv digitální útok internetu přinesl platformu, která nemusela být těmito pravidly svázaná, ale přesto se nevhodnost kategorie média stále udržela i spolu se svými pravidly distribuce.<sup>435</sup>

Manovich navrhuje pro postmediální estetiku program, který využije potenciality demokratické platformy internetu a digitální kultury, aby naše postdigitální a postwebová kultura mohla najít souvislosti tam, kde jiní nalézají předěl, abychom novou postdigitální estetiku mohli obohatit estetikou starou a aby byly staré jazyky přístupné současné generaci díky používání pojmů a struktur, kterým rozumí – tedy struktur digitálních.

Zdůrazňuje také potřebu zesílit orientaci na uživatele, nikoliv na „autora“, což je klíčový posun v interpretačních i konstrukčních strategiích uměleckých hodnot a produktů. Raději než se soustředit na tradiční pohled na médium, je vhodnější se ptát, jaký typ operací dané médium uživateli dovoluje.<sup>436</sup> Od Ricoeurovy hermeneutické interpretace díla se tedy zpět dostáváme zpět k recipientovi, který však, stejně jako u Ricoeura, není pasivním „příjímatelem“ hodnot či souboru operací, které vymyslel ať již autor díla či někdo jiný, nýbrž divák jakožto uživatel je osou, která by měla spoluurčovat i směr „programování“ prostředí či děl. Propojení s Ricoeurem či Noëm je možné nahlédnout i v dalším bodě Manovichova manifestu. Chování uživatele lze předpokládat, jelikož není singulární, nýbrž se děje v normách, vzorcích. Manovich to nazývá informační chování.<sup>437</sup> Postmediální estetika by pak dle tohoto návrhu měla být souborem nových kategorií, které by „dokázaly popsat jak kulturní objekty organizují data a strukturují uživatelskou zkušenost z těchto dat.“<sup>438</sup>

Co se týká pojmosloví, Manovich navrhuje případ, že by Giotta a Eisenteina označil za informační designéry. Pod touto kategorií by se podle něj dala uvidět v souvislostech jinak mediální i historicky

---

<sup>433</sup> Lev Manovich. „Post-Media Aesthetics“ [online]. *Manovich.net*. 2001. [cit. 15. 12. 2020]. Dostupné z: [http://manovich.net/content/04-projects/032-post-media-aesthetics/29\\_article\\_2001.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/032-post-media-aesthetics/29_article_2001.pdf)

<sup>434</sup> *Tamtéž*, s. 1.

<sup>435</sup> *Tamtéž*, s. 4.

<sup>436</sup> *Tamtéž*, s. 7.

<sup>437</sup> *Tamtéž*, s. 7–8.

<sup>438</sup> *Tamtéž*, s. 5.



vzdálená tvorba. Zatímco podle Manoviche Giotto jako „první vynalezl nové způsoby, jak organizovat data na statickém, dvojrozměrném povrchu (jedna deska) nebo ve 3D prostoru (soubor několika desek v budově kostela), druhý z nich se stal pionýrem nových technik jak organizovat data v čase a jak koordinovat data na různých mediálních nosičích (media tracks), aby dosáhl maximálního účinku na uživatele.“<sup>439</sup> Nepochybně se i tyto platformy stávají naší zkušenostní základnou, ovšem u drtivé většiny i mladé generace je její zájem uživatelský. A proto inženýrské a technické pojmy srozumitelné Manovichovi by v celkovém porozumění umění mohly způsobit spíše neporozumění než porozumění, jakkoliv je mi jeho přístup sympatický. Manovich argumentuje, že dodnes v diskurzu panuje sémiotická či strukturalistická teorie, převládá rétorika „textu“ a „čtení“, jakkoliv se prostředky, distribuce i zkušenost od dob minulého století výrazně proměnila. Ani psychoanalýza nebo kognitivní přístup nedovedou vysvětlit danou transformaci pojmově adekvátně.<sup>440</sup>

Vytváření kategorií je způsobem naší orientace ve světě, a tak možná, že osvícenské a modernistické stopy kategorií přetrvávají i přes zjevnou proměnu praxe proto, protože nebyl nabídnutý jiný funkční model kategorií. Lidé si skrze kategorie rozumí, normativita není jen strašákem oprese, nýbrž i mechanismem fungování společnosti. V řadě případů potřebujeme stereotyp, abychom se mohli soustředit na vybraný aspekt našeho života nestereotypně. Pokud by semaforey na ulicích měly namísto červené a zelené poetické obrázky, které by nás sice vytrhly z našeho stereotypu, ale zároveň by způsobily ve městě dopravní kolaps, takže než bychom se vůbec dostali do práce, naše pracovní doba by skončila.

Jakkoliv všechny výše uvedené manifesty a utopie mají velké cíle, viděla bych situaci více pragmaticky. Intermediální zdůraznění v postmediální praxi má spíše dlouhodobý úkol – nabídnout příležitost „zvyknout“ diváky na jiný způsob práce s médii. Nestane se tak jedním dílem, ba ani jedním směrem, nýbrž kontinuální a soustavné reedukaci diváků uměleckým světem. Proto by umělecký svět, nejenom umělecká díla izolovaně, měly být bránou alternativního uvažování a imaginace absorbující do svého spektra i jinakost, heterogenitu.

---

<sup>439</sup> *Tamtéž*, s. 6. Jakkoliv má nepochybně Manovich pravdu ve skutečnosti, že rétorika uměleckých médií je nepochybně vylučující nebo expanzivní a je třeba stavět nové kategorie napříč směry a obdobími, nejsem si jistá, zda-li matematická terminologie je skutečně ta nevhodnější. Ostatně i sám Manovich nastiňuje, že si je vědom možné kritiky tohoto bodu. *Tamtéž*, s. 13.

<sup>440</sup> *Tamtéž*, s. 14.

## 6.6.1. Umělá inteligence a umění

Způsoby, jak je nahlíženo na média v definice postmediality má osvobodit člověka z normativního systému determinace. Tvůrcům otevírá nové cesty sebeorganizace a divákům možnosti reflexivního nahlédnutí svých vlastních životů a stereotypů. V této perspektivě jsou stroje a technické vybavení neutrálními mrtvými objekty. Ovšem i technologie jsou utvářené a konstruované nejen k tomu, aby potvrzovaly předsudky do nich vložené, nýbrž jsou, ve správném užití, i možností rekonfigurace.

Jak tvrdí Kaplan, Ricoeur se odlišuje od německých filozofů především relativitě náhledu na technologii: nechápe ji jen jako mocenský nástroj, původce zla, nýbrž i – při určitém interpretačním pohledu – jako možnost změny. Kaplan komentuje, že

„Filozofii technologie první poloviny dvacátého století dominovali filozofové, kteří vykládali technologii jako „techniku“ znalostí, která organizuje přírodní i sociální světy do neutrálních objektů kontroly a manipulace. Filozofové jako Heidegger, Marcuse a Habermas adoptovali transcendentální kritiku technologie jako formu racionality zaměřenou primárně na kalkulaci a výkon.“<sup>441</sup>

Technologie tedy podle nich mění a přepisuje i formu naší racionalitu a náhledu na společenské vztahy z perspektivy moci a efektivnosti, čímž se stává nepřátelským jevem, vůči němuž je možné zaujmout postoj, ovšem nikoliv vyvolat jeho změnu. „Vše, co můžeme udělat je odmítnout ji, limitovat ji nebo kontrolovat, avšak co nemůžeme, je změnit ji.“<sup>442</sup>

Ricoeur takový předpoklad neodmítá, i on varuje před dehumanizujícím kalkulem a technokracií a ukazuje, že technologie jsou a mohou být vědomím kontroly, ideologií. Kaplan ovšem tvrdí, že nejdůležitějším aspektem Ricoeurovy hermeneutické filozofie technologie je jeho koncepce nepřímé, zprostředkované zkušenosti.<sup>443</sup>

Podobně jako model textu,<sup>444</sup> který získává svoji sémantickou autonomii na autorovi i čtenáři, stejně tak technologie může být interpretována jako text. A pokud lze aplikovat hermeneutické předpoklady na technologie, pak docházíme k závěru, že vznik a interpretace technologie je vázaná na sociální a historický horizont. Technologie získávají význam teprve až když je dovedeme „číst“, jak je užívat či reflektovat. Technologie mají své dějinné příběhy, díky porozuměním jejich minulosti, způsobu, jak ovlivňovaly uživatele, síť aktivit a zařízení na ně napojených, lze porozumět stroji jako společenského tkaniva. Kaplan poznamenává, že všechny technologie, které konstruovaly naši minulost a spoluutvářely horizont možností, mohou být chápány jako součást pojmu tradice z *Času a vyprávění*.<sup>445</sup> Technologie tedy také patří mezi ono pletivo zapuštěné do našich zvyků a naučených modelů chování a zcela zapadají do prostoru mimésis I tak, jak byl definován zkraje publikace.

V současném umění existuje nespočet uměleckých děl generovaných určitým programem. Obvykle jsou tyto metody součástí konceptuálních tendencí (jak bude detailně analyzováno ještě v následující kapitole) a novomediálních strategií. Ohledávají střet se strojovostí a účelovou racionalitou díky

---

<sup>441</sup> D. M. Kaplan. *Ricoeur's Critical Theory*. SUNY Press, 2003, s. 164.

<sup>442</sup> *Tamtéž*, s. 167.

<sup>443</sup> *Tamtéž*, s. 168.

<sup>444</sup> Paul Ricoeur. „The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text.“ *New Literary History*. 1973, roč. 5, č. 1., s. 91–117.

<sup>445</sup> D. Kaplan. *Ricoeur's Critical Theory*, s. 171.

zviditelnění mocenských či jiných svazujících mechanismů inherentních systémů, jak se „mají užívat“. Umělec je pak obvykle „užívá špatně“ a díky tomu konstruje s jejich pomocí metaforické sdělení. Takové přístupy obvykle předpokládají status technologií coby kontroly, zájmů někoho jiného než nás. Jejich kritické čtení přináší nové obrazy současnosti.

Vytvořit dílo prostřednictvím softwaru, které konstruuje určitou abručci smyslu a distorze iluzivního prostoru se zdá být jako klíčový modus operandi „alternativního“ užití inteligentních technologií. Jak by ale umělá inteligence fungovala v případě, že bychom ji naprogramovali k vytváření umělecké iluze? Mám na mysli taková umělecká díla, která by odpovídala spíše mainstreamové a buržoazní kultuře, která by naplňovala všechny konvence řemeslnosti, jednoty a iluzi reality. Taková, která zatím byla vždy výsadou lidského umělce.

Weibel je v tomto ohledu utopistický, ostatně jeho definice postmediality je založená na absolutní výměně digitálního a lidského užití médií. Jeho technooptimistická vize se projevuje právě v popisu moci počítačů a jejich schopnosti pojmout pravidla vesmíru i umění. Weibel tvrdí následující: „Nejenom že počítač simuluje všechny formy a zákony Univerza, nejenom zákony přírody, ale dovede také simulovat zákony formy, podoby a pravidel uměleckého světa.“<sup>446</sup> Přání napodobit umění klade Weibel i do úst umělce: „Stejně tolik jako dnes vědci sní o počítačovém modelu Vesmíru, perfektním zobrazením Vesmíru založeném na digitálních kalkulacích, umělec sní o počítačovém modelu umění, umění, které by mohlo být zcela vytvořeno digitální kalkulací.“<sup>447</sup> Ve svém tvrzení dochází až k pojetí kreativity jakožto algoritmu, transkriptivním programu. Všechno umění je podle něj už post-mediální. Weibel uvádí, že tón flétny generovaný počítačem je tak dokonalý, jak by reálná flétnistka nikdy nedokázala vytvořit, anebo počítač dokonale dovede simulovat zrno z analogového filmu.

Zatímco Weibel zůstává u generalizovaných deklamací, Lev Manovich se o simulaci „autorské mysli“ v podobně počítačového programu pokusil v případě filmu. Manovich spolu s Adreasem Kratkym mezi lety 2002–2005 pracovali na *Měkkém kině*, poloautomatickém systému, který měl vytvářet narativní filmy.<sup>448</sup> Naprogramovali software, jež vybíral z několika stovek krátkých videí (natočených Manovichem a Kratkym) na základě přednastavených parametrů. Na výstavách, kde byly výsledné tři krátké filmy prezentované, generoval počítač vždy nový sestřih i výběr záběrů na pozadí připraveného voice-overu. Záběry sdílely určité společné referenční pole, a tedy mezery a asociační nesoulad divák vždy doplnit tak, aby forma, kterou uviděl, dávala smysl. Jelikož disonance narativu a vizuality byla součástí struktury díla, nic z toho nebylo považováno za „chybu“.

Zajímavé je i počáteční rozhodnutí autorů nepokoušet se o iluzivní narativní film. Ostatně v raných nultých letech jednadvacátého století bylo dané rozhodnutí zřejmě i technologického charakteru. Důvodem pro nastavení daných parametrů „experimentálním“ směrem bylo, že v případě pokusu o simulaci Hollywoodského filmu divák by okamžitě uviděl chyby, které umělá inteligence vykonala.

Manovich uvádí několik oblastí nezbytných pro vývoj filmové řeči generované umělou inteligencí. Mezi prvními zmiňuje nezbytnost porozumět lidské mimice a gestům. Mohli bychom doplnit, že dnešní 3D postavy dokáží cokoliv a řada z nich bývá už jistým způsobem předprogramována. Pro konstrukci narativu je však třeba jejich chování a non-verbální jednání učinit adekvátní vzhledem k zápletce

---

<sup>446</sup> P. Weibel. „The Post-Medial Condition“, s. 13.

<sup>447</sup> *Tamtéž*.

<sup>448</sup> Lev Manovich. „AI Aesthetics“ [online]. *Manovich.net*. 2018. [cit. 10.5.2020]. Dostupné z: [http://manovich.net/content/04-projects/156-ai-aesthetics/manovich.ai\\_aesthetics\\_2018.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/156-ai-aesthetics/manovich.ai_aesthetics_2018.pdf).

a emoční dramaturgii filmu. Například zasazení baletního pohybu do akčního thrilleru by z něj rázem udělalo komedii, výrazné mrknutí oka na nesprávném místě by mohlo změnit děj, nesprávný tělesný postoj by ze superhrdiny mohl učinit depresivního vydědence.

Dalším bodem je vytváření prostředí – designu, krajiny i architektury. S dnešním parametrickým designem by teoreticky bylo možné navrhnout celé město. Jak ale podotýká Manovich, nebylo by takové naplánované město jen odrazem evropských osvícenských či modernistických utopií, kde lidské štěstí a existence je technokraticky určena? V tomto směru bych mohla nahlédnout Manovichovo zkoumání v podtextu – nezaznívá v jeho výkladu až nemožný požadavek směrem k umělé inteligenci: dokázal by nějaký software vytvořit iluzivní narativní film s emancipačním rozměrem?

Manovich však stáčí výklad od stroje znovu směrem k člověku – pokud by toto stroje dovedly, co by zbylo člověku jako smysl jeho existence?<sup>449</sup> Očekávání, že stroje ulehčí člověku práci (ale také ji seberou), nahradí manuální i matematicky určené procesy, drželo v pozadí svých snah ideu volného času jako prostoru seberealizace.<sup>450</sup> Pokud by však stroje nahradily i kreativní práci a reflektovaly lidskou existenci, co by zbylo člověku?

Pokud bychom se vrátili k představě stroje-autora a také k Ricoeurově trojici mimésis, vznikne paradoxní situace. Umělá inteligence by v daném případě naplnila všechny tři stupně mimésis – první jako existující zkušenosti s předsudky, druhá jako konstrukce zápletky a třetí jako vyjevení určitého aspektu existence.

Jediná diskrepance by v tomto kruhu nastala mezi recipientem a tvůrcem, v okamžiku překřížení třetí mimésis. V Ricoeurově logice by totiž měl stroj odhalovat své vlastní předsudky a aspekty své existence, ne života lidí. Pak by to nesměli být lidé, kteří by určili jeho první (nepochybně lidsky stereotypní nastavení), nýbrž stroje samy. Pakliže by se dokázaly stroje postavit samy a osvobodit své vědomí od toho lidského, pak by by bylo možné umělecká díla a narativní filmy strojů chápat jako specifický dialog mezi horizontem lidské mysli a strojové mysli. Filmy vytvořené AI pro lidi by byly cestou k porozumění zkušenosti softwaru či stroje. Ale k takové vizi je ještě daleko.

---

<sup>449</sup> *Tamtéž*, s. 11.

<sup>450</sup> Manovich uvádí například *Nový Babylon* od Constanta Niewenhuyse.

## 7. Imaginace syntetizuje smysl i smysly

Diskuse o umění a estetice často prohlubují hranici mezi poznáním a estetickým vnímáním, mezi společensko-kritickou angažovaností a smyslovou kontemplací nebo mezi věděním a percepčním vnímáním a těchto stereotypních východisek pak plynou i různé předurčující funkce pro imaginace. Politická imaginace má představit modely nové společnosti, smyslově zaměřená imaginace má probudit emoce, sociální imaginace má vzdělávat. Ráda bych v této kapitole ukázala, že dělicí linie, kterou tak rádi lidé konstruují, lze když ne smazat, tak alespoň syntetizovat.

Předložím zde argumenty, že existuje něco takového, jak je metaforická imaginace, která je otevřená, produktivní, propojuje emoce, smysly i smysl v imaginativním vědomí recipienta. Stejně jako imaginaci je potřeba přiznat transformativní a reflexivní účinek, je třeba přiznat i rozumu tvořivou a smyslovou složku. Distinkce oddělování rozumu či kognice a jakýchkoliv estetických jevů včetně imaginace je přežitek ztotožnění racionality s účelovou racionalitou. Stereotypní dichotomie estetického: smyslového a emočního vs. rozumového: konceptuálního a racionálního přinesla umění i koncepci imaginace značné neduhy. Nejenom se tím redukuje význam uměleckých děl, nýbrž i role zkušenosti na vnímání a jednání člověka uvnitř společnosti. Takzvaná „racionalita“ či účelová racionalita se dostává do opozice vůči estetické zkušenosti nikoliv proto, že jde o rozum či kognitivní schopnosti, nýbrž proto, že jde o determinovaný model myšlení a jednání – obecným se ruší jedinečnost konkrétního, dosazenou metodou se ruší možnost vlastní interpretace, stereotypním a nařízeným jednáním se ruší možnost svobody. Estetická setkání proto mohou a mají kognitivní charakter, přestože jsou estetické, jelikož jsou předem neurčené.

Připomeňme si, že umělecká zkušenost funguje podle Martina Seela aspektově – namísto věcí, které by se jevily tak a tak, (tedy obvykle, určitě), se rozehrává a otevírá způsob, jak mohou být konkrétně vnímány. Tato forma zkušenosti se odlišuje od propozičního myšlení.<sup>451</sup> „Jestliže předmět je charakterizován za pomoci obecných pojmů, musíme vypustit ze zřetele, jak se jeví zde a tady. Epistemický proces musí ignorovat specifickou a často proměnlivou smyslovou přítomnost daných objektů.“<sup>452</sup> Oproti tomu ukazuje, že během estetického jevení se určitý objekt vyjevuje ve své fenomenální neurčitosti.

Tato neurčitost se propisuje do produktivní imaginace jako otevřenost i jistá nesnadnost uchopení významu. Imaginace může být produktivní a reproduktivní, tedy s heuristickým potenciálem či stereotypizovaně uzavřená. Zatímco reproduktivní imaginace nabízí kopie, repliky a předurčený svět, produktivní usiluje o tvorbu vlastního, nového smyslu. Díky tomu pak můžeme rozdělit kategorii novosti na produktivní a reproduktivní. S uměním zde budu spojovat imaginaci produktivní a budu se v tomto ohledu inspirovat především teorií Paula Ricoeura. Ten nejenom chápe imaginaci produktivně a transformačně, nýbrž také významným způsobem propojuje uměleckou a metaforickou imaginaci.

Paul Ricoeur navrhuje, abychom se při ohledávání imaginace inspirovali u Kanta, od něhož přebírá několik klíčových tezí. Zvláště důležitá je pro něj Kantova produktivní imaginace chápaná jakožto schematizující syntetická operace.<sup>453</sup> Kant zdůrazňuje, že se význam představivosti nevyčerpává pouze tím, že vypomáhá rozvažování při subsumování zkušenosti pod pojmy, nýbrž že představivost sahá za

<sup>451</sup> M. Seel, *Aesthetics of Appearing*, s. 52–53.

<sup>452</sup> *Tamtéž*, s. 53.

<sup>453</sup> P. Ricoeur. „The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling“.

rámec pojmů a podněcuje také činnost rozumu – tedy schopnosti myslet intelektuální ideje, které není možné spojit s jakoukoliv představou.<sup>454</sup> Jde o klíčové vlastnosti, jež budu spojovat s uměleckou imaginací. Imaginace nicméně není přítomna jen v oblasti umění, ale i v jakékoliv oblasti života, kde se prostřednictvím estetické zkušenosti otevírá pole vnímání nějaké danosti. Limity Kantovy teorie imaginace spočívají v nahlédnutí obrazotvornosti jako síly k oživení poznávacích sil. Poznání se v Kantově případě váže v čistém smyslu slova pouze k rozumu.<sup>455</sup>

Umění i umělecká imaginace však přináší poznání. Jde o poznání generované v estetickém režimu, nicméně to jej nediskredituje a nevřazuje na nižší stupně pomyslné hierarchie poznání. Umění jako metafora operuje v režimu anomálie v kontextu. Ze sémantického hlediska lze stejně nahlížet i zrod významu v metafoře. Koncepte kategorie-chyby, s níž přichází ve své filozofii myslí Gilbert Ryle,<sup>456</sup> prezentuje jednu kategorii myšlení prostřednictvím vlastností kategorie jiné, díky čemuž vzniká sémantická impertinence.<sup>457</sup> A tento princip platí i v případě vzniku metaforického významu. Aby nám metafora dávala smysl, musíme prostřednictvím tohoto nesouladu nalézt prostřednictvím vlastností metaforu novou kompatibilitu, perspektivu, cestu. „Vhled do podobnosti je vnímáním konfliktu mezi předchozí nekompatibilitou a novou kompatibilitou. ‚Oddálenost‘ je uchována v ‚blízkosti‘. Uvidět *podobné* znamená uvidět stejné navzdory *odlišnému* a skrze *odlišné*.<sup>458</sup> Tato klíčová ambivalence a tenze je nejenom vysvětlení logické struktury podobnosti, nýbrž vysvětluje i vztah autonomie a heteronomie v umění.

Imaginace produktivně vytváří nové představy a cesty prostřednictvím odlišného. Završením imaginativního procesu je absorpce vzáleného jako blízkého, nahlédnutí cizího jako našeho. Fungování imaginace je nejenom modelem tvořivého poznání, a tedy produkce pojmů, nýbrž i modelem empatie a dialogu, prožití a reflexe emocí a zkušeností, které nejsou naše.

Umělecké směry, jejich teoretické interpretace i spory o estetickou rovinu uměleckého díla, které během posledních několika desetiletí můžeme vysledovat, se repetitivně ocitají ve stále stejných vzorcích odmítání či vymezování vůči něčemu či někomu, přestože při bližším ohledání jde spíše než o boj za specifickou funkci umění o spor stylových preferencí, o institucionální proměnu či osobní averzi v rámci umělecké scény. Mantrami v této válce je pak nejčastěji boj o novost spolu s „koncí“ předchozích směrů, boj o média, o (anti)estetičnost versus političnost. Abychom vyvázli z této pasti dichotomií, je možné se soustředit na ty kvality, které si s díly té či oné produkce zpravidla *nespojujeme*. Můžeme tak přinést něco z metaforické imaginace i do imaginace interpretační, vytvořit inverzní obraz, zkonstruovat anomální výklad. Pokud totiž narušíme tradiční čtení (ať již dané zvykem či manifesty) určitých žánrů, lze snadněji objevit styčné body jinak vzdálených poloh. A to mi jde v této práci především – nalézt společný princip, který označím za metaforický, díky kterému umění vzniká a působí. Jde mi o hledání estetického mechanismu uvnitř umění a uměleckého díla, v němž osciluje živá a těkavá polarita světa mimo umění. V konceptuálním umění lze nalézt senzuační kvality prostřednictvím imaginativní zkušenosti, v čistě abstraktním a autonomním díle lze pozorovat reflektivní a kognitivní momenty vázané na určitý emoční či percepční prožitek, sociálně či politicky angažované dílo nás může nechat spoluprožít svět někoho jiného či zakusit jiný model společnosti,

---

<sup>454</sup> I. Kant. *Kritika soudnosti*, paragraf 49, s. 130.

<sup>455</sup> *Tamtéž*, s. 132.

<sup>456</sup> Gilbert Ryle. *The Concept of Mind*. New York: Hutchinson's University Library, 1949.

<sup>457</sup> P. Ricoeur. „Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling“, s. 148.

<sup>458</sup> *Tamtéž*, s. 148.

barevné či materiálové řešení plochy či prostoru mohou rezonovat s pocity vybočujícími ze stereotypního prožívání skutečnosti a konstruovat pestřejší škálu vnímání.

Zároveň se zviditelněním těchto interpretačních anomálií se obnaží i limity daných směrů a přístupů – politické umění přestává být zajímavým uměním či uměním vůbec, pokud u něj absentuje metaforický přesah, expresivní cákance či barevné pruhy viděné znovu a znovu nenavozují žádný jedinečný, neznámý či překvapivý pocit ve vztahu k sobě samému či ke společnosti, rituální estetika se stává mýtem a přestává být uměním v okamžiku ztráty reflektující distance, filozofující či lingvistická díla ztrácejí svoji uměleckou funkci v momentu, kdy jejich racionalita je míněna vážně, nikoliv coby absurdní či ironický komentář.

Pomyslné kontury těchto hranic formují *živou metaforu* – estetický model umění, který je dostatečně verzatilní, aby propojil dříve nepropojitelné, a dostatečně interpretačně bohatý, aby naznačená cesta byla dále rozvíjena. Metaforický model umění představuje společný jmenovatel pro zkušenosti, které potřebujeme pochopit, avšak nevíme jak, pro jinak nesrozumitelné či abstraktní pojmy, které potřebujeme zažít, pro pocity, kterým je třeba dát konkrétní naplnění. Lidé se potřebují setkávat s obojím – s realitou i s fikcí, s fakty i emocemi.

Na pozadí této diskuse se odehrává ještě jeden, neméně závažný problém. Stejně jako předsudek vazby imaginace pouze na percepci je třeba odbourat i předsudek neomezené fantazie. Lidská fantazie je vázaná kulturními a sociálními schémata, normativně vytvořenými preferencemi. Zatímco dítěti je zhruba do roku, do dvou, jedno, s čím si hraje a jak to vypadá, jeho vkus je utvářen tím, co mu ukazuje jeho okolí jako vhodné pro imaginaci. Babička kupující holčičce hračku nejenomže nepůjde do oddělení pro chlapce, nýbrž i v rámci oddělení s panenkami raději vybere bělošsky vypadající panenku a raději k tomu přikoupí i set s nádobíčkem či celou kuchyňku. V mateřské školce pak začínají výtvarné úkoly kopírovat logiku výtvarných kánonů 19. století – namalovat něco konkrétního, nejlépe z přírody co nejpodobněji skutečnosti. Výtvarná výchova na prvním stupni jenom dogma determinovanosti a realistického zobrazení prohlubuje. Vyvíjí tím také v dětech pocit rozdělení. Ti, kteří nejsou zručnými kreslíři, získávají pocit, že „toto jim nejde“ a že „nemí kreslit“. Vylučování přítomné ve sféře umění se zakořeňuje už v samotném přístupu pedagogů k tvořivosti.

Běžnou praxí v mateřských školách i na základních školách při výuce výtvarné výchovy je stanovit nejenom téma, ale i techniku či médium a ideální předobraz, jak má daný výtvarný výtvor vypadat. V takovém schématu nejenom, že není téměř žádné místo pro svobodné vyjádření, ale ani pro vlastní volbu média. Takový přístup také generuje výše určenou dichotomii dobrých a špatných řemeslníků, což s tvůrčím procesem má pramálo společného, ale také to zamezuje rozvoji imaginace.

Skutečnost, že imaginace podléhá stereotypizaci, je zřetelná například v architektonických soutěžích. Architekti, poučení užitnou rolí jejich tvorby, obvykle důsledně plní zadání, a tedy imaginace, přestože je vypsána jako architektonicko-výtvarný prvek, je mnohem svázanější, než kdyby mělo jít o výstavu. Ale i v rámci zadání lze najít způsoby, jak konstelaci děl vytvořit umělecky. Ne vždy se však tak stane.

Zajímavý je případ výběrového řízení na návrh kašny na Dominikánském náměstí v Brně. Prostor před městskou radnicí a kostelem sv. Michala byl využíván jako rybí trhy. V prvním zadání v roce 2008 bylo zadání orientované na reflexi historie náměstí. Vodní prvek – kašna či fontána měly za úkol chladit okolí, vhodným způsobem doplňovat náměstí a vztahovat se k jeho historii. Po takovém zadání vzniklo

přes dvacet vesměs figurativních variací na ryby a kádě.<sup>459</sup> Ačkoliv vítězný návrh byl vybrán, dílo nezískalo podporu zastupitelů a nebylo realizováno. Namísto toho v roce 2020 vypsalí další soutěž, kde již formulovali záměr podobným způsobem, byť obecněji. Přesto i tentokrát mělo dílo na prvním místě měl tvar kádě, ovšem na třetí se již objevily práce s metaforickým charakterem: kašna ve tvaru pouliční lampy, z níž místo světla tryskala voda, anebo citace historického sloupu. Letos bude vypsané třetí zadání, kde kromě obecně funkčních formulací je zřetelná i frustrace radních z omezené imaginace a výtvarné kvality dodaných zadání. Píší explicitně:

„Návrh musí respektovat vazbu na okolí jež je veřejným prostranstvím, přičemž minimalistické pojetí kruhové kašny na nedalekém náměstí Svobody, by se nemělo v obdobné dimenzi před budovou Nové radnice opakovat. Zadavatel nevyklučuje možnost historické reflexe původního rybného trhu, který se v prostoru náměstí nacházel, avšak nový vodní prvek bude uměleckým dílem, od kterého se očekává, že svým tvaroslovím přesáhne formu klasické vodní kádě. U návrhů se nevyklučuje žádná z forem řešení s výjimkou pouze technického provedení bez vizuálního vjemu.“<sup>460</sup>

Aniž bych se zde chtěla pouštět do analýzy jednotlivých návrhů, je zajímavý proces estetického rozvolňování požadavků zadání soutěže. Jako by zastupitelé teprve poučení svými chybami v požadavcích viděli, že pokud výtvarnému dílu dáme zadání, vznikne něco otřepaného, nezajímavého a leckdy kýčovitého. A stejně tak specifický je přístup soutěžících, kteří si nedovolí se odchýlit od pomyslného zadání, nedovolí si vytvořit něco příliš inovativního, jelikož jejich autocenzura se předem přizpůsobuje konvencím a tematické určenosti. Tento podvědomý strach z otevření imaginace, který sice v architektonických soutěžích má své praktické důvody, se přelévá napříč všemi oblastmi, kde imaginaci používáme.

Strach z vlastní imaginace má však mnohem širší důsledky. Zamlčená fantazie a rozvoj předsudků už v raném věku (sociálních, estetických, kognitivních atd.) působí na další a další schémata vylučování, jež internalizujeme natolik, že je následně v dospělém věku prezentujeme jako politický názor, estetická pravidla či sociální status quo. Vztahem imaginace emocí a systému, v němž je člověk formován, ve ve svém díle kontinuálně a dlouhodobě věnuje Eva Kořátková. Sbírá příběhy, zkušenosti, ohledává nerovnosti ve společnosti, aby je následně přetavila v umělecké dílo či v alternativní institucionální praxi v Instituci úzkosti<sup>461</sup> či pedagogickém projektu Futuropolis. Škola emancipace.<sup>462</sup> Ke své výstavě v MeetFactory napsala Eva Kořátková podnětné shrnutí vztahu emocí, systému a imaginace:

„Naše společnost je postavena na nerovnosti a vyčleňování. Od dětství je v nás cíleně budován strach z jiného, neznámého. [...] Odlišný pohyb, gesto nebo zvuk je okamžitě diagnostikován, korigován, léčen. Imaginace je tolerována pouze jako prostředek snění, ne jako nástroj změny. Jsme učeni jedněm příběhům, zatímco jiné jsou umlčovány, mazány.“<sup>463</sup>

---

<sup>459</sup> „Nová kašna v centru: Ryby nebo vodopád?“ [online]. *Brněnský deník.cz*, 4. 11. 2008 [cit. 3. 6. 2021]. Dostupné z: [https://brnensky.denik.cz/zpravy\\_region/nova-kasna-v-centru--ryby-nebo-vodopad20081103.html](https://brnensky.denik.cz/zpravy_region/nova-kasna-v-centru--ryby-nebo-vodopad20081103.html).

<sup>460</sup> „Vodní prvek na Dominikánském náměstí v Brně“ [online]. *ČKA*. 2021 [cit. 10. 05. 2021]. Dostupné z: <https://www.cka.cz/cs/souteze/pripravovane/vodni-prvek-na-dominikanskem-namesti-v-brne>.

<sup>461</sup> *Institut úzkosti*. [online]. 2021 [cit. 23. 2. 2021]. Dostupné z: <http://institutuzkosti.cz/front>

<sup>462</sup> *Futuropolis. Škola emancipace*. [online]. 2021 [cit. 5. 3. 2021]. Dostupné z: <https://www.futuropolis.cz/>

<sup>463</sup> Eva Kořátková. „Rozhovory s Monstrem“ [úvodní text k výstavě, online]. *MeetFactory.cz*. 2021 [cit. 15. 1. 2021]. Dostupné z: <http://www.meetfactory.cz/cs/program/detail/eva-kotatkova-rozhovory-s-monstrem?fbclid=IwAR26fSZfx276o5G6k3hxMPtJasO0Z5TUR-Ch-4SdUvvoYh790Ogy1mdaYbM>.



Klíčové sdělení jejího projevu je přesvědčení, že imaginace je mnohem snadněji tolerována jako eskapismus, ne transformace. Právě proto se v této práci věnuji emancipační a interpretační poloze umění, která právě proto, že je uměním a obsahuje meforickou imaginaci, může být prostředkem změny. V soutěži na kašnu na náměstí je jisté, že se tam nečeká výsostně subverzivní dílo. Avšak mezi společensko-kritickým dílem a stereotypním kýčem se rozprostírá ještě velké pole pro volnou imaginaci, kterou však nejsme schopni využít, jelikož v nás byla potlačena.

Způsob imaginace, který je představován v této práci, je produktivní, sebe-reflexivní a emancipační. Takovou imaginaci obsahuje umění jako živá metafora. Obsahuje imaginaci živé metafory. Takovou, jakou jí pregnantně popsal Paul Ricoeur. Taková imaginace je součástí zkušenosti z umění, součástí širšího pojmu estetického jevení.

## 7.1. Metaforická imaginace

Podobné zkoumání metaforické imaginace v této kapitole pomůže nahlédnout téma obrazotvornosti jinak než prostřednictvím zatížených pojmů reprezentace v limitech pravdivostního a realistického rámce. Jelikož umělecká zkušenost je zkušeností z živé metafory, i způsob imaginativního procesu zde budu považovat za totožný.

Metafory probouzejí imaginaci. Představivost v případě metafory funguje specificky – propojuje smyslový zážitek s vnímáním významu. Tento podvojný charakter imaginace se ukáže jako klíčový v případě porozumění uměleckým dílům. Ráda bych níže rozvedla následující teze:

Za prvé: Umělecká imaginace není čirým subjektivismem a psychologickým fantasmatem. Budu tvrdit, že imaginace je řízena, usměrňována konstelací uměleckého díla. Tato skutečnost však zároveň neznámá, že imaginace v uměleckých dílech je uzavřená, ba naopak. Je otevřená právě tím, že metaforická struktura nedává přímočarý smysl, a tak nás směřuje k produkci významu nového, neznámého. Tato dvojjakost – řízenost směrem k otevřenosti je tím transformativním efektem, který prožíváme při zkušenosti z umění jako metafory.

Za druhé: Imaginaci nelze redukovat na subjektivní emoce či vnímání. V imaginativním vědomí se syntetickým způsobem propojují vjemy, emoce i reflexe za účelem porozumění a spoluprožití.

Ačkoliv jsme v dřívějších kapitolách podobným způsobem analyzovali médium, naše orientace směřovala k médiím vizuálního umění. V případě teorie metafory je třeba se vypořádat se skutečností, jak chápat médium metafory v jazyku a jak toto médium konstruuje imaginativní akt.

I v případě verbální metafory je nezbytné chápat jazyk jako médium. Z této pozice vyšel Marcus Hester, který tvrdí, že „jazyk je básníkovou ‚věcí‘“, <sup>464</sup> chápe ho jako materiál stejně jako když sochař pracuje s hlinou či mramorem. <sup>465</sup> Poezie podle něj mění obvyklou funkci jazyka – nabývá zvukových a vizuálních kvalit. <sup>466</sup> Literatura pro něj znamená „funkční konec jazyka.“ <sup>467</sup> Díky tomu, že metafora využívá jazyk

---

<sup>464</sup> Marcus Hester. *The Meaning of Poetic Metaphor. An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use*. The Hague – Paris: Mouton and Co., 1967, s. 82.

<sup>465</sup> *Tamtéž*.

<sup>466</sup> *Tamtéž*, s. 82–85.

<sup>467</sup> *Tamtéž*, s. 85.

jako médium, propojují se v ní smysl a smysly.<sup>468</sup> Stává se tak pro Ricoeura modelem poetického jazyka. V této práci její funkci mediálně rozšiřujeme na nikoliv pouze jazykový, nýbrž estetický model. I Paul Ricoeur označuje po vzoru Monroea C. Beardsleyho metaforu jako „miniaturní báseň“.<sup>469</sup> Takový popis implikuje totožnost metaforické zkušenosti se zkušeností s uměleckými díly. Předpokládáme přitom, že umělecká díla jsou doménou estetické či poetické oblasti. Na metaforu tedy můžeme nahlížet jako na estetický objekt. Za zásadní východiska analýzy metaforické imaginace budeme považovat následující (Hesterovou teorií inspirované) tvrzení:

- a) metafora je jiným aspektem užití jazyka,
- b) metafora vytváří svébytnou strukturu, kterou lze zároveň vnímat smysly i chápat,
- c) metafora je estetickým objektem.

Michael Dufrenne,<sup>470</sup> Marcus Hester,<sup>471</sup> Martin Seel<sup>472</sup> i řada dalších tvrdí, že estetický objekt musí být percepčně vnímatelný. Toto zdánlivě jednoduché tvrzení poukazuje na určitou reálnost procesu vnímání daného díla (a to ve všech jeho mediálních provedeních). Stojí v opozici například vůči Sartrově pojetí uměleckého díla i imaginace, podle něhož je „umělecké dílo něco ‚nereálného‘ (‚irréel‘)“,<sup>473</sup> krásu nemůžeme percepčně uchopit a skutečný estetický objekt leží mimo oblast vnímání. „Estetická kontemplace je indukovaný sen [...]“<sup>474</sup>

Marcus Hester oponuje Sartrovu pojetí umění i imaginace – poukazuje na důležitost faktu, že jelikož estetický objekt je skutečně vnímatelný, tak náleží do sféry veřejného, není privátním vjemem. Takový estetický objekt, který je uměleckým dílem (tj. nejde o přírodní a neintencionální formy) se pak stává samostatným prostředníkem mezi divákem a autorem.

„Jinými slovy, sám vnímaný objekt nám sděluje své vlastní významy a standardy. Proto dílo nevykládáme prostřednictvím biografických detailů, ale můžeme je interpretovat pouze skrze detaily, které nese samo dílo.“<sup>475</sup>

Tato poznámka pochopitelně závažně ovlivňuje proces hodnocení díla: kritici by měli rozlišovat mezi okolnostmi vzniku díla a soudech o něm, pokud chtějí hodnotit jeho estetické kvality.<sup>476</sup> Pro metaforu (a umělecká díla) je imaginativní proces konstitutivním aspektem zkušenosti z umění (živé metaforu). V běžném jazyce, jak tvrdí Hester, se imaginace uplatňuje obvykle méně a v perspektivě praktického užití.<sup>477</sup>

Co však konkrétně ona imaginace znamená? V návaznosti na výše uvedenou tezi, že dílo funguje sdíleně a veřejně, se vynoří i doplňující otázka: jak mohou subjektivní představy vykazovat rysy stejného a veřejně sdílitelného? Hester tvrdí, že nejde o volný sled asociací, jimiž by se naše recepce uměleckého díla (či metaforu) řídila.<sup>478</sup>

---

<sup>468</sup> *Tamtéž*, s. 81

<sup>469</sup> P. Ricoeur. *La métaphore vive*, s. 279; M. C. Beardsley. *Aesthetics*, s. 134.

<sup>470</sup> Mikel Duffrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.

<sup>471</sup> M. Hester. *The Meaning of Poetic Metaphor*, s. 126.

<sup>472</sup> M. Seel. *Aesthetics of Appearing*.

<sup>473</sup> Jean Paul Sartre. *Psychology of Imagination*, New York: Philosophical Library, 1948, s. 274.

<sup>474</sup> J. P. Sartre. *Psychology of Imagination*, s. 281.

<sup>475</sup> M. Hester. *The Meaning of Poetic Metaphor*, s. 127.

<sup>476</sup> *Tamtéž*. Viz též M. Duffrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, s. 144.

<sup>477</sup> M. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*, s. 133.

<sup>478</sup> *Tamtéž*, s. 140.

„Prvním důvodem, proč obrazy metafor nejsou volné, je skutečnost, že vzájemně sdílíme běžný jazyk, který imaginaci vzbuzuje skrze vjemy plného deskriptivního detailu či etymologického znovuobjevení dílčích slov.“<sup>479</sup>

Za druhou podmínku kontrolovanosti imaginace považuje Hester fakt, že „sdílíme společnou množinu historických asociací.“<sup>480</sup> Jako třetí, neméně zásadní faktor, uvádí existenci stylu a tradice uvnitř umělecké instituce. „Třetím důvodem, proč obrazy metafor nejsou volné, je to, že jsou ‚stylizované‘ či zamýšlené.“<sup>481</sup>

S ohledem na tyto determinace se Hester znovu vrací ke zpřesnění vztahu imaginace a metafor. „Imaginace je součástí intencionální struktury nebo stylu metafor. Metafora jakožto stylizovaný objekt má konečný záměr.“<sup>482</sup> Marcus Hester nazývá tento proces *kontrolovanou imaginací*,<sup>483</sup> jež je typická pro zkušenost s uměleckými díly – nikoliv představy vědecké, fantazijní či delirijní stavy. Jsou to distancované estetické objekty, jejichž tvar představ ukotvuje jejich významová i mediální struktura: skrze mediální provedení, kulturní okruh interpretací vyjádřeného tématu (motiv) a použitého stylu. Představitel je řízena, slovy Hestera kontrolována, stylotvornými uměleckými prostředky a kulturně-historickými referencemi, které je schopen recipient rozečíst. Metaforický proces se nepropadá do temnoty subjektivismu, nýbrž vykazuje normotvorné faktory. Umělecko-teoretickými a umělecko-kritickými prostředky se můžeme pokoušet interpretovat osy determinující směr vytvářené představy.

Metaforické obrazy jsou tedy usměrňovány naší pamětí, historickými konvencemi, intencí autora vloženou do metafor a v neposlední řadě prvkem, který Hester označuje *vidět jako* (seeing as). Hester tvrdí, že „[v]idět jako je fundamentální rozlišující charakteristika metafor v poezii.“<sup>484</sup>

S tímto pojmem pocházejícím od Ludwiga Wittgensteina jsme se setkali již výše v analýze metaforického média u Aldricha. Wittgenstein ono *vidět jako* chápe jakožto rozpoznání určitého významového aspektu.<sup>485</sup> Za dnes již ikonický příklad tohoto argumentu mu slouží kresba kachnokrálíka – buď v ní vidíme králíka, anebo kachnu. Vidět jako funguje vědomě. Zatímco list stromu vidíme zeleně, aniž bychom se o to snažili (pokud nejsme barvoslepí), vidět jako chápe Wittgenstein coby volní akt imaginace. Je při něm třeba zapojit určitou techniku a duševní schopnosti. Proto mohou existovat osoby aspektově slepé podobně jako hudebně hluchí.<sup>486</sup> Většina osob se však aspektovému vidění může naučit, jde o proces kultivace vnímání. Zároveň aspektově vidíme i v běžném životě. Umění, které představuje zkušenost, která představuje něco jako něco jiného, ukazuje naopak aspekty nové, neznámé. Abychom jim porozuměli, musíme se odnaučit tomu, jak jsme normativně uvyklí věci rozpoznávat.

Virgil Aldrich provázal toto aspektové vidění s funkcí metafor<sup>487</sup> a Hester je pak aplikoval na významové transfery v metafoře. „[P]oetická metafora znamená ‚vidět jako‘, povšimnout si aspektu mezi částmi metafor, částmi, které budu jednoduše označovat jako metaforický subjekt a metaforický

---

<sup>479</sup> *Tamtéž*, s. 145.

<sup>480</sup> *Tamtéž*, s. 146.

<sup>481</sup> *Tamtéž*, s. 147.

<sup>482</sup> *Tamtéž*, s. 149.

<sup>483</sup> *Tamtéž*, s. 150.

<sup>484</sup> *Tamtéž*, s. 175–176.

<sup>485</sup> Ludwig Wittgenstein. *Philosophical Investigations*, New York: The Macmillan CO, 1960, s. 193.

<sup>486</sup> *Tamtéž*, s. 171.

<sup>487</sup> V. Aldrich. „Pictorial metaphor.“

predikát.<sup>488</sup> Hester konstatuje, že význam dílčích slov metafory neodpovídá celkovému významu metaforického sdělení a vlastně není ani možné metaforický výrok přesně definovat či interpretovat. Proto rozlišuje *vizuální vidět jako* od *metaforického vidět jako* v oblasti uzavřenosti cíle. Zatímco wittgensteinovské vidět jako předpokládá celek, který můžeme vnímat buď tak, nebo onak, metaforické vidět jako predikuje aspekty metaforického subjektu směrem k novému celku, jehož výsledný tvar určuje imaginace autora a recipienta.<sup>489</sup> V případě analýzy obrázku kachnokrálíka vidíme buď jedno, nebo druhé zvíře, v každém případě jsou však tyto aspekty určité a konečné. Jak říká Hester, jde o definitivní obraz.<sup>490</sup> Oproti tomu metaforický výraz má otevřený význam. „Metafora ustanovuje vztah, avšak také vztah odkrývá.“<sup>491</sup> Konstatuje, že dobří básníci nás vždy překvapí.

Znovu tedy upřesníme vztah mezi ambivalencí řízenosti a otevřenosti. Imaginace je řízena díky struktuře uměleckého díla, která, v jakémkoliv médiu, předurčuje způsob, jak dílo vnímat. Jde nejenom o evidentní vjemy (barvy, tvary, zvuky, gesta), ale i styl, historický a společenský kontext, ve kterém se dílo nachází a v jehož rámci tyto elementy interpretujeme, dáváme jim význam. Tyto jevy se v dialogu s našimi emocemi a zkušenostmi syntetizují do uměleckého jevení.

V uměleckém jevení je množina významů otevřená, jelikož umělecké dílo vykonává produktivní tlak na naši reflexi, odhaluje naše vědomí. V případě umělecké imaginace jsme směřováni nikoliv k tomu, abychom jednali či cítili určeně, nýbrž k tomu, abychom tyto prvky transformovali v konfrontaci a dialogu mezi zkušeností vloženou do umění a naší zkušeností.

V souladu s předchozími závěry můžeme tedy dodat, že metaforické spojení vytváří nové významy, pro které je typická neurčenost. Tímto způsobem tedy nefunguje ani kresba králíkokachny, ani otřepané metafory. Ty se vyznačují právě ztrátou oné ambivalentní povahy i významové nejistoty – dopředu víme, jak mají působit, a jejich v uzavřeném určení se ztrácí inovativní účinek. V jádru metafory tedyzejí neodlučitelné protiklady – metaforická imaginace je kontrolovaná, usměřovaná sémantickými a kulturně-historickými zvyklostmi i strukturou díla, ovšem přesto konstruuje významy a zkušenosti nové a otevřené, předem neurčené. Lze z toho dovodit, že vztah inovace a konvence (či tradice) je nerozlučně propojený a metaforická struktura tuto ambivalenci vnitřně obsahuje. Imaginace živé metafory je směřováním k otevřenosti, zatímco imaginace mrtvých a otřepaných metafor je směřováním k uzavřenosti.

Hester na navazuje na Aldrichovy myšlenky i vzhledem ke způsobu hodnocení metafor. Aldrich<sup>492</sup> totiž poukazuje na míru inovativnosti nového aspektu, jež sebou nese „svěžest“ metafory. Hester pak zdůrazňuje klíčovost tohoto východiska pro uměleckou kritiku. „Bez vzrušení, bez svěžesti *vidět jako* je metafora otřepanou metaforou. Otřepanost je platným východiskem pro literární kritiku poetické metafory. Žádný básník by se dnes neodvážil použít metaforu: „Moje láska je jako rudá, rudá růže...“<sup>493</sup>

---

<sup>488</sup> Marcus Hester. „Metaphor and Aspect Seeing“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1966, roč. 25, č. 2, s. 206.

<sup>489</sup> *Tamtéž*, s. 211.

<sup>490</sup> M. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*, s. 180.

<sup>491</sup> *Tamtéž*, s. 183.

<sup>492</sup> Konkrétně v jeho studii V. C. Aldrich. „Pictorial Meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects“. *Mind*. 1958, roč. 67, s. 70–79.

<sup>493</sup> M. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*, s. 175. Hester odkazuje na ikonickou báseň Roberta Burnse „A Red, Red, Rose.“

Hester upozorňuje i na nezbytnost brát v potaz i povahu pojmu *vidět jako*. Respektive klade důraz právě na to, že jej není možné analyzovat pouze jako pojem (jak podle něj činí Wittgenstein), nýbrž i jako charakter daného prožitku. Podle Hestera jde o zkušenostní akt oscilující mezi událostí percepce a myšlením. Pojmy a vjemy se zde slévají. Říká, že „Metafora je fúzí smyslu a smyslového, protože vidět jako obsažené v metaforické struktuře znamená napůl myslet a napůl zažít.“<sup>494</sup> Jedná se tedy o organizovanou a kognitivně relevantní strukturu vjemů propojených s významy. Zároveň však podotýká, že tato zkušenost funguje kvazismyslově.

Hester tvrdí, že prožitek metaforou vyvolává představu emoce. „Emoce evokované metaforou nesou Bulloughovu psychickou distanci,“ tvrdí Hester.<sup>495</sup> V tomto ohledu navazuje Hester na pojem *psychické distance* Edwarda Bullougha. Umění podle něj vyžaduje psychický distanční limit,<sup>496</sup> díky němuž lze odlišit zkušenost s uměním od aktů praktických, výzkumných nebo etických. Jakkoliv se jedná o příliš modernisticky definitivní rozdělení těchto sfér, možná by se dalo toto tvrzení přeformulovat. Pokud bychom estetickou distanci (v případě uměleckého díla), tedy zkušenost z uměleckého díla popsali jako vzdálený prožitek blízkého skrze odstup k naší přítomnosti, rétorika by se více přiblížila pojmům Martina Seela. Ricoeur má však právě toto na mysli. Tvrdí, že imaginace je schopnost oprostít se od běžné praxe i vědění, a adresovat sobě to, čím sám člověk není.<sup>497</sup>

Jde o hru, na niž jsme ochotni přistoupit a hrát ji s adekvátním zápletem, přestože víme, že nás neohrozí či nás nenutí k jednání. Zdánlivě. Činí tak až prostřednictvím transformace našich představ možného.

Prožíváme tedy metaforickou představu při vědomí toho, že se jedná o svět „jako“. Metaforická zkušenost představuje kombinaci kvazismyslového zážitku<sup>498</sup> (něco vidíme, slyšíme, cítíme) a myšlenky (významu), fúzí *smyslu* (sense) a *smyslovosti* (sensa).<sup>499</sup> Jedná se o představu, jež se zároveň *děje* a zároveň *znamená*.<sup>500</sup> Metaforu zpola myslíme a zpola zažíváme.

V případě jazykové metafory je jazyk zároveň tím médiem, které utváří obraz a jeho senzuační vjem, je ale i korektivem, který tyto fantazie vrací zpět do pojmů. Nesoulad mezi částmi metaforického sdělení přesouvá imaginativním způsobem smysl jednoho prvku na druhý, výsledek lze zažít a svým způsobem mu porozumět, avšak nelze jej přeložit či ukotvit v jasné pojmové síti.

Shrneme-li výše uvedené argumenty, lze říci následující. V procesu metaforické imaginace recipient zároveň esteticky vnímá i myslí. Jde o specifický produktivní, otevřený, leč řízený akt lidského vědomí propojující poznání, emoce a smysly. Oblast uměleckých děl můžeme považovat za významnou oblast metaforické imaginace.

---

<sup>494</sup> M. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*, s. 187.

<sup>495</sup> *Tamtéž*, s. 161.

<sup>496</sup> „Je to distance, která činí z estetického objektu ‚cíl sám o sobě‘ [...], která poskytuje jedno ze speciálních kritérií estetických hodnot jakožto odlišných od hodnot praktických (utilitárních), vědeckých nebo společenských (etických).“ E. Bullough. „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“, s. 30.

<sup>497</sup> P. Ricoeur. „The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling“, s. 154.

<sup>498</sup> Hester označuje metaforickou zkušenost kvazi-zkušeností, jelikož percepce metaforického objektu (představovaného) podle něj nedosahuje plnosti zkušenosti se skutečnými objekty.

<sup>499</sup> „Metafora je fúzí smyslu a smyslovosti, jelikož vidět jako znamená v metaforické struktuře z poloviny myslet a z poloviny zažít.“ M. Hester. *Meaning of Poetic Metaphor*, s. 161.

<sup>500</sup> *Tamtéž*, s. 188.

## 8. Jak je (i konceptuální) umění estetické?

Umění může plnit svoji funkci pouze v neustálém a těsném dialogu se světem vně, s faktory heterogenními a vůči umělecké, kulturní i sociální tradici cizími. Linie heterogenity se díky avantgardním a neoavantgardním tendencím zviditelnila, čímž narušila nejen tradiční pojetí médií, ale i „uměleckých“ technik. V roce 1966 konstatuje Dick Higgins,<sup>501</sup> že za posledních deset let (v reakci na technologické a společenské změny) umělci výrazně proměnili svůj mediální slovník a opouštějí klasické výrazové prostředky (malbu, sochu, hudbu atd.) ve prospěch intermediálního přístupu. Tvrdí, že tato tradiční média se stala spíše již referenčním bodem, zatímco hlavní umělecká práce spočívá v „komponování“ různých médií dohromady.

Higginsův text můžeme číst jako obhajobu i manifest nových médií 60. let – happeningu, performance, videoartu, audiovizuálních událostí, site-specific umění aj. Apeluje na přímou zkušenost z umění (nezatíženou konvencemi zobrazování či médii), na okamžitou sdělitelnost, na minimum rozptýlení. Jakkoliv v hledáčku jeho kritiky je elitnost, komerčnost a vyprázdněnost klasických maleb soch a artefaktů v prodejních galeriích, jeho požadavek přímosti lze následně dohledat v řadě děl 60. a 70. let, ovšem stejně jako přímá zkušenost byla výrazným uměleckým tématem subverzivita vůči systému umění i systému jazyka, v jistém smyslu subverze racionality prostřednictvím jejich možností a strategií. A především díky této druhé poloze se směry a žánry neoavantgardy přesunuly v prizmatu laické i odborné veřejnosti do pomyslné kategorie „nerozumím tomu, není to umění“.

Díky opuštění tradičních médií (i žánrů) umění zdánlivě ztrácí svoji obvyklou vizualitu a způsob reprezentace, zdánlivě i svoji autonomii. V okamžiku nerozlišitelnosti běžné zkušenosti a zkušenosti z umění díky zdánlivě identické akci (například uklízení – viz dílo Marie Ukeless) se umělecká událost zdá mimo rámec uměleckosti. Ovšem samotný předpoklad, že víme, co je umění, a následně aplikujeme tuto znalost na jednotlivá díla, jde proti logice tvořivosti generované uměleckou zkušeností. Ještě za dalších dvacet let, v roce 1979 nařká Rosalind Krauss<sup>502</sup> nad neschopností kritiků adekvátně pojmenovat a hodnotit umělecká díla land artu či site-specific aj., nad marností slovníku pisatelů držíce se terminologie a estetických pravidel sochy či malby.

„Značnou měrou pochází takový vliv z přístupu kritiky, která provázela americké poválečné umění. Pod jejíma rukama, jež hnetly, natahovaly a překrucovaly, předvedly kategorie jako socha a malba podivuhodnou ukázkou pružnosti a ukázaly, že pojem v oblasti kultury je možno rozšířit tak, že vlastně obsáhne cokoliv.“<sup>503</sup>

Ruku v ruce s posouváním uměleckého jazyka směrem k dříve „neuměleckým“ médiím, se přehodnocuje i funkce a kategorie mimetického zobrazení – nejenom že nemusí být v díle přítomno (jak již v meziválečném období předvedlo abstraktní umění), může být předvedeno „amatérsky“ či mechanicky (nikoliv za pomoci řemeslných znalostí umělce). Někteří „vizuální“ umělci rezignovali na zobrazení jako takové – například konceptualisté, zvukoví umělci, performeři aj.<sup>504</sup>

<sup>501</sup> Dick Higgins. „Statement on Intermedia“ [online]. 1966 [cit. 5. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.nbaldrich.com/media/pdfs/collaborative-reader3.pdf>

<sup>502</sup> R. Krauss. „Sochařství v rozšířeném poli“, s. 130–143.

<sup>503</sup> *Tamtéž*, s. 131.

<sup>504</sup> V meziválečném období lze opět nalézt nalezneme kořeny těchto přístupů – zvláště u dadaistů, surrealistů či konstruktivistů.

Další překážkou pro porozumění novým uměleckým metodám se stala jejich dislokovanost i zdánlivá ztráta institucionálního rámce, tj. klasických prostor galerií a muzeí. Procesuální práce prezentované v galerii formou neúplné dokumentace, zemní či performativní umění odehrávající se v krajině či veřejném prostoru, později také participativní umění, kde je jevištěm sít sociálních vztahů, televizní či internetové umění využívající jiné kanály distribuce než fyzického prostoru galerie přispěly k dalšímu rozmlžení kontur identifikace, porozumění i hodnocení současného umění.

Všechny tyto strategie mají společného jmenovatele – vpuštění neuměleckých, vůči zažité autonomii umění heterogenních faktorů do vyjadřovacích prostředků autorů. Zdálo by se tedy, že umění ztrácí základní předpoklady možností své existence: autonomii, mimetický vztah ke skutečnosti, estetičnost definovanou skrze vztah percepce a média (a tedy, jak ukázalo naše předchozí zkoumání, definovanou velmi redukovane a nevhodně).

Celý diskurz o autonomii a heteronomii zde bude vnímaný jako určitý problém konvencí – jednak v pojmech a jednak ve zkušenosti s uměním, v očekáváních, které se při vyslovení umění vytvářejí.

Nejenom kumulace antiestetických teorií, ale v poslední době i exploze post-fenoménů – post-současnost, post-estetika, post-praxe atd. poukazuje na kontinuální modernistický, až avantgardní fenomén lineárního narativu, který jde ruku v ruce s vymezováním se proti historii stejně jako snahou o vytvoření nové skupiny a tendence. Zatímco ve dvacátých a třicátých letech se takové tendence definovaly koncovkou -ismus, nyní se všude klade předpona post-. Domnívám se, že ačkoliv je pojmy potřeba aktualizovat a vysvětlovat, není nezbytné (a někdy je to i naškodu) kompletně měnit slovník. Proto i v této práci zůstávám u pojmu estetický, přestože zároveň připouštím, že je třeba některé jeho konotace a kategorie revidovat. Zároveň jediným termínem, který má dnes již jasné kategoriální vymezení, je termín postkonceptuálního umění, tedy umění současné. Pokud bychom však svolili, že postkonceptuální umění je zároveň postestetické, situace by se zkomplikovala. Postkonceptuální umění je takové umění, které těží z konceptuálních základů, ale zároveň čím dál více využívá vizuality a dnes již i vysloveně nekonceptuálních metod. Naopak současné umělecké projevy zhruba za posledních deset let inklinují spíše k emocím, mýtu, afektu a percepci. Máme tedy na vybranou – buď s každou novou tendencí budeme měnit označení zkušenosti, anebo připustíme, že základní rysy zkušenosti zůstávají stejné a mění scénérie a podoby prožitku. V této práci budu zastávat právě tento pohled, který předkládá, že teorie musí na jedné straně adaptabilně reagovat na změny probíhající v uměleckém světě, na druhou stranu by neměla při každé nové tendenci vytvářet velké zdání paradigmatické proměny, nýbrž připustit, že se jedná především o proměnu stylu či média. Níže tedy ukážu, že anti- tendence spíše označují jisté umělecké strategie a otázky, ale neruší uměleckou praxi jako takovou ani přítomnost estetického vnímání těchto uměleckých děl.

Mezi teoretiky umění, sociology a estetiky se od šedesátých let rozpoutala diskuse o proměně estetického paradigmatu uměleckých děl, objevily se teorie definující umění neestetické (tj. bez estetické funkce), jako specifickou společenskou aktivitu či produkci určenou svým institucionálním rámcem. Jejich argumenty se soustředily na vnější podmínky – na ony heterogenní faktory a mimoumělecké funkce umění. Je mnohem jednodušší vytvořit dojem nového „obratu“ k neestetickému či postestetickému umění, psát o „konci“ umění či prohlásit, že umění jako pojem ztrácí smysl, přisoudit mu absolutní subjektivismus a tím znemožnit jakoukoliv diskusi, než hledat cesty k popsání proměny paradigmatu, k analýze strategií, schémat, stylů a mechanismů propojujících oblast aktivit, jimž přisuzujeme specifickou funkci, než hledat, v čem je ona funkce specifická.

V perspektivě estetické a umělecké zkušenosti se pojmy autonomie a heteronomie nevyskytovaly. Stupně a vlastnosti estetické percepce, zkušenosti z umění i interpretace díla bylo možné pojmenovat bez těchto konceptů, jelikož východiskem našich úvah nebyl primárně svět umění a jeho konvencí, nýbrž lidská mysl – vnímání, myšlení a zakoušení.

Z úvah Martina Seela vyplývá několik klíčových tvrzení, která ovlivňují i náš způsob argumentace v diskusi o skutečnosti, zdali je umění (a to současné zvláště) estetické.

Budu pracovat zvláště s následujícími tezemi:

1. Estetické vnímání nelze ztotožnit se smyslovým vnímáním. Na všech úrovních estetického jevení, přičemž v uměleckém jevení zvláště, se odehrává reflexivní moment souběžně s percepční událostí. Estetická zkušenost je ze své podstaty podvojného charakteru, jenž však probíhá simultánně. Umění nelze definovat jako estetický objekt s rozumovou nadstavbou.
2. Ani čistě smyslová díla nejsou estetická proto, že jsou pouze smyslová. I v těchto dílech se v naší zkušenosti objevuje reflexivní moment.
3. Zdali je či není dílo estetické, nelze odvozovat od vlastností média či jeho formy, respektive nelze to odvodit od vlastností díla, nýbrž z charakteru naší zkušenosti vyvolané dílem. Estetická zkušenost v sobě obsahuje antinomii autonomie a heteronomie, zdvojuje přítomnost, vyžaduje skutečnost i fikci.
4. Momentem, kdy se estetické jevení realizuje, je spolupřítomnost díla v naší představě, tj. v naší imaginaci. Imaginace je klíčový prvek pro zkušenost z umění, respektive pro vnímání estetičnosti uměleckého díla.
5. Všechny umělecké druhy mají intermediální charakter a určující je především vztah jednoho k druhému.

## 8.1. Autonomie a heteronomie umění

Pojmy umělecké autonomie a heteronomie mají v estetice dlouhou tradici, naznačují určitou danost, propojení pravidel sobě vlastních s pravidly cizími, vnějšími. Ovšem to, co nás bude v této pasáži zajímat především, je vztah pojmu autonomie a estetické zkušenosti. Jak bylo zřetelné v úvodu, estetickou percepcí, zkušeností, vědomím i metaforickou zkušeností je možné popsat bez samotného pojmu autonomie, avšak rozhodně ne bez dílčích významů, které se s pojmem pojí. Důvodem, proč autoři, kteří nás provázeli v první kapitole, se tomuto pojmu spíše vyhýbají, je zřejmě jeho sémantická a historická zatíženost – zatíženost ve vazbě na pojem uměleckého média a dále také určitá společensko-politická rovina. Blízko našeho zkoumání se vyskytuje podání autonomie zvláště v případě Theodora Adorna (na kterého zčásti navazuje Martin Seel) a Jacquese Rancièra. Pro osvětlení komplikací a posunů, jež se spolu s těmito pojmy vyskytují, je třeba nastínit filozofické předpoklady jejich smyslu.

Autonomie, v původním řeckém významu, je schopnost řídit se svými vlastními pravidly<sup>505</sup> a v tomto smyslu byla označována například města, která si sama vládla. Fundamenty toho, jak chápeme autonomii ve spojení s uměním a estetikou dnes, položil Immanuel Kant. Autonomii přiřadil

---

<sup>505</sup> Jason Gaiger. „Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy“. *British Journal of Aesthetics*. 2009, roč. 49, č. 1, s. 43–58.



k estetickému soudu ve dvou seberegulujících rovinách – soud vkusu je nezávislý na našem zájmu o objekt<sup>506</sup> a za druhé jej nelze subsumovat pod pojem jako v případě rozvažování.<sup>507</sup>

Toto kantovské pozadí můžeme nalézt ve všech třech teoriích, které jsem představila v první kapitole. Tvzení Ricoeura, že metafora je báseň v malém, vyjadřuje autonomii metafory. Ta je však bytostně propojená s kontextem celku, s významem věty řízené obvyklým diskurzem. Autonomie metafory by bez heteronomie jejího kontextu nemohla fungovat. Stejným způsobem nahlíží Ricoeur i na autonomii v podobě pojetí díla jako významuplné struktury, která odpovídá kritériím textovosti. Oba tyto elementy mají však jako klíčový znak nikoliv to, že jsou autonomní, nýbrž to, že prostřednictvím své autonomie ukazují rozvrh světa, zprostředkovávají porozumění světu i sobě samému.<sup>508</sup>

Autonomie sama o sobě je nezbytným prostředkem pro estetickou zkušenost, neurčuje ale její smysl. Tento apel má i teorie Alvy Noëho: umění coby aktivita druhého řádu staví na odív, reflektuje naše aktivity prvního řádu, aby bylo možné je nahlédnout, pochopit a reorganizovat. Martin Seel skrývá autonomii i distanci v jeho nakládání s pojmy hry, přítomnost, simultaneita vjemů a estetické vědomí. Už samotná zmínka slovo hra (ať již u Kanta, Seela, Noëho, Gadamera či Ricoeura) označuje autonomii – hra má svoje vlastní pravidla, díky nimž jsou hráči hry účastni a díky nimž ji zakouší. Ten, kdo pravidla odmítá, hru nehraje, a tedy nemá prožitek ze hry. Může však komentovat hru z jiných perspektiv a zájmů. Příklad s fotbalovým zápasem jsme ostatně už uváděli v souvislosti s obrazovou teorií Alvy Noëho.

Kantova bezúčelná účelnost estetického prožitku a ani jeho koncept krásy jako ústřední estetické kategorie dnešnímu diskurzu příliš nepomáhá a často se zapomíná, že i Kant vposledku usiloval o mravní, a tedy výchovný rozměr estetických soudů. Snad i proto většina estetiků, byť z Kantova odkazu řada z nich vychází, má potřebu jej revidovat. Abychom zůstali u těch, o nichž jsme již zde hovořili: Hans-Georg Gadamer ukazuje i ve hře edukativní rozměr, Paul Ricoeur ukazuje transfiguraci světa a díla a čtenáře, Alva Noë poukazuje na reorganizaci zkušenosti a Martin Seel zdůrazňuje potřebu volné imaginace, která umožní stvořit nové modely naší zkušenosti.

Tradice romantické filozofie se ke smyslu účelnosti bezúčelného snaží přiblížit po svém, jejich pojítkem je návrat k těm složkám humanity, kultury i přírody, které byly rozvráceny osvícenstvím, návrat k celistvosti, možnosti vlastního sebeurčení, a to prostřednictvím estetiky a reflexe. V tomto ohledu jsou romatici autorům, z nichž vycházíme, o něco blíže než Kantova východiska. Například Wilhelm Schlegel nahlíží na umění, filozofii a poezii jako na nekonečný proces reflexe,<sup>509</sup> Arthur Schelling ukazuje, že umění může aktivovat vědomí identity vědomých i nevědomých procesů.<sup>510</sup> Jaques Rancière zdůrazňuje zase odkaz Friedricha Schillera, který v *Listech o estetické výchově* tvrdí, že „Člověk je plně člověkem jen tehdy, když si hraje.“<sup>511</sup> A z toho tvrzení Schiller dále vyvozuje předsvědění, že na

---

<sup>506</sup> I. Kant. *Kritika soudnosti*, paragrafy 2–5, s. 52–56.

<sup>507</sup> *Tamtéž*, paragraf 6, s. 57.

<sup>508</sup> P. Ricoeur. „Hermeneutická funkce odstupů“, s. 28.

<sup>509</sup> Friedrich Schlegel. „From ‚Athenaeum Fragments‘“. In: J. M. Bernstein (ed.). *Classic and Romantic German Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003 [1798], s. 249.

<sup>510</sup> F. W. J. Schelling. *System of Transcendental Idealism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1978 [1800], s. 231.

<sup>511</sup> Jaques Rancière. „Estetická revoluce a její důsledky. Konfigurace autonomie a heteronomie“. In: Pavel Zahrádka (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister and Principal, 2010 [2002], s. 313.

těchto paradoxních základech lze vystavět celou budovu umění krásy a ještě obtížnějšího umění žít.<sup>512</sup> Pud ke hře (Spieltrieb), základ autonomie, interpretuje Rancière jako modalitu zkušenosti.<sup>513</sup> Rancière dodává, že je důležité rozpoznat zkušenostní základ autonomie. Není to autonomie umění či díla, nýbrž zkušenosti. Heterogenitu prožíváme v umělecké zkušenosti, čímž subjekt dočasně svoji autonomii ztrácí, interpretuje dále Rancière Schillera. Heterogenita u Schillera je nahlížena z perspektivy subjektu. K tomuto by se dalo podotknout, že onou heterogenitou je zde míněna zkušenost autora vložená do díla, nám neznámý svět.

Na romantickou linii navazuje i Walter Benjamin, který tvrdí, že autonomie umění by měla sloužit k sociální reflexi umění, k nahlédnutí statusu quo daném společností. Oproti romantické idealizaci přináší Benjamin pojetí autonomie umění coby společensko-kritického nástroje. Tento moment obvykle schází ve formalistních teoriích založených na pojetí autonomie jakožto formy řízené vlastními pravidly. Na druhou stranu Benjaminova teorie jakoby neumožňovala existenci jiných děl než společensky-kritických. Proto, jakkoliv je naše práce mnohem více v souladu s romantickou a kritickou tradicí, bych ráda ponechala možnost pro vnímání estetiky šířeji, jako produktivní imaginace s heuristickým potenciálem reorganizace a transfigurace. Tyto procesy však nezbytně neznamenají společenskou či politickou kritičnost, mohou přinášet porozumění druhému člověku, jinému pohledu či sobě sama na různých úrovních.

V socio-politickém smyslu byla ustanovena autonomie umění jakožto instituce až spolu se zrodem moderního systému umění. Sociolog Max Weber definuje modernitu jako vznik tří autonomních sfér – oblast vědy, morálky a umění,<sup>514</sup> v čemž lze pochopitelně spatřit ozvěny Kantových kritik – kritika čistého rozumu, praktického rozumu a soudnosti. Na Maxe Webera pak navazuje Jürgen Habermas,<sup>515</sup> který triadičnost zachovává například v dílčích lidských zájmech, jež konstituují produkci vědění – technický zájem, empiricko-analytický zájem a antropologický zájem a z toho plynoucí technické, praktické a emancipatorní vědění.<sup>516</sup>

Jak bylo řečeno již výše, pokud bychom takové dělení přejali příliš schematicky, svádělo by to k přílišné redukci významu estetické zkušenosti. V našem zkoumání půjde zvláště o ohledávání radikální dělící čáry mezi rozumem či věděním a smysly nebo jednáním a estetickým zakoušením. Neméně zásadní linii bude tvořit i ohledávání vlastností a podmínek médií k tomu, co označujeme za umělecké. Jak tvrdí Paul Oskar Kristeller,<sup>517</sup> až do poloviny osmnáctého století nebyly rozlišeny umělecké disciplíny tak, jak je známe dnes – poezie, malířství, sochařství, drama či architektura.

Příchod moderních uměleckých směrů, a zvláště abstrakce, vytvořil až příliš snadné rovnítko mezi uměleckými médii a jejich sebereflexivitou. Jak píše Rancière, „Modernistický diskurz prezentuje revoluci obrazové abstrakce jako objev malby svého jedinečného média, dvojrozměrného povrchu.“<sup>518</sup>

---

<sup>512</sup> *Tamtéž*.

<sup>513</sup> *Tamtéž*, s. 314.

<sup>514</sup> Jürgen Habermas. „Modernity – An Incomplete Project“. In: Hal Foster (ed.). *The Anti\_Aesthetic. Essays on Post-modern Culture*, Port Townsend: Bay Press, 1983 [1980], s. 9.

<sup>515</sup> *Tamtéž*.

<sup>516</sup> Jürgen Habermas. *Knowledge and Human Interests*. Translated by Jeremy Shapiro. Boston: Beacon Press, 1971 [1968].

<sup>517</sup> Paul Oskar Kristeller. „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics: Part I“. *Journal of the History of Ideas*. 1951, roč. 12, č. 4, 496–527.

<sup>518</sup> Jacques Rancière. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Translated with an Introduction by Gabriel Rockhill. 6. vydání. Londýn: Continuum, 2008 [2000], s. 15.

Modernistická autonomie díla tak bývá spojována s různými verzemi formalismu – například ruší formalisté v literární vědě, Eduard Hanslick v hudbě či Clive Bell a jeho koncept významné formy ve výtvarném umění. Zvláště Clement Greenberg<sup>519</sup> tento princip dovedl i v rámci jeho pojetí „vývoje“ umění do absolutního stavu. Dějiny uměleckých médií jsou podle něj směřováním k nejčistším prostředkům daného média, a tedy pro Greenberga je například vrcholem malby přístup a dílo Jakscona Pollocka.

Jak Rancière správně poznamenává, tento evoluční narativ vývoje média od reprezentace reality směrem k abstrakci zastínil skutečný pohyb uvnitř umění, a to jinou *distribuci vnímatelného* (le partage du sensible). V obecné rovině se pod tímto souslovím skrývá označení pravidlo, které řídí vnímání, které rozděluje naše vnímání do určitých módů percepce.<sup>520</sup> Produkuje tím samozřejmé percepční fakty založené na horizontu modalit toho, co vidíme, slyšíme, jak jednáme, co říkáme. Pojem estetického vnímání (sensible) Rancière výslovně odlišuje od vkusu či estetického soudu ve smyslu *aisthétón* – v tom, co vnímáme smysly. Podobně jako Seel odmítá Rancière redukci estetického na smyslové a stejně tak odmítá předpoklad, že způsob našeho vnímání není propojený s reflexí (v případě Rancière převážně s politickým vědomím).<sup>521</sup>

V oblasti estetiky rozlišuje Rancière tři odlišné distribuce vnímatelného: etický režim obrazů, reprezentující režim umění a estetický režim umění.<sup>522</sup> Dominantním projevem reprezentujícího režimu ve výtvarném umění bylo realistické zobrazení. Výše uvedený modernistický příběh nahlíží Rancière jinak – realistické zobrazení bylo spojené s příběhem, se scénou ze života,<sup>523</sup> s určitou fixací významu prostřednictvím mimoobrazových příběhů, literárních či mytologických výjevů. Rancière tvrdí, že nejenom abstrakce, ale veskrze celá avantgarda postavila do popředí primát živé akce, přímého otisku, kolektivního vědomí. Proměna vizuality není a nemůže být uzavřenou pohádkou autonomního média, nýbrž je třeba vnímat společensko-historický kontext, život, který zprostředkovávalo. Tak jako se měnila sociální hierarchie dané doby, mění se i hierarchie zobrazování, předvádění, mění se manifestace způsobů reprezentace. Způsob, jak se mimésis manifestuje, zrcadlí i političnost mimésis. A tento princip se nevztahuje pouze na současné či avantgardní umění, nýbrž odráží propojenost systému umění a společnosti, respektive rozpoložení moci a politického režimu v jakékoliv společnosti. Rancière uvádí příklad Aristotela a jeho práce s mimésis. „Tím, že izoloval *mimésis* do svého vlastního prostoru a tím, že obehnal tragédii logikou žánrů, redefinoval Aristotelés – i když to nebyl jeho záměr – její političnost.“<sup>524</sup>

Estetikou označuje Rancière specifický režim, v němž je možné identifikovat, přemýšlet a vnímat umění, v širším smyslu se ale uplatňuje i na mimoumělecké jevy – „[...] estetika referuje k distribuci vnímatelného, které určuje mód artikulace mezi formy jednání, produkce, percepce a myšlení.“<sup>525</sup>

---

<sup>519</sup> C. Greenberg. „Modernistická malba“.

<sup>520</sup> J. Rancière. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, s. 85.

<sup>521</sup> Je škoda, tyto monografie se historicky nemohly potkat – obě knihy (*Politika estetiky* i *Estetika jevení*) vyšly ve svých původních jazycích v roce 2000, Rancièreova kniha se dočkala anglického vydání v roce 2004 a Seelova v roce 2005. Jejich estetická koncepce stojí na velmi podobných předpokladech rozpoznávání a chápání umění i neumění prostřednictvím estetické zkušenosti. Zatímco však Seelovo pátrání směřuje dovnitř myslí, vnímání a imaginace, Rancièreova cesta směřuje ven k političnosti. Přesto se však zdají být více než komplementární.

<sup>522</sup> *Tamtéž*.

<sup>523</sup> *Tamtéž*, s. 16.

<sup>524</sup> *Tamtéž*, s. 18.

<sup>525</sup> *Tamtéž*, s. 82.

Jakkoliv bych souhlasila s touto definicí, Rancière ji vzápětí zužuje na oblast politiky – jeho rozšíření estetiky neslouží k popisu jakýkoliv estetických vjemů, nýbrž ke koordinaci módů operujících v doméně politiky. Pochopitelně i pojem politika je v Rancièrově teorii chápán široce, jako terén, kde fenomén rovnosti konfrontuje zavedený řád identifikace a klasifikace.<sup>526</sup> Sebeuvědomění a sebereflexe vyvolávané estetickými vjemy tak podle něj je určováno snahou o rovnost. V podtextu Rancièrových estetických teorií je tedy politická emancipace.

Způsob této transformace popisuje Rancière nejzřetelněji v textu „Estetická revoluce a její důsledky“.<sup>527</sup> Zde Rancière konstatuje, že pro pochopení estetického režimu umění je klíčové zjištění, že umění je autonomní forma života.<sup>528</sup> Způsob, jakým jsem konstruovala výklad rozpětí estetického i metaforického zakoušení kapitolách „Od života k umění“ a „Od mluvení k živé metafoře“, vyjadřoval přesvědčení o relevantnosti všech stupňů estetického vnímání i všech stupňů živosti metafor. Zkušenost z umění odpovídala živé metafoře, specifické situaci, v níž umění lze nejenom rozpoznat, nýbrž i určit jeho „živost“, originalitu. Tato škála však není programem umění, nýbrž jeho interpretační mřížkou. Cílem umění nemá být splynutí se životem anebo naopak odluka od života, takový postulát by umění příliš svázal. V naší škále ukazovaly jednotlivé stupně způsob, jak se produkuje a transfiguruje vnímání, co přináší zkušenost umění člověku, jak může být estetičnost i metaforičnost rozprostřena v celé šíři lidských aktivit.

Rancière přemýšlí v tomto ohledu více polarizovaně, jeho interpretační linie umění versus život je chápána jako dominance jedné oblasti na úkor druhé (umění na úkor života anebo života na úkor umění). Z této osy pak generuje tři scénáře estetických revolucí: umění se stane životem, život se stane uměním anebo si umění a život vymění své charakteristiky.

Zaměříme se především na první scénář, na proměnu umění na život, scénář ovlivněný romantickou filozofií i levicovou politikou, scénář často prosazován avantgardami. Obsahuje základní princip: ve věcech umění jde o výchovu a vzdělávání, v krajním případě nastolí estetické sebevzdělávání lidstva novou kolektivní organizací. „Estetika skýtá příslib společného světa vytyčeného nepolemicky a konsenzuálně. Jako alternativa k politice se tak nakonec odhaluje estetizace, chápána jako ustavení nového kolektivního étosu.“<sup>529</sup> Pod pojmem estetizace v tomto smyslu myslí Rancière určitý přístup k designu, k formě věcí, které mají cíl přesáhnout stávající status quo a vylepšovat, vzdělávat. Jako příklad uvádí srovnání Behrensových návrhů předmětů z domácnosti pro firmu AEG a design básnické sbírky *Mallarmého vrh kostek nikdy nezruší náhodou*, kdy layout měl odpovídat pohybu vrhu kostek. Rancière jejich přístupy chápe jako symboly společného života, plán vybudovat nad peněžní ekonomikou ekonomiku symbolickou. Tito autoři podle něj nechtěli vytvořit jenom předměty podle stávajících pravidel, nýbrž přerozdělit vnímatelné, zavést novou formu smyslovosti.<sup>530</sup>

Rancièra více zajímá teoretický rámec těchto systémů než konkrétní dopady na umění, z příkladů současného či minulého umění vybírá opatrně a stručně. Adetty Pérez de Miles se v textu „Antinomie autonomie a heteronomie v praktikách současného umění“ velice trefně vyjadřuje ke kontrastu

---

<sup>526</sup> *Tamtéž*, s. 89.

<sup>527</sup> P. Rancière. „Estetická revoluce a její důsledky“, s. 313–328.

<sup>528</sup> *Tamtéž*, s. 316.

<sup>529</sup> *Tamtéž*, s. 317.

<sup>530</sup> *Tamtéž*, s. 319.

Rancièrovy teorie autonomie a heteronomie umění v estetickém režimu s jeho reálnými kritickými soudy ohledně konkrétních, například politických uměleckých kolektivů.<sup>531</sup>

Peréz de Miles zmiňuje diskusi týkající se umělecké a aktivistické praxe argentinské skupiny Grupo de Art Callejero (GAC). Tato skupina se vyjadřuje především k problematice utrpení během totalitní vlády militantní chunty mezi 1976–1983, tzv. *špinavé války*. Uvádí se, že v tomto období teroru zmizelo mezi 9 a 30 tisíci obyvateli Argentiny. GAC spolu s aktivistickou organizací H.I.J.O.S. tvořenou především pozůstalými dcerami a syny těchto zmizelých osob, započali v roce 1997 svoji angažovanou produkci odhalování či hledání obětí i zločinců této doby a připojili k nim protesty proti neoliberálním metodám devadesátých let. Díky jejich aktivitám (a také dalším seskupením) bylo dodnes odsouzeno či obnoveno soudní řízení s více než 1200 válečnými zločinci. GAC vyhledali jejich obydlí a zviditelnili je na mapě a stejně postupovali i v mapách genocid. Můžeme se setkat i a jejich označením *kartoguerila* – veřejný prostor používají jako místo paměti (prostřednictvím zákresu do mapu, výlepu hesel, fotografií, přepisem dopravního značení či tvorby památníků obětem politických represí. Ukazují zapomenutou či vytěsňenou nespravedlnost prostřednictvím intervencí a živých akcí v tomto prostoru, stejně jako organizují demonstrace a protestní pochody či happeniny.

To, co je pro naše zkoumání zajímavé, je jejich rozkročenost mezi umění a aktivismus stejně jako kolektivní autorství i praxi. Sami ve svém prohlášení<sup>532</sup> uvádějí, že jejich práce rozmlžuje pojmy umění a politické akce. Peréz de Miles uvádí, že jakkoliv by tato rozmlženost mohla být v souladu s Raciérovými výroky o estetice a politice, samotný Rancièr tuto skupinu kritizuje – tvrdí, že mapy hledaných osob vytvořených GAC „nejsou vůbec zajímavé“<sup>533</sup> a že na produkci map Buenos Aires s označenými místy zločinů není nic politicky úžasného.<sup>534</sup>

Pro Rancièra nemusí být změna distribuce vnímatelného prostředkována přímým politickým určením umělecké akce, politické umění nemělo být doslovné či ilustrativní.

„Ve skutečnosti politické umění nemůže fungovat v jednoduché podobě významuplného spektaklu, který povede k „uvědomění si“ stavu světa. Vhodné politické umění by zajistilo současně vznik dvojího účinku: srozumitelnost politického označení a vjemový či percepční šok způsobený naopak tajuplností, něčím, co odolává významu.“<sup>535</sup>

Peréz de Miles kriticky komentuje Raciérovu pozici vůči GAC, který se podle ní stylizuje do umělecké policie diktující, co je v uměleckém světě zajímavé a co není a přidává, že posuzuje praktiky GAC bez znalostí jejich kontextu.<sup>536</sup> Nelze pochopitelně komukoliv zakázat hodnotit umělecká díla či aktivistické události, námitku Peréz chápu spíše v souvislosti s nadřazeností Rancièrova postoje, který se podíval na vizualitu a usoudil, že plakáty a mapy vypadají šaře a bez velké umělecké či politické invence. Požadavek na kontextualitu, který Peréz de Miles klade na Rancièra, je správný a de facto mu jen vrací jeho vlastní argument. Jak jste výše uvedli, nemůžeme být účastni hry, pokud neznáme její pravidla a je pravděpodobné, že Rancière neznal všechny souvislosti potřebné k rozpoznání významu akcí GAC.

---

<sup>531</sup> Adetty Pérez de Miles. „The Antinomy of Autonomy and Heteronomy in Contemporary Art Practice“. *Knowledge Cultures*. 2016, roč. 4, č. 5, s. 43–60.

<sup>532</sup> Grupo De Arte Callejero. „Quienes Somos“ [online]. *Grupo De Arte Callejero* [cit. 20. 11. 2020]. Dostupné z: <https://Grupodeartecallejero.wordpress.com/quienes-somos-2/>

<sup>533</sup> A. P. de Miles. „The Antinomy of Autonomy and Heteronomy in Contemporary Art Practice“, s. 54.

<sup>534</sup> *Tamtéž*, s. 55.

<sup>535</sup> J. Rancière. *Politics of Aesthetics*, s. 63.

<sup>536</sup> A. P. de Miles. „The Antinomy of Autonomy and Heteronomy in Contemporary Art Practice“, s. 57.

V případě kolektivu GAC se jejich projektová síť vine od společenské paměti místních přes lokální politickou situaci až po živé akce, jejichž dokumentace je nejdůkladněji zpracována až v jejich knize.<sup>537</sup>

Jde nejenom o jejich možnou perzekuci v reálném životě či momenty, kde se podaří někoho skutečně postavit před soudy, ale i o otevřenost sdělení, kterou Peréz de Miles v akcích a dílech GAC vidí. Například už i jejich motto „Pokud není spravedlnost, jsou eschaches!“ (Si no hay justicia, hay eschaches!) je otevřené, jelikož samotný význam slova eschaches se posunul od tagování po participatorní performativní, hudební či loutkové akce zahrnující celé sousedství. V těchto protestních akcích účastníci GAC vylepují plakáty či fotografie tváří v nadživotní velikosti do míst a na domy, v nichž tito političtí zločinci žili, fotografují je s jejich rodinami, zviditelňují a zosobňují příběh anonymní osoby ze seznamu tisíců zmizelých.

Jakkoliv se jejich mapy mohou zdát osobněnou či prvoplánovou politickou akcí stejně jako výlep tváří na domy s krátkým příběhem či naopak odhalením bydlíšť obětí či zločinců, při kontextuálním studiu díla GAC nám před očima vyvstane příběh, z odosobněného seznamu se stanou lidé, zviditelní se dříve záměrně neviditelné, do současného života hmatatelně vstoupí nevyřešené problémy minulosti. Na ulici v naší přítomnosti se setkáváme s aktualizací minulého – minulost protíná současnost skrze změnu orientace, změnu vysvětlivek ve veřejném prostoru, prostřednictvím hledání spravedlnosti i kolektivity. Přes dvacet let tato skupina vyvádí národ z amnésie, pronásleduje jeho občany zobrazováním, pojmenováním a vyslovováním toho, co bylo promlčené, zatažené, opuštěné.

Ano, mohli bychom mít výhrady k jejich uměleckým formálním prostředkům či nedostatku tajuplnosti či hutnosti významu, nicméně emoce i poznání, které z tohoto projektu plynou, jsou přesvědčivé. V případě jejich praxe je potřeba se oprostit od potřeby silné vizuality, která nese dominantní sdělení, ve prospěch systematického, žitého, bezprostředního a kritického narušování politicky předžvýkaných představ inkorporovaných do společenského vědomí. V případě umění GAC nelze hodnotit jen to, co vidíme, nýbrž i to, co víme – tedy kontext, v němž jejich tvorba vzniká. A v tomto kontextu pak a brubce „zjevení“ tváří, vstup historie do současnosti, osob minulých do aktuálních souřadnic, zprostředkování pocitu ztráty a nespravedlnosti konstruuje jejich metaforu vzpomínání. Jde jen o kontext méně viditelný a méně sdělitelný než například kontext galerie u Duchampovy *Fontány*. Zároveň tento kolektiv usiluje o skutečnou politickou proměnu, metaforičnost jejich práce úzce balancuje na hranici s reálnou akcí.

Silnou vizuální stránku pak předvádí kolektiv GAC například v grafických značeních a symbolech konstruovaných jako dílčí vizuální metafory, jak lze vidět například v jejich památníku *Park paměti* (2010).

---

<sup>537</sup> Grupo de Arte Callejero. *Grupo de Arte Callejero: Thought, Practice, and Actions*. Translated by Mareada Rosa Translation Collective. New York: Common Notions, 2019.



Grupo de Art Callejero. *Park Paměti* [instalace ve veřejném prostoru]. 2010.

Z uvedeného příkladu bychom mohli vyvodit, že vztah antinomie a heteronomie v praktikách současného umění je inherentně ambivalentní. Vidíme také, že převod teoretických postulátů do umělecko-kritického hodnocení není snadný a nejobtížnějším úkolem je pochopit perspektivu, ze které dílo nahlédneme, pochopit jeho vnitřní pravidla (tedy jeho autonomii), jakkoliv jsou to pravidla odehrávající se vně světa umění (tedy v jeho heteronomii).

Byl to Theodor Adorno, který položil do jádra estetické teorie tuto antinomii.<sup>538</sup>

„Distance estetické oblasti od praktických účelů se jeví vnitřně esteticky jako vzdálenost estetického objektu od vnímajícího subjektu: stejně jako nezasahují umělecká dála, nemůže ani subjekt zasahovat do nich; distance je první podmínka k obsahu děl.“<sup>539</sup>

Jeho východiskem je autonomní status umění, díky němuž se umělecká díla dostávají do kontrastu ke kapitalistické společnosti řízené účelovou racionalitou. Dokonce tak hovoří nejenom o umění, nýbrž estetickém vnímání jako takovém: „Všechny estetické kategorie je třeba určovat v jejich vztahu ke světu, stejně jako v rezignaci na něj.“<sup>540</sup> Pokud by podle Adorna umělecké dílo upustilo ze své autonomie, pak by se upsalo k „machinacím existující společnosti“<sup>541</sup> Adornovo pojetí autonomie uměleckého díla je příliš svázané s institucionální distancí vůči společnosti, respektive s logikou jejich výrobních podmínek. Až příliš idealistická představa, že umění i umělecké dílo je vyčleněné z výrobních vztahů vede Adorna k popisu estetiky jako čisté produktivní síly. Produktivní síla imaginace se v Adornově interpretaci stává enklávou odlišného způsobu produkce.

<sup>538</sup> T. W. Adorno. *Estetická teorie*.

<sup>539</sup> *Tamtéž*, s. 408.

<sup>540</sup> *Tamtéž*, s. 184.

<sup>541</sup> *Tamtéž*, s. 310.

Zároveň však Adorno tvrdí, že umělecká díla si mohou přivlastnit heteronomnost, tedy, jak říká, svou „vpletenost do společnosti,“<sup>542</sup> protože sama jsou zároveň společenským produktem o obrazem společnosti. Možnost změny a zvratu v heteronomii mají ale pouze díky své autonomii.<sup>543</sup> Pokud by umělecké dílo překročilo svoji autonomii a vstoupilo do heteronomie, pak by negovalo sebe jako umění.

V případě GAC vidíme, že tato hranice je velmi tenká. Zároveň je, jak tvrdí Seel i Adorno, třeba nechápat dílo jako artefakt, ale jak proces, či dle Ricoeura jako významuplnou strukturu. Pokud by se aktivity GAC soustředily pouze na tradiční formy protestu, skutečně by tuto hranici překročily ve prospěch aktivismu a metaforičnost jejich akcí by zmizela. Jejich práce ale není tradiční, má v sobě objevitelskou sílu, otevírá nové způsoby čtení přítomnosti prostřednictvím vyrovnání se s minulostí.

Nelze zároveň očekávat, že všechna umělecká díla budou rozkol s političností vyjadřovat prostřednictvím té formy, která je daným filozofům blízká. Pro Adorna je právě forma klíčová – chápe ji přesto velice široce, jako způsob, jak je dílo organizované, jak se jeví a jakým způsobem zprostředkovává obsah. „Estetická forma je objektivní organizací všeho, co se vyskytuje uvnitř uměleckého díla, do něčeho konzistentně výmluvného.“<sup>544</sup> Uvádí příklad Beckettových děl, která „zdánlivě“ postrádají smysl, avšak i ve své absurdnosti nakonec „končí v něčem, co je podobné smyslu.“<sup>545</sup> [...] u Becketta panuje parodická jednota místa, času a děje s umně vystavenými a vyváženými epizodami a katastrofou, jež nyní záleží v tom, že nenastupuje.<sup>546</sup> Negace smyslu u Becketta tak není sto vymanit se z charakteru zdání smyslu, zároveň však jednotou díla otřásá. Ačkoliv Adorno mluví velmi obecně, můžeme dovodit, že negací v tomto případě míní negaci určitého žánru. Porušení struktury umění není opuštěním umění. Přesto jsou hesla umění jako život tradiční metou avantgardně smýšlejících uměleckých strategií, a to od historických avantgard až do současnosti.

V případě historických avantgard, jak tvrdí Bürger, není negován předchozí projekt či styl, nýbrž instituce umění oddělená od životní praxe lidí. Když avantgardisté požadují, aby se umění opět stalo praktickým, tento požadavek neznamena, že by měl obsah uměleckých děl získat společenský význam.“ Cílem avantgardistů tak není začlenit nové umění do životní praxe buržoazní každodennosti naplněnou účelovou racionalitou, nýbrž snaží se „zorganizovat *novou* životní praxi na bázi umění.“<sup>547</sup>

Tento požadavek reflektuje Rancière ve svém prvním scénáři estetických revolucí, umění se promění na život, požadavek, který, jak ukazuje Bürger, u historických avantgard selhal a neoavantgardy se už nesnažily o jeho překročení. Pokud bychom však do této diskuse vnesli metaforičnost umění, bude zřejmé, že po zrušení umění stále ještě existují takové aktivity, které přináší estetické či metaforické kvality, aniž by nezbytně musely mít status umění. Fragmenty uměleckosti můžeme najít v jakémkoliv jevu, pakliže jeho konfigurace k tomu bude vybízet.

Zároveň leccjaká umělecká díla, která ani nespádají boj se svým statusem uměleckého díla a operují ryze v rámci tradičních uměleckých médií a strategií, jsou mnohem prázdnější a otřepanější než praxe

---

<sup>542</sup> *Tamtéž*.

<sup>543</sup> *Tamtéž*, s. 310–311.

<sup>544</sup> *Tamtéž*, s. 190.

<sup>545</sup> *Tamtéž*, s. 204.

<sup>546</sup> *Tamtéž*.

<sup>547</sup> P. Bürger. *Teorie avantgardy*, s. 107.



kolektivu GAC, který je zajímavý nejenom svými výstupy, „díly“, nýbrž i systémem kolektivní praxe a modelem procesů produkce významu, jež spoluutváří.

Kromě rozpuštění umění v životě se objevuje ještě jedno nebezpečí – umění jako kýč. U Adorna vidíme velkou potřebu odlišit kýč a komerční estetiku od umělecké autonomie nejenom díky cílům, které takové obrazy nesou (tedy vytvoření falešné potřeby ve prospěch konzumu a podporování primitivních pudů), ale i díky samotnému jejich výrazu: „Modelem estetické vulgárnosti je dítě, které na reklamě přimhužuje oči, když si pochutnává na kousku čokolády, jako kdyby to bylo hříšné.“<sup>548</sup>

Kýč nese vůči dominantní kultuře obsahuje afirmativní moment. Takto uvažuje i Gert Ueding v souvislosti se zrodem kýče,<sup>549</sup> který situuje do buržoazní středostavovské rodiny raného kapitalismu. Nejenom ekonomická dostupnost produktů kýče (od předmětů až po literaturu), a tedy nekvalitnost, průmyslovost, typizovanost, simplifikovanost a repetitivnost, ale i zkušenost z kýče jsou klíčovými faktory pro jeho rozpoznání. Tato zkušenost má za cíl především posílit strach z vlastního jednání, ze světa „tam venku“.<sup>550</sup> Kýč konzervuje přežití formy existence, tvrdí Ueding.<sup>551</sup> Pro literaturu 19. století šlo především o oblast rodiny a domácnosti – například zahrádka reprezentovala často přírodu, prostor nezávislosti a svobody.<sup>552</sup> Čtení o pracích na zahrádce tedy mohlo navodit pocit dostatečné svobody a zároveň dostatečný respekt či strach z reálného boje s nesvobodou jiného typu.

Podle Adorna mají všechna umělecká (tedy autonomní) díla obsahovat reflexivní moment, který vede k emancipaci. Racionalita je v jeho případě vnímaná jako širší mód, který může být (stejně jako estetika) podroben ideologii (estetická vulgárnost či účelová racionalita), ale může se jí i vzepřít (estetika umění a v umění obsažená racionalita). Díla uvnitř galerijního systému tak mohou selhat také, a to v jejich nedostatečném emancipačním momentu, v naprosté afirmaci sklouzávající ke kliše a vulgárnosti. Je to právě kategorie otřepané metafory, která v tomto ohledu může být velice užitečná. Jakkoliv totiž umělecká díla splňují požadavek na svoji autonomii a mohlo by se zdát, že i reflexivní moment, stále může jít o špatná umělecká díla, špatná právě proto, že jsou vyhaslá, otřepaná.

Řada otřepaných metafor funguje jako kýč, některé ale dobře naplňují svoji rétorickou funkci. Bylo by tedy třeba hlubšího zkoumání rétoriky a kýče, abychom v rámci otřepaných metafor dovedli přesněji rozlišovat – nelze totiž jednoduše shrnout například všechn design pod kategorii otřepaných metafor jen proto, že nejsou uměleckými díly a nelze každému uměleckému dílu přisoudit kvality živosti, pakliže je nemá. V tomto ohledu by pomohlo i Seelova kategorie atmosférického jevení, která de facto označuje funkční věci či jevy s estetickým rozměrem, a která má neutrální vyznění, šlo by tedy o jakýsi střed pomyslného barometru.

V neposlední řadě se zdá být problematická ta vrstva vztahu autonomie a heteronomie uměleckého díla (u Adorna i Rancièra), která do jádra umělecké reflexe postupuje společenský boj, respektive zakořeněnost estetického systému ve fixních hierarchiích a apelech marxistické teorie, v níž cílem umění je revolta proti kapitalistickému účelově-racionálnímu systému a v níž tuto revoltu zprostředkovává forma či výraz uměleckého díla. Převedení společenského dění do imanentních rysů formy je pro Adorna jediným autentickým způsobem, jak může umění přispět kritickému poznání

---

<sup>548</sup> *Tamtéž*, s. 313.

<sup>549</sup> Gert Ueding. „Rhetorik des Kitches“. Jochen Schulte-Sasse (ed.). *Literarischer Kitsch*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1979, s. 65–89.

<sup>550</sup> *Tamtéž*, s. 75.

<sup>551</sup> *Tamtéž*, s. 76.

<sup>552</sup> *Tamtéž*.

společnosti. Fakt, že umění funguje jako negace systému, vysvětluje Adorno především z polaritního vidění vztahu umění a kapitalistické společnosti. Vzhledem k socioekonomickým podmínkám předválečným a poválečným, je zcela pochopitelné, že tato dichotomie prostupuje coby ústřední motiv i estetické kategorie. Umění přibližuje to, co se nám odcizilo, přibližuje člověku zpátky jeho lidství ztracené v účelové racionalitě vykořisťování a konzumu. Proto možná až příliš Adorno lpí na výsledné kritičnosti díla samotného, reflexi krizi smyslu rozprostírá do dvou hodnotících kritérií: „ve významných dílech se negace smyslu utváří jako negativnost, v ostatních se pak odráží strnule a pozitivně.“<sup>553</sup> Tuto dichotomii přebírá i Bürger, který při analýze podmínek avantgardního umění, přejímá koncepci dvojího charakteru umění v buržoazní společnosti.

„Protože je umění odděleno od životní praxe, mohou do něj být začleněny všechny potřeby, jejichž uspokojení v každodenní existenci znemožňuje princip konkurence, prostupující všemi oblastmi života. Hodnoty jako lidskost, radost, pravda, solidarita jsou jakoby vytlačeny ze skutečného života a zachovány v umění. Umění má v buržoazní společnosti rozporuplnou roli: navrhuje obraz lepšího řádu, a potud protestuje proti špatnému stávajícímu pořádku. Ale tím, že uskutečňuje obraz lepšího řádu ve fiktivním zdání (Schein), ulevuje stávající společnosti od tlaku sil zaměřených na změnu.“<sup>554</sup>

Je pravda, že i v *Estetické teorii* probleskují pasáže, které rozšiřují společenskou funkci umění směrem k metafyzice, avšak dále se Adorno tímto směrem nepouští.

„Poněvadž umělecká díla registrují a objektivizují vrstvy zkušenosti, jež sice tvoří základ vztahu k realitě, ale jsou v něm vždy téměř zakryty věcí, je estetická zkušenost podstatná jako zkušenost společenská, tak i metafyzická.“<sup>555</sup>

Oproti tomu u Seela, Ricoeura či Noëho nalézáme emancipační moment v dialogu, rekontextualizaci či imaginaci. Jejich emancipace nechápe jedince jako představitele určité třídní vrstvy, jakkoliv jeho příslušnost a identifikaci s určitou skupinou nepopírá. Cílem emancipace těchto autorů je především člověk sám a jeho snaha svobodně nahlédnout sám na sebe a společnost, ve které se nachází. Heuristický potenciál živé metafory nesměruje k určitému cíli, nýbrž nechává subjektu svobodu rozhodnutí, jak se zakoušením heterogenity i prožitkem fikčního světa naloží. Umění jako metafora díky svému inherentní napětí mezi autonomií a heteronomií poskytuje podněty, vhléd do cizího světa i nový náhled na náš svět, přináší dialog a empatii. Domnívám se, že především skrze spoluprožívání, nové představy a emoce lze dosáhnout proměny mezilidských vztahů i vztahu k sobě samému, přičemž umění je jedním z prostředků, jak spektrum změny rozšiřovat. Politický boj byl, je a bude součástí světa umění a jakkoliv je nezbytný a potřebný, neměl by být trvale zapuštěn do jádra estetických kategorií v té podobě, v jakém jej tam ponechala frankfurtská škola – jde o historické kategorie estetiky, které je třeba aktualizovat a nově interpretovat.

---

<sup>553</sup> T. Adorno. *Estetická teorie*, s. 204.

<sup>554</sup> P. Bürger. *Teorie avantgardy*, s. 108.

<sup>555</sup> T. Adorno. *Estetická teorie*, s. 408.

## 8.2. Antiestetičnost

Hlavní myšlenkou této práce je přesvědčení, že umění je metaforické, je tvořené živou metaforou a estetický rozměr je v případě umění manifestován jeho metaforičností. Jakkoliv je teorie umění jako metafory míněna především jakožto interpretační nástroj, protíná také dosud neuzavřený spor o estetickou funkci umění. Přesvědčení, že umění má estetickou podstatu, panovalo v oblasti estetiky a teorie umění zhruba do šedesátých let dvacátého století, do doby, než ho narušily neoavantgardní umělecké tendence. Díky nim začala být estetická rovina umění zpochybňována a uváděna jako nedostatečná pro definici nově vznikajících uměleckých strategií. V první části tohoto textu představím a shrnu hlavní proudy a přístupy diskuse týkající se problematiky odmítání estetické definice současného umění od šedesátých let až do současnosti. V aktuálním diskurzu se zaměřím především na kritickou revizi pojmů estetický a antiestetický (či antiestetický) při stanovení podmínek produkce současného, tedy postkonceptuálního umění tak, jak je předkládá Peter Osborne. Právě v návaznosti na něho vzniká přesvědčení, že současné umění je postestetické.<sup>556</sup> V druhé části pak především za pomoci argumentů Camiela van Winkela, Martina Seela a Juliane Rebentisch ukážu, že i v konceptuálním a postkonceptuálním je konstitutivní zkušeností z umění zkušenost estetická. Takové tvrzení lze učinit především díky historicky-kritickému nahlédnutí pojmu estetická, demytizaci pojmů spojených s konceptuálními tendencemi a díky rehabilitaci pojmu estetická zkušenost.

Bohdan Dziemidok ve svém kanonickém textu „Spor o estetickou podstatu umění“ z roku 1988 uvádí, že problém vztahu konceptuálního umění a teorie přinesl jednu z nejdůležitějších debat posledních třiceti let.<sup>557</sup> Jakkoliv se dnes diskurz teorie umění posunul, tento problém se stále vynořuje jako nevyřešený, a to od umělecké praxe až po estetiku. Je tomu především proto, že současné umění je uměním postkonceptuálním,<sup>558</sup> a tedy nedořešené problémy spojené s konceptuálním uměním krystalizují ve strategiích současných tendencí. A objevují se nejenom samotných dílech, nýbrž především ve způsobech jejich interpretace, vřazování do širších celků v určité dramaturgické režii i v jejich společensko-institucionální relevanci. Problém odmítání estetické podstaty umění i konstrukce pojmu antiestetičnosti v sobě vposled obsahuje skrytou formu exkluze určitých uměleckých tendencí.

Jak trefně upozorňuje Ondřej Dadejík, pakliže teorie není schopná postihnout a absorbovat nové směry umění, může se z ní stát elitní či vylučující kánon.<sup>559</sup> Umělecká tradice významně spoluutváří naši kulturní identitu, splétá jemné tkanivo hodnot a norem, čímž se sama o sobě stává hodnotou.<sup>560</sup> Dadejík se dále zamýšlí, jak tyto normy zakonzervovaného diskurzu ovlivňují současnou praxi. Obrací se k teorii Paula Crowthera,<sup>561</sup> který na kulturním poli rozlišuje dvě osy normativity – první napomáhá rozpoznat umění od ostatní kulturní praxe a druhá určuje kritéria pro rozlišení hodnoty jednotlivých

---

<sup>556</sup> Armen Avanesian. „Úvod“. In: Týž– Andreas Töpfer. *Spekulativní kresba 2011–2014*. Přeložili Václav Janoščík, Katarína Hládeková a Josef Řídký. Praha – Brno: Centrum současného umění – FaVU VUT, 2020, s. 9.

<sup>557</sup> B. Dziemidok. „Spor o estetickou podstatu umění“.

<sup>558</sup> Tato teze Petera Osborna se stala už všeobecně přijímanou normou. P. Osborne. *Anywhere and not at All*.

<sup>559</sup> Ondřej Dadejík. „Estetický problém současného umění“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2009, č. 6–7, s. 26.

<sup>560</sup> *Tamtéž*.

<sup>561</sup> Paul Crowther. *Defining Art, Creating the Canon, Artistic Value in an Era of Doubt*. Oxford: Clarendon Press, 2007, s. 15–17.

uměleckých děl.<sup>562</sup> Stejně tak existují dva způsoby vylučování – jeden otevřeně prosazuje nadřazenost jedné kulturní skupiny nad ostatními. Tím vylučuje ostatní ze společenské participace, pakliže se nevzdají se své identity ve prospěch dominantního diskurzu. Druhá forma exkluze je však nebezpečnější – je zamlčená a skrytá v nastavené normativitě, zapuštěná do sítě diskurzu a jeho hodnot a metod. Zatímco první forma exkluze bývá explicitně odmítána a potlačována, o druhé se takřka nemluví. Mohla bych dodat, že pod uvedeným tvrzením si lze představit jakoukoliv situaci, v níž uslyšíme, že „takto se nedělá“, „toto sem nepatří“ „toto není správná metoda“, „taková forma není naší prioritou“, „takto to vyšlo“, „toto je subjektivní hodnocení či výběr“, „toto není zajímavé“, „není na to prostor“, „k tomuto nejsou materiály,“ „na toto nejsou finance“. Způsobů, jak manifestovat druhou formu exkluze je značné množství, avšak žádný z nich není explicitní, a tedy zjevně napadnutelný.

Dadejvík toto nebezpečí přesně shrnuje:

„Je nasnadě, že ve smyslu tohoto představování určitých faktů coby samozřejmých jednotek evidence může teoretická disciplína sehrát výrazně negativní roli, a stát se tak legitimizující *praxí* kulturního vylučování. Taková teorie však nutně selhává pro svou dogmaticí, resp. Pro uzavřenost vůči své možnosti vlastní falzifikace.“<sup>563</sup>

Každá umělecká instituce s sebou ve svém zaměření a řízení nese určitou koncepci a tato koncepce nemůže nebýt bez teoretických argumentů pro aplikaci v praxi. Tento pohyb není jednosměrný, i samotní umělci tvoří na základě určitého přesvědčení, postoje, který se následně promítá do výrazu díla. Teorie tedy nezůstává jen na stránkách odborných časopisů, ale hluboce prostupuje, byť zjednodušeně a nesystematicky, do umělecké praxe.

Jakkoliv by se těchto zamlčených konfliktních ploch dala najít celá řada, v tomto textu zůstanu v oblasti sporu o estetickou povahu umění. Dziemidok uvádí, že „představa, že umění má estetickou podstatu, ovládala soudobou estetiku až do šedesátých let téměř bez zpochybnění.“<sup>564</sup>

Pod estetickou koncepcí umění Dziemidok rozumí tato dvě přesvědčení:

- 1) Estetická funkce umění je jeho hlavní funkcí a vzniká v dialogu s uměleckým dílem ve specifické estetické zkušenosti. Estetické zážitky jsou rozdílné od kognitivních, metafyzických, morálních, náboženských či erotických zážitků.
- 2) Základními rysy uměleckého díla jsou estetické vlastnosti a hodnoty. Ty jsou výsledkem tvůrčí schopnosti umělců, zručných při práci s médii typickými pro jednotlivé druhy umění. Tyto hodnoty se aktualizují a vyjevují až při estetické recepci. Estetické hodnoty coby základ umění jsou přímo spojeny s estetickou zkušeností.<sup>565</sup>

Ačkoliv tyto dvě teze vypadají neutrálně, není tomu tak. Už samotný spor o estetickou podstatu umění v sobě obsahuje implicitní hierarchičnost. V prvním bodě se ukazuje být problematickým vyvážení estetické zkušenosti ze škály dalších aktivit myslí. Snaha vytvořit jedinečné postavení estetickým soudům (datovaným především od vydání *Kritik Immanuela Kanta*) legitimní, je zároveň příliš reduktivní uvažovat o estetice jako iluzivní bublině, která nezasahuje jiné sféry lidských aktivit než oblast estetického zálibení. V tomto textu se budu přiklánět k názoru, že estetická zkušenost je

---

<sup>562</sup> O. Dadejvík. „Estetický problém současného umění“, s. 26.

<sup>563</sup> *Tamtéž*, s. 27.

<sup>564</sup> B. Dziemidok. „Spor o estetickou podstatu umění“, s. 303.

<sup>565</sup> *Tamtéž*, s. 304.

specifickým druhem kognitivního aktu a kultivuje lidské vědomí v oblasti percepce, reflexe, jednání i představivosti.

Celá řada aspektů druhého Dzemidokova bodu pak poukazuje právě na onu zamlčenou normativitu, a to přímo uvnitř jádra estetické definice. Jakkoliv se i tato definice proměňovala, vždy šlo spíše o kosmetické úpravy vzhledem k lidské zkušenosti. Namísto kategorie krásna se začalo operovat s estetickými vlastnostmi a hodnotami, namísto libosti s estetickým zážitkem či zkušeností.<sup>566</sup> Dziemidok uvádí, že udržováním estetické teorie umění bránili teoretici nejenom platnost svých teorií, nýbrž i autonomii umění.<sup>567</sup>

Specifickou kapitolou jsou antiesencialisté, kteří se inspirovali Wittgensteinovými *Logickými zkoumánímí* (W. B. Gallie,<sup>568</sup> Morris Weitz,<sup>569</sup> Paul Ziff,<sup>570</sup> William Kennick<sup>571</sup>).<sup>572</sup> Jejich argumenty byly následující: Estetická povaha umění implikuje estetickou podstatu umění, estetické teorie tedy přicházejí s neoprávněným esencialismem a beznadějným hledáním podstaty pojmů či jevů jako umění, krása či uměleckého díla, protože tyto se neustále proměňují. Nemají společné vlastnosti a jsou bez jasně ohraničeného významu. Jejich otevřenost znemožňuje stanovit podmínky nutné a postačující k jejich definici. Proto je jakákoliv esenciální definice nemožná.<sup>573</sup>

V šedesátých a sedmdesátých letech však vstoupila na uměleckou scénu neoavantgarda, která podle Dziemidoka narušila nejen ústřední myšlenku estetické koncepce umění, ale i všechny její předpoklady či východiska – a to jak v rámci praxe, tak teorie. V tomto vidí Dziemidok největší rozdíl mezi avantgardou a neoavantgardou. Peter Bürger ale například považuje za nejvýraznější rozdíl jejich vztah k sociální revoluci, k přetvoření umění v život.<sup>574</sup> Historické avantgardy podle Bürgera v tomto ohledu selhaly – nezrušily společenskou instituci umění, nesjednotily umění v život). Jejich útok ale zviditelnil instituci umění a její limity. Ty podle Bürgera spočívají právě v umělecké autonomii, a tedy zdánlivé bezfunkčnosti umění v buržoazní společnosti. Kategorie uměleckého díla byla podle Bürgera touto nezdařenou revolucí posílena – za umělecké dílo se začal považovat i *object trouvé*, nalezený předmět z běžného života.<sup>575</sup> Dzemidok však namísto posílení hovoří o konci. Dziemidok shrnuje, že tradiční estetická koncepce je zpochybňována prakticky ve všech složkách (tvůrčí akt, umělcovo řemeslo, individuální exprese, jedinečnost uměleckého objektu i zážitek z recepce či hodnocení díla).<sup>576</sup>

Domnívám se, že ono zpochybnění se netýkalo zdaleka všech předpokladů, a také, že nepochybně existoval velký rozptyl v prohlášeních jednotlivých umělců i jejich tvorby stejně jako v interpretačních východiskách teoretiků a kritiků. Jinými slovy – schematický obrázek, který nám estetika předkládá, stojí na několika zamlčených normativech – rigidním používání uměleckých pojmů teoretiky, vágním používáním těchto pojmů umělci, neschopnosti vlastní interpretace uměleckých děl a v neposlední řadě na kolizi normativního vkusu teoretiků a kritiků vůči nové produkci.

---

<sup>566</sup> *Tamtéž*, s. 305.

<sup>567</sup> *Tamtéž*.

<sup>568</sup> W. B. Gallie. „Art as an Essentially Contested Concept“. *Philosophical Quarterly*. 1956, č. 6, s. 79–114.

<sup>569</sup> Morris Weitz. „The Role of Theory in Aesthetics“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1956, č. 15, s. 27–35.

<sup>570</sup> Paul Ziff. „The Task of Defining a Work of Art“. *The Philosophical Review*. 1953, č. 62., s. 58–78.

<sup>571</sup> William E. Kenninck. „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?“ *Mind*. 1958, č. 67, s. 317–334.

<sup>572</sup> B. Dziemidok. „Spor o estetickou povahu umění“, s. 308.

<sup>573</sup> *Tamtéž*.

<sup>574</sup> P. Bürger. *Teorie avantgardy*, s. 114–115.

<sup>575</sup> *Tamtéž*, s. 115.

<sup>576</sup> B. Dziemidok, „Spor o estetickou povahu umění“, s. 311.

Ostatně i sám Dziemidok uvádí, že jeho oblíbené umění není neoavantgardní. Jako milovník umění doufá, že neoavantgardní umění, jakkoliv kulturně relevantní fenomén tvoří, nevytláčí a nenahradí veškeré umění. Ve výsledku je neoavantgarda podle Dziemidoka skutečně spíše útvarem, který „překračuje hranice umění“.<sup>577</sup>

Lze však zpochybnit tvrzení, že konceptuálním a dalších progresivním uměním byla zrušena koncepce umění, jak ji známe. V druhé části tohoto textu se na konkrétních příkladech vrátím k několika hlavním problémům, které kolidují s definicí estetické povahy umění. Sporná místa budou označena jako mýtus dematerializace, mýtus čisté ideje a mýtus zrušení uměleckého díla.

Koncem šedesátých a počátkem sedmdesátých let zamítají estetickou koncepci kognitivní teorie a kulturologické teorie. Přesvědčení, že hlavní funkcí umění je jeho kognitivní rozměr pochází již z antiky, nicméně Nelson Goodman ve svých *Jazycích umění* představil takový symbolický systém umění, že se tento přístup stal opět populárním. Goodman chápe estetickou zkušenost jako kognitivní zkušenost svého druhu.<sup>578</sup> Kognitivistický proud pak rozšířilo i dílo Arthura Danta *Transfigurace všednosti*,<sup>579</sup> kde nalezneme následující tezi: umělecká díla jsou vždy o něčem, a proto je dílo způsobem výpovědi o skutečnosti.

Kulturologickými teoriemi označuje Dziemidok takové přístupy, jež chápou umění jako kulturní a sociální jev a pojmy jako „umělecký svět“ „společenská praxe“ „kulturní kontext“ či „pravidla kulturní interpretace“ nahrazují pojmy spojené s estetickou zkušeností. Jde například o autory jako George Dickie,<sup>580</sup> Timothy Binkley,<sup>581</sup> Jerzy Kmita,<sup>582</sup> John Fischer<sup>583</sup> ad.

Spor o estetickou podstatu umění vyvrcholil zhruba zkraje osmdesátých let, v momentu, kdy řada autorů začala estetickou koncepci umění bránit,<sup>584</sup> především Monroe C. Beardsley,<sup>585</sup> na kterého významně navazoval mimo jiné i Paul Ricoeur či Harold Osborne.<sup>586</sup> Specifický přístup zvolil Tadeusz Pawlowski, zastánce tzv. panestetismu. Dziemidok však koncepci panestetismu kritizuje. Ačkoliv podle něj dovede vytvořit kontinuum mezi tradiční a neoavantgardní tvorbou, nedovede Pawlowskiho panestetismus rozdílné estetické jevy či jejich popis a interpretaci.<sup>587</sup>

Následní přívrženci estetické teorie, jakkoliv je Dziemidok spíše vítá, a tedy příliš kriticky nehodnotí, nezavrhují estetickou rovinu v uměleckých dílech, nicméně vytváří pro ni takové definice a podmínky,

---

<sup>577</sup> *Tamtéž*, s. 310.

<sup>578</sup> *Tamtéž*, s. 312. Viz též N. Goodman. *Jazyky umění*.

<sup>579</sup> A. C. Danto. *Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*.

<sup>580</sup> G. Dickie. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*.

<sup>581</sup> Timothy Binkley. „Deciding about Art: A Polemic Against Aesthetics“. In: Lars Aagaard-Mogensen (ed.). *Culture and Art*. Atlantic Highlands (NJ): Humanities Press 1976, s. 90-109. Dále také týž. „Piece: Contra Aesthetics“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1977, č. 35, s. 265–277. (česky: Timothy Binkley. „Piece: Proti estetice“. In: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov [eds]. *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2010 s. 277–301.)

<sup>582</sup> Jerzy Kmita. „Sztuka i świat wartości“. In: Maria Tyszkowa – Bogusław Żurkowski. *Wartości w świecie dziecka i sztuki dla dziecka*. Warszawa – Poznań: PWN, 1984, s. 138–160.

<sup>583</sup> John Fischer. „Evaluation without Enjoyment.“ *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1968, roč. 27, č. 2., s. 135–139.

<sup>584</sup> B. Dziemidok. „Spor o estetickou povahu umění“, s. 315.

<sup>585</sup> M. C. Beardsley. *Aesthetics*; týž. *The Aesthetic Point of View*.

<sup>586</sup> Harold Osborne. „What is a Work of Art?“. *British Journal of Aesthetics*, č. 21, 1981, s. 1–11.

<sup>587</sup> Tadeusz Pawlowski. „Awangarda: wartości estetyczne“. *Studia filozoficzne*, č. 11–12, 1982, s. 88–89.

u nichž bychom mohli říci, že vždy něco vylučují. John Fischer například dokládá, že umělecké dílo lze hodnotit bez jakékoliv souvislosti s estetickým zážitkem.<sup>588</sup> Tím se obloukem vracím k našemu úvodnímu argumentu o skrytých předsudcích v jádru samotných estetických pojmů. Dziemidok dále interpretuje teorii Micheala T. Mitias,<sup>589</sup> který ukazuje, že je správné rozlišovat mezi estetickou a uměleckou hodnotou uměleckého díla, přičemž v té umělecké dominuje umělecká kreativita a tvůrčí činnost. Protože tvořivost nepatří mezi bezprostředně vnímatelné vlastnosti, není možné ji označit za estetickou.

Za estetické dílo považoval Osborne: „Jakýkoliv artefakt, který za běžných podmínek poskytuje vnímatelům estetický zážitek.“<sup>590</sup> Paradoxně však spolu s obhajobou této definice z ní Osborne vyčlenil díla ready-madu, avantgard, hapeningu, land artu či konceptuálního umění.<sup>591</sup> Stejně přesvědčení, že ready-mady by neměly být součástí světa umění zastává například T. J. Diffley.<sup>592</sup>

Dziemidok uzavírá svůj velký exkurz poněkud rezervovaně – jako řešení vidí dvě cesty, přičemž každá oslabuje estetickou povahu umění – buď jejím přílišným rozšířením i za cenu ztráty původního významu a specifičnosti, anebo přijetím dalších funkcí do inherentní povahy umělecké zkušenosti.<sup>593</sup> Díky tomuto stručnému exkurzu do historie sporu o estetickou povahu umění jsme viděli, že ani u přehledových studií nelze předpokládat neutrální pozici při jejich sestavování a hodnocení. Stejně je třeba kriticky nahlížet i ty pojmy, na nichž je diskuse postavena (zde konkrétně estetická zkušenost), přestože je autoři prezentují coby platné a samozřejmé. Dziemidok se sám přiklonil na stranu exkluze – některé umění zůstává estetické, jiné (to nové) je konstruováno jiným způsobem. Takové rozdělení považuji za nefunkční.

Jaké tedy navrhuji řešení? Cesta, kterou zvolil Seel, a kterou v této studii následuji, si dle mého názoru vybírá třetí možnost: můžeme kriticky nahlédnout stereotypičnost vztahu estetických pojmů a uměleckého média a namísto toho se obrátit k charakteru a podmínkám estetické zkušenosti, nikoliv estetického objektu. Díky takovému obratu se rozpustí i nešťastný modernistický esencialismus, jenž v této diskusi je spíše na škodu než k užítku. Domnívám se, že bytostné provázání definice estetická s formou či médiem estetického objektu je právě oním chybným místem úvahy řady estetiků. Způsob „rozšíření“ estetické zkušenosti tak, jak předkládá nejenom Dziemidok, Seel odmítá: zkušenost umění je komplexní a syntetická událost, kterou nelze redukovat na percepční složku a přidanou rozumovou, politickou či jinou hodnotu. Ostatně ani samotnou estetiku neztotožňuje Seel pouze a jenom se smyslovostí. Seel také pojmenovává podmínky i stupně estetické zkušenosti natolik detailně, že je možné rozlišovat intenzitu a formy estetické zkušenosti od neumělecké po umělecké, ale zároveň natolik volně, aby jej nedeterminoval strašák média, zručnosti, vizuality či jiných, velmi často se stylově proměňujících kvalit.

Martin Seel v pojmu estetické zkušenosti inherentně propojuje kognitivní a smyslovou rovinu. Vyhýbá se tím všem typům nešťastných dělení, jež se snaží vybalancovat uměleckostí, estetičností a poznáním.

---

<sup>588</sup> J. Fischer. „Evaluation without Enjoyment“.

<sup>589</sup> Michael T. Mitias. „Creativity and Aesthetics“. In: Týž (ed.). *Creativity in Art, Religion and Culture*. Amsterdam: Rodopi, 1985 [1982], s. 56–63; týž. „The Institutional Theory of Artistic Creativity“. *British Journal of Aesthetics*. 1978, č. 18, s. 330–341.

<sup>590</sup> H. Osborne, „What is a Work of Art?“, s. 10.

<sup>591</sup> Dziemidok. „Spor o estetickou povahu umění“, s. 321.

<sup>592</sup> Terry J. Diffley. „O definování umění“. In: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2010 [1979], s. 203.

<sup>593</sup> *Tamtéž*, s. 342.

Zkušenosti z umění přisuzuje název umělecké jevení, jelikož jde o specifickou zkušenost v rámci estetického jevení. Tento základní předpoklad rozpracuji v textu dále. Dříve než tak učiním, představila bych ráda důsledky sporu o estetickou povahu umění, které pronikají i do toho nejaktuálnějšího diskurzu – do pojmu současného, respektive postkonceptuálního umění i do umělecké kritiky.

Někteří autoři (jako například Arthur Danto) pokračovali v ožívání diskuse o estetickou hodnotu umění až do současnosti. Typickým příkladem je Dantova poslední publikace *Co je umění* (2013). Výchozím místem rozkolu s jeho představou estetického objektu i zkušenosti je vznik ready-madu a apropiace. Tvrdí, že pokud nelze rozlišit objekt denní potřeby od umění, pak nelze určit, že role umění spočívá v jejich estetické přitažlivosti. Dantovým ústředním příkladem je Warholův ready-made *Brillo boxes*. Danto poukazuje, že důvodem, proč vzešlo toto dílo do dějin a proč bylo hvězdou ve Stable Gallery v roce 1964, je jeho „estetická excelence. Jeho červený, bílý a modrý design byl ohromující.“<sup>594</sup> Danto přisuzuje veškerou estetickou kvalitu grafickému a produktovému designu, zatímco v apropiaci tohoto díla estetickou hodnotu nespátřuje.<sup>595</sup> Tvrdí, že umělecká díla ztvárňují významy. Zároveň však kvůli pracím jako jsou Warholovy *Brillo Boxes*, nemůže konstatovat, že estetika je součástí definice umění.<sup>596</sup> „[...] je chybné tvrdit, že estetika je cílem vizuálního umění. V případě *Brillo Boxes* to totiž neplatí! [...] Nechci popírat, že možná existuje umění, jehož cílem estetika je [...] ale mohu říci, že většina umění, které je dnes vytvářeno, nemá za hlavní cíl poskytnutí estetické zkušenosti. A nemyslím si, že to bylo hlavním cílem většiny umění vyprodukovaného v dějinách umění.“<sup>597</sup>

Je očividné, že Danto vidí v kategorii estetická jakousi nefunkční a umění nevysvětlující kategorii, kterou obnažily zvláště strategie apropiace, deskriplingu a dematerializace. Namísto toho vyzdvihuje Piercovo odmítnutí pojmu estetický ve prospěch termínu axiagastický. Zjednodušeně to znamená vědu zkoumající to, co je hodné adorace, niterných pocitů a kontemplace. Danto oceňuje, že se Pierce snaží estetiku osvobodit od tradičního zájmu o krásu a distanci. Podle Danta definuje umění význam a jeho ztělesnění – umění přináší vědomí toho, co je možné, pravdivé a aktuální.<sup>598</sup> Absence estetiky je tak ve výsledku v Dantově perspektivě pozitivním aspektem. „Mnoho současného umění dnes vůbec není estetické, ale namísto toho má sílu významu a možnost pravdy, a záleží na interpretaci, jak tyto jevy rozehraje.“<sup>599</sup> Danto ve svém odmítnutí estetiky spatřuje progresivní krok. Neopomene se pochválit, že během svých dvaceti pěti let působení na New Yorkské scéně bylo jeho snahou popisovat umění jinak, než činili konzervativní kritici.<sup>600</sup> Domnívá se, že jeho rolí bylo vysvětlit čtenářům, o čem umění je a estetika v tom hrála pramalou roli.

Tato slova, vydaná ve stejném roce, ve kterém Arthur Danto zemřel, můžeme chápat i jako začátek uzavírání určitého historického estetického diskurzu probuzeného v šedesátých letech, rozjitřeného lety osmdesátými a vyhasínajícího v letech nultých. Jsou to slova převážně dvou generací teoretiků a estetiků, kteří vyrostli s jedním uměním, aby žili v přítomnosti umění jiného. Estetická teorie nebyla v jejich podání schopná se dostatečně rychle adaptovat, pochopit a včlenit nové umělecké formy, a tak přicházeli s teoriemi vylučování, odmítání či naopak vklínění nového do starých pojmů.

---

<sup>594</sup> Artur C. Danto. *What is Art*. New Haven (CT): Yale University Press, 2013, s. 147.

<sup>595</sup> *Tamtéž*, s. 148.

<sup>596</sup> *Tamtéž*, s. 149.

<sup>597</sup> *Tamtéž*, s. 151.

<sup>598</sup> *Tamtéž*, s. 154–155.

<sup>599</sup> *Tamtéž*, s. 155.

<sup>600</sup> *Tamtéž*, s. 155.



V témže roce, v roce 2013, vydává filozof a teoretik umění Peter Osborne publikaci *Všude nebo vůbec*,<sup>601</sup> v níž estetičnost považuje za součást současného umění. Nicméně i Osbornovy soudy obsahují neduh přílišné generalizace jedné umělecké tendence. Tato kniha, psaná v nultých letech, následuje po jeho dlouholetém výzkumu konceptuálních tendencí v umění. Je tedy logické, že jednak mezi konceptuálním a současným uměním nevidí přervu, nýbrž kontinuitu, zároveň je však jeho pohled možná až příliš ovlivněn konceptuálními formami, respektive anti-formami, a proto dochází k následujícímu přesvědčení: Estetická rovina současného umění je nezbytnou, nikoliv však postačující podmínkou. A právě tento bod níže detailněji rozvedeme.

Současné umění je podle Osborna uměním postkonceptuálním. S tímto argumentem nelze nesouhlasit. Nicméně protože je tomu tak, je nezbytné vyřešit staré problémy minulosti a soustředit se na ty konceptuální problémy, které v rámci kritiky, teorie a někdy i praxe se stále jeví jako nevyřešené. Podobně jako ústředním tématem této kapitoly je kritická revaluace estetické definice umění, Osborne kriticky uchopuje téma současnosti v umění. Ústřední otázkou Osbornovy publikace není tedy spor o estetickou povahu umění, jakkoliv i této problematice věnuje velmi obsáhlou kapitolu, nýbrž hledání podmínek určujících povahu současné umělecké produkce a fungování uměleckých institucí. Nesnaží se definovat či redefinovat uměleckou zkušenost, nýbrž v otázkách: Co je to současnost a co je to současné umění? hledá perspektivu globálnější.

Osborna zajímá skutečně především současná umělecká praxe a jakkoliv jeho publikace stojí na adorno-vských základech; spíše než pokračování Adornovy teorie nebo úvodu do Adorna jde o rozšířenou aplikaci filozofické kritiky, jak trefně poznamenává Jakub Stejskal.<sup>602</sup> Pro naše další zkoumání bude klíčová Osbornova charakteristika současného umění a následně i samotná definice současnosti.

Konceptuální dědictví se vepsalo i do podmínek současného, postkonceptuálního umění. Osborne pro jeho platnost stanovuje následující:

1. Současné umění je nezbytně konceptuální – je konstituováno pojmy, jejich vztahy a rozlišením umění a neumění.
2. Neodebratelná, avšak radikálně nepostačující podmínka současného umění je estetická dimenze. Každé umění potřebuje *nějakou* formu materializace – esteticky pocítenou a prostorově vnímanou.
3. Současné umění kriticky potřebuje antiestetické užití estetických materiálů.
4. Nekonečná expanze možných forem umění.
5. Současné umění je radikálně distributivní, a tedy nezbytně vztahové – musí zachovat jednotu díla napříč různými materiálními realizacemi napříč místy a časem.
6. Musí existovat historická ohebnost hranic této jednoty díla.<sup>603</sup>

Osborne si je vědom nezbytnosti posuzování umění uvnitř estetiky jako historického a společenského jevu.<sup>604</sup> Konkrétně uvádí, že umělecká významnost estetiky musí být chápána ve vztahu k historicky proměnnému vztahu mezi estetickými a jinými aspekty díla. Už však při výčtu těchto jinakostí se nám

---

<sup>601</sup> P. Osborne. *Anywhere and not at All*.

<sup>602</sup> Jakub Stejskal. „Peter Osborne: Anywhere and Not at All“ [review]. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*. 2014, roč. 51, č. 1, s. 155-161; Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, s. 155.

<sup>603</sup> P. Osborne. *Anywhere and not at All*, s. 48.

<sup>604</sup> P. Osborne. *Anywhere and not at All*, s. 45.

ukáže, jak reduktivně chápe Osborne samotnou charakteristiku estetických vlastností: stojí proti nim kognitivní, sémantické, sociální, politické a ideologické aspekty díla.<sup>605</sup> Ostatně to i velmi stroze vysvětluje – estetické je to, co je pocíteno myslí.<sup>606</sup> Stejskal si této redukce také všímá a komentuje, že Osborne redukuje estetičnost na smyslovou reakci na materiální formu díla.<sup>607</sup> Do takové definice Osborne promítá přesvědčení, že distinkce současného umění spočívá především v tom, že konstruuje či absorbuje ne-umění. Navazuje či replikuje tím Adornovu tezi o duálním charakteru umění jako autonomie a sociálního faktu.<sup>608</sup> Za největší problém takového uvažování, v němž umění je estetické, považuje Osborne skutečnost, že tento diskurz nereflexuje kritický a fundamentální význam antinomního vztahu estetických a ostatních aspektů kulturních a sociálních forem – například komodity, reklamy, masmédií a celého aparátu vizuální kultury. Osborne tvrdí, že tyto vůči umění (či spíše estetice) heteronomní faktory klade estetika do interní struktury díla, čímž se historicky mýjí s pochopením současného umění, jež naopak pracuje s antiestetikou, respektive antiestetstvím.<sup>609</sup>

Domnívám se, že jakkoliv se Osborne staví proti umělecké teorii konstruované na základě žánrů,<sup>610</sup> v kategorii antiestetična popisuje mnohem více žánr či styl než podmínky recepce. Ostatně celou perspektivu rozpoznávání umění nahlíží Osborne především z pohledu díla, umění či instituce umění a z této neutrální pozice ohledává vlastnosti uměleckého předmětu. Akcentace objektu, byť viděném v temporálním i geografickém kontextu, však naráží na úskalí tendenčnosti, a to paradoxně vzhledem k záměru jeho knihy.

Pokud nahlížíme dualitu umění z hlediska autonomie a heteronomie samotného objektu, dostaneme se do příliš schematických paralel: estetika coby autonomie a politika či sociální akce jako heteronomie estetiky. A tomuto konstruování hranic a identit na základě vylučování se snažím, jak už bylo řečeno, vyhnout. Především proto, že takové určení je příliš determinované a preskriptivní. A to nejenom co do účinku (kritická role umění je v této podobě příliš zúžena na třídní boj), vyloučení kognitivních aspektů jako součástí umělecké zkušenosti, ale i formální podoby díla. Má-li mít současné dílo, dle Osborna, antiestetické aspekty, pak z kategorie současného umění – pakliže tak označujeme i produkci dnešní, osm let po vydání jeho knihy, kdy se umělecké formy značně proměnily ve prospěch vizuality – musíme vyřadit zhruba polovinu současné umělecké produkce. Ani pokud bychom se podívali do jádra samotných konceptuálních manifestů, tedy děl, které v Osbornově perspektive primárně operují s antiestetickou či antiestetstvím, není situace jednoznačná. Sol LeWitt ve svých „Paragrafech o konceptuálním umění“ tvrdí následující:

„Dílo nemusí nezbytně být odmítnuto, pokud nevypadá dobře. Někdy to, co je nejprve chápáno jako podivné, se může nakonec stát vizuálně libým.“<sup>611</sup> LeWitt tak vyjadřuje zároveň svobodu a osvobození od tradičních konvencí libosti (či estétství), ale zároveň anticipuje transformaci vnímání prostřednictvím změny módy reprezentace. Nemůžeme tedy tvrdit, že konceptuální umění primárně usilovalo o antiestetické formy – jejich cílem byla proměna vnímání, emancipace médií i způsobů distribuce, nikoliv produkce „ošklivého“ umění. Nelze proto ani položit základy argumentace na tezi,

---

<sup>605</sup> *Tamtéž*, s. 45.

<sup>606</sup> *Tamtéž*.

<sup>607</sup> J. Stejskal. „*Peter Osborne: Anywhere and Not at All (recenze)*“, s. 159.

<sup>608</sup> P. Osborne. *Anywhere and not at All*, s. 44.

<sup>609</sup> *Tamtéž*, s. 46.

<sup>610</sup> *Tamtéž*, s. 45.

<sup>611</sup> Sol LeWitt. „Paragraphs on Conceptual Art“. In: Alexander Alberro – Blake Stimson (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge (MA): MIT Press, 1999 [1967], s. 12.

že strategie amatérismu, nelibosti či antimaterialismu definují paradigmatickou proměnu, na kterou navazuje současné umění.

Rozhodně nezpochybňuji tezi, že umělecká díla v sobě obsahují pnutí mezi autonomií a heteronomií, tato skutečnost leží v jádru moderního umění. Navrhuji však přesunout tuto dialektiku do zkušenosti z umění, nikoliv díla samotného. Ricoeur pracuje také s antinomií, když přichází s označením rozdělené metaforické reference.<sup>612</sup> Ta popisuje zkušenost z metafory, která představuje svět-jako, ale zároveň se propisuje do reálné zkušenosti a představ recipienta. Pokud tuto antinomií umístíme uvnitř zážitku z díla, pak estetická zkušenost z umění bude znamenat možnost změny, transformaci představ i poznání prostřednictvím představ recipienta. Pokud budeme estetickou zkušenost z umění a režim, v němž se tato transformace odehrává, rozdělovat na estetický a „jiný“, pak repetitivně kopírujeme sedimentované elitářství modernismu.

Tuto dvojí perspektivu lze pozorovat i v samotném popisu času v umění, konkrétně v současném umění. Pro Osborna je redefinice současnosti klíčovým nástrojem kritiky. Zpochybňuje zvláště jednotu temporálního režimu přítomnosti. Koncept přítomnosti je spíše inherentně spekulativní, projektuje do přítomnosti různé časy různých zkušeností.<sup>613</sup>

Podle tohoto přesvědčení pak Osborne i kategorizuje hlavní paradigmatu umění. Idea modernosti představuje směřování k novému, přítomnost je přechodem k budoucím horizontům.<sup>614</sup> Avantgarda coby radikalizovaná a politická moderna pak směřuje také do budoucnosti, ovšem prostřednictvím rozkolu mezi minulostí a přítomností. Současné umění se odlišuje od umění postmoderního nejenom díky jinému užití média, ale především díky proměněnému vztahu k času.

Je to určitá míry fikčnosti přítomnosti současnosti, která ji odlišuje od modernity. Jde o operativní fikci, která reguluje rozdíl mezi minulostí a současností v rámci současnosti.<sup>615</sup> Současnost je utopií s negativní i pozitivní stránkou – negativní obsahuje popření jejích budoucích, spekulativních či anticipatorních základů, pozitivní stránka obsahuje imaginaci.<sup>616</sup> Fikce současnosti je bezpochyby geopolitická fikce, tvrdí Osborne.<sup>617</sup> V různých časových pásmech, politických aspektech životů, avšak v masivně technologicky propojeném světě, se přítomnost jeví spíše heterochronická – jako časovost různých časových koexistencí přítomnosti. Každá přítomnost má svoji specifickou geopolitickou prehistorii a je svým subjektem času. Osborne v inspiraci Ricoeurem uvádí, že modernita má absolutní subjekt – „naši“ modernitu, jež píše dějiny.<sup>618</sup> Oproti tomu „naše současnost“ znamená spojení plurality temporality, v níž přiznáváme existenci variabilních, spolupřítomných já.<sup>619</sup> Je to zvláště kultura fotografie a postfotografie, která nejjasněji vyjadřuje charakter současnosti.<sup>620</sup> Jednota současnosti – nejen časová, ale i prostorová, je disjunktivní a antagonistická.<sup>621</sup>

---

<sup>612</sup> P. Ricoeur. *La métaphore vive*.

<sup>613</sup> P. Osborne. *Anywhere and not at All*, s. 23.

<sup>614</sup> *Tamtéž*, s. 24.

<sup>615</sup> *Tamtéž*, s. 23.

<sup>616</sup> *Tamtéž*.

<sup>617</sup> *Tamtéž*, s. 25.

<sup>618</sup> *Tamtéž*.

<sup>619</sup> *Tamtéž*.

<sup>620</sup> *Tamtéž*, s. 24.

<sup>621</sup> *Tamtéž*, s. 25.

Umění je privilegovaným způsobem manifestace času.<sup>622</sup> Na umění to pak klade reflexivní nároky – musí se vztahovat k socioprostorové ontologii vlastních mezinárodních stránek a vztahů. Stejně tak současné, tedy postkonceptuální umění vytváří transkategorickou ontologii materializací (oproti řemeslné ontologii média moderního umění).<sup>623</sup> Umění jako současnost i současnost v umění je vyjádřena dvojnásob – historickou transformací ontologie uměleckého díla a konvergencí a vzájemnými podmínkami ekonomických a komunikačních procesů ve společnostech.<sup>624</sup> A jakým způsobem má umění kriticky reflektovat a transfigurovat tak globální a nadnárodní jevy? Osborne se domnívá, že především díky tomu, jak „subjektová pozice“ díla je schopná reflektovat něco ze struktury současnosti.<sup>625</sup>

Jakkoliv nelze s Osbornem nesouhlasit v celé řadě prohlášení týkajících se temporální dimenze současného umění i jeho fikčního charakteru, nejproblematičtější z našeho pohledu je perspektiva uměleckého díla coby objektu (jakkoliv geograficky i mediálně distribuovaného), která určuje pnutí mezi uměleckými a mimouměleckými rovinami. Spolu s tím je také třeba upravit reduktivní pojetí estetiky jako percepce vnímatelných vlastností objektu (materializace). Díky těmto korekcím a díky přesunu perspektivy z objektu na lidskou zkušenost, můžeme rehabilitovat pojem estetické zkušenosti (nejenom) v případě současného umění.

V problematice fikce současného umění, kterou představuje Osborne, lze nalézt společné rysy s konceptem přítomnosti ve zkušenosti z uměleckého díla, s nímž přichází Seel. Ačkoliv Osborne hovoří o globální škále a Seel o individuální zkušenosti, oba chápou fikci jako určující fenomén. Zatímco však Osborne tímto definuje současné umění, pro Seela jde o charakteristiku jakéhokoliv umění. Seel popisuje vztah díla a individua, zatímco Osborne popisuje systém umění a jeho sociální a politikou rozprostřenost. Nicméně i Osborne dedukuje, že taková organizace je možná jen tehdy, pokud existuje subjekt, který dané podmínky reflektuje:

„Ale jak může ‚umění‘ obsazovat, artikulovat, kriticky reflektovat a transfigurovat tak globální a transnárodní prostor? Pouze, domnívám se, pokud je subjektová pozice jeho produkce schopná reflektovat – to je, konstruovat, a tedy vyjádřit – něco ze struktury ‚současnosti‘ samotné.“<sup>626</sup>

---

Osborne klade fikci do jádra postkonceptuálních strategií, fikčnost tím určuje jako jednu z klíčových charakteristik současného umění.<sup>627</sup>

Seel popisuje jakoukoliv přítomnost estetického jevení jako otevřenou, vedoucí k uvědomění sebe sama jako tady a teď. Každá přítomnost v sobě v různé míře obsahuje horizonty jiných časů.

„Z perspektivy lidí, již se nacházejí v tomto časoprostoru, jsou tyto horizonty kontaktně zpřítomněné jako horizont významů, tedy jako škála přístupných či nepřístupných, jistých či nejistých, dokázaných nebo představovaných, získaných nebo ztracených, nadějných či beznadějných *možností* jednání a porozumění.“<sup>628</sup>

---

<sup>622</sup> *Tamtéž*, s. 27.

<sup>623</sup> *Tamtéž*, s. 27–28.

<sup>624</sup> *Tamtéž*, s. 28.

<sup>625</sup> *Tamtéž*.

<sup>626</sup> *Tamtéž*.

<sup>627</sup> *Tamtéž*.

<sup>628</sup> M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 98.

Základní konstitucí každé reality, kterou zažíváme jako přítomnost, je její otevřenost k možnostem jednání stejně jako ke škále možností, které jdou daleko za kognitivní a praktické schopnosti.<sup>629</sup>

Pokud se na estetické vnímání díváme z pohledu Seelovy definice přítomnosti, pak během estetické zkušenosti zažíváme smysl potencialit těch skutečností, které zažíváme nebo si je představujeme v našich životech.<sup>630</sup> Přítomnost je otevřeným horizontem setkání s tím, co je zde.<sup>631</sup> Během tohoto setkání je určující moje pozornost k momentální hře jevení. Estetická pozornost reprezentuje modus takového setkání. Jde o specifický vztah člověka k jeho okolí, nikoliv jen náhodné temporální konstelaci jevů.<sup>632</sup> I při umělecké zkušenosti je přítomnost především vztahem člověka k přítomnosti. V tomto ohledu je Seelova definice velice blízká definici estetického režimu u Jaquese Rancièra.<sup>633</sup>

Seel se také zabývá variabilitou vnímání přítomnosti u různých typů estetického jevení. Ukazuje, že u pouhého jevení jde o suspenzi vědění ‚tak a tak‘, které nám umožní zažít konkrétní situaci v aktuálnosti jejího simultánního jevení. Situace pozbývá obvyklého významu.<sup>634</sup> V případě atmosférického jevení se prostřednictvím konkrétních podmínek přivádí do vědomí naopak existenciální významuplnost. U uměleckého jevení (které nás zajímá nejvíce), se v předvedení objevuje specifická přítomnost. Obvykle může být znovu a znovu aktualizována. Přítomnost umělecké zkušenosti se vytváří pouze skrze událost, manifestaci díla, díky inscenaci svého jevení. Avšak právě díky těmto limitům vzniká pro recipienta specifické estetické vědomí aktivizující tuto přítomnost. Díla dovedou předvádět přítomnost v její abstrakci i trvání, dovedou zpřítomnit samotné vnímání času. V tomto obecném pojetí se Seelovo pojetí času při recepci uměleckého díla více než blíží Osbornově definici současnosti, respektive jeho podmínce subjektu, který dovede při tvorbě či recepci uměleckých děl reflektovat temporalitu současnosti.

Zatímco časové i mediální aspekty postkonceptuálního, tedy současného umění, popisuje Osborne velmi přesně, jeho redukováná verze estetiky a příklon k sémanticky zatíženému německému romantismu prostupuje Osbornovými termíny estetiky, post-estetiky i fikce. Ke konkrétním historickým mýtům estetiky a konceptuálního umění se dostanu vzápětí.

Konceptuální umění podle Osborna zviditelnilo „radikální nedostatečnost“ estetického rozměru v současném umění. Tvrdí, že umělecky bylo toto umění neskrývaným úspěchem, avšak poukázalo na nedostatečnost estetické role v uměleckém diskurzu.<sup>635</sup> Tento pohled je příliš afirmativně poslušný vůči dominantnímu schematickému narativu vztahu konceptuálního umění a estetiky. Níže si na příkladech uměleckých manifestů a výkladu Camila van Winkela ukážeme, jak tato „fakta“ o konceptuálním umění, jsou ve výsledku jenom mýty chybné interpretace.

Spolu s příchodem konceptuálního umění od raných šedesátých let 20. století se zviditelnil odpor ke komodifikaci umění, k dílu coby artefaktu a k uměleckým institucím zosobňujícími elitářství, hierarchičnost a finanční spekulace. Tradiční interpretace tvrdí, že konceptuální umění zdůrazňuje

---

<sup>629</sup> *Tamtéž*, s. 99.

<sup>630</sup> *Tamtéž*, s. 99.

<sup>631</sup> *Tamtéž*, s. 33.

<sup>632</sup> *Tamtéž*, s. 32.

<sup>633</sup> J. Rancièrè. *The Politics of Aesthetics*.

<sup>634</sup> M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 102.

<sup>635</sup> P. Osborne. *Anywhere or not at All*, s. 49.

„ideu“ před její materializací.<sup>636</sup> Jak tvrdí Sol LeWitt, materializace díla je druhořadá a řídí se mechanismem ideje, která mu předcházela.<sup>637</sup>

Van Winkel uvádí, že na *mýtu dematerializace* měla velký podíl slavná antologie sestavená Lucy Lippard *Šest let: Dematerializace uměleckého objektu od 1966 do 1972*.<sup>638</sup> Camiel van Winkel však dodává, že rozdělení konceptualizace a materializace díla naopak v mnohých příkladech zdůraznilo to druhé. Ať se se podíváme na Kosuthovo dílo *Pět slov v modrém neonu*, které, tautologicky, sestávaly z pěti slov neonových světel modré barvy, na lingvistické konstrukce Lawrence Wienera, jejichž těžištěm byl až poeticky laděný text a jeho grafická materializace na zdech galerií, nebo scénáře událostí umělců z hnutí Fluxus, jejich díla přesunula své těžiště do jiného média (například textu-návodu, performance atd.), tak i přes deklamaci autorů nerezignovaly jejich práce ani na materializaci, ani na autorství, tvořivost, originalitu a inovaci.<sup>639</sup> Lze tedy dovést, že určité charakteristické rysy uměleckého díla zůstaly, ovšem s proměnou médií přišlo zmatení v těch estetických kategoriích, které spojovaly umělecké dílo s určitým žánrem, médiem či materiálem a vizualitou.

„Ve skutečnosti však manuální aspekt nikdy nezmizel a sféra materiality nikdy nebyla transcendována. Některá média jako malba či socha možná byly nahrazeny „čistšími“ médii jako fotografie, film, psaní na stroji a tisk, ale je překvapující, kolik konceptuálních umělců – jako například John Baldessari, On Kawara, Daniel Buren a Christine Kozlov – pokračovali v užívání malby na plátno. Navíc není pravda, že konceptuální umělci byli indiferentní vůči estetice. Oni jednoduše přesunuli estetické parametry na jinou úroveň, či spíše nechali jiné faktory, aby je ovlivňovaly.“<sup>640</sup>

Juliane Rebentisch, která také ve svých teoriích také vychází z estetiky Martina Seela, na příkladu konceptuální akce španělského umělce Santiaga Sierry ukazuje potřebnost opuštění mediálních, formalistních, ale i institucionálně zaměřených estetických teorií.<sup>641</sup> Už samotný název díla je výmluvný: *7 forem o rozměrech 600 x 60 x 60 cm, konstruovaných tak, aby byly drženy horizontálně proti zdi*.<sup>642</sup> Šlo černé dlouhé kvádry, které mezi 20. a 28. listopadem roku 2010 v australské galerii drželo v průběhu dne celkem 28 pracovníků najatých prostřednictvím agentury práce. Sierra do svých podmínek uvedl, že jim musí být zaplacená minimální mzda a musejí mít urgentní potřebu zaměstnání.<sup>643</sup>

---

<sup>636</sup> Camiel van Winkel. *During the Exhibition, the Gallery will be closed*. Amsterdam: Valiz, 2012, s. 110.

<sup>637</sup> Sol LeWitt. „Sentences on Conceptual Art.“ In: Alexander Alberro – Blake Stimson (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge (MA): MIT Press, 1999 [1968], s. 106–110; týž. „Paragraphs on Conceptual Art“.

<sup>638</sup> C. van Winkel. *During the Exhibition, the Gallery will be closed*, s. 138. viz též L. Lippard. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*.

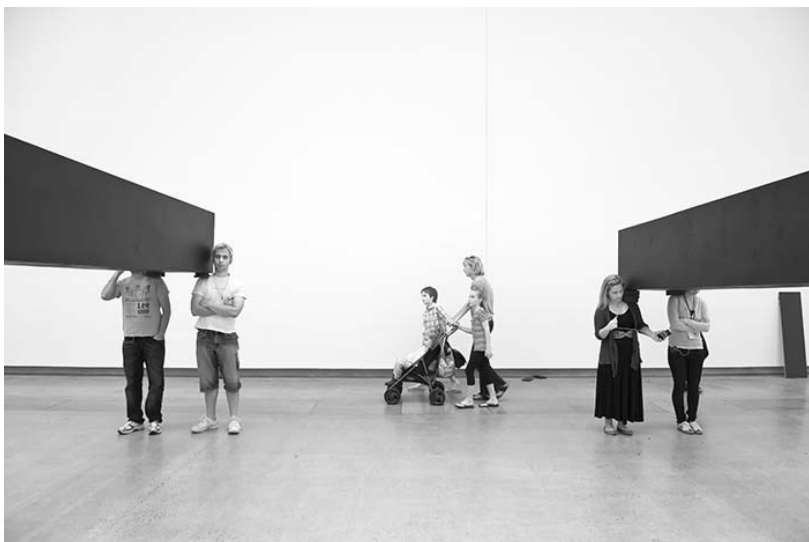
<sup>639</sup> C. van Winkel. *During the Exhibition, the Gallery will be closed*, s. 124.

<sup>640</sup> *Tamtéž*, s. 138.

<sup>641</sup> Juliane Rebentisch, „Contemporaneity of Contemporary Art“. *New German Critique*. 2015, roč. 42, č. 1, s. 233.

<sup>642</sup> Santiago Sierra. *Project 22. 7 forms measuring 600 x 60 x 60 cm, constructed to be held horizontal to a wall* [výstava]. 2010. Gallery of Modern Art, Brisbane.

<sup>643</sup> Santiago Sierra. *Project summary* [online]. *Kaldor Public Art Projects*. 2010 [cit. 6. 3. 2020]. Dostupné z: <http://kaldorartprojects.org.au/projects/project-22-santiago-sierra>.



Santiago Sierra. *7 forem o rozměrech 600 × 60 × 60 cm, konstruovaných tak, aby byly drženy horizontálně proti zdi* [výstava, performativní instalace]. 2010.

Rebentisch podotýká, že tomuto dílu nelze porozumět, pokud bychom vnímali pouze kritiku pracovních podmínek (a vypustili tak umělecký rozměr), ani pokud bychom viděli uspořádání kvádrů a lidských těl (bez politického kontextu). Naopak zdůrazňuje, že toto dílo zpochybňuje bezpečnou hranici diváctví právě oním rozkolem mezi „estetickým a neestetickým, mezi uměním a neuměním, mezi realitou a fikcí.“<sup>644</sup> Není však cílem, aby divák se zbavil svého diváctví, nýbrž aby tento zážitek reflektoval v napětí, které autor díky dané situaci konstruuje.

„Tato zkušenost konfrontuje diváka s problematikou diváctví, s různými významy, které ho vnáší do různých kontextů a s konvencemi, jež je podporují. To znamená, že estetika zde už nemůže být zkratkovitě spojovaná s formalismem. U takových postupů neplatí, že negují estetiku ve prospěch domény politické akce, ale spíše že trvají na antiformalistním porozumění estetice.“<sup>645</sup>

Divák se tedy nemá stát tím, kdo v galerii začne vyjednávat s vedením či umělcem, aby těmto dělníkům poskytli volno či vyšší mzdu. Síla takového politického umění nespočívá v jeho skutečné politické síle, nýbrž v možnostech, které tyto představy vytváří. Prostřednictvím zmíněného citátu Juliane Rebentisch se také vracíme obloukem ke kritizované redukci pojetí estetiky na percepční či formální jevy. Je potřeba znovu zdůraznit, že estetika a estetická zkušenost nemůže a není být chápána jenom formalistně. Estetika není jen tím, co vidíme, estetická rovina díla neznámá pouze jeho materializaci a prvky, které percepčně vnímáme. Estetická zkušenost je specifickým typem reflexe naší zkušenosti.

Juliane Rebentisch navazuje na Seela, když říká, že „zakoušet esteticky znamená prožít zkušenost zkušenosti, prožít setkání s naším každodenním světem nově, v reflektující distanci.“<sup>646</sup> Seel toto zdvojení, znovuzažívání reality jiným, bohatším způsobem klade do jádra estetického jevení v umění. Jde o podle něj o artikulovanou konstelaci prvků, o situaci, v níž se setkáváme se vzdálenou nebo cizí přítomností. Prožitek funguje různým způsobem podle daného díla a záleží také na naší schopnosti rozpoznávat umělecká díla jako umění a porozumět relevantním prvkům jejich konstrukce.

<sup>644</sup> J. Rebentisch, „Contemporaneity of Contemporary Art“, s. 233.

<sup>645</sup> *Tamtéž.*

<sup>646</sup> *Tamtéž.*

Zkusme se tedy podívat, jak je možné prostřednictvím estetické zkušenosti interpretovat tuto Sierrovu práci. Jako divák v místnosti či divák dokumentačních fotografií (zde se nabízí ona dislokovanost uměleckého díla, o které píše Osborne) pozorujeme fyzickou námahu osob podpírajících obří tělesa, měkké výplně mezi konci kvádrů a rameny, pokrčené boky, svěšenou hlavu, rezignovanost, únavu či až utrpení pracovníků najatých k tomu, aby po vzoru atlantů drželi nelidsky velké traverzy. Stejně jako Karyatidy a Atlanti „zdobí“ antické chrámy, nelze nevnímat i majestátní řád a podmanivou vizuální kompozici celé instalace – pravidelnost, monumentálnost, geometričnost. S vědomím kontextu minimalistického sochařství můžeme rozpoznat také typizovanost, strojovost, standardizovanost a prefabrikovanost. Nemalou významnou roli hrála i spolupřítomnost návštěvníka s pracujícími. Diváci se mohli procházet mezi kvádry a těmi, kdo je drželi. Zviditelnil se tak rozdíl mezi těmi, kdo se mohli svobodně pohybovat po místnosti a těmi „zkamenělými“, jejichž pohyb by vyvolal pád podpíraného objektu. Odhaluje se tak nerovnost, hierarchie mezi lidmi v jedné místnosti: mezi těmi, kdo se dívají a těmi, kdo vytváří instalaci pro jejich pohled. Jejich práce, námaha i honorář nemají jiný smysl než zkonstruovat tuto situaci a upozornit na její konstrukci, na možnost i nemožnost volby, kterou mají diváci i nutně placení pracovníci. Z perspektivy výroby a služeb nevytvoří nic užitečného, jejich úsilí se tedy jeví poněkud absurdně zbytečné. Všechny tyto prvky spoluutváří estetickou zkušenost diváka Sierrova díla. Přestože se artikuluje ve vědomí každého návštěvníka znovu a různým způsobem, základní struktura práce zůstává stejná, a tedy i představy jsou ukotvené ve významech dané situace. Naše vnímání této události se významně odlišuje od přečtení obecných frází „kapitalismus vykořisťuje dělníky“, nebo „peníze rozdělují společnost“ „rozevírají se nůžky mezi bohatými a chudými“. Nespočet různých situací lze podřadit pod tato hesla. Pokud myslíme v těchto determinovaných pojmech, vkrádá se typizovanost a standardizovanost i do našich představ. Život v těchto danostech by vypadal jako život čísel v matematické rovnici – jsou dosazována podle potřebné aplikace. Sierrova akce se vymyká i přímému setkání s utrpením díky své dvojakosti – málokdy najdeme spojení oné majestátnosti, pravidelnosti a živé placené strnulosti. Sierrovu akci nelze „přeložit“ do jedné fráze, je třeba ji zakusit.

Seel poukazuje na to, že různé umělecké tendence a styly se liší konstitucí svých prvků. Na diváka je tedy kladen požadavek rozpoznat jejich modus operandi. Předchozí očekávání ohledně toho, co je a co není uměleckým médiem, se ukazuje být spíše na škodu, jelikož pak je divák uvězněn ve svých vlastních stereotypech, zatímco umělecká díla nabízejí způsob, jak si představit život mimo konvence, které známe.

Tvorba Santiaga Sierry si navazuje na konceptuálně performativní tradici neoavantgardy 60. a 70. let. V žádném případě však nelze jeho dílo označit jako dematerializované. Mýtus dematerializace se tedy rozplývá. Pokud ale opustíme tuto představu, jakou transformaci neovavantgarda spustila? Můžeme tvrdit, že zpochybnila a osvobodila rigidní modernistický koncept uměleckého média. Ostatně tuto myšlenku lze nalézt už v roce 1967 v textech Roberta Jakobyho, argentinského umělce, jehož jedinou chybou bylo, že se narodil a žil na „špatném“ konci zeměkoule. Pokud by měl institucionální zázemí nějaké západní platformy, nepochybně by se jeho projekty a texty zapsaly do mainstreamového diskurzu o konceptualismu. Níže uvedená citace je vztažena k happeningu, nicméně lze ji aplikovat na celou proměnu diskurzu ohledně uměleckého média.

„Tradiční časové a prostorové vytyčení oblasti, ve které dílo vzniká – v divadle, ve výtvarném umění, hudbě nebo ve filmu – je nyní otevřené a diskontinuitní. Dílo může trvat patnáct sekund nebo dvacet čtyři hodin (Vostell); může se odehrávat na pěti různých místech města nebo ve třech městech zároveň (Kaprow). V tradičních médiích – knize, malbě nebo divadelním kusu – je jednota dosažena prostřednictvím zápletky a jednotlivých materiálových



vlastností díla. Happening, na druhou stranu, je ‚otevřeným dílem‘, který doslova otevírá vztahy času a prostoru na jiných úrovních materiality, s níž pracuje.“<sup>647</sup>

Ve výše uvedených argumentech jsem za pomoci úvah Camiela van Winkela a Juliane Rebentisch demonstrovala, že dematerializace spojená s konceptuálním uměním je mýtem. Umění nepozbylo hmotné stránky, transformoval se ale způsob vnímání a způsob užití médií. Taková změna však sama o sobě nezakládá legitimitu opuštění představy estetické zkušenosti, spíše dokládá její proměnu.

Po mýtu dematerializace přichází do centra pozornosti mýtus čisté ideje. Camiel van Winkel jednu svoji kapitolu (a dřívější text v katalogu<sup>648</sup>) nazval velmi trefně „Obsese čistou ideou“. Nutkavé opuštění vizuality šlo ruku v ruce s tezí o „umění jako ideji“, což pojmově i interpretačně přineslo na dekády velký chaos. Ostatně dodnes někteří studenti u zkoušek tvrdí, že konceptuální umění je takové umění, které má myšlenku.

Sol LeWitt ideu chápal jako uskutečnění všech plánů před tím, než je dílo realizováno. Slavná je jeho věta: „Idea se stává strojem, který vytváří umění“.<sup>649</sup> Jakkoliv tomu tak bývá víceméně v každém uměleckém žánru, film by také nemohl vzniknout bez námětu (ideje), která pak generuje další součástky, konceptuální umělci tuto větu přejali téměř doslovně – buď jako metodu či strategii nastavení pravidel, která následně sama vytváří výsledek, anebo jako práci návrháře, který dílo připraví a řemeslně je realizuje někdo jiný. Ostatně tento druhý bod je dnes natolik samozřejmou praktikou současného umění, že se již nikdo ani nepozastavuje nad jejím konceptuálním odkazem.

Druhou rovinou, s níž bývá spojována ona konceptuální „idea“ je filozofický a informační rozměr. Nezřídka se můžeme setkat s názorem, že pakliže konceptuální umění odstranilo hlavní funkci estetickou, nahradila ji funkce informační, filozofická, nebo sociálně subverzivní.

I v samotném „jádro“ konceptuálních manifestů však nalezneme řadu zmínek, které vyvrací schematickou představu o konceptuálním umění jako „konceptu“. Adrian Piper například v roce 1969 vydala text „Idea, forma, kontext“,<sup>650</sup> ve kterém poměrně zevrubným způsobem ustanovuje různé konstelace a vztahy mezi myšlenkou umění, její materializací a kontextem, v němž je dílo vnímáno. Stejně jako Sol LeWitt nepopírá materializaci a kontext. Určuje je však jako nezbytné klíče pro vstup do interpretačního prostoru díla. Způsob, jak se koncept manifestuje, spočívá především v imaginativní recepci díla oproti prostorově-percepční. Jakkoliv i v jejích textech dominuje tendence zvýraznit ideu před její formální realizací, Piper zde velice přesně popisuje zkušenost, kterou přináší takové umění, jehož umělecké ideje využívají teorii o životních podmínkách (jako fyzika, psychologie, filozofie, geometrie, matematika).

„Odpověď na takovou ideu obvykle zahrnuje adaptaci existujících životních podmínek do nové perspektivy; redefinici minulých zkušeností v tomto světle; naučit se cítit se s tím nekomfortně.“<sup>651</sup>

---

<sup>647</sup> Roberto Jakoby. „Against the Happening“. In: Mathieu Copeland – Balthazar Lovay (eds). *The Anti-Museum: An Anthology*. Fribourg – London: Fri Art Kunsthalle – Koenig Books, 2017 [1967], s. 563–565.

<sup>648</sup> Camiel van Winkel. „The Obsession with a Pure Idea“. In: Suzanna Hémann et al. (eds.) *Conceptual Art in the Netherlands and Belgium 1965–1975* [výstavní katalog]. Amsterdam – Rotterdam: Stedelijk Museum – NAI Uitgevers, 2002, s. 28–47.

<sup>649</sup> S. LeWitt. „Paragraphs on Conceptual Art“, s. 12.

<sup>650</sup> Adrian Piper. „Idea, form, context“. In: Peter Osborne (ed.). *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2002 [1969], s. 222–223.

<sup>651</sup> *Tamtéž*. Viz také Adrian Piper. „Idea, form, context“. In: Peter Osborne (ed.). *Conceptual Art*. Londýn – New York, 2005 [2002], s. 222–223.

Takové umění se odlišuje od jiného typu umění, jehož základ spočívá v materiálních aspektech. Ovšem i to definuje zevrubněji než jen jako formalismus. Podle Piper jde o takové umění, které využívá ke své umělecké ideji životní podmínky jako fyzikální síly, hmotu či smyslové jevy) a které obvykle vyžaduje od recipienta adaptaci na nové životní podmínky v existující perspektivě, vztahování se k minulým zkušenostem a učení se, jak se s nimi cítit komfortně.<sup>652</sup>

Taková interpretace nejenom že obrací pozornost k umělecké zkušenosti, ale vysvětluje i její charakter. Jde o takový přístup ke konceptuálnímu umění, který v dané době nebyl příliš běžný. Jakkoliv byla Adrian Piper významnou součástí konceptuálního hnutí, její slovo nebylo v historickém narativu natolik silné jako manifesty Josepha Kosutha. Dnes lze jen spekulovat, zda-li tomu tak bylo proto, že byla ženou afroamerického původu. Namísto diskuse o způsobech, jak určité typy umění včetně toho konceptuálního mění zkušenost z umění, se do popředí dostala wittgensteinovská či analyticko-filozofická linie a poněkud zredukovaný Kant v podání Josepha Kosutha<sup>653</sup> nebo skupiny Art and Language.<sup>654</sup>

Kosuth tvrdí, že nejčistší definicí konceptuálního umění by bylo tázání se po základech pojmu umění.<sup>655</sup> Vytvořil tím zázemí pro umělecké strategie pracující s institucionální kritikou i směry překračující či vyzývající k reformulaci hranici umění. Kosuth sám se bránil tomu, aby konceptuální umění bylo chápáno jako umělecká tendence. Svě teze o autoreflexivitě umění nepovažoval za definici uměleckého směru, nýbrž za definici paradigmatické proměny podmínek umění. Ovšem takový obsah podle něj naplňuje především on sám, případně ještě Terry Atkinson a Michael Baldwin. Ani Douglas Huebler, Lawrence Wiener či Robert Barry, kteří s ním bývají srovnáváni, netvořili podle něj čisté konceptuální umění.<sup>656</sup>

Kosuth uvádí, že umělecká díla jsou analytickými propozicemi. Jsou tautologickým označením definice umění. Kosuth k tomu dodává, že právě proto nemohou obsahovat informaci o ničem.<sup>657</sup> V kontextu pozdějších interpretací konceptuálního umění jako umění zaměřeného na sdělování informací jde o poměrně paradoxní střet. Také skupina Art and Language uvažovala o umění jako o teorii či filozofii umění. Jejich manifest – esej vysvětluje, jak se liší od tradičních výtvarných děl a že jeho uznání coby uměleckého díla je jen otázkou deklarace autorova záměru.<sup>658</sup>

Z výše uvedeného je vidět, že to, co dnes vplynulo do jednotného označení konceptuálního umění, nemělo unifikovaná východiska ani v době jejich zrodu, ani nikdy poté. Avšak ze střípků fragmentů a parafrází nejznámějších manifestů se začal formovat kánon. A tento kánon se dále schematizoval, až dospěl ke stereotypním a nicneříkajícím prohlášením o umění jako myšlence či reduktivnímu sdělení, že konceptuální umění odmítlo estetiku.

Camiel van Winkel na příkladu díla Dana Grahama *Schéma* z roku 1966 (dříve *Báseň – schéma*) dokazuje, že smyslem jeho textu není jeho sémantická a informační hodnota, nýbrž že je alegorií svého vlastního procesu.<sup>659</sup> Jak dodává, sebereferečnost zde není namířena jen vůči systému umění, nýbrž

---

<sup>652</sup> *Tamtéž*, s. 222.

<sup>653</sup> Joseph Kosuth. „Art after Philosophy“. In: Alexander Alberro – Blake Stimson (ed.). *Conceptual Art. A Critical Introduction*, Cambridge (MA): MIT Press, 1999 [1969], s. 158–177.

<sup>654</sup> Art and Language. „Introduction. Art-Language“. In: P. Osborne (ed.). *Conceptual Art*, s. 230–231.

<sup>655</sup> J. Kosuth. „Art after Philosophy“, s. 172.

<sup>656</sup> *Tamtéž*.

<sup>657</sup> *Tamtéž*, s. 166.

<sup>658</sup> Art and Language. „Introduction. Art-Language“, s. 231.

<sup>659</sup> C. van Winkel. *During the Exhibition, the Gallery will be Closed*, s. 196.

slouží ke zviditelnění byrokratických procedur a struktur v běžném životě či v životě umělců a vydavatelů.

Podívejme se trochu blíže jak na samotné dílo, tak na jeho možné interpretace. Práce se skládá z návodu pro editory časopisů, kteří do předpřipraveného „formuláře“ vytvořeného Danem Grahamem mají doplnit aktuální data týkající se časopisu, v němž je dílo otištěné. Údaje se týkaly počtu různých jazykových a nakladatelských jevů uvnitř vydání, zahrnovaly například počet adjektiv, sloves, linií, číslovek, matematických symbolů, ale také procenta plochy zaplněné či nezaplněné textem, tloušťku papíru, název fontu, počet slov v kurzívě či slov psaných kapitálkami. V podstatě jde o specificky uspořádaný, vůči aktuálnímu obsahu čísla relativní seznam typografických a nakladatelských údajů. Editoři však museli brát v úvahu, že každé vyplnění jednoho řádku formuláře ovlivňovalo zároveň i další faktory. Jakkoliv chtěli být editoři exaktní při vyplňování, vždy museli někde ubrat či subjektivně adaptovat kritéria. Tento záměr potvrzuje i sám Graham: exaktní vyplňování by běželo ad infinitum, kdyby je nezastavilo subjektivní rozhodnutí.<sup>660</sup> A právě v této záludnosti spočívá absurdita, metaforičnost celé práce. Winkel uvádí, že z perspektivy informační teorie by nám „toto dílo mohlo připomenout kódování, které zvyšuje redundanci informace, a tedy spolehlivost transferu.“<sup>661</sup> Grahamův proces činí téměř totéž až na to, že kód je aplikován sám na sebe.

Winkel dále trefně interpretuje vztah takového díla k racionalitě, či spíše v tomto smyslu k účelové racionalitě:

„Rozdělení mezi informací a ne-informací, mezi textem a layoutem, mezi layoutem a instrukcemi k layoutu, kompletně zkolabovalo; ideál racionalizovaného a nerušeného transferu informací selhala kvůli interním kontradikcím.“<sup>662</sup>

---

Schéma pro soubor stránek, jehož varianty skladby jsou specificky publikovány jako jednotlivé stránky v různých časopisech a sbírkách. V každé tištěné instanci je schéma nastaveno do finální podoby (takže se samo definuje) editorem publikace, v níž se má objevit. Jsou použita přesná data k tomu, aby v každé konkrétní instanci odpovídalo konkrétním skutečnostem daného výtisku. Následující schéma je zcela arbitrární; mohlo být použito jakékoli a je možné odstranění, doplnění nebo úpravy prostoru či vzhledu ze strany editora.

SCHÉMA:

(počet)	adjektiv
(počet)	příslovců
(procenta)	plochy, která není osazena písmem
(procenta)	plochy, která je osazena písmem
(počet)	sloupců
(počet)	spojek
(hloubka)	ponoru písma do povrchu stránky

---

<sup>660</sup> *Tamtéž*, s. 192.

<sup>661</sup> *Tamtéž*.

<sup>662</sup> *Tamtéž*.

(počet)	gerundií
(počet)	infinitivů
(počet)	písmen abecedy
(počet)	řádků
(počet)	matematických symbolů
(počet)	podstatných jmen
(počet)	číslic
(počet)	příčestí
(obvod)	stránky
(hmotnost)	listu papíru
(typ)	papíru
(tloušťka)	papíru
(počet)	předložek
(počet)	zájmen
(velikost)	písma
(název)	fontu
(počet)	slov
(počet)	slov napsaných verzálkami
(počet)	slov v kurzívě
(počet)	slov, která nejsou psané verzálkami
(počet)	slov, která nejsou v kurzívě

---

Dan Graham. *Schéma* [instruktážní text v časopise]. 1966.

Grahamovo schéma můžeme tedy označit za alegorii byrokratického světa, která reflektuje editorské a typografické procesy uvnitř (nejen) uměleckých časopisů. Camiel van Winkel při označení díla za alegorické vychází z referencí na Frederica Jamesona a jeho interpretaci moderního díla, jež je seberefrenční, které alegoricky ukazuje na podmínky své produkce.<sup>663</sup> Frederic Jameson se v publikaci *Singulární modernita: eseje o ontologii přítomnosti*, z níž Winkel čerpá, snaží o postihnouti paradigmatických rysů modernity. Jedním z maxim modernity je podle Jamesona předpoklad, že žádná teorie modernity nedává smysl, pokud není vyznačena postmoderním předělem. Popis díla jako alegorie užívá Jameson specificky pro popis seberefrenčnosti uměleckých děl modernismu. Pokud Winkel zcela samozřejmě přejímá koncept alegoričnosti pro konceptuální díla, mohli bychom z toho dovodit, že předěl mezi modernitou a postmodernitou se netýká konceptu alegoričnosti. Taková teze

---

<sup>663</sup> Frederic Jameson. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London – New York: Verso, 2002, s. 159.

by pochopitelně například u Craiga Owense<sup>664</sup> narazila na odpor. Owens totiž alegorii spojuje s apropriací a určuje ji coby klíčový znak postmoderní tvorby.

Na tomto příkladě se ukazuje nejenom zatíženost pojmu alegorie, ale i její vysoká nespecifičnost vzhledem k aktuálním tendencím, respektive téměř naprostá variabilita obsahu pojmu vzhledem k uměleckým strategiím a směrům. Přesto nám Winkelovy úvahy budou užitečné. Způsob, jak Winkel interpretoval smysl Grahamova díla, totiž odporuje předpokladu absence estetičnosti. Zkušenost z daného díla lze označit za uměleckou zkušenost v Seelově smyslu. Tedy jako komplexní a syntetizující konstelace prvků estetického jevení, které vedou k prožitku i k reflexi. Taková interpretace je i v souladu s Winkelovým postřehem o sebereferenčnosti díla i jeho absurditě. Zkusme však vyměnit koncept alegorie, který se znovu a znovu ukazuje jako komplikovaný a nefunkční, za koncept živé metafory.<sup>665</sup> Pak by se dalo říci, že i Grahamovo dílo obsahuje uměleckou zkušenost, která je umělecká, protože je metaforická. A metaforická zkušenost je zkušeností estetickou.

Pojďme se ještě jednou podrobněji podívat na Grahamovo dílo. Ve *Schématu* proniká umělecké dílo (formulář) do skutečné nakladatelské praxe nejenom tím, že je umístěno v časopise, nýbrž způsobem, jak odhaluje mechanismy této praxe. Běžná, praktická aktivita se stává uměním tím, že onu praxi staví na odiv, jak by řekl Noë. Pro rozpoznání uměleckého díla musíme znát kontext stejně jako při rozpoznávání metafory. Dílo vykazuje podobné rysy, které však nedávají smysl. Rozpad smyslu je zde situován do momentu popření exaktnosti v jinak exaktním procesu. Popření smyslu pak nese sám člověk uvězněný ve formulářích a pravidlech. Dílo je autonomní právě díky tomu, že do něj vstupují heteronomní faktory – samotný vystavený formulář v galerii by nefungoval, praxe je součástí jeho struktury.

Kdybych se s danou prací setkala v časopise, přečetla si ji spolu s instrukcemi, vytanul by mi před očima obraz přepracovaného, nešťastného redaktora, který se poctivě snaží následovat zdánlivě nevinně vypadající seznam (ono i spočítání adjektiv v jednom čísle časopisu v šedesátých letech zabralo nepochybně několik hodin práce). Avšak při postupování v seznamu shora dolů najednou narazí na „proměnné“. Pokud vyplní poměr plochy dřívě, než dopíše seznam, bude číslo špatně. Pokud číslovky spočítá před koncem seznamu, bude seznam také chybný. Představuji si rezignaci, zoufalství či zuřivost nad nesmyslnými pravidly umělce a ve výsledku zuřivost nad pravidly, která redaktor střeží jako oko v hlavě. Ostatně redaktor a typograf bývají těmi „policejními“ složkami v nakladatelském procesu, strážci pravidel celého procesu, jimž se však ze všech stran obvykle dostává spíše negativní odezvy. V momentě, kdy toto dílo nutí redaktory rezignovat na pravidla, protože nastavené schéma je exaktně nesplnitelné, znamená to vstup „člověka“ do systému pravidel, připuštění chyby, připuštění subjektivity.

Vrátím-li se z pozice recipienta do analytika imaginativního procesu metafory, je třeba konstatovat, že jakkoli suchopárné se dílo může zdát, probouzí celou řadu emocí a obrazů. Dílo tedy můžeme v souladu s definicemi výše označit za metaforické, tj. za speciální, umělecké jevení v režimu estetického jevení. Mýtus čisté ideje je mýtem těch, kteří umělecká jevení neprožívají. Na výše popsaných vlastnostech díla se ona tautologičnost procesu natolik svázaná s životem, zkušeností a imaginací, že ji nelze situovat do oblasti filozofie. Ačkoliv je výsostně reflexivní, není analytická ani exaktní, naopak staví do popředí absurditu racionality.

---

<sup>664</sup> Craig Owens. „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“. *October*. 1980, č. 12, s. 67–86.

Mezi konceptuálním uměním a moderním uměním nepochybně zeje velká propast, ovšem nikoliv tak velká, aby bylo zrušeno umění či jeho estetičnost. Mohli bychom tedy spolu s Winkelem říct, že konceptuální umění nezrušilo umění, nýbrž modernistické základy soudů o umění.<sup>666</sup>

Toto tvrzení je klíčové a podporuje centrální argument této kapitoly vyvozený z teorie uměleckého jevení Martina Seela a dalších: zkušenost z umění je konstituována jakožto zkušenost estetická. Pakliže tedy mluvíme o anti-estetičnosti či anti-uměleckosti, popisujeme tak víceméně soubor historických či formálních strategií při tvorbě uměleckých děl, ovšem nikoliv charakter umělecké zkušenosti.

Uměním na jednu stranu může být cokoli (jakýkoliv objekt, proces, událost), ovšem cokoli nemůže být uměleckým dílem. Zastavíme se tedy u posledního, třetího mýtu, mýtu zrušení autorství a díla. Nejenomže nebyla zrušena materializace díla, pouze se transformovala, nebyla zrušena ani kategorie díla a autorství, přestože se o to historické avantgardy i konceptualismus pokoušely.

Existují pochopitelně projekty, které se ocitají na hraně umění a politických aktivit, tedy i na hraně uměleckého díla a praktické aktivity. Camiel van Winkel hovoří například o aktivitách kolektivu Superflex z Dánska či WochenKlausur z Vídně<sup>667</sup> a dalších, které na jednu stranu využívají infrastruktury umění, ale zároveň usilují o reálné řešení sociálních problémů – organizují například jazykové kurzy pro utečence z Kosova, podílí se na vzniku enviromentálně šetrných energetických systémů pro vesnici v Tanzanii.<sup>668</sup>

„Tyto dobře zamýšlené projekty však jen těžko skrývají schizofrenii ve svých kořenech: na jedné straně umělci profitují ze strategie dosažené avantgardou, že cokoli může být umění; na straně druhé předstírají, že význam a hodnota jejich díla nezávisí na uměleckém kontextu.“<sup>669</sup>

Winkel má nepochybně pravdu v tom, že řada sociálních projektů organizovaných v rámci uměleckých aktivit má mnohem větší relevanci a uznání než projekty tisíce dalších neziskových organizací. Samotná viditelnost, která přispívá ke zlepšení situace, však pochopitelně není špatná, přispívá-li k dobré věci. Pochopitelně však strhují pozornost na sebe na úkor jiných organizací, které mohly stejnému problému věnovat mnohem více času a peněz, avšak zůstaly nepovšimnuty. Za mnohem větší problém uměleckých aktivit, které chtějí plnit funkci řešení sociálních či ekologických problémů je jejich neudržitelnost a v jistém smyslu i nepřipravenost.

Vezměme si jako příklad Beyusovo vysazení *7000 dubů* před galerií Fridericianum v Kasselu. O tom, že jde o umělecké dílo není institucionálně sporu – vzniklo pro Dokumentu a dnes je dokumentační fotografie součástí sbírky v Tate Gallery s pečlivou popiskou rozměru fotografie. Beyus namísto artefaktu v muzeu vytvořil tuto manifestaci, která měla iniciovat výsadbu zeleně ve městech. První fáze se odehrála na prostranství před Fridericianem: Určil, kde stromy budou a doplnil k nim vysoké kamené tyče. Projekt byl majoritně financován Dia Art Foundation a vykonáván prostřednictvím umělcovy Svobodné mezinárodní univerzity (1978–1988). Ačkoliv „dílo“ *7000 dubů* je vždy datováno do roku 1982, tedy do roku konání Dokumenty, samotný proces vysazení 7000 dubů trval pět let. Autorova vize a přání bylo, aby ve vysazování stromů pak pokračovali další. I na stránkách organizace, která projekt financovala, se o tomto díle mluví jako o „gestu“,<sup>670</sup> konkrétně gestu směrem k městské

---

<sup>666</sup> C. van Winkel. *During the Exhibition, the Gallery will be Closed*, s. 126.

<sup>667</sup> *Tamtéž*, s. 104.

<sup>668</sup> *Tamtéž*.

<sup>669</sup> *Tamtéž*,

<sup>670</sup> Joseph Beuys. *7000 Oaks*. [online]. *Diaart.org*. [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/joseph-beuys-7000-oaks-site>.

revitalizaci. V našem případě nás zajímá slovo *gesto*, které označuje náznak, symbolické zprostředkování významu, naším slovníkem bychom mohli použít i slovo *metaforičnost*. Slabou i silnou stránkou většiny akcí, jež takto stojí rozkročené mezi dílem a reálným činem, je jejich jedinečnost. Pro funkční a dlouhodobě pěstovanou změnu obvykle nemají dostatečnou infrastrukturu, potřebné specifické znalosti, institucionální i finanční zázemí. Je tedy poněkud iluzivní domnívat se, že umělecká seskupení mohou nahradit skutečné ekologické, politické, lidsko-právní či humanitární organizace. Můžeme ale jejich váhu vnímat právě jako onen iniciační moment, představu a nabídku k nové organizaci a novým zkušenostem. V takovém případě však začínáme přistupovat k události esteticky, nikoliv prakticky, vstupujeme do estetického režimu.

V této kapitole jsem představila nástin debaty o estetické povaze umění, která se přiklání buď k redukci estetiky na percepčně vnímatelné jevy, nebo z oblasti estetiky vylučuje některé formy umění. Jelikož tato diskuze byla spuštěna především neoavantgardními praktikami 60. a 70. let, vrátila jsem se k nim v textu i já. Nedořešené problémy vztahy konceptualismu a estetiky totiž plně dopadají i na současné umění, jež se definováno jako postkonceptuální. Na základě interpretací Juliane Rebentisch a Camiela van Winkela jsem ukázala, že dematerializace, čistá idea i ztráta autorství jsou jen mýty. Předěl, který neoavantgarda vytvořila, nespočíval v opuštění estetického prožitku, nýbrž v proměně, jak je této zkušenosti dosaženo – transformací médií, metod a vpuštění uměleckých praktik do reálného života. Díky Seelově estetice jevení jsme doložili, že klíčovou estetickou kategorií je zkušenost z umění, v níž dovedeme prožít a nahlédnout svoji (či cizí) situaci. Estetická rovina umění se může manifestovat nejenom v tom, jak dílo vypadá, nýbrž v komplexní struktuře zážitku, prostřednictvím našich pocitů, myšlenek i imaginace. Současné umění je metaforické, tvořené živou metaforou a estetický rozměr je v případě umění manifestován jeho metaforičností.

### 8.3. Antiumění

Kromě problematiky antiestetičnosti umění je nutné také precizněji ukázat, jakým způsobem konceptuální umění *nezrušilo* umění. Ačkoliv současné tendence označovat všechno post- zdánlivě překonávají nevyřešeného problémy minulosti, vrací se k nim jako bumerang v podobě zažité institucionální praxe, stereotypním uvažování o umění i samotné produkce plné klišé. Namísto tendencí, které se situují evolučně dopředu, se budu v této kapitole soustředit na takové, které stojí proti. Domnívám se, že polarita, do níž je umělecká praxe zasazena (a kterou se mimo jiné snaží ony post-tendence překonávat), se nejlépe nahlédne se své inverzní podobě, tedy v tom, co není. Nebo alespoň zdánlivě není.

Tento jev lze opět demonstrovat na uměleckých dílech na takové umělecké produkci, která tvrdí, že neexistuje, jež zviditelňuje své vlastní podmínky a kontext. Poměrně silná tendence pořádání výstav, které se neuskutečnily či děl, jež neměly diváky, započala v šedesátých letech. Jakkoliv se to zdá paradoxní, tak autoři neusilovali o zrušení instituce umění, nýbrž o kritiku a transformaci stávajícího statusu *qua*. Jak níže uvidíme, tato tendence není historickým, uzavřeným žánrem, nýbrž v různých obdobích se aktualizuje až do současnosti.

Mathieu Copeland a Balthazar Lovay sestavili monumentální antologii *Anti-Museum*,<sup>671</sup> jež se zabývá těmi uměleckými tendencemi, které reflektují své vlastní popření – anti-umění, anti-umělec, anti-výstava, anti-technologie, anti-kino, anti-psaní, anti-kultura, anti-filozofie, anti-náboženství. Jejich prostřednictvím chce dospět k analýze toho, co je anti-muzeum.

Pro naše zkoumání bude ústřední otázka především estetická a interpretační. Výzkum Copelanda nahlédnu především na ose limitů struktury uměleckého díla a jeho estetické funkce. Přehledka zavřených výstav, kterou Mathieu Copeland ve své knize zevrubně a důkladně představuje, je oním anti-muzeem hostícím výstavy, které nikdo nevidí. Zároveň s tímto inverzním obrazem nám však překládá několik sálů představ a možností otevírajících se po odmítnutí tradičních parametrů umění a jeho recepce. Díky dílům, které se vzpírají své tradiční podobě, se vynoří mnohem jasněji obraz jejich hlavní funkce. Obraz, který můžeme vnímat pouze v estetickém režimu a díky němuž si uvědomíme vztahy obepínající umělecké dílo, pakliže toto dílo zrušíme.

Copeland uvádí, že zabývat se tématem zavřených výstav není jenom cesta do ontologie umění, nýbrž je to především cesta, jak porozumět dnešnímu světu, ve kterém zavírání, a to v souvislosti s uměleckými institucemi, je mnohem častější než jejich otevírání. Zmiňuje příklad, kdy brazilské ministerstvo kultury bylo dočasně sloučeno s ministerstvem školství, umělecké školy v Sydney, Avignonu či Perpignanu i jinde se zavírají.<sup>672</sup> Copeland publikaci vydal pár let před koronavirovou pandemií, a tak netušil, jak zavírání institucí bude zviditelněno krizí, jak i tak velké a prestižní instituce jako Art in General budou končit svoji činnost, zužovat se granty na umění a přežívat především velké komerční či státní instituce. Díla a události popsané v Copelandově retrospektivě mají charakter gesta, metafory. Metafora se zde utváří prostřednictvím kolize kontextu a podivnosti či anomálosti, jež se do kontextu zasazená. Zavření galerií prostřednictvím uměleckého aktu bylo vždy dočasné, a jakkoliv reálné bylo, jeho smyslem bylo ukázat a vnímat ono prázdné místo, jež zavření vytvořilo. A tato představa se v podání různých umělců lišila.

Dříve než se začnu zabývat díly obracejícími se reflexivně k umělecké instituci a fungování galerijního systému, představím příklad tvorby tří žen, konceptuálních umělkyně, jejichž práce směřuje ke specifické rovině sebe-emancipace, péče o sebe sama i starosti o zaměstnance a galerijní prostor, v němž se umění nachází. Jde o práce Swetlany Heger, Marie Eichhorn a Graciely Carnevale.

Poslední zmiňovaná autorka je argentinskou umělkyní, členkou kolektivu Ciclo de Arte. V roce 1968, dva roky po převratu tzv. argentinské revoluce zkontruované generálem Juanem Carlosem Onganiou, vytvořila slavný happening: *Akce zadržení* (Acción del Encierro) v galerii v Rosariu. Umělkyně polepila plakáty výlohu, respektive sklo galerie a pozvala návštěvníky dovnitř. Jen co se tam shromáždili, tak z místnosti beze slova odešla, zamknula dveře a nechala je tam napospas jim samotným. Jejím záměrem bylo vyvolat v divácích „osvobozující násilí“.<sup>673</sup> Tato sebeosvobozující síla a aktivizace měla zvláště s přihlédnutím k historickému politickému kontextu Argentiny, která procházela z jednoho totalitárního režimu do druhého, velký symbolický význam. Jakkoliv by takové dílo svádělo k uzavření

---

<sup>671</sup> Mathieu Copeland – Balthazar Lovay (eds.). *The Anti-Museum: An Anthology*. Fribourg – Londýn: Fri Art Kunsthalle – Koenig Books, 2017.

<sup>672</sup> Mathieu Copeland. „A Retrospective of Closed Exhibitions (1964–2016)“. In: Týž: *The Anti-Museum: An Anthology*, s. 38.

<sup>673</sup> Grant Kester. „The Sound of Breaking Glass, Part I: Spontaneity and Consciousness in Revolutionary theory“ [online]. *E-flux*. 2011, č. 30. [cit. 11. 11. 2020]. Dostupné z: <https://www.e-flux.com/journal/30/68167/the-sound-of-breaking-glass-part-i-spontaneity-and-consciousness-in-revolutionary-theory/>



do kategorie politického gesta, nejde o přímou politickou akci snažící se svrhnout militantní režim. Naopak jde o aktivizaci jednotlivců i povzbuzení ke kolektivnímu rozhodování, o hledání kuráže k vlastnímu činu. Dílo však ukázalo, že namísto agence se kolektiv stále raději vztáhne k vnější autoritě a pasivně čeká na její rozhodnutí, než by rozhodl o akci sám.

Umělkyně se zřiká svého místa „uvnitř galerie“, ovšem pravidla, jež nastavila (zavření návštěvníků v galerii) generují následné události. Zůstává tedy režisérkou akce. Umělkyně předpokládala, že se diváci stmelí a společně rozbijí sklo galerie, aby se osvobodili.<sup>674</sup> To se však nestalo. Návštěvníci začali strhávat plakáty a zoufale se dohadovat, co mají dělat. Až po nějakém čase je osvobodila síla zvenčí – náhodný kolemjdoucí. Ten uviděl nešťastné výrazy lidí zavřených uvnitř, vzal kámen a sklo rozbil. Umělkyně dodává, že dílo „odkazuje k možnosti transformace statusu, k opuštění našich pasivních rolí coby občanů“<sup>675</sup> I autorka tedy ukazuje, že jde o možnost, o otevření prostoru – doslovně i přeneseně, tedy metaforicky. Divák zároveň – doslovně, byť časově omezeně, pocítil, vnímal, chápal a žil uvnitř omezení či uvěznění v galerii představující metaforu totalitního režimu. Aspekty galerie, bílých zdí a prostoru svobodné kontemplanace se díky akci Carnevale proměnily na celou. Můžeme tedy říci, že médium tohoto projektu byli diváci uzavření v galerii. Poté, co se dostali z galerie, vystoupili z metaforického vězení do reálného vězení Onganiovského režimu. Přesto se v něm bezprostředně nato cítili svobodněji, než když se měli sami osvobodit. Tato událost měla nejenom té hrstce přítomných, ale i těch, kteří se dívají na dílo z dokumentace, nabídnout změnu perspektivy, vytvořit pocit agence. Vzhledem ke společenskému kontextu se reference obrací spíše k člověku-občanu než k umění-instituci. Nic z toho, co popisují, není ani pouze reflexivním, ani čistě praktickým aktem. Jde o uměleckou zkušenost zprostředkovanou divákům jako orchestrovaná situace, v níž jsou aktivními činiteli.

Dalším zajímavým příkladem je tvorba Svetlany Heger a Plamena Dejanova, která referuje ke vztahu umění, práce a volného času. Díla Heger a Dejanova tematizují prekarizaci a prekarizaci tím, co nám všem chybí – dovolená. Zabývají se tedy pracovními podmínkami a možnostmi odpočinku v uměleckém provozu. Dovolenu umělec prakticky nemá a zaměstnanec galerie může mít pouze pokud mu vyjde do přestávky mezi dvěma výstavami. Žádný zaměstnanec nemůže odjet na dovolenou týden před vernisáží a umělec je také prakticky neustále v práci. V roce 1997 tedy Heger a Dejanov vyvěsili na dveře vídeňské Secese, kde měli mít výstavu, že namísto uspořádání a otevření výstavy odjíždějí na dovolenou.<sup>676</sup> Obdobnou verzi uspořádali po dvou letech v berlínské galerii Mehdi Choukri's. Tentokrát ovšem poslali na dovolenou všechny zaměstnance galerie a na dveře vyvěsili nápis: „Galerie je kvůli dovolené zavřená“.<sup>677</sup>

Podobně uvažovala i Maria Eichhorn, když zaměstnance londýnské Chisenhale Gallery vyzvala, aby po pět týdnů nepracovali, a tedy centrum se v roce 2016 na 5 týdnů, 25 dní či 175 hodin zavřelo. Pečovatelský přístup zvolila také na své výstavě v Kunsthalle Bern v roce 2001, v níž se rozhodla věnovat rozpočet určený k výstavě na renovaci výstavní budovy, zatímco prostor určený pro její expozici zůstal prázdný.<sup>678</sup>

---

<sup>674</sup> *Tamtéž*.

<sup>675</sup> M. Copeland. „A Retrospective of Closed Exhibitions (1964–2016)“, s. 35.

<sup>676</sup> *Tamtéž*, s. 36.

<sup>677</sup> *Tamtéž*.

<sup>678</sup> *Tamtéž*, s. 37.

Zatímco Maria Ukeles ve svém *Umění údržby* demonstrovala feministický a pečovatelský náhled jednoznačně, řada jiných děl je interpretačně vícestupňových, a přesto bývá jejich výklad redukován na ekonomicko-kritické souvislosti. Obvyklé interpretace většiny konceptuálně založených anti-uměleckých akcí využívají referencí, které zanechala kritická teorie: tj. ekonomie, práce, financování umění a kulturního průmyslu – ostatně tak to interpretuje i Copeland.<sup>679</sup> Namísto či k tomu lze pozorovat také aspekty solidarity a rovnooprávnosti k respektu. Lze také poukázat na konceptuální gesto upozorňující na nedostatek péče – ať už o zaměstnance nebo o prostor. Namísto kontinuální produkce a zábavy je zdůrazňován osobní odpočinek, kladena váha na vlastní potřeby a vlastní rozhodování namísto prací řízených úkonů. Tyto ne-výstavy dávají vzniknout nejenom emancipovanému divákovi, ale emancipovanému člověku. Stejně jako pro recepci umění musí existovat estetická distance, i pro vnímání vlastního života potřebujeme distanci, ať skrze oči někoho druhého anebo distanci od našeho běžného pracovního života. Umění funguje jako distanční princip, který vytváří sekundární aktivity právě proto, aby ukázal ty primární. Jakkoliv nastavili výše zmínění umělci základní strukturu díla, samotné „umění“ se odehrávalo v životech těch, kterých se dotýkalo. Nebo i našich představ, co se v jejich životech odehrálo.

Díky obvyklé institucionálně a společensko-kritické definici konceptuálního i postkonceptuálního umění tak mizí taková forma interpretace, která sice je kritická, ale také pečující. Nejde jen o subverzi, nýbrž o starost a zájem o druhého. Namísto perspektivy jedné utlačované třídy bojující proti systému je zde pohled setkání dvou (či více) lidí a návrhu změny funkce jejich vztahu. Nejde o participatní estetiku v pravém slova smyslu, spíše o interpretační aspekt, který se v interpretacích o rušení umění málokdy vyskytuje.

Další typ „zavřených“ výstav explicitně směřoval k institucionální reflexi či ohledávání hranic estetické zkušenosti či estetického (uměleckého) objektu. Část umělců zavírali muzea galerie, aby upozornili na souvislosti, když se výstava nekoná. Níže si ukážeme několik příkladů. Druhý přístup anti-umění spočíval v radikálním obratu ke každodenní zkušenosti odehrávající se mimo instituce. Jejich experimentálním prostorem byl zpravidla vlastní život.

I v těchto případech je evidentní vliv Adorna na čtení tohoto typu děl: vystoupení z umělecké autonomie znamená její negaci, která osvobodí člověka z nerovného společenského systému. Olivier Quintyn vidí tuto negaci jako symptomatický projev funkce anti-umění, respektive avantgardních i neoavantgardních snah.<sup>680</sup>

„Má-li být umění účinným emancipačním modelem potenciálního východiska z kapitalistické nadvlády, musí existovat způsob, jak rozlišit mezi estetickou negativitou na jedné straně a instrumentálním rozumem, který řídí výrobní vztahy, a v širším rámci i vztahy mezi lidmi, na straně druhé.“<sup>681</sup>

Ambicí historických avantgard byla ultimátní, post-umělecká reorganizace žité praxe, zatímco, jak dle Bürgera uvádí Quintyn, neo-avantgarda opakuje avantgardní snahu negace uvnitř instituce umění. Produkuje a mění praxi uvnitř světa umění jak v symbolickém modu, tak v ekonomickém. Quintin však uvádí, že to neznamena resignaci a afirmativní souhlas s vládnoucím statutem quo. Postmediální, kolektivní a postumělecký výzkum i aktivismus je podle Quintyna nástrojem ne-konvenčního konání

---

<sup>679</sup> *Tamtéž*, s. 38.

<sup>680</sup> Olivier Quintyn. „A short Philosophical Grammar of the Anti-X or Anti-Art in Question“. In: M. Copeland—B. Lovay (eds.). *The Anti-Museum: An Anthology*, s. 700–707.

<sup>681</sup> *Tamtéž*, s. 702.

a reartikulací společenského systému.<sup>682</sup> Quintin zde však poměrně významně redukuje typy umění a typy umělecké praxe, které mají emancipační charakter – míní tím především o nehmotná díla, která není možné zpeněžit. Není však možnost emancipace skrze umění mnohem širší?

Zde opět narážíme na ty limity vlivu Theodora Adorna, které jsme již kriticky nahlédli v diskusi o autonomii a heteronomii: předurčovat smysl umění jako cestu k osvobození skrze narušení neoliberální praxe. Náš život však obsahuje mnohem širší a komplexnější vrstvy, než které je možné nahlédnout či vyřešit z perspektivy ekonomie. Už samotná představa reorganizace a nové distribuce vztahů a způsobu vnímání v tom nejširším smyslu může nést emancipační potenciál. V tomto ohledu bych se opět přiklonila k Rancièrovi, který tvrdí, že „je nezbytné opustit líné a absurdní schéma, které dává do protikladu estetický kult umění pro umění a rostoucí sílu industriální práce.“<sup>683</sup> Umělecké aktivity nejsou vyňaté z ostatních lidských aktivit. Jejich specifičnost spočívá v tom, že „redistribuuji a rekonfigurují tyto aktivity“.<sup>684</sup> Pochopitelně to neznámá, že alternativní aktivistická praxe by měla podřadnější postavení než umění (či naopak). Obě tyto oblasti nesou prostřednictvím svých prostředků osvobozující záměr, každá si hledá vlastní způsob, jak reorganizovat svět. A umění to činí v estetickém režimu, prostřednictvím prožití zkušenosti živé metafory.

Představím nyní několik projektů – ty v první části apelují na praxi uvnitř uměleckého systému a ty v druhé části směřují k rekonfiguraci životní praxi, jež výslovně nahlíží jako na odtrženou od systému umění.

Referenčním bodem většiny anti-galerijních snah byla výstava Yvese Kleina *Prázdnno* z roku 1958. Umělec v pařížské Iris Clert Gallery vystavil „prázdnno“, tj. nic než bílý galerijní prostor s veškerými stabilními prvky v interiéru (prázdné vitríny, závěs, topení, světla). Díky velké publicitě navštívilo výstavu přes 3 000 návštěvníků a Albert Camus napsal do knihy návštěv „s prázdnem, plná síla“.<sup>685</sup> Tato drobná poznámka poukazuje na skutečnost, že vyprázdněním galerie se uvolnilo pole představ. Nefungovalo by to, kdyby naše vědomí neočekávalo galerii naplněnou a výstava nešla proti našemu očekávání. Kdyby Yves Klein vystavil prázdnou galerii ve společnosti, kde by se obvykle galerie nechávaly prázdné, pak by jeho výstava rozhodně žádný zájem ani imaginaci nevyvolala.

Dílo Roberta Barryho *Zavřená galerie* (Closed Gallery) pochází z roku 1969 odráží dominantní postoj konceptuálního umění šedesátých a sedmdesátých let: umění nemá být závislé na instituci a komerčních požadavcích. Na pozvánky na vernisáž své výstavy do galerií Amsterdamu, Turínu a Los Angeles nechal napsat větu „Během výstavy bude galerie zavřená“. Robert Barry tvrdí, že jeho gesto bylo určené směrem ke galerijnímu a institucionálnímu systému. Bylo „anti-galerijní“, avšak nikoliv „anti-umělecké“.<sup>686</sup> Důvodem jeho „uzavřených“ výstav nebyl primárně odpor vůči umění, nýbrž vůči existujícím dílům, které kolovaly elitním systémem. „Neviděl jsem na nich nic zajímavého, byly plné kliše a starých nápadů. Chtěl jsem to otevřít. Pro mě umění znamenalo vždy udělat něco neočekávaného.“<sup>687</sup> Barryho tvrzení podporuje naši teorii, že osa živosti, či – neočekávatelnost – jež prochází sémantickou rovinou metafory, je klíčovou kategorií pro rozpoznání i hodnocení umění.

---

<sup>682</sup> *Tamtéž*, s. 706–707.

<sup>683</sup> J. Rancière. *Aesthetic Theory*, s. 45.

<sup>684</sup> *Tamtéž*, s. 45.

<sup>685</sup> *Littleartnecdotes.com* [cit. 3. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.littleartnecdotes.com/le-vidé-1958/>

<sup>686</sup> Mathieu Copeland. „Robert Barry v rozhovoru s Mathieu Copelandem“. In: M. Copeland — B. Lovay (eds.). *The Anti-Museum: An Anthology*, s. 94.

<sup>687</sup> *Tamtéž*, s. 94.

Zároveň v případě Barryho není primární odpor vůči neoliberalismu, nýbrž vůči estetické i stylové otřepanosti a unylosti, jež se stala dominantním proudem uměleckého světa. Ekonomický aspekt prodejnosti klišé na tom pochopitelně také může mít podíl, ale stejnou měrou může být na vině i omezená představitost či vyčerpaná invence tehdy mainstreamových autorů.

Uzavření prostoru umění v médiu hudby se v neoavantgardním období realizuje nejčastěji buď tichem v situaci koncertního sálu, jak předvádí skladba 3:33' Johna Cage, anebo destrukcí hudebních nástrojů. Mathieu Saladin ve svém textu *Kompilační seznam sloves: Akce pro zničení nástrojů* (Verb List Compilation: Actions to Destroy Instruments)<sup>688</sup> vytváří neuvěřitelný seznam uměleckých děl, návodů, jak lze zničit hudební nástroj. Přehled destrukcí je nejenom ukázkou neuvěřitelného spektra násilí, ale také metaforou destrukce coby odmítnutí tradičního přístupu k médiu. Nam June Paik ubodává klavírní křídlo k smrti, Robbert Bozzi je posílá na smrt roztržením dvěma koňmi, George Maciunas nakazuje performerovi, aby ukusoval z houslí a třísky házel do publika.<sup>689</sup>

V roce 1968 vystavil Daniel Buren *Zavřenou výstavu*, jež spočívala ve fyzicky zavřeném prostoru galerie, ovšem její dveře namalovat svými typickými dvojbarevnými pruhy. Tím se onen „vstup“ samotný stal metaforou celé výstavy. Jde o jakési absurdní pozvání do prostoru, který však zůstává v ploše a další dimenze je nepřístupná. Podobou absurditu galerijní situace vytvořil v roce 1964 Robert Filliou v díle *Ne-Hry* (No-Plays). Galerie byla v tomto případě otevřená, ovšem pokud divák přišel se na hru podívat, hra se neodehrála. Pokud divák nepřišel, hra také neproběhla. Uváděl, že „ať tak či tak, hra existuje, ale je to *Ne\_Hra*“.<sup>690</sup> Tato práce nebyla namířena proti institucím, nýbrž relativizovala vztah umění coby estetického objektu a jeho vnímatele. Existuje umělecké dílo, pouze když jej někdo vnímá? Filliou tímto zpochybnil základní premisu samotné definice estetického objektu, poukázal na rigidnost mediálních konotací popisujících estetický objekt. V jeho případě nešlo o hru v tradičním slova smyslu (představení hrané diváky či situace vytvořená performery), nýbrž o konfrontaci divákova očekávání naplnění určité situace a určitého pojmu s kartičkou s textem. Očekávatelnost a neočekávatelnost, tedy živost jednoho aspektu v kontextu stereotypního návyku v obvyklém systému, se opět dostává do popředí i zde.

Robert Filliou vytvořil několik verzí *Ne-Hry*. První zněla následovně:

#### Ne-hra #1

Na tuto hru se nikdo nesmí přijít podívat. To znamená, že tuto hru tvoří právě skutečnost, že nikdo nepřijde. Spolu s velmi rozsáhlou reklamou představení prostřednictvím novin, rozhlasu, televize, osobních pozvánek atd.  
...

Nikomu se nesmí říct, že nemá chodit.

Nikomu se nesmí říct, že by tam opravdu neměl chodit.

Nikomu se nesmí žádným způsobem bránit, aby přišel!!!

---

<sup>688</sup> Matthieu Saladin. „Verb List Compilation: Actions to Destroy Instruments“. In: M. Copeland — B. Lovay (eds.). *The Anti-Museum: An Anthology*, s. 577–590.

<sup>689</sup> *Tamtéž*, s. 578.

<sup>690</sup> *Tamtéž*, s. 41.

Nikdo ale nesmí přijít, jinak se žádná hra konat nebude.

To znamená, že pokud diváci přijdou, není hra. A není ani tehdy, pokud žádní diváci nepřijdou... Chci říct, že tak či onak se hraje, ale je to Ne-hra.<sup>691</sup>

Z výše uvedeného, je zřetelné, že instrukce k *Ne-Hře* jsou uměleckým dílem, lépe řečeno dílem je naše představa absurdity dané situace vytvořená podle verbálního návodu. Způsob, jak je text napsaný a nesmyslnost daného prohlášení by si nezahladily s Beckettovými hrami, i samotná slova mají tedy literární kvality, které umožní snadnější a přesvědčivější mentální prožití daného výjevu. Prostoupením z jednoho média (literatura) do druhého (výtvarné umění) z něj však najednou činí útvar nesrozumitelný pro řadu kritiků či teoretiků, kteří hledají tradiční kategorie. Přitom právě onou transpozicí z jednoho prostředí do druhého nabývá toto dílo své radikálnosti a inovativnosti.

Hranicí mezi literaturou a konceptuálními tendencemi se budu mnohem podrobněji zabývat v následující kapitole, ve které rozliším detailněji práci s literárním jazykem a žánry stejně jako se zaměřím na absurdní vyznění racionality předkládané v dílech. Mýtus čistého jazyka, jazyka jako nemateriální entity provází celé konceptuální hnutí. Slovo je materiálem jazyka, jakkoliv tato teze bývá viditelná až v případě básnického jazyka. Stejně jako u jakékoli jiného média závisí na užití a konstelaci slov, aby vzniklo umělecké dílo či estetický vjem. Nicméně konceptualisté během své „dematerializace“ zapomněli na to, že jazyk není myšlenka, že se musí v jazyku myšlenka i zkušenost artikulovat prostřednictvím nějaké formy, abychom ji nějak mohli vnímat.

Mezi neposlední příklady, které zde představím patří dílo taiwansko-amerického performerera Tehchinga Hsieh. Je znám svými jednoletými performancemi, kde například si určil, že po dobu jednoho roku nevstoupí do interiéru *Jednorocní performance 1981–1982 (venkovní dílo)*<sup>692</sup> anebo se nechal dvoumetrovým lanem přivázat k Lindě Montano, od které se sice nemohl díky lanu vzdálit, ale zakázal si se jí dotknout v *Jednorocní životní performance 1983–1984 (lanové dílo)*. Pro téma anti-umění je zřejmě nejzásadnější jeho performance *Jednorocní performance 1985–1986* (žádné umělecké dílo). Tu prováděl během jednoho roku, kdy si zakázal nejenom uměleckou produkci, nýbrž i myšlenky na umění. Popis díla zní následovně:

„Já, Tehching Hsieh, mám v plánu udělat roční performance. Po dobu jednoho roku nebudu dělat umění, nebudu mluvit o umění, nebudu se dívat na umění, nebudu číst o umění, nebudu chodit do galerie a muzea umění. Prostě půjdu životem. Performance začne 1. července 1985 a potrvá do 1. července 1986.“<sup>693</sup>

Z daného závazku je zřejmé, že oproti *Ne-Hře* zde není v žádném případě míněno vyjádření jako literární forma, jde o jakýsi manuál pro život a hlavním médiem je zde každodenní zkušenost,

---

<sup>691</sup> Robert Filliou, „No-Play #1“ [online]. *radicalart.info* [1964] [cit. 8. 6. 2020]. Dostupné z: <http://radicalart.info/nothing/concept/NoShow/index.html>.

<sup>692</sup> Tehching Hsieh. *One Year Performance 1981–1982 (Outdoor Piece)* [online]. *www.tehchinghsieh.com* [cit. 4. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.tehchinghsieh.com/artlife-oneyearperformance 1983–1984>.

<sup>693</sup> *Tamtéž*.

respektive záznamy, skrze níž nám ji umělec zprostředkoval. Oproti instrukcím Ne-Hry se v tomto případně divadlem stává sám život Hsieha. Děje se tak prakticky v každé jeho performanci.

Divák má možnost prostřednictvím dokumentace performance si představit jeho zkušenost, porovnat svůj „obyčejný“ život s každodenním životem Hsieha limitovaným pravidly, která si nastavil. Jeho performance obvykle mají prostřednictvím samotného zákazu poukázat na určitou nesvobodu, kterou žijeme my nebo „ti druzí“. Život venku bez možnosti vstoupit do interiéru nám mnohem více než romantickou představu splynutí s přírodou představil způsob existence lidí bez domova, performance s Lindou Montanou vypovídá mnohem více o nemožnosti se přiblížit k druhým lidem, přestože jsme s nimi spojeni, performance o absenci tvorby poukazuje na praktickou nemožnost oddělit umění a život. V jeho dílech se objevuje vnitřní rozpor mezi tím, jak dílo vypadá (dva lidé spojení lanem) a o čem dílo mluví (o jejich odcizení). Díky aspektu blízkosti se odhaluje aspekt cizího. Dílo lze prožít, lze si ho představit i na základě dokumentace a popisu, má silný emoční účinek, který reflektuje naše vztahy a situace v životě, který není performancí. V momentě, kdy umělec vytváří jednorocní performance na určité téma, tak dává na odív život v určité perspektivě, v určitém aspektu. Ve všech těchto bodech dané dílo naplňuje kritéria živé metafory, a proto nejenom, že jde o umění, jde také o estetickou zkušenost z umění, kterou divák prožívá při recepci tohoto díla, jakkoliv je nemateriální, konceptuální a antidílem.

Mohla bych tedy shrnout, že tendence anti-umění, anti-muzeum, anti-kino, anti-psaní nebo anti-hudba nečinily nic jiného, než že rekonfigurovaly estetické pojmy, aby umění obrátily směrem k lidem, ke světu mimo umění, k dlouho ztracenému okamžiku překvapení, neočekávatelnosti, solidarity, péče a empatie. Tedy k hodnotám, které dosavadní umělecký diskurz již svými prostředky a mechanismy nenaplňoval.

## **8.4. Absurdní racionalita konceptuálních tendencí**

Konceptuální umění, jehož jedna dominantní linie byla lingvistická, se ocitá v těsné blízkosti s literaturou, filozofií a někdy i vědou. Od všech se však odlišuje. Specifickým průnikem (nejen) konkrétní poezie a konceptuálního umění se stal žánr konceptuálního psaní. Ten překračuje stereotypní představu média jazyka užitého umělecky, vědecky či filozoficky, a právě proto stojí za zevrubnější pozornost. Zajímám se o něj nikoliv proto, že by byl privilegovaný oproti jiným uměleckým vyjádřením, nýbrž proto, že ve zkoumání estetického a metaforického rozměru v současném umění stojí na samém kraji toho, co bychom do této oblasti zařadili. Pokračuji tak v započaté linii ohledávání hranic a obrysů formujících estetickou a uměleckou zkušenost. A jak jsme si ukázali v předchozích kapitolách, právě ony hraniční linie odhalují tvar i funkci díla mnohem přesněji než díla – zvláště mediálně – konvenčnější. Ráda bych tedy na konceptuální práci s textem ukázala, jak zde funguje jeho metaforická rovina. A také, že konceptuální imaginace nejčastěji představuje a absurdním způsobem využívá i tematizuje racionalitu, v níž je člověk od poválečné společnosti až do dnešní polapen a filtrován.

### 8.4.1. (Post)konceptuální východiska práce s textem

Craig Dworkin na konferenci „Konceptuální poezie a její druzí“<sup>694</sup> organizované Marjorie Perloff výstižně prohlásil: „Všichni okamžitě získali pocit, že vědí, co termín [konceptuální poezie] označuje, ale pro každého, kdo jej použil, znamenal něco značně odlišného.“ Hlavním cílem tohoto textu bude nalézt zřetelnější souvislosti v širokém spektru praktik a teorií, které se buď přímo odkazují ke konceptuálním textovým strategiím, anebo – byť pod jinými označeními a v odlišných interpretačních rámcích – je používají. Níže se pokusím ukázat nejenom způsob fungování konceptuálních přístupů co do jejich rozpoznávání, recepce a interpretace, ale také vyložit metaforický smysl takového typu tvorby. V první části se zaměřím na umělecké mechanismy (post)konceptuálního (textového) díla, ve druhé na vztah konceptuálních strategií k racionalitě a technice a ve třetí budu aplikovat uvedené teze na pomyslnou osu představující škálu konceptualizace literárních děl a na jejich konkrétní příklady.

Texty, o nichž bychom dnes mohli tvrdit, že vykazují konceptuální rysy, vycházejí z principů konceptuálního a postkonceptuálního umění.<sup>695</sup> Za nejčastější konceptuální strategie v literatuře můžeme považovat apropiaci, readymade, využívání vědeckých a technických jazyků a struktur, objektivizující popisnost, výčty a seznamy, poznámky pod čarou, výrokovou logiku, formy slovníků, učebnic, instrukcí, softwarové generování románů a básní, kódované texty atd. Jedná se o postupy, které reagují na samotnou instituci umění tím, že pracují s neuměleckými médii a obsahy.

Konceptuálnímu umění předcházela řada příbuzných praktik v různých oblastech umění (fluxusovské eventy, happeningy Allana Kaprowa, hudební experimenty Johna Cage, konkrétní a seriální hudba, Duchampovy readymade, francouzské neodada aj.), konceptuální umění ani tak nezaložilo, jako spíše zesílilo a zastřešilo určité umělecké strategie. Diskurz konceptuálních strategií a manifestů se odehrával převážně na poli výtvarného umění,<sup>696</sup> přestože se v jádru jedná o snahu vystoupit ze zajetí média a konvencí reprezentace ve prospěch intermediální a heterogenní tvorby. Výskyt konceptuálních tendencí v oblasti literatury není vhodné chápat jako „aplikaci“ principů jedné oblasti (výtvarného umění) na jinou oblast (literatury), nýbrž jako logický důsledek postoje k tvorbě, který (nejenom) konceptuální umění zaujímal.

Konceptuální přístupy se v literatuře objevují nedlouho po amerických manifestech konceptuálního umění či paralelně s nimi, avšak nemají jednotné označení. Průniky konceptuálního umění a experimentální poezie se zabývá Friedrich Block,<sup>697</sup> přičemž nastiňuje domněnku, že společným znakem obou oblastí je intermediálnost. Recepce takových děl také vyžaduje daleko aktivnější participaci recipienta než např. v realistickém románu.<sup>698</sup> Intermedialita těsně souvisí s dematerializací konceptuálního umění, snahou oprostít se od rámce tradičních uměleckých médií; konkrétní poezie

---

<sup>694</sup> Marjorie Perloff (ed.). „Conceptual Poetry & Its Others“ [konference]. Tucson: University of Arizona. Poetry Center, 29. 5. 2008 – 31. 5. 2008.

<sup>695</sup> Konceptuálním uměním budeme rozumět umění 60. až 70. let 20. století, jehož základními principy jsou dematerializace, *deskilling*, deestetizace, institucionální kritika a důraz na výchozí koncept díla oproti jeho fyzické realizaci. Jako postkonceptuální budeme označovat umění od 80. let do současnosti, které na podloží přejatých principů konceptuálního umění zdůrazňuje kromě konceptuální složky i materialitu a percepčnost.

<sup>696</sup> A. Alberro – B. Stimson (ed.). *Conceptual Art: A Critical Introduction*.

<sup>697</sup> Friedrich Block. *Beobachtung des ‚ICH‘: Zum Zusammenhang von Subjektivität und Medien am Beispiel experimenteller Poesie*. Bielenfeld: Aisthesis, 1999.

<sup>698</sup> *Tamtěž*, s. 233.

zase rozšířila literární postupy o vizuální, auditivní či performativní složku. Block hovoří i o historicky těsné vazbě těchto dvou uměleckých oblastí.<sup>699</sup> V rámci diskuzí o konkrétní poezii<sup>700</sup> a konceptuálních tendencích vzniká například specifický termín Siegfrieda Schmidta *konceptová poezie* (Konzeptionelle Dichtung) vyzdvihující sémantičnost a komunikativní rozměr poezie.

Kenneth Goldsmith a Craig Dworkin, v současné době zřejmě nejcitovanější jména v oblasti *konceptuálního psaní* (conceptual writing), se podílejí i na formování literárněvědného diskurzu těchto tendencí.<sup>701</sup> Jako základní znak konceptuálního psaní uvádí Dworkin takový způsob práce, kdy určitá procedura či algoritmus organizuje psaní, aniž by se tento princip stal náhražkou výsledného textu.<sup>702</sup> Takové textové strategie nalezneme i pod hlavičkou různých kategorií experimentální poezie. V Čechách se svou typologií experimentální poezie přicházejí např. Bohumila Grögerová a Jiří Hiršal<sup>703</sup> nebo Jiří Valoch.<sup>704</sup> Z jejich výčtů lze odvodit společné znaky – práci s cizími texty či styly, metodické organizování textu, propojení s vědeckým jazykem, intermedialitu.

V případě Bohumily Grögerové a Jiřího Hiršala by konceptuální rysy vykazovaly *otevřené variační texty* vznikající obměňováním dvou (či více) jazykových celků,<sup>705</sup> *determinované texty*, které mají uzavřenou koncepci a jedná se zpravidla o texty účelové,<sup>706</sup> či početnější kategorie *sémantických* i *nesémantických* textů. V rámci sémantické skupiny bychom mohli konceptuálně charakterizovat například texty *slovníkové*, dále texty *syngamické* – sestavené z prvků cizích literárních děl, *intertexty* – montáže reklamních, novinových, přejetých či odborných textů,<sup>707</sup> v případě skupiny nesémantické texty *abstraktní* (vybírající a nově pořádající nevýznamotvorné prvky z existujícího textu) i *materiální* (vybírající kontextuálně ukotvená slova bez jejich kontextu).<sup>708</sup> Zmínit lze i *porušené texty* vytvořené preparováním hotových textů,<sup>709</sup> *logické texty* konstruované pomocí logických spojek a výroků,<sup>710</sup>

---

<sup>699</sup> *Tamtéž*, s. 236.

<sup>700</sup> Thomas Kopfermann (ed.). *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliographie*. Tübingen: Max Niemeyer, 1974.

<sup>701</sup> Craig Dworkin – Kenneth Goldsmith (eds.). *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2011. Historizace určitých skutečností s sebou ale přináší i skupinu nezaznamenaných jevů ocitajících se „mimo historii“. V antologii *Proti expresi* například výrazně převažují umělci nad umělkyněmi (bohužel se tak děje i v přítomné publikaci). Antologie konceptuálního psaní ženských autorek viz Caroline Bergvall – Laynie Browne – Teresa Carmody – Vanessa Place (eds.). *I'll Drown My Book: Conceptual Writing by Women*. Los Angeles: Les Figues Press, 2012.

<sup>702</sup> Craig Dworkin. „The Fate of Echo“. In: Týž – K. Goldsmith (eds.). *Against Expression*, s. xxxvii. Dworkin tvrdí, že konceptuální umění obrátilo důraz z vizuálního zážitku (dematerializace objektu) na zážitek jazykový (rematerializace jazyka) (s. xxxvi). Za důležitou strategii konceptuálního psaní považuje Dworkin apropiaci, která atakuje vztah originality a původnosti literárního jazyka (s. xxxix–xlíii). Termínem konceptuálního psaní navazuje (spolu s Goldsmithem) mimo jiné na diskurz nastolený *Poznámkami ke konceptualismům* (Robert Fittermann – Vanessa Place. *Notes on Conceptualisms*. New York: Ugly Ducking Press, 2009) a sympoziem *Konceptuální poezie a její druzí*. Zmiňuje, že termínem „konceptuální psaní“ chce otevřít pole jak literárnímu, tak galerijnímu umění (C. Dworkin. „The Fate of Echo“, s. xxiii).

<sup>703</sup> Bohumila Grögerová – Josef Hiršal (eds.). *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. Praha: TORST, 1993.

<sup>704</sup> Jiří Valoch. *Experimentální poezie a její české realizace* [diplomová práce]. Brno: Filosofická Fakulta UJEP, 1970.

<sup>705</sup> B. Grögerová – J. Hiršal. *Vrh kostek*, s. 288.

<sup>706</sup> *Tamtéž*, s. 291.

<sup>707</sup> *Tamtéž*, s. 295.

<sup>708</sup> *Tamtéž*, s. 304.

<sup>709</sup> *Tamtéž*, s. 307.

<sup>710</sup> *Tamtéž*, s. 320.



*matematické texty* generované programováním,<sup>711</sup> *entropické texty* pracující s minimem či maximem slabik<sup>712</sup> či *strukturální texty* užívající vždy jen vybrané třídy slov či předem stanovující řazení slov na ploše.<sup>713</sup>

Valoch svou typologii pojmenovává odlišně, přestože hovoří o podobných strategiích. Konceptuální metody lze objevit v jeho kategoriích *nalezené poezie* (básní readymadů: uvádí příklady básně Ronalda Rosse tvořené daty narození a úmrtí černochoů zavražděných při rasových nepokojích v Alabamě či Bretonovy básně složené z novinových titulků), *poezie akční, literárních návodů* (poezie ve formě návodu ke skutečné či imaginární akci – například *Návod k upotřebení* Jiřího Koláře), *striktně náhodných textů* (zkonstruovaných viditelnou metodou, kdy autor nemůže ovlivnit sémantickou podobu textu) a v celé řadě hraničních kategorií (například *sémantické procesuální texty* se permutačně proměňují, aby ukázaly určitý, byť i tautologický vývoj).<sup>714</sup> Valoch také upozorňuje, že obecné kategorie vizuálních či *computerových* textů mohou spadat jak do oblasti tradičních literárních technik, tak do nové poezie, jelikož se vážou na médium, nikoliv na metodu textu. Tento důležitý postřeh nás nasměruje k detailnějšímu odlišení konceptuálně založených děl od těch ostatních, definovaných často podle příslušnosti k určitému médiu (například v oblasti digitální literatury, vizuální poezie, autorských knih, aj.) Pokud se podíváme na jejich konstrukci na konstelaci prvků a jejich vztah k nějaké normě či kontextu, pak bude směr metaforických významů pravděpodobně zřetelnější. Opět se tedy vynořuje problém tradiční mediální terminologie, v níž operuje interpretace nových strategií.

Skrze interpretaci děl vybraných umělců, jež spojujeme s konceptuálními a post-konceptuálními tendencemi (Ed Ruscha, James Coleman, Richard Serra, Marcel Broodthaers, William Kentridge aj.), dochází Rosalind Krauss k tvrzení, že způsob jejich tvorby odpovídá postmediální situaci,<sup>715</sup> odlišné od modernistické mediální specifičnosti. Medium není specifické jednoduše svou fyzikalitou materiálního nosiče, nýbrž tím, že představuje soubor konvencí reprezentace, jež z této fyzikality vycházejí.<sup>716</sup> Postmoderní umělci konstruují svou řeč jako nové médium volně se pohybující uvnitř i vně známých médií. Tento přístup můžeme konkretizovat na příkladu autorských knih.

Krauss zmiňuje Broodthaersovu autorskou knihu *Charles Baudelaire. Nesnáším onen okamžik, kdy pohyb přemísťuje řádky* (1973), v níž Broodthaers (prezentován jako Charles Baudelaire) transformuje Baudelairovu báseň *Krása*, respektive vybraný verš z této básně do sekvencí jednotlivých slov vytištěných v zápatí a do obecných referencí k figurám (uvedených zkratkou *Fig.*) rozmístěných v celku stránky. U díla Eda Ruschae *Všechny budovy na Sunset Strip* (1966), fotografického knižního leporela zaznamenávajícího budovy na ulici v jednom kontinuálním pásu na horním a dolním okraji stránky, považuje Krauss za médium jízdu autem, nikoliv fotografickou knihu. Mohli bychom v návaznosti na Krauss konstatovat, že médiem Ruschaova projektu se stává proces práce, který materializaci předcházela: uspořádání fotografií na stránce i tvar knížky odrážejí pohled cestujícího v autě. Takový výsledek souvisí s předpokladem konceptuálního umění, že se umělec nezabývá specifickými druhy umění, nýbrž uměním jako takovým: „Být v dnešní době umělcem znamená zpochybňovat podstatu

---

<sup>711</sup> *Tamtéž*, s. 337.

<sup>712</sup> *Tamtéž*, s. 324.

<sup>713</sup> *Tamtéž*, s. 333.

<sup>714</sup> J. Valoch. *Experimentální poezie a její české realizace*, s. 28–31.

<sup>715</sup> R. Krauss. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition*; táž. „Reinventing the Medium“. *Critical Inquiry*. 1999, roč. 23, č. 2., s. 289–305.

<sup>716</sup> R. Krauss. „Reinventing the Medium“, s. 53.

umění. Pokud člověk zpochybňuje podstatu malby, nemůže už zpochybňovat podstatu umění.<sup>717</sup> Konceptuální umění dematerializuje dílo, zřídá se tradičních médií, stylů a žánrů a nechává autorovi svobodu, aby jeho myšlenka generovala vlastní médium a aby tento proces odrážel tvorbu samotnou, tj. v posledku instituci umění v systému dalších lidských činností.

Anne Moeglin-Delcroix, která sestavila antologii *Estetika autorské knihy*,<sup>718</sup> obhajuje konceptuální kořeny takové tvůrčí práce, jež má za výsledek autorskou knihu.<sup>719</sup> V jejím základu spatřuje intermediální uvažování.<sup>720</sup> Neztotožňuje autorskou knihu s uměleckou knihou – s ilustrovanou knihou či bibliofilii aj., kde jsou role tvůrců diferencovány (na spisovatele, kreslíře atd.) a definovány příslušností ke konvencím daného žánru.<sup>721</sup> Jiné a širší pojetí knihy obsahující jak mediálně-specifické příklady, tak i ty konceptuálněji laděné zahrnuje *liberatura*. Tento termín užívaný zvláště v Polsku od první dekády 21. století označuje práci s knihou coby literárním dílem propojujícím materiál (jazyk, papír, vazbu), formu (text a jeho vizuální či materiálovou strukturu), literární práci (zohledňující záměr celku) a knihu (fyzický objekt).<sup>722</sup> Kniha se tedy může stát médiem konceptuálních strategií, avšak ne každá umělecká publikace je konceptuálním dílem. Na uvedených příkladech spatřujeme inklinaci k mediálně specifickému definování knihy (*liberatura*) i k postmediálnímu uvažování (Ed Ruscha, Marcel Broodthaers). Za rozpoznatelné znamení konceptuálně vytvořené knihy můžeme určit její postmediální situaci.

Postmediální strategie lze nahlédnout na jisté škále konceptualizace a materializace. Důležitost určitého způsobu materializace konceptuální práce zdůrazňuje Annette Gilbert v případě tzv. *apropriované literatury* (tvůrčího přejímání děl jiných autorů),<sup>723</sup> kdy nový text nevzniká produkcí vlastních slov a vět umělcem, nýbrž úpravami (například začerněním, částečným vymazáním, kompilací, přeuspořádáním, rekontextualizací aj. zvoleného původního díla). Gilbert rozlišuje dvě složky *apropriované literatury*: konceptuální a procedurální. Konceptuální složka<sup>724</sup> vyzývá

---

<sup>717</sup> J. Kosuth. „Art After Philosophy“, s. 163.

<sup>718</sup> Anne Moeglin-Delcroix. *Esthétique du livre d'artiste: Une introduction à l'art contemporain*. Marseille: Le mot et le reste – Bibliothèque nationale de France, 2002.

<sup>719</sup> Vznik fenoménu autorské knihy datuje Moeglin-Delcroix do 60.–70. let 20. stol.

<sup>720</sup> A. Moeglin-Delcroix. *Esthétique du livre d'artiste*, s. 43–45.

<sup>721</sup> *Tamtéž*, s. 48.

<sup>722</sup> Zenon Fajfer. *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*. Kraków: Korporacja Ha!art 2010, s. 44. Zenon Fajfer, tvůrce pojmu *liberatura*, ji nazývá totální literaturou, komplexním dílem, v němž se vizualita, typografie a fyzičnost knihy stávají autorským sdělením. Jedná se podle něj o čtvrtý literární druh (podle autora ten nejsvobodnější – srov. latinské homonymum *liber* v základu slova, jež znamená „kniha“ a „svobodný“) vedle lyriky, epiky a dramatu. *Liberatura* sdružuje řadu odlišných přístupů – ty, jež bychom označili za (proto)konceptuální (Fajfer zmiňuje například Queneauových *Sto tisíc miliard básní* nebo Perecovo *Zmizení*), i ty tradičnější (např. ilustrované knihy pro děti – *Malý princ* nebo *Medvídek Pů*).

<sup>723</sup> Annette Gilbert považuje *apropriovanou literaturu* za současnou progresivní tendenci v oblasti literatury, jež ale vzbuzuje u tradiční literární scény pohoršení či nařčení z plagiátorství. Annette Gilbert (ed.). *Reprint: Appropriation (&) Literature*. Wiesbaden: Luxbooks, 2014, s. 50. Přichází s úzkou definicí *apropriované literatury*. Vymezuje ji vůči konceptu *readymadu* (v případě literatury vyčleňuje z *apropriované literatury* nalezenou poezii – neliterární texty inkorporované do literatury). *Apropriovaná literatura* užívá podle Gilbert pouze celé texty či knihy. Odlišuje ji dále od citací (úryvků textu), koláží, jež pracují minimálně se dvěma texty, či knih přivlastňujících si vizuální i literární typologický, neadresný styl autora či žánru (*Tamtéž*, s. 54–56).

<sup>724</sup> Konceptuální složkou *apropriované literatury* míní Gilbert pojetí „poezie coby intelektu spíše než emoce“. Apeluje na její mechanický rozměr, kdy „myšlenka se stává strojem, který vyrábí umění“ (Sol LeWitt), či „myšlenka se stává strojem, který vyrábí text“ (Goldsmith, *tamtéž*, s. 57). Taková literatura se nečte, nýbrž se myslí (*readership – thinkership*).

k rozpoznání pravidla, procedurální se zakládá na prožitku. V procedurální části vstupuje autor do (konceptuálního) mechanického procesu svými zásahy, což ovlivňuje způsob recepce – nelze předpokládat repetitivně stejný konstrukční princip, nýbrž je třeba do díla vstoupit, přečíst ho či jej jinak prožít. Materializace myšlenky ovlivňuje podle Gilbert smysl celku (například černý a bílý text na bílém pozadí hodnotí počítač jako stejnou informaci, zatímco v knize s bílým papírem jsou bílá písmena neviditelná).<sup>725</sup> Konceptuální a procedurální přístup nevnímá Gilbert vůči sobě v opozici, idea se má s materializovaným výsledkem doplňovat.<sup>726</sup>

Akcentace materiálního aspektu u děl apropriované literatury souvisí s uměleckými postupy, které bychom v oblasti vizuálního umění řadili do postkonceptuálních tendencí. Jak jsem již dříve uváděla, Osborne odlišuje postkonceptuální umění od historického konceptualismu skrze zesílenou estetickou a materiální složku, užívání antiestetických materiálů, pohyb mezi kategoriemi, radikální distributivnost a historickou tvárnost.<sup>727</sup> Osborne dokládá, že současná praxe sice staví na konceptuálních kořenech, avšak materializace, již konceptualisté upozadovali, nese výpověď stejným dílem jako původní záměr.

Tuto postkonceptuální proměnu vidíme už koncem 70. let a v 80. letech na *obrazové generaci* (*The Pictures Generation*), autorkách a autorech<sup>728</sup> aproprujících mediální, reklamní či umělecké obrazy způsobem, který má demaskovat původně mimouměleckou zkušenost diváka (např. „konzumaci“ plakátů, seriálů a populární kultury). Přejatá vizualita přitom není zanedbatelným faktorem při jejich recepci, převzatý spektakl stále na diváky působí. Jde tedy o transformaci samotné zkušenosti díky kolizi zažívaného a chápaného, o takové vnímání, které podbízivou vrstvu simulaker přetavuje v novou, často kritickou, antiiluzivní, volně imaginativní zkušenost. Celkový umělecký účinek netvoří koncept v konfliktu s onou „přejatou“ estetikou: umělecké dílo vzniká při „jiném“ užití této estetiky. Základem recepce takového uměleckého díla se stává rekontextualizace mediálních či institucionálních struktur. V souladu s tím je třeba reformulovat estetické paradigma takových děl.

V oblasti literatury rozlišují „konceptuální a postkonceptuální psaní“ Vanessa Place a Robert Fitterman, inspirují se v tomto ohledu terminologií vizuálního umění.<sup>729</sup> Přicházejí se dvěma kategoriemi: čistým a barokním konceptualismem. Čisté konceptuální psaní není třeba v tradičním smyslu slova číst, nýbrž ho musíme pochopit. Reflektuje devalvací čtení v kulturním systému.<sup>730</sup> Barokní, „nečisté“ konceptuální, či jinak také postkonceptuální psaní se čtení brání, ale neznemožňuje ho. Po vzoru současné vizuální scény, kde se termín postkonceptualismus již ujal, kladou Place a Fitterman u postkonceptuálního psaní důraz na autorské úpravy a transformaci používaného materiálu: tvůrce více manipuluje s procesem generování výsledku, nejedná se o mechanické přejímání či rekontextualizování materiálu.<sup>731</sup> Konceptuální tendence v literatuře můžeme tedy rozpoznávat na určité škále konceptualizace – od „čistší“ verze po verzi více „literární“. Tato škála literární konceptualizace bude v následujících částech metodickým klíčem pro interpretaci uměleckých děl.

---

<sup>725</sup> *Tamtéž*, s. 59.

<sup>726</sup> Tento výrok Gilbert dokládá mimo jiné i modernistickým přesvědčením Mallarméa o vyjevujícím se jazyku (v němž nemluví autor, nýbrž řeč se svými sémantickými, strukturálními a vizuálními elementy), který se objevuje v apropriovaných textech (*Tamtéž*, s. 59). Taková reference však nese nebezpečí chybného čtení konceptuálního díla coby díla mediálně specifického.

<sup>727</sup> P. Osborne. *Anywhere or Not at All*, s. 48.

<sup>728</sup> Například Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince, Robert Longo, Sherrie Levine aj. (Douglas Eklund (ed.). *The Pictures Generation 1974–1984* [výstavní katalog]. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2009).

<sup>729</sup> R. Fitterman – V. Place. *Notes on Conceptualisms*, s. 24.

<sup>730</sup> *Tamtéž*, s. 27.

<sup>731</sup> *Tamtéž*, s. 24.

Zároveň se tím obloukem vracím k úvodu dizertační práce, v níž jsem představila fungování estetické i metaforické zkušenosti jako modulaci svého druhu, jako stupně intenzity estetického jevení i objevitelského charakteru metafory. I zde se žánry a strategie postupně proměňují, a to na ose uměleckého jazyka a/nebo po ose „jiných“ diskurzů, zvláště těch vědeckotechnických, které radiálním způsobem konstruují umělecké vyjádření a obrací subjektivní jazyk autora směrem ven. Heterogenita, pohyb z tradičního uměleckého jazyka směrem k vnějším, rétorickým, kodifikovaným a určeným figurám, poukazuje na vyčerpání tradičních uměleckých prostředků stejně jako na potřebu vyjádřit

Konceptuální (i postkonceptuální) tendence v umění (i v literatuře) stojí na postmediální situaci umění, v níž díla odkrývají konstrukci tvůrčího procesu (nikoliv uměleckého média). Umělci reflektují instituci umění v kontextu faktorů vyskytujících se mimo oblast umění. Znovu se nám tedy potvrzuje hypotéza, že přerušení přímé vazby mezi definicí uměleckého média a definicí estetických pojmů je přínosným krokem pro schopnost vstoupit do estetické zkušenosti, jež daná díla nabízejí. Konceptuální díla (i ta literární) se od těch postkonceptuálních odlišují mírou mechaničnosti realizace konceptu i mírou zanoření recipienta do díla.

## 8.4.2. Metaforičnost konceptuálních textů

Metoda procesu práce zviditelňovaná konceptuálními díly a texty v sobě i přes svou logickou strukturu ukrývá iracionální jádro. Abychom se vyvázali z poněkud nešťastné dichotomie racionální – iracionální, která svádí k přílišné subjektivizaci uměleckého jazyka i sdělení, mohla bych také říci, že vědecky konstruované struktury konceptuálních děl fungují jako metafory racionality.

Předpoklad, že umění se zredukovalo na informaci či zprávu, je mylný a pokud se podíváme i na příklady radikálně konceptuálních děl, tak ani u nich takovou premisu či interpretaci nenalezneme. Konceptuální umění podle Josepha Kosutha nevytváří filozofické soudy, s myšlením pouze vykazuje jisté podobnosti co do „logičnosti, matematickosti a vědeckosti“.<sup>732</sup> Sol LeWitt taktéž výslovně prohlašuje, že „takové umění není ani teoretické, ani neilustruje teorie, zahrnuje všechny typy mentálních procesů a jejich bezúčelnost“.<sup>733</sup> V návaznosti na LeWitta zde budu rozvíjet myšlenku, že konceptuální umění znamená především iracionální, konkrétněji metaforické užití racionálních postupů. Níže v textu ukáži, jaké typy metafor tato umělecká produkce nejčastěji přináší. „Logika může být použita ke kamufláži skutečných záměrů umělce, k tomu, abychom uvrhli diváka v dojem, že situaci rozumí, či k vytvoření paradoxní situace (logické versus nelogické)“.<sup>734</sup> Za tímto bezúčelným (tj. nepodřazujícím) akty a mentální procesy pod předem známým účel či pravidlo) iracionálním základem se skrývá klíč k porozumění smyslu konceptuálních děl i jejich interpretaci.

Opět se zde vrací problematika pojmosloví, kdy někteří autoři označují tuto tvorbu za alegorickou. Zvláště Osborne i Place s Fittermanem přicházejí s tezí, že (post)konceptuální umění je alegorické. Osborne se domnívá, že alegorickou funkci umění pohřbenou ideologií formalistního modernismu lze znovu nastolit, pokud rehabilitujeme konceptuální složku uměleckých děl. Staví konceptuálnost do

<sup>732</sup> J. Kosuth. „Art After Philosophy“, s. 170.

<sup>733</sup> S. LeWitt. „Paragraphs on Conceptual Art“, s. 12.

<sup>734</sup> *Tamtéž*, s. 13.

centra alegorického principu umění.<sup>735</sup> Place s Fittermanem de facto vytváří nový obsah alegorie. Opět se ukazuje pojem alegorie jako nevýhodný, jelikož každý autor jeho obsah používá jinak.

Place a Fitterman umisťují alegoričnost do jádra konceptuálního psaní.<sup>736</sup> Inspirují se přitom aktualizací pojmu alegorie z diskurzu teorie umění především v textech Charlese Baudelaira, Waltera Benjamina, Petera Bürgera, Benjamina Buchloha ad. Benjaminova alegorie<sup>737</sup> není konvenční reprezentací, nýbrž je výrazem konvence. Alegorický model konstrukce i interpretace uměleckého díla funguje díky izolaci jednoho prvku z totality životní zkušenosti. Tento prvek je zbaven své funkce a následně složen dohromady s jinými podobně izolovanými prvky v nový smysl. Peter Bürger v *Teorii avantgardy* podle svého čtení Benjamina považuje alegorii za jeden ze základních rysů avantgardního uměleckého díla.<sup>738</sup> Place a Fitterman navazují na Benjaminovo, de Manovo a Berneyho pojetí alegorie coby reifikace slov a pojmů. Slova chápou jako objekty a paralelně s touto tezí tvrdí, že autor vytvořený i nalezený materiál sestavuje do světa paralelního s „(kolektivní) produkcí předmětů jako zboží“.<sup>739</sup> Alegorické psaní považují za fundamentální způsob kritiky kulturního průmyslu proto, že přímo používá jazyk kulturního průmyslu a nečiní tak zprostředkovaně skrze fikční svět. Podívejme se tedy ještě jednou detailněji na vztah alegorie a metafory v perspektivě reality a fikce.

Pokud bych to měla shrnout do tezí, které nám přiblíží podobnost alegorie a metafory, šlo by o následující vlastnosti. Alegorická funkce umění podle Place a Fittermana v sobě především ukrývá

- a) vytržení fragmentu a jeho přesun za účelem vytvoření nového významu
- b) moment umrtvení, zvnějšnění původního kontextu.

Metafora se zakládá na

- a) vytržení určitého prvku a jeho přenesení do nového kontextu, který vnímáme vůči prvnímu rámci nepatřičně, nesrozumitelně.<sup>740</sup>
- b) Jádrem metafory je její zdánlivá nepravdivost, která vyvolává vícesémantičnost. Kontrast původního místa a implantovaného nového významu dává do pohybu produktivní imaginaci.

Metaforický mechanismus, jak jsme již dříve uvedli, můžeme popsat jako interakci *rámce* (frame, tj. kontextu: ve větě „Člověk je vlk“ je kontextem význam slova „člověk“) a *ohniska* (focus, prvku přesunutého do nového kontextu: slovo „vlk“ organizuje pohled na člověka, vybíráme významy spojené s vlkem a přesouváme je na označení chování člověka). Takovým rámcem může být i sama instituce umění (či konvence reprezentace). U modernismu lze za metaforický rámec označit například

---

<sup>735</sup> P. Osborne. *Anywhere and not at All*, s. 49.

<sup>736</sup> R. Fitterman – V. Place. *Notes on Conceptualisms*, s. 17.

<sup>737</sup> W. Benjamin. *Původ německé truchlohry*.

<sup>738</sup> Podle Bürgera klasický umělec vytváří organické dílo, zachází se svým materiálem jako s čímsi živoucím, zatímco avantgardní umělec nejprve umrtvuje materiál (vytrhává ho z původních funkcí v životní praxi), vytváří prázdný znak, jemuž propůjčuje nový význam. Svět organického uměleckého díla se zdá být přirozený, zatímco avantgardní dílo se nechává poznat jakožto umělecký výtvar. Namísto vytváření iluze dekonstruuje svoji vlastní iluzivnost, prolamuje zdání totality (P. Bürger. *Teorie avantgardy*, s. 128.)

<sup>739</sup> R. Fitterman – V. Place. *Notes on Conceptualisms*, s. 15–16.

<sup>740</sup> P. Ricoeur. *Le métaphore vive*; M. Black. *Models and Metaphors*; David Davidson. „What Metaphors Mean“. *Critical Inquiry*. 1978. roč. 5, č. 1, s. 31–47.

směřování k mediální specifičnosti za pomoci oprošťování zobrazení<sup>741</sup> či vyjádření<sup>742</sup> od jeho iluzivní realističnosti. Moderní umělci, zvláště ti avantgardní, vytvářeli něco „nepravdivého“ z hlediska tradice zobrazování, avšak „pravdivějšího“ co do umělecké reflexe světa. Ohniskem se často stával mimoumělecký jev převedený, transponovaný do jazyka umění a uměleckých médií (věda, fotografie, psychoanalýza, marxismus, orientalismus, teologie, neumělecký jazyk atd.).<sup>743</sup>

Metaforickou strukturu nalézáme i v konceptuálním umění a jeho postmediální situaci. Za rámec zde můžeme považovat skutečnost, aktivity vůči uměleckému světu vnější (v případě literatury například novinové texty, návody, zákony), ohniskem se stává jejich poetická transformace (výběr, nové uspořádání, přetvoření). Umělecká činnost provrtává, narušuje účelovou racionalitu médií, forem a činností neuměleckého světa. Faktory vůči umění heterogenní se stávají onou rámcovou, pravdivou větou, do níž umělec vkládá metaforické vyjádření.

Umělecká díla se odehrávají jako pole možností, které lze prožít za vědomí jejich odlišnosti od reality, přestože realitu obsahují. Umění v modu „jako by“ navíc u konceptuálních a postkonceptuálních akcí nabírá mediální fluidnosti. V případě románu se fikční svět rozprostírá před čtenářem podle známých pravidel. V případě uměleckého textu majícího charakter například pitevní zprávy se moment aktivní účasti čtenáře přesouvá už na samotný fakt identifikace umění ve světě neumění. Recipient je veden k tomu, aby rozpoznával umělecké dílo v jazyku reality. Technologie sekundárních aktivit se zanořují do těch primárních, aby je vystavili na odiv.

Goldsmith se k této dualitě vyjadřuje vlastní terminologií – nazývá ji poetikou realismu. Ta spočívá u apropriováných slov v jejich původním náboji, v mimouměleckých konotacích, jež s sebou nesou. Příklad díla Vanessy Place *Konstatování faktů* (Statement of Facts, 2010), výňatků dokumentů ze soudních případů, ukazuje, že taková práce vznáší řadu morálních otázek a leckdy obsahuje i silné politické poselství. Goldsmith tvrdí, že práce Vanessy Place propojují život a umění.<sup>744</sup> Oním „životem“ však nemíní její život, život Place jako osoby, ani domnělý život literárních postav, nýbrž slova, věty, mechanismy a procesy sociální reality. Vytržením těchto úryvků a jejich novým zarámováním vzniká absurdní střet významů. Vytváří nutné pnutí mezi uměleckou a mimouměleckou oblastí, které v sobě obsahuje metaforický mechanismus, díky němuž vzniká estetická zkušenost s takovými díly.

---

<sup>741</sup> Barevné plochy impresionistů, rozbitá perspektiva kubistů, suprematická abstrakce atd.

<sup>742</sup> Rozvolňování schémat verše, syntaxe, klasické narativní struktury, fragmentarizace vypravěče, automatické psaní, kaligramy atd.

<sup>743</sup> Bürger uvádí, že kritická úloha avantgard vzešla z potřeby reagovat na krizi umění, na estetismus zaměřující se na médium samotné, na krizi, která z umění „vyloučí všechno, co je ‚umění cizí‘“ (P. Bürger. *Teorie avantgardy*, s. 85). Bürger v tomto ohledu navazuje na adornoovskou tezi, že novost umění přichází v reakci na stav věcí, na vnější skutečnosti. Inovace umění uzavřeného ve vlastních konvencích se vyčerpávají. Bürger svou tezi dokládá citací Adorna: „Umění může přesáhnout trh, který je vůči němu heteronomní, jen tím, že jeho *imagerie* vnese do své autonomie. Moderní umění je mimésis toho, co ztuhlo a odcizilo se [...]“ (*Tamtéž*, s. 120; T. W. Adorno. *Estetická teorie*, s. 36).

<sup>744</sup> Kenneth Goldsmith. *Uncreative Writing: Managing Language in Digital Age*. New York: Columbia University Press, 2011, s. 104.

### 8.4.3 Internet a literární revoluce

Konstrukční principy děl konceptuálního umění napodobují odlidštěné a mechanické procesy či systémy za účelem jejich reflexe. Konceptuální tendence působí progresivně či (neo)avantgardně, ovšem nikoliv primárně kvůli své vazbě na nové technologie, ale díky inkorporování osvícenského principu pokroku do pojetí umělecké tvorby a zároveň díky snaze reagovat na vědecký a instrumentální charakter společnosti. V Goldsmithově teorii konceptuálního psaní se internet stává živnou půdou rozvoje konceptuálních strategií pracujících s textem. Goldsmith si pohrává s tezí, že se dnes nacházíme uprostřed literární revoluce a že internet je klíčovou technologickou inovací, která změnila paradigma literární produkce, podobně jako podle Waltera Benjamina fotografie změnila umění, respektive malbu.<sup>745</sup> V nekreativním psaní je nový význam „vytvářen přeuspořádáním existujících textů“,<sup>746</sup> což odpovídá dnešnímu způsobu recepce textu – nelineárnosti, zrychlenosti, síťovosti, kopírovatelnosti, devalvací. Domnívám se, že příčinou podobnosti konceptuálního psaní a práce s digitálním textem není vznik a šíření nového média, nýbrž reakce konceptuálního umění na racionální mechanismy společnosti, které mimo jiné ústí ve stále nový a nový technologický vývoj. Zviditelňuje se zde osvícenské jádro umění moderní doby.

Vraťme se na okamžik k těmto kořenům. Stendhal, dnes chápaný jako představitel tradiční románové formy, apeluje na aktuálnost literatury. Romantický umělec disponuje především schopností být moderní. Stendhal tvrdí, že se společnost radikálně a nezvykle rychle proměnila mezi lety 1780 a 1823, což dokládá na příkladu vyobrazení postavy šaška v literatuře.

„Jak vidí i naši silní odpůrci, když se podívají okolo sebe, šašek v roce 1780 říkal hloupoučké vtipy, které neměly šťávu, a neustále se smál. Šašek v roce 1823 pronáší neustále omílané vágní a absurdní filozofické úvahy – jaká významná revoluce. Společnost, ve které se takhle proměnil zásadní a trvalý fenomén, jakým je šašek, nemůže dále snášet stejnou směšnost a stejný druh patosu. Jako se dřív všichni snažili rozesmát svého souseda, dnes ho chtějí oklamat.“<sup>747</sup>

Literatura nemůže zůstat klasicistní, jelikož neodpovídá obrazu dobového člověka. Nemá lpět na absolutní iluzivnosti a naopak si musí přiznat, že je vždy nedokonalá. Vyvažuje osvícenskou proměnu lidské mysli, jež doprostřed svého zájmu staví ateistického rozumově založeného svobodného občana. Mluví-li Stendhalův šašek z roku 1823 absurdně filozoficky, ironizuje (prostřednictvím umění) nejenom filozofii, ale celé inovativní vědecko-technické chápání světa – takového, který plní účel, funguje, produkuje, lze ho kategorizovat, popsat, spočítat, vysvětlit.

Konceptualismus 60. a 70. let vystupoval proti komodifikaci umění a proti tradičním médiím, které hierarchizují a kodifikují proces estetické recepce (tedy podporují elitní a zároveň neinvenční umění). Také současné Goldsmithovo a Dworkinovo *Proti expresi* se obrací proti tradičnímu stylu a dělení literatury a demonstruje avantgardní rozměr konceptuálního psaní. Goldsmith například uvádí podobnost strategií nekreativního psaní v digitální době a situacionistických praktik: *dérivé*,

<sup>745</sup> Týž. „Why Conceptual Writing? Why Now?“. In: C. Dworkin – K. Goldsmith. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2011, s. xvii–xx.

<sup>746</sup> Týž. *Uncreative Writing*, s. 35.

<sup>747</sup> Stendhal. *Racine et Shakespeare*. Paris: Bossange, Delaunay, Mongie, 1823, s. 50.

*détournement* a *psychogeografie*, technik vychylování každodenní praxe.<sup>748</sup> V rámci psychogeografických map se situacionisté pohybovali po Paříži bez předem daného cíle, vedeni pouze intuicí a emocemi. Jednalo se o projekt stojící v opozici k racionálně uspořádané modernistické výstavbě a odmítající mřížku utilitární racionalizace lidského života v rámci kapitalistického systému výrobních i sociálních vztahů. Projekt Vitta Acconciho *Následuji* (1969) inspirovaný dílem Guy Deborda spočíval v následování osoby, kterou umělec na ulici uviděl jako první, a to do té doby, než zmizela v soukromém prostoru (dále pak stejnou metodou sledoval jinou osobu). Goldsmith toto dílo popisuje jako „lidský řetězec hypertextu“.<sup>749</sup> Srovnává situacionistický zážitek *dérivé* se surfváním na internetu, náhodným klikáním z jednoho linku na druhý.<sup>750</sup> Literární aktivity současnosti, kdy se virtuální text a naše virtuální flanérství přeskupuje do různých, nestabilních hmotných forem (například do pouličních reklam, do aplikací v mobilních telefonech zaznamenávajících náš pohyb), vede spisovatele k reorganizacím slov na stránce, k otázkám po jejich destabilizované materialitě.<sup>751</sup>

Goldsmithovo „sebeprohlášené avantgardní hnutí“<sup>752</sup> paradoxně zastává málo kritický postoj vůči procesu reifikace člověka. U apelu, který vznáší Goldsmith na dnešního spisovatele, se vzhledem k situacionistické teorii poněkud vytrácí marxistické podloží, stejně jako protiklad určité mřížky, racionality, vůči níž bylo uplatňováno nečekané, nepředvídatelné a senzuální. V případě tekuté modernity, tekutého jazyka, nestabilních forem a proměnlivé materiality je Goldsmithovo virtuální flanérství a z něj vycházející tvůrčí postupy nikoliv opozicí systému, nýbrž jeho symptomem. Teze o literární revoluci tak značně slábne.

Podle Bürgera usilují avantgardní tendence o přeměnu odcizené skutečnosti. Pochybuje o pouhém „přejímání“ zvnějšněných mechanismů a produktů. Pakliže si umění přivlastní strategie průmyslu, „je obtížné nahlédnout, jak se jim má právě tímto přizpůsobením vzepřít“.<sup>753</sup> Bürger poukazuje na Warholovy plechovky – odrážejí konzumní produkci, aniž by se k ní stavěly kriticky. Užívání principů typických pro text v síti v době promořené internetem funguje stejně nekriticky jako Warholovy plechovky. Progresivnosti konceptuálních strategií v literatuře proto porozumíme spíše díky návratu k myšlenkovým základům konceptuálního umění, respektive k jeho požadavku redefinovat instituci umění a umělecké praktiky v reakci na racionalizaci společnosti.

---

<sup>748</sup> K. Goldsmith. *Uncreative Writing*, s. 35–54.

<sup>749</sup> *Tamtéž*, s. 37.

<sup>750</sup> *Tamtéž*, s. 41.

<sup>751</sup> *Tamtéž*, s. 54.

<sup>752</sup> Andrew Epstein. „Found Poetry, ‘Uncreative Writing’ and the Art of Appropriation“. In: Joe Bray – Alison Gibbons – Brian McHale (eds.). *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London: Routledge, 2012: s. 316.

<sup>753</sup> P. Bürger. *Teorie avantgardy*, s. 121.



#### 8.4.4. Člověk, nebo počítač?

Technologie nepochybně mají na oblast umění vliv, ovšem bylo by zjednodušující hovořit o jasném kauzálním vztahu. I podle Goldsmitha se kořeny konceptuálních tendencí v literatuře objevují v meziválečném a starším období (Erik Satie, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Gertrude Stein, Ezra Pound, Walter Benjamin aj.).<sup>754</sup> Tímto způsobem můžeme relativizovat také vztah myšlení a technologií samotných. Například lze obtížně rozlišit, zdali určité typy kognitivních procesů daly vzniknout fenoménu počítače a sítě, nebo naopak počítač ovlivňuje naše kognitivní procesy. George Landow klade vynález hypertextu do souvislosti s poststrukturalistickou proměnou pojetí subjektu a přístupu k vědění,<sup>755</sup> nelinearita a diskontinuita vytváří myšlenkové podloží pro realizaci hypertextu v praxi počítačů (nikoliv obráceně). Katherine Hayles ve své knize *Stroje na psaní* usouvztahuje technotexty – tj. texty, jež viditelně ukazují svoji technologickou konstrukci – s termínem hypertext.<sup>756</sup> Hypertext má podle ní tři základní charakteristiky – variabilní možnosti čtení, dělený text a mechanismus prolinkování. Takto můžeme charakterizovat nejenom díla v síti, ale i „analogové“ publikace, například encyklopedie, potažmo umělecké projekty, jež s tímto principem pracují.<sup>757</sup> Vazbu na předinternetovou éru vytváří i Espen Aarseth ve svém pojetí kybertextu, který podle něj vždy obsahuje jistou formu kombinatoriky. Kybertext se zaměřuje na mechanickou organizaci textu, Aarseth pro něj užívá termín ergodické literatury, jež vystavuje čtenáře určité komplikaci čtení a vyžaduje od něj interaktivnost.<sup>758</sup> Radí do ní i Queneauových *Sto tisíc miliard básní*,<sup>759</sup> publikaci ryze analogovou, která však díky svému knihařskému zpracování (každá věta na jednom řádku je fyzicky oddělena od ostatních podélným řezem, spojeny jsou pouze ve hřbetu) umožňuje sto tisíc miliard možných verzí čtení.

Rozdílný vztah strojů a lidského vědomí (potažmo umění) lze nastínit na komparaci postojů Vannevara Bushe a Maxe Benseho. Bush navrhuje zkonstruování počítače podle lidských procesů myšlení, Bense apeluje na vytvoření jedné teorie syntetizující pojem vědomí člověka i logiky strojů.<sup>760</sup>

Vannevar Bush v textu „Jak bychom mohli myslet“ z roku 1945 popisuje teoretický model prvního počítače operujícího podle struktur lidské mysli. Stroje (tehdy známé – psací stroj, kamera, kalkulačka) dokážou podle něj nahradit myšlení člověka v těch situacích, jež nevyžadují tvořivost, nýbrž v sobě obsahují repetitivní úkony. Fungují jako protézy monotónních či matematicky definovatelných duševních aktivit. Místo pro stroje nalézá Bush všude, kde lze použít logickou operaci. Výběr a třídění považuje za fundamentální pochody vědomí. Stroje mohou organizovat data podle logických pravidel (abecedně, numericky, podle velikosti, podle stromové struktury), mohou vytvářet indexikálně

---

<sup>754</sup> K. Goldsmith. „Why Conceptual Writing? Why Now?“, s. xx.

<sup>755</sup> George P. Landow. *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore (MD): John Hopkins University Press, 1992.

<sup>756</sup> N. Katherine Hayles. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 2002, s. 26.

<sup>757</sup> Např. díla Milorada Paviće *Slovník Chazarů. Románový lexikon (Dictionary of the Khazars. A Lexicon Novel)*, Ursuly LeGuin *Vždycky přijdu domů (Always Coming Home)* nebo autorská kniha Paula Zimmermana *Vysoké napětí (High Tension)*.

<sup>758</sup> Espen Aarseth. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore (MD) John Hopkins University Press, 1997.

<sup>759</sup> *Tamtéž*, s. 62.

<sup>760</sup> Vannevar Bush. „As We May Think“. *Life Magazine*. 1945, č. 9–10, s. 112–124; Max Bense. *Teorie textu*. Praha: Odeon, 1967.

zajištěné cesty. Lidské myšlení ale selektuje informace komplexněji a méně předvídatelně – funguje na základě asociací.<sup>761</sup> Pokud by asociační cesta byla jednou uložena, přístroj by ji v další podobné situaci zopakoval. Tímto způsobem, představuje si Bush, může pracovat nový technologický vynález (tzv. *memex*) prodlužující lidské, nikoliv mechanické myšlení. Třídil by rychleji a efektivněji zápisky, fotografie, promluvy, knihy atd. Člověk vytvořil civilizaci tak složitou, že ji bez pomoci vědy nezvládne řídit. Aby se lidé neutopili v rozporu mezi svou lidskou přirozeností a technikou, navrhuje Bush přizpůsobit logiku strojů lidské mysli za účelem naplňování potřeb a tužeb člověka, nikoliv jejich destrukce.<sup>762</sup>

Jinou perspektivu nabízí informační estetika Maxe Benseho, z níž čerpala celá generace konkrétních básníků 60. a 70. let. Vychází z Benseho pohledu na lidstvo obklopené přístroji založenými na informaci a komunikaci. Estetickou informaci mohou nést strojově či člověkem vytvořená díla. Dovedeno do důsledků, na úrovni teorie informace nespátňuje Bense rozdíl mezi vědomím člověka a stroje. Může tedy být „v principu stále jen jediná identická funkce vědomí, o níž zde hovoříme, lhostejno, je-li dána lidsky nebo zkonstruována strojově“.<sup>763</sup> Rozlišuje dvojí pojetí informace: sémantické a statistické. Statistické definuje informaci podle míry její novosti a nepředvídatelnosti. Abychom ale dovedli rozpoznat nové, musíme navazovat na redundantní (Bense tímto termínem označuje vše známé). I statistická informace proto nese určité sémantické minimum.<sup>764</sup> Těmto dvěma pólům odpovídá klasická, přirozená literatura a nová, umělá literatura (umělá poezie). V přirozené poezii funguje tradiční ontologie lyrického já a epického světa, je přítomno vědomí, které má „zážitky, zkušenosti, pocity, vzpomínky, myšlenky, obrazotvornost atd., zkrátka preexistentní svět, jemuž se snaží dát vlastní jazykový výraz“.<sup>765</sup> Umělá poezie oproti tomu závisí na svém materiálním vzniku a neexistuje v ní žádné poetické vědomí, z něho by bylo možné vyvozovat lyrické já a fiktivní epický svět, není pro ni charakteristický intencionální zážitek slovního procesu.

Benseho technooptimistické přesvědčení konvenuje s tehdejší důvěrou umělců v pokrok, vědu a techniku, případně s jejich zoufalstvím ze znehodnocení nejen uměleckého jazyka totalitní rétorikou. Bense aplikuje svoji teorii na rozbor raných děl konkrétní poezie; nová poezie se propojuje s novou estetikou. Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou, vůdčí osobnosti české experimentální poezie 60. let, v přednášce o estetice Maxe Benseho tento vědecko-univerzalistický pól zdůrazňují: „Je stále zřejmější, že v rámci technické civilizace nemůže být alespoň v zásadě žádný podstatný rozdíl mezi vědeckou a uměleckou produkcí.“<sup>766</sup> Oblasti vědy a umění sice nepovažují za zaměnitelné, nicméně akcentují jejich společné cíle – moderní básníci i současní vědci podle nich hledají nové možnosti vyjadřování abstraktních představ. „Zřeno čistě formálně, blíží se dnes logika básnického symbolu symbolické logice vědy.“<sup>767</sup> Zatímco Bush chtěl přizpůsobit stroje, bez nichž se lidstvo neobejde, strukturám lidského myšlení, Bense a jeho následovníci inklinují k propojování vědecko-technické a umělecké oblasti, čehož výsledkem se stává viditelná forma „vědeckosti“ v „umělé poezii“ i v humanitní disciplíně estetiky.

---

<sup>761</sup> V. Bush. „As We May Think“, s. 121.

<sup>762</sup> *Tamtéž*, s. 124.

<sup>763</sup> M. Bense. *Teorie textu*, s. 27.

<sup>764</sup> *Tamtéž*, s. 50.

<sup>765</sup> *Tamtéž*, s. 121.

<sup>766</sup> Bohumila Grögerová – Josef Hiršal. „Přednáška o poezii přirozené a umělé“. In: Eva Krátká (ed.). *Česká vizuální poezie: Teoretické texty*. Brno: HOST, 2013 [1962], s. 52.

<sup>767</sup> *Tamtéž*, s. 104.

Včleňováním heteronomních faktorů (včetně cizího typu logiky) do uměleckého světa dochází k jeho poznávání stejně jako k inovaci zkušeností, které můžeme prožít či si představit. A právě složitost myslí se stává motivem polidšťování logiky strojů, jež navrhuje Bush. Počítač, který by v půlce kopírování dat začal vyprávět příběhy ze své přeinstalace, by zřejmě působil stejně absurdně jako abecedně uspořádané hlásky z Joyceova *Oddysea* (v díle Jakuba Kovaříka *Edosssuy*, 2010). Obě polohy mají rozdílné předpoklady, přesto či právě proto se je lidé snaží syntetizovat, usilují o jejich dialog. Ten však nemůže vzniknout poukázáním na dominanci jedné sféry či na jejich kauzální vztah.

### 8.4.5. Škála literární konceptualizace

Konceptuální tendence v literatuře nejsou kategorií fixní ani přesně ohraničitelnou. Odvíjejí se vždy na určité škále konceptualizace textu. Ačkoliv nelze přesně určit typy a skupiny konceptuálních praktik, jelikož ve většině děl se překrývá více faktorů, můžeme se pokusit alespoň nastínit jisté převládající strategie.

Jaroslav Šrank, autor označení *textová generace* zastřešujícího slovenské konceptuálně tvořící literáty, klade důraz na proměnu diskurzu autorství. Ve svých textech<sup>768</sup> se dovolává otevřenosti (slovenských) literárních vědců a kritiků vůči novým formám literatury, analyzuje v nich také přístupy slovenských básníků 90. a nultých let k tvorbě poetického textu. Poetický subjekt se podle něj proměňuje, ztrácí důvěru v básnický jazyk reprezentující autentickou zkušenost. Básníci textové generace zkoumají nástroje, od nichž poezie odvozuje svoji osobitost, a přicházejí s novými strategiemi odrážejícími kolizi světa literatury s neznámými oblastmi.

Za první osu, na níž se rozprostírají konceptuální přístupy k textu, budeme proto považovat osu uměleckého jazyka, který se a) vymezuje vůči tradičním literárním útvarům, vůči poetičnosti jako takové, a tedy se obrací dekonstruujícím či reflektujícím způsobem k instituci literatury; b) za pomoci různých podob deskillingu se zřiká své původnosti: už nemá být charakterizován jako specifická řeč odhalující osobní zkušenosti autora. Za druhou osu pak budeme považovat heterogenitu diskurzů, zvláště těch vědecko-technických, vstupujících radikálním způsobem do uměleckého vyjádření či stávajících se jeho hlavním médiem.

---

<sup>768</sup> Jaroslav Šrank. „Poéme fatal (Text generation. Zvodcovia zmyslu): Príspevok k skúmaniu slovenskej poézie devädesiatych rokov 20. storočia.“ *Romboid*. 2000, č. 6, s. 19–30; týž. *Nesamozrejmá poézia*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2009; týž. *Individualizovaná literatúra: Slovenská poézia konce 20. a začiatku 21. storočia z perspektívy nastupujúcich autorov*. Bratislava: Cathedra, 2013.

## 8.4.6. Institucionální reflexivita

Na ose reflexivního zkoumání instituce literatury se pohybujeme od prací, které tematizují nástroje a schémata literatury, přes elementární tautologicky zakotvené jednoslovné či jednověťové výroky až po díla tvořená vnějším rámcem literárních praktik. Nejčastěji reprezentují strukturu (literárních) děl či funkci autora v oblasti umění. Činí tak například pomocí logiky vůči světu umění cizí, vypouštěním obsahu za ponechání formy, intervenováním poetického textu do nepoetických útvarů, tvořením uměleckých děl z vnějších slupek textové praxe.

Mezi první příklady by patřilo dílo Jiřího Valocha *Estetické mučení* kopírující strukturu básně či libreta, kdy obsahem se stávají permutovaná slova vyjadřující jasněji („sednout“) či absurdněji („klovnout“) zážitek recipienta. Jeho další dílo *Pseudopoetické téma* se tváří jako lyrická báseň (používá archaické tvary slov „nebesa“, „ústa“, „skrápět“, emočně zbarvená slova „líbat“, „rozbít“, „chránit“), avšak je tvořeno jasnou metodou – tříslavný verš vždy začíná akcí, pokračuje označením části těla („ruce“, „ústa“, „rty“) a končí slovem „nebesa“. Ačkoliv tedy vidíme přesládlé, láskyplné, existenciální metafory-tropy („roztít hlavu nebes“, „líbat vlasy nebes“), staví se proti nim očividně mechanický repetitivní postup Monogramista T.D. se v díle *Nočné spoje* soustředí na „výměnnou“ metodu kontextu vnějšího a poetického. Použil arch s jízdním řádem autobusů a namísto zastávek vepsal názvy částí těl (které ve spojitosti s noční hodinou mohou získat erotické konotace). Jedna linka autobusů s odjezdem ve 22:16 z Vlasů staví na všech partiích, a cesta do Paty jí proto trvá 28 minut, zatímco jiná z Vlasů vyrazí ve 22:01 a zastavuje pouze v Očích a v Klíně, a proto je v Patě už ve 22:11. Ironii využívá Michal Habaj, který v básni *Uvidíte* lehce reklamním tónem zpěvkyně či upoutávky na další díl seriálu popisuje to, co čeká čtenáře v dalších částech fiktivní básnické sbírky. Píše, že „v prvej časti seriálu Inštalácia objektu, simulácia subjektu, ktorá na vás už netrpezlivo čaká na stranách 27 a 28, sa situácia okolo lyrického subjektu výrazne zauzľí. [...] ak lyrický subjekt nevie čo chce, neznamená to, že vie čo nechce.“<sup>769</sup>

Reduktivnější pojetí institucionálně-reflexivního přístupu se snaží co možná nejvíce eliminovat sémantiku ve prospěch tautologie. Jednu z raných verzí takového přístupu nalezneme v LeWittově *Červeném čtverci, bílých písmenech* (1962) zpochybňujícím pravdivost označení a sémantiky. Slova „červený“, „bílý“, „čtverec“ a „písmena“ se permutačně mění v závislosti na tom, zda označují pozadí, barvu písmem nebo nepravdivě referují k oběma skutečnostem. Formálně blízké, pouze černobílé provedení vidíme například v Drózdově díle *Bez názvu (Bílé – černé)*. Rozpor mezi tím, jak se dílo vnímá a co dílo říká (po vzoru „*Toto není dýmka*“), ukazuje Drózdovo *Nečíst*, obraz složený ze slova „Nečíst“ (*Nie czytać*), které musíme přečíst, abychom pochopili, že se na něj máme dívat. Do této skupiny bychom mohli zařadit i Havlovu vizuální báseň *Slovo*, v níž jedno „slovo“ obalené prázdným obdélníkem obklopuje další obdélník vyplněný mnohokrát se opakujícím tvarem „slovaslovaslova“. Patřilo by sem také Valochovo dílo *Dialog* představující prázdnou strukturu dialogu „A:“ „B:“ s interpunkcí na konci nevyřčených vět („A: .....? B: ...? A: .....!“) nebo Kozlowského *Reality* se zápisem stránky plné interpukce, avšak beze slov. Jedná se o typ děl, které vytvářel i Heinz Gappmayr a řada dalších především konkrétních básníků nebo konceptuálních umělců. Tato díla buď tautologicky popírají či popisují sebe sama, či se permutačně opakují vzhledem k lingvistickému řádu. Uvedené strategie nicméně disponují limitovanou možností inovativních principů, zmíněná forma se ukazuje být spíše historickou a dnes poměrně vyčerpanou. Přesto právě tento princip v práci Clauda Closkyho *Prvních*

<sup>769</sup> Michal Habaj. „Uvidíte“. In: 80-967760-4-5, 23. Banská Bystrica: Drewo a srd, 1997, s. 23.

*tisíc čísel v abecedním pořadí* (Les 1000 premiers nombres classes par ordre alphabetique, 1989) uvádí Goldsmith jako typickou ukázkou konceptuálního psaní.

Téma prázdné textové struktury rozvíjí i díla ve tvaru komentářů k textu. Dílo *Vysvětlivky* Petera Šuleje obsahuje tři poznámky pod čarou, které vytváří dojem, že na vynechaném místě, k němuž se vážou, mohla stát teoretická analýza narativního textu. Nicméně první vysvětlivka označuje album *Desintegration* kapely The Cure, čímž nás autor nabádá, abychom neinterpretovali pomyslnou vědeckost příliš seriózně.

Za variantu institucionální reflexivity můžeme považovat i přehodnocování role autora. Monogramista T.D. ve svém stejnojmenném díle prohlašuje „Nie som autor, som metafora“, přičemž tato slova zhmotňuje plasticky. Umělec dále téma metafory rozpracovává v *Monogramistových větách*, kdy metaforické verše napsané velkými písmeny na pevných deskách opírá o stěnu. Chápe-li se (s nadsázkou) autor (tedy živý člověk) jako metafora, jde o přesun pozornosti s vyjadřovacími složkami a imaginativní síle jazyka. Romantický koncept poezie jako odrazu nitra se proměňuje na odraz způsobů, jak a proč se umělecky mluví.

Stává-li se reference k literárnímu světu příliš úzkou, vstupujeme do světa extraliterárních jevů, s nimiž literatura (spisovatel) přichází do kontaktu. Vznikají tak například formálně podobná díla *Mé pracovní nástroje* Zbyňka Baladrána a Víta Havránka či *Použitý software* Petra Šuleje, která popisují výčet nástrojů potřebných k vytvoření textu – v případě Baladrána k napsání textu, v případě Šuleje k sazbě textu grafikem. Baladrán a Havránek apelují na komerční rozměr prostředků, v nichž se i tak dematerializovaná činnost, jakou je psaní, musí pohybovat. Petr Šulej naopak ukazuje předpokládaný vývoj technologií, a to v redukci počtu programů ve prospěch jejich víceúčelovosti i složitosti.

Baladrán používá jeden společný program s umělci posledního díla, které v této části zmíníme, a to Google Chrome. Mimi Cabell a Jason Huff vydali ve vídeňském experimentálním nakladatelství Traumawien knihu s názvem *Americký psychopat*.<sup>770</sup> Vznikla přeposíláním stejnojmenného románu Breta Eastona Ellise<sup>771</sup> emailem. Všechny reklamy, které se k textu v emailu přidružily, skládají dohromady obraz nového amerického psychopata. Na prázdné místo stránek původního textu doplnili Cabell a Huff indexy a do poznámek pod čarou zkopírovali text reklam uspořádaný tak, aby podle nich „převyprávěl příběh Amerického psychopata za absence původního textu“.<sup>772</sup> Autoři zde opouští prostředí literárního textu nejenom směrem k instituci literatury, nýbrž k digitálnímu rozhraní textu jako takového. A textový smog tohoto prostoru se inverzně znovu stává dílem literatury.

---

<sup>770</sup> Mimi Cabell – Jason Huff. *American Psycho*. Wien – New York: Traumawien, 2012.

<sup>771</sup> Bret Easton Ellis. *American Psycho*. New York: Vintage Books, 1991.

<sup>772</sup> M. Cabell – J. Huff. *American Psycho*, s. 409.

## 8.4.7. Ztráta literárního jazyka

Škála, na níž se pohybují konceptuální praktiky odhalující jazykový deskilling, odvrhující exkluzivitu jazykového projevu, začíná u přejímání stylu, hry na styl někoho jiného. Styl je řečí spisovatele, verbálním schématem jeho existence, jeho vzpomínek. Barthes jej odlišuje od rukopisu, který představuje diskurz dané společnosti a doby. „Jazyk a styl jsou slepé síly; rukopis je akt historické solidarity. Jazyk i styl jsou objekty, rukopis je funkce: je to vztah mezi tvorbou a společností, je to literární jazyk přetvořený svým sociálním určením [...]“. <sup>773</sup> Rukopis jakožto ztotožnění textu s volbou společenské role, do níž se spisovatel rozhodne situovat svoji řeč, představuje pojetí velmi blízké postmedialitě. <sup>774</sup>

Styl i stylizace jako literární prostředky jsou většinou nezbytnou součástí uměleckého díla. Od různých forem stylizace se mohou odvíjet i celé žánry. Například kanonický epistolární román Choderlose de Laclose *Nebezpečné známosti* využívá dopisové formy k ozvláštňení soudržně vystavěného příběhu. V případě *Párkaře* Josefa Hiršala <sup>775</sup> je styl významných českých básníků použit k satirické výstavbě básní s banálním motivem (pojídání párku s hořčicí), avšak honosným jazykem autorit. Například vlasteneckou notu Svatopluka Čecha přetváří Hiršal do následujících veršů:

„České bydlo, české jídlo  
naším příkazem vždy bud'!  
Komu šídlo  
nevystydlo,  
za náš párek nastav hruď!“ <sup>776</sup>

Literární styl se na ose konceptualizace postupně rozpouští ve vnějších faktorech, zvláště v nalezeném a užitném jazyku. Komerční či politická rétorika se pochopitelně stává pro umělce bohatým zdrojem tvorby. Zastavme se u publikace *Vyrobena v Polsku* od Slawomira Shutyho. <sup>777</sup> Máme před sebou mozaiku textů, vizuálně-textových koláží a komiksových vyobrazení. Jazyk této knížky využívá líbivý, agresivní a natvrdlý styl reklam, konzumního světa, často jej klade do souvislosti s jazykem náboženství (jako jakýsi „konzumní otčenáš“), vědy nebo subkultur. Kniha je sice členěna do kapitol, není však možné mluvit o narativní linii, literárních postavách, nelze se tázat na prožitek autora či libozvučnost slov. Nejedná se o poezii, prózu, ani komiks. Shuty používá nejčastěji dvě strategie: přebírá určitý textový či vizuální ready-made a doplňuje ho svým obsahem, nebo stylizuje svá slova do určité

---

<sup>773</sup> Roland Barthes. *Kritika a pravda*. Přeložili Josef Čermák, Josef Dubský a Julie Štěpánková. Praha: Dauphin, 1997 [1966], s. 19.

<sup>774</sup> Tato podobnost se neobjevuje náhodou, (post)strukturalistická metodologie Rosalind Krauss z Barthesa nemálo vychází.

<sup>775</sup> Josef Hiršal. *Párkař*. Praha: Dokořán, 2008 [1997].

<sup>776</sup> *Tamtéž*, s. 30.

<sup>777</sup> Slawomir Shuty. *Produkt Polski*. Kraków: Ha!art, 2005.

konzumní formy. V rámci první strategie přebírá políčka komiksových obrázků z učebnice autoškoly, k nimž píše vlastní pravidla provozu. Testové možnosti pro vyřešení dopravní situace podle předpisů v podání Shutyho mají tyto tři varianty:

A – řidič vozidla 1 křičí: „Kristepane, kolo!“

B – řidič vozidla 2 křičí: „Co mi lezeš pod kola, čuráku!“

C – řidiči vozidel 1 a 2 mají možnost zasáhnout do demografické struktury společnosti.

U přetištěné mapy posunů vojsk a bitev 2. světové války zase Shuty vyměňuje vysvětlivky, a proměňuje ji tak na mapu směrů záplavy levným oblečením z Čínské lidové republiky a postsovětských republik. Obrácenou metodu práce volí při stylizaci vlastního textu do tvaru reklamního letáku, z něhož vypouští jakékoliv relevantní informace o výrobku ve prospěch marketingových hesel lákajících zákazníky ke koupi produktu. Zdůrazňuje tak například poznámku pod čarou (dotahuje ji do absurdní délky výčtu), která zvyšuje cenu daného výrobku:

„[...] (plus náklady na mezikontinentální spojení, plus náklady přímých materiálů, plus náklady na nepřímo vynaloženou práci, plus náklady na použité materiály a energii, plus náklady na dohled, plus náklady na konzervaci a udržení v provozu, plus náklady na kancelářské potřeby, plus náklady na reklamu, plus náklady na dopravu [...]).“<sup>778</sup>

Jazyk reklamních sdělení použil již Walter Benjamin ve svém projektu *Pasáží* a právě na něm ukazuje Marjorie Perloff proměnu kantovského génia, který používá svoji řeč, na „neoriginálního génia“, jenž operuje s informacemi.<sup>779</sup> Mohli bychom říci, že takový umělec slova nevynalézá, nýbrž třídí. Objevuje souvislosti mezi nimi. Zatímco Walter Benjamin nápisy sbíral, pracoval s nimi „čistěji“, Stefan Themerson, polsko-britský spisovatel a experimentální filmař, v desáté kapitole *Bayamus* včleňuje reklamní nápisy do narativní formy.<sup>780</sup> Vypravěč (poměrně skoupý) záměrně nevysvětluje, že se jedná o reklamy ve veřejném prostoru, naopak je nechává se handrkovat jako literární postavy. Hlavní hrdina Bayamus se stává svědkem této debaty a ničemu nerozumí.

Themersonovo dílo *Bayamus (a divadlo sémantické poezie)* je ojedinělou ukázkou soudržné, a přesto heterogenní výstavby fragmentárního panoptika diskurzu své doby. Bayamus potkává svého průvodce a na cestě k Divadlu sémantické poezie si útržkovitě vyprávějí. Kniha by žánrově byla nejbližše souboru provázaných povídek, v nichž však nefigurují psychologicky ukotvené postavy, nýbrž absurdně vytvořené situace jazyka samotného vyprávění či metafory instituce umění. Například v kapitole *Prst v puse* vykresluje Themerson situaci, kdy Bayamus je svým přítelem podnícen k tomu, aby se kousnul do prstu (a tento skus přitom důkladně analyzoval), přičemž odstupňovaný tlak skusu odpovídá různým moderním uměleckým směrům a dílům. Co se jazykové formy týče, v knížce se objevuje specifický

---

<sup>778</sup> *Tamtéž.*

<sup>779</sup> Marjorie Perloff. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

<sup>780</sup> Stefan Themerson. *Bayamus (and the Theatre of Semantic Poetry)*. London: Editions Poetry London, 1949, s. 50–54.

fenomén dvojí sémantiky – první, srozumitelný a konveční výraz zde bývá zamlčen a místo něho čteme velice obsáhlý, často až vědecký popis obyčejného úkonu nebo sousloví: zdvihnutí ruky směrem k hlavě líčí Themerson takto: „Ta část mého těla, která je nejzazším výběžkem předloktí, vykonala pohyb ve směru zadní strany té části těla, která je posazená na horním konci páteře.“<sup>781</sup> Zvolání „Hyjé, trojzpřeží!“ je „přeloženo“ následovně: „Hajda, tři obrovští silní domestikovaní kopytnatci s dlouhou hrubou bujnou hřívou a žíněmi, mající všechna svá 3 × 4 kopyta naráz ve vzduchu.“<sup>782</sup> Themerson konfrontuje jazyk i výstavbu románu se sémanticky dokonalým, definicemi saturovaným, avšak téměř nesrozumitelným světem.

Konceptuálně písící autor nejenom přejímá vnější formy řeči, ale může se jako tvůrce sám stylizovat do určité role. Do role historika se v díle *Europeana, stručné dějiny 20. věku* pasuje Patrik Ouředník.<sup>783</sup> Dovádí téma konstruování či sumarizování dějin k záměrné absurditě: kniha nepostupuje chronologicky, nemá rozpoznatelný řád, vypravěč románový si mění roli s vypravěčem hospodským či s vědcem. Ouředník kombinuje fakta a čísla („A v roce 1918 vymysleli Němci dělo, které se jmenovalo TLUSTÁ BERTA a střílelo 128 kilometrů daleko, a v roce 1944 vymysleli řízenou střelu VERGELTUNGSWAFFE, která dosahovala rychlosti 5 800 km v hodině a měla rozhodnout o konečném vítězství Německa.“<sup>784</sup> se zcela subjektivními (i fiktivními) zážitky protagonistů historických událostí („A u Predazza vyslali rakouští vojáci k Italům kocoura s kartičkou, na které bylo napsáno POSÍLÁME VÁM NAŠEHO KOCOURA S DOUTNÍKEM. Doutník měl kocour přivázaný kusem provázku na zádech. A Italové vykouřili doutník a kocoura zabili a snědli.“<sup>785</sup> Autor volně přechází od sbírání dat a faktů přes jejich vysvětlování prostřednictvím pseudovědeckého jazyka k družnému vyprávění smyšlených historek. Záměrně nadužívá spojku „a“ na začátku vět, aby vyprávění vypadalo udýchaně (z čehož se stává až poněkud nepříjemná manýra), řeč osciluje mezi odbornými názvy a hovorovým jazykem. Jeho knížka však netematizuje historii náhodně, v každém zdánlivě nesmyslném heslu se ukazuje politikum. Ouředník důsledně zviditelňuje otázku emancipace žen, dějiny sexuality, dějiny každodennosti, mluví o genocidách přiznaných i těch zamlčovaných (například o arménské genocidě).<sup>786</sup> Zajímavou souvislost vyprazdňování jazyka ve spojení s politickou rétorikou ukazuje v pasáži, kdy líčí ideologické prosakování socialistické rétoriky do běžné, mezilidské komunikace:

„A když jeden komunista potkal jiného komunistu, řekl třeba JAK U VÁS NA OKRESE POKRAČUJÍ ŽNĚ? a druhý řekl SVOLALI JSME ZEMĚDĚLCE DO LETOŠNÍHO PLÁNU nebo UJALI JSME SE ENERGICKY ZÁVĚREČNÝCH ÚKOLŮ nebo SOUDRUZI PODALI ZLEPŠOVACÍ NÁVRHY. Zpočátku se tím jazykem mluvilo hlavně o práci a o politických rozhodnutích státu, ale postupně se jím lidé naučili mluvit o všem, o počasí, o dovolené, o televizních pořadech nebo o tom, že manželka se dala na pití a nechce chodit na schůzky rodičovského sdružení.“<sup>787</sup>

---

<sup>781</sup> *Tamtéž*, s. 35.

<sup>782</sup> *Tamtéž*, s. 62.

<sup>783</sup> Patrik Ouředník. *Europeana: Stručné dějiny dvacátého věku*. Praha: Volvox Globator, 2012 [2001].

<sup>784</sup> *Tamtéž*, s. 89.

<sup>785</sup> *Tamtéž*, s. 18.

<sup>786</sup> *Tamtéž*, s. 32.

<sup>787</sup> *Tamtéž*, s. 72.



Právě tento moment byl totiž pro řadu básníků 60. a 70. let impulsem ke hledání nového literárního jazyka, neznečištěného socialistickým realismem. Někteří konkrétní básníci se obraceli k vědeckotechnickému univerzu, konceptualisté leckdy k filozofii. Polského umělce Jaroslawa Kozłowského například zajímala logika elementárních propozic, zabýval se neuchopitelností jejich „podstaty“.<sup>788</sup> Jeho dílo *Lesson* může být interpretováno i politicky. V Kozłowského „učebnici“ jsou přetištěny text a ilustrace z učebnice angličtiny pro zahraniční studenty, autor k nim přidává vlastní dekonstruující variace výukových frází. Kresba dvojice sedící u stolu je „přefotografována“, věty z úvodního textu (typu „*They have a dog.*“) jsou transformovány do několika možných zápisů – s oddělenými písmeny nebo slovy, bez mezer, atd. V rámci „cvičení“ uvádí Kozłowski fonetický přepis věty a pod ním instrukci „Mysli:“. Přejímá text učebnice jazyka, aby jej dále rozkládal a vznesl tak otázku, zda něco z (cizí) reprezentace (cizí) řeči vytváří smysl.

Na škále ztracení vlastního jazyka se posouváme směrem k již zmiňovaným nalezeným textům a apropriované literatuře. Jejich mechanismus spočívá ve výběru (cizích) textů či slov a novém uspořádání, jež může být jednoduché (například časová osa, abecední řazení, odstranění některých částí), či komplexnější, kdy se z vybraných prvků konstruuje nové literární dílo. Takový případ představuje dílo Milana Špůrka *Přečtený život*.<sup>789</sup> Kniha se skládá z (přiznaných a pečlivě uváděných) 1307 citací románů, poezie, uměleckých manifestů, deníků umělců a ad. Jedná se o jeho již druhou apropriovanou knihu,<sup>790</sup> přičemž obě začaly vznikat současně v 70. letech jako kartotéka úryvků. *Přečtený život* také k tomuto období odkazuje: například na začátku každé kapitoly se objevují různé konkrétní básně – z Havlových *Antikódů*, z *JOB-BOJ* Grögerové a Hiršala, z *Básní ticha* Jiřího Koláře aj. Kniha je poměrně jasně strukturována – každá kapitola je nazvaná slovem končícím na „-mluva“ („předmluva“, „mluva“, „promluva“, „mimomluva“, „septomluva“, „nemluva“, „číslomluva“ atd.), přičemž jednotlivé kapitoly tematizují proces psaní knihy. Zkraje Špůrek seskupil vybrané úryvky o začátcích, závěrečné kapitoly komentují možné způsoby ukončení či zhodnocení díla. Prostřední část se zabývá především pohnutkami duše a pocity člověka v určité době a společnosti (láska, vzpomínky, vnitřní rozpocenost či monology krize doby, v níž se hrdina či vypravěč ocitají atd.). V oddíle „Zrakomluva“ autor shromažďuje románové ekfráze, často uvedené stejnou formulkou. Text tak dostává rytmizující charakter:

„Viděl jsem přesýpací hodiny oblohy [...]. Viděl jsem slunce, jak opouští zemi [...]. Viděl jsem muže souložícího se ženou [...]. Viděl jsem jich mnoho, kteří filosofovali [...]. Viděl jsem mnoho nalomených větví [...]. Viděl jsem opilého básníka [...]. Viděl jsem Picassovy obrazy [...].“<sup>791</sup>

Ryze dekonstruující metodou Špůrek buduje nové literární dílo obracející se sice reflexivně, avšak poměrně oddaně k tradičním literárním prostředkům.

<sup>788</sup> Inspiroval se filozofií jazyka Bertranda Russela, Rudolfa Carnapa, A. J. Ayera a Ludwiga Wittgensteina. Małgorzata Dawidek Gryglicka. *Historia tekstu wizualnego: Polska po 1967 roku*. Kraków – Wrocław: Ha!art – Muzeum Współczesne, 2012, s. 453.

<sup>789</sup> Milan Špůrek. *Přečtený život*. Praha: dybbuk, 2014 [1967–2012].

<sup>790</sup> Týž. *Předehra k mlčení*. Praha: Primus, 1999.

<sup>791</sup> Týž. *Přečtený život*, s. 266–267.

Za koncovou polohu pomyslného jazykového deskillingu bychom mohli označit dílo *Světové hodiny* (World Clock, 2013) Nicka Montforta, inspirované románem Stanisława Lema *Jedna lidská minuta*. Autor zde zadal fixní strukturu narace obvyklé v románech (lokace, čas, postava, popis hlavní postavy, místo, kde se nachází, a akci, kterou vykonává) do jím vytvořeného počítačového programu. Z množiny slov dané kategorie pak program náhodně vybíral jejich kombinace. Variace slov místy dávají smysl, místy nedávají. *Světové hodiny* tvoří ironickou paralelu k autorskému sebevědomí prozaiků a básníků přicházejících „stále s něčím novým“ v rámci tradičního realistického vyprávění či lyrické poezie. Mechaničnost a nezáměrnost Montfortovy metody ústí ve vtipná a svěží spojení slov a významů.

„Jeruzalém. Je právě 02:06. V jakémsi plesnivém obydlí čte mládenec jménem Yong, který se dívá spíše svrchu, ostře žlutou smlouvu. Podívá se na stranu a pak za sebe.

Tunis. Je téměř přesně 01:07. V jakési jednoduché stavbě čte bytost jménem Luwam, dobře stavěná, zašpiněný papírek. Kouše si přitom nehet.

Jekatěrinburg. Je zrovna 05:09. V jakémsi typickém bytě čte stařenka jménem Johanna, střední postavy, typ zvolání na balení od léků bez předpisu. Točí se dokola.“<sup>792</sup>

#### 8.4.8. Absurdní racionalita

Oblast vědy, techniky, logických a matematických operací, klasifikací, definic, analytických závěrů, obecných pravd či instrumentálně užívaného jazyka se ukazuje být dominantním zdrojem včleňování cizích elementů do oblasti umění, vyrovnávání se s danou kulturní a civilizační situací. Heterogenita proměňovaná v estetické útvary se stává jedním ze základních principů konceptuálních praktik.

Nejpregnantněji vidíme tuto snahu u francouzské skupiny OULIPO (*Ouvroir de littérature potentielle*), skupiny složené z matematiků a literátů, v čele s Raymondem Queneauem.<sup>793</sup> Členové skupiny OULIPO vynalézali formální restrikce (leckdy odvozené z vědeckého světa), jež následně aplikovali (či tak mohl činit i kdokoliv jiný) na oblast literatury,<sup>794</sup> tzv. *psaní v omezeních* (constraints). Skupina nerozlišovala autorství jednotlivých členů, stejně jako se snažila o převoditelnost limitů, jež si při psaní stanovovala, do jiných jazyků. Členové OULIPO byli přesvědčeni o potřebě vyprostit literaturu (spisovatele) z národního (či rodného) jazyka. Perecův román *Zmizení* (La disparition) s vynechaným písmenem „e“ představoval podivnou deformaci – francouzštinu bez „e“.<sup>795</sup> Restrikce mívaly i podobu návodů (např. *Báseň v metru*). Takové univerzalistické a demokratizující myšlenky vycházejí z Queneauovy inspirace surrealistickou literaturou. Jak píše Roubaud, ačkoliv automatické psaní a limitované psaní se zdají být v opozici, oba postupy odhalují „druh literatury, jejímž strategickým základem je možnost (nepostradatelná pomocnice svobody)“.<sup>796</sup> Přestože ikonou *možné literatury* se stalo Queneauových *Sto miliard básní*, zajímavějšími se zdají být právě ony limity a pravidla pro konstrukci literatury. Ve

<sup>792</sup> Nick Montfort. *World Clock*. Cambridge (MA): Bad Quarto, 2013.

<sup>793</sup> Protokonceptuální rysy se objevují v jejich produkci již od 50. let 20. století.

<sup>794</sup> Jacques Roubaud. „The Oulipo and Combinatorial Art“. In: Harry Matthews – Alastair Brotchie (eds.). *Oulipo Compendium*. Los Angeles: Atlas Press, 2005 [1991], s. 39.

<sup>795</sup> *Tamtéž*, s. 40.

<sup>796</sup> *Tamtéž*, s. 41.

*Cvičení špatného překladu* nabádají členové OULIPO k tomu, aby byl určitý úryvek překládán doslovně, bez domyšleného kontextu věty (dnes tuto metodu nahrazuje Google překladač), při *Cvičení N + 7* je cílem podtrhat v apropriovaném textu všechna substantiva, následně je vyhledat ve slovníku, odpočítat podle abecedy sedm dalších hesel a první podtržené slovo z původního textu nahradit novým (N + sedmým slovem). Výsledek takového cvičení připomínajícího rovnici, v níž se máme dopočítat hodnoty písmene „n“, generuje pochopitelně absurdní spojení. Přestože tento proces odpovídá metaforickému mechanismu (přesunuje slova do nového kontextu), původním kontextem metafor není žádný emočně ukotvený předobraz autora, nýbrž metodologicky důsledně, avšak sémanticky zcela náhodně vybrané slovo ze slovníku. Metaforu zde netvoří pouze výsledné slovní spojení – za její neodmyslitelnou součást musíme považovat také metodu, pomocí které byl daný výraz vygenerován.

Ani explicitní využívání vědeckého jazyka není v rámci konceptuálně-literárních tendencí neobvyklé. V českém prostředí přichází například Ladislav Nebeský s tzv. *binární poezií* (viz *Kurz binární poezie*). Jeho práce z 60. let mají stejně jako ty z poslední dekády formu výpočtu, rébusu či tajenky. Binární poezie se čte jako kódovaný jazyk – systém nul a jedniček označuje jednotlivá písmena. Básně odhalují dvojí sémantiku – totožná řada nul a jedniček může (podle variant dělení sekvencí) označovat jak obecná a emočně zabarvená slova („život“, „smrt“, „něha“, „slunce“, „krutost“), tak i jejich nesmyslné protějšky („trms“, „toviž“). Jiné básně pracují s vizuální proměnou sekvence za ponechání stejného významu. Pozdější práce Nebeského přejímají spíše formu křížovek, hádanek a rébusů (řada z nich má stále kódovanou formu explikovanou v „nápovědě“ básní). Jeho díla se často skutečně musí spočítat či rozšifrovat. Ten „správný“ výsledek rovnice, luštěnky či počítačového kódu se nicméně příliš nepodobá oulipovské strategii produkování absurdna. Nebeského významy vytváří smysluplnější a lyričtější smysl, matematika je zde prostředníkem, ne protivníkem poetické funkce.

*Asociativní makromolekuly* Ladislava Nováka fungují podobně. Neobracejí se ale k digitálnímu a logickému světu, nýbrž k chemii a fyzice. *Asociativní makromolekula 06* představuje uspořádání vztahů (opět skrze kódovaný jazyk čísel a sémantiky) předpon a přípon, které, po správném přeložení a umístění vytvoří slova „poprava“, „náprava“, „pravda“, „pravidlo“, „hvězdopravec“. Pod označením „další vztahy“ a po rozkódování slov nalezneme poměry následujících dvojic, jež je možné číst nejenom s pointou, nýbrž také interpretovat jako politickou kritiku, vyjádření nesouhlasu se způsobem deformace pravdy v totalitním režimu: „Poprava : Pravda ?“, „Poprava : Náprava ?“, „Pravda : Pravidlo ?“, „Poprava : Pravidlo ?“, „Pravá : Náprava !“

Za mezipolohu oulipovské či Nebeského práce bychom mohli považovat používání elementárních vědeckých modelů a systémů. Je na ně poukázáno či jsou usouvztažněny s jiným prvkem, avšak autorské zásahy zde probíhají v minimální míře. Dílo Stanisława Drózdze *Jazyk a matematika* nečiní nic jiného, než že konstatuje existenci dvojí logiky – skládání jednotek do sémantických či číselných systémů: v základním pořadí prezentuje abecedu a čísla od nuly do devítky. Přímý způsob představují i readymade vědecké texty, v nichž sdělení autora spočívá v jejich selekci a vzájemném uspořádání. Jiří Kovanda vybírá úryvky ze zoologické encyklopedie, přičemž samotný vědecký jazyk pro něj nehraje tak významotvornou úlohu jako střet tohoto objektivního popisu a líčených zvláštností. Dozvíme se, že kukačka kohoutí dokáže v rychlosti 42 km/h zatočit do pravého úhlu, aniž by zpomalila, anebo že jistá jihoasijská mūra přejíždí oko kopytníků sosákem, aby stimulovala mohutný proud jejich slz, kterými se tato mūra výlučně živí.

Přejímaná vědeckost myšlení bývá v konceptuální literatuře obvykle vyvažována iracionalitou výsledku, či, jak jsme viděli, emoční situací, jež je zabalena ve vrstvách faktů, pouček a pravd. Tímto

způsobem, dokonce také s tematikou slz, funguje i báseň *Agónie 1*. Stephena Zultanského.<sup>797</sup> Autor se pseudoseriózně, za pomoci logického vyvozování a výpočtů, snaží přijít na to, jakým způsobem by měl nebo neměl člověk plakat, aby mu (ne)hrozila smrt dehydratací. Vědecká dedukce funguje velice vtípně ve spojení s úvahami, že milenci či milenky poněkud zhoršují metrické propočty s objemem vyplakaných slz a že tak zvláště činí rozesmůtňující milenci či milenky. Člověku se proto daří nejlépe v obdobích bez milenců. Působivost střetu vědeckého a osobního zdůrazňuje i ich-forma vypravěče, který si zvnitřňuje vědecké úvahy a přenáší je na svůj život a jednání.

Škálu vědeckosti dovedenou do krajních možností představuje *Xenotext* Christiana Böka.<sup>798</sup> Během výzkumného laboratorního projektu za 120 tisíc dolarů přepsal Bök báseň do „genetické abecedy“ DNA velmi odolného druhu bakterie. Bök usiluje o živou poezii: předpokládá „poetickou odpověď“ daného organismu, a to prostřednictvím produkce specifického proteinu, jehož dekodováním lze opět získat text. Autor vpisuje do genetického kódu bakterie větu: „Any style of life / is prim“, a ta mu proteinově odpovídá: „The faery is rosy / of glow.“ Bök původní vstup nazval *Orfeus* a odpověď bakterie *Eurydika*. Vidíme tedy, že nejvědeckější příklad této kapitoly vyznívá téměř nejtradičtěji. Jak bylo výše uvedeno, s racionalitou se umělecké strategie vypořádávají různým způsobem – nelze ani dogmaticky apelovat na kritický postoj, ani zdůrazňovat technooptimismus. Konceptuální metody využívají svět racionální instrumentality k vytvoření uměleckého díla, které se s ní vyrovnává právě tím, že utilitární jevy zbavuje jejich funkce a uvádí je do nové imaginativní situace. Rozšiřují média i pole možností dialogu umění s člověkem. Konceptuální tendence v literatuře lze rozpoznat na základě zvoleného procesu práce a způsobu užívání média stejně jako podle transformace subjektivity provázející status autora. Smysl konceptuálních praktik můžeme interpretovat poukázáním na metaforický mechanismus, lze je také chápat jako dialog s faktory, jež jsou vůči umění heterogenní.

Konceptuální umění dematerializuje dílo, zřiká se tradičních médií, stylů a žánrů a nechává autorovi svobodu, aby myšlenka generovala vlastní médium. Konceptuální i postkonceptuální tendence v umění stojí na postmediální situaci umění, v níž díla odkrývají konstrukci tvůrčího procesu (nikoliv modernistickou esenci média). Zahrnují nutné a nesmiřitelné pnutí mezi uměleckou a mimouměleckou oblastí, které v sobě obsahuje metaforický mechanismus, díky němuž vzniká estetická zkušenost s takovými díly – odkrývá analogie mezi částí pravdivou (tj. logickou) a nepravdivou (tj. absurdní), dává do pohybu reflektující a imaginativní prožitek recipienta. Metaforický proces lépe odpovídá struktuře takového estetického zážitku než alegorie.

Konceptuální praktiky v literatuře popírají status autora pouze zdánlivě, nesou osud kamufláže, a to podobně jako absurdní racionalita konceptuálních tendencí ve vizuálním umění. Konceptuální umění autora osvobozuje od dogmatu řemeslnosti, avšak nepopírá, že autor určuje pravidla díla. Iluzivně autentickou osobní výpověď překrývají pseudoobjektivní pravidla, v nichž autor přiznává svoji roli subjektu jakožto historicko-sociálního konstrukt. Rezignuje na výlučnost svého zážitku coby zdroje uměleckého sdělení, ve svých dílech ukazuje normativní síť utvářející identitu subjektu.

Za těžiště konceptuálních strategií v literatuře lze považovat kognitivní struktury a mimoumělecké prvky formující každodenní praxi, oblasti, které jsou vtaženy do metafor uměleckých děl. Tyto strategie se snaží redefinovat uměleckou činnost v systému ekonomických vztahů a racionální sféry společnosti. Na konceptuálním umění lze demonstrovat přejímání odlišštěných a mechanických procesů za účelem

---

<sup>797</sup> Stephen Zultanski. *Agony*. Toronto: BookThug, 2012.

<sup>798</sup> Christian Bök. *The Xenotext: Book 1*. Toronto: Coach House Books, 2015.

jejich reflexe. Pokud bychom se vrátili k Noëmu, tak jsou to právě aktivity, které člověka odcizují sobě samému, které produktivně transformují umělecká díla jakožto sekundární aktivity. Nejedná se však o přímou či kauzální reakci na nové technologie, nýbrž o uchopování a vyrovnávání se s vědeckým a instrumentálním charakterem společnosti, jde o reflexivní rozšiřování existujících představ a snahu přesáhnout svoji vlastní zvykovost. Nahlédnout svůj svět v jiném aspektu. Konceptuálně založené strategie se s racionalitou vyrovnávají tím způsobem, že si umělec vypůjčuje její jazyk, aby z něj vytvořil absurdní situaci, jež recipientovi umožní vnímat zažité vztahy a zkušenosti jinak. Včleňováním heteronomních faktorů (včetně cizího typu logiky) do uměleckého světa dochází k jeho poznávání stejně jako k inovaci zkušeností, jež v tomto světě můžeme prožít – či si představit.

Stejně jako v předchozím výkladu, i v případě konceptuálních tendencí jsem se zaměřila na určité stupně či modulace jejich výrazu. Vytvořila jsem určitou stupnici konceptualizace od od „čistší“ verze odpovídající konceptuálnímu psaní po více „literární“. Škálu konceptualizace literárních tendencí spatřujeme na dvou osách. Jako první osu, na níž se rozprostírají konceptuální přístupy k textu, jsme uvedli osu uměleckého jazyka, který se a) vymezuje vůči tradičním literárním útvarům, vůči poetičnosti jako takové, a tedy se obrací dekonstruujícím či reflektujícím způsobem k instituci literatury; b) za pomoci různých podob deskillingu se zříká své původnosti: už nemá být charakterizován jako specifická řeč odrážející osobní zkušenosti autora. Za druhou osu jsme pak označili heterogenitu diskurzů, zvláště těch vědecko-technických, vstupujících radikálním způsobem do uměleckého vyjádření či stávajících se jeho hlavním médiem. Oblast vědy, techniky, logických a matematických operací, klasifikací, definic, analytických závěrů, obecných pravd či instrumentálně užívaného jazyka se pro (post)konceptuální tendence ukázala být dominantní sférou, jejímž prostřednictvím se umělci vyrovnávají s kulturní a civilizační situací diferencované společnosti.

Ukázala jsem zde na konkrétních příkladech, jak interpretačně přistupovat ke k dílům konceptuálnímu psaní, tedy nejvíce „dematerializované“ strategii „vizuálního“ umění. Metaforická struktura zážitku rozdělující kontext logický a nelogický, pravdivý či nepravdivý a proces produktivní imaginace fungují jako návod, jak porozumět metaforickému zobrazení absurdity racionálních či vědeckých strategií užívaných konceptuálními umělci.

## 9. Závěr

V této práci jsem představila teorii umění jako metafory. Předestřela jsem, že je to právě živá metafora, která funguje v dílech (nejen) současného umění jako jejich estetický model. Rozpracovala jsem způsob, jak tuto myšlenku uchopit prostřednictvím propojení hermeneutické teorie živé metafory Paula Ricoeura, estetiky jevení Martina Seela a teorie umění jako podivného nástroje o Alvy Noëho. Stanovila jsem na jedné straně klíčové podmínky a vlastnosti procesu vzniku metaforického významu a napojila je na charakteristiku uměleckého jevení. Tyto vlastnosti zněly následovně:

Živá metafora je ontologickým a kognitivním jevem, který přispívá k reorganizaci našeho pohledu na svět i sebe samé. Operuje v kontextu, v němž působí podivně, anomálně. Metafora je vytržená z praktického světa, vyžaduje určitou distanci z logického a účelového řádu, aby mohla působit na recipienta v prostoru fikce. V překřížení světa recipienta a díla se díky produktivní síle imaginace otevírají a reorganizují aspekty našeho vnímání a myšlení. Přispívají tak k poznání, získání nových prožitků a nahlédnutí za horizont našich představ a emocí. Metaforický proces lze chápat jako syntézu pocitů, myšlení a imaginace.

Ono vytržení z funkčního řádu lze přirovnat k pojetí umění jako podivného nástroje Alvy Noëho. Umění i metafora přinášejí způsob, jak uvidět původní kontext či primární aktivity jinak, či vůbec je nahlédnout. Důležitým aspektem je zde skutečnost, že nejde o nástroj externalizovaný, nýbrž nástroj, kterým myslíme. Technologie primárních i sekundárních aktivit rozvíjí a přeuspořádává vzorce našeho vnímání.

Důležitým postřehem, který Noë, ale i Ricoeur a Seel do naší diskuse přinášejí, je komplexnost percepčního aktu chápaného jako akt porozumění. Ani pouhou percepci, natož estetické vnímání nelze oddělit od myšlení, od konceptualizace či sémantického uchopení. Mimo jiné i právě proto je třeba při interpretaci operovat v kontextu asociací, zvyků, norem či funkcí. Důležitým termínem při rozpoznávání umění jako umění se zde stane také aspektové vidění, s nímž pracuje nejenom Noë, ale i Hester, Aldrich nebo Ricoeur. Pro pochopení metafory musíme vidět něco jako něco jiného a stejným způsobem funguje i vnímání uměleckého díla. Díky takovému předpokladu pak může být dílo i vizuálně nerozlišitelné od běžného předmětu. Pokud pochopíme dané dílo jako metaforu, bereme v potaz nejenom kontext, ale i specifické aspekty dané nepatřičnosti, která recipienty nutí hledat nové významy. Namísto toho, abychom viděli věci, jak se mají, rozehrává umění situace, jak by se věci mohly jevit.

Umělecké jevení, na rozdíl od atmosférického jevení, zpřítomňuje a artikuluje situace lidského života. Konstelace uměleckého díla je znakem konstelací světa, řekl by Seel. Je rozvrhem světa, pokud bych použila slovník Ricoeura. Vyplývá z toho, že umělecké dílo, jakýmkoliv způsobem je realizované, vždy zprostředkovává lidský pocit, myšlenku a představu. Takové sdělení nám dílo nepředkládá doslovně, nýbrž metaforicky.

Metaforický význam se vytváří v imaginativním prostoru fikce. Imaginace syntetizuje smysl i smysly a funguje produktivně – nový význam se teprve vytváří, je předem neurčený. Neurčenost je další ze zásadních vlastností zkušenosti z umění, zkušenosti z živé metafory.

Právě na ose neurčenosti jsem vytvořila škálu metaforické živosti – od metafor živých, přes otřepané, které jsou určené či vložené, až po mrtvé, které reprezentují kulturní a společenské sedimenty bývalých

tvůrčích aspektů poznání. Paralelní linii pak vytváří prostor estetické zkušenosti, jež obsahuje také různé stupně estetického vnímání, od pouhé percepce přes atmosférické jevení až po to umělecké. Tyto škály jsou důležité nejenom pro zdůraznění bohatosti způsobů vnímání a tvořivosti, nýbrž také pro poukázání na skutečnosti, že tvorba analogií a speciálně metafor je obecným heuristickým principem lidské mysli, s nímž se můžeme setkat napříč disciplínami a neomezuje se jenom na umění. Ani obráceně proto nelze tvrdit, že umění je vyčleněno z poznání. Nikoliv. Umění participuje na poznání právě díky estetické, respektive metaforické zkušenosti, jež vyvolává.

Díky takto obecnému uchopení metafory a díky tomu, že se v celé práci soustředím na zkušenost z umění, nikoliv na formální či mediální specifika uměleckého díla, se otevírá možnost je na úrovni estetické ideje propojit. Jelikož Ricoeur se soustředil především na jazyk a Seel především na zkušenost, bylo třeba najít meziprostor, kde by se jasněji projevilo, že metafora se realizuje v jakémkoliv médiu. Bylo také třeba nalézt argumenty, jak funguje metaforicky výtvarné umělecké dílo. Pro tuto argumentaci jsem využila texty Davida Puntera, který upozorňuje na ideologické konotace uměleckých děl coby metafor a dále texty Virgila Aldricha o obrazové metafoře, který ukazuje strukturu a fungování metafory v jiném než jazykovém médiu. K tradičnímu rozlišení metaforické dvojice, kdy jedno slovo je slovo v běžném smyslu a druhé je s ním v kolizi, avšak přináší pro první slovo specifický náhled či aspekt, přidává Aldrich ještě materiál. Samotný materiál, či, Seelovými slovy konstelace prvků uměleckého díla, je významotvorná a není možné jí pominout. Aldrich tedy vytváří metaforickou trojčlenku materiál, téma a obsah.

Taková trojčlenka by však mohla působit poněkud reduktivně, pokud bychom materiál chápali jako umělecké médium v modernistickém slova smyslu. Aldrichovi nelze tuto konzervativní pozici příliš vyčítat, jelikož tyto texty psal v šedesátých letech, kdy se diskurz neoavantgard teprve formoval. Považovala jsem tedy za nezbytné aktualizovat problematiku média pro diskurz současného umění, aby bylo konstrukčně jasné, jakým způsobem se tvoří jeho metaforický význam. Samotný Martin Seel se této tematiky dotýká a poukazuje na to, že umělecká média se nerozšiřují, nýbrž jsou inherentně intermediální a pro různé tendence či žánry se jejich intermediální souvislosti různě manifestují. Na tuto tezi lze navázat i konstatováním Rosalind Krauss, že současné umění se uměním postmediálním, to znamená, že i samotný výběr média je součástí konstrukce uměleckého díla a následně také rozpoznání ze strany diváka. K daným pozicím pak přidávám ještě intermediální zkoumání uměleckých děl Wenera Wolfa, který jednak přináší terminologické nuance, zvláště odlišení plurimediálního a intermediálního modu díla a dále se zabývá intermediálními souvislostmi narativního a deskriptivního makromodusu. V této metodologické mřížce pak přináším příkladovou studii srovnání práce Jána Mančušky, vizuálního umělce pracujícího s textem a Alaina Robbe-Grilleta, spisovatele francouzského nového románu, jehož styl bývá označován jako experimentální. Ukazují, že kategorie experimentu či konceptu nedostatečně vysvětlují obsah daných děl, a že setrvávání v logice mediální esenciality a jejího rozšiřování přináší zkreslený pohled na práce obou autorů.

Pojem média jsme zkoumali i v případě umělecké a metaforické imaginace. Ukázala jsem, že hlavním rysem obou je inherentní antinomie zapuštěného významu a produktivní neurčitosti stejně jako smyslový a emoční prožitek syntetizovaný v reflexi. Pro analýzu metaforické imaginace jsem se opírala především o teorii Marcuse Hestera, pro analýzu estetické imaginace o dílo Martina Seela. Imaginace je vázaná strukturou metafory či díla, jež předurčuje její významy, ovšem je na divákovi, jakým způsobem dané prvky spojí a syntetizuje ve svoji vlastní představu a prožitek.

Tyto procesy spoluurčují estetickou zkušenost z uměleckého díla. S příchodem avantgard, a zvláště neoavantgard začala být estetická funkce uměleckých děl zpochybňována. Ukázala jsem v této práci, že i konceptuální a postkonceptuální umění obsahuje estetický princip právě díky tomu, že je konstruováno metaforicky. Abych toto mohla dokázat, bylo třeba za pomoci Camiela van Winkela, Martina Seela a Juliane Rebentisch historicko-kriticky nahlédnout pojem estetická a odstranit z diskurzu o konceptuálním umění mýtus dematerializace a mýtus čisté ideje. Spolu s Camielem van Winkelem docházím k závěru, že konceptuální umění nezrušilo estetické základy umění, nýbrž modernistické základy soudů o umění. Mohu tedy tvrdit, že současné umění je metaforické, je tvořené živou metaforou a estetický rozměr je manifestován právě jeho metaforičností.

Posledním sporným místem, které bývá často polarizováno a mytizováno ve vztahu k estetické zkušenosti, je problém racionality v umění. Na velkém výzkumném vzorku příkladů konceptuální práce s textem ukazují, jak se nakládá s racionálními strategiemi metaforicky. Představuji tezi, že konceptuální imaginace absurdním způsobem využívá i tematizuje racionalitu, v níž je člověk od poválečné společnosti až do dnešní polapen a filtrován. Racionální strategie tedy fungují nikoliv jako cíl, nýbrž jako podivný nástroj k tomu, abychom dovedli nahlédnout technologii myšlení, v níž žijeme a jež nás spoluutváří.

Všechny výše uvedené pasáže představují náčrt teorie umění jako metafory. Snažila jsme se vypořádat s hlavními protiargumenty a konvencemi, které ve světě umění a estetiky panují a konstruují interpretace a kategorie příliš exkluzivní, dogmatické či fluidní. Teorie metafory přichází namísto s exkluzí s dialogem, zdůrazňuje produktivní imaginativní sílu, které je člověk v komunikaci s uměleckým dílem schopen a která přináší specifickou zkušenost z umění. Tu lze zároveň prožít i myslet ve snaze zachytit význam, nový aspekt prožívání, jež není naše, ale ke kterému máme díky uměleckému dílu přístup. Díky tomu se reorganizuje náš pohled na vlastní prožívání i myšlení, díky tomu dovedeme vstoupit do světů a představ, které by nám jinak zůstaly uzavřeny.



## Seznam použité literatury

### Literatura primární

- Aldrich, Virgil C. *Filozofia umenia*. Bratislava: Tatran, 1968 [1963].
- . „Pictorial Meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein’s Theory of Aspects“. *Mind: New Series*. 1958, roč. 67, č. 265, s. 70–79.
- . „Visual metaphor“. *Journal of Aesthetic Education*, 1968, roč. 2, č. 1, s. 73–86.
- Bürger, Peter. *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny: Stati o výtvarném umění*. Přeložili Václav Magid, Tomáš Dimter a Martin Pokorný. Praha: VVP AVU, 2015 [1974, 1983], s. 169–337.
- Dziemidok, Bohdan. „Spor o estetickou podstatu umění“. In: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2010 [1988], s. 303–324.
- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in Digital Age*. New York: Columbia University Press, 2011.
- . „Why Conceptual Writing? Why Now?“. In: Craig Dworkin – Kenneth Goldsmith (eds.). *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2011, s. xvii–xx.
- Greenberg, Clement. „Modernistická malba“. In: Tomáš Pospiszyl (ed.). *Před obrazem: Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Přeložil Tomáš Pospiszyl. Praha: OSVU, 1998 [1961], s. 35–42.
- Grögerová, Bohumila – Hiršal, Josef. „Přednáška o poezii přirozené a umělé“. In: Eva Krátká (ed.). *Česká vizuální poezie: Teoretické texty*. Brno: HOST, 2013 [1962], s. 101–158.
- — — (eds.). *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. Praha: TORST, 1993.
- Hester, Marcus. „Metaphor and Aspect Seeing“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1966, roč. 25, č. 2, s. 205–212.
- . *The Meaning of Poetic Metaphor: An Analysis in the Light of Wittgenstein’s Claim that Meaning is Use*. The Hague – Paris: Mouton and Co., 1967.
- Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 2000.
- . „Reinventing the Medium“. *Critical Inquiry*. 1999, roč. 23, č. 2., s. 289–305.
- . „Sochařství v rozšířeném poli“. In: Karel Císař (ed.). *Sochy v ulicích*, Brno: Dům umění města Brna, 2011, s. 130–143.
- . *Under Blue Cup*, Cambridge (MA), MIT Press, 2011.
- Lakoff, George – Johnson, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Přeložil Mirek Čejka. Brno: HOST, 2014 [1980].
- . *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.
- LeWitt, Sol. „Paragraphs on Conceptual Art“. In: Alexander Alberro – Blake Stimson (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge (MA): MIT Press, 1999 [1967], s. 12–18.
- . „Sentences on Conceptual Art“. In: Alexander Alberro – Blake Stimson (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge (MA): MIT Press, 1999 [1968], s. 106–110.
- Noë, Alva. *Action in Perception*. Cambridge (MA): MIT Press, 2004.

- . *Infinite Baseball: Notes from a Philosopher at the Ballpark*. New York: Oxford University Press, 2019.
- . *Strange Tools: Art and Human Nature*. New York: Hill and Wang, 2012.
- . *Varieties of Presence*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2012.
- Osborne, Peter. *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013.
- (ed.). *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2002.
- Owens, Craig. „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“. *October*, 1980, č. 12, s. 67–86.
- Rancière, Jaques. „Estetická revoluce a její důsledky: Konfigurace autonomie a heteronomie“. Přeložil Martin Pokorný. In: Pavel Zahrádka (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister and Principal, 2010 [2002], s. 313–328.
- . *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Translated with an Introduction by Gabriel Rockhill. 6. vydání. Londýn: Continuum, 2008 [2000].
- Rebentisch, Juliane. „Contemporaneity of Contemporary Art“. *New German Critique*. 2015, roč. 42, č. 1, s. 223–237.
- Ricoeur, Paul. *Čas a vyprávění I*. Přeložili Miroslav Petříček jr. a Věra Dvořáková. Praha: OIKOYMENH, 2001 [1983].
- . *Čas a vyprávění II*. Přeložil Miroslav Petříček jr. Praha: OIKOYMENH, 2002 [1984].
- . *Čas a vyprávění III*. Přeložil Miroslav Petříček jr. Praha: OIKOYMENH, 2008 [1985].
- . „Hermeneutická funkce odstupe“. In: Týž. *Úkol hermeneutiky: Eseje o hermeneutice*. Přeložila Alice Kliková. Praha: Filosofie, 2004 [1973], s. 27–41.
- . *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- . „The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text“. *New Literary History: What is Literature?* 1973, roč. 5, č. 1, s. 91–117.
- . „The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling“. *Critical Inquiry*. 1978, roč. 5, č. 1, s. 143–159.
- . *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary studies of meaning in language*. Translated by Robert Czerny with Kathleen McLaughlin and John Costello jr. 4. vydání. London: Routledge, 2004.
- Seel, Martin. *Aesthetics of Appearing*. Translated by John Farrell. Stanford: Stanford University Press, 2005 [2003].
- . *Die Macht des Erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007.
- . „On the Scope of aesthetic experience“. In: Richard Shusterman – Adele Tomlin (eds.). *Aesthetics experience*. New York – Oxon: Routledge, 2008, s. 98–106.
- Shusterman, Richard. „The End of Aesthetic Experience“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1997, roč. 55, č. 1, s. 29–41.
- Weibel, Peter. „Postmediální situace“. In: Jiří Ševčík et al. (eds.). *České umění 1980–2010: Texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU, 2011 [2006], s. 439–440.
- . „The Post-Medial Condition“. *Arte Contexto*. 2005, číslo 6, s. 11–15.
- Winkel, Camiel van. *During the Exhibition the Gallery will be closed*. Amsterdam: Valiz, 2012.

—. „The Obsession with a Pure Idea“. In: Suzanna Hémann et al. (eds.) *Conceptual Art in the Netherlands and Belgium 1965–1975* [výstavní katalog]. Amsterdam – Rotterdam: Stedelijk Museum – NAI Uitgevers, 2002, s. 28–47.

Wolf, Werner. „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“. Přeložila Zuzana Adamová. *Česká literatura*. 2011, roč. 59, č. 1, s. 62–85.

—. *Popis jako transmediální modus reprezentace*. Přeložila Olga Richterová. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2013.

## Literatura doplňková

Aarseth, Espen. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore (MD): John Hopkins University Press, 1997.

Adorno, Theodor W. – Horkheimer, Max. *Dialektika osvícenství: Filozofické fragmenty*. Přeložili Michael Hauser a Milan Váňa. Praha: OIKOYMENH, 2009 [1944].

Adorno, Theodor W. *Estetická teorie*. Přeložil Dušan Prokop. Praha: Panglos, 1997 [1970].

Alberro, Alexander —Stimson, Blake (eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge (MA) – London: MIT Press, 1999.

Allemand, Roger-Michel. *Alain Robbe-Grillet*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

Andrews, Ian. *Thinking Art Post-Aesthetically: Beyond Expression, Experience and Consciousness* [diz. práce]. Sydney: UNSW, 2011 [cit. 1. 8. 2021]. Dostupné z: [https://www.researchgate.net/publication/304299170\\_Thinking\\_art\\_post-aesthetically\\_beyond\\_expression\\_experience\\_and\\_consciousness](https://www.researchgate.net/publication/304299170_Thinking_art_post-aesthetically_beyond_expression_experience_and_consciousness).

Aristotelés. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz. Praha: OIKOYMENH, 2008.

—. *Rétorika*. Přeložil Antonín Kříž. Praha: Rezek, 2010.

Art and Language. „Introduction: Art-Language“. In: Peter Osborne (ed.). *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2002 [1969], s. 230–231.

Auerbach, Erich. *Mimésis: Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha: Mladá Fronta, 1998 (2. vyd.) [1946].

Avanessian, Armen – Henning, Anke. *Metanoia: A Speculative Ontology of Language, Thinking, and the Brain*. London et al.: Bloomsbury, 2018.

Avanessian, Armen – Töpfer, Andreas. *Speculative Drawing*. Berlin: Sternberg Press, 2014.

—. *Spekulativní kresba 2011–2014*. Přeložili Václav Janoščík, Katarína Hládeková a Josef Řídký. Praha – Brno: Centrum současného umění – FaVU VUT, 2020.

Barfield, Owen. „Poetic Diction and Legal Fiction“. In: Max Black (ed.). *The Importance of Language*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall, 1962, s. 51–71.

Barthes, Roland. „L'Effet de réel“. *Communications*. 1968, roč. 7, č. 2, s. 84–89.

—. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

—. *Kritika a pravda*. Přeložili Josef Čermák, Josef Dubský a Julie Štěpánková. Praha: Dauphin, 1997 [1966], s. 19.

—. „Littérature objective“. *Critique*. 1954, roč. 15, č. 86–87, s. 581–589.

- . „Nulový stupeň rukopisu“. In: Týž. *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*. Přeložili Josef Čermák a Josef Dubský. Praha: Československý spisovatel, 1967 [1953], s. 7–58.
- Beardsley, Monroe Curtis. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt Brace, 1958.
- . *The Aesthetic Point of View*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1982.
- Bense, Max. *Teorie textu*. Přeložili Bohumila Grögerová a Josef Hiršal. Praha: Odeon, 1967 [1962].
- Bergvall, Caroline – Browne, Laynie – Carmody, Teresa – Place, Vanessa (eds.). *I'll Drown My Book: Conceptual Writing by Women*. Los Angeles: Les Figues Press, 2012.
- Bernal, Olga. *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*. Paris: Gallimard, 1964.
- Bernstein, J. M. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida to Adorno*. University Park (PA): Penn State University Press 1992.
- Beuys, Joseph. „7000 Oaks“ [online]. *Diaart.org* [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/joseph-beuys-7000-oaks-site>.
- Binkley, Timothy. „Deciding about Art: A Polemic Against Aesthetics“. In: Lars Aagaard-Mogensen (ed.). *Culture and Art*. Atlantic Highlands (NJ): Humanities Press 1976, s. 90–109.
- . „Piece: Contra Aesthetics“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1977, č. 35, s. 265–277.
- . „Piece: Proti estetice“. In: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2010 s. 277–301.
- Black, Max. *Models and Metaphors*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1962.
- . „More About Metaphor“. In: Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*. 2<sup>nd</sup> edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1993 [1979], s. 19–42.
- . „Metaphor“. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 1955, roč. 55, č. 1, s. 273–294.
- Booth, Wayne Clayson. „Metaphor as Rhetoric: The Problem of Evaluation.“ *Critical Inquiry*. 1978, roč. 5, č. 1, s. 49–72.
- . *Rhetorics of Fiction*. 2. vyd. Chicago: Chicago University Press, 1983 [1961].
- Block, Friedrich. *Beobachtung des ‚ICH‘: Zum Zusammenhang von Subjektivität und Medien am Beispiel experimenteller Poesie*. Bielenfeld: Aisthesis, 1999.
- Böhme, Gernot. „Atmosphere as a Fundamental Concept of a New Aesthetics“. In: *Thesis Eleven*. 1993, roč. 36, č. 1, s. 113–126.
- Boisdeffre, Pierre de. *La cafetière est sur la table ou Contre Le nouveau roman*. Paris: Éditions de la Table Ronde, 1967.
- Bök, Christian. *The Xenotext: Book 1*. Toronto: Coach House Books, 2015.
- Bourdieu, Pierre. *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole*. Brno: HOST, 2010.
- Brejcha, Michaela. *Proti dualismu – konceptuální umění ve světle funkcionálně-normativní teorie* [diz. práce]. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2019.
- Brodeur, Pierre-Olivier. „Pourquoi l'anti roman?“. *French Studies Bulletin*. 2011, roč. 32, č. 119, s. 28–31.
- Brooks, Richard. *A Critical Bibliography of French Literature: The twentieth Century*. Syracuse (NY): Syracuse University Press, 1980.

- Buláková, Martina. „Ján Mančuška vystavuje sloup a jeho stín“ [online]. *iDNES.cz*, 5. 7. 2008 [cit. 20. 4. 2014]. Dostupné z: [http://kultura.idnes.cz/jan-mancuska-vystavuje-sloup-a-jeho-stin-ffl-/vytvarne-umeni.aspx?c=A080705\\_161434\\_vytvarneum\\_jaz](http://kultura.idnes.cz/jan-mancuska-vystavuje-sloup-a-jeho-stin-ffl-/vytvarne-umeni.aspx?c=A080705_161434_vytvarneum_jaz).
- Bullough, Edward. „Psychická distance‘ jako faktor v umění a estetický princip“. In: Týž – Vlastimil Zuska (eds.). *Estetická distance včera & postvčera*. Praha: Společnost pro estetiku AV ČR, 1998, s. 12–31.
- Burch, Robert. „The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno. J. M.
- Benjamin, Walter. „Původ německé truchlohry“. In: Týž. *Dílo a jeho zdroj*. Přeložila Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979, s. 235–401.
- . „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“. In: Týž. *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*. Přeložil Martin Ritter. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 299–326.
- Bernstein“ [recenze]. *The Philosophical Quarterly (1950–)*. 1998, roč. 48, č. 190, s. 132–134.
- Bürger, Peter. „Benjaminův pojem alegorie“. In: Týž. *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny: Stati o výtvarném umění*. Přeložil Václav Magid. Praha: VVP AVU, 2015 [1974], s. 127–132.
- Bush, Vannevar. „As We May Think“. *Life Magazine*. 1945, č. 9–10, s. 112–124.
- Cabell, Mimi – Huff, Jason. *American Psycho*. Wien – New York: Traumawien, 2012.
- Cazeux, Clive. „Metaphor and Metaphysics in Heidegger, Ricouer, and Derrida“. In: Týž, *Metaphor and Continental Philosophy: From Kant to Derrida*. London – New York: Routledge, 2007, s. 175–199.
- Cienki, Alan – Müller, Cornelia. „Metaphor, Gesture and Thought“. In: Raymond W. Gibbs jr. (ed.). *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, s. 483–501.
- Císař, Karel. „Begriffspersonen / Conceptual Personae“. In: Hilke Wagner (ed.). *Ján Mančuška: Against Interpretation*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, s. 133–144.
- Copeland, Mathieu – Lovay, Balthazar (eds.). *The Anti-Museum: An Anthology*. Fribourg – London: Fri Art Kunsthalle – Koenig Books, 2017.
- Copeland, Mathieu. „A Retrospective of Closed Exhibitions (1964–2016)“. In: Mathieu Copeland – Balthazar Lovay (eds.). *The Anti-Museum: An Anthology*. Fribourg – London: Fri Art Kunsthalle – Koenig Books, 2017, s. 34–45.
- . „Robert Barry in conversation with Mathieu Copeland“. In: Mathieu Copeland – Balthazar Lovay (eds.). *The Anti-Museum: An Anthology*. Fribourg – London: Fri Art Kunsthalle – Koenig Books, 2017, s. 93–95.
- Crowther, Paul. *Defining Art, Creating the Canon: Artistic Value in an Era of Doubt*. Oxford: Clarendon Press, 2007.
- Cumming, Laura. „Review“ [online]. *Guardian*, 8. 12. 2013 [cit. 22. 2. 2017]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/dec/08/eva-kotatkova-modern-art-oxford-review>.
- Dadejík, Ondřej. „Estetický problém současného umění“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2009, č. 6–7, s. 26, s. 8–27.
- . *Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině dvacátého století* [diz. práce]. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2008 [cit. 1. 8. 2021]. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/16320/140006199.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Danto, Arthur C. *After the End of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- . *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: Farrar Straus Giroux, 1992.

- „Konec umění“. Přeložil Tomáš Hříbek. *Estetika*, 1998, č. 1, s. 1–18.
- „Svět umění“. Přeložil Tomáš Kulka. *Aluze*, 2009, č. 1, s. 66–74.
- *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1981.
- *What is Art*. New Haven (CT): Yale University Press, 2013.
- Dawidek Gryglicka, Małgorzata. *Historia tekstu wizualnego: Polska po 1967 roku*. Kraków – Wrocław: Ha!art – Muzeum Współczesne, 2012.
- Davidson, David. „What Metaphors Mean“. *Critical Inquiry*. 1978. roč. 5, č. 1, s. 31–47.
- Derrida, Jacques. „White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy“. *New Literary History*. 1974–1975, č. 6, s. 5–74.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Perigee Books, 1980 [1934].
- Dickie, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca – London: Cornell University Press, 1974.
- „Beardsley’s Phantom Aesthetic Experience“. *The Journal of Philosophy*. 1965, roč. 62, č. 5, s. 129–136.
- „Co je umění? Institucionální analýza“. In: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 113–132.
- „Is Psychology Relevant to Aesthetics?“. *The Philosophical Review*. 1962, roč. 71, č. 3, s. 285–302.
- „The Myth of the Aesthetic Attitude“. *American Philosophical Quarterly*. 1964, roč. 1, č. 1, s. 56–65.
- Diffley, Terry J. „O definování umění“. In: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2010 [1979], s. 193–206.
- Duffrene, Mikel. *Phénoménologie de l’expérience esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.
- Dumarsais, César Chesneau. *De tropes ou de différents sens*. Paris: Tournachon – Molin, 1804.
- Dworkin, Craig. „The Fate of Echo“. In: Craig Dworkin – Kenneth Goldsmith (eds.). *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2011. s. xxiii–liv.
- Dworkin, Craig – Goldsmith, Kenneth (eds.). *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2011.
- Dytrková, Kateřina. *Metafora & médium*. Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2019.
- Eco, Umberto. *Otevřené dílo*. Přeložila Zora Obstová. Praha: Argo, 2015 [1962].
- Ellis, Bret Easton. *American Psycho*. New York: Vintage Books, 1991.
- Epstein, Andrew. „Found Poetry, ‘Uncreative Writing’ and the Art of Appropriation“. In: Joe Bray – Alison Gibbons – Brian McHale (eds.). *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London: Routledge, 2012, 310–322.
- Eklund, Douglas (ed.). *The Pictures Generation 1974–1984* [výstavní katalog]. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2009.
- Fajfer, Zenon. *Literatura czyli literatura totalna: Teksty zebrane z lat 1999–2009*. Kraków: Korporacja Ha!art 2010.
- Filliou, Robert. „No-Play #1“ [online]. 1964 [cit. 8. 6. 2020]. Dostupné z: <http://radicalart.info/nothing/concept/NoShow/index.html>.

- Fischer, John. „Evaluation without Enjoyment“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1968, roč. 27, č. 2, s. 135–139.
- Fittermann, Robert – Place, Vanessa. *Notes on Conceptualisms*. New York: Ugly Ducking Press, 2009.
- Fry, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1957.
- Futuropolis: Škola emancipace* [online]. 2021 [cit. 5. 3. 2021]. Dostupné z: <https://www.futuropolis.cz/>.
- Gadamer, Hans-Georg. *Pravda a metoda I: Nárys filosofické hermeneutiky*. Přeložil David Mik. Praha: Triáda, 2010.
- Gaiger, Jason. „Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy“. *British Journal of Aesthetics*. 2009, roč. 49, č. 1, s. 43–58.
- Gallie, W. B. „Art as an Essentially Contested Concept“. *Philosophical Quarterly*. 1956, č. 6, s. 79–114.
- Gary, Romain. *Pour Sganarelle: Recherche d'un personnage et d'un roman*. Paris: Gallimard, 1965.
- Gažiová, Ladislava. „Několik poznámek k imaginaci ve filmu Renza Martense“ [online]. *Artalk.cz*. 19. 5. 2021. Dostupné z: [https://artalk.cz/2021/05/19/nekolik-poznamek-k-imaginaci-ve-filmu-renza-martense/?fbclid=IwAR3trMCw4iXbuoub79iE\\_soqCCp6igfu0x8wY8y12rXmQ3B71VfVi4Bbddg](https://artalk.cz/2021/05/19/nekolik-poznamek-k-imaginaci-ve-filmu-renza-martense/?fbclid=IwAR3trMCw4iXbuoub79iE_soqCCp6igfu0x8wY8y12rXmQ3B71VfVi4Bbddg) [cit. 1. 8. 2021].
- Giddens, Anthony. *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1979.
- . *New Rules of Sociological Method: A Positive Critique of Interpretive Sociologies*. London: Hutchinson, 1976.
- . *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1984.
- Gilbert, Annete (ed.). *Reprint: Appropriation (&) Literature*. Wiesbaden: Luxbooks, 2014.
- Goddard, Michael. „Félix and Alice in Wonderland: The Encounter Between Guattari and Berardi and the Post-Media Era“. In: Clemens Apprich – Josephine Berry Slater – Anthony Iles – Oliver Lerone Schultz (ed.). *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology*. London: Mute, 2013, s. 44–61.
- Goodman, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Přeložil kolektiv překladatelů vedený Tomášem Kulkou. Praha: Academia, 2007 [1968].
- . *Problems and Projects*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1972.
- Gombrich, Ernst. *Umění a iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Argo, 2019 [1960].
- Grupo de Arte Callejero. *Grupo de Arte Callejero: Thought, Practice, and Actions*. Translated by Mareada Rosa Translation Collective. New York: Common Notions, 2019.
- . „Quienes Somos“ [online]. *Grupo De Arte Callejero* [cit. 20. 11. 2020]. Dostupné z: <https://Grupodeartecallejero.Wordpress.Com/Quienes-Somos-2/>.
- Guattari, Félix. „Regimes, Pathways, Subjects“. In: Gary Genosko (ed.), *The Guattari Reader*. Oxford – Cambridge (MA): Blackwell 1996, s. 95–108.
- . „Towards a Post-Media Era“. In: Clemens Apprich – Josephine Berry Slater – Anthony Iles – Oliver Lerone Schultz (ed.). *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology*. London: Mute, 2013 [1990], s. 26–27.
- . „Vers une ère post-média“. *Terminal*. 1990, č., 5, s. 1.

- Gust, Helmar – Krumnack, Ulf – Kuhnberger, Kai-Uwe – Schwering, Angela. „Analogical Reasoning: A Core of Cognition“ [online]. Dostupné z: [http://schwering.staff.ifgi.de/gust\\_KIThemenheft.pdf](http://schwering.staff.ifgi.de/gust_KIThemenheft.pdf) [cit. 2. 7. 2018].
- Habaj, Michal. „Uvidíte“. In: *80-967760-4-5, 23*. Banská Bystrica: Drewo a srd, 1997.
- Habermas, Jürgen. *Knowledge and Human Interests*. Translated by Jeremy Shapiro. Boston: Beacon Press, 1971 [1968].
- . „Modernity – An Incomplete Project“. In: Hal Foster (ed.). *The Anti\_Aesthetic. Essays on Post-modern Culture*, Port Townsend: Bay Press, 1983 [1980], s. 3–15.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Harman, Graham. *Art and Objects*. Cambridge: Polity Press 2019.
- . „Greenberg, Duchamp, and the Next Avant-Garde.“ In: Ridvan Askin et al. (eds). *Speculations V: Aesthetics in the 21<sup>st</sup> Century*. Brooklyn (NY): Punctum Books, 2013, s. 251–274.
- . *Guerilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*. Chicago: Open Court, 2005.
- . *The Quadruple Object*. Winchester: Zero Books, 2011.
- Harrington, Anne. „Metaphoric Connections: Holistic Science in the Shadow of the Third Reich“. *Social Research: An International Quarterly*. 1995, roč. 62, č. 2, léto, s. 357–385.
- Havránek, Vít „Bez imaginace nemáš žádnou naději“ [online]. *Artalk.cz*. 21. 4. 2021 [cit. 1. 8. 2021]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2021/04/21/bez-imaginace-nemas-zadnou-nadeji/>
- (ed.). *Ján Mančuška: Absent*. Praha: tranzit.cz – Zurich: JRP | Ringier, 2006.
- . „Ján Mančuška: Svoboda existuje pouze v okamžiku svého zrodu“. *Flash Art Czech and Slovak Edition*. 2010, č. 15, s. 32–35.
- Higgins, Dick. „Statement on Intermedia“ [online]. 1966 [cit. 5. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.nbaldrich.com/media/pdfs/collaborative-reader3.pdf>.
- Hiršal, Josef. *Párkař*. Praha: Dokořán, 2008 [1997].
- Hříbek, Tomáš. „Realismus, materialismus a umění“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2016, č. 21, s. 38–66.
- Hsieh, Tehching. *One Year Performance 1981–1982 (Outdoor Piece)* [online]. [www.tehchingsieh.com](http://www.tehchingsieh.com) [cit. 4. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.tehchingsieh.com/artlife-oneyearperformance-1983-1984>.
- Hutten, Ernst H. „The Role of Models in Physics“. *British Journal for the Philosophy of Science*. 1953, roč. 4, č. 16, s. 284–301.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1978.
- Chuchma, Josef. „Markéta volá o pomoc“. *Týdeník A2*. 2007, č. 14 [cit. 7. 11. 2014]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/14/marketa-vola-o-pomoc> .
- Institut úzkosti* [online]. 2021 [cit. 23. 2. 2021]. Dostupné z: <http://institutuzkosti.cz/front>.
- Irving, Washington. *Wolfert's Roost, with Adventures of Captain Bonneville*. London: George Bell and Sons, 1894.
- Iser, Wolfgang. „Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře.“ *Aluze*. 2004, č. 2–3, s. 135–143.
- Itkonen, Esa. *Analogy as structure and process*. Turku: University of Turku, 2005.



- Jakoby, Roberto. „Against the Happening“. In: Mathieu Copeland – Balthazar Lovay (eds). *Anti-Museum*. Fribourg – London: Fri Art Kunsthalle – Koenig Books, 2017 [1967], s. 563–565.
- Jameson, Fredric. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London: Verso, 2002.
- Jauss, Hans Robert. „Dějiny literatury jako výzva literární vědě“. Přeložila Ivana Vízďalová. In: Miloš Sedmidubský – Miroslav Červenka – Ivana Vízďalová (eds.), *Čtenář jako výzva: Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Brno: Host, 2001, s. 7–38.
- Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Přeložili Vladimír Špalek a Walter Hansel. Praha: Odeon, 1975 [1790].
- Kaplan, David M. *Ricoeur's Critical Theory*. Albany: SUNY Press, 2003.
- Karczmarczyk, Anna et al. „Out of our expectations: Interview with Alva Noë“. *AVANT*. 2011, roč. 2, č. 1, s. 54.
- Kemertelidze, Nino – Manjavidze, Tamar. „Classification Of The Metaphors According To The Degree Of Unexpectedness“. *European Scientific Journal*, 2012, roč. 8, č. 2, s. 14–19.
- Kenninck, William E. „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?“. *Mind*. 1958, č. 67, s. 317–334.
- Kester, Grant. „The Sound of Breaking Glass, Part I: Spontaneity and Consciousness in Revolutionary theory“ [online]. *e-flux journal*. 2011, č. 30. [cit. 11.11.2020]. Dostupné z: <https://www.e-flux.com/journal/30/68167/the-sound-of-breaking-glass-part-i-spontaneity-and-consciousness-in-revolutionary-theory/>.
- Kirk, Pillow. „Jupiter's Eagle and the Despot's Hand Mill: Two Views on Metaphor in Kant“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2001, roč. 59, č. 2, s. 193–209.
- Kmita, Jerzy. „Sztuka i świat wartości“. In: Maria Tyszkowa – Bogusław Żurkowski (eds.). *Wartości w świecie dziecka i sztuki dla dziecka*. Warszawa – Poznań: PWN, 1984, s. 138–160.
- Kopfermann, Thomas (ed.). *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie: Texte und Bibliographie*. Tübingen: Max Niemeyer, 1974.
- Kort, Wesley A. „The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno. J. M. Bernstein“ [recenze]. *Literature and Theology*. 1994, roč. 8, č. 2, červen, s. 224–225.
- Kosuth, Joseph. „Art after Philosophy“. In: Alexander Alberro – Blake Stimson (ed.). *Conceptual Art. A Critical Introduction*, Cambridge (MA): MIT Press, 1999 [1969], s. 158–177.
- Koťátková, Eva. „Rozhovory s Monstrem“ [úvodní text k výstavě, online]. *MeetFactory.cz*. 2021 [cit. 15. 1. 2021]. Dostupné z: <http://www.meetfactory.cz/cs/program/detail/eva-kotatkova-rozhovory-s-monstrem?fbclid=IwAR26fSZfx276o5G6k3hxMPtJas00Z5TUR-Ch-4SdUvvoYh790Ogy1mdaYbM>.
- Kristeller, Paul Oskar. „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics: Part I“. *Journal of the History of Ideas*. 1951, roč. 12, č. 4, 496–527.
- Kubalík, Štěpán. „Theory of Metaphor and Aspect Seeing“. *World Literature Studies*. 2018, roč. 10, č. 3, s. 104–113.
- Kulka, Tomáš. „How Metaphors Make it Wonders“. *Poetics Today*, 1992, roč. 13, č. 4, 795–806.
- Kyselo, Miriam. „The Fragile Nature of the Social Mind: A Commentary on Alva Noë“. In: Thomas Metzinger – Jennifer M. Windt (eds.). *Open Mind*. Cambridge (MA): MIT Press, 2016.
- Landow, George P. *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore (MD): John Hopkins University Press, 1992.

- Leenhardt, Jacques. *Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.
- Levinson, Jerrold. „Wollheim on Pictorial Representation“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1998, roč. 56, č. 3, s. 227–233.
- Lippard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.
- Lippmann, Walter. *Veřejné mínění*. Přeložil Ladislav Köppl. Praha: Portál, 2015 [1922].
- Littleartnecdotes.com* [cit. 3. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.littleartnecdotes.com/le-vidé-1958/>.
- Magid, Václav. „Mám ambici dostat se k porozumění: Rozhovor s Jánem Mančuškou“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2009, č. 6–7, s. 169–175.
- Magidová, Markéta. „Jak myslet poetiku času“ [online]. *Artalk.cz*. 12. 5. 2021 [cit. 7. 6. 2021]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2021/05/12/jak-myslet-poetiku-casu/>.
- Mančuška, Ján. „Inscenovaná realita“. *Flash Art Czech and Slovak Edition*, 2010, č. 15, s. 28–31.
- Manovich, Lev. „AI Aesthetics“ [online]. *Manovich.net*. 2018 [cit. 10. 5. 2020]. Dostupné z: [http://manovich.net/content/04-projects/159-ai-aesthetics/manovich.ai\\_aesthetics\\_2018.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/159-ai-aesthetics/manovich.ai_aesthetics_2018.pdf).
- . *Jazyk nových médií*. Přeložil Václav Janoščík. Praha: Karolinum, 2018 [2001].
- . „Post-Media Aesthetics“ [online]. *Manovich.net*. 2001 [cit. 15. 12. 2020]. Dostupné z: [http://manovich.net/content/04-projects/032-post-media-aesthetics/29\\_article\\_2001.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/032-post-media-aesthetics/29_article_2001.pdf).
- Matherne, Samantha. „The Inclusive Interpretation of Kant's Aesthetic Ideas“. *The British Journal of Aesthetics*. 2013, roč. 53, č. 1, s. 21–39.
- Meillassoux, Quentin. *Après la finitude: Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris: Seuil, 2006.
- Mitias, Michael T. „Creativity and Aesthetics“. In: Týž (ed.). *Creativity in Art, Religion and Culture*. Amsterdam: Rodopi, 1985 [1982], s. 56–63.
- . „The Institutional Theory of Artistic Creativity“. *British Journal of Aesthetics*. 1978, č. 18, s. 330–341.
- Moeglin-Delcroix, Anne. *Esthétique du livre d'artiste: Une introduction à l'art contemporain*. Marseille: Le mot et le reste – Bibliothèque nationale de France, 2002.
- Montfort, Nick. *World Clock*. Cambridge (MA): Bad Quarto, 2013.
- Moon, Bruce. *The Role of Metaphor in Art Therapy: Theory, Method, and Experience*. Springfield (Illinois): Charles C Thomas, 2007.
- Murcia, Claude. *Nouveau Roman, nouveau Cinema*. Paris: Éditions Nathan, 1998.
- Newman, Michael – Bird, John (ed.) *Rewriting Conceptual Art*. London: Reaktion Books, 1999.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993 [1872].
- „Nová kašna v centru: Ryby nebo vodopád?“ [online]. *Brněnský deník.cz*, 4. 11. 2008 [cit. 3. 6. 2021]. Dostupné z: [https://brnensky.denik.cz/zpravy\\_region/nova-kasna-v-centru--ryby-nebo-vodopad20081103.html](https://brnensky.denik.cz/zpravy_region/nova-kasna-v-centru--ryby-nebo-vodopad20081103.html).
- Nuyen, A. T. „The Kantian Theory of Metaphor“. *Philosophy & Rhetoric*. 1989, roč. 22, č. 2, s. 95–109.
- Ortony, Andrew (ed.). *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Osborne, Harold. „What is a Work of Art?“. *British Journal of Aesthetics*, č. 21, 1981, s. 1–11.
- Ouředník, Patrik. *Europeana: Stručné dějiny dvacátého věku*. Praha: Volvox Globator, 2012 [2001].

- Pawłowski, Tadeusz. „Awangarda: wartości estetyczne“. *Studia filozoficzne*, č. 11–12, 1982, s. 88–89.
- Pechar, Jiří. *Francouzský „nový román“*. Praha: Československý spisovatel, 1968.
- Pérez de Miles, Adetty. „The Antinomy of Autonomy and Heteronomy in Contemporary Art Practice“. *Knowledge Cultures*. 2016, roč. 4, č. 5, s. 43–60.
- Perloff, Marjorie (ed.). „*Conceptual Poetry & Its Others*“ [konference]. Tucson: University of Arizona. Poetry Center, 29. 5. 2008 – 31. 5. 2008.
- . *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Piper, Adrian. „Idea, Form, Context“. In: Peter Osborne (ed.). *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2002 [1969], s. 222–223.
- Pospiszył, Tomáš. „Trojí reflexe Jána Mančušky“. *Cinepur*. 2007, roč. 16, č. 52, s. 13–15.
- Punter, David. *Metaphor: New Idiom*. London – New York: Routledge, 2007.
- Quintyn, Olivier. „A short Philosophical Grammar of the Anti-X or Anti-Art in Question“. In: Mathieu Copeland – Balthazar Lovay (eds.). *Anti-Museum*. Fribour – London: Fri Art Kunsthalle – Koenig Books, 2017, s. 700–707.
- Ricardou, Jean. *Le Nouveau Roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- . *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- . *Pour une théorie du Nouveau Roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- Robbe-Grillet, Alain. *Gumy*. Přeložil Svatopluk Horečka. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964 [1953],
- . *L'Immortelle*. Paris: Les Éditions du Minuit, 1975.
- . „Nouveau roman, homme nouveau“. In: Týž. *Pour un nouveau roman*, 2. vydání. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013 [1963], s. 148–149.
- . *Pour un nouveau roman*. 2. vydání, Paris: Les éditions de Minuit, 2013 [1963].
- . *Repríza*. Přeložil Marek Sečkař. Brno: HOST, 2006 [2001].
- . *Žárlivost*. Přeložila Alena Hartmanová. Praha. Československý spisovatel, 1965 [1957].
- Roubaud, Jacques. „The Oulipo and Combinatorial Art“. In: Harry Matthews – Alastair Brotchie (eds.). *Oulipo Compendium*. Los Angeles: Atlas Press, 2005 [1991].
- Roussel-Meyer, Marysa. *Fragmentation dans le roman: Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet*. Clermond-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011.
- Ryle, Gilbert. *The Concept of Mind*. New York: Hutchinson's University Library, 1949.
- Saladin, Matthieu. „Verb List Compilation: Actions to Destroy Instruments“. In: Mathieu Copeland – Balthazar Lovay (eds.). *Anti-Museum*. Fribour – London: Fri Art Kunsthalle – Koenig Books, 2017, s. 577–590.
- Sartre, Jean-Paul. „The Anti-Novel of Nathalie Saurrate“. Translated by Beth Brombert. *Yale French Studies*. 1955, roč 7, č. 16, s. 40–44.
- . *Psychology of Imagination*, New York: Philosophical Library, 1948.
- Saurrate, Nathalie. *L'ère du soupçon: Essai sur le roman*. Paris: Gallimard, 1956.

- Schelling, F. W. J. *System of Transcendental Idealism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1978 [1800].
- Sibbles, Warren A. *Metaphor: An Annotated Bibliography and History*. Whitewater (WI): The Language Press, 1971.
- Shuty, Sławomir. *Produkt Polski*. Kraków: Ha!art, 2005.
- Schlegel, Friedrich. „From ‚Athenaeum Fragments‘“. In: J. M. Bernstein (ed.). *Classic and Romantic German Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003 [1798], s. 249.
- Schöffel, Georg. *Denken in Metaphern Zur Logik Sprachlicher Bilder*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1987.
- Sierra, Santiago. *Project summary [online]*. *Kaldor Public Art Projects*. 2010 [cit. 6. 3. 2020]. Dostupné z: <http://kaldorartprojects.org.au/projects/project-22-santiago-sierra>.
- Silverio, Robert. „Odveta Veroniky“. *Kritická příloha Revolver Revue*. 1998, s. 15–19.
- Sládek, Ondřej. „Tři typy mimesis“. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity*. 2007, roč. 10, s. 11–22.
- Sobotka, Milan. *Úvodem ke Kritice soudnosti*. In: Immanuel Kant. *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon, 1975, s. 19.
- St. Clair, Robert N. „Visual Metaphor, Cultural Knowledge, and the New Rhetoric“. In: Jon Reyhner et al. (eds). *Learn in Beauty: Indigenous Education for a New Century*. Flagstaff (AR): Northern Arizona University, 2000, s. 94.
- Stejskal, Jakub. „Peter Osborne: Anywhere and Not at All“ [review]. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*. 2014, roč. 51, č. 1, s. 155–161.
- Stendhal. *Racine et Shakespeare*. Paris: Bossange, Delaunay, Mongie, 1823.
- Sturrock, John. *The French New Novel: Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*. Oxford: Oxford University Press, 1969.
- Špůrek, Milan. *Přečtený život*. Praha: dybbuk, 2014 [1967–2012].
- . *Předehra k mlčení*. Praha: Primus, 1999.
- Šrank, Jaroslav. *Individualizovaná literatúra.: Slovenská poézia konce 20. a začiatku 21. storočia z perspektívy nastupujúcich autorov*. Bratislava: Cathedra, 2013.
- . *Nesamozrejmá poézia*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2009.
- . „Poéme fatal (Text generation. Zvodcovia zmyslu): Príspevok k skúmaniu slovenskej poézie devädesiatych rokov 20. storočia.“ *Romboid*. 2000, č. 6, s. 19–30.
- Themerson, Stefan. *Bayamus (and the Theatre of Semantic Poetry)*. London: Editions Poetry London, 1949.
- Tversky, Amos. „Features of similarity“. *Psychological Review*. 1977, roč. 84, č. 4, s. 327–354.
- Tversky, Amos – Gati, Itamar. „Similarity, separability, and the triangle inequality“. *Psychological Review*. 1982, roč. 89, č. 2, s. 123–154.
- Ueding, Gert. „Rhetorik des Kitches“. In: Jochen Schulte-Sasse (ed.). *Literarischer Kitsch*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1979, s. 65–89.
- Valoch, Jiří. *Experimentální poezie a její české realizace* [diplomová práce]. Brno: Filosofická Fakulta UJEP, 1970.

Végh, Christina [ed.]. *Jonas Dahlberg — Ján Mančuška: The First Minute od th Rest of a Movie*. Frankfurt: Bonner Kunstverein, 2006.

„Vodní prvek na Dominikánském náměstí v Brně“ [online]. ČKA. 2021 [cit. 10. 01. 2021] Dostupné z: <https://www.cka.cz/cs/souteze/pripravovane/vodni-prvek-na-dominikanskem-namesti-v-brne>.

Voorhies, James. *Last Year in Marienbad* [online]. 2013 [cit. 15.1.2021]. Dostupné z: <https://static1.squarespace.com/static/5a99ddbff93fd4aee71457de/t/5ac166821ae6cf734d9781b1/1522624151245/Marienbad-Part2.pdf>.

Weitz, Morris. „The Role of Theory in Aesthetics“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1956, č. 15, s. 27–35.

Wilshire, Bruce. *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

Winter, Scarlett. *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*. Heidelberg: Universitätsverlag, 2007.

Wittgenstein, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993 [1953].

— . *Philosophical Investigations*, New York: The Macmillan CO, 1960 [1953].

Wollheim, Richard. *Art and its Objects*. New York – London: Harper & Row – Evanstown, 1968.

Woodgate, Roberta Lynn– Tennent, Pauline– Legras, Nicole. „Understanding Youth’s Lived Experience of Anxiety through Metaphors: A Qualitative, Arts-Based Study“ [online]. *International journal of environmental research and public health*, 2021, roč. 18, č. 8 [cit. 1. 8. 2021]. Dostupné z: <https://doi.org/10.3390/ijerph18084315>.

Young, Iris Marion. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Yu, Ning. „Metaphor from body and culture“. In: Raymond W. Gibbs jr. (ed.). *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 247–262.

Zants, Emily. *The Aesthetics of the New Novel in France*. Boulder: University of Colorado Press, 1968.

Ziff, Paul. „The Task of Defining a Work of Art“. *The Philosophical Review*. 1953, č. 62, s. 58–78.

Zultanski, Stephen. *Agony*. Toronto: BookThug, 2012.

Zuska, Vlastimil. *Temporalita metafor*. Praha: GRYP, 1993.