

## Transverzalita coby médium hloubky bytí lidských a nelidských objektů

„Pozorujeme-li však pohybující se postavy, vidíme jejich skutečný pohyb, a film nám poskytuje určitý ekvivalent tohoto zážitku, přičemž díky technologii reprezentace odpadá nutnost vysvětlení [...] pocity druhých musíme vždy odvodit na základě vodítek, jež nabízejí jejich grimasy a gesta. Kdyby existoval nějaký účinný ekvivalent sdílení pocitů druhých, jednalo by se o příklad onoho druhu reprezentačního pokroku, o němž tu pojednávám.“<sup>1</sup>

— Danto, Konec umění

Mezi vlivné proudy myšlení o uměleckém díle se řadí práce filozofa umění Arthura Danta. Ve svých textech *Svět umění* a *Konec umění* z let 1964 a 1984 se Danto zaměřuje na objasnění toho, co dělá umění uměním. V prvním z textů vymezuje pole svého myšlení pomocí dvou dominantních modů tvorby uměleckých děl: 1) napodobování existujícího strategií mimésis a 2) generování nových způsobů vidění světa. V prvním modu telos umění spočívá v imitaci přírody neboli mimésis. Kvalita vizuálního díla se podle tohoto modu hodnotí v závislosti na tom, jak dílo koresponduje s realitou. Dominance mimetické reprezentace v umění přetrvávala přes renesanci až do zrodu moderního umění, po němž teorie umění coby mimésis přestala být adekvátní. Impresionismus, akční malba, Malevičův černý čtverec, Reinhardtovy ultimátní obrazy, ale také happening a performance Josepha Beuyse nebo Mariny Abramović by v kontextu reprezentační teorie umění byly velkým selháním, nebo aspoň dadaistickou kuriozitou. Přestože podle Danta má umění-jako-reprezentace mnohé výhody — relativně objektivně zhodnotíme vývoj umění směrem k přesnější reprezentaci —, v konečném důsledku tato teorie umění dosáhla svého vrcholu s příchodem nových médií fotografie a filmu, která představují reprezentační umění par excellence. Reprezentační teorie umění má ale i jiné problémy: nedokáže například vysvětlit limitní případy, mezi které lze řadit Duchampovy ready mades nebo Warholovy krabice Brillo.

I proto je vhodnějším druhým modem produkce uměleckých děl u Danta, jak si všimá i Vít Neznal<sup>2</sup>, nikoli re-reprezentace existujících stavů světa prostřednictvím nějakého konvenčně uměleckého média, nýbrž generování (prezentace) nových uměleckých tvarů, stavů, a můžeme říct i nových strategií vidění světa. Tyto nové tvary a vidění světa samy od sebe ale nemohou být okamžitě pasovány na umělecké objekty. Ne každý pisoár nebo krabice Brillo mají status uměleckého díla, i když po materiální stránce se neliší od Duchampova pisoáru a krabic Brillo, jež Andy Warhol vystavoval v galerii. Na jakém základě jsme tedy schopni odlišit umělecká díla, objekty a performance od každodenních objektů a interakcí s druhými lidmi?

Danto nabízí možné řešení. Umění je pro něj uměním pouze tehdy, pokud existuje nějaká teorie umění, která dané dílo vysvětlí a kontextualizuje v dějinách umění, tedy je zasadí do toho, co Danto nazývá *Svět umění*. Z ontologického hlediska je proto umělecké dílo podřízeno umělecké teorii (filozofii), neboť pouze ta dokáže v poslední instanci věcem ve světě přiřknout ontologický status uměleckého díla. I proto se Danto ve svém Hegelem inspirovaném eseji *Konec umění* domnívá, že filozofie umění nakonec samotnou uměleckou tvorbu pohltí, jelikož historický vývoj umění je historií metod, teorií a přístupů pro sebedefinování toho, čím umění je. Přestože po konci umění budou stále vznikat umělecká díla, z hlediska dějin umění se bude jednat o jakési ozvěny minulosti zamrzlé v čase, které netuší, že problémy, jež se snaží řešit nebo nastolit, již dávno byly vyřešeny filozofií.

Hned z několika důvodů je tato Dantova teorie umění problematická. V první řadě si povšimneme, že Danto zaměňuje uměleckou tvorbou za přemýšlení o umělecké tvorbě, což znamená, že veškeré umělecké způsoby tvorby nových tvarů a způsobů vidění lze redukovat

<sup>1</sup> ARTHUR COLEMAN DANTO. „Konec umění“. *Estetika*. 1998, roč. 35, č. 1, s. 1–18.

<sup>2</sup> VÍT NEZNAL. *Medialita divadla: v souvislostech české teorie divadla*. [Praha]: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020, s. 78.



na verbální propoziční výroky o uměleckých dílech. Tím se ale Danto dostal tam, odkud začal: odmítl reprezentační teorii založenou na korespondenci uměleckého díla s reálným světem a namísto toho zavádí *novou* reprezentační teorii, v níž jde o vztah mezi dílem a vyčerpávající filozofickou teorií vyjádřenou slovy. Danto tím de facto tvrdí, že veškerá umělecká média remediují jedno metamédium, jímž je lidská řeč, a tak vše, co můžeme vědět a vyjádřit, lze vždycky s dostatkem důvtipu a inteligence transformovat na prapůvodní slovní podobu.

V oboru mediální teorie se kanadský teoretik Marshall McLuhan na sklonku svého života dopracoval k podobnému uchopení mediality artefaktů. Podle McLuhana všechny lidské artefakty včetně uměleckých děl všech žánrů „jsou ve skutečnosti slovem, metaforou, která překládá zkušenost z jedné formy do druhé“ a nezáleží na tom, zda analyzujeme materiální artefakty typu mediálních technologií, nebo efemérnější filozofické systémy či umělecké směry v malbě, poezii, divadlu nebo hudbě, neboť všechny stejně vykazují svou verbální strukturu.<sup>3</sup> Pro McLuhanovu mediální teorii je důležité, že zavedení nových médií není nikdy pasivní nebo neutrální událostí, nýbrž média jakožto extenze člověka mají inherentně disruptivní a transformační efekty našeho vědomí. Tím vznikají i nové mody vnímání a nové mody Bytí, které vymezují spektrum odpovědí na fundamentální otázky lidské existence, ontologie a noetiky: analytická geometrie a lineární perspektivy, které lze považovat za kognitivní technologie, vyobrazily svět, který lze zachytit do pomyslné matematizované mřížky, jež měla své vyústění v Newtonově fyzice a teologické vizi Boha-geometra. Digitální technologie, internet a instantní komunikace zase představují obraz světa jako diskrétní jednotky dat, u nichž absentují parametry času a prostoru a jediné, co nás zajímá, je vhodný interface, jež nám poskytne k datům přístup. McLuhanův vlastní příklad z roku 1964 poukazuje na zásadní vliv zavedení a používání fonetické abecedy v antickém Řecku, která sehrála důležitou roli v habituaci individualistického, analytického a deduktivního myšlení v mysli Západního člověka. Ten si díky abecedě mohl navyknout na separaci zvuku verbální výpovědi od jeho vizuální formy, a tím i postupnou separaci formy a významu, a pro McLuhana i vydělení jedince z totalizujícího kolektivního kmenového vědomí.

<sup>3</sup> MARSHALL MCLUHAN – ERIC MCLUHAN. *Laws of media: The new science*. Buffalo: University of Toronto Press, 1988, s. 3.

Porovnáme-li Dantovu vizi absorbování umění ve filozofii a McLuhanovu mediální teorii, uvidíme, že oba privilegují slovo. Na druhou stranu, to, že u McLuhana mají veškeré lidské artefakty včetně uměleckých děl verbální strukturu, neznamená, že každý artefakt můžeme redukovat na intelektuální, transparentní, jasnou a podrobně rozvedenou filozofii, jak se dočteme u Danta. Naopak pro McLuhana má každý lidský artefakt dvě dimenze, které po vzoru Gestalt psychologie pojmenovává *figura* [figura] a *pozadí* [ground]: *figura* je povrchová, percepčně viditelná část artefaktů, zatímco *pozadí* artefaktů je pro McLuhana z velké části fenomenálně nepřístupná, neviditelná vrstva, přestože její podprahové efekty na nás působí. A právě toto neviditelné prostředí artefaktů primárně transformuje a podmiňuje tělesné, psychické a sociální milieu člověka a společnosti. *Toto člověku nepřístupné, ale přesto transformativní pozadí artefaktů McLuhana nejvíce znepokojuje*. Pozadí médií je pro nás neviditelné, proto má běžný člověk minimální šanci bránit se efektům média a jeho logice, která se nám vnutí, a tím – mcluhanovsky řečeno – „amputuje“ všechny alternativní sensorické a percepční možnosti přístupy vidění světa a druhých lidí. McLuhan upozorňuje, že bychom tyto efekty médií neměli chápat optikou technologického determinismu. Lidé mají vždycky možnost jednat jinak. Média však zároveň nejsou zcela pasivní a podřízená sociokulturním vlivům: mají sílu nás ovlivňovat a vykazovat prvky agenciálnosti i proto, že jejich materialitu nelze redukovat na diskurzy a způsoby, jak o nich hovoříme. Média, která McLuhan definuje jako vše, co dokáže extendovat naše psychické a sociální prostředí, mají vždycky díky ontologické vrstvě svého pozadí nějaký



přebytek, ke kterému nikdy nebudeme mít přímý přístup pomocí přímého vnímání ani pomocí nějaké formy reprezentace.

Zde se McLuhan vzdaluje Dantovi, který se (viz úvodní citát) drží z pohledu fenomenologie, řekněme, naivní představy, že bytí objektů nebo lidí dokážeme vhodným médiem reprezentace (film, hologram, performance, dynamický model) vyčerpávajícím způsobem a bez přebytku popsat, a tím eliminovat potřebu dodatečné interpretace nebo reflexe. Danto například tvrdí, že při vnímání pohybu postav nám film „poskytuje určitý ekvivalent tohoto zážitku, přičemž díky technologii reprezentace odpadá nutnost vysvětlení [...]“.<sup>4</sup> Přestože v pasáži relevantní pro divadlo a performance Danto zmiňuje, že „pocity druhých musíme vždy odvodit na základě vodítek, jež nabízejí jejich grimasy a gesta“<sup>5</sup>, věří v „technologický fix“, kdy nové, dosud neexistující druhy médií dokážou v budoucnu zprostředkovat vyčerpávajícím způsobem emocionální stavy druhých lidí: „Kdyby existoval nějaký účinný ekvivalent sdílení pocitů druhých, jednalo by se o příklad onoho druhu reprezentačního pokroku, o němž tu pojednávám.“<sup>6</sup> Nemůžeme vyloučit, že se někdy neobjeví technologie, která dokáže re-prezentovat elektrické signály z mozku při pocíťování určitých emocí jednoho člověka ke druhému, jak by si Danto nejspíše přál. O emočních stavech člověka nám to však řekne asi tolik, jako když zahlédneme z okna dopravního prostředku někoho plakat nebo se smát na ulici. Máme k dispozici pouze vnější „figuru“ osoby prožívající danou emoci, případně v blízké budoucnosti elektrický signál, který v nás vyvolá bez jakéhokoli kontextu figuru pocitu smutku nebo smíchu. Celá komplexita emočního prožívání, všechny relevantní životní události, které vedly v tomto příkladu k smíchu nebo pláči, zůstávají v hlubinách neodkrytého bytí člověka. Otázka je, zda k těmto hlubinám bytí budeme mít někdy aspoň teoretický přístup, nebo jsme jako v McLuhanově analýze médií odkázáni na nepřímý kontakt.

<sup>4</sup> A. C. DANTO. „Konec umění“.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 4

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 4

Fenomenologií ovlivnění současní autoři Graham Harman, Dan Zahavi nebo česká filozofka Alice Koubová přímo nebo implicitně souhlasí s McLuhanem ohledně nedostupnosti hloubky bytí objektů, avšak narozdíl od McLuhana, který pracoval v kontextu mediální teorie a lidských artefaktů, Koubová a Zahavi aplikují tuto nedostupnost i na intersubjektivitu lidských vztahů a otázku možnosti poznávání obsahů mysli druhých lidí. Podle Koubové a Zahaviho hloubka a nemožnost přímého přístupu k myslím či mentálním stavům v intersubjektivních vztazích mezi lidmi není něco, vůči čemu je třeba bojovat. Naopak, jedná se o podmínku navázání komunikace a lidské interakce. Podle Koubové je určitá forma odcizení nezbytnou podmínkou exprese. Abychom mohli s druhými navázat interakci, potřebujeme určitou redukci jejich bytí na něco, co lidská mysl a percepční aparát běžného člověka dokážou pojmout. Jinak řečeno, tak jako vyprávění životního příběhu nemůže prezentovat najednou všechny prožité události, potřebujeme při interakci s lidmi interface, jenž nám prezentuje druhého člověka tak komplexně, aby se z něho nestala karikatura, a tak jednoduše, abychom nebyli zahlceni percepčními daty. Přestože velká část bytí člověka nám zůstává skryta, tak „tato diference není problémem naší neschopnosti a nedostatečnosti, ale *konstitutivním aspektem vztahu k druhému člověku*: jen takto je druhý pro nás skutečně člověkem“.<sup>7</sup> Koubová a Zahavi citují Levinase, čímž připomínají, že „člověk se právě ve své *nedosažitelnosti, jinakosti, absenci stává přítomným jakožto druhý*“.<sup>8</sup> Koubová v kontextu analýzy performance dodává, že druhý člověk je paradoxně ve svém „výrazu viditelný, když není v jistém smyslu vidět, když je v určitém slova smyslu nedosažitelný, když se ho nezmocňujeme bezprostředně, ale přesto jeho výrazu nějak rozumíme“.

<sup>7</sup> ALICE KOUBOVÁ. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*. Praha: NAMU, 2019, s. 26

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 26

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 26

Současný filozof a člen kroužku spekulativních filozofů Graham Harman považuje vedle McLuhana i Heideggera a dále třeba amerického teoretika umění Clementa Greenberga za



tzv. představitele teoretika ontologické hloubky a i na základě jejich myšlení vypracovává svou objektivně orientovanou ontologii (OOO), která deklaruje, že ontologické vrstvy povrchu/hloubky bytí lze aplikovat nejen na média nebo intersubjektivitu lidských vztahů, nýbrž že dialektický vztah povrchu/hloubky či viditelného/skrytého musíme aplikovat na všechny objekty — od atomů či černých děr po lidské vztahy a umělecká díla. Harman ve svém eseji *The Third Table* tvrdí, že historicky existovaly dva způsoby, kterými jsme se vyrovnávali s nedostupnou hloubkou bytí objektů. V první řadě objekty se redukovaly přírodními vědami směrem „dolů“ na nejmenší možné elementární částice a popisem jejich vlastností a interakcí. V druhém případě Harman hovoří o redukci „nahoru“, kterou přisuzuje humanitním vědám, jež studují efekty objektů na lidskou mysl z pohledu jejich každodenní existence. Tato dichotomie přírodních a humanitních věd není nová. Sám Harman se zmiňuje jednak o známém konceptu „dvou kultur“ C. P. Snowa, a také vychází z Eddingtonova podobenství dvou stolů: přírodní vědy tvrdí, že stůl se skládá z elementárních částí a prázdného prostoru, zatímco pro humanitní vědy je každodenní stůl a jeho efekty na lidi a jiné objekty stejně, ne-li více reálný než ten vědecký. Harman zastává názor, že obě verze stolu jsou stejně chybné. Místo toho zavádí třetí verzi stolu, která stojí přesně uprostřed těchto dvou. Objekty nelze redukovat ani na fyzikální zákony, ani na sociální vztahy a funkce přiřknuté objektům sociokulturním kontextem, ve kterém se vyskytují. Pro Harmana a ostatně i pro McLuhana, Zahaviho i Koubovou objekty existují ve svém autonomním režimu a oznamují se nám skrze své „tváře-interface“ ve formě grimas obličeje, materiality, sociálních funkcí apod. Protože předchází dvě verze stolu jsou pevně spjaté se svou danou kulturou, Harman se ptá, s jakou kulturou je spjata třetí verze. Dochází k závěru, že je to kultura *umění a filosofie*. Tyto obory se podle Harmana nesnaží podat jednoznačnou odpověď o objektech, místo toho přistupují k objektům nepřímou a pomocí různých metaforických strategií přesto dokážou o objektech říct něco nového a důležitého. Jak přesně?

<sup>10</sup> GRAHAM HARMAN. *Graham Harman: The Third Table: 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 085 (Documenta 13): 100 Notes - 100 Thoughts / 100 Notizen - 100 Gedanken*. Hatje Cantz, 2012.

McLuhan kdysi označil umělce za „antény lidského rodu“,<sup>11</sup> protože díky tréninku zaměřenému na smysly jsou unikátně vybaveni vidět lépe a dále než ne-umělec. Pro McLuhana v kontextu médií to znamená, že umělci jsou schopni prohlédnout zažitá stereotypa a klišé dominující v dané epoše ve společnosti, které většina lidí považuje za nevyhnutelný způsob toho, jak věci jsou a musí být. Jednou z hlavních strategií, které umělci používají, je podle McLuhana tvorba *anti-prostředí*. Myslí tím vytváření situací a kontextů, v nichž i běžný člověk s netrénovanými smysly bude schopen rozpoznat reálnější bytí objektů a arbitrárnost ustanovených řádů, systémů a hierarchií a to tím, že v anti-prostředí jsou média oproštěna o svou roušku získanou automatizovanou a nereflektovanou každodenností a místo toho pomocí metody defamiliarizace a „transverzálního“ křížení kontextů mohou i běžní lidé nabýt upřímnější a autentičtější vztah s objekty, a pokud souhlasíme s Koubovou a Zahavim, tak i specificky s druhými lidmi, aniž by se dožadovali úplného poznání druhého, neboť v přebytku a skrytosti tkví možnost být vůbec viděn a vnímán univerzálně omezenými silami lidské mysli a kognitivních operací.

<sup>11</sup> M. MCLUHAN – E. MCLUHAN. *Laws of media: The new science*, s. 6.

Právě systematické generování anti-prostředí v tomto textu ztotožňují s transverzálními strategiemi Aleše Čermáka. Vytvářením neobvyklých situací umožňuje v defamiliarizovaném prostředí setkávání diverzních, nesourodých a společensky z různých důvodů nerovných jedinců. Setkávání participujících, kteří se aktivně zapojují do konstrukce performance, se odvrací od jakýchkoliv tendencí reprezentovat předem určené významy nebo situace. Místo toho Čermák pracuje v tradici, která se zdá být blízko tomu, co Alice Koubová ve své knize *Myslet z druhého místa* s citací německého fenomenologa a filozofického antropologa Maxe Schelera označuje za *expresivní fenomén*: „[...] fenomenologické rozpracování tématu expresivního fenoménu se dotýká rovněž tématu dramatického výrazu, zkušenosti existence



viditelnosti na scéně, zkušenosti aktérství a performance. V expresivním fenoménu se specifickým způsobem kombinuje viditelnost člověka a jeho neviditelnost. Neviditelnost přitom není negací viditelnosti, jejich chyběním, ale aspektem viditelnosti.<sup>12</sup> Koncept expresivního fenoménu přikládá tomu, jak se lidé vyjadřují svým vnějším, větší váhu, než jsme si sami doposud připouštěli. Jádro lidského bytí jednotlivců není druhým přístupné, dle Koubové a dalších fenomenologicky, kognitivně i psychoanalyticky orientovaných autorů musíme brát na zřetel, že nám samotným naše lidské nitro není zcela přístupné, protože v našem (ne) vědomí se skrývá vždycky více, než jsme schopni na vědomé úrovni popsat explicitním verbálním výrazem. Expresivní fenomén tak neříká nic menšího, než že naše vyjadřování, grimasy, tělesnost jsou *konstitutivními* prvky intersubjektivit, neboť odkrývají části našeho nitra druhým lidem a zpětnovazebním mechanismem reakce druhých zpětně spolu-konstituují výraz toho, kým jsme a čím můžeme být. Goffmanova teze, že všichni hrajeme divadlo, by za žádnou cenu neměla být brána negativně, nýbrž jako nevyhnutelný fakt: expresivitou a performancí vydáváme sebe na pospas druhým za tím účelem, aby druzí nám pomohli spolu-definovat nás samotné. To je důsledek intersubjektivit ve fenomenologii a přihlášení se k tezi o tom, že vůči ostatním, ale i vůči sobě nikdy nebudeme zcela transparentní, nýbrž vždycky v nás, v druhých lidech, médiích a obecně objektech existuje přebytek (surplus), který nelze plně reprezentovat, ale k němuž musíme přistupovat nepřímou cestou. V případě McLuhana a Harmana tuto roli zastávají umělci a jejich tvorba anti-prostředí. U Koubové a dalších fenomenologů je konstitutivní aspekt expresivního fenoménu též mocný, a tím nebezpečný. I proto transversalita zavedených intersubjektivit, která může vskutku narušit fenomenologické chápání sebe sama i našeho vztahu vůči druhým, představuje etickou výzvu. A tím vyžaduje potřebnou důvěru, že je bezpečné experimentovat s alternativní mody vlastní expresivity v dosud neviditelných hlubinách svého vnitra a v postupném odcizování se a nacházení nových výrazů svého Já. To je i pro zkušené umělce a umělkyně výzvou, jež vyžaduje nejen dostatek empatie, ale i plodnou půdou, kde mohou performativní umění a filozofie v příslušných filozofických, fenomenologických, psychologických a dalších rovinách zkoumat, zda je možné dosáhnout toho, co Graham Harman označuje za „filozofii jako rigorózní umění“.<sup>13</sup> Pokud filozofie nikdy nebude mít přímý a kompletní přístup k bytí objektů, musí najít vhodnou metodu pro nepřímý kontakt. A umělecká praxe se zdá být vhodnější alternativní metodou ve srovnání s verbálními propozicemi, které předstírají vědeckost. Jednalo by se o opak toho, o čem spekuloval Danto: umění je v Harmanově ontologii zcela komplementární s filozofií a za určitých podmínek může umění filozofii pohlít.

<sup>12</sup> A. KOUBOVÁ. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*. s. 37

<sup>13</sup> GRAHAM HARMAN. *Graham Harman: The Third Table: 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 085 (Documenta (13): 100 Notes - 100 Thoughts / 100 Notizen - 100 Gedanken)*. Hatje Cantz, 2012.

#### Zdroje

- Danto, Arthur Coleman. „Konec umění“. *Estetika*. 1998, roč. 35, č. 1, s. 1–18. ISSN 0014-1291.
- Danto, Arthur Coleman. „Svět umění“. *Aluze: časopis pro literaturu, filozofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého. 2009, č. 1., s. 66–74. ISSN 1212-5547.
- Harman, Graham. *The Third Table: 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 085 (Documenta (13): 100 Notes - 100 Thoughts / 100 Notizen - 100 Gedanken)*. Hatje Cantz. ISBN 978-3775729345.
- Koubová, Alice. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*. Praha: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-511-5.
- McLuhan, Marshall – McLuhan, Eric. *Laws of media: The new science*. Buffalo: University of Toronto Press, 1988. ISBN 0802057829.
- Neznal, Vít. *Medialita divadla: V souvislostech české teorie divadla*. [Praha]: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. ISBN 978-80-7331-552-8.

