

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Mgr. et MgA. Markéta Magidová

Metafora a současné umění

Metaphor and Contemporary Art

Autoreferát disertační práce

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.

2021

Teze dizertační práce

1. SOUČASNÉ UMĚNÍ OBSAHUJE METAFORICKÝ PRINCIP

Umělecké směry posledního půlstoletí bývají často označovány, nebo se dokonce samy deklarují jako neestetické, či dokonce antiestetické. Staly jednou ze zásadních výzev estetické koncepci umění a její schopnosti vysvětlit význam a důležitost uměleckého tvoření i recepce uměleckých děl, stejně jako význam a roli s těmito aktivitami spojených institucí. V předkládané disertační práci se pokouším obhájit estetickou povahu umění zachycením metaforické funkce estetické zkušenosti. Tato perspektiva mi umožňuje udržet ve zkoumaném poli smyslový, tělesný, emocionální, ale i imaginativní a kognitivní rozměr zkušenosti s uměleckými díly. Tento směr zkoumání mi ve svém výsledku dovoluje ukázat rysy kontinuity mezi tzv. tradičním uměním a jeho mediální specifičností a novými uměleckými směry konstruovanými postmediálně.

V práci věnuji 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. Na konkrétních příkladech dokládám, že konceptuální umění (i postkonceptuální, a tedy současné umění) je estetické, protože je metaforické.

2. MŮŽEME ROZLIŠOVAT URČITOU ŠKÁLU INTENZITY ESTETICKÉ ZKUŠENOSTI PODLE HEURISTICKÉHO POTENCIÁLU METAFORIČNOSTI

Tato teze rozvíjí hermeneutické předpoklady teorie Paula Ricoeura, které rozpracoval jak pro teorii živé metafory, tak pro způsoby lidského jednání, v němž se artikuluje význam.¹ Tento Ricoeurův rozvrh jsem propojila s koncepcí estetického jevení, které vypracoval Martin Seel.² Oblast estetického vnímání je širší než oblast uměleckých děl, proto je třeba kromě zkušenosti z umění rozlišovat také pouhé estetické jevení a atmosférické estetické jevení.

Umění z tohoto hlediska představuje oblast, v němž se tvořivé aspekty lidského vnímání nejintenzivněji koncentrují, avšak neznamená to, že oblast tvorby umění je vyčleněná z ostatních procesů lidských činností. Díky přiznání si estetické i metaforické škály uměleckého tvoření je možné nahlédnout tvůrčí a estetické aktivity i v mimouměleckých kontextech, výzkumech, v jednání či vnímání.

¹ Paul Ricoeur. „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; Týž. „Hermeneutická funkce odstupu“ in: Týž. *Úkol hermeneutiky*. Praha: Filosofia, 2004.

² Martin Seel. *Aesthetics of Appearing*. Translated by John Farrel. Stanford: Stanford University Press, 2005 [2003].

Můžeme konstatovat, že umělecké dílo i metafora vykazují vždy jistou škálu „živosti“. „Živost“ metafory vyjadřuje její heuristický potenciál, způsob, jak poeticky rozvíjet vnímání i myšlení.³ Oblast živých metafor zasahuje do více oblastí než jen do umění. V umění je však metaforičnost, tedy potenciál pro tvoření nových významů, světů atd. ústředním důvodem jeho existence.

Metafory rozlišuji na mrtvé, otřepané a živé. Metafory prostupují jazykem od dávno nevnímaných, mrtvých figur řeči, stejně jako estetické prvky prostupují našimi každodenními aktivitami. Na druhém konci tohoto vztahu stojí živá metafora. Živé a úspěšné umělecké dílo působí na člověka tak, že mu umožňuje objevovat možnosti dříve nepředstavitelné. Prostřednictvím metaforických obrátů a gest dovedou lidé lépe vysvětlit jejich pocity a prožitek ze světa, přesáhnout limity, které nastavují hranice jazyka či jiných symbolických systémů. Proto i umění, které se pokouším nahlédnout z hlediska široce pojaté metaforičnosti, komunikuje lidskou zkušenost, činí to však heuristicky a otevřeně. Skrze vědomí i zakoušení možností pocitů, vjemů či zápletky získávají autoři i recipienti nejen moc nad konstrukcí svého jednání, své identity, ale otevírají i možnost stát se jinými. Potřeba rozhodnout se a po svém interpretovat metaforické prvky přispívá k aktivnímu a tvořivému jednání.

3. ZKUŠENOST UMĚLECKÉHO DÍLA JE ZKUŠENOSTÍ ŽIVÉ METAFORY. VYKAZUJE PŘEDEVŠÍM TYTO HLAVNÍ ZNAKY:

A) OPROTI BĚŽNÉ ZKUŠENOSTI JE ZKUŠENOST Z UMĚNÍ PODIVNÁ, ANOMÁLNÍ, VÍCEZNAČNÁ A ODEHRÁVÁ SE V PROSTŘEDÍ MODU „JAKOBY“

B) ZKUŠENOST UMĚLECKÉHO DÍLA VZNIKÁ JAKO UMĚLECKÉ JEVENÍ KONSTELACE PRVKŮ UMĚLECKÉHO DÍLA

C) ZKUŠENOST UMĚLECKÉHO DÍLA SE ODEHRÁVÁ PROSTŘEDNICTVÍM PRODUKTIVNÍ IMAGINACE, V NÍŽ SE SYNTETICKY PROPOJUJE PERCEPCE, EMOCE A SMYSL DÍLA

D) ZKUŠENOST UMĚLECKÉHO DÍLA PŘISPÍVÁ K REORGANIZACI RECIPIENTOVY BĚŽNÉ ZKUŠENOSTI

3 a) Oproti běžné zkušenosti je zkušenost z umění podivná, anomální, víceznačná a odehrává se v prostředí modu „jakoby“. V rámci této teze využívám předpokladů Alvy Noëho, který rozlišuje aktivity prvního a druhého řádu – aktivity, které nás organizují a které nás reorganizují. Obdobná východiska lze najít mezi Ricoeurovou první a třetí mimésis – světem prefigurace a refigurace. Mezi aktivity druhého řádu patří umění, které Alva Noë nazývá podivným nástrojem. Jakkoliv jde o příhodný termín, chybí mu detailnější rozpracování, a to zvláště v oblasti fikce. A právě oblast fikce, oblast „jakoby“ je pro zkušenost z umění zásadní. Aktivity druhého řádu, tj. zkušenost z umění propojují s Ricoeurovou druhou mimésis, oblastí fikce, se světem „jako“. V tomto světě probíhá simultánní, komplexní a nejednoznačné vnímání jinak fragmentárních situací poskytovaných běžnou zkušeností.

3 b) Zkušenost uměleckého díla vzniká jako umělecké jevení konstelace prvků uměleckého díla. Tuto tezi vyvozují především z definice estetického jevení Martina Seela, s jejíž pomocí jsem se pokusila rozvést Ricoeurova zkoumání povahy metafory. Podle Seela je třeba chápat umělecká díla jako objekty jiného jevení, vyžadující jinou percepci než běžné předměty. Médium uměleckého jevení je podle něj způsob užití, jakým jsou materiály uspořádány do jednotné konstelace.⁴ Uvádí, že jde o konstelaci

³ P. Ricoeur. *La métaphore vive*, s. 10.

⁴ M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 107.

médií jevení,⁵ respektive konstelaci toho, co se jeví.⁶ Následně dovozují, že umělecké jevení není definované žánrem či médiem a lze z tohoto základu přejít k definici současného umění jako umění postmediálního a intermediálního. I Paul Ricoeur užívá pro miméisis II termín konfigurace prvků. Domnívám se, že pokud opustíme přímou vazbu žánru či uměleckého média na definici umění (ve smyslu, že jen některá média, žánry či způsoby reprezentace jsou umělecké, zatímco jiné nikoliv), avšak ponecháme předpoklad určité struktury s intencionálním významem a uspořádáním, je to pro popis zkušenosti z umění nevhodnější podmínka.

3 c) ZKUŠENOST UMĚLECKÉHO DÍLA SE ODEHRÁVÁ PROSTŘEDNICTVÍM PRODUKTIVNÍ IMAGINACE, V NÍŽ SE SYNTETICKY PROPOJUJE PERCEPCE, EMOCE A SMYSL DÍLA. V tomto tvrzení se vracím k tezi Paula Ricoeura, že metaforická imaginace propojuje smysl díla a naše smysly⁷ a přidávám k ní analýzu fungování imaginace v umění, jak ji představuje Seel.⁸ Jde prakticky o totožná stanoviska s tím rozdílem, že Martin Seel směřuje mnohem více pozornosti na příklady z oblasti současného umění a detailněji rozpracovává funkci imaginárních objektů a roli imaginace ve struktuře děl současného umění. Estetická imaginace není totéž, co simulace či zdání. Estetická imaginace se vyznačuje čtyřmi zásadními vlastnostmi.

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

b) díky možnosti zakusit představovanou situaci prožíváme skutečné emoce. Zároveň také přináší poznání a význam dané situace.

c) objekty estetické imaginace jsou vázány na médium i strukturu díla, které je konstruuje (například slova, ale i zvuky, plátno, mix médií atd.). Lze je smyslově uchopit i pokud reálně neexistují.

d) lidská fantazie či imaginace je vázaná kulturními a sociálními schémata, normativně vytvořenými preferencemi, a tedy i volné imaginativní asociace jsou generovány a v určitém poli předpokladů a usměrňovány předem naznačenými scénáři.

Z výše uvedeného vyplývá, že estetická imaginace, která je představována v této práci jako základní schopnost pro uchopování metaforického významu, má inherentně ambivalentní charakter. Je zároveň vázaná i volná. Je usměrňována prvky v díle i naším očekáváním, avšak produkuje novou zkušenost, jež se otevřená emancipaci a sebereflexi. Volnost imaginace dovoluje modulace zkušenosti, jež překračuje možnosti našich skutečných situací a životů. Estetická imaginace také propojuje kognitivní a emoční aspekty porozumění významu.

3d) ZKUŠENOST UMĚLECKÉHO DÍLA PŘÍSPÍVÁ K REORGANIZACI RECIPIENTOVY BĚŽNÉ 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.⁹

⁵ M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 95.

⁶ *Tamtéž*, s. 113.

⁷ Paul Ricoeur. „The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling“. *Critical Inquiry*. 1978, roč. 5, č. 1, s. 143–159.

⁸ M. Seel. *Aesthetics of Appearing*, s. 69–87.

⁹ 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*. Londýn: Hutchinson, 1976. Týž.

A právě metaforická imaginace nese heuristický potenciál a rozvíjí stav agence. Recipient aktivně reaguje na předložený rozvrh světa, který dílo přináší. Dovoluje transpozici mezi žánry, médii, rozprostírá se v několika simultánních jevech, jež recipient musí interpretovat. Musí se naučit dívat tím způsobem, aby vybral a rozpoznal určité aspekty skutečnosti, jež daná konstelace zviditelňuje. Díky živým metaforám se učíme vnímat jinak, reorganizují a překračují naše primární aktivity a zvyky.

4. S PŘÍCHODEM NEOAVANTGARD A VŠECH NA NĚ NAVAZUJÍCÍCH TENDENCÍ SE NEZMĚNILA ESTETICKÁ POVAHA JEJICH TVORBY, PROMĚNILY SE PŘEDEVŠÍM MEDIÁLNÍ A INSTITUCIONÁLNÍ STRATEGIE UMĚLECKÉ PRÁCE

Mezi modernistickým, neoavantgardním, postmoderním a současným uměním nezeje radikální předěl ve smyslu odmítnutí či opuštění estetické zkušenosti či konstatování jejího nedostatečné explikačního potenciálu. Je třeba kriticky nahlédnout stereotypnost vztahu estetických pojmů a uměleckého média a namísto toho se obrátit k charakteru a podmínkám estetické zkušenosti. Díky takovému obratu pozbývá modernistický esencialismus svého účinku a étos konce umění či konce estetické zkušenosti také. Martin Seel poukazuje na prostupnost médií, nemožnost určit mediální esenci, druhovou čistotu bez vazby na jiné umělecké druhy, a v důsledku i nemožnost definovat inherentní rysy médií vůbec.

Intermediální faktor je přítomný v umění odjakživa, ale intenzivně byl vyzdvížen na světlo až ve 20. století. Obrazy mohou být plastické, texty vizuální, divadlo taneční a film literární, což podryvá 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.¹⁰

Kromě pojmu modernistické esenciality také kriticky nahlížím definici současného umění Petera Osborna, do níž se také promítnulo dědictví opuštění estetické funkce uměleckých děl. Osborne tvrdí, že současné umění je:

1. Je vždy konceptuální, nejedná se však o jeho postačující podmínku
2. Je vždy estetické, nejedná se však o jeho postačující podmínku
3. Antiestétským způsobem užívá estetických materiálů
4. Zahrnuje nekonečné rozšiřování možností materializace v duchu postmediální situace
5. Je radikálně distributivní, narušuje ontologii materializace
6. Je historicky tvárné¹¹

Zatímco první tři body se vyrovnávají s odkazem konceptuálního umění, druhá polovina definice řeší situovanost umělecké produkce v současném globalizovaném a digitálním světě. Jelikož se v tomto textu orientuji především na estetickou zkušenost, jsou pro mou argumentaci zásadní první tři body.

Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1979.

¹⁰ „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)

¹¹ P. Osborne. *Anywhere and not at All*, s. 48.

Největším úskalím Osbornových podmínek se ve světle mých tezí jeví tvrzení, že estetická rovina díla není dostatečná. V daném případě Osborne pojem estetický chápe reduktivně, jako materializaci díla, kterou je možné percepčně vnímat. V předchozích pasážích jsem nejenom ukázala, že dílo nemusí být skutečné, aby jej bylo možné vnímat, ale také, že prostor estetiky zakládá možnost uměleckého jevení. Vnímat esteticky zároveň neznamená vnímat jenom percepčně, nýbrž jde o komplexní imaginativní akt syntetizující poznání, vnímání a emoce. Není proto potřebné ani vhodné rozdělovat podmínky současného umění na estetické a konceptuální, jelikož i konceptuální je estetické.

Konstatuji proto, že to, co se v současném umění změnilo především, je práce s médiem a vztah pojmu uměleckého média k definici umění, nikoliv estetická funkce díla. Můžeme mluvit o akcentaci intermediálních a postmediálních praktik, prostupnosti každodenní praxe s uměleckými aktivitami, o zvýšení zájmu o mimoumělecká témata, nové technologie či metody. Díky této absorpci reality uměním vystoupila do popředí metaforičnost výsledného díla. Ostatní otázky platné v dějinách umění (po reprezentaci, iluzi atd.) se odhalily coby žánr, nikoliv konstrukce estetické zkušenosti. Estetičnost se manifestuje v metaforičnosti těchto prací.

5. ESTETIČNO RACIONÁLNÍCH STRATEGIÍ V KONCEPTUÁLNÍCH TENDENCÍCH

Na konkrétním příkladu jedné umělecké tendence – konceptuální práce s textem – zde nastiňuji, jak pojetí umění jako metafory přispívá k interpretaci a pochopení smyslu uměleckých děl a jejich estetické funkce. Ukazují zde provázanost umění s mimouměleckou oblastí (zde konkrétně oblastí racionality a technologií), aniž by bylo třeba opouštět koncept estetické zkušenosti z umění. Naopak, konceptuální umělecká díla otevírají prostor představivosti a reflexe technologického aspektu dobového světa esteticky inovativním způsobem. Přejímají vědecké, užité a racionální strategie, které vyvažují iracionalitou a absurdností výsledku. Jsou metaforou absurda. Racionální strategie v těchto dílech nefungují exaktně a ověřitelně, nýbrž imaginativně a reflexivně vůči sebeurčení člověka. Autor-subjekt ve svém díle vědomě přiznává svou normativní konstrukci identity, jež se součástí vědecko-technické společnosti a jejích pravidel. Před stejnou problematiku tím staví i recipienta.

Konceptuální umění dematerializuje dílo, zřídá se tradičních médií, stylů a žánrů a nechává autorovi svobodu, aby myšlenka generovala vlastní médium. Konceptuální i postkonceptuální tendence v umění jsou postmediální, to znamená, že zahrnují svobodný výběr konstelací prvků, z nichž se dílo skládá. Konceptuální umění autora osvobozuje od dogmatu řemeslnosti, avšak nepopírá, že autor určuje pravidla díla.

Zahrnují také 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.

Za těžiště konceptuálních strategií v literatuře lze považovat kognitivní struktury a mimoumělecké prvky formující každodenní praxi. Tyto strategie se snaží redefinovat uměleckou činnost v systému ekonomických vztahů a racionální sféry společnosti. Na konceptuálním umění lze demonstrovat přejímání odlišitých a mechanických procesů za účelem jejich reflexe. Nejedná se však o přímou či kauzální reakci na nové technologie, nýbrž o uchopování a vyrovnávání se s vědeckým a instrumentálním charakterem společnosti. Konceptuálně založené strategie nakládají s racionalitou

tak, že si umělec vypůjčuje její jazyk, aby z něj vytvořil absurdní situaci. Ta recipientovi umožní vnímat zažité vztahy a zkušenosti v jiném aspektu, dovede nahlédnout a prožít modifikovanou realitu. Včleňováním heteronomních faktorů (včetně cizího typu logiky) do uměleckého světa dochází k jejich poznávání stejně jako k inovaci zkušeností, jež v tomto světě můžeme prožít – či si představit.

Tvrdím také, že konceptuální praktiky v literatuře popírají status autora pouze zdánlivě, nesou osud kamufláže, a to podobně jako absurdní racionalita konceptuálních tendencí ve vizuálním umění. Iluzivně autentickou osobní výpověď překrývají pseudoobjektivní pravidla, v nichž autor přiznává svoji roli subjektu jakožto historicko-sociálního konstruktů. Rezignuje na výlučnost svého zážitku coby zdroje uměleckého sdělení, ve svých dílech ukazuje normativní síť utvářející identitu subjektu.

Metaforický proces lépe odpovídá struktuře takového estetického zážitku než alegorie, jelikož samotná metafora je anomální absurditou v logice správného gramatického a sémantického kontextu, v němž operuje.

V disertační práci jsem ukázala, že konceptuální tendence v literatuře můžeme rozpoznávat na určité škále konceptualizace – od „čistší“ verze odpovídající konceptuálnímu psaní po více „literární“. Škálu konceptualizace literárních tendencí spatřujeme na dvou osách. Za první osu, na níž se rozprostírají konceptuální přístupy k textu, jsem označila osu uměleckého jazyka, který se a) vymezuje vůči tradičním literárním útvarům, vůči poetičnosti jako takové, a tedy se obrací dekonstruuujícím 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 jsem pak určila 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.

Stručný obsah práce a nástin základní argumentace

1. OBRAT K ESTETICKÉ ZKUŠENOSTI

Živou metaforu, teoretický koncept Paula Ricoeura,¹² v této práci představuji jako estetický model umění. Pro pojetí umění jako metafory je klíčová perspektiva estetické zkušenosti. V textu hovořím o obratu k estetické zkušenosti. Reviduji obsah estetické zkušenosti tak, aby odpovídal zkušenosti z živé metafory. Estetická zkušenost z umění totiž nesmí být redukována smyslové vnímání, nýbrž chápána jako smysly i rozum syntetizující zkušenost. Zkušenost přinášející specifické poznání produktivního a tvořivého typu.

Zvláště analytická tradice tento pojem v posledních několika dekadách zredukovala natolik, že se stal zdánlivě nefunkčním. Domnívám se však, že perspektiva lidského vnímání, prožívání a myšlení je pro hledání funkce a významu uměleckých děl nejvhodnější. Komentuji zde přehledový článek Richarda Shustermana „Konec estetické zkušenosti“,¹³ v níž tuto redukci přehledně nastiňuje. Ukazuje především, jak pragmatický a komplexní přístup Johna Deweyho¹⁴ k estetickému prožitku byl postupně okleštěn na afekt (Monroe Curtis Beardsley¹⁵) či způsob symbolizace (Nelson Goodman¹⁶). V daném prizmatu je navíc estetická zkušenost negativně zatížena přílišným subjektivismem. Richard Shusterman se nedomnívá, že by se estetická zkušenost u kteréhokoliv z nich (včetně Deweyho) mohla stát konstitutivním prvkem pro rozlišení umění od neumění, jelikož je pro tento účel příliš neurčitá.¹⁷ V tomto momentu se se Shustermanem rozcházím. Argumentuji, že pokud vytvoříme škálu estetické zkušenosti (po vzoru Martina Seela), v níž bude detailně rozlišeno estetické zažívání přírodních jevů, užitého umění a volného umění, bude možné takovou hranici určit.

Shusterman také představuje několik pozic z kontinentální filozofie v podání Theodora W. Adorna, Waltera Benjamina, Hanse-Georga Gadamera a Pierra Bourdieua. Kriticky nahlíží jejich přílišnou akcentaci kritických a společensko-historických jevů, které se k pojmu estetická zkušenost váží. Jakkoliv s ním v tomto ohledu souhlasím, domnívám se, že nenabízí dostatečné řešení. Argumentuji, že je nezbytné mít na paměti kulturní a společenské normy, z nichž umění vychází, a vůči nimž se vymezuje, neměl by se tento rozměr stát dominantní perspektivou chápání významu díla či jeho funkce. Reflexivní moment obsažený v produktivní imaginaci by měl postihnout mnohem plastičtější a bohatší pole umělecké produkce.

Zároveň je třeba nerezignovat na prvek reflexe a sémantickou rovinu díla, jak činí řada analytických filozofů, kteří redukují estetické na smyslové. Autoři dvou současných teorií, které jsem v rámci své argumentace využila, Martin Seel i Alva Noë zároveň tvrdí, že i samotná percepce je konceptualizována. Proces porozumění probíhá od nejjednodušších aktů vnímání až po ty komplexní v případě uměleckého díla. I v díle pro mne ústředního myslitele Paula Ricoeura a jeho konceptu živé metafory se momenty percepce, reflexe a generování významu vzájemně doplňují. Proto v jeho teoretickém rozvrhu spatřuji

¹² Paul Ricoeur. *La métaphore vive*. Paříž: Éditions du Seuil, 1975.

¹³ Richard Shusterman. „The End of Aesthetic Experience“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1997, roč. 55, č. 1, s. 29–41.

¹⁴ John Dewey. *Art as Experience*. New York: Perigee Books, 1980 [1934], s. 35–57.

¹⁵ Monroe Curtis Beardsley. *Aesthetics*. New York: Brace and World, 1958.

¹⁶ Nelson Goodman. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007.

¹⁷ R. Shusterman. „The End of Aesthetic Experience“, s. 35.

východisko z pasti, kterou kolem pojmu estetická zkušenost vytvořila kontinentální i analytická tradice. Obrat k estetické zkušenosti neznamena ani návrat k iracionálním či eskapistickým zážitkům, ani ke komerčně podbíživému a afirmativnímu umění, nýbrž nahlédnutí emancipačního potenciálu imaginativní zkušenosti z umění.

2. OD ŽIVOTA K UMĚNÍ

V této části se detailněji zaměřuji na rozsah a škálu zkušeností prostupujících od běžné zkušenosti přes estetickou zkušenost až po zkušenost z umění. Navazuji, jak jsem již zmínila, na Paula Ricoeura, Alvu Noëho¹⁸ a Martina Seela.¹⁹ V postojích těchto autorů lze nalézt předpoklad, že běžná lidská zkušenost stojí při počátku analýzy funkce umění. Všechny také pojí přesvědčení, že zkušenost z umění odráží životní zkušenost. Činí tak ovšem za specifických podmínek a vytváří jedinečnou artikulovanou konstelaci, v níž lze tuto zkušenost vnímat. Z jejich široce zaměřených teorií vybírám tuto perspektivu pohledu a reorganizuji ji tak, aby jejich kategorie byly nápomocné při interpretaci umění jako metafory.

Hermeneutická filozofie Paula Ricoeura má syntetizující, produktivní a interpretační charakter. Metafora a narativita jsou u Ricoeura bytostně spojené se subjektem a jeho pojetím sebe sama. Nejedná se tedy o literární či lingvistické jevy, nýbrž o fenomény, které odemykají člověku jeho pobyt; zjednodušeně řečeno – díky nim člověk lépe rozumí sobě i světu. Ricoeur představuje třístupňové schéma procesu porozumění, v němž se generuje význam díla. Ukazuje, 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. Tyto fáze označuje jako prefiguraci, konfiguraci a refiguraci.²⁰ Trojí vztahování nalezneme i při ohledávání metafory.²¹ Zatímco živá metafora vykonává třetí mimésis – funguje ontologicky i heuristicky, metafory mrtvé odkrývají naši zakotvenou kognitivní síť v každém okamžiku naší životní zkušenosti.

Hermeneutický zájem o tradici se projektuje do mimésis I, prekonfigurace recipientovy schopnosti interpretace. Ricoerova 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.²² Jde o jeho orientaci ve světě, zvykovou úroveň, pochopení

¹⁸ Alva Noë. *Strange Tools. Art and Human Nature*. New York: Hill and Wang, 2012.

¹⁹ Martin Seel. *Aesthetics of Appearing*. Translated by John Farrel. Stanford: Stanford University Press, 2005 [2003].

²⁰ 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].

²¹ Paul Ricoeur. *La métaphore vive*. Paříž: Éditions du Seuil, 1975.

²² Tato východiska jsou potřebná jak při práci s teoretickými koncepty, tak při interpretacích uměleckých děl. Z tohoto pohledu podnětná polemika se odehrála mezi Vitem Havránkem a Ladou 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.“ *Artalk.cz* 19. 5. 2021. Dostupné z: https://artalk.cz/2021/05/19/nekolik-poznamek-k-imaginaci-ve-filmu-renza-martense/?fbclid=IwAR3trMCw4iXbuoub79iE_sqCCp6igfu0x8wY8y12rXmQ3B71VfVi4Bbddg

Vít Havránek „Bez imaginace nemáš žádnou naději.“ *Artalk.cz*. 21.4.2021. Dostupné z: <https://artalk.cz/2021/04/21/bez-imaginace-nemas-zadnou-nadeji/>

významů a situací v každodenním životě. Ti, kdo se nedovedou orientovat ve společnosti, neorientují se ani v jejích příbězích. „Rozumět nějakému ději znamená rozumět jak řeči „konání“, tak kulturní tradic, z níž vychází typologie zápletek.“²³ Jde o určité symbolické zprostředkování významu, které nese svoji texturu dřívě, než se stane textem.²⁴ Každodenní symbolismus dává našemu jednání čitelnost, jednání lze chápat jako kvazi text, jelikož symboly poskytují určitá pravidla významu a chování lze interpretovat ve funkcionálním vztahu vzhledem k nim. 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. Symbol v této oblasti znamená podle Ricoeura společenskou normu. Tyto normy jsou navíc imamentní dané kultuře a nabývají vzhledem k ní relativního morálního hodnocení.²⁵ Ricoeurovu mimésis I následně propojují s primárními aktivitami Alvy Noëho. V naší běžné zkušenosti se tak odhaluje její sociální i biologická normativnost, ale i kontext významů a vztahů, do nichž je člověk umístěn dřívě, než začne jakékoliv umělecké dílo interpretovat. A právě kontext i kulturně dané pole asociací jsou pro konstrukci metafor klíčové.

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. Odkryjí se zde strukturální znaky metaforického modelu a vzniku metaforického významu, což by při pouhé obrazové či vizuální interpretaci nebylo dostatečně zřetelné. Svět díla může být chápán široce jako svět artikulovaného významu. Sám Ricoeur poznatky a modelu světa textu aplikoval na lidské jednání, na kulturní návyky, na symbolizaci v širokém slova smyslu. Proto v takto širokém pojetí lze do pojmu „dílo“ zahrnout jakékoliv umělecké gesto, což zvláště v současném umění je nezbytné. Pochopení uměleckého díla coby artikulované struktury v širokém smyslu tedy otevře možnost argumentace o postmedialitě současného umění.

Paul Ricoeur pojmenovává mimésis III jako překřížení světa díla a světa čtenáře. Jde o okamžik, kdy se smysl díla vynořuje 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. Částečná zanořenost v tradici, respektive ve schématech, je nezbytná pro pochopení díla a jeho schopnost syntetizovat heterogenost. Aby nám však dílo přineslo něco nového, je třeba tyto normy porušit, oživit, vytvořit jedinečnou perspektivu. Motiv překřížení světa díla a čtenáře podpoří tezi o inovativní a heuristické síle metafor, o reálné možnosti poznání přinášené fikcí i o nezbytnosti interakce mezi významem vloženým do díla, který řídí a směřuje imaginativní pohyb.

Velice podobnou logiku zrcadlení vzorců chování a způsobu interpretace 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. 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,

²³ *Tamtéž*, s. 94.

²⁴ *Tamtéž*, s. 95.

²⁵ P. Ricoeur. *Čas a vyprávění I*, s. 97.

maleb či fotografií. Nazývá je aktivitami „reorganizace“.²⁶ Je možné tak tvrdit, že 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 lze dosáhnout určitého poznání, sebepoznání, emocionálního spoluprožití pro nás dříve nepochopeného světa. Tato funkce reorganizace se velmi blíží Ricoeurově rekonfiguraci, a tak záměrně posouvám slovník, aby zřetelněji vystoupila souvislost mezi reorganizací zkušenosti z umění a funkcí živé metafory. Za způsoby, jakým reorganizuje umění běžnou zkušenost, můžeme tedy považovat

- a) vytržení z kontextu, z obvyklého nastavení
- b) vytvoření pocitu nesouladu, nepatřičnosti, podivnosti, anomálie
- c) podněcování k reflexi nás samých

Noë 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 sekundárních aktivit postrádá několik momentů, které jsou nezbytné pro reflexivní a interpretační pohyb, pro onu reorganizaci: moment odstupů, nahlédnutí na celek a moment kritiky moci. Postrádá také detailnější rozlišení mezi uměleckými díly dobrými či špatnými anebo díly kulturního průmyslu, které se imaginaci nesnaží probouzet, nýbrž naopak plní stereotypizované touhy konstruované statusem quo vládnoucí skupiny.

Exkurz do škály vztahu mezi realitou a uměním pak zakončuji 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. Pro můj záměr vybírám z jeho teorie tato důležitá tvrzení:

- a) 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 a 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. 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.

²⁶ A. Noë. *Strange Tools. Art and Human Nature*, s. 31.

Ricoeur, Noë i Seel se ukazují, že umění vzniká jako reflexe lidských aktivit ve speciálním estetickém modu. Ricoeurův hermeneutický kruh tří mimésis nám je nápomocný 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, Noë ukazuje vztah technologie vnímání a konání při běžné zkušenosti a zkušenosti z umění. Celá tato část má přinést porozumění estetickému mechanismu tvorby a interpretace umění, které v následující části překryji přes mechanismus tvorby metaforického významu. Jejich překryv pak vytvoří funkční výklad pro roli a smysl nejen současného umění, což je cílem, který v této práci sleduji.

3. OD MLUVENÍ K ŽIVÉ METAFOŘE

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. Rozlišila jsem určité modulace estetického jevení a paralelně s touto mřížkou lze pozorovat i škálu „živosti“ metafor v jazykovém diskurzu. Paul Ricoeur označuje tzv. živé metafoery, které odpovídají poetické (ontologické) metafoře – tj. metafoře, na níž lze nahlížet jako na umělecké dílo v malém – a mrtvé metafoery, jež jsou prorostlé naším jazykem, staly se součástí běžné mluvy.²⁷ Mrtvé metafoery slouží k tomu, aby vizualizovaly nepředstavitelné pojmy, anebo jsou sedimentovanými záznamy o dřívějších kognitivních aktivitách, udržují také stabilitu orientace ve světě. Vykazují extrémně nízkou až žádnou míru „rozpoznatelnosti“ coby metafor. V běžné mluvě na sebe neupozorňují, vnímáme je coby součást „normálního“ jazyka.

Obvykle se hovoří pouze o živé, produktivní metafoře a mrtvé, neproduktivní.²⁸ K tomuto černobílému rozlišení je vhodné přidat ještě jeho střed, který tvoří *otřepané* metafoery.²⁹ Otřepané metafoery působí rétoricky – využívají svůj emoční a vizualizační potenciál, ovšem z hlediska umělecké invenčnosti jde o klišé, používají očekávatelnou formu jazyka i vyprázdněné fráze. Oproti nim živé metafoery vykazují vysokou míru paradoxnosti, inovativnosti, tvořivosti, schopnosti reorganizace a reflexe. Na ose ideologie pak do této struktury vstupuje také vložená metafora, která je součástí otřepaných metafor. Výrazným znakem vložených metafor je reprodukce zvláště významových stereotypů.

4. METAFORA VERSUS ALEGORIE

V práci dále dokládám, že užití termínu živé metafoery přináší lepší interpretační potenciál než termín 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. Symbolická rovina uměleckého díla byla v minulosti často spojována s pojmem alegorie, a to od křesťanské tradice až po tu postmoderní. Ve svých úvahách následuji pohled Hanse Georga Gadamera, který vybízí k revizi pojmů estetické vědomí, symboly, estetický prožitek a alegorie. Tvrdí, že estetika 19. století si zakládala

²⁷ P. Ricoeur. *La métaphore vive*, s 315.

²⁸ Alan Cienki and Cornelia Müller. „Metaphor, gesture and thought“. In: Raymond W. Gibbs (jr.). *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press 2008, s. 495.

²⁹ Terminologii zde přebírám od Marcuse Hestera, viz Marcus Hester. *Meaning of Poetic Metaphor*, 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.

na volné a svobodné symbolizaci, která odrážela činnost mysli a dovozuje, že mýticko-alegorická tradice může tuto svobodnou symbolizaci omezovat.³⁰

Právě fluidnost pojmu alegorie, variabilita perspektiv různých teoretiků, jak se tvoří její význam a jaký může mít kognitivní potenciál, mě vede k preferování a rozvíjení k pojetí umění jako metafory, nikoliv alegorie. V této části se detailněji soustředím na srovnání alegorie u Waltera Benjamina, Petera Bürgera a Craiga Owense, autorů, kteří určují obsah pojmu alegorie v umění dvacátého století. Jejich závěry následně konfrontuji se strukturou živé metafory a dokládám, že chápat umění jako metaforu je nejenom srozumitelnější, nýbrž má důsledky i pro konstituci vztahu estetické a kognitivní složky recepce. V závěru této části také ukazuji příklad z kurátorské praxe, kdy dnes je zcela samozřejmé vysvětlovat umělecká díla jako metafory, nikoliv jako alegorie. Pouze se praxe nepotkává dostatečně s teorií.

Zatímco ve středověkém umění měly jednotlivé alegorie stabilní význam, filozofie zvláště dvacátého století přinesla velkou proměnu tohoto pojmu proto, aby více odpovídal dobovým uměleckým dílům. Walter Benjamin³¹ transformoval pojem alegorie tak, aby odpovídala estetické produkci avantgardního umění,³² Craig Owens³³ ji definoval coby určující aspekt produkce především postmoderního umění. 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.³⁴ Owens paradoxně zdůrazňuje ty vlastnosti alegorie, které působí nadčasově (věčné zpodobení, stabilita, vazba na historii) a jejich prostřednictvím vysvětluje postmoderní praktiky. 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 vnucován, aby byl na úrovni smyslu zpochybněn; parabola je vsazena do kontextu, do výkladového rámce; znak je vystaven neurčitosti a potenciálně nekonečnému procesu reflexe.³⁵ 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.

Lze tedy bez většího posunu významu nahradit alegorii metaforou, jelikož v takovém případě se otevírá symbolické pole i poli kognitivnímu. Alegorie náležící do symbolického řádu, je úzce spjatá s uměním (často v opozici racionální/symbolické³⁶), neobsahuje pnutí mezi autonomií a heteronomií, které obsahuje metafora chápaná jako tvůrčí proces mysli. Metaforu, na rozdíl od alegorie, můžeme objevit i v neuměleckých projevech, metafora tvoří určitou kognitivní a estetickou síť lidského vnímání. Na metafoře lze oproti alegorii rozpoznat její stupně živosti, a tedy lze odlišit její funkci a imaginativní sílu.

³⁰ *Tamtéž*, s. 86.

³¹ Walter Benjamin. „Původ německé truchlohry“. In: Týž. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: ODEON 1979, s. 235–401.

³² Peter Bürger. „Benjaminův pojem alegorie“. In: Týž. *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny. Stati o výtvarném umění*. Praha: VVP AVU 2015, s. 127–132.

³³ Craig Owens. „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“ *October*. 1980, č. 12, s. 67–86.

³⁴ W. Benjamin. „Původ německé truchlohry“, s. 235–401.

³⁵ Peter Bürger. „Stárnutí moderny“. In: Týž. *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny. Stati o výtvarném umění*. Praha: VVP AVU, 2015, s. 207.

³⁶ *Tamtéž*, s. 204–206.

5. SOUČASNÉ UMĚNÍ JE INTERMEDIÁLNÍ A POSTMEDIÁLNÍ

V této části argumentuji, že současné umění je intermediální a postmediální a tuto pozici napojuji na charakter metafory, jež vykazuje stejné rysy. Modernistický problém médií přinesl úzce propojenou definici umění a uměleckého média. Vytvořil kolizi nejenom v rovině estetické, ale i umělecko-kritické. V oblasti estetiky se díky zrušení vazby na řemeslnost produkce v tradičních médiích začaly objevovat teorie o konci estetické funkce, v oblasti umělecké kritiky se začal objevovat slovník „nových médií“ či „rozšířených médií“, přičemž tyto významy byly ukotveny představou tradičních uměleckých médií. Ve slovníku kritiků se začaly objevovat termíny „nová média“ ve spojení s takovými uměleckými nebo technologickými výtvy, které neodpovídaly obvyklému médiu a jeho režimu reprezentace. Se vznikem fotografie a filmu začal boj o „uměleckost“, jinými slovy boj o ubránění si elitní staré autonomie oproti heteronomii.

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 i v nevědomé konstrukci zobecňujících kategorií a pravidel. Peter Osborne má několik důležitých komentářů ke stavu diskuse o žánrech, kategoriích a médiích. Zvláště kategorie sochy, architektury a malby vnímá jako nešťastné.³⁷ Navazuje v tomto na přesvědčení Adorna, že modernismus přinesl nominalismus, rozpor mezi estetickými doktrínami a individualitou uměleckých děl. Umělecké instituce na tuto situaci pak reagovaly tříděním uměleckých prací podle médií.³⁸ 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.³⁹

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. Tato charakteristika může kromě odmítnutí koncepce „rozšiřování“ jakožto modernisticky determinované, nabídnout pozitivní definici umění a estetiky – nevymezuje ji proti tradičním médiím a žánrům negativně.⁴⁰ 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.

Oproti výše uvedenému navrhuji chápat 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.

³⁷ P. Osborne. *Anywhere and not at All*, s. 102–103.

³⁸ *Tamtéž*, s. 103.

³⁹ *Tamtéž*, s. 107.

⁴⁰ 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.

Dále srovnávám problematiku médií v umění s konceptem metafory. Ukazují nejenom její schopnost realizovat se v libovolném médiu, nýbrž také způsob, jak proces vzniku metaforického významu počítá s materializací, ovšem není jí předem definován. Metafory nejsou jen lingvistickými fenomény, nýbrž fenomény intermediálními (viz Virgil C. Aldrich⁴¹ nebo David Punter⁴²). Významy se navíc netvoří pouze v médiu, v němž je metafora představena, nýbrž i skrze další vrstvy významů vnořených do uměleckého díla, na nichž participují 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. Metafora také vytváří prostor fikce. Tato skutečnost se zřetelněji vyjevuje až s příchodem těch uměleckých aktivit, které negují tradiční iluzivní postupy, a tedy zdánlivě se chovají jako realita či neumění. Platí to zvláště pro konceptuální a postkonceptuální postupy. Představují významuplné struktury se statusem „jako“ a to ať se realizují v jakémkoliv médiu. 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. Ve vizuálním umění vzniká význam prostřednictvím specifické konstelace umělcem zvoleného média. Prostřednictvím situace jevení dochází ke komplexní zkušenosti, ke simultánnímu prožití i pochopení této situace.

Lze tedy shrnout, že postmedialita umění je umělecké paradigma, které transfiguruje modernistickou práci s médiem, aniž by však zrušila umění samotné, respektive estetickou zkušenost z umění. 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.

Kromě otázky postmediality se v práci zabývám i intermedialitou. Intermedialita popisuje vztahy mezi jednotlivými médii. Umění neoavantgard tyto intermediální vztahy zviditelnilo, jakkoliv byly v umění přítomné vždy. 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. V závěru práce ukazují intermediální interpretaci postkonceptuálních prací Jána Mančušky ve srovnání s Alainem Robbe-Grilletem.

⁴¹ Virgil C. Aldrich, „Visual metaphor“. *Journal of Aesthetic Education*, roč. 2, č. 1, 1968

⁴² David Punter. *Metaphor. New Idiom*. Londýn – New York: Routledge 2007.

6. IMAGINACE SYNTETIZUJE SMYSL I SMYSLY

S uměním zde spojuji 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. Předložím zde argumenty, že metaforická imaginace je otevřená, produktivní, propojuje emoce, smysly i smysl v imaginativním vědomí recipienta.

Zvláštní pozornost věnuji konvenční opozici rozumu a smyslům. 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.

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.⁴³ Kant zdůrazňuje, že se význam představivosti nevyčerpává pouze tím, že vypomáhá rozvažování při subsumování zkušenosti pod pojmy, nýbrž že představivost sahá za rámec pojmů a podněcuje také činnost rozumu – tedy schopnosti myslet intelektuální ideje, které není možné spojit s jakoukoliv představou.⁴⁴ 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 rozvažování.⁴⁵ 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 kognice.

Imaginace produktivně vytváří nové představy a cesty prostřednictvím odlišného. Završením imaginativního procesu je absorbce vzdáleného 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.

Způsob imaginace, který je představován v této práci, je produktivní, sebe-reflexivní a emancipační. Takovou imaginaci obsahuje umění jako živá metafora. V případě metaforické imaginace pracuji zvláště s teorií Marcuse B. Hestera, o něhož se Paul Ricoeur při konstrukci teorie živé metafory opírá v pasáži o představivosti nejvíce. Metaforickou představu prožíváme při vědomí toho, že se jedná o svět „jako“. Metaforická zkušenost je kombinací kvazismyslového zážitku⁴⁶ (něco vidíme, slyšíme,

⁴³ P. Ricoeur. „The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling.“

⁴⁴ Immanuel Kant. *Kritika soudnosti*. Praha: ODEON 1975. [1790] Paragraf 49. s. 130.

⁴⁵ Paragraf 49. *Tamtéž*, s. 132.

⁴⁶ Hester označuje metaforickou zkušenost kvazi-zkušeností, jelikož percepce metaforického objektu (představovaného) podle něj nedosahuje plnosti zkušenosti se skutečnými objekty.

cítíme) a myšlenky (významu), fúzi *smyslu* (sense) a *smyslovosti* (sensa).⁴⁷ Jedná se o představu, jež se zároveň *děje* a zároveň *znamená*.⁴⁸ 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 dominantní oblast metaforické imaginace. Taková imaginace je součástí zkušenosti z umění, součástí širšího pojmu estetického jevení.

7. ESTETIČNO KONCEPTUÁLNÍHO UMĚNÍ

V závěrečné části předkládám tezi, že umění je metaforické a estetický rozměr je v případě (současného) umění manifestován jeho metaforičností. Je to živá metafora, která funguje v dílech (nejen) současného umění jako jejich estetický model. Z této obecné roviny pak přecházím ke konkrétním příkladům konceptuálních děl, jelikož právě ony slouží nejčastěji jako argument pro redukci či odmítnutí estetického rozměru současných uměleckých děl.

Prostřednictvím kritického čtení přehledové studie Bohdana Dziemidoka „Spor o estetickou podstatu umění“⁴⁹ představím a shrnu hlavní proudy a přístupy diskuse týkající se problematiky odmítání estetické definice současného umění od šedesátých let až do současnosti. 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.

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, 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 funkce umění i konstrukce pojmu antiestetičnosti v sobě vposled obsahuje skrytou formu exkluze určitých uměleckých tendencí.

V aktuálním diskurzu se zaměřuji především na kritickou revizi pojmů estetický a antiestetický (či antiestetický) při stanovení podmínek produkce současného, tedy postkonceptuálního umění tak, jak

⁴⁷ „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.

⁴⁸ Marcus Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor. An analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use*. Mouton and CO. The Hague – Paris, 1967, s. 188.

⁴⁹ Bohdan Dziemidok. „Spor o estetickou podstatu umění“. In: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010 [1988], s. 303–324.

je předkládá Osborne.⁵⁰ Ten přejímá přesvědčení, že estetické je percepční či materiálové a v tomto redukovaném pojetí určuje, že jde o nutnou, ale nedostatečnou podmínku pro díla současného umění. Argumentuji, že pokud chápeme estetickou zkušenost jako syntetizující akt propojující smysl i smyslu, pak není důvod redukovat či vydělovat estetický region jako nedostatečný, jelikož celá zkušenost z umění je specifickým druhem estetické zkušenosti.

V druhé části proto především za pomoci argumentů Camiela van Winkela,⁵¹ Martina Seela⁵² a Juliane Rebentisch⁵³ ukazuji, 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. Na základě interpretací Juliane Rebentisch a Camiela van Winkela dále dokládám, 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 estetice jevení Martina Seela dokládám, 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.

V závěru tohoto oddílu demonstрую 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 zde budou fungovat coby nosné argumenty, jak porozumět metaforickému zobrazení absurdity racionálních či vědeckých strategií užívaných konceptuálními umělci. Na základě výše uvedeného tedy mohu tvrdit, že současné umění je metaforické (tvořené živou metaforou) a jeho estetický rozměr je zásadním způsobem manifestován jeho metaforičností ve výše popsaném smyslu.

⁵⁰ Peter Osborne. *Anywhere and not at All*. Londýn: Verso 2013.

⁵¹ Camiel van Winkel. *During the Exhibition, the Gallery will be closed*. Amsterdam: Valiz, 2012.

⁵² Juliane Rebentisch. „Contemporaneity of Contemporary Art“. *New German Critique*. 2015, roč. 42, č. 1, s. 223–237.

⁵³ M. Seel. *Aesthetics of Appearing*.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Aldrich, Virgil C. „Visual metaphor“. *Journal of Aesthetic Education*. 1968, roč. 2, č. 1, s. 73–86.
- Beardsley, Monroe Curtis. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt Brace, 1958.
- Benjamin, Walter. „Původ německé truchlohry“. In: Týž. *Dílo a jeho zdroj*. Přeložila Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979, s. 235–401.
- 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.
- . „Stárnutí moderny“. In: Týž. *Teorie avantgardy; Stárnutí moderny: Stati o výtvarném umění*. Přeložili Tomáš Dimter a Martin Pokorný. Praha: VVP AVU, 2015 [1983], s. 169–337.
- 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.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Perigee Books, 1980 [1934].
- 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.
- Gažiová, Ladislava. „Několik poznámek k imaginaci ve filmu Renza Martense“ [online]. *Artalk.cz*. 19. 5. 2021 [cit. 1. 8. 2021]. Dostupné z: https://artalk.cz/2021/05/19/nekolik-poznamek-k-imaginaci-ve-filmu-renza-martense/?fbclid=IwAR3trMCw4iXbuoub79iE_soqCCp6igfu0x8wY8y12rXmQ3B71VfVi4Bbddg.
- 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.
- Goodman, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Přeložil kolektiv překladatelů vedený Tomášem Kulkou. Praha: Academia, 2007 [1968].
- 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/>.
- Hester, Marcus. *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.
- Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Přeložili Vladimír Špalek a Walter Hansel. Praha: Odeon, 1975 [1790].
- 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.

- LeWitt, Sol. „Paragraphs on Conceptual Art“. In: Alexander Alberro – Blake Stimson (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge (Mass): MIT Press, 1999 [1967], s. 12–16.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Zrození tragédie z ducha hudby*: Praha: Gryf, 1993 [1872].
- Noë, Alva. *Strange Tools: Art and Human Nature*. New York: Hill and Wang, 2012.
- Osborne, Peter. *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013.
- Owens, Craig. „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“. *October*, 1980, č. 12, s. 67–86.
- Punter, David. *Metaphor: New Idiom*. Londýn – New York: Routledge, 2007.
- Rebentisch, Juliane. „Contemporaneity of Contemporary Art“. *New German Critique*. 2015.
- 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 odstupu“. In: Týž. *Úkol hermeneutiky: Eseje o hermeneutice*. Přeložila Alice Kliková. Praha: Filosofia, 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.
- Seel, Martin. *Aesthetics of Appearing*. Translated by John Farrell. Stanford: Stanford University Press, 2005 [2003].
- Shusterman, Richard. „The End of Aesthetic Experience“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1997, roč. 55, č. 1, s. 29–41.
- Winkel, Camiel van. *During the Exhibition, the Gallery will be closed*. Amsterdam: Valiz, 2012.

PŘEHLED VĚDECKÉ A PEDAGOGICKÉ ČINNOSTI

Pedagogická činnost

- 2015–dosud Pedagogická fakulta UK, Katedra výtvarné výchovy, odborná asistentka
- 2015–2018 Pedagogická fakulta UHK, Katedra výtvarné kultury a textilní tvorby, odborná asistentka
- 2011–2015 Literární akademie, Katedra mediální tvorby, odborná asistentka

Výzkumné granty

- 2018–2020 FAMU: „Umění a umělá inteligence z pohledu kulturních technik“.
- 2013–2015 Grantová agentura Univerzity Karlovy: „Literatura a konceptuální tendence“.

Publikační činnost

Kolektivní monografie

Ondřej Buddeus – Markéta Magidová (eds.). *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence 1945–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015.

Petr Bosák – Robert Jansa – Markéta Magidová – Jan Rous (eds.). *PROTO: Grafický design a současné umění*. Praha: tranzit.cz – UMPRUM, 2013.

Kapitoly v odborných knihách

„Novost (médii) v umění“. In: Tomáš Dvořák a kol. *Epistemologie nových médií*. Praha: NAMU, 2018, s. 15–71.

„Absurdní racionalita konceptuálních tendencí“. In: Ondřej Buddeus, Markéta Magidová (eds.). *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz – UK, 2015, s. 14–47.

„Typografie, fotografie a umění“. In: Petr Bosák – Robert Jansa – Markéta Magidová – Jan Rous (eds.). *PROTO: Grafický design a současné umění*. Praha: tranzit.cz – UMPRUM, 2013, s. 87–89.

„Alternativa a paradoxy umělecké svobody“. In: Lenka Sýkorová (ed.). *Konečně spolu*. Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2011, s. 108–124.

Studie v odborných časopisech

„Estetičnost nebo antiestetičnost současného umění?“. *Výtvarná výchova*. 2021, č. 2, v recenzním řízení.

„Intermedialita popisu. Souvislosti tvorby Alaina Robbe-Grilleta a Jána Mančušky“. *Česká literatura*. 2015, č. 3, s. 389–418.

„Reference metafory v hermeneutické filozofii Paula Ricoeura a obecné rétorice Skupiny μ “. *Actas Universitas Carolina. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica*. 2012, č. 1, s. 157–176.

Recenze v odborných časopisech

„Alice Jedličková (ed.): O popisu (recenze)“ *Česká literatura*. 2015, roč. 63, č. 2, 292–298.

Odborné eseje

„Konceptuální literatura?“ *A2*. 2013, č. 21, s. 18–19.

„Ideologie narativního prostoru umění“. *Flash Art*. 2013, roč. 7, č. 28-29, s. 36–40.

„Paradoxes of Artistic Freedom“. In: Katarína Chludíková, Eliška Žáková (eds.). *Intermost*. Praha: FF UK, 2011, s. 52–56.

„U dUbU tU bUdU“ (kat.). In: Markéta Kubačáková – Viktor Čech (eds.). *U dUbU tU bUdU* [kat. výst.]. Praha: Galerie Školská 28, 2010, s. 3.

„Rekonstrukce minulosti“. In: *Stopy a záznamy. 8. fotografický festival Funkeho Kolín* [kat. výst.]. Kolín, 2009, s. 99–101.

„Fragmenty Utopie“. In: *Stopy a záznamy. 8. fotografický festival Funkeho Kolín* [kat. výst.]. Kolín, 2009, s. 24.

Umělecká kritika

„Jak myslet poetiku času“. *Artalk.cz*, 12.5. 2021.

„Broukn harts banky chcou. Marie Lukáčová“. *Art and Antiques*. 2019, č. 4, s. 65–67.

„Umění jako léčba civilizace. Daniela a Linda Dostálkovy“. *Flash Art*. 2017, roč. 10, č. 44, s. 27–30.

„Odcizování Jána Mančušky“. *Art and Antiques*. 2015, č. 9, s. 86–87.

„Adam Budak. Národní galerie v roli tlumočnicka“. *Flash Art*. 2015, roč. 8, č. 35–36, s. 30–34.

„Studio Prototyp“. *Flash Art*. 2015, roč. 8, č. 35–36, s. 8.

„Richard Wiesner“. *Flash Art*. 2015, roč. 8, č. 34, s. 59.

„Michal Škoda. Prostor v odrazu lidské zkušenosti“ *Flash Art*. 2014, roč. 7, č. 32–33, s. 29–32.

„Michal Pěchouček. Režisér plochy“ *Flash Art*. 2014, roč. 7, č. 30, s. 24–26.

„Braco Dimitrijević“ *Flash Art*. 2014, roč. 7, č. 30, s. 56.

„Daniela Baráčková“. In: *Cena Jindřicha Chalupického* [kat. výst.]. Praha: SJCH, 2013, nestr.

„Eva Koťátková. Inside Iconography“. *Flash Art English Issue 2*. 2013, s. 3–7.

„Markéta Othová. Approaching the Image Through Reality“. *Flash Art English Issue 2*. 2013, s. 46–49.

„Tomáš Hrůza“. *Flash Art*. 2013, roč. 7, č. 28–29, s. 66.

„Drdova Gallery“. *Flash Art*. 2013, roč. 7, č. 27, s. 7.

„Iluze veřejné diskuse“. *Flash Art*. 2013, roč. 7, č. 27, s. 55.

„Těkající myšlení o fotografii“. *Flash Art*. 2013, roč. 7, č. 26, s. 26.

„Daniela Baráčková“. *Flash Art*. 2012, roč. 6, č. 23–4, s. 56.

„Eva Koťátková – Uvnitř ikonografie“. *Flash Art*. 2012, roč. 6, č. 23–4, s. 30–34.

„Marek Meduna“. *Flash Art English Issue 1*, 2011, s. 55.

„Daniela Baráčková“. *Flash Art English Issue 1*, 2011, s. 56.

„Zorka Ságlová“. *Flash Art English Issue 1*, 2011 s. 58.

„Unterior“. *Flash Art*. 2011, roč. 6, č. 22, s. 54.

„Adam Vačkář“. *Flash Art*. 2011, roč. 6, č. 22, s. 48.

„Alternativa a paradoxy umělecké svobody“. *Flash Art*. 2011, roč. 6, č. 22, s. 30–34.

„Pražské Quadriennale 2011“. *Flash Art*, 2011, roč. 6, č. 21, s. 54.

„Markéta Othová – přiblížit se obrazu skrze skutečnost“. *Flash Art*. 2011, roč. 6, č. 21, s. 24–27.

„Jan Haubelt“. *Flash Art*. 2011, roč. 6, č. 19–20, s. 40.

„Petra Malá“. *Flash Art*. 2011, roč. 6, č. 19–20, s. 39.

„Jan Merta: Procesy v představách“. *Flash Art*. 2011, roč. 6, č. 19–20, s. 22–25.

„Jiří Skála“. *Flash Art*. 2010–11, roč. 5, č. 18, s. 53.

„Čert vem prst, ale ten prsten! Kostel!“ *A2*, 2010, s. 31.

„Výstavní schéma“. *Flash Art*. 2010, č. 17, s. 54.

„Poskládaná existence“. *Flash Art*, 2010, č. 17, s. 53.

„Hranice umění pro galerie“. *Cinepur*. 2010, roč. 17, č. 71, s. 11.

„Kubičkovy principy struktur“. *Ateliér*. 2010, roč. 23, č. 16 a 17, s. 1.

„Plastové hračky s nádechem. Libuše Niklová“. *A2*. 2010, roč. 6, č. 11, s. 12.

„Nakročeno“. *A2*. 2010, r. 6, č. 6, s. 12.

„Hodnota mladé malby“. *Ateliér*. 2010, r. 23, č. 6, s. 5.

„Černobílá kulička“. *Flash Art*. 2010, č. 14, s. 25.

„Nadav Kander: Pozorování fotografií, které pozorují“. *Fotograf*. 2009, roč. 8, č. 14, s. 36–45.

- „Gesta Douglase Gordona“. *Ateliér*. 2009, roč. 22, č. 19, s. 1.
- „Člověk a jeho země. Simon Roberts“. *Fotograf*. 2009, roč. 8, č. 14, s. 38–47.
- „Foto nula devět (krakovský Měsíc Fotografie a jiné přehlídky)“. *Fotograf*. 2009, roč. 8, č. 13, s. 100.
- „Bez významu?“ *Ateliér*. 2009, roč. 17, č. 7.
- „Mezi časem a příběhem“. *Ateliér*. 2009, roč. 22, č. 1, s. 6.
- „Čas Jiřího Hankeho“. *Fotograf*. 2009, roč. 7, č. 12, s. 111.
- „Pavel Baňka – Krajinné fragmenty“. *A2*. 2008, r. 4, č. 42, s. 9.
- „Dominik Lang“. *A2*. 2008, r. 4, č. 19, s. 27.
- „Koudelkovo svědectví o Invazi“. *Fotograf*. 2008, r. 7, č. 11, s. 115–116.
- „Živé české sklo“. *A2*. 2008, r. 4, č. 29, s. 8.
- „Nová umělecká centra“ (s Martinou Křížkovou). *A2*. 2008, r. 4, č. 21, s. 1, 21.
- „Chaos v mraveništi“. *A2*. 2008, r. 4, č. 18, s. 6.