

STIBRAL
KOŤÁTKO
KOBLIŽEK
BOURRIAUD
MAGID



Sešit pro umění, teorii
a příbuzné zóny

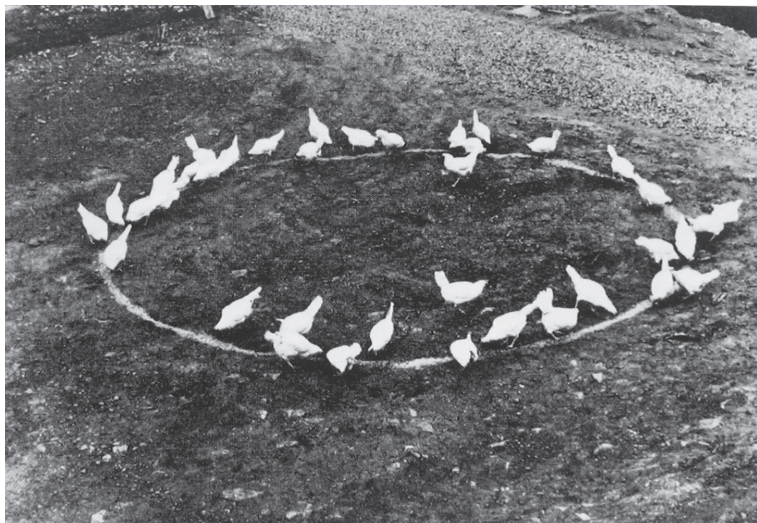
vvp

10/2011

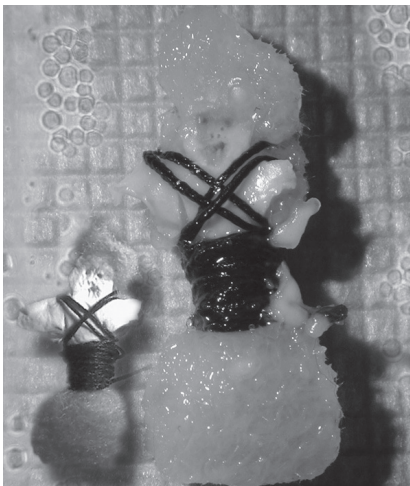




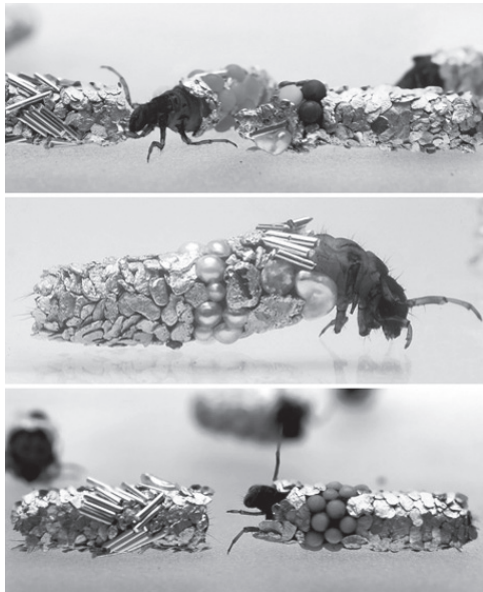
Předzvěstí současných projektů zapojujících biotechnologické postupy byl již pokus objevitele penicilínu Alexandera FLEMINGa exponovat kresbu vojáka prostřednictvím chromogenních bakterií citlivých na sluneční světlo, dnes známý pod názvem *Gardista* (*Guardman*, 1933), foto: archiv autora







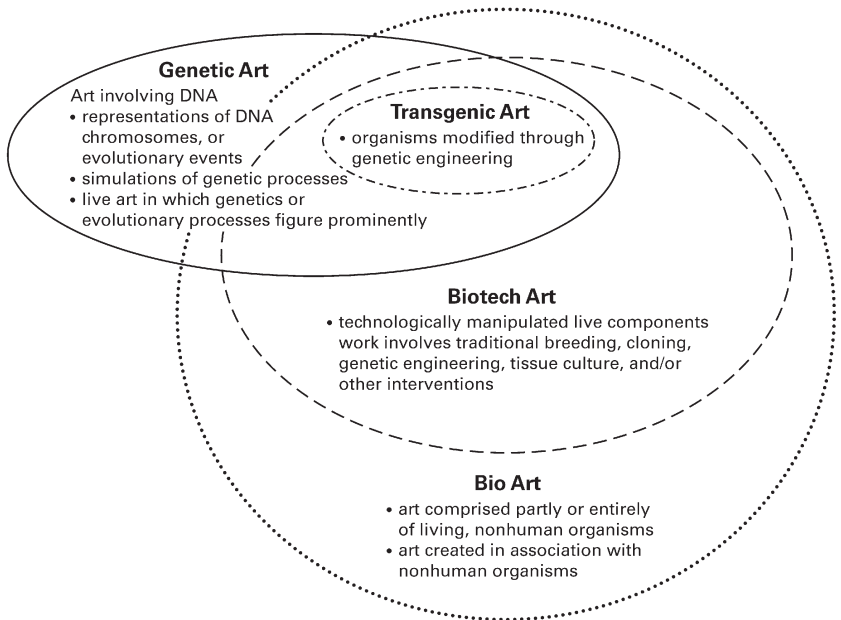




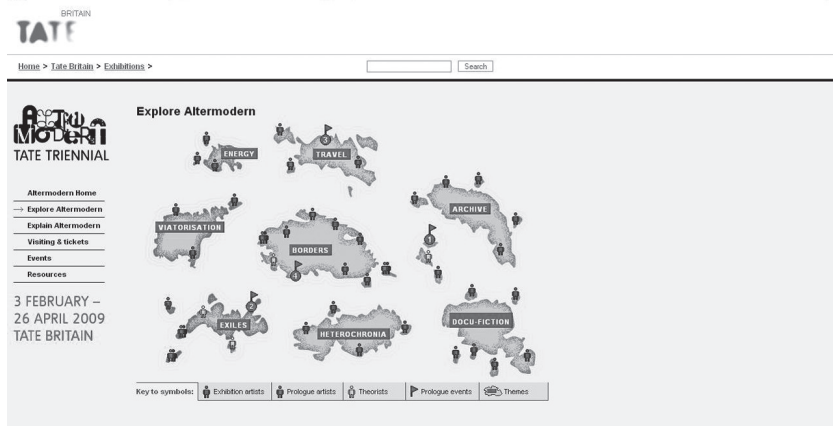
Francouzský umělec Herbert DUPRAT vytváří díla ve spolupráci s larvami chrostíků. Ty si staví v přírodě své ochranné schránky z různého materiálu, jako jsou kamínky, větvičky atp., umělec jim ale nabídl ve své laboratoři kousky zlata, tyrkysu či perly. Projekt *Trichopterae*, 2007, foto: archiv autora

BIO ART. ŽIVÉ ORGANISMY A BIOLOGIE V UMĚNÍ
KAREL STIBRAL





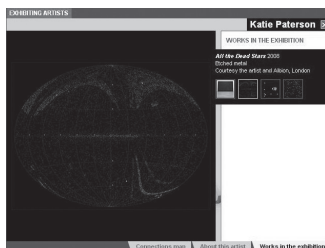
ALTERMODERNA
NICOLAS BOURRIAUD



Triennale Tate 2009, *Altermoderna*. Výstava jako souostroví, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>



Simon STARLING, *Tri bílé stoly (Three White Desks)*, 2008–2009, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>

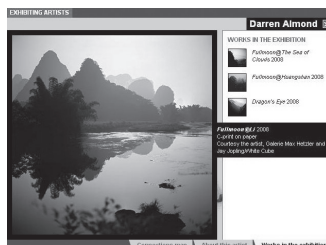


Katie PATERSON, *Všechny mrtvé hvězdy (All the Dead Stars)*, 2008, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>

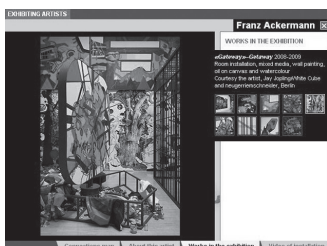
ALTERMODERNA
NICOLAS BOURRIAUD



Tris VONNA-MICHELL, *Monumentální odchylky / Bezvýznamné předměty 2008–2009 (Monumental Detours / Insignificant Fixtures 2008–9)*, 2003–, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>



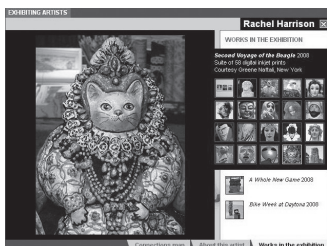
Darren ALMOND, *Úplněk@Li (Fullmoon@Li)*, 2008, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>



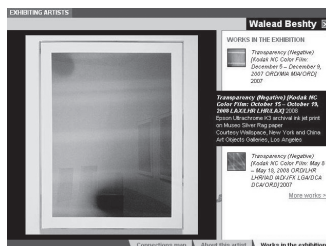
Franz ACKERMANN, *„Brána“-únik („Gateway“-Getaway)*, 2008–2009, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>



Joachim KOESTER, *Klub Hašišinů (The Hashish Club)*, 2008, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>

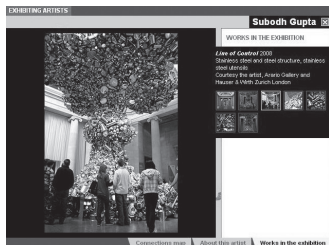


Rachel HARRISON, *Druhá cesta lodi Beagle (Second Voyage of the Beagle)*, 2008, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>

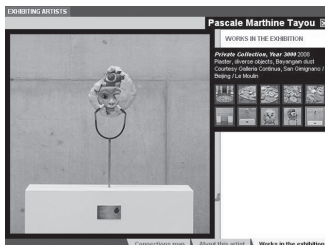


Walead BESHTY, *Průhlednost (Negativ)*, barevný film Kodak NC: 15. – 19. října 2008 LAX/LHR/LAX (Transparency [Negative], Kodak NC: Color Film: October 15 – October 19, 2008 LAX/LHR/LAX), 2008, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>

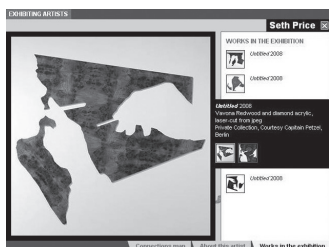
ALTERMODERNA
NICOLAS BOURRIAUD



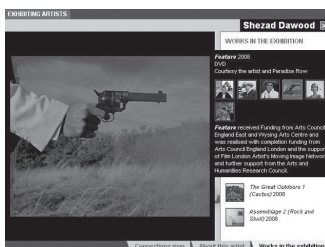
Subodh GUPTA, *Linie kontroly (Line of Control)*, 2008, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>



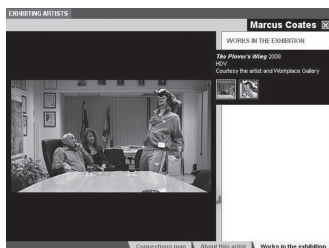
Pascale Martine TAYOU, *Soukromá sbírka, rok 3000 (Private Collection, Year 3000)*, 2008, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>



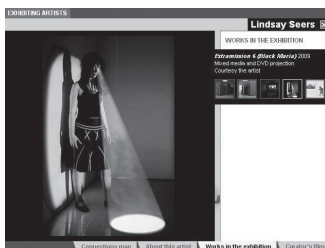
Seth PRICE, *Bez názvu (Untitled)*, 2008, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>



Shezad DAWOOD, *Celovečerní film (Feature)*, 2008, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>

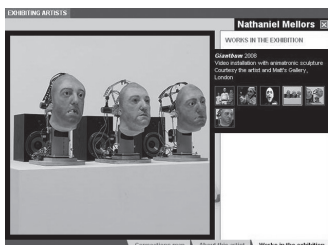


Marcus COATES, *Křídlo bahňáka (The Plover's Wing)*, 2008, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>

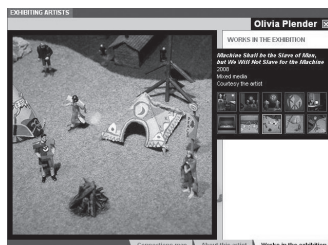


Lindsay SEERS, *Zvláštní mise 6 (Černá Marie) (Extramission 6 [Black Maria])*, 2009, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>

ALTERMODERNA
NICOLAS BOURRIAUD



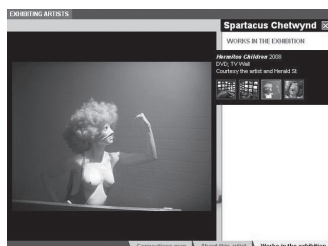
Nathaniel MELLORS, *Obři zadnice (Giantbum)*, 2008, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>



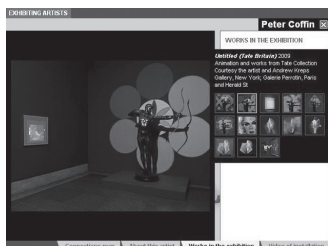
Olivia PLENDER, *Stroj má sloužit člověku, nikoli člověk stroji (Machine Shall be the Slave of Man, but We Will Not Slave for the Machine)*, 2008, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>



Ruth EWAN, *Harmonika jukebox (Squeezebox Jukebox)*, 2009, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>



Spartacus CHETWYND, *Děti Hermitos (Hermitos Children)*, 2008, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>



Peter COFFIN, *Bez názvu (Tate Britain) (Untitled [Tate Britain])*, 2009, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>

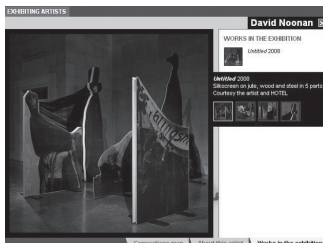


Charles AVERY, *Bez názvu (Alefova hlava) (Untitled [The Head of an Aleph])*, 2008–2009, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>

ALTERMODERNA
NICOLAS BOURRIAUD



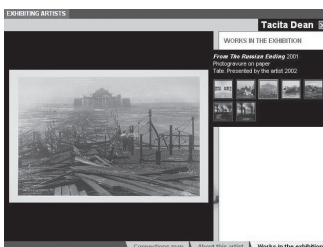
Matthew DARBYSHIRE, *Pałac*, 2009, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>



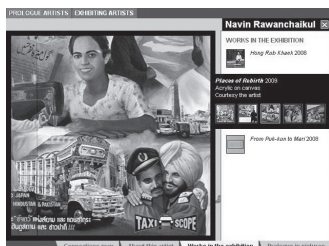
David NOONAN, *Bez názvu (Untitled)*, 2008, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>



Gustav METZGER, *Prostředí tekutých krystalů (Liquid Crystal Environment)*, 2005, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>



Tacita DEAN, *Ze série Ruský konec (From the Russian Ending)*, 2001, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>



Navin RAWANCHAIKUL, *Mista znovuzrození (Places of Rebirth)*, 2009, zdroj: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>

Charakteristikou prvního letošního čísla *Sešitu* je zvýšený důraz na „příbuzné zóny“ zmíněné v jeho názvu. Kdybychom ve vztahu k němu chtěli použít metaforu souostroví, s níž ve svém textu „Altermoderna“ pracuje Nicolas Bourriaud, pak by se dalo říct, že toto číslo staví vedle sebe dva jeho nejvzdálenější ostrovy, totiž na jedné straně oblast, kde umění koketuje s biologií a genetikou, a na druhé straně širokou sféru myšlení o literatuře, v jejímž rámci, jak se ukazuje, se nabízí víc možností jak rozehrát konfrontaci s vizuálním uměním. V souvislosti s tímto tématickým rozkročením se zdá příhodné tázat se, „co je umění?“, jak zní název sborníku, jemuž je věnována recenze v závěru čísla.

Číslo otevírá přehledový text Karla Stibrala o bio artu. Autor načrtává trajektorii vývoje tohoto směru současného vizuálního umění a klasifikuje jeho hlavní tendence. Věnuje se i problematickým otázkám, které nutně vyvstávají při propojování biotechnologií a volného umění, a neopomene ani kriticky rozebrat implicitní a nereflektované představy o povaze přírodních a technologických procesů, sdílené mnohými umělkyněmi a umělci bio artu.

Další „příbuznou zónu“ reprezentují dva v dobrém (ač každý v jiném) smyslu provokativní texty z teorie či filosofie literatury. Vytvářejí tak spolu literárně-teoretický blok tohoto *Sešitu*. Jejich otištění právě v *Sešitu* má přitom svou logiku. Petr Koťátko sice ve své studii o radikálním konceptualismu hned na začátku deklaruje, že se jeho chápání konceptualismu rozchází s dominantním užitím tohoto pojmu ve vizuálním umění, nicméně jeho vymezení kategorie radikálně, potažmo rigidně konceptuálního literárního díla přímo vybízí k hledání paralel a naopak rozdílů mezi běžně chápaným galerijním a Koťátkovým literárním konceptualismem. Studie navíc vychází z příspěvku, který autor přednesl na konferenci „Důsledky konceptualismu“, již Vědecko-výzkumné pracoviště AVU uspořádalo na jaře tohoto roku. Představuje

tak první ze série textů původně prezentovaných na této akci, které se objeví v *Sešitu*.

Esej Tomáše Koblížka „Výpověď a singularita“ vypracovává vizi literární vědy, která by se radikálně odklonila od naratologických a obecně strukturalismem inspirovaných hledisek. Výchozím bodem jeho úvah je odmítnutí základní teze strukturalismu, že význam je potřeba chápat ve smyslu kódu. Tuto tezi nachází Koblížek ještě v Barthesově *Světlé komoře*, běžně řazené mimo strukturalismus, a oporu pro svou koncepci naopak hledá v diskursivní lingvistice Émila Benvenista, který přitom bývá považován za jednu ze zakládajících postav strukturalismu. Pro čtenářskou obec *Sešitu* může být podnětem k úvahám to, že Koblížek podrobuje kritice Barthesovu dichotomii *studium – punctum*, která patří k tradičním (a zřídka u nás zpochybňovaným) referenčním rámcům teorie vizuálního umění posledních desetiletí.

Zařazením překladu práce „Altermoderna“ Nicolase Bourriauda pokračujeme ve zveřejňování programatických kurátorských textů z poslední doby, které se pokoušejí nalézt teoretický rámec pro podchycení významných proudů v současné galerijní produkci.

Recenze Václava Magida se věnuje významnému domácímu edičnímu počínu na poli filosofické estetiky, loni vydané antologii *Co je umění?* mapující diskusi nad možností definovat umění, která se odehrávala v kabinetech britských a amerických kateder filosofie v druhé polovině dvacátého století v úzké návaznosti na reflexi proměny umělecké praxe vzešlé z odkazu avantgard a poválečného umění (pop art, konceptualismus).

Václav Magid, Jakub Stejskal

“Bio Art: Living Organisms and Biology in Art”

Abstract

This article deals with bio art, a contemporary artistic movement, which creates art made entirely or partly from living organisms (with the exception of humans), or art that is created in cooperation with living organisms. Whereas theoretical works about this type of art consider new media, this article emphasizes above all the livingness of the artefacts and the biological context of their origins. In the first part the term itself is dealt with, and its sub-categories such as biotech art, transgenic art, and genetic art are defined. The article further defines bio art as opposed to land art, environmental art, and so forth, even though it is clear that in many ways this movement is at the intersection of several contemporary art movements, such as conceptual art, land art, body art, and new media. The article describes in further detail the history of using living organisms in art in the twentieth and twenty-first centuries, from the first attempts of the avant-garde to the gradual appearance of biotechnology (for example, DNA modification and tissue cultures). The second part of the article deals with the themes that bio artists and theorists present. The blurring of or even attacks on the borders between the living and the artificial, art and science, and art and breeding are focused on. It also picks up on attempts to blur the differences in evolution between natural and artificial selection and visions of enriching ecosystems with artificially modified living organisms. The article emphasizes more than just the types of technology used; it particularly emphasizes the analysis of the relationship between artistic projects and biology, the natural sciences and biotechnology in general. In this vein the text includes a critical supplement dealing with the concept of evolution among artists and theorists.

Klíčová slova

bio art – biotech art – transgenní umění – evoluce a umění – umění a biologie – živé organismy v umění

Keywords

bio art – biotech art – transgenic art – evolution and art – art and biology – living organisms in art

Autor přednáší na Katedře environmentálních studií Fakulty sociálních studií MU v Brně, externě též na Fakultě humanitních studií UK v Praze. Zabývá se především historií estetického postoje k přírodě v novověku a dějinami biologie devatenáctého a dvacátého století ve spojitosti s interpretací estetických jevů v přírodě. Vydal knihy Proč je příroda krásná? (Praha: Dokořán 2005), Darwin a estetika (Červený Kostelec: Mervart 2007) a spolu s O. Dadejím a V. Zuskou Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu (Praha: Dokořán 2010).

karel.stibral@seznam.cz

BIO ART. ŽIVÉ ORGANISMY A BIOLOGIE V UMĚNÍ

KAREL STIBRAL

ÚVOD

Příklady inspirace umělců vědou a technologiemi najdeme ve větší či menší míře v evropském umění již od raného novověku. Uvedme např. renesanční konstrukci prostoru obrazu na základě dobových objevů geometrie, inspiraci pointilistů Chevreulovou teorií simultánního kontrastu, vliv vitalistické biologie na formování secese, obdiv k moderním technologiím a průmyslu u futuristů či vliv Poincarého fyziky na kubismus. S růstem vědeckých poznatků a možností technologií se zvětšuje i zájem o tyto oblasti v současném umění. Vedle použití nových technologií např. v tzv. nových médiích se začala objevovat i díla pokoušející se umělecky uchopit poznatky soudobé přírodovědy. Roli nejdynamičtější se rozvíjející vědy ovšem v druhé půli a především na konci dvacátého století převzala po fyzice postupně biologie, především v podobě genetiky, biochemie a biotechnologií. A nové pohledy na evoluci člověka a přírody, otevírající se netušené možnosti modifikace lidského těla i živých organismů, o jakých se starému šlechtitelství ani nesnilo, samozřejmě upoutaly pozornost nejen široké veřejnosti, ale i umělců.

V tomto textu bych se chtěl zaměřit právě na tento proud umění, pro který se dnes používá několik ne vždy zcela adekvátních označení, jako je bio art, transgenní umění, biotech art apod. Protože v této oblasti není ještě zcela ustálené názvosloví, stejně jako nebyla dosud představena nějaká zásadní systematická či souborná práce, budu se v první části věnovat definičním problémům a pokusím se podat nástin vývoje. V druhé části se pak zaměřím hlavně na témata či otázky, které si kladou sami bio umělci, zejména pak na pojetí evoluce a na otázku hranic mezi živým a umělým.

Zatímco většina teoretiků přistupuje k tomuto typu umění z úhlu pohledu nových médií a nových technologií,¹ rád bych pro komplementaritu kladl důraz právě na biologické aspekty, resp. v širším slova smyslu opravdu na ono *živé*. Předmětem mého zájmu nebudou tedy ani tak biotechnologie samotné, jako především začlenění živých organismů či biologické tematicky do uměleckých artefaktů nebo do procesu jejich vzniku.² A to ať již jsou použity technologie zcela současné, ty „tradičnější“, nebo prakticky žádné. Biologie jako obor, její hypotézy a pojetí živého v tomto textu však zůstanou vždy jistým úběžníkem, protože ať již jsou technologie použity či ne, biologie je v podstatě jeden z hlavních „výkladových rámců“, jejichž prostřednictvím se dnešní člověk dívá na přírodu,³ a tím je značně ovlivněn i pohled umělce.

POJMY

Na prvním místě se zaměříme na pojem z titulu textu, na *bio art* (též *Bio-Art, Bio Art*). Ten se používá souborně pro umělecká díla zahrnující živé organismy s výjimkou člověka či pro díla vytvořená ve spolupráci s těmito organismy.⁵ Terminologie není v tomto ohledu ještě zcela ustálena. Pojem se objevuje až v devadesátých letech a označuje poměrně propletený shluk současných uměleckých proudů používajících živé organismy či jejich části na pomezí konceptuálního umění, instalace, multimediality, někdy ale i land artu, body artu, fotografie, šlechtitelství atd. Přikláním se k tomuto pojmu, protože jednoduše označuje základní fakt, že se jedná o umění nakládající s tím, co je živé, a zřetelně je tak vymezuje třeba od umění zaměřeného primárně na krajinu či práci v krajině s akcentem na neživý materiál či procesy (tj. land art, zemní umění [*earth art*]). Současně tento pojem umožňuje uchopit i díla, která uplatňují biotechnologie, aniž by se na ně ovšem omezoval (jako v případě termínu biotech art).

¹ Stačí se podívat na stránky odborného časopisu věnovaného propojení umění a věd *Leonardo*, který ještě bude zmiňován níže.

² S výjimkou lidského těla, zde už bychom byli u řady případů v oblasti body artu. Samozřejmě, hranice nejsou nepřekročitelné a několik takových případů také uvedu pro vykreslení obrazu různých trendů.

³ Dnes se již většinou nedíváme na přírodu jako na jazyk, kterým s námi komunikuje Bůh, ani jako na místo, kde se projevují další bohové a bytosti. S přesunem obyvatelstva do měst a odtržením od zemědělského typu vztahování se k přírodě zároveň u značné části populace upadlo čisté funkční hledisko ve vztahu k přírodě a živým organismům. Zůstal spíše pohled rekreanta, případně hledisko estetické a právě přírodovědecké.

⁴ Viz např. Eduardo KAC, *Telepresence & Bio Art. Networking Humans, Rabbit, & Robots*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2005.

⁵ S tímto pojmem pracovala v Čechách teoretička nových médií Denisa Kera. Viz Denisa KERA, „Umělci v laboratořích“, *Lidové noviny*, příloha *Orientace*, 9. července 2005, s. V.

Jsem zastáncem hierarchizace pojmů spojených s tímto sémantickým polem, jak ji navrhl Pier Luigi Capucci a akceptoval např. i George Gessert.⁶ Tato hierarchizace je založena především na typu použitých technologií. Podmnožinou bio artu pak je *biotech art*, který živé součásti díla ovlivňuje různými technologiemi, ať již je to klonování, genetické inženýrství, tkáňové kultury atp. Teprve podmnožinou této skupiny by bylo transgenní umění (*transgenic art*; najdeme i termín „mutagenní umění“), jemuž se jedná o modifikaci živých organismů pomocí genového inženýrství. Kategorii procházející napříč různými množinami, která zahrnuje prvky biotech artu a transgenního umění, ale i výtvarných technik zcela klasických, je dle Capucciho genetické umění (*genetic art*). Spadají sem jak genové manipulace, ovlivňování genomu pomocí technologií, tak i simulace genetických procesů a obecně jakékoliv umělecké reprezentace DNA,⁷ chromozomů, šlechtitelství, atd. V posledním případě je však třeba konstatovat, že nějaké výrazné a ustálené pojmové odlišení genetického a transgenního umění není všeobecně sdíleno a asi se nedá ani očekávat.⁸ V rámci dalšího bujení subkategorií by pak mohly vznikat – a někdy i vznikají – pojmenování pro umění obracející se k aspektům biologické struktury živých organismů nezahrnujících genom, jako např. proteiny a z nich odvozené proteinové skulptury (Julian Voss-Andreae, *Srdce z oceli (Hemoglobin)* [*Heart of Steel (Hemoglobin)*], 2005), či jiné umělecké zobrazení proteinů (Marta de Menezes, *Proteinový portrét [Proteic portrait]*, 2002) atd.⁹ Sám bych byl při zahrnování uměleckých reprezentací částí živých organismů (ať již je to DNA, protein či něco jiného) opatrný, pak bychom totiž již neměli důvod akcentovat živost vlastního artefaktu. Toto další dělení by mohlo vést k bezbřehosti, kde by jakákoliv nová technologie či část těl využitá v umění aspirovala na vlastní subžánr.

⁶ Pier Luigi CAPUCCI, „A Diagram“, in: *Idem* - Jens HAUSER - Franco TORRIANO (eds.), *Art Biotech*, Bologna: CLUEB 2007, s. 11; cit. dle: George GESSERT, *Green Light. Toward an Art of Evolution*, Cambridge, MA - Londýn: MIT Press 2010, s. 191.

⁷ Již mezi lety 1957–1958 namaloval Dalí obrazy dvojrourbovice obklopené motýly, nazvaný *Krajina s motýly (Velký Masturbátor v surrealistické krajině s DNA)*.

⁸ O nejednotnosti zde svědčí např. i dřívější použití pojmu *genetic art* Gessertem ve smyslu umění pracujícího s DNA, které zahrnuje šlechtitelské projekty, projekty pracující s proměnami prostředí (Harrisonovi) i tvorbu hypotetických organismů (Bec), a v konečném důsledku se prakticky překrývá s pojmem *bio art*, jak s ním pracuje Gessert v současnosti (GESSERT, *Green Light*). Viz George GESSERT, „Notes on Genetic Art“, *Leonardo*, roč. 26, 1993, č. 3, s. 205–211. Dnes již Gessert používá výraz *bio art* pro souborné označení děl zahrnujících živé organismy, ať již se jedná o použití genetiky či nikoliv. Obdobně Kac uvádí termín *bio art* na svých stránkách jako pojem zahrnující „(t)ransgenic works and other living pieces“, <http://www.ekac.org/transgenicindex.html> (cit. 14. 6. 2011).

⁹ Viz např. i text: Julian VOSS-ANDREA, „Protein Sculptures. Life's Building Blocks Inspire Art“, *Leonardo*, roč. 38, 2005, č. 1, s. 41–45.

Určitě je však dobré upozornit na specifčnost genetického umění, které za pomoci technologií manipuluje s DNA. Jak si stěžují např. umělci Zurr a Catts,¹⁰ někdy teoretici (za příklad si berou Carol Gigliotti)¹¹ nesprávně tento název používají i tam, kde se nejedná o žádné genové manipulace, ale o sofistikované biotechnologie pracující se syntézou proteinů, se zásahy do buněk, s vytvářením položivých tkání (tzv. *tissue art*) atd.

Obávám se, že stejně tak je název genetické umění nevhodný pro díla, která vznikla v podstatě klasickou šlechtitelskou selekcí, umělým výběrem, a kde se sice v širokém slova smyslu jedná o změny v DNA, avšak dosažené bez použití genetiky a s ní spojených technologií. Navíc nejde v pravém slova smyslu o zásah do genomu (nevzniká nový druh), ale pouze o omezení rejstříku určitých alel (tj. forem genů) – v procesu domestikace se nezískávají nové geny, ale spíše se určité alely v rámci jednotlivých plemen ztrácejí. V důsledku toho se při křížení různých domestikovaných, jakkoliv hypertrofovaných forem vyskytuje tendence vrátit se k podobě původního druhu (např. „měštští holubi“ jsou velmi podobní původnímu holubu skalnímu).

Jak již bylo zmíněno, bio art sám tvoří vlastně jistou kategorii procházející napříč různými dobře zavedenými proudy (konceptuální umění, land art) a je jistě omezující ho vnímat jako něco ostře odděleného. Samozřejmě, nedá se nalézt zcela jednoznačná definice a najdeme i řadu hraničních případů, jejichž označení za bio art je problematické, což platí zvláště o konstrukcích živých organismů ve fantazii umělců. Takto široce pojato by do bio artu spadala poměrně rozsáhlá část evropského umění, zobrazující či konstruující živé fantastické objekty. Jen omezeně zdůvodnitelnou, ale pravidelně do bio artu začleňovanou výjimkou by byly projekty konstruující fantastické organismy na základě vědeckých poznatků a prezentující je ve formě přírodovědecké ilustrace, jako by šlo o žijící organismy.¹² Začlenění těchto děl mezi „živá“ je samozřejmě

¹⁰ Oron CATTs - Ionat ZURR, „The Ethics of Experiential Engagement with the Manipulation of Life“, in: Beatriz DA COSTA - Kavita PHILIP (eds.), *Tactical Biopolitics. Art, Activism, and Technoscience*, Cambridge, MA - Londýn: MIT Press 2008, s. 127-131.

¹¹ Zejm. Carol GIGLIOTTI, „Leonardo's Choice. The Ethics of Artists Working with Genetic Technologies“, *AI & Society*, roč. 20, 2006, č. 1, s. 22-34 (Carol Gigliotti byla editorkou celého čísla a podílela se na více textech).

¹² Nejznámější osobností tohoto proudu je pravděpodobně biolog Louis Bec, který roku 1972 založil Vědecký institut pro paranaturální výzkum (*Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*). Spolupracoval mj. s Flusserem, viz Louis BEC - Vilém FLUSSER, *Vampyrotheutis infernalis*, 2. vyd, Göttingen: Vice Versa 1993. (V tomto případě však jde o hypotetické vlastnosti reálně existujícího organismu, hlubokomořského hlavonožce, objeveného již na konci devatenáctého století)

zcela neudržitelné a vychází spíše ze snahy rozrušit hranice mezi živým a neživým či u řady exponentů bio artu z mechanistického pojetí života. To platí i v případě děl založených na vytváření umělého života (*Artificial Life, A-Life, Technozoosemiotika*, atp.), což je další poměrně oblíbená oblast, která se v očích mnoha umělců i teoretiků prolíná či překrývá s bio artem.¹³

Dalším polem, s kterým se bio art nutně překrývá, jsou projekty řazené do eko artu či environmentálního umění (v tomto pojetí méněno umění spjaté s problematikou životního prostředí a nikoliv umění charakterizované použitím formy environmentu). Zde, jak ještě uvidíme, najdeme opět řadu překryvů (třeba manžele Harrisonovy, Hanse Haackeho aj.). Součástí výměru eko artu či environmentálního umění je ale jednak zaměření na tzv. environmentální („ekologickou“ či „zelenou“) problematiku, jednak i jednoduchý fakt, že takové umění vůbec nemusí pracovat se živými organismy. Jeho hlavním tématem je problematika znečištění životního prostředí, globálního oteplování, vyčerpateľnosti zdrojů, atd., nikoliv primárně organismy jako takové.¹⁴ Z toho důvodu má často také zřetelné jiné etické naladění či vyznění než třeba tvorba biotech umělců, kteří jsou většinou technooptimisty a nevykazují přílišnou úzkostlivost v nakládání s živými objekty, naopak.¹⁵

Dnes existuje k bio artu poměrně rozsáhlá odborná literatura a i když nenajdeme žádnou reprezentativní monografii, je již k dispozici jak v tištěné, tak elektronické podobě celá řada jednotlivých článků a sborníků teoretiků i teoreticky poměrně plodných umělců.¹⁶ Pro značnou část této produkce je charakteristické především téma propojení umění s pokročilými technologiemi, ba technologický úhel pohledu, pro nějž je zapojení živého tematizováno pouze jako jedna z mnoha oblastí použití technologie v umění.¹⁷ Tak je tomu třeba v současné reprezentativní

¹³ Viz již citované číslo *AI & Society* z r. 2006 věnované genetickým manipulacím, ale i umění, dostupné na: <http://www.springerlink.com/content/0951-5666/20/1/> (cit. 14. 6. 2011).

¹⁴ Viz např. George GESSERT, „Gathered from Coincidence. Notes on Art in a Time of Global Warming“, *Leonardo*, roč. 40, 2007, č. 3, s. 231–236; nebo Janine RANDERSON, „Between Reason and Sensation. Antipodean Artists and Climate Change“, *Leonardo*, roč. 40, 2007, č. 5, s. 442–448.

¹⁵ Pochopitelně, tato teze je do jisté míry zjednodušující a najdeme i řadu protipříkladů, ať již v jednotlivých dílech, nebo v textech.

¹⁶ Viz např. bibliografie k transgennímu umění na <http://www.ekac.org/transartbiblio.html> (cit. 14. 6. 2011), slovníček umělců na http://www.viewingspace.com/genetics_culture/pages_genetics_culture/gc_practs/practitioners.htm (cit. 14. 6. 2011) či seznam spolupracujících umělců na <http://www.symbiotica.uwa.edu.au/residents> (cit. 14. 6. 2011).

¹⁷ Viz např. radikální skupina Critical Art Ensemble, <http://www.critical-art.net/> (cit. 14. 6. 2011).

monografii Ingeborg Reichle *Umění v době vědotechniky. Genetické inženýrství, robotika*, která bio artu věnuje pouze jeden oddíl.¹⁸ I v americkém časopise *Leonardo*, založeném r. 1968 astrofyzikem a „kinetickým umělcem“ Rogerem Malinou a dlouhodobě se zaměřujícím na prolínání vědy a umění, je hlavní důraz kladen na technologie a vědu.¹⁹ Obdobný „technologický úhel pohledu“ také často najdeme v koncepcích výstav a projektů, na kterých jsou díla bio artu vystavena.²⁰ Nalezneme však i více biologický pohled, jako u kolektivních monografií sestavených Beatriz Da Costou a Kavitou Philip, Dmitrijem Bulatovem či Eduardem Kacem²¹ nebo u umělecké i teoretické produkce australské umělecké laboratoře BiosymbioticA,²² jež klade akcent na „laboratorní“ či biotechnologickou podobu biologie.²³ Spíše výjimku pak představuje zde často citovaný teoretik a umělec George Gessert, který je nyní editorem „pro umění a biologii“ časopisu *Leonardo* a jehož úhlu pohledu se tento text přibližuje nejvíce. Gessert akcentuje v chápání bio artu především živost artefaktů – jeho výchozí paradigma tvoří opravdu spíše biologie (zejména otázky evoluce) než (bio)technologie. Sám je pak také propagátorem pojetí šlechtitelství jako umění.²⁴

Díla z oblasti bio artu jsou někdy vystavována či zmiňována v teorii také v souvislosti s projekty spojenými s krajinou, jejichž rozpětí sahá od krajinářské architektury a zahradního designu až k land artu, jak třeba

¹⁸ Ingeborg REICHLÉ, *Art in the Age of Technoscience. Genetic Engineering, Robotics, Videň* – New York: Springer 2009, tématu je věnována kapitola „Genesthetics. Molecular Biology and the Arts“, s. 97–144. Původně vyšlo jako: Ingeborg REICHLÉ, *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*, Videň: Springer 2005.

¹⁹ *Leonardo: Journal of Arts, Sciences and Technology*, <http://www.leonardo.info/leoinfo.html> (cit. 14. 6. 2011). Národní knihovna ČR odebírá tento časopis od r. 1993; některé texty jsou dostupné i na webových stránkách.

²⁰ Např. festival věnovaný novým médiím *Ars Electronica*, konaný v Linci od r. 1979, ale i pražský festival *Transgenesis* (2006–2008) či mimořádně silně obsazená (Bec, Stelarc, Zaretsky, Malina, Da Costa, aj.) mezinárodní konference *Mutamorphosis* (8.–10. 11. 2007, Praha). Na díla zařaditelná pod termín biotech art byla zaměřena např. výstava *Paradise Now. Picturing the Genetic Revolution*, kurátoři Marvin Heiferman, Carole Kismaric, New York: Exit Art 2000, nebo *L'art Biotech'*, kurátor Jens Hauser, Nantes: Le Lieu Unique 2003 (viz katalog Jens HAUSER [ed.], *L'Art Biotech. Catalog*, Nantes: Le Lieu Unique 2003). Charakteristická je i účast vědců ve formě různých symposií, přednášek atd.

²¹ DA COSTA – PHILIP, *Tactical Biopolitics*; Dmitry BULATOV (ed.), *Biomediale. Contemporary Society and Genomic Culture*, Kaliningrad: National Centre for Contemporary Art – Yantarny Skaz 2004, dostupné na: <http://biomediale.ncca-kaliningrad.ru/index.php?blang=eng> (cit. 14. 6. 2011); Eduardo KAC (ed.), *Signs of Life. Bio Art and Beyond*, Cambridge, MA – Londýn: MIT Press 2007; nebo KAC, *Telepresence & Bio Art*.

²² <http://www.symbiotica.uwa.edu.au/> (cit. 14. 6. 2011).

²³ Viz např. práce Eugena Thackera, kladoucího důraz na otázky živého jako specifického nositele informace, či akcentování tohoto pohledu v biologii, např. v článku Eugene THACKER, „What Can a Body Do?“, in: W. J. T. MITCHELL – Mark HANSEN (eds.), *Biomediale. Critical Terms in Media Studies*, Chicago: University of Chicago Press 2010.

²⁴ Všechna tato témata zahrnuje soubor jeho sebraných a doplněných článků: GESSERT, *Green Light*.

ukázala i nedávná výstava ve Vídeňském Künstlerhausu *(re)designing nature*.²⁵

K HISTORII²⁶

Krajinomalba, jež byla jedním z dominantních žánrů umění devatenáctého století, ve století dvacátém značně ztratila na významu. Ba dalo by se říci, že se stala ve světovém kontextu až na pár výjimek pouze domácí nedělních malířů.²⁷ Určitě se ale neztratil zájem o přírodu, který se zaměřil na její procesy, síly a struktury.²⁸ Jedním z fenoménů této proměny bylo i stále častější zapojování živých organismů do avantgardních uměleckých děl nikoliv pouze v roli námětu, ale v podobě konkrétních organismů jako jakýchsi ready-made objektů či dokonce spolutvůrců díla.

Pokud bychom přistupovali k tématu takto široce, pak bychom mohli uvést jako pionýrské např. tři malby malované oslem a pod pseudonymem vystavené v roce 1910 novinářem a spisovatelem Rolandem Dorgelèsem, které byly zpočátku přijaty jako zajímavý umělecký experiment vytvořený lidskou rukou.²⁹ Za pokusy, které by se daly počítat k předchůdcům dnešního bio artu, by se však spíše dala považovat

²⁵ *(re)designing nature. Aktuelle Positionen der Naturgestaltung in Kunst und Landschaftsarchitektur*, kurátoři Susanne Witzgall, Florian Matzner, Iris Meder, Vídeň: Künstlerhaus 2010-2011.

²⁶ K historii viz např.: George GESSERT, „A History of Art Involving DNA“, *Biomediale*, 2004, <http://biomediale.ncca-kaliningrad.ru/?lang=eng&author=gessert> (cit. 14. 6. 2011); George GESSERT, „Divine Plants and Magical Animals“, in: *Green Light*, s. 1-10; REICHLER, „Genesthetics“, s. 97-144; Karen D. THORNTON, „The Aesthetics of Cruelty vs. the Aesthetics of Empathy“, in: Oron CATTI (ed.), *The Aesthetics of Care?*, Perth: Perth Institute of Contemporary Arts 2002, s. 5-11, http://www.tca.uwa.edu.au/publication/THE_AESTHETICS_OF_CARE.pdf (cit. 14. 6. 2011).

²⁷ Viz např. Jacek WOŹNIAKOWSKI, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrazeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Varšava: Czytelnik 1974, s. 11.

²⁸ Srv. např. kapitolu „Nature as Picture or Process?“, in: Malcolm ANDREWS, *Landscape and Western Art*, Oxford: Oxford University Press 1999, s. 177-199.

²⁹ Odtud název skupiny Oslí ocas (*Oslinij chvost*), založené v roce 1912 Larionovem a Gončarovou, ve které byli i Chagall a Malevič. Na tento pokus s tvorbou zvířat pak během dvacátého i jedenadvacátého století navázali jak etologové, kteří experimentovali především s primáty (např. Desmond Morris vystavil výtvarná díla šimpanzů v londýnském Institutu současného umění v roce 1957), tak umělci, z nichž můžeme připomenout rusko-americkou dvojici Vitalije Komara a Alexandra Melamida, kteří v projektu *Ecolaboration* (http://www.komarandmelamid.org/chronology/1997_Ecollaboration/index.htm, [cit. 14. 6. 2011]) učili slona malovat nebo šimpanze fotografovat a tato díla vystavili roku 1999 na Benátském bienále. Umělci ovšem používali k tvorbě i mnohem nižších organismů - v současném světovém kontextu můžeme připomenout např. mravenčí „kresby“ cestiček v barevném písku Jukinorihio Janagihio, představené na bienále v Benátkách v roce 1993. V Čechách připomeňme obdobně vzniklý grafický projekt *Mravenci* Jana Vičara z roku 1999, založený na stopách mravenců na desce s nánosem kalafuny, nebo výstavu vytvořenou za „spolupráce“ s malujícími žížalami Adama ŠTECHA *Sýkora, Kvičala, Šimera, Žížala a brouk Pytlík*, Praha: Karlin studios 2010.

některá díla z třicátých let. Předzvěstí současných projektů zapojujících přírodovědecké technologické postupy byl již pokus objevitele penicilínu Alexandera Fleminga – obrázek vojáka vytvořený exponováním chromogenních bakterií slunečním světlem (*Gardista* [*Guardman*], 1933).³⁰ Tento nápad zůstal prakticky až do konce dvacátého století bez výrazné odezvy, dnes však najdeme řadu děl založených na opakování fotografického procesu na živém materiálu (třeba na trávě, jako u Ackroyd a Harveye). O rok později významný architekt Philip Johnson využil živých švbů v rámci své instalace obydlí ze slumu na výstavě v Muzeu moderního umění v New Yorku (MoMA).³¹ Z dalších známých umělců pak použil živé organismy (břečtan a hlemýžď) Salvador Dalí ve své instalaci *Deštitivý taxík* (*Le taxi pluvieux*, též přeložitelné jako *Taxikář*, s alternativním názvem *Manekýn hnijící v taxíku*, 1938) na mezinárodní surrealistické výstavě v Galerie des Beaux-Arts v Paříži.

Asi vůbec nejvýraznější a dnes hojně citovaná však byla výstava fotografa, kurátora a šlechtitele pryskyřníkovitých stračků Edwarda Steichena v roce 1936 (*Stračky Edwarda Steichena* [*Edward Steichen's Delphiniums*], opět v MoMA). Ta spočívala pouze na hře barev stovek obměňovaných, jím samotným vypěstovaných a šlechtěných květin. Celkem bylo vystaveno na tisíc pět set velkokvětých řezaných rostlin. Přestože výstava měla celkem slušný ohlas v podobě více jak čtyř desítek recenzí v tisku umělecko-kritickém i zahradnickém, díky válce i těžké zařaditelnosti ve své době ale zapadla do zapomnění prakticky bez pokračovatelů.³²

Živé rostliny a zvířata, stejně jako bakterie, se pak z umění na nějaký čas stáhly, aby se začaly v průběhu padesátých a šedesátých let opět objevovat v rámci různých uměleckých experimentů, například v díle předchůdce land artu Herberta Bayera (*Travnatý val* [*Grass Mound*], 1955), využívajícího trávu k pokrytí terénního útvaru. Richard Serra zase prezentoval v letech 1965–1966 v rámci projektu *Prostředí živých zvířat* (*Live Animal Habitat*) klece s vycpanými i živými zvířaty.³³ Od konce šedesátých let se objevuje použití živých rostlin u tvůrců land artu, i když ti se soustřeďují v počátcích spíše na přírodu neživou. V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let se pak živé rostliny i zvířata stávají

³⁰ Alexander FLEMING, „The Growth of Microorganisms on Paper“, in: KAC, *Signs of Life*, s. 345–346.

³¹ Švbábi byli ale kvůli stížnostem z instalace odebráni, viz THORNTON, „Aesthetics of Cruelty“, s. 5.

³² Ronald J. GEDRIM, „Edward Steichen's 1936 Exhibition of Delphinium Blooms. An Art of Flower Breeding“, in: KAC, *Signs of Life*, s. 347–362.

³³ Kynaston McSHINE, „A Conversation about Work with Richard Serra“, in: *Idem. - Lynne COOKE* (eds.), *Richard Serra Sculpture. Forty Years*, New York: Museum of Modern Art 2007, s. 20.

součástí instalací, environmentů, děl konceptuálního i akčního umění.³⁴ V této době nicméně nevznikalo příliš projektů, které by tematizovaly živé organismy z vědeckého, resp. biologického hlediska. Nalezneme ale celou řadu jiných kontextů, v nichž jsou živé organismy použity. Můžou to být z pěstitelské praxe odvozené pokusy transformovat formu rostlin vnějšími silami (např. Sjoerd Buisman, *Stažená dýně* [*Constricted Pumpkin*], 1971). Může to být i použití organismů v přelomových projektech akcentujících sociálně-etickou rovinu, jako v instalaci *Pojízdná rybí farma* (*Portable Fish Farm*) Helen a Newtona Harrisonových z roku 1971, pravděpodobně poprvé zahrnující i zabíjení (a pojidání) zvířat v galerii, v tomto případě ryb, či v jedné z nejznámějších Beuysových performancí *Kojot, aneb mám rád Ameriku a Amerika má ráda mě* (*Coyote, or I Like America and America Likes Me*, 1974).

Do oblasti biologie se nicméně již v sedmdesátých letech pouštějí umělci soustřeďující se na environmentální problémy a začleňující do svých projektů živé organismy, jako např. Hans Haacke, který použil živé ryby v díle upomínajícím na znečištění vody *Agregát na čištění vody z Rýnu* (*Rhinewater Purification Plant*, 1972) či želvy v práci *Deset želv osvobozeno* (*Ten Turtles Set Free*, 1970), a zejména manželé Harrisonovi, pokoušející se vytvořit projekt na záchranu jednoho druhu krabů jako umělecké dílo (Helen a Newton Harrisonovi, *Cyklus laguny* [*The Lagoon Cycle*], 1974–1984).³⁵

V osmdesátých letech tento trend pokračuje (jmenujme jen známých *Sedm tisíc dubů* [*7 000 Eichen*] Josepha Beuyse, vysázených v letech 1982–1987 pro *Documenta 7* v Kasselu), objevují se však i první pokusy aplikovat při tvorbě artefaktu moderní biotechnologie. Vůbec asi prvním dílem využívajícím práci s genetickou informací byla *Microvenus* (1984–1985) Joe Davise, germánská runa života vytvořená z *E. coli* s pozměněnou DNA. Nalezneme ale i další pokusy s použitím různých biotechnologií, jako např. *Mikroby u Kandinského* (*Mikroben bei Kandinsky*, 1987) Petera G. Hoffmanna, založené na kultivaci mikroorganismů nasbíraných z Kandinského obrazů.

V roce 1988 pak v *Artfóru* vychází dnes velmi citovaný text, či spíše sloupek brazilského filosofa a pražského rodáka Viléma Flussera, který

³⁴ Připomeňme jen, že do stejné doby (1970) spadají u nás *Zoologické kresby* (*mravenci, slepice*) Ladislava Nováka, tvořené zvířaty koncentrujícími se kolem geometricky rozmístěné potraviny.

³⁵ Tento projekt nebyl v zamýšlené podobě nikdy realizován, pouze vystaven ve formě konceptuálního díla a knih.

předpovídá proměny organismů a krajiny pomocí moderních biotechnologií a změněných genomů v jakýsi Disneyland, kdy budou barvy organismů i krajiny sladěny především podle estetických kritérií – najdeme zde fotosyntetizující koně, bioluminiscencí obdařené organismy atd.³⁶ Flusser se pak podílel také na již (v poznámce 12) citovaném projektu biologa a umělce Louise Beca *Vampyrotheutis Infernalis* (1987), který vyšel i v knižní podobě.

Vlastní nástup biotechnologií nastává až v devadesátých letech, kdy se objevují i různé názvy jako mutagenní, transgenní, genetické umění atp.³⁷ Nejdříve se ovšem živými uměleckými díly stávají především rostliny a bakterie, nikoliv živočichové.³⁸ Použití těchto pokročilých biotechnologií je teprve nyní – především v USA – dostupné prakticky každému (např. Kac popisuje, jak firmě pošle přes e-mail strukturu genu, a po pár týdnech mu posílček FedEx přiveze balíček).³⁹ Novým transgenním organismům se dostává širokého mediálního ohlasu jako reprezentantům vítězství člověka a genetického inženýrství nad přírodou, ale jsou i terčem negativních reakcí, motivovaných zejména eticky,⁴⁰ které však někdy zakrývají řadu zajímavých otázek, jež umělci vědomě kladou. Nejznámějším příkladem takového diskutovaného díla je jistě projekt Eduarda Kace *Králíček GFP (GFP Bunny, 2000)* – králík jménem Alba, který v modrém osvětlení žlutozeleně fosforeskuje. Tomuto původně albino-tickému králíku byl totiž do DNA vpraven gen ze světélkující medúzy.

Ponechme ale prozatím etické problémy stranou a podívejme se, jaká témata nalezneme v současném bio artu – a to jak je formulují sami umělci i jak nám je nabízí samotná díla.⁴¹

36 Vilém FLUSSER, „On Science“, in: KAC, *Signs of Life*, s. 371–372. V *Artforum* vyšel v rámci cyklu Flusserových sloupků s titulem „Curie’s Children“ (vycházely v letech 1986–1992).

37 Ve stejném období se pak „genetické“ umění rozrůstá i o různé plastiky či obrazy v podobě groteskních zrůd, hybridů, mutantů atp., na což v textu tohoto rozsahu můžeme jen upozornit. Viz George GESSERT, „Recent Art Involving DNA“, in: *Green Light*, s. 117.

38 *Ibid.*, s. 118.

39 KAC, „Genesis“, in: *Telepresence & Bio Art*, s. 251.

40 Francouzský teoretik kultury Paul Virilio považuje díla genetického umění za triumf nacistické kultury a srovnává současné umění s Osvětími, viz Paul VIRILIO, „A Pitiless Art“, in: *Art and Fear*, Londýn: Continuum 2003, s. 29, cit. dle GESSERT, *Green Light*, s. 121–122.

41 Tím bych nechtěl vzbudit dojem, že etické problémy považují za něco nepodstatného. „Použití“ především živých tvorů bez motivů životně nutných pro lidskou existenci je vždy na pováženu. Za zcela nepřipustné pak osobně považuji zabíjení zvířat jako součást uměleckého díla (od Hermanna Nitsche přes Anu Mendieta po Damiana Hirsta) nebo i jejich vzájemné zabíjení a požíráni (*Terminal Huang* Yong Pinga či *Workhorse Zoo* Adama Zaretského). Etické otázky kladené umělci, předváděné v méně kontroverzních a spektakulárních podobách, jsou však samozřejmě často oprávněné.

TÉMATA BIO ARTU

Jestli je něco hlavním cílem bio umělců, resp. především biotech umělců, pak je to atakování hranic mezi umělým a přírodním, mezi uměním, vědou a přírodou, a to v řadě úrovní a podob. Charakteristické je zejména stírání rozdílů mezi *vědou* a *uměním*. To může nabývat podob začleňování vědy a technologií do procesu vzniku uměleckého díla, ale i koncipování projektů ve stylu vědeckého experimentu nebo užití vědecky stylizovaného textu v rámci jejich prezentace. Umělecké dílo je většinou založeno na v podstatě standardním biotechnologickém postupu jako ve vědeckém experimentu, odprezentováno je ale v kontextu uměleckých institucí. Zde budíž příkladem právě oblíbená bioluminiscenční díla.

Kromě Kacova světélkujícího králíka Alby jmenujme i jeho světélkující „ekosystém“ v projektu *Osmý den* (*The Eighth Day*, 2001), ale také umělec Juna Takitu s jeho fosforeskujícím mechem, kterým byl pokryt model lidského mozku v díle *Světlo, pouze světlo* (*Light, Only Light*, 2004–). Tato díla (i když v Takitově případě šlo o mnohem složitější instalaci či spíše skulpturu) navazují na pokusy s vytvářením světélkujících organismů prostřednictvím přenosu DNA, které byly poprvé představeny již v roce 1986 v časopise *Science*, kdy byl do rostliny tabáku vpraven gen luciferázy ze svatojánských mušek.⁴² Poté byly takto vybaveny další organismy, uvažuje se i o využití svítících rostlin v zahradnictví, světélkující akvarijní rybičky zebříčky-dania se staly dokonce předmětem volného prodeje v akvaristikách (Kac v *Osmém dnu* pak také využil jak světélkující tabák, tak dania).⁴³

Za obdobný typ „vědeckého experimentu“ může být považován i projekt *MMMM* (*or Macro Micro Music Massage*) Adama Zaretského z roku 2001, který pouštěl bakteriím *E. coli* popovou hudbu a ty reagovaly zvýšenou produkcí antibiotik – v tomto případě šlo o opakování přírodovědeckých pokusů s reakcemi rostlin na různé typy hudby.

Zajímavější jsou ale díla, která sama mají experimentální povahu: výsledek projektu není předvídatelný tak jednoduše jako v předešlých případech.⁴⁴ Takovým příkladem mohou být pokusy o zpětnou selekci

42 David W. OW - Jeffrey R. DE WET *et al.*, „Transient and Stable Expression of the Firefly Luciferase Gene in Plant Cells and Transgenic Plants“, *Science*, 1986, č. 234, s. 856-859.

43 Běžně se již uvažuje i o využití světélkujících rostlin v zahradnictví.

44 V českém prostředí jsou silně inspirovány přírodními vědami některá díla Miloše ŠEJNY, která mají např. podobu instalací ovlivněných vědeckým prostředím či formou prezentace. Přes občasné použití živé rostliny (např. pampeliška v *Zahradničení*, Praha: Školská 28: Komunikační prostor 2009) však tato díla asi do bio artu nelze začleňovat, protože živý organismus zde není hlavním tématem.

původních divokých druhů z domestikantů, o kterých se ještě budu zmiňovat (Brandon Ballengée, Tera Galanti), ale třeba i vystavení projektu simulujícího vědecký experiment včetně kontrolní skupiny organismů, jako na nedávné berlínské výstavě Carstena Höllera, kde byl sledován vliv psychotropní muchomůrky červené na soby a další zvířata.⁴⁵ Poměrně častým využitím experimentálních postupů přírodních věd se stalo pěstování buněk původně odebraných jiným organismům (třeba žábám) na nějakém médiu a do nějakého tvaru. Tento postup neměl pokračovatele jen ve sféře volného umění,⁴⁶ ale i v designu či v uměleckém řemesle – uveďme příklad snubních prstýnků, pěstovaných z buněk kostní dřene šnoubenců atp.⁴⁷

Ukázkou míry „prorůstání“ uměleckého a vědeckého prostředí⁴⁸ může být i vytvoření výsledného artefaktu ve spolupráci s vědci a též jeho prezentace přírodovědcem, nikoliv umělcem samotným, s použitím zdlouhavého technického popisu experimentu a technologie (Jill Scott, *Elektrická sítnice [The Electric Retina]*, 2008).⁴⁹

Spojení či propojení s nejmodernějšími technologiemi a přírodními a technickými vědami dodává pak textům umělců i teoretiků jakýsi uto-picko-prorocký ráz. Nové biotechnologie jsou prezentovány jako něco, co má pomoci udělat svět lepším, s jakýmsi nadšením z možnosti tvořit nové bytosti, které obohatí biodiverzitu naší planety,⁵⁰ nebo pozměnit lidská těla atd.

Tematizovány jsou však nejen hranice mezi vědou a uměním, ale i mezi *umělým* a *přírodním*. Asi nejoblíbenější je *průnik* pokročilých či

45 Carsten HÖLLER, *Soma*, Berlín: Hamburger Bahnhof 2010–2011.

46 Česká umělkyně Lucie Svobodová také prezentovala „vědecky vedený“ projekt, kdy v laboratoři různým způsobem vystavovala stresu buňky kostní dřene. Viz Petr TOMAIDES, „Transgenesis - Umělci v laboratořích“, *Port*, 31. října 2007, <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10121359557-port/novinky-z-vedy-a-techniky/210-transgenesis-umelci-v-laboratorich/> (cit. 14. 6. 2011).

47 Jenny HOGAN, „Cultured Bone Offers Novel Wedding Rings“, *New Scientist*, 26. února 2005, <http://www.newscientist.com/article/dn7050> (cit. 14. 6. 2011).

48 Je otázkou, kam až se toto prorůstání může dostat a do jaké míry se jedná spíše o amatérské (sice zapálené, ale do jisté míry naivní a nepoučené) pokusy proniknout do značně komplexní problematiky na nejmodernějším vybavení závislých přírodních věd, která v mnohých oborech již prostě vylučuje nadšence se skutečným rozhledem, jako je tomu možné ještě dnes třeba v entomologii. Můžeme se tedy ptát, zda je oblast biotechnologií přístupná „koničkářům“ v takové podobě, jak si představuje např. *Biotech Hobbyist Magazine* (<http://www.nyu.edu/projects/xdesign/biotechhobbyist/> [cit. 14. 6. 2011]). Zdá se však, že např. australská SymbioticA (Zurr, Catts, aj.) se snaží jít opravdu do hloubky. K tomuto problému viz též Beatriz DA COSTA, „Reaching the Limit. When Art Becomes Science“, in: *Eadem - PHILIP, Tactical Biopolitics*, s. 365–385.

49 Viz např. text, jež napsali vědci o umělkyni (Jill Scott), která tvořila v jejich laboratoři: Corinne HODEL - Stephan C. F. NEUHAUS, „The Electric Retina. An Interplay of Media Art and Neuroscience“, *Leonardo*, roč. 43, 2010, č. 3, s. 263–266. Do obdobné skupiny patří vlastně i různé vědecké prezentace *A-Life*.

50 Eduardo KAC, „Transgenic Art“, in: *Telepresence & Bio Art*, s. 236–237.

digitálních *technologií s živými organismy* v jakýchsi pomyslných stopách představ o prorůstání lidského těla a digitálních technologií v tzv. cyberpunku, odnoži sci-fi (zde můžeme uvést např. amébou řízeného „biobota“ v Kacově *Osmém dnu*).⁵¹ Z důvodů etické problematičnosti podobných pokusů na vyšších organismech, ale i větší efektnosti, umělci nejčastěji uskutečňují toto „prorůstání“ moderních technologií a lidského těla na svém vlastním těle. Jako příklady mohou posloužit implantace mikročipu do vlastní krve u Eduarda Kace (*Časová schránka [Time Capsule]*, 1997) či Stelarcovy experimenty, během nichž se sám přetvořil do jakéhosi kyborga se třetí robotickou rukou (*Třetí ruka [The Third Hand]*, 1984).⁵² Průnik digitálních technologií s živým organismem může mít také podobu digitální, resp. internetové interakce diváka s živým dílem – uveďme ovlivňování barvy světélkování mikroorganismů prostřednictvím internetu v Kacově díle *Genesis* (1999).

Do této oblasti spadají nejen díla, v jejichž rámci jsou vystaveny živé artefakty, ale i projekty, při jejichž vzniku se využívá činnosti zvířat v kombinaci s moderní technologií: např. *Ornagramy* Jiřího Němce (2008–2011) vznikají filmovým záznamem pohybu různých organismů, který je pak transponován do linií tvořených tímto pohybem a následně zmnožen do ornamentálního tvaru.⁵³ O stírání hranic mezi umělým a přírodním se také snaží již zmiňovaná a poměrně bohatá skupina děl i teoretických textů zabývajících se umělým životem (*A-life*), které do této studie, zaměřené primárně na biologii a živé organismy, již ovšem nespádají.⁵⁴

Mimořádně zajímavá je pak podskupina uměleckých projektů, které se zaměřují na stírání hranic *mezi živým a položivým-umělým* a problematizují hranice života uvnitř jednotlivých přírodních objektů. Zde by byly

⁵¹ Srov. *ibid.*, s. 236, kde Kac zmiňuje dvě prominěné technologie, konající mimo viditelnou oblast: digitální implantáty a genetické inženýrství.

⁵² Musím ale s jistou škodolibostí poznamenat, že v souvislosti s tím, že se všichni exponenti nových médií pohybují ve virtuálních prostorech, je realita některých projektů sporná. Často není ani jasné, zda a v jaké podobě to které dílo vůbec existuje, protože někdy je uveřejněn jen projekt, někdy od projektu k uskutečnění trvá třeba deset let a výsledek se od něj někdy liší, i když se samozřejmě již sám projekt oprávněně považuje za umělecké dílo. Objevují se různá nedorozumění, fámy či zmatení pojmů, kdy někteří teoretici uvádějí Kacova Albu jen jako projekt, ale nikoliv jako existující živou věc, někteří v jeho existenci ani nevěří, někteří říkají, že Steichen vystavoval fotky a ne živé květiny, transgenní organismy se zaměřují za hybridy, tj. křížence, atd.

⁵³ Např. na výstavě Jiří NĚMEC, *Ornagramy*, Praha: Galerie Vyšehrad 2009, současné verze ornagramů a videí z jejich vzniku na stránkách umělce: <http://www.jirinemec.cz/ornagramy/> (cit. 5. 7. 2011).

⁵⁴ Viz např. časopis *Artificial Life* vydávaný International Society of Artificial Life (ISAL) pod MIT, <http://www.mitpressjournals.org/loi/artl> (cit. 20. 7. 2011), nebo stránky Artificial Life Laboratory na <http://www.envirtech.com/artificial-life-lab.html> (cit. 20. 7. 2011).

asi nejznámějším příkladem položivé tkáně Orona Cattse a Jonat Zurr. Ti z takové položivé tkáně vypěstovali např. voodoo panenku (*Položivý ochranný idol* [*Semi-Living Worry Doll*], 2000), nebo dokonce vytvořili z prasečích kostních tkání a degradabilních polymerů různé modely křídla (*Prasečí křídla* [*Pig Wings*], 2000–2002). Tito umělci se pak podíleli i na spektakulárním vytvoření položivého ucha spolu se Stelarcem, který si ho posléze nechal zarůst do svého vlastního předloktí (*Třetí ucho* [*The Third Ear*], 2007).⁵⁵ Obecně by se dalo říci, že snahou umělců je ukázat, že tyto hranice buď jsou neostré, nebo že nyní sice ještě platí, ale již brzy díky pokročilým technologiím platit přestanou či se stanou ještě více nezřetelnými.

Ve vizích-projektech i v uskutečněných dílech jsou také s oblibou stírány biologické rozdíly mezi různými typy organismů – vystávají před námi *plantimals* (rostlinozvířata) nebo *animans* (zvířata s lidským genetickým materiálem a naopak). Efektní kombinací tohoto druhu je Kacova *Edunia* (*Přírodopis Tajemství* [*Natural History of Enigma*], 2003–2008), růžový kultivar petúnie s rudým žilkováním, do kterého byla vpravena DNA z umělcovy krve.⁵⁶ Jiným příkladem, méně esteticky atraktivním, ale s efektem pozorovatelným přímo, by mohl být kaktus s kučeravým porostem ve formě lidských chlupů od Laury Cinti (*Kaktus* [*The Cactus Project*], 2002–). Takové propojování organismů už začalo fungovat i v rámci agrobiologie – transgenní rostliny (GMO), které mají třeba gen ze zvířete, jsou dnes ve světě již spíše standardem, s výjimkou Evropy, která se zatím užívání GMO víceméně úspěšně brání.

Formovat či upravovat ve vizích i ve skutečnosti stávající druhy, stírat rozdíly mezi *uměním* a *přírodou* (často do podoby různých chimér) není ovšem, jak již bylo řečeno, možné pouze pomocí genových manipulací, ale i dalších technických postupů – viz například známý projekt *Příroda?* (*Nature?*, 2000) Marty de Menezes, která modifikovala chemickou cestou, bez zásahů do DNA, kresby na křídlech motýlů a tím narušila jejich původní symetrii. Cílem bylo ukázat, že takto formovaní jedinci jsou současně jak přírodou, tak uměním, a opět rozostřit rozdíly mezi druhem přirozeným a uměle „stvořeným“. Zajímavou ukázkou, ve které se

⁵⁵ I zde přišel nápad z vědeckého prostředí – již dříve byla „obdařena“ vypěstovaným lidským uchem v reálné velikosti laboratorní myš.

⁵⁶ Tento Kacův projekt sleduje též již dříve publikované přírodovědecké pokusy, v tomto případě na častém modelovém organismu, petúnií, kam byl umístěn gen z kukuřice pro dosažení cihlově červené barvy. Viz Iris HEIDMANN – Peter MEYER, et al, „A New Petunia Flower Colour Generated by Transformation of a Mutant with a Maize Gene“, *Nature*, 1987, č. 330, s. 677–678.

prolíná celkem klasická technika fotografie s přírodou, je takzvaná fotografická fotosyntéza Heather Ackroyd a Dana Harveye (např. *Matka a dítě* [*Mother and Child*], 1998), při níž je na určitý stálezelený hybrid trávy fotografickým procesem zvětšena černobílá fotografie. Jindy je součástí vystavené fotosyntetizující fotografie, na níž je například zachycena stará žena, i postupné uvadání a žloutnutí způsobené použitím jiného typu trávy (*Závěť* [*Testament*], 1998).

Umělci se ale snaží problematizovat nejen výše zmíněné hranice mezi vědou, uměním a přírodou, nýbrž také některé názory na vědecké teorie. Zajímavé je, že se třeba, často v konfrontaci s mediálním obrazem genetické dominance v biologii, zabývají oprávněností chápat DNA jako „*master molecule*“ veškerého života.⁵⁷ Například právě Eduardo Kac, jakási ikona transgenního umění, ve svých textech i projektech proti tomuto chápání naprosté dominance zápisu informace v DNA pro vznik výsledného tvaru kriticky vystupuje. Jako by opakoval některé kritiky z řad vědců, kteří tvrdí, že DNA není něco, co je smysluplné samo o sobě a žijící mimo jakýkoliv kontext. Tímto kontextem jsou ovšem jak těla, tak celá společenstva a ekosystémy, environment. Ukázkou takového přístupu byl i Kacův experiment (část projektu *Genesis*, nazvaná „Encryption Stones“ [„Šifrovací kameny“], 2001), v jehož rámci si nechal sestavit z DNA přepis věty z Bible o podřízení přírody člověku, vložil ho do bakterií a nechal působit vývoj. Po nějaké době pak text z DNA znovu převedl do angličtiny a sledoval proměny původního textu (kromě nepodstatných změn bylo hlavně zcela nečitelné slovo „člověk“).⁵⁸

Poměrně frekventovaným tématem je také *evoluce*. Zde se ovšem jedná spíše o vědomé problematizování rozdílu mezi přírodním a umělým výběrem, nikoliv o pojetí evoluce v rámci biologických teorií, a to i přesto, že se někteří z bio umělců zabývají teoreticky darwinismem a samozřejmě také různými pokusy, které mají simulovat evoluční procesy (zde je podle mě do jisté míry slepá skvrna bio umělců, ke které se ještě vrátím).⁵⁹ Umělci se většinou zaměřují na použití šlechtitelských postupů v dílech, která se zabývají možnostmi evoluce i šlechtění a mají někdy podobu anekdoticky a kutilsky pojatých mnogogeneračních projektů zpětného šlechtění, opět podobných těm z prostředí vědeckého či ochranářského – třeba zpětné šlechtění tarpana, pratura atd.

⁵⁷ Eduardo KAC, „GFP Bunny“, in: *Telepresence & Bio Art*, s. 236.

⁵⁸ KAC, „Genesis“, s. 249–263.

⁵⁹ Viz např. George GESSERT, „Darwin’s Sublime“, in: *Green Light*, s. 41–45.

S humorným nadhledem je například pojato zpětné šlechtění slepic směrem k původní létající populaci, o které se pokusila Andrea Zittel, když je umístila do čtyř oddělení, jejichž uspořádání mělo slepice nutit ke stále vyššímu vzletu do budky ke kladení vajec, a tím je navracet k původní létající formě (*Šlechtitelský agregát pro znovuoobnovení letu* od A do Z [A-Z Breeding Unit for Reassigning Flight], 1993). Zajímavé jsou ale i vážně míněné a skutečně dlouhodobé pokusy Brandona Ballengéa o vyšlechtění původnějších forem afrických laboratorních žab (*Obnova druhu* [Species Reclamation], 2000–) či pokus Tery Galanti o zpětné vyšlechtění létající formy bource hedvábného, dnes již domestikací zba-veného schopnosti letu (*Můra* [The Moth Project], 2001–).

Jedním z nejdůležitějších polí, které vystavují bio umělci kritickému zkoumání, je pole *etiky*. Řada děl se pohybuje na hranici trápení zvířat a vyvolává v tomto ohledu vážné pochybnosti, stejně jako samotný fakt nevázaného proměňování „Stvoření“. Sami umělci si ale tuto rovinu uvědomují, a někteří dokonce ve svých textech zmiňují etické otázky jako ty nejpodstatnější. Podle Kace je jeho hlavním cílem vyvolávat etické debaty, dokonce mluví o svém umění jako o „performativní etice“ (*performative ethics*) produkující etické pnutí a stimulující reflexi a debatu. Nejde mu již o to, prezentovat předem dané morální soudy či etické normy, jak tomu bylo podle něj u dosavadního umění, ale o „choreografii výrazových etických gest ve službách živé představitivosti“.⁶⁰ Některým umělcům jde o subtilnější etické otázky, vyplývající z použití biotechnologií, které jsou ale pro přicházející dobu zcela adekvátní, například zda vůbec může být živá tkáň předmětem patentu, jindy zase o etické otázky globálnějšího měřítka, spojené se vztahem k životnímu prostředí obecně, atp.

Umělci svůj přístup většinou obhajují tím, že se jedná v podstatě o pokračování zcela tradičního šlechtitelství (odvolávají se třeba na fenomenálního šlechtitele Burbanka), pouze technologicky dokonalejšími metodami. Někteří, jako třeba právě Kac, se starají, aby jejich „pokusný králík“ příliš netrpěl – Alba je prý součástí domácnosti Kacových a pro jeho luminiscenci byl vybrán gen z medúzy a ne třeba luciferáza způsobující u savců problémy.

Zatímco je etika výrazným tématem, nepoměrně méně je tematizována *estetika*, respektive estetická dimenze bio artu. A to nejen ve smyslu

⁶⁰ KAC, „Genesis“, s. 254.

vytváření děl esteticky přitažlivých (i když některá díla, např. Kacova či Ackroyd a Harveye, mají také tuto silnou stránku), ale i ve smyslu teoretické reflexe estetická.⁶¹ Zde je velkou výjimkou George Gessert, který se na tuto dimenzi zaměřuje nejen jako umělec, ale i jako teoretik – svou poslední knihu uvádí jako jisté opozitum k dosavadní literatuře o bio artu právě díky jejímu zaměření na estetickou dimenzi a nikoliv na etiku či vědu a technologie.⁶² A v knize se opravdu věnuje řadě problémů estetiky a evoluce, otázce kých u kultivarů rostlin atd.

Tím se dostávám k dalšímu, podle mě velkému tématu, *pojímání šlechtění jako umění*, což propaguje právě Gessert, který se uměleckému šlechtění věnuje již několik desetiletí. Najdeme ho ale již u Steichena či u současnějších umělců, jako například u Davea Povella šlechtícího buldočí formu koček, „bullcat“. V česko-slovenském prostředí připomeňme Petera Bartoše, který se od konce šedesátých let pokoušel šlechtěním vytvořit novou odrůdu holuba. Jmenovat bychom možná mohli i již citované projekty zpětného šlechtění. Ale zde je opravdu určitý rozdíl – zatímco zpětné šlechtění usiluje o to vrátit organismus k jeho „divoké“ formě a v podstatě následuje vědecký experiment, u šlechtění, které jde ve stopách tradičních zahradnických a chovatelských postupů, je cílem vznik zcela nového artefaktu s určitými estetickými vlastnostmi. Umělecké šlechtění se odlišuje od běžné šlechtitelské praxe tím, že se nemusí řídit zavedenými standardy a může vytvářet nové formy. V každém případě, jak upozorňuje i Gessert, je to umění extrémně náročné na čas a vytvoření živoucího artefaktu zabere roky ba i desetiletí.⁶³

APENDIX: EVOLUCE – SLEPÁ SKVRNA BIO UMĚLCŮ?

Je zřejmé, že bio art vytváří pole pro nové otázky kolem přírody, života, vědy a umění i jejich hranic a tyto otázky si zaslouží, nebo již zasloužily, samostatné úvahy a statě. Rád bych se v závěru podíval na problém, který je podle mě zmiňován pouze minimálně, přitom na něj ale de facto

⁶¹ Někdy je sice deklarován zájem o estetiku, ale v textech samotných pak převažují otázky etiky či dalších okruhů a pod estetikou se rozumí obecné propojení těchto okruhů s uměleckou sférou. Viz například již citovaný sborník z konference laboratoře SymbioticA, CATTs, *Aesthetics of Care?*, a též již citovaný text Karen D. Thornton, kde se sice pojem estetika objeví v názvu hned dvakrát, ve skutečnosti se však jedná především o historický výčet použití živých zvířat a případného problematického zacházení s nimi v umění dvacátého století, viz THORNTON, „Aesthetics of Cruelty“.

⁶² George GESSERT, „Introduction“, in: *Green Light*, s. xix.

⁶³ *Idem*, „The Slowest Art“, in: *Ibid.*, s. 171-175.

naráží značná část bio umělců. Na první pohled je patrné, že jak umělci samotní, tak i teoretici tohoto žánru v podstatě příliš nezkoumají, co se rozumí pod pojmem *evoluce* a v čem spočívá její mechanismus.⁶⁴ Toto téma je přitom jedním z ústředních, jak o tom svědčí nejen citovaná díla pracující se šlechtěním a s vytvářením umělých forem života, ale i nadšené výzvy k tomu, aby příroda byla obohacena novými organismy. Jednoduše se pouze přijímá představa, že se jedná o „jakousi“ proměnu genů a následně forem organismů tlakem vnějšího prostředí nebo zásahem zvenci.⁶⁵ Tato proměna je podle umělců simulovatelná umělým „lidským výběrem“, jenž někdy mívá bizarně odcizenou podobu jednoduchého odmailování požadované sekvence DNA specializované firmě, která pak doručí prostřednictvím pošty objednanou zásilku do umělcova ateliéru. Jak si všimá i Kac, už se příliš nepátrá po tom, že je to nějaké určité tělo, co čte daný text-DNA, a interpretace tohoto textu záleží i na něm, nejde tedy pouze o nějaké libovolné zásahy zvnějšku.⁶⁶

Ani se příliš neuvažuje o tom, jak vlastně proměny organismů probíhají. Jako by představa umělého výběru, který je pokračováním výběru přírodního, poněkud překryla různé hypotézy o tom, jak evoluce probíhá. Přitom je umělý výběr, jakkoliv ho použil jako pravzor pro přírodní a pohlavní výběr již Darwin, pouhou analogií procesu, který se v přírodě odehrává, ale není s ním totožný. Ani mnohohlavá monstra mušek octomilek, ani nejfantastičtější rostlinné hybridy vznikající v laboratořích ještě nejsou stvořením nového druhu. I když umělci i teoretici biotech artu, genetic artu atp. deklarují revolučnost svých výtvorů v rámci umění i v rámci pojetí evoluce a skutečně nabízejí přepestré alternativy různých technologických, etických a uměleckých přístupů, jejich přístup biologický je v podstatě stále týž.

Nedostatky a jistá naivita v chápání pojmu evoluce, stejně jako převažha mechanistického uvažování, způsobená okouzlením technologiemi, mají za následek, že se bio umělci a mnozí teoretici neobracejí k jiným

⁶⁴ Charakteristický je jinak poměrně komplexní a snahou o neredukcionistický přístup vedený článek Eugena Thackera. Ten přebírá koncepty života, jak se objevují u historika a filosofa vědy Georgese Canguilhelma, které zcela pomíjejí význam evolučního chápání života (uvádí pojetí Aristotelovo, mechanicismus spojený s Descartesem, pak pojetí založené na linnéovské taxonomii, mikroskopické technice a klasické morfologii Cuviera a Geoffroye a konečně informační pojetí, založené na termodynamice a genetice - zde je samozřejmě myšlenka evoluce latentně přítomna, ale především opět ta darwinistická). Viz THACKER, „What Can Body Do?“, s. 121. Dodejme, že ještě méně reflektovaně než pojem evoluce je v obdobných teoretických textech prezentován pojem přírody.

⁶⁵ Samozřejmě, jsou i výjimky, ale jen do jisté míry, viz např. již citovaný Kac a jeho zpochybňování DNA jako „master molecule“.

⁶⁶ Viz KAC, „Genesis“, s. 251, 254.

než „oficiálním“ (neo)darwinistickým představám evoluce, a to s jakýmsi mechanistickým akcentem a žurnalistickým zjednodušením.⁶⁷ Přitom ale – a to mně přijde zajímavé či perspektivní – jejich pokusy prokazují spíše blízkost k řadě alternativních paradigmat. Není příliš zmiňován například lamarckismus, zjednodušeně teorie o dědičnosti získaných vlastností, i když některé experimentální umělecké projekty vlastně tiše předpokládají jeho fungování. Není náhodou, že jak Kac, tak Gessert citují jako autoritu fenomenálního amerického šlechtitele Burbanka, který byl, stejně jako jeho ruský protějšek Mičurin, především lamarckistou.⁶⁸

Není také využit potenciál symbiotické teorie Lynn Margulis, která namísto boje o život akcentuje mezidruhovou spolupráci. U řady biotech umělců by se dalo hovořit dokonce o jakémsi lysenkovském přístupu, tedy o víře v přeskokové změny druhů, v tomto případě uskutečněné prostřednictvím moderních technologií.

Bio umělci se také ani nezabývají biologickými teoriemi vzniku estetických jevů v přírodě, ke kterým by jejich snahy často měly blízko.⁶⁹ Jakkoliv se třeba Gessert věnuje Darwinovi, píše především o estetických názorech, vedoucích k formulaci evoluční teorie (teorie přírodního výběru), nikoliv však o hypotézách na téma vzniku estetických jevů, kterým se Darwin intenzivně věnoval. Kupodivu není odkazováno ani navazováno na teorie jiných biologů, kteří se zabývali vznikem estetických jevů v přírodě, jako třeba na *Umělecké formy přírody (Kunstformen der Natur, 1899–1904)* Ernsta Haeckela, snad nejznámějšího biologa a současně výtvarníka, věnujícího se „estetice organismů“. Ten se domníval, že živé organismy mají přirozenou tendenci k symetrii či pocitování estetických kvalit, a v tomto duchu také tvořil své tabule plné ornamentálně se projevujících živočichů, především těch nižších. Jakkoliv byla jeho práce známa a využívána jako inspirace pro umělecká díla na počátku dvacátého století a i když je v historicko-biologické i kunsthistorické literatuře

⁶⁷ Jde samozřejmě opět o určitou tendenci. Např. Thacker v již citovaném textu dokonce klade otázku, zda pokusy s umělou inteligencí, umělým životem a biomedii nesouvisí s pojetím vitalismu, který neredukoval život na mechanické či materiální principy, viz THACKER, „What Can Body Do?“, s. 128. Poněkud se ovšem obávám, že ve zbytku článku příliš vitalistického přístupu nenajdeme. Darwinistický přístup nalezneme také u pokusů s umělým životem (*A-life*), viz např. úvodní text „What’s New. Virtual Triops“ na stránkách *Artificial Life Lab*: <http://www.envirtech.com/artificial-life-lab.html> (cit. 5. 6. 2011).

⁶⁸ Kac zmiňuje, že Burbank „vymyslel“ mnoho nových organismů (KAC, „Transgenic Art“, s. 241); George GESSERT, „Playing God“, in: *Green Light*, s. 47, 50.

⁶⁹ Zcela příznačně jsem v časopise *Leonardo* našel jen jeden článek, který by se týkal vzhledu organismu. Ten byl věnován vzniku vojenského maskování na základě vlivu biologie – čili případu mimikrů, kryptického zbarvení. To je ovšem oblast proměn vnější formy organismů celkem snadno vysvětlitelná teorií přírodního výběru. Stranou ale zcela zůstává velké pole abundantních forem řady zvířat i rostlin, jednoduše funkčně nevysvětlitelných, jakkoliv často, nikoliv však výhradně, formovaných prostřednictvím pohlavního výběru.

Haeckel dodnes prezentován jako hlavní „estetizující“ a do umění přesahující biolog,⁷⁰ přesto se zdá, že mezi současnými umělci téměř upadl do zapomnění.

SHRNUTÍ

Cílem tohoto textu bylo především představit bio art jako velmi dynamicky se rozvíjející proud ve výtvarném umění. Text se zabývá jak vlastním pojmem či spíše sémantickým polem pojmu, tak bio artem jako proudem v současném umění se specifickou historií i zvláštním okruhem témat a problémů, na který je zaměřen. Především díky svému propojení se současnou biologií, resp. biotechnologiemi a zejména genetikou, nabízí tento umělecký proud řadu zajímavých projektů.

Předložený text se pokouší vymezit jednak bio art jako celek, jednak jeho jednotlivé podoblasti, stručně charakterizovat jejich vývoj a vymezit je vůči jiným uměleckým proudům pracujícím s přírodou (např. vůči land artu). Jako bio art jsou zde chápána díla, která buď vznikla za spolupůsobení živých organismů, nebo byly živé organismy začleněny do výsledného vystavovaného projektu s akcentem na kooperaci s nimi, stejně jako na propojení s oblastí biologie či šlechtitelství; toto propojení se někdy může projevit použitím metod či technologií těchto oborů, někdy ale může jít spíše o práci s idejemi či koncepty jimi prezentovanými. Je ovšem zřejmé, že ve vztahu bio artu k jiným proudům jde často o překrývající se oblasti a jednotlivá umělecká díla či projekty nelze jednoznačně přiřazovat pouze pod jeden pojem.

Po definiční části se text soustředil především na otázky a problémové okruhy, které díla bio artu otevírají a jež jsou akcentovány jak samotnými umělci, tak teoretiky. Obecně by se dalo říci, že hlavním tématem je překračování hranic mezi uměním, vědou a přírodou za použití živých organismů. Umělci se snaží tyto hranice rozostřit nebo zdůrazňují jejich překročitelnost či jistou arbitrárnost. To se týká obecně hranic mezi živým a neživým, umělým a přírodním, ale třeba i mezi jednotlivými říšemi organismů, které se v dílech značně prolínají.

Bio umělci uvažují o změně organismů pomocí biotechnologií a všeobecně o umělém výběru jako o pokračování přírodního výběru, přičemž

⁷⁰ U nás např. Petr WITTLICH, *Umění a život. Doba secese*, Praha: Artia 1986, s. 64, 68.

předpokládají jednotu evolučních procesů, které podle svých vlastních názorů vlastně nahrazují. Umělec zde obdobně jako kdysi alchymista urychluje vývoj probíhající v samotné přírodě. V některých smělejších tezích se uvažuje i o možnostech obohacovat přírodu těmito novými organismy. Bio umělci pak pochopitelně zohledňují otázky etiky, v menší míře i estetiky.

V závěru text ve formě určitého dodatku kriticky zkoumá poněkud problematické a ne zcela reflektované pojetí evoluce u bio umělců. Zdá se, že tak jako většina bio umělců do jisté míry opakuje již vědou provedené experimenty (bioluminiscence, zpětné šlechtění), tak i přebírá v podstatě nereflektované neodarwinistické paradigma a nezkouší jít příliš cestami alternativnějších biologických přístupů, což je určitě škoda.

“The Conceptual Artwork (Radical Conceptualism in Fiction)”

Abstract

The article focuses on works of art which introduce their recipients into a situation that in relevant respects violates the standard applicability conditions of our conceptual apparatus or of other components of our cognitive equipment (such artworks are referred to as “radically conceptual”). Two cases are distinguished: (a) artworks whose bearers (texts, sounds, configurations of lines or colours, three-dimensional objects, situations, or events) are entities whose perception or interpretation produces an effect of the kind mentioned (such entities are labelled “extreme”) and (b) artworks which “merely” include the representation of such entities. Artworks of the former kind (labelled “rigidly conceptual”) are paradigmatically represented by the late prosaic works of Samuel Beckett. Several short stories by Jorge Luis Borges are presented as examples of artworks of the latter kind (that is, of radically but not rigidly conceptual). Examples of the radically conceptual function outside the sphere of art appear in certain well-known philosophical thought experiments.

Klíčová slova

konceptualismus – pojmový aparát – interpretace – umělecká funkce – vztah textu a díla

Keywords

conceptualism – conceptual apparatus – interpretation – artistic function – text/work relationship

Autor vede oddělení analytické filosofie na Filozofickém ústavu AV ČR, přednáší filosofii jazyka na Filozofické fakultě a na Fakultě humanitních studií UK v Praze.

kotatko@flu.cas.cz

1 V následujících úvahách se ostatně nebudu vázat na oblast výtvarného umění: právě naopak, po většinu času se budu (z dobrých důvodů) zdržovat mimo její rámec, na poli krásné literatury a filosofie.

2 Srov. Lucy R. LIPPARD, „Escape Attempts“, in: *eadem* (ed.), *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1997, s. vii: „Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, unpretentious, cheap and/or ‚dematerialized.‘“ Na internetových stránkách Tate Collection se (v „Glosáři“) konceptuální umění vymezuje takto: „Conceptual artists do not set out to make a painting or a sculpture and then fit their ideas to that existing form. Instead they think beyond the limits of those traditional media, and then work out their concept or idea in whatever materials and whatever form is appropriate. They were thus giving the concept priority over the traditional media.“ *Tate Glossary*, heslo „Conceptual Art“, <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=73> (cit. 20. 8. 2011). Roli termínu „*idea*“ či „*concept or idea*“ v těchto vymezeních přejímá v mé formulaci specifitější termín „koncept umělecké funkce“.

UMĚLECKÉ DÍLO KONCEPTUÁLNÍ (RADIKÁLNÍ KONCEPTUALISMUS V LITERATUŘE) PETR KOŽÁTKO

V této stati nabídnu čtenáři ke kritickému posouzení dvojí definici termínu „konceptualismus“. Obojí se bude lišit od způsobu, jakým se tento termín užívá v teorii výtvarného umění, ve výtvarné kritice a v galerijní praxi. **1** V této sféře, chápu-li to správně, lze *konceptuální umělecké dílo* obecně vymezit vztahem funkce a média (čímž myslím matérii díla a techniky jejího zpracování): funkce je lhostejná vůči médiu, a to do té míry, že samotný popis identifikující funkci (a obecně: jakákoli forma „zveřejnění“ konceptu umělecké funkce) platí jako plnohodnotný způsob, jak ji uvést do chodu. **2** Východiskem následujících úvah nebude alternativní charakteristika vztahu funkce a média, ale vymezení specifické umělecké funkce, která má, jak věřím, stejně průkazný nárok na označení „konceptuální“: jejím základem je (dosti robustní) způsob, jakým dílo zasahuje náš konceptuální aparát. Toto vymezení bude obsahem definice *radikálně konceptuálního díla* v příští kapitole. V samotném závěru pak navrhnou další radikalizaci tohoto pojmu tím, že ho zesílím novou restrikcí: bude se týkat způsobu naplnění umělecké funkce a jejím výsledkem bude vymezení *rigidně konceptuálního díla*. Cílem je zachytit co nejpřesněji ten způsob interakce

mezi uměním a naším konceptuálním aparátem, který pokládám za nejproduktivnější.

|.

Konceptualismus v úzkém (radikálním) smyslu: pokus o definici

Tady je ohlášené omezení ve sféře funkce: budou mě zajímat výkony a díla, jejichž funkce je *konceptuální* v tom radikálním smyslu, že atakuje náš pojmový aparát a další složky naší kognitivní (případně praktické) výbavy. Místo aby jen spouštěla naše kognitivní mechanismy a poskytla jim příležitost k uplatnění, zasahuje do jejich chodu, brání jim, aby se rozeběhly navyklym způsobem, případně přepíná jejich možnosti, a tak odkrývá jejich meze. Nadále budu termín „konceptuální“ užívat v tomto zúženém smyslu (ve smyslu *radikálního konceptualismu*): výkony a díla, o nichž budu mluvit, tedy budou *konceptuální* ne s ohledem na vztah mezi funkcí a médiem (viz úvod), ale i s ohledem na specifickou („konceptuální“) povahu samotné funkce. Tu lze obecně vymezit takto:

Radikálně konceptuální dílo

- /1/ staví svého příjemce (vnímatele výtvarného objektu, čtenáře literárního textu, návštěvníka divadelního představení, posluchače hudební produkce) do situace, která vystavuje zatěžkávací zkoušku jeho pojmový aparát nebo vjemová schémata nebo zafixované způsoby vyhodnocování zkušenosti nebo interpretační návyky, případně vzorce vnějšího chování: alespoň některá z těchto složek naší kognitivní, případně praktické výbavy se zde (to jest: při vnímání a interpretaci této situace a v naší reakci na ni) nemůže uplatnit navyklym způsobem;
- /2/ účinkem (hlavním – ne nutně jediným), na nějž aspiruje dílo, je právě zakoušení této mezní či

3 Tento prožitek může mít řadu podob: pocit diskontinuity (například tam, kde situace vyžaduje náhlou změnu nastavení kognitivního aparátu), pocit tlaku či pnutí, jemuž jsou pojmová či vjemová schémata vystavena při uplatnění mimo sféru své běžné aplikability nebo při hromadění rozporů, pocit ztráty pevné půdy tam, kde kognitivní aparát nenachází oporu pro své uplatnění, pocit zahlcení jeho kapacity zkušenostní látkou, nebo naopak pocit, že aparát pracuje naprázdno, pocit vyvíjení úsilí (intelektuální energie) při překonávání překážky, a naopak pocit uvolnění (například tam, kde látka vzpirající se určitým kognitivním operacím se při změně zorného úhlu náhle podvolí), pocit balancování na hranicích aplikability dvou neslučitelných pojmů atd.

4 Text Borgesovy povídky i původní studie na menardovské téma obsahuje kniha Karel CÍSAŘ – Petr KOŤÁTKO (eds.), *Text a dílo. Případ Menard*, Praha: Filosofía 2004. V anglické verzi (přinášející obměněný soubor textů): Karel CÍSAŘ – Petr KOŤÁTKO – Martin POKORNÝ – Marcelo SABATES (eds.), *Text and Work. The Menard Case*, Amsterdam: Rodopi 2011.

kritické situace, případně její racionální reflexe.**3** Chcete-li v definici garantovat *umělecký status* díla, které navozuje uvedenou situaci a směřuje k uvedenému účinku, a jste-li přesvědčeni o existenci zvláštní *metafunkce* (sjednocující funkce propůjčující smysl všem funkcím nižšího řádu), která vyčleňuje umění mezi všemi ostatními sférami činnosti, měli byste připojit další podmínku:

/3*/ funkcí navození tohoto prožitku (viz /2/) není samoučelné uspokojení nebo frustrace nebo vytvoření (či potlačení) praktického návyku; a funkcí vyvolání případné reflexe (viz též /2/) není získání teoretického poznatku (jako u vědeckého experimentu), nýbrž...

Na prázdném místě pak bude charakteristika funkce, která podle vaší teorie zakládá uměleckou povahu díla. Otevřeně říkám, že v této věci nemám žádný návrh: nejsem si dokonce jistý, že klauzule /3*/ může být smysluplně završena a že by nějaká její verze měla být součástí každé definice uměleckého díla (nebo okruhu či typu uměleckých děl), která aspiruje na úplnost.

||.

(Radikálně) konceptuální literární výkon: Borges

Příjemcem, jehož poznávací výbava je vystavena tlaku či zátěži uvedené v definici (bod /1/), může být vnímatel výtvarného objektu, čtenář literárního textu, divák dramatického kusu, posluchač hudební skladby. Tady je příklad z krásné literatury, který vyvolal široký ohlas mezi filozofy, literárními teoretiky a estetiky. V Borgesově povídce *Autor Quijota Pierre Menard* se líčí pozoruhodný literární projekt provinčního intelektuála téhož jména.**4** Záměrem, který si Pierre Menard předsevzal, je vytvořit *text*, který bude slovo po slovu identický s textem Cervantesova *Dona Quijota*, ale díky

svému zakotvení v jiných společenských poměrech (v kulturní a politické situaci dvacátých let dvacátého století) bude nositelem radikálně odlišného *literárního díla*. Borgesův vypravěč poukazuje na řadu takových rozdílů, já se zmíním jen o třech:

5 Koho by přesto zajímaly, najde je (mimo jiné) ve stati Petr KOŤÁTKO, „Text, dílo, interpretace. K implikacím Menardova případu“, in: CÍSAŘ – KOŤÁTKO, *Text a dílo*, s. 171–196.

/a/ V Menardově *Quijotovi* funguje španělština počátku sedmnáctého století jako archaismus – což je kvalita, která významně vstupuje do literární konstrukce díla. V případě Cervantesova *Quijota* je tentýž jazyk (v tomto ohledu) bezpříznakový: jde prostě o jazyk autorovy doby. Totéž se týká volby místa a času.

/b/ V Menardově románu rozpoznáváme mezitextové odkazy, které by bylo anachronické vkládat do Cervantesova *Quijota*, například k romantické literatuře devatenáctého století, k uměleckým či politickým manifestům počátku dvacátého století atd.; a samozřejmě, klíčový odkaz, který Cervantesův *Quijote* (přes všechny případy autoreference) zahrnovat nemohl – odkaz k Cervantesovu *Quijotovi* jako zásadnímu dílu západní literatury se staletou interpretační tradicí.

/c/ Do interpretace dějů a promluv, které líčí vypravěč Menardova *Quijota*, zasahují postoje, které by bylo anachronické promítat do Cervantesova *Quijota*: například chválu vojenských ctností, kterou pronáší *Quijote*, když porovnává vojenství a vědu (ve známém monologu z kap. XXXVIII prvního dílu), bychom měli číst doslovně, je-li součástí díla vysloužilého žoldnéře z doby španělských výbojů – zatímco v románu napsaném v atmosféře pacifismu po první světové válečné apokalypse nabývají tatáž slova ostře ironického smyslu.

Detaily nejsou podstatné: 5 jde o povahu Menardova projektu. Jeho uskutečnění není o nic snadnější a o nic méně tvůrčí než Cervantesův literární výkon. Menardův záměr nelze naplnit prostým opsáním Cervantesova

6 Jak konstatovali Jakub Stejskal a Václav Magid (v diskusi na konferenci „Důsledky konceptualismu“), uskutečnění Menardových plánů není podmínkou fungování jeho projektu. Samotný popis projektu v Borgesově textu je účinnou výzvou našemu intuitivnímu pojmu literárního díla a našemu „přirozenému“ interpretačnímu postoji: dokladem je ohlas Borgesovy povídky v literární teorii a estetice. Koneckonců, v závěru povídky se nám pod titulem „nové umění četby“ nabízí obecně dostupný způsob, jak dosahovat „menardovského efektu“ bez Menardova literárního výkonu: číst *Dona Quijota*, jako by byl napsán po první světové válce, číst *Odysseu*, jako by byla napsána za Augustových časů atd. Menardův projekt (jak ho popisuje Borgesův vypravěč) tak splňuje současné kritérium konceptuálnosti zmíněné v úvodu (srov. zvl. pozn. 2) a naši definici radikálně konceptuálního díla.

textu, případně úpravou nějakého výtisku Cervantesova *Quijota* (přepsáním jména autora a roku prvního vydání). Menard sám vidí svůj úkol jinak: zkonstruovat původní literární projekt zakotvený intelektuálně, emocionálně, morálně, esteticky atd. ve druhém desetiletí dvacátého století a dovést ho (to jest detailně ho vypracovat) do podoby završeného románu – jehož text bude ovšem identický s textem Cervantesova *Quijota*. Toto vypracování mělo – jak čteme u Borgese – podobu tisíců stran poznámek plných variant, škrťů, metodických komentářů atd. Tato práce přesáhla autorovy síly a nebyla nikdy završena: Menard dokončil jen fragment svého *Quijota* a všechny přípravné texty spálil: zůstalo tedy jen svědectví Borgesova vypravěče o jejich existenci a o projektu, který se v nich měl naplnit.

Předpokládejme ale, že projekt *byl* naplněn⁶ a zkusme pohlédnout na výsledek jako na *konceptuální umělecké dílo*. Vyvstává otázka, co všechno patří mezi složky tohoto díla. Pro větší názornost si ji postavme taktó: jaké exponáty by měla zahrnovat výstava, na níž by bylo Menardovo dílo předvedeno jako (složité strukturovaný) vizuální objekt? Tady je můj seznam:

/a/ Výsledný rukopis Menardova *Quijota*.

/b/ Fascikl přípravných textů.

/c/ Výtisk prvního vydání Cervantesova *Quijota*.

(Všechny písemnosti jsou samozřejmě volně dostupné k listování: návštěvník se tak může mimo jiné přesvědčit namátkově o tom, že Menardův a Cervantesův text jsou typově identické.)

/d/ Objekty, které by (jako *pars pro toto*) zastupovaly společenské poměry či situace, v nichž vznikl první a druhý *Quijote* – přesněji řečeno ty jejich parametry, jejichž vzájemný kontrast činí z obou románů zásadně rozdílná díla. Případně výklad, který by verbálně plnil stejnou funkci.

Podstatné je, že *text* Menardova *Quijota* je zde jen jedním z exponátů: prezentací Menardova *Quijota* jako *literárního díla* je až soubor všech předmětů ze seznamu. Tento soubor může zároveň sloužit jako vizualizace konceptuálního vztahu mezi textem a dílem: je to demonstrace faktu, že *text* není výlučným nositelem díla ani dostačující bází jeho interpretace. Jinými slovy: identifikovat *text* ještě neznamená identifikovat dílo, a proto jedno nemůže být totožné s druhým, jak tvrdí tzv. textualisté.⁷

To je radikální výzva našemu přirozenému (naivnímu) pohledu na věc, v němž nám literární dílo splývá s *textem*, tak jako nám výtvarné dílo splývá s výtvarným objektem nebo hudební dílo s jeho provedením či partiturou. Zkouška, které nás vystavuje situace navozená v takové expozici, tedy útočí na náš pojem literárního díla: při vnímání této konstelace (v níž se nám dvě instance *téhož textu* předvádějí jako zásadně *rozdílná díla*) *zakoušíme* nemožnost aplikovat náš pojem díla navyklym způsobem. *A reflexe* tohoto zážitku (pokud k ní přistoupíme) nám umožní identifikovat problém či kritické místo v naší *konceptuální výbavě*.

Tato úvaha stála na přímočarém přenesení pojmové distinkce (*text–dílo*) ze světa literatury do vizuální sféry, a to bez jakékoli výtvarné invence – výsledný projekt instalace (přiznáme-li mu vůbec tento název) byl proto nutně poněkud mdlý. Zůstaneme-li na půdě krásné literatury (což lze jen doporučit), bude mít recepce Menardova díla podobu četby jeho *Quijota*, což znamená: četby Menardova *textu* spojené s vědomím okolností jeho vzniku (navozeným dejme tomu předmluvou editora a udržovaným příležitostnými odkazy na Menardovy přípravné poznámky) a s průběžnou konfrontací s Cervantesovým *Quijotem*. Ta by měla zahrnovat vědomí identity obou *textů* a ústít v reflexi zásadní rozdílnosti obou *děl* (v konkrétních parametrech, o nichž byla řeč, a v bezpočtu dalších). Tento komplexní zážitek bude stejně účinným útokem

⁷ Viz např. Catharine Z. ELGIN – Nelson GOODMAN, „Interpretations and Identity. Can the Work Survive the World?“, in: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Londýn: Routledge 1988, s. 49–65.

8 Ve známém Hobbesově příkladu jde o Theseovu loď, viz Thomas HOBBS, *English Works of Thomas Hobbes*, sv. 1, *Elements of Philosophy*, I, *Concerning Body (De corpore*, 1655), Londýn: Bohn 1839, s. 136.

na náš pojem díla (a na čtenářské návyky, v nichž je zakotven) jako návštěva výstavy, kterou jsem popsal výše.

|||.

Myšlenkový experiment a konceptuální otřes: filosofie

Dějiny filosofie nám nabízejí působivou řadu obrazů a fiktivních konstrukcí, jejichž účinek je téhož druhu jako v případě Menardova projektu: navozují situace, v nichž zjišťujeme, že nejsme schopni aplikovat některý z našich klíčových pojmů způsobem, na který jsme zvyklí. Proslulý výrok Kréšana, který říká „Všichni Kréšané jsou lháři“, nás má uvést do bezvýchodné situace při pokusu aplikovat pojem *pravdy* (tj. rozhodnout, zda jde o pravdivé nebo nepravdivé tvrzení). Představa lodi,⁸ na níž postupně vyměňujeme shnilá prkna za nová, až v průběhu času nezůstane z původních prken ani jedno, paralyzuje stejně účinně náš pojem *identity* (jde nebo nejde o tutéž loď jako na začátku – a pokud ne, od kterého okamžiku jsme oprávněni říci, že jsme vyměnili starou loď za novou?). Takové myšlenkové experimenty splňují první i druhou podmínku naší definice konceptuálního díla; třetí podmínka, kterou jsem odmítl dokončit (viz první kapitola), by měla být samozřejmě postavena tak, aby ji naše příklady *nesplnily* – mají-li zůstat za hranicemi umění. Splnění prvních dvou podmínek by ale mělo stačit k tomu, aby nás případy tohoto druhu zajímaly jako funkční analogie konceptuálních uměleckých děl.

Dvojnásob by to mělo platit v případě myšlenkových experimentů, které se strukturně blíží Menardovovu případu. Jak si vzpomeneme, konceptuální otřes vyvolaný Menardovým činem se týkal *lokalizace díla*: literární dílo nelze beze zbytku situovat do textu,

a analogicky výtvarné dílo do vizuálního objektu nebo hudební dílo do jeho partitury či koncertního provedení, jak ukázali autoři, kteří (s výslovným odkazem na Borgese) konstruovali případy *à la* Menard v těchto sférách.⁹ Ve filosofii konce minulého století sehrály zásadní roli diskuse o myšlenkových experimentech, které měly analogicky ukázat, že naše *myšlenky* a *významy* našich jazykových promluv nelze beze zbytku *situovat do naší mysli*. V přímočaré dikci anglosaské filosofie: „thoughts and meanings are not in the head“. Nebo o něco přesněji: naše mysl je příliš úzká na to, aby se do ní vešly obsahy našich myšlenkových a komunikativních aktů. Nejznámější experiment tohoto druhu zvaný *Twin-Earth* (nebo *Twin-Water*), jehož autorem je Hilary Putnam,¹⁰ má galaktické rozměry a kosmické lodě v něm cestují mezi Zemí a jejím vesmírným duplikátem: nic takového zde nemám v plánu. Namísto toho popíši performanci, v níž lze dosáhnout stejného účinku s mnohem menšími náklady. Její (melancholický) aktér sedí ve vinárně A a v jistém okamžiku pocítí nutkání vyslovit větu „Tady jsem našel smysl života“. Učiní tak a upadne do hlubokého spánku. V bezvědomí je přenesen do vinárny B, k nerozeznání podobné výchozímu stanovišti. Po probuzení pocítí stejné nutkání jako v A a pronese podruhé známou větu. Domnívá se, že vyslovil totéž tvrzení jako před usnutím a že jím vyjádřil totéž přesvědčení. Ve skutečnosti jeho „tady“ (a odpovídající prvek jeho přesvědčení) odkazuje k jinému místu: přesvědčení, které ovládlo jeho mysl a přimělo ho promluvit v B, tedy nemůže být identické s tím, které podnítilo jeho projev v A. První přesvědčení je pravdivé tehdy a jen tehdy, když mluvčí našel smysl života v A; druhé je pravdivé právě tehdy, když jej našel v B.

K určení *obsahu* (a s ním i pravdivostních podmínek) myšlenkových a komunikativních aktů tedy nestačí identifikovat *stav naší mysli*: ten je totožný v obou případech. Vnější okolnosti

⁹ Srov. zvl. Arthur C. DAN-TO, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1981; Jerrold LEVINSON, „What a Musical Work Is?“, in: *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca, NY: Cornell University Press 1996.

¹⁰ Viz Hilary PUTNAM, „The Meaning of ‚Meaning‘“, in: *Mind, Language and Reality*, Cambridge: Cambridge University Press 1975.

11 Svou pozici ve sporu mezi externalisty a internalisty jsem se pokusil vyložit v knize *Interpretace a subjektivita*, Praha: Filosofía 2006, kap. C.

(v našem případě změna místa) vstupují do myšlených a komunikovaných obsahů způsobem, který nemusí být pod naší kontrolou: v důsledku toho nemáme plnou evidenci o tom, co *vyjadřujeme* svými promluvami a co *myslíme* ve svých přesvědčeních, záměrech, přáních atd. Naše performance tak otrásla jedním z klíčových předpokladů zakotvených v obecně sdílené intuici: přesvědčením, že sice nevím bezpočet věcí, ale stoprocentně vím, co si myslím. Zároveň podlomila vlivnou filosofickou tradici, která na tomto předpokladu staví (na počest Reného Descartesa bývá označována jako *karteziánská*). Její místo se nyní se vši razancí snaží zaujmout nová doktrína zvaná *externalismus*: do identifikace obsahů toho, co myslíme či komunikujeme, podstatně vstupují *vnější faktory*.**11**

Pokládáte-li právě popsanou performanci za příliš namáhavou (nechce-li se vám vláčet bezvládné tělo z místa *A* do místa *B*), můžete přejít od posunů v prostoru k posunům v čase: mluvčí pronese dvakrát za sebou větu „Dnes jsem našel smysl života“ a – aniž to tuší – mezi oběma promluvami odbije půlnoc. Je zřejmé, že tok času může zasahovat do obsahu našich myšlenek a promluv stejně radikálně a stejně nezbadatelně jako pohyb v prostoru. A stejnou roli může sehrát záměna předmětů: mluvčí vysloví větu „Toto mi upekla Marie“ s gestem směřujícím ke kousku jablečného závinu *X* a po chvíli zopakuje tutéž větu s gestem ve stejném směru. Pokud jste mezitím potají nahradili kousek *X* kouskem *Y*, k nerozeznání podobným *X*, bude účinek přesně stejný jako v předchozích pokusech. Vadí-li vám, že promluvy, které v těchto performancích hrají klíčovou roli, závisejí na těžko předvídatelných spontánních hnutích mysli mluvčího, můžete je vyvolávat cíleně volenými otázkami. Pokud při tom sledujete tok času, jehož si mluvčí není vědom, nebo inscenujete posuny v prostoru či manipulujete s předměty způsobem, který mluvčímu uniká, vytvoříte situace, v nichž

mluvčí pronáší dvě různá (v krajním případě vzájemně neslučitelná) tvrzení a zastává dvě různá přesvědčení, přestože věří, že tvrdí a myslí stále totéž.

IV.

Nebýt pánem své látky: Beckett

Pokusy tohoto druhu jsou vysoce *manipulativní*: inscenujete proměny vnějších faktorů, a tím vyvoláváte změny něčeho tak zdánlivě *privátního*, jako jsou obsahy přesvědčení vašeho protějšku (vaší oběti), aniž si toho je vědom – protože interně (v hranicích jeho mysli) zůstává všechno beze změny. Mohlo by se zdát, že konceptuální umění v úzkém smyslu naší definice radikálního konceptualismu je z povahy věci stejně manipulativní, konstruktérské nebo chcete-li inženýrské povahy jako naše experimenty. Tvůrce má situaci pod kontrolou: suverénně nakládá se svým materiálem, aranžuje situace nebo vytváří jiné druhy struktur naplňující jeho schéma a vystavuje jim vnímatele, aby u něj vyvolal předem vykalkulované účinky.

Nelze popřít, že konceptuální umělecký výkon, stejně jako jakýkoli jiný, může mít příležitostně právě takovou povahu: jeho podstata k tomu ale nezakládá zvláštní dispozice. Je mnohem snadnější získat technickou suverenitu či dril v aplikaci našich konceptuálních schémat a dalších složek naší kognitivní výbavy a v jejich využívání v různých kreativních konstrukcích než se stát mistrem ve vytváření situací, v nichž jejich fungování zadrhává či vážne. Jinými slovy, konceptuální tvůrce nemá – v porovnání s ostatními – zvláštní motivaci či předpoklady etablovat se v nějakém médiu jako mistr, který si osvojil (případně instrumentálně zdokonalil) techniky nakládání s jistou matérií, aby učinil vnímatele díla předmětem jejich působení. Samuel Beckett, jehož pokládám

12 Israel SHENKER, „An Interview with Beckett“ (1956), in: Raymond FEDERMAN – Lawrence GRAVER (eds.), *Samuel Beckett. The Critical Heritage*, Londýn: Routledge 1997, s. 162.

13 Samuel BECKETT, *Dream of Fair to Middling Women*, New York: Arcade 1993, s. 119–120.

14 SHENKER, „Interview with Beckett“, s. 162.

15 *Ibid.*

16 Z tohoto hlediska se mu i Kafka jeví jako málo radikální. Srov. např.: „Kafkovu hrdinovi je vlastní koherence cíle. Je ztracený, ale ne duchovně neurčitý, nerozpadá se na kusy. Moji hrdinové se, jak se zdá, rozpadají na kusy.“ *Ibid.*

17 Přímoú paralelou na půdě filosofie je Wittgensteinovo pojetí jazyka jako „mlhovinové masy“ („*nebulous mass of language*“), Ludwig WITGENSTEIN, „Hnědá kniha“, in: *Modrá a hnědá kniha*, Praha: Filosofie 2006, I., 5, s. 108) a odmítnutí jakéhokoli pokusu vnášet do ní ostré kontury a iluzi systému. To je důvod, proč pozdní Wittgenstein důsledně opouští teorii jako formu zkoumání jazyka: programové *a-teoretická* podoba jeho *Filosofických zkoumání* je přímým protějškem *anti-románů* Beckettovy triologie.

(z důvodů, které by měly být brzy zřejmé) za velkého konceptuálního tvůrce na poli literatury, vyjadřuje svůj postoj k látce slovy: „I am not master of my material“ **12** Naopak pány své látky, manipulátory s látkou, proti nimž se vymezuje, jsou pro něj mistři realistického vyprávění, ale právě tak jeho někdejší učitel James Joyce. O Balzacovi říká Beckett mimo jiné toto: „Číst Balzaca znamená mít pocit chloroformovaného světa. Je absolutním pánem své látky, může s ní dělat, co se mu zlíbí, může předjímat a vykalkulovat tu nejnepatrnější nahodilost, může napsat konec knihy, ještě než dokončil první odstavec [...]“ **13** Ve stejném smyslu, i když v nápadně kolegiálnějším duchu, se Beckett vyjadřuje o Joyceovi, když srovnává jeho vztah k látce se svým: „[...] rozdíl je v tom, že Joyce byl skvělý manipulátor s látkou, možná ten největší. Nutil slova odvést absolutní maximum práce. [...] Práce, kterou dělám já, je toho druhu, že nejsem pánem své látky.“ **14** Proti Joyceově „omniscience and omnipotence“ staví Beckett svou „impotence, ignorance“ **15** To není rezignovaný povzdech, ale *programové prohlášení*. Beckettovský umělec není inženýr, konstruktér manipulující látkou pomocí suverénně zvládnutých technik, ale tvůrce, který dává v látce (ať už ji chápeme jako slova, jako živel vyprávění nebo dramatického předvádění, jako tvary, situace či konfigurace předmětů) promlouvat těm stranám světa a našeho života v něm, k nimž je vnímavější než druzí. Beckettova senzitivita mu dává zakoušet svět jako chaos, v němž není místo pro smysluplné jednání (jehož jednotu zajišťují kauzální vztahy a průběžné vědomí cíle), a tedy ani pro osobní integritu a koherentní životopis **16**

Přijmete-li tento pohled na svět a jste-li ochotni vyvodit z něj konsekvence na literárním poli, jsou pro vás tradiční narativní techniky – sloužící ke konstruování (a proplétání) souvislých dějových linií – principiálně nepoužitelné. V Beckettových očích jsou to nástroje manipulace s látkou, retušování všeobecného zmatku a vyvolávání iluze řádu. **17** Dílo by (podle

Becketta) nemělo vytvářet takové iluze o světě, ale ani o *sobě samém*. Nemělo by se vydávat za ostrůvek řádu uprostřed všeobecného zmatku: naopak má vystupovat jako jeho *produkt*, jako tvar, v němž se nám zmatek stává viditelným. Pro umělce to neznamena rezignovat na formu, ale naopak hledat formu, která nechá *promlouvat chaos*: „najít formu, která by obsáhla zmatek, to je úkol současného umělce“.¹⁸ Pro vývoj Becketta jako prozaiika to především znamená, že se nikdy nezastaví, aby se uzavřel a opevnil v nějakém souboru narativních technik, přivedl jej k dokonalosti a využil všechny jeho možnosti – „přiměl jej odvést absolutní maximum práce“.¹⁹ Tento vývoj má podobu neustálého stupňování důslednosti až ke konečnému rozchodu s větnou strukturou v pozdních textech.

Na jiném místě jsem se pokusil ukázat, jak se klíčová funkce, kterou Beckett připisuje literárnímu dílu (předvést podoby všeobecného zmatku, které nejsilněji zasahují náš život), uskutečňuje v jeho románové trilogii.²⁰ Beckettovy texty (zpravidla) *nemluví* o nepřítomnosti řádu a smyslu, ale *dávají nám ji pocítit* v opakovaných pokusech o souvislé vyprávění a v jejich selháních, v permanentních revokacích, v hromadění kontradikcí, v systematickém zpochybňování významů slov a vypovídacích funkcí věty, v zhroucení označovací funkce gramatické první osoby (a s tím i literární funkce *Ich-formy*) atd. V těchto parametrech vypravěčova výkonu přede mnou (jako před čtenářem) vyvstávají obrysy jeho situace a povaha světa, do níž takové situace zapadají: přesněji řečeno *zakouším ji sám* ve svých pokusech uplatnit při čtení jeho vět své interpretační návyky, ve svých náběžích na kontinuální čtení a v jejich kolapsech.

¹⁸ „What I am saying does not mean that there will be henceforth no form in art. It only means that there will be a new form and this form will be of such a type that it admits the chaos and does not try to say that chaos is really something else. [...] To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now.“ Tom DRIVER, „[Interview with Beckett] in *Columbia University Forum*“ (1961), in: FEDERMAN – GRAVER, *Samuel Beckett*, s. 243.

¹⁹ Jak říká o Joyceově zacházení se slovem (SHENKER, „Interview with Beckett“, s. 162).

²⁰ Viz Petr KOŤÁTKO, „Samuel Beckett. Hledání správné věty“, in: Karel CÍSAŘ – Petr KOŤÁTKO (eds.), *Beckett. Filosofie a literatura*, Praha: Filosofia 2011, s. 33–68. Romány BECKETTovy trilogie vyšly v překladu Tomáše Hrácha: *Molloy*, Praha: Argo 1996; *Malone umírá*, Praha: Argo 1997; *Nepojmenovatelný*, Praha: Argo 1998.

V.

Zobecnění: rigidní konceptualismus

Pro literární dílo to je bezpochyby velmi účinný

21 Jak jsme si připomněli v třetí kapitole, věty s indexickými prvky (jako je „tady“, „ted“, „toto“, „dnes“ atd.) jsou schopny vyjádřit kompletní propoziční obsah jen díky příspěvku kontextu: indexy představují místa, jimiž do vyjádřené propozice (a tedy do významu promluvy) proniká vnější svět. Stejně podstatně zasahuje kontext do určení aktuálního významu homonym (který z významů slova „tabule“ je aktuální v daném kontextu?) nebo ilokuční síly promluv (má „Přijdu“ v daném kontextu funkci předpovědi, slibu nebo hrozby?).

22 Borgesovy povídky, na něž odkazují v této stati, vyšly česky mimo jiné v souboru Jorge Luis BORGES, *Nesmrtnost*, Praha: Hynek 1999.

– a zároveň vzácně přímočarý – způsob, jak být *radikálně konceptuální* ve smyslu naší definice z první kapitoly. Než se jej pokusím zobecnit v další (poslední!) definici, shrňme si, co se tu přesně odehrává. Beckettův text navozuje obraz světa, který je vážnou výzvou našemu intelektu, představivosti i senzitivě – především těm jejich funkcím, které směřují k rozpoznání či navození řádu. Fikční světy narativních literárních děl si jako interpreti zpravidla skládáme z propozičních obsahů, které vyjadřují věty literárního textu – díky svému konvenčnímu významu a na pozadí kontextu, v němž jsou užity vypravěčem. **21** Tyto zdroje vyjadřovací schopnosti vět ale v Beckettových textech permanentně selhávají. Povaha beckettovského světa se ukazuje právě v těchto (a dalších) narativních kolizích a obecně ve *výkonu* vyprávění, který je jimi zasažen: konstituce fikčního světa je zde tedy spíše *performativní* než *reprezentační* v tradičním smyslu (ve smyslu referenční funkce slov a schopnosti vět či promluv vymezovat své pravdivostní podmínky, a tak identifikovat stavy věcí). To je umožněno tím, že *výkon vyprávění* a s ním i pozice vypravěče a rezervoár jazykových prostředků, které má k dispozici, je zde důsledně situován do světa, o němž *se vypráví*: díky tomu se povaha tohoto světa může *ukazovat* v performativních parametrech vyprávění, místo aby se o ní „pouze“ *mluvilo*.

Význam tohoto kroku (důsledného zahrnutí výkonu vyprávění do světa, o němž se vypráví) vynikne v konfrontaci s díly, kde by měl stejně radikální důsledky jako u Becketta, ale kde se *nepodniká*. Známa Borgesova povídka *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius***22** popisuje společenství sdílející radikálně idealistický obraz světa: největší prostor zde zabírá obšrný výklad toho, jak se idealismus, uplatňovaný (a prožívaný) se vši důsledností, promítá do struktury jazyka obyvatel Tlönů, do jejich vědy, literatury atd. Borgesův vypravěč ale o těchto důsledcích mluví z pozice, která je vůči nim dokonale *imunní*: vyprávění je *nepředvádí* ve své syntaxi, sémantice a literární konstrukci, ale *popisuje*

je ve „standardním“ (i když literárně kultivovaném) jazyce. V Borgesově povídce *Knih z písku* se líčí podivuhodný objekt: kniha, v níž nikdy nedojdete na konec nebo na začátek, mezi každé dva listy, které po sobě na první pohled bezprostředně následují, vám při sebezpozornějším listování nezbadatelně vklouznou další atd. Tento popis je působivou výzvou pojmovým schémátům, v nichž běžně uvažujeme o hmotných objektech, právě tak jako naší představivosti (vizuální i motorické). V tomto ohledu jde o *radikálně konceptuální* dílo, tak jako jím byla povídka o Tlön, v níž se náš intuitivně realistický postoj ke světu střetl s detailně vypracovanou idealistickou alternativou. A tak jako tady i v *Knize z písku* vychází útok na náš pojmový aparát ze sféry toho, o čem se mluví – a ne ze způsobu, jakým se o tom mluví. Jedna věc je *popsat*, jak se chová nekonečný objekt, když se s ním snažíme zacházet jako s konečným. Jiná věc je vytvořit *text*, který se tak chová, když se ho pokoušíme číst: text expandující do nekonečna – nejspíš díky tomu, že bude ve své sémantické konstrukci skrývat nějaký (literárně produktivní) druh nekonečného regresu. To první je běžná literární aspirace, to druhé je ten nejradikálnější literární záměr, jaký lze pojmut. *Nepopisovat* ze standardní, obecně sdílené pozice nějaké stavy věcí dovedené do krajnosti, ale *dovést do krajnosti samotný text*: vytvořit text jako exemplář nebo produkt těchto extrémních stavů věcí.²³ Nebo obecněji: *vytvářet extrémní entity* (entity, jejichž vnímání má účinky vymezené v definici radikálně konceptuálního díla v první kapitole) namísto pouhých *reprezentací* extrémních entit.

Umělecká díla, jejichž nositeli jsou entity tohoto druhu (ať už jde o texty, útvary z linií či barevných ploch, trojrozměrné objekty, situace či události), nazvěme pracovně *rigidně konceptuální*. Jak je už z tohoto vymezení zřejmé, každé rigidně konceptuální dílo je *ipso facto* radikálně konceptuální – ale ne obráceně. Texty Beckettovy románové trilogie jsou

²³ Některé z předchozích formulací přejímám ze své stati „Vyprávění jako performance. Vypravěč v kondici a vypravěč v rozkladu“, *Svět literatury*, roč. 21, 2011, č. 43, s. 57–65.

²⁴ Jak upozornil Jiří Černický, totéž platí beze zbytku o Joyceově *Odysseovi*: význam, který jsem připsal výše Beckettovu vymezení proti Joyceovi (ve věci „ovládnutí látky“) nemění nic na tom, že *Odysseus* nebo *Finnegans Wake* jsou extrémní objekty ve smyslu naší definice.

25 Děkuji Jiřímu Černicému, Václavu Magidovi, Jakubu Stejskalovi a dalším účastníkům diskuse na konferenci „Důsledky konceptualismu“, stejně jako anonymnímu recenzentovi předchozí verze této stati, za inspirativní kritiku, která se promítla do konečné podoby textu.

rigidně, a tedy i radikálně konceptuální.**24** Borgesova *Kniha z písku* a jeho *Tlön* jsou radikálně, ale ne rigidně konceptuální texty – z důvodů, které jsem vyložil před chvílí. Proslulá skladba 4'33" (*Four, thirty-three*) Johna Cage je rigidně, a tedy i radikálně konceptuální: drasticky převrací samotné schéma vnímání hudebního díla tím, že nás zaměřuje na poslech kontinuálního ticha *jako hudební skladby*: jediné, co vstupuje do našeho akustického pole při poslechu této kompozice, jsou „rušivé“ vnější zvuky, přesněji řečeno přestává být zřejmé, co je zde „uvnitř“ a co je „vně“ skladby (náš sluch tak přechází z jednoho modu vnímání do druhého podobně jako náš zrak při pohledu na Neckerovu krychli). Akustický útvar, který tak rozvrací zažitý *modus vnímání hudební skladby*, je bezpochyby *extrémní* přesně po způsobu *extrémních entit*, o nichž byla řeč v předchozím odstavci. Duchampova *Fontána* je rigidně, a tedy i radikálně konceptuální dílo z analogických důvodů: samotným vystavením (resp. samotnou manifestací takového záměru) se stal z pisoáru extrémní objekt, který ukázal meze tradičního *konceptu výtvarného díla* a vynutil si jeho revizi. Naproti tomu Borgesův *Autor Quijota Pierre Menard*, který atakuje tradiční *pojem literárního díla* (srov. druhou kapitolu), není extrémní objekt v našem aktuálním smyslu, ale *reprezentuje* (narativně) takový objekt (Menardova *Quijota*). Je proto radikálně, ale ne rigidně konceptuální.**25**

“Enunciation and Singularity”

Abstract

The aim of the essay is to base the subject of literary theory on the concept of singular enunciation. The starting point is a comparison of the concept of singularity in the later Roland Barthes (*La chambre claire*, 1982) and in the discourse linguistics of Émile Benveniste. Unlike Barthes's “science of the singular”, Benvenistian linguistics does not understand singularity as an arbitrary complication in a coded field, but rather as a determination of a specific level of significance, which is constituted together with each act of enunciation. Such a concept of the singular then represents the basis for the next part of the essay, in which poetic enunciation is defined relative to the degree of accessibility of the singular enunciation.

Klíčová slova

Roland Barthes – Émile Benveniste – promluva/výpověď – strukturalismus – diskursivní lingvistika – singularita

Keywords

Roland Barthes – Émile Benveniste – enunciation – structuralism – discourse linguistics – singularity

Autor je doktorandem obecné a srovnávací literatury na Ústavu české literatury a literární vědy na Fiozofické fakultě UK v Praze. Zabývá se fenomenologií literatury, strukturalismem, francouzskou „novou poetikou“ a Benvenistovou teorií jazyka. Studie vznikla v rámci projektu „Pražská škola a problematika významu literárního díla“ GAUK 318111.

kobltpost.cz

VÝPOVĚĎ A SINGULARITA

TOMÁŠ KOBLÍŽEK

Východisko předkládaných úvah spočívá v myšlence, že předmětem literární vědy snad není literatura jakožto obecná kategorie a že úkol vědy o literatuře primárně nespočívá v popisu definičních rysů, skrze které by se jednotlivá díla vřazovala do okruhu jakési literární *species*.¹ Aniž bychom popírali význam veškerých analýz směřujících k takovému pojmu literatury, rádi bychom prověřili tezi, jež se vůči tomuto přístupu v jistém ohledu vyhraňuje: Domníváme se, že při uchopení jakékoliv promluvy jako promluvy básnické nerozhodují v první řadě znaky, jež lze v jednotlivých výpovědích opětovně identifikovat, ale přístupnost zvláštního, neparafrázovatelného sdělení, které daná výpověď podává.² Předpokládáme přitom, že smysl vědy o literatuře se odvozuje z faktu, že tomuto unikátnímu či „rozhodujícímu“ významu promluvy lze pokaždé nejen porozumět, ale že je zároveň možné rozvrhnout obecnější prizma, které by v jednotlivých případech jedinečné sdělení zachovávalo.³

¹ Jako paradigma onoho přístupu, vůči němuž by předkládaný projekt mohl představovat alternativu, lze chápat klasickou strukturální poetiku uchopující literární dílo za pomoci opozice *langue a parole*. Například Tzvetan TODOROV – jakožto význačný představitel francouzského literárněvědného strukturalismu – v návaznosti na metody moderní lingvistiky poznamenává, že cílem vědy o literatuře není „popis jednotlivého díla, označení jeho smyslu, ale stanovení obecných zákonů, jichž je ten který text produktem“ (*Poetika prózy*, Praha: Triáda 2000, s. 14). O něco dále pak autor upozorňuje, že z hlediska poetiky je „[v] každém jednotlivém díle [...] spatřována manifestace abstraktní a obecné struktury. Dílo je pouze jednou z jejích možných realizací“ (*ibid.*, s. 15). Předmětem poetiky tedy není zvláštní, jedinečný projev, ale repertoár jistých rysů, které procházejí napříč jednotlivými promluvami. Tyto rysy pak umožňují jednotlivé výpovědi nahlížet jako instance jisté „transcendentní“ struktury, která určuje, zda daná promluva náleží či nenáleží do sféry literatury.

² Pojem „básnický jazyk“ zde budeme klást jako opozitum k takovému typu výpovědi, u nichž jedinečný význam nepostřehujeme. Principiálně vzato, pod pojem „básnický jazyk“ tedy můžeme zařadit i takový typ výrazu, který z hlediska formálního spadá do kategorie „próza“ (promluva, jež není vázána ve verších).

³ Jak ještě uvidíme níže, jedná se ve skutečnosti o to vytknout toliko jistou *perspektivu* či úhel pohledu na literaturu a nikoliv rozvíjet hledisko, které nám umožňuje a které nás nutí konstatovat stabilní či „deformující“ rysy výpovědi. Identifikace jednotlivých rysů, resp. konstatování jejich absence, totiž již samo předpokládá určitý pojem básnické promluvy – promluva se v něm vyjevuje jako individuální *parole*, v níž se realizuje příslušná abstraktní struktura. V předkládaném textu směřujeme k perspektivě, podle které se každá výpověď realizuje, aniž by jí předcházela nějaká „literární možnost“, básnický repertoár. Vzniká tak „pojem“ výpovědi, jež nás nutí vnímat každou výpověď odděleně a nechávat ji primárně jako realizaci, případně jako deformaci „básnického kódu“.

Dovolujeme si tvrdit, že předestřená teze není jakýmsi svévolně kladeným nárokem na literární vědu, nýbrž vyjádřením zcela běžného postoje k literatuře: Východiskem, které hodláme v jednotlivých zkoumáních zachovávat a dále projasňovat, je běžná zkušenost s jistým typem promluvy, běžné, „nerafinované“ porozumění fenoménu literatury. Takový postoj – jak jsme již naznačili – jednak charakterizuje skutečnost, že to, co je pro čtenáře či posluchače v jednotlivých výpovědích podstatné, je s ničím nesrovnatelné sdělení – naopak sdílené rysy nejsou tím, co primárně přitahuje „čtoucí pohled“ a kvůli čemu jistým promluvám přepisujeme hodnotu jako promluvám básnickým. Poněkud zjednodušeně řečeno: Nebereme do ruky tu či onu knihu, protože chceme číst poezii vůbec, ale protože nás poutá, co říká a ukazuje jen ta či ona promluva; posloucháme tu a ne jinou básnickou skladbu, protože vyjadřuje a činí zjevným něco, co jiná skladba vyjádřit nedokáže. Vedle toho bychom chtěli hájit tvrzení, že pro onen „přirozený zájem“ je příznačný právě vztah ke sdělení a nikoli formálnímu uspořádání: tím chceme říci, že čtoucí pohled původně poutá jistý význam, který se v tomto a ne jiném díle artikuluje, a nikoliv selekce a konfigurace prvků, jejichž prostřednictvím se význam ustavuje. Jakkoli může existovat i „zaujetí formální“, má tento vztah k výpovědi spíše povahu teoretického či badatelského vztahu k promluvě, případně má studium formy napomoci přesnějšímu porozumění sdělovanému obsahu, z něhož čerpá svůj smysl.

V základu takového pojetí literatury evidentně leží určitá hodnotící perspektiva – jedná se o přístup, který se staví na stranu jistého aspektu výpovědi (jedinečnost) a hodlá ho hájit vůči abstraktnímu pohledu, který od zvláštního odhlíží a ve výpovědi pátrá *výhradně* po „průměrném“, po tom, v čem spočívá průnik jedné výpovědi s jinou. Pokud se však snažíme najít alternativu k ryze zevšeobecňujícímu či kategorizujícímu pojetí literatury, jistě to není za účelem vyloučení obecných pojmů z vědy o literatuře. V následujícím výkladu se pokusíme ukázat, že důraz na neopakovatelné sdělení pouze specifickým způsobem mění smysl obecných literárněvědných kategorií, aniž by byl problematizován jejich obsah nebo aniž by jim byla upírána platnost.

Náš postup můžeme rozčlenit do tří kroků: prvořadým úkolem je vysvětlit, v jakém smyslu o singularitě výpovědi hovoříme a v jakém ohledu je možné činit ji východiskem literárněvědného zkoumání. Za tímto účelem hodláme v první části odstínit fenomén zvláštního či jedinečného sdělení vůči onomu pojetí singularity, které nacházíme u pozdního Rolanda

Barthesa v eseji *Světlá komora*.⁴ „Odstínit“ tu rozhodně neznamená polemizovat s Barthesovou úvahou či problematizovat jeho postup. Barthesův text snad výstižně popisuje fenomén charakterizující zvláštní povahu fotografického snímku (to ostatně necháváme nerozhodnuto), domníváme se však, že přinejmenším singularita výpovědi má poněkud odlišný charakter než singularita „ukazující se“ na ploše fotografie, a je tedy třeba popsat ji za pomoci zcela specifické soustavy pojmů. V tomto smyslu náleží našemu výkladu Barthesova eseje také kritická úloha: má zabránit přenosu pojmu singularity formovaného v rámci jistého média (fotografie) do zcela odlišné oblasti sdělování (sféra jazykových znaků).⁵ K rozvržení „alternativního“ pojmu singularity pak v druhé části naší práce využijeme základní pojmy lingvistiky Émila Benvenista. Zaměříme se především na dva autorovy texty ze šedesátých let, na studii „Roviny jazykovědné analýzy“ a přednášku „Forma a smysl v řeči“.⁶ V závěrečném oddíle se pak pokusíme využít Benvenistovy úvahy k projasnění zkušenosti s básnickým jazykem a k náčrtu principů jisté vědy o literatuře.

I.

Aniž bychom podrobně rozebírali rozmanité motivy uvozující Barthesovu úvahu, můžeme bezprostředně vyjít z klíčového rozlišení, na základě něhož autor uchopuje zvláštní charakter fotografického snímku. Barthes se zaměřuje na dvojitý typ zájmu, který poutá diváka k fotografii, přičemž právě existence druhého z nich poskytuje klíč k vymezení její zvláštní povahy. Autor nejprve vyděluje rovinu „uctivého zájmu“, jenž je prostředkovan „kulturními kódy“. Ocitujme *in extenso* relevantní pasáž úvahy týkající se snímku Koena Wessinga *Armáda hlídkující v ulicích* (1979):

První je zřejmě jistá rozloha, extenze pole, jež vnímám v jeho známosti jako moje vědění, mou kulturu; toto pole může být více méně

⁴ Roland BARTHES, *Světlá komora. Poznámka k fotografii* (1980), Praha: Agite/Fra 2005.

⁵ V kontextu českého myšlení o literatuře bychom na tomto místě mohli poukázat na úvahy Josefa FULKY, jenž se ve studii *Zmешkané setkání* zabývá mj. právě Barthesovým esejem (*Zmешkané setkání*, Praha: Hermann a synové 2004, s. 93–95). Autor v závěru svého výkladu beze všeho převádí Barthesův pojem jedinečného na pole literární výpovědi (za příklad slouží román *Silas Marner* od George Eliot). Přitom nijak nezkoumá, nakolik je takový přesun do sféry zcela heterogenního „média“ možný, tedy zda se jedinečnost na úrovni jazyka může konstituovat stejně jako v případě fotografického snímku.

⁶ Émile BENVENISTE, „Les niveaux de l'analyse linguistique“ (1964), in: *Problèmes de linguistique générale*, sv. 1, Paříž: Gallimard 1966, s. 119–131; „La forme et le sens dans le langage“ (1967), in: *Problèmes de linguistique générale*, sv. 2, Paříž: Gallimard 1974, s. 215–238.

stylizované, více méně povedené podle dovednosti či štěstí fotografa, avšak vždy poukazuje k nějaké klasické informaci: povstání, Nikaragua, všechny znaky jednoho i druhého: chudí bojovníci v civilu, rozbité ulice, mrtví, bolest, slunce a tvrdý indiánský pohled. Tisíce snímků pochází z této oblasti a je samozřejmé, že o ně mohou pociťovat jistý všeobecný zájem, že mohou být pohnut, avšak jejich emotivnost prochází racionálním zprostředkováním morální a politické kultury. To, co k těmto snímkům cítím, má svůj původ ve *zprostředkovaném* afektu, téměř v drezuře. Nenacházím ve francouzštině slovo, jež by jednoduše vyjádřilo tento druh lidského zájmu, ale myslím, že v latině toto slovo existuje: je to *studium*, které neznamena, alespoň ne bezprostředně, „učení“, ale pozornost k něčemu, náklonnost pro někoho, jakýsi všeobecný zájem, který je sice starostlivý, ale nikterak akutní. A je to právě *studium*, na základě čeho se zajímám o spoustu snímků, třeba tak, že je beru jako politické svědectví, anebo v nich mám zalíbení jako v dobrých historických podobiznách: moje účast na postavách, tvářích, gestech, dekoracích a jednáních je kulturní povahy (což je konotace, která je ve slově *studium* obsažena).⁷

Všimněme si nejprve, že autor charakterizuje předměty všeobecného zájmu jako znaky. Poněkud zjednodušeně řečeno, „chudí bojovníci v civilu, rozbité ulice, mrtví, bolest, slunce a tvrdý indiánský pohled“ mají povahu označujících prvků, které dekódujeme. Na základě této operace pak jednotlivá označující poukazují k jisté „klasické informaci“, k prvkům označovaným, v tomto případě: povstání, Nikaragua. Je důležité, že Barthes v souvislosti se znakovými předměty hovoří o zprostředkování, tzn. informace podaná za pomoci znaků (informace vzbuzující jisté pohnutí na straně diváka) je v určitém ohledu zprostředkována: „to, co k těmto snímkům cítím, má svůj původ ve *zprostředkovaném* afektu, téměř v drezuře“. Tím zprostředkujícím určitě není míněno samotné označující (to zprostředkuje význam ve zcela odlišném smyslu), nýbrž instituce, která přechod od označujícího k označovanému umožňuje: Barthes v této souvislosti hovoří o „kultuře“ či „vědění“ (tak je třeba chápat souvislost s vnímaným polem: „pole, jež vnímám v jeho známosti jako moje vědění, mou kulturu“). Přitom okolnost, že zájem charakterizující *studium* je označen jako *všeobecný* zájem, poukazuje k faktu, že kulturou a věděním je míněn jistý sdílený

⁷ BARTHES, *Světlá komora*, s. 31.

kód, na základě kterého jsou jednotlivá označující opatřena významem (či „označovaným“) a díky kterému můžeme znakům rozumět. Tzn. obecně sdílená kulturní *langue* umožňuje, abychom k fotografii jakožto zvláštnímu znakovému předmětu přiřadili jistý obecně srozumitelný význam. Autor sám o několik stránek dále explicitně upozorňuje: „[s]tudium je zkratka vždy kódovaná“.⁸

Podívejme se nyní, jakým způsobem Roland Barthes charakterizuje druhou rovinu zájmu, právě s níž je spojována specifická „hodnota“ fotografie:

Druhý prvek *studium* prolamuje (či vyostřuje). Teď jej nevyhledávám (tak jako oblast *studium* vyplňuji svým suverénním vědomím), ale tento prvek je sám součástí scény, je jako šíp, který mě zasahuje. V latině je i takové slovo, jež označuje toto zraňování, toto bodnutí, tuto jizvu, kterou zanechal ostrý nástroj; toto slovo se mi hodí tím spíše, že poukazuje rovněž k představě interpunkce a že snímky, o nichž mluvím, jsou jakoby vyhocené, často dokonce jakoby poseté smyslově vnímatelnými body, protože tyto rány, tyto jizvy jsou body. Onen druhý prvek, který ruší *studium*, tedy budu nazývat *punctum*, neboť *punctum* je také bodnutí, malá trhlina, malá skvrna, malý řez – a znamená též hod kostkou. *Punctum* nějakého snímku, toť ona náhoda, která *mne* v něm zasahuje (zasazuje mi rány, probodává mne).⁹

⁸ *Ibid.*, s. 53. V kontextu naší úvahy můžeme ponechat stranou, že stejně tak kódovaná, či „předznačená“, je emoce, afekt, jenž se k dané informaci váže.

⁹ *Ibid.*, s. 31–32. Poněkud odlišnou koncepci, která komplikuje kódové uchopení, Barthes představuje také v rámci analýzy literárního textu. Na úvod studie *S/Z* věnované Balzacově novele *Sarrasine* namísoto statické realizace kódu literatury sleduje jakýsi neukončitelný pohyb textových označujících: „Je tedy nutné si vybrat: buď zasadit texty do demonstrativního prostředí, zrovnoprávnit je pod pohledem in-diferentní vědy, přinutit je, aby se induktivně připojily ke Kopii, z níž se potom budou odvozovat, anebo navrátit každý text ne snad jeho individualitě, ale jeho hře, nechat ho vplynout, ještě před tím, než o něm budeme mluvit, do nekonečného paradigmatu diference [...]“ (Roland BARTHES, *S/Z*, Praha: Garamond 2007, s. 9–10) O něco dále pak dodává: „Předpokládejme nejprve obraz triumfujícího plurálu, ježž neochuzuje žádným omezením ze strany reprezentace (imitace). V tomto ideálním textu se nacházejí četné sítě, jež si mezi sebou hrají, aniž jakákoliv z nich může dominovat ostatním; takový text je galaxie signifikantů, nikoli struktura signifikátů; nemá žádný začátek, je reverzibilní; dostáváme se do něj různými vstupy a o žádném z nich nelze s jistotou prohlásit, že je to hlavní vstup; kódy, které mobilizujeme, vyvstávají, *kam až oko doblédne*, a jsou nerozhodnutelné (význam v nich nikdy není podroben principu rozhodnutí, leda snad vrhem kostek); tohoto absolutně plurálního textu se mohou zmocnit systémy vytvářející význam, avšak jejich počet nikdy není uzavřený, neboť jeho mírou je nekonečnost řeči. Na interpretaci, kterou si žádá text nahlížený bezprostředně ve svém plurálu, není nic liberálního: nejedná se o připouštění několika významů, o to, že by se každému velkomyslně přiznával jeho kus pravdy; jedná se – proti veškeré in-diferenci – o afirmaci bytí plurality, jež není bytím pravdy, pravděpodobnosti a dokonce ani možností.“ (*Ibid.*, s. 13–14)

Oproti rovině *studia*, která je charakterizována jistou aktivitou (dekódování fotografických znaků) a která (jak plyne z logiky této aktivity) uchopuje nazíraný předmět zprostředkovane (poněkud zjednodušeně řečeno: co vidíme a čemu rozumíme, je nám zprostředkováno kulturním kódem), vystupuje *punctum* jakoby „proti nám“, bezprostředně, totiž dotýká se nás, aniž bychom k tomuto „kontaktu“ využívali instituci kódu. Právě tuto bezprostřednost („nekulturnost“) sugerují představy šípu, zasazené rány či jizvy. Motivy trhliny či řezu zase odkazují na prvek, jenž se vyhýbá „kódové práci“ a jenž se jakoby prořezává věděním a ukazuje se nezávisle na něm. Důležité je, že vzhledem k takovým vymezením se *punctum* ocitá na straně protilehlé vůči rovině srozumitelnosti (rovina podložená označovými prvky). Instituce kódu totiž v Barthesově úvaze nezakládá pouze jistý typ pozitivního významu, ale možnost pozitivního významu či srozumitelnosti *vůbec*. Nejen motivy přítomné na ploše snímku, ale také kompozice a styl pokaždé signalizují jisté označované, které – nakolik nás pole fotografie poutá v rovině *studia* – je vždy sdíleným významem, významem kódovaným. Zcela v souladu s tím je *punctum* charakterizováno jistou nevyslovností, čisté toto, které je prostě tu – Barthes tak fotografii předběžně charakterizuje jako „absolutní jednotlivinu“: „je to *Toto*“, „[f]otografie [...] říká: *toto, to je to, takto!*, avšak nic jiného; fotografický snímek nelze přetvořit (vyslovit) filosoficky, je zcela přeplněn nahodilostí, jejíž je průhlednou a lehkou obálkou“.¹⁰

Motiv nevyslovitelnosti se navrácí v různých modifikacích. Výmluvná je například závěrečná pasáž první části eseje, v níž autor komentuje fotografii obnažené paže (snímek Roberta Mapplethorpa *Mladý muž s nataženou paží*). Z komentáře je zřejmé, že *punctum* se ukazuje pouze ve své negativitě, ve svém „odpírání“ vykázat se v pozitivním smyslu:

Punctum je tedy jakési neurčité zápolí, jako by obraz spustil touhu po něčem, co je mimo, za tím, co dává vidět: tato touha nesměřuje ke „zbytku“ nahoty ani jen k fantasmatu určitého chování, ale vede k absolutní nedosažitelnosti bytí [...].¹¹

V poznámce k Nadarově fotografii *Savorgnan de Brazza* pak spojitost kódu a vyslovitelnosti vystupuje zcela explicitně:

¹⁰ BARTHES, *Světlá komora*, s. 13.

¹¹ *Ibid.*, s. 58.

Nadar ve své době (1882) vyfotografoval Savorgnana de Brazza uprostřed dvou mladých černochů oblečených v námořnických oblecích; jeden z plavčků klade bizarním způsobem ruku na Brazzovo stehno; toto nemístné gesto má vše, aby přitahovalo můj pohled, aby tvořilo *punctum*. A přece to *punctum* není, neboť vzápětí, ať chci nebo nechci, kóduji tento postoj jako „nepatřičný“ (*punctum* jsou pro mne zkřížené ruce druhého chlapce). Co mohu pojmenovat, to mne ve skutečnosti nemůže zasáhnout. Neschopnost pojmenovat je dobrý symptom zmatku.¹²

Z řečeného tedy vyplývá jistá pojmová konstelace. Na straně vyznačené výrazem *punctum* nacházíme tuto řadu motivů (zmiňujeme pouze motivy důležité pro naši úvahu): pasivita – nevyslovitelnost (tzn. nepřítomnost významu jakožto označovaného) – kódová nezprostředkovanost. Na stranu vyznačenou řádem *studia* se umísťují tyto charakteristiky: aktivity (dekódování) – pojmenovatelnost (přítomnost označovaných prvků) – zprostředkovanost. S jistou mírou zjednodušení pak můžeme tyto série vyjádřit v jakémsi pojmovém čtverci:

studium: kód – řeč/vyslovitelnost (význam)

punctum: bezprostřednost – nevyslovitelnost (zmatek)

Záměrně znázorňujeme předestřenou úvahu tímto způsobem. Na základě schématu by mělo být zřejmější, v jakém ohledu Barthesův eseje naznačuje víc než právě rozvrženou konstelaci pojmů, nakoľik se v něm rýsuje ještě jiný pojem singularity, který by snad bylo možné charakterizovat výše zmíněným označením „rozhodující“ či „zvláštní význam“ výpovědi.

Skutečně, v textu nacházíme náznaky jakéhosi alternativního pojetí singularity, jež komplikuje výše předestřený rozvrh pojmů. Zdá se totiž, že Barthes v jistých pasážích jakoby připouští vztah singularity a řeči – a to znamená pozitivního významu uvnitř nekódovaného detailu, jenž prožívá rovinu vědění – některé části eseje tak umožňují spojit singularitu s určitým typem srozumitelnosti. Tato možnost však nikde není uchopena souvisle, její stopy se vyskytují roztříštěně, někdy dokonce v bezprostředním sousedství s motivy, jež spojitosti významu a *punctum* odporují.

¹² *Ibid.*, s. 53.

Uvedme dva příklady. V úvodu eseje se Barthes rozhoduje pro svérázné vodítko (jistá afekce), jímž se bude řídit ve snaze určit specifický ráz fotografického snímku:

Rozhodl jsem se, že vodítkem své analýzy učiním onu přitažlivost, kterou jsem u jiných snímků pociťoval. Neboť přinejmenším touto přitažlivostí jsem si byl jistý. Jak ji nazvat? Fascinace? Nikoli, protože tento snímek, který je pro mne nějak významný a jež mám rád, nemá v sobě nic zářivého, co komíhá před očima a působí mi závrať; vyvolává ve mně pravý opak otupělosti; je to spíše vnitřní rozrušení, svátek, také práce, *tlak nevyslovitelného, jež chce být vyřčeno*.¹³

V kontrastu k výše načrtnutým ekvivalencím se zde rýsuje představa poněkud odlišné zkušenosti, poněkud odlišného způsobu setkání se singularitou (tedy s tím, co se vymyká kódu). Ukazuje se, že detail (punktuální prvek fotografie) nemusí být zcela lhostejný k řeči, nemusí být jednoduše trhlinou v řádu vyslovitelného. Charakter setkání s detailem může mít naopak povahu jakéhosi nutkání k řeči, a s jistou mírou zjednodušení můžeme říci: má charakter specifického významu, jenž hledá svůj výraz, a tedy „chce“ být označen. Tímto směrem postupuje také zamyšlení, k němuž Barthesa inspiruje snímek Charlese Clifforda *Alhambra* (1854), který zobrazuje starý španělský dům s arabskou dekorací:

Stojím-li před těmito oblíbenými krajinami, zdá se, jako bych si byl jist tím, že jsem tam byl anebo že tam musím jít. Freud o mateřském těle říká, že „není jiného místa, o němž bychom mohli s takovou jistotou říci, že jsme tam již byli“. Podstatou krajiny (kterou zvolila touha) by tedy bylo, že je *heimlich*, že ve mně probouzí Matku (aniž ji ruší).¹⁴

Místo vpádu absolutní jinakosti („absolutně nedosažitelné bytí“) se zde rýsuje představa jakési blízkosti a maximální srozumitelnosti (důraz je na slově *heimlich*), místo překvapujícího zásahu – něco zcela „nového“ a neočekávatelného (šíp, rána, řez) – spíše návrat k tomu, „kde jsme již byli“. Spřízněnost toho, kdo se dívá, s tím, co se pohledu vystavuje, nemůže být

¹³ *Ibid.*, s. 25, kurzíva T. K.

¹⁴ *Ibid.*, s. 42.

vyjádřena lépe. Zamyšlení dále pokračuje: „Fotografie krajin [...] musí být pro mne *obyvatelná*, nejen vhodná k navštěvování.“¹⁵

Zcela zřejmě se ocitáme na jiné rovině úvahy. Ekvivalence všeobecný kód (kultura) – srozumitelnost, singularita – nevědění tu neplatí. Rýsuje se představa významu, který nemá svůj základ v kódu, který se tedy konstituuje jakoby v sobě samém, *a přesto* je beze zbytku srozumitelný. Ve skutečnosti se tím však „nedekonstruuje“ výše naznačené schéma, takže bychom vykazali jisté stopy srozumitelnosti (původně spojené s úrovní *studia*) v samotném *punktuálním* detailu. Takový pojem srozumitelnosti nemá v načrtnutém čtverci žádné místo, protože se jedná o význam bezprostřední, tj. nekódovaný. Jinými slovy, dekonstruovat dané schéma by znamenalo najít jistou kódovanost také v pojmu *punctum*, naším záměrem však není spojovat motiv jedinečného se srozumitelností založenou kódově, nýbrž určitým způsobem uchopit „fakt“ srozumitelnosti toho, co kódované není.

Barthes mohl tento pojem singularity pouze naznačit. I přes některé výrazné posuny se jeho úvaha pohybuje na poli klasického strukturalismu, v jehož rámci nelze nahlížet význam jinak než ve spojitosti s kódem, a tedy jako označované. Okolnost, že Barthes tematizuje *punctum*, jež uniká kódovému zprostředkování, není obratem proti strukturalismu, ale jenom důsledným uchopením jistých fenoménů právě z hlediska strukturálního: Prvky vymykající se kódu jsou uvažovány jako zásadně nesrozumitelné, absolutně jiné či nepochopitelné. Fakt, že Barthes těmto fenoménům připisuje jistou význačnost a že se tyto prvky nesnaží redukovat na prvky kódované, nic nemění na tom, že jsou tyto fenomény stále nahlíženy strukturalistickým prizmatem – kód je jediný základ srozumitelnosti, jinakost vůči kódu může mít toliko charakter jakéhosi zhroucení významu či diskontinuity v toku vnímání.

O to důležitější jsou pak ony náznaky alternativního pojetí singularity jakožto specifické otevřenosti toho, co na instanci kódu redukovatelné není. Právě tyto náznaky nám umožňují navrhovaný projekt poetiky předběžně vymezit: Poetika výpovědí by mohla vycházet z představy jedinečného významu jakožto protipólu významu ve smyslu označovaného prvku, a vystupovala by tak z proudu sémiologické teorie literatury opírající se výlučně o pojem znaku (strukturální naratologie, teorie fikčních světů, svérázná Ecova poetika ad.). Vzhledem k řečenému ovšem platí, že do okruhu teorií zakládajících význam výlučně v kódu by se počítaly nejen ty koncepty, které uchopují obsah literárního díla na způsob označovaného prvku, ale také přístupy, jež tematizují literární dílo vzhledem k deformacím,

¹⁵ *Ibid.*

kteře přechod od označujícího k označovanému znemožňují.¹⁶ Představa zvláštního, rozhodujícího významu by tedy nebyla alternativou čistě vůči pojmu označovaného, ale spíše vůči samotné opozici, která představu kódovaného významu jakožto principu smysluplnosti nese, tj. vůči opozici kódovanost/srozumitelnost (sdělitelnost) vs. nekódovanost/nesrozumitelnost (nesdělitelnost).¹⁷ Jak jsme již naznačili, tuto alternativu snad nabízí lingvistika Émila Benvenista, jehož úvahám o jazyce se teď budeme věnovat.

II.

Připomeňme, že Roland Barthes v úvodu svého eseje hovoří o projektu vědy týkající se jedinečného, přičemž tematizací fotografického *punctum* určuje její vlastní předmět. Zajisté pak stojí za povšimnutí, že Émile Benveniste v souvislosti se stejným fenoménem (tj. v souvislosti s nekódovaným prvkem) také přichází s požadavkem jisté vědní disciplíny a podobně jako Barthes tuto vědu odstiňuje vůči strukturalistickému přístupu, jenž se opírá

¹⁶ Příkladem budiž Mukařovského studie o nezáměrnosti, viz Jan MUKAŘOVSKÝ, „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ (1943), in: *Studie I*, Brno: Host 2007, s. 353–388.

¹⁷ K řečenému si dovolíme doplnit ještě upřesňující poznámku: Nakolik nehodláme představu srozumitelnosti spojovat výhradně s pojmy znaku a kódu, je třeba znovu promyslet její princip. Jinými slovy, zajímá nás, na základě čeho myslet jedinečnou srozumitelnost, pokud není prostředkována sémiotickým systémem. Tento princip musí dostát jistému význačnému rysu výpovědi, o němž jsme se dosud nezmínili a na kterém je třeba neochvějně trvat. Pokud hovoříme o srozumitelnosti jedinečné promluvy, máme tím na mysli její *otevřenost* vůči čtoucímu pohledu – tím chceme naznačit, že srozumitelnost není prchavým dojmem, přesněji: pouze subjektivním stavem toho, kdo se s výpovědí setkává. To neznamená, že by takový pojem byl v nějakém ohledu problematický, nicméně platí, že subjektivním asociacím chybí závaznost. Jsou spíše spojeny s nahodilým rozpořením toho, kdo výpověď sleduje, a pouze povrchně se vztahují k jedinečnému významu jakožto vrstvě výpovědi. Lze tedy tvrdit (a v rámci zamýšleného projektu bude třeba tento předpoklad podrobněji rozvést), že zkušenost s neopakovatelnou výpovědí má charakter jakéhosi „přesunu“ na stranu promluvy samé. V porozumění jedinečné výpovědi se jakoby „hroužíme“ do předmětu, sledujeme výpověď tam, „kde opravdu je“, nikoliv pouze „v nás samých“, tzn. nevytváříme si o ní vlastní nesdělitelnou představu. Tím rozhodně nechceme odkazovat k jakési zbanalizované verzi estetiky vžití. Pouze zvýrazňujeme podmínku, která musí určovat princip srozumitelnosti jedinečného. Promluvu, jakožto singulární a ne-znakový předmět, je třeba chápat jako předmět otevřený, a to v protikladu k pouhému reálnému dojmů. V této souvislosti bychom si snad mohli vypůjčit pojem „paradoxní individuace“, který v eseji o Henrim Meschonnicovi „Une poétique du sujet“ razí Pascal MICHON: „Podle Meschonnic jsou básně jedinečné, a obecně to platí pro umělecká díla vůbec. Nikoliv pouze v tom smyslu, že vytvářejí svět osobitého stylu, vlastní hodnoty, specifický rytmus, ale také v tom ohledu, že jsou neopakovatelné. [...] Individuace však nečiní z uměleckých děl do sebe uzavřené objekty po vzoru leibnizovských monád. Monáda nemá ani dveře ani okna, je uzavřena a nekomunikuje se sobě podobnými. [...] Uměleckým dílům oproti tomu náleží kvalita, jež je od monád radikálně odlišuje. Jejich jedinečnost je neuzavírá vůči vnějšku. Naopak, specifický svět, jenž se v nich uspořádává, existuje pouze tehdy, pokud může být sdílen druhými. [...] Jejich otevřenost [*l'ouverture*] je součástí jejich přirozenosti a dílo [*l'oeuvre*] by popřelo sebe sama, pokud by se chtělo této nutnosti vyhnout. [...] Logický status díla tak vykazuje jisté napětí, jež je s ním soupodstatné a jež propůjčuje tomuto typu individuace výraznou specifčnost – z toho důvodu bych tuto individuaci označil výrazem *paradoxní individuace* [*individuation paradoxale*]. V této velmi zvláštní oblasti společenského života, jež utváří umění, je individuům *odlišné* od všech ostatních, ale není od nich *odděleno*, komunikuje s nimi.“ („Une poétique du sujet“, in: Gérard LANIEZ – Pascal MICHON (eds.), *Avec Henri Meschonnic. Les gestes dans la voix*, La Rochelle: Rumeur des âges 2003, s. 46–47.)

výhradně o představu *langue*. Na rozdíl od Barthesova přístupu však tomuto požadavku chybí ironický podtón, požadavek vědeckosti je v tomto případě kladen s plnou vážností a Benveniste skutečně předpokládá, že lze rozvrhnout specifické pojmy a metody umožňující příslušnou strukturu na rovině výpovědi zachytit a náležitým způsobem popisovat.

Tento rozdíl v tónině nesmíme přehlédnout, určitě ho nelze odbýt jako pouze okrajový či doprovodný aspekt obou úvah. Vzhledem k předmětu, kterým se Barthes zabývá, nelze totiž nárok na vědeckost myslet jinak než ironicky – platí, že Barthes skutečně mohl napsat pouze *esej* o fotografii: Panuje všeobecná shoda na tom, že jednou z minimálních podmínek vědy je možnost předvést si zkoumaný předmět před očí v jeho „samodanosti“. Věda je myslitelná, pokud má svůj předmět k dispozici, resp. pokud si jeho přítomnost dokáže opakovatelným způsobem zjednávat. Jak je však zřejmé z Barthesova textu, v případě *punctum* nemůže být o takové dispozici žádná řeč: jsme odkázáni na náhodná zjevení přístupná pouze tomu či onomu pozorovateli, přičemž to, co se zjevuje, se pokaždé zjevuje jako „nepřítomné“, jako odpírající se sdělit v pozitivním smyslu. Právě v tomto ohledu platí, že forma Barthesovy úvahy zcela odpovídá jejímu obsahu: *Esej*, který neustále znovu zkouší zachytit unikající předmět, nikdy „neztěžkne“ do soustavy přesně definovaných a závazných pojmů.

Zcela jinak je tomu v případě Benvenistovy lingvistiky. Benveniste může být oprávněně přesvědčen, že „nový“ předmět, na nějž v oblasti jazykového sdělení narazil (nekódované sdělení), lze pojmově zachytit a popisovat. Jedná se o svébytný fenomén, jemuž náleží ve struktuře výpovědi pevné místo (dokonce by se dalo říci, že stojí v jádru každé výpovědi) a jenž se pokaždé ohlašuje pozitivně – jako určitá „identita“ či specifická kvalita (nikoliv jako kvalita prchající či nezachytitelná). Pokud známé Barthesovo rozlišení *mathesis universalis* a *mathesis singularis* vykazuje spíše asymetrický ráz (*mathesis* v druhém případě neklade stejný nárok jako *mathesis* v případě prvním), Benvenistovo rozlišení lingvistiky *langue* (sémiotiky) a diskursivní lingvistiky (sémantiky) je v tomto ohledu zcela symetrické. Předmětem první vědy je řeč z hlediska *langue*, druhá věda tematizuje fenomén diskursu¹⁸ – obě vědy jsou však co do své „vědeckosti“ rovnocenné, definují vlastní pojmy a metody.

¹⁸ Jak ještě uvidíme, Benveniste tomuto pojmu připisuje poněkud odlišný význam, než jaký známe z Foucaultovy *Archeologie vědění*. Pouze pro upřesnění poznamenejme, že ve francouzském intelektuálním kontextu se objevuje několikero významů pojmu diskurs. Gérard DESSONS, autor benvenistovské monografie, v této souvislosti vyčleňuje tři významy, které v jistém ohledu staví do kontrastu s Benvenistovým pojetím diskursu jakožto určitého pohledu na jazyk: 1) diskurs jakožto předmět rétoriky; 2) diskurs jakožto předmět gramatiky; 3) Foucaultův pojem diskursivní formace (*Émile Benveniste. L'invention du discours*, Paříž: In Press 2006, s. 57). K rozmanitým významům pojmu diskurs se zvláštěním ohledem na moderní lingvistiku viz Christian PUECH, „L'émergence de la notion de ‚discours‘ en France et les destins du saussurisme“, *Langages*, 2005, č. 159, s. 93–110.

Benvenistův projekt diskursivní lingvistiky je roztroušen v celé řadě jeho teoretických prací, dokonce snad můžeme říci, že diskursivní perspektiva je ve hře více méně pokaždé. Stejně tak platí, že Benveniste snad nikdy neměl zcela jasno o definitivní podobě diskursivního přístupu k řeči a že některé jeho úvahy ohledně povahy jazyka se zdají být vzájemně neslučitelné.¹⁹ Toto nyní můžeme nechat stranou. V našem výkladu se budeme soustředit především na zmíněné studie „Roviny jazykovědné analýzy“ a „Forma a smysl v řeči“, v nichž je pojem specifické, „nekódované“ vrstvy výpovědi tematizován vzhledem k našim účelům zcela dostatečně. Přestože se tu nejedná o jediné a definitivní stanovisko, zvolené texty nám snad umožní učinit si přesnější představu o fenoménu jedinečného v oblasti jazyka a odstínit ho proti předmětu, kterým se zabývá lingvistika *langue*.

Začněme studií „Roviny jazykovědné analýzy“, kterou lze velmi dobře číst v jakési paralele k Barthesově eseji: zrak pozorovatele jakoby postupně prochází zkoumaný předmět, dokud se před ním neoddělí zcela specifická, v jistém ohledu heterogenní rovina. Tato paralela nám následně dovolí ostřeji vnímat rozdíly v obou přístupech k fenoménu zvláštního či jedinečného. Na rozdíl od Barthesa (a předem upozorněme, že žádné z našich srovnání nemá sugerovat hodnotící stanovisko, jedná se nám pochopení obou přístupů) je Benvenistův vstup do strukturovaného pole veden zcela jasně definovaným záměrem. Zatímco Barthes si v průběhu psaní postupně ujasňuje, po čem na fotografickém snímku pátrá a jakou perspektivu ve skutečnosti může zaujmout, Benveniste jednoznačně vymezuje svůj úkol: hodlá uspořádat či – přesněji – klasifikovat prvky výpovědi a vymezit operace, pomocí kterých lze tyto prvky určovat. Benveniste v této souvislosti poznamenává:

[L]ingvisté nahlédli, že jazyk je třeba popisovat jako formální strukturu – přitom se však ukázalo, že popisu musí předcházet formulace metod a odpovídajících kritérií a že realita předmětu jako celku je neoddělitelná od patřičné metody, pomocí které má být definován. Tváří v tvář nebyvalé složitosti řeči se musíme snažit o uspořádání jak zkoumaných fenoménů – ty je nutno třídit na základě racionálního principu –, tak metod analýzy: jen tehdy získáme koherentní popis strukturovaný podle identických pojmů a kritérií.²⁰

¹⁹ K celku Benvenistova projektu viz především dvě studie od Claudine NORMAND, „Les termes de l'énonciation de Benveniste“, *Histoire Épistémologie Langage*, roč. 8, 1986, č. 2, s. 191–206, a „Constitution de la sémiologie chez Benveniste“, *Histoire Épistémologie Langage*, roč. 11, 1989, č. 2, s. 141–169.

²⁰ BENVENISTE, „Les niveaux“, s. 119.

Benvenistova studie tak předkládá řadu přesně definovaných pojmů a odpovídajících analytických postupů. V souvislosti s naznačeným záměrem jsou nejprve rozlišeny dva komplementární postupy: substituce a segmentace. Segmentací se míní analýza textu na jeho základní stavební části. Ty jsou identifikovány diferencně, ve vztahu k možným substitucím. Platí tedy, že pokud chceme definovat příslušný segment, je třeba určit soubor prvků, které ho v analyzovaném řetězci mohou nahradit. Benveniste udává tento příklad:

Dospíváme [...] k následující segmentaci francouzského výrazu *raison*: [r] - [ε] - [z] - [ø]. Provést zde můžeme tyto substituce: [s] namísto [r] (= saison); [a] namísto [ε] (= rasons); [y] namísto [z] (= rayon); [ĕ] namísto [ø] (raisin). Lze podat výčet substitucí: třída možných substitutů [r] v rámci [rezø] obsahuje prvky: [b], [s], [m], [t], [v]. Pokud stejný postup uplatníme u třech zbylých prvků [rezø], získáme repertoár všech možných substitucí, z nichž každá vytváří segment identifikovatelný v jiných znacích.²¹

Na základě segmentací jednotlivých znaků se postupně vymezuje uzavřená třída prvků (tzn. třída prvků, které jako „stavební kameny“ vstupují do jednotlivých syntagmat dané roviny), přičemž ke každému takto vydělenému prvku obdržíme soubor jeho možných substitutů.

Benveniste předpokládá, že vydělené prvky se skládají na způsob jakéhosi pyramidálního uspořádání do několika rovin. Prvky jedné roviny v sobě kombinují prvky roviny nižší a samy na způsob kombinovatelných jednotek vstupují do vyšší roviny. Za pomoci zmíněných operací jsou nejprve určeny prvky nejnižší roviny analýzy. Pro ty je příznačné, že jsou již dále nesegmentovatelné (tj. neanalyzovatelné na prvky ještě základnější) a připouštějí pouze vztahy substituce. Benveniste jako takovou rovinu prvků určuje distinktivní rysy fonémů a hovoří o rovině „merismatické“ (okluzíva, dentála ad.). Na jejím základě se pak konstituuje rovina fonémů, a na té zase rovina znaků, které se člení podle vázané a volné formy (morfém) – oba typy Benveniste pro zjednodušení zahrnuje pod jedinou kategorii, jíž je slovo. Získáváme tak prozatím tři roviny analýzy: distinktivní rysy, fonémy, slova.

Vzhledem ke všem zmíněným rovinám platí, že přesun z nižší roviny na rovinu vyšší není možný bez zohlednění významu, přesněji: významu ve

²¹ *Ibid.*, s. 120.

smyslu označovaného prvku.²² To je důležitý Benvenistův axiom, neboť se v něm určuje, jaké prvky náležejí a jaké nenáležejí do sféry jazyka (*langue*). Platí totiž, že jistý prvek je jazykovým prvkem pouze tehdy, pokud představuje stavební jednotku pro rovinu vyšší, přičemž možnost vystoupit na vyšší rovinu je ve skutečnosti možností vytvářet či rozlišovat na této rovině význam. Tedy prvek skutečně vystupuje na vyšší rovinu tehdy, pokud v kombinaci (ovšem i vně kombinace – tento případ můžeme nechat stranou) s jinými jazykovými prvky vytváří určitou významovou jednotu. Tak je například jednotkou jazyka syntagma „spí“, které se může kombinovat s jinými prvky a vytvářet složitější syntagmata jako „vyspí“, „spící“, „přespím“. Oproti tomu výraz „sp“ takovou jednotku nepředstavuje – nelze si představit syntagma, do něhož by vstupovala pouze složenina „sp“ a rozlišovala jeho význam („vysp“, „spm“), přičemž ani samotné „sp“ význam neoznačuje.²³ Vztahy mezi takto určovanými prvky pak Benveniste fixuje pojmově: v souvislosti se vztahy mezi prvky téže roviny se hovoří o vztazích distribučních, vztah k jednotkám roviny vyšší označuje výraz integrace – integrovaný prvek je označen jako „integrant“.

Upozorněme, že úplný popis všech prvků a jejich vztahů v rámci jednotlivých rovin a popis všech přípustných vztahů mezi prvky jednotlivých rovin by ve skutečnosti představoval dokonalý popis jisté *langue*, která určuje vyjadřovací možnosti v rámci příslušného jazyka. A s jistou mírou zjednodušení pak můžeme tvrdit, že prvky a vztahy právě popsaného pole představují – barthesovsky řečeno – rovinu *studia*. Jedná se o kódované entity, které ve skutečnosti představují sdílený repertoár určitého okruhu mluvčích, tedy prvky, které opakovaně můžeme užívat a rozpoznávat jako identické v rámci rozmanitých, individuálních realizací. Pokud nyní Benvenistovy analýzy stavíme do barthesovské perspektivy, lze se ptát, kde a zda vůbec se v takto popisovaném poli může odehrát cosi jako setkání s nekódovaným prvkem, resp. jaká by byla povaha tohoto prvku a jak přesně by se vztahoval k právě rozvržené strukturní ploše.

Benveniste skutečně jistý nekódovaný prvek ve sféře řeči objevuje, ovšem nepřisuzuje mu hodnotu jakéhosi punktuálního detailu, nýbrž hovoří o specifické rovině procházející každou výpovědí, nakolik tato výpověď „komunikuje“ či podává „zprávu“ (k tomuto motivu se podrobněji vrátíme

²² Benveniste v této souvislosti odkazuje na de Saussurův pojem znaku, *ibid.*, s. 127, pozn. 1.

²³ Podobně němě či otevřené [e] nejsou jazykovými jednotkami českého jazyka: pokud je integrujeme do výrazu „pes“ (tzn. jednou slovo pes vyslovíme s otevřeným, podruhé s němým [e]), význam se nerozlišuje – tyto varianty se tedy neintegrují do vyšší roviny. Oproti tomu je jednotkou jazyka foném [l], který význam na vyšší rovině mění: „les“.

níže). Touto zvláštní rovinou je dle Benvenista věta (*phrase*), jež integruje prvky z roviny slovní, aniž by sama na vyšší rovinu vystupovala, tzn. aniž by byla dále integrovatelná. Benveniste pak v této souvislosti upozorňuje, že „s větou překračujeme jistou hranici“, a podává následující vysvětlení:

Důvodem [neintegrovatelnosti] je jeden z distinktivních rysů charakterizujících větu: věta je *predikátem*. V porovnání s ním jsou všechny ostatní rysy, jež ve větě nalézáme, sekundární. Počet znaků vstupujících do věty nerozhoduje: jak známo, k ustavení predikátu postačuje jediný znak. Stejně tak přítomnost „subjektu“ u daného predikátu není nutná: predikativní člen propozice si vystačí sám, jelikož „subjekt“ je jím ve skutečnosti určován. „Syntax“ propozice je pouze gramatickým kódem, jenž propozici uspořádává. Intonačním variacím nenáleží všeobecná platnost, vykazují pouze subjektivní hodnotu. Kritériem tak může být pouze predikativní charakter propozice. Proto budeme propozici situovat na *kategorematickou rovinu*.²⁴

O něco dále pak Benveniste tato určení připisuje jistému zvláštnímu pohledu na jazyk: „[S] větou [jakožto predikativní jednotou] opouštíme doménu jazyka [*la langue*] jako systém znaků a ocitáme se v jiném světě, ve světě jazyka jakožto nástroje komunikace – to vystihuje výraz diskurs.“²⁵

Projděme tuto úvahu podrobně. Tím, co větu odlišuje od prvků jazyka, je její propoziční charakter, tzn. od jednotek, jimiž jsme se dosud zabývali, se věta neliší pouze formálními rysy, ale především tím, jaká funkce jí náleží. V čem přesně tento rozdíl spočívá? Připomeňme, že výše popsané jednotky jazyka *označovaly* (příp. rozlišovaly) význam. Významem byl přitom míněn pojem jakožto obecná hodnota znaku, utvářená v diferenčních vztazích.²⁶ Věta má však zcela odlišnou funkci, na rozdíl od znaku neoznačuje, nejedná se o další, komplexnější znak, nýbrž *predikuje*. Na tomto místě Benveniste významový korelát predikativní funkce ještě nejmenuje, nicméně to, co větné predikaci odpovídá, bude později označováno výrazem *myšlenka* (*l'idée*) či „to míněné“ (*l'intenté*).²⁷ Zatím tedy můžeme shrnout: Znak a věta se liší svou funkcí (označování – predikace), přičemž

²⁴ *Ibid.*, s. 128.

²⁵ *Ibid.*, s. 129–130.

²⁶ *Ibid.*, s. 123–124.

²⁷ Srov. např. BENVENISTE, „La forme et le sens“, s. 225.

odlišným funkcím znaku a věty korelativně odpovídá typově odlišný význam (označovaný pojem – myšlenka).

Je důležité, co pak citace napovídá o podmínkách tohoto rozlišení.²⁸ Vzhledem k řečenému platí, že různé významové koreláty se mohou vyjevit pouze ve zcela odlišných způsobech tematizace: Větu a její smysl nelze jednoduše uchopit popisem paradigmatických vztahů mezi jazykovými prvky (jako např. fonémy, distinktivní rysy fonémů ad.), ale pouze tehdy, pokud řeč vnímáme z odlišného hlediska, než je hledisko identifikace prvků jazyka. Nyní je řeč pojata s ohledem na to, k čemu dochází v konkrétním výkonu promluvy, tedy pokud znaky využíváme ke komunikaci. Namísto perspektivy rozpoznávání znaků tedy nastupuje perspektiva mluvčího, z hlediska aktivního hovoru (diskursu)²⁹ sledujeme, jak prvky jazyka umožňují konstituci sdělovaného významu. Neptáme se tedy po těchto prvcích samotných (co bylo použito a co bylo možno použít), ale na to, co se se znaky jakožto nástrojem komunikace „děje“ v aktu promluvy a jaký význam se prostřednictvím těchto prvků ustavuje.

Abychom nyní nahlédli, v jakých podstatných aspektech se sdělovaný smysl v predikaci liší od pojmového obsahu, musíme již přejít k druhému Benvenistovu textu, o němž jsme se výše zmínili – v dosud referovaném je totiž vysvětlení podáno jen v jakémsi náčrtu. Obráťme se tedy ke studii „Forma a smysl v řeči“, kde je věta jakožto zvláštní jazyková jednotka opět tematizována.

I zde Benveniste rozlišuje dvě hlediska, ta jsou však nyní fixována pojmově: Ve výpovědi lze identifikovat či rozpoznávat prvky, jež máme při vypovídání k dispozici a které do jednotlivých promluv mohou opakovaně vstupovat. Takovouto perspektivu Benveniste označuje jako perspektivu *sémiotickou* a v souladu se studií o rovinách jazyka stanovuje jejím

²⁸ Ovšem na jiných místech je Benveniste zcela explicitní, srov. BENVENISTE, „Les niveaux“, s. 130.

²⁹ Pouze na okraj poznamenejme, že vzhledem k řečenému se jeví zcela protismyslné, jakým způsobem pracuje s Benvenistovým pojmem diskursu Roland BARTHES v textu „Úvod do strukturalní analýzy vyprávění“ (1966), in: Petr KYLOUŠEK (ed.), *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, Brno: Host 2002, s. 9–43. Výraz diskurs v Benvenistově lingvistice neoznačuje jakýsi soubor nadvětných prvků, které bychom mohli třídít a klasifikovat obdobně jako například prvky fonematické nebo morfematické roviny a kterým bychom mohli přiřknout nějaká zvláštní gramatická pravidla, jak navrhuje Barthes (srov. *ibid.*, s. 12). Diskurs představuje hledisko vykonávané řeči, v němž se tematizuje jediná, nekonečně proměnlivá jednotka: totiž věta. Jak ještě uvidíme, Benveniste navíc využívá pojem diskursu ke zcela opačným účelům než Barthes, totiž namísto odhalení obecných prvků, které procházejí jednotlivými výpověďmi, se snaží tematizovat to zcela zvláštní, individuální, které se v každém aktu výpovědi znovu tvoří, aniž by toto zvláštní přičítal na vrub jakési odchylce při realizaci prvků *langue*. Nejedná se o odchylku z toho důvodu, že to individuální představuje zcela specifickou rovinu, v níž lze kódované prvky analyzovat, ovšem nelze ji na tyto prvky převést (smysl není soumou označovaných pojmů).

základním prvkem znak.³⁰ Oproti výše referovanému textu se však navíc dozvídáme cosi, co tam bylo pouze naznačeno: Rozhodující aspekt znaku spočívá v tom, že se jakožto sémiotická jednotka nevztahuje ke světu – při vyčlenění znaků z výpovědi získáváme prvky, které charakterizuje toliko jednota označujícího a označovaného (pojmu), nikoliv jednota znaku a předmětu, k němuž by znak odkazoval.³¹ Nejedná se tedy o to, že by znak například poukazoval k neurčitému komplexu přítomných či nepřítomných předmětů, ale vztah k předmětu mu je odepřen vůbec.

Vedle sémiotického hlediska však řeč můžeme popisovat také s ohledem na to, co se s jazykovými prvky děje v okamžiku, kdy pronášíme výpověď. Jedná se o hledisko podávaného sdělení, jež představuje jakýsi *pendant* vůči hledisku analýzy užitých prvků. Těto perspektivě Benveniste přiřazuje termín *sémantika* a jako její základní kategorii stanovuje právě větu.³² Paralelně k výměru znaku se dozvídáme, že věta na rozdíl od sémiotických jednotek referuje k situaci, v níž je pronášena. Nedefinuje se tedy pouze jako složitější označující, resp. jako nějaká komplexnější jednota označujícího a označovaného, nýbrž je pro ni určující vztah k té či oné „skladbě okolností“, na niž v aktu promluvy odkazujeme.³³

I přes tato upřesnění by se mohlo zdát, že kritériem reference nezískáváme mnoho: Rozdíl mezi znakem a větou spočívá pouze v tom, že v případě znaku popisujeme jednotu označujícího a označovaného pojmu bez ohledu na vztah k mluvní situaci, zatímco v případě věty sledujeme pojem s ohledem na to, jak v aktuální promluvě odkazuje ke světu. Zde je však třeba provést důležité upřesnění. Povšimněme si nejprve, jaký důraz Benveniste klade na okolnost, že věta odkazuje na situaci, která je pokaždé čímsi *neopakovatelným*. Benveniste například hovoří o „jisté přítomnosti“, o „jedinečné skladbě okolností“ nebo o „jedinečných podmínkách“, za nichž promluvu pronášíme (veškerá kurzíva T. K.). Vzhledem k porovnání významu věty a pojmového obsahu znaku se pak objevuje důležitý předpoklad, podle něhož při vyslovení věty nepodřazujeme zvláštní situaci pod pojem, nýbrž její jedinečnost je v řeči *zachováána*. To je možné proto,

³⁰ BENVENISTE, „La forme et le sens“, s. 224. K této perspektivě samozřejmě náležejí také analýzy, které popisují konstituci znaku z prvků nižších rovin, o nichž jsme hovořili výše (rovina merismatická, fonemická ad.).

³¹ *Ibid.*, s. 225.

³² *Ibid.*, s. 225–227.

³³ *Ibid.*, s. 226. Co se týče Benvenistovy koncepce sémiotiky a sémantiky, jako úvod lze doporučit velmi přístupně psaný oddíl v monografii Hanse Lösenera, jenž podává podrobnější výklad: HANS LÖSENER, „Benvenistes Theorie der Rede“, in: *Der Rhythmus in der Rede. Linguistische und literaturwissenschaftliche Aspekte des Sprachrhythmus*, Tübingen: Niemeyer 1999, s. 30–34.

že – jak to výstižně vyjadřuje Benveniste v pozdějším rozhovoru s Pierrem Daixem – významu náleží „otevřenost vůči světu“, resp. význam věty je pokaždé schopen se „uzpůsobit“ či „adaptovat“ vůči okolnostem.³⁴ Tedy místo toho, aby věta na zvláštní situaci aplikovala obecnou hodnotu znaku, sama se tváří v tvář této situaci individualizuje. Myšlenkový obsah věty – nakolik je věta pokaždé vyslovena v neopakovatelné situaci – je vždy zvláštní a neexistují dvě vyslovené věty, které by nesly identickou myšlenku.

Tuto významovou adaptaci Benveniste vysvětluje odkazem na okolnost, že věta integrující jazykové znaky není jen sumou označovaných, že není jakýmsi součtem pojmů, nýbrž že se konstituuje ve vzájemných vztazích všech užitých prvků.³⁵ Benveniste pro popis tohoto děje užívá různé výrazy: „syntagmace“, „koaptace“, či prostě „vzájemné působení“, čímž se snaží vyjádřit, že vznikající „větná myšlenka“ se nepojí k žádnému z prvků, nýbrž odpovídá jejich celkové souhře.³⁶ Z hlediska mluvčího tedy platí, že adaptace myšlenky vůči jedinečné situaci se odbývá na způsob uspořádání znaků do konfigurace, která teprve jako celek vyjadřuje nepojmový obsah přiměřený jedinečné situaci (hovoří se o *la totalité de l'idée*) – „sémantická kvalita“ věty se ustavuje v napětí mezi takovým celkem znaků a situací, do níž věta vstupuje. Korelativně, z hlediska posluchače, platí, že nahlédnout myšlenku promluvy vyžaduje *nikoliv pouze* identifikaci pojmu (užitých označovaných), ale pochopení celku myšlenky, která se konstituuje až ve spolupůsobení jednotlivých prvků jazyka vystavených jisté situaci: Benveniste tu užívá termín „celistvé pochopení“ – *compréhension globale*.³⁷ Pokud bychom tento popis měli nějak shrnout, mohli bychom říci, že vyslovení věty se ukazuje jako vrstevnatá operace, v rámci které je třeba uvažovat hned několikrát vzájemné vyvažování: Jedinečná situace jednak vybízí k myšlence, která má být této situaci určitým způsobem přiměřená, odpovídat jí, ustavení myšlenky vystihující jedinečnou situaci se

³⁴ Émile BENVENISTE – Pierre DAIX, „Structuralisme et linguistique. Un entretien de Pierre Daix avec Émile Benveniste“ (1968), in: BENVENISTE, *Problèmes*, sv. 2, s. 21. V textu „Formální aparát výpovědi“ z roku 1970 se v této souvislosti objevuje pojem „sémantizace langue“ (BENVENISTE, „L'appareil formel de l'énonciation“ [1970], in: *ibid.*, s. 81).

³⁵ BENVENISTE, „La forme et le sens“, s. 225–226.

³⁶ Pouze na okraj poznamenejme, že takový přístup k výpovědi v sobě shrnuje pojem rytmu, jak ho právě v návaznosti na Benvenista uplatňuje Henri Meschonnic. Jedná se o popis jedinečných konfigurací všech prvků, které vstupují do výpovědi a které lze jednotlivě uchopit jistým básnickým kódem (lexikálních, fonemických, kompozičních atd.), ovšem jejich uspořádání kódované není. K tomu viz především Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse: Verdier 1982.

³⁷ BENVENISTE, „La forme et le sens“, s. 228.

pak, na druhou stranu, odbývá v určité konfiguraci výrazu, jež uspořádáváme vzhledem k jedinečným okolnostem, které máme myslet. Označované pojmové obsahy tak vstupují do celku, který sám pojmový charakter nemá a který se právě jako celek otevírá zvláštnímu, neopakovatelnému okamžiku: smysl výpovědi tímto způsobem „míří k“ a „odstiňuje se vůči“ situaci, jejíž jedinečnost zachovává.

Předtím než přejdeme k závěrečnému oddílu, zrekapitulujme nejdůležitější témata, kterých jsme se v souvislosti s předestřenou teorií vypovídání dotkli. V první řadě je třeba upozornit, že jedinečnost u Benvenista není spojována s deformací té či oné roviny jazyka a jedinečnost se tak v žádném ohledu neocitá v napětí vůči opakovaně identifikovatelným aspektům výpovědi. Jedinečnost je spojována s rovinou věty, jež se konstituuje vně jazykových rovin a je na tyto roviny neredukovatelná. Tuto zvláštní úroveň výpovědi přitom nelze popisovat z hlediska analýzy prvků, nýbrž pouze z hlediska výkonu komunikace či sdělování, které je vždy situačně zakotvené. Situace sdělování je pak pokaždé jedinečná či zvláštní, přičemž právě s ohledem na jedinečnost situace je tematizován specifický význam věty: ten k této situaci poukazuje, aniž by ji podřazoval pod pojem či obecnou hodnotu znaku (označované). Význam věty (myšlenka) je v souladu s tímto předpokladem chápán jako zcela unikátní, jako uzpůsobený okolnostem, v nichž je artikulován. Tuto artikulaci Benveniste v posledku vykládá na způsob jisté koaptace či konfigurace jazykových prvků, které teprve jako celek mohou jedinečnou situaci vystihovat či k této situaci poukazovat.

III.

Vraťme se nyní k úvodní tezi týkající se literární vědy a pokusme se ji formulovat vzhledem k právě předestřené koncepci výpovědi.³⁸ Návaznost předkládaného projektu poetiky na Benvenistovu koncepci vnímáme následovně: Pokud jsme do centra literární vědy položili téma „rozhodujícího významu“, bylo to na základě předpokladu, že fenomén literárního díla (jakožto specifické výpovědi) se význačným způsobem váže právě na přístupnost zvláštního smyslu. Opírali jsme se zde o běžnou zkušenost

³⁸ Pouze na okraj upozorníme, že pro samotného Benvenista nebyly lingvistické úvahy nijak příkře odděleny od sféry myšlení o literatuře. To mj. dokazují čerstvě vydané rukopisy, v nichž Benveniste na pozadí jakési meditace o Baudelairově poezii načrtává svěbytnou koncepci básnického jazyka zřetelně navazující na jeho diskursivní lingvistiku. Viz Chloé LAPLANTINE (ed.) – Émile BENVENISTE, *Baudelaire*, Limoges: Lambert-Lucas 2011.

zájmu na jedinečném či zvláštním sdělení, která přístup k básnické promluvě doprovází. V návaznosti na Benvenistovo rozlišení dvou perspektiv upřených na jazyk bychom tuto běžnou zkušenost s básnickým jazykem mohli nyní vymezit blíže. Vzhledem k dosud řečenému lze tvrdit, že básnickou výpověď běžně nechápeme jako výpověď básnickou, jelikož v ní z hlediska identifikace rozpoznáváme ty a ty vyjadřující prostředky či formy (rytmus, rým, dějová kompozice – rozdělení na prózu a poezii jakožto řeč vázanou zde nehraje žádnou roli), nýbrž proto, že z hlediska sdělnosti rozumíme jedinečné zpráve, kterou výpověď podává. Určující perspektivou pro zkušenost s básnickým jazykem tedy není hledisko analýzy prvků, nýbrž hledisko sdělované myšlenky.

Toto tvrzení se nyní můžeme pokusit rozvést: Připomeňme, že východiskem naší úvahy o básnickém jazyce byla domněnka, že Benvenistova lingvistika výpovědi, tzn. jeho pojednání o jazyce *vůbec* (každá výpověď je analyzovatelná sémanticky, tzn. predikuje), může sloužit k vymezení jazyka *básnického*. Toto východisko se zřejmě ocitá v rozporu s předpokladem, že existují výpovědi, které jsou básnické, a vedle nich výpovědi, které básnické nejsou. Z hlediska tohoto dělení by se tak mohlo zdát, že z Benvenistovy lingvistiky, z jeho popisu přirozeného jazyka, neoprávněně činíme popis toho či onoho okrsku uvnitř jazykové sféry – tam, kde Benveniste ještě nediferencuje, již automaticky vsunujeme diferencii. K řečenému však musíme nejprve podotknout, že ve skutečnosti Benveniste s jistou diferencii ve své lingvistice pracuje, ovšem neinterpretuje ji jako rozlišení mezi básnickým a každodenním jazykem, ale jako rozlišení dvou pohledů na jazyk. Jak jsme viděli, první hledisko je identifikováno s lingvistikou *langue*, v rámci které klasifikujeme více méně stabilní repertoár znaků, jež vstupují do výpovědi. Druhá perspektiva je perspektivou „instanciace“, „okamžiku“ sdělení, v němž se artikuluje neopakovatelný význam. Právě tento rozdíl mezi dvěma lingvistikami se přitom nabízí reformulovat jako rozlišení mezi přístupem poetiky a přístupem sémiotickým či „ne-poetickým“.³⁹ Klasickou diferencii mezi dvěma předměty (báseň a prostá výpověď) by nahradilo rozlišení dvou pohledů na jazyk, rozlišení dvou jazykových sfér by bylo suplováno předpokladem dvou perspektiv, do nichž může vstoupit jakákoliv promluva. Každá výpověď by tudíž byla – v patřičném zaostření – výpovědí básnickou a každá promluva by *de iure* byla vystavena nepoetičnosti, sémiotice (tzn. ignorujeme predikovaný význam a vyčleňujeme sémiotické jednotky).

³⁹ Sám Benveniste k tomu ve zmiňovaných rukopisech (viz předchozí pozn.) dává podnět. Tento směr do jisté míry následují někteří francouzští interpreti Benvenista, např. již zmiňovaní Gérard Dessons a Henri Meschonnic.

S takovým přístupem bychom se shodovali v tom, že jakákoliv výpověď *principiálně může* být pojata jako básnická, neboť z ní pokaždé lze vydobyť jedinečný význam. Opouštíme tedy formální rozlišení básnický vs. každodenní jazyk, podle něhož určitá výpověď spadá na základě jistých objektivních rysů do sféry „umělecké literatury“, jiná nikoliv: Básnický jazyk je záležitostí zvláštního pohledu, nejedná se o zvláštní objekt mezi jinými (přičemž zvláštní tu neznamená ojedinělý, zřídka se vyskytující, ale jednoduše neredukovatelný, z jiného neodvoditelný). Avšak oproti takovému čtení Benvenista, v němž by jistá lingvistika byla beze všeho interpretována jako poetika, se stanovisko, které navrhuje, odlišuje dvojím: V první řadě se domníváme, že v rámci běžné zkušenosti je opravdu svébytnost jistých výpovědí vůči jiným výpovědím pociťována, jakkoli tuto svébytnost nepojímáme jako svébytnost jedinečného oproti obecnému. Vzhledem k řečenému tedy platí, že každá výpověď je schopna vydat jedinečný význam, „myšlenka“ či poetičnost jsou tím aspektem promluvy, který je „zasutý“ v každé výpovědi, nicméně domníváme se, že „poetičnost“ promluvy nezávisí jednoduše na přítomnosti jedinečného sdělení, nýbrž na specifickém *vztahu*, jenž se rozevírá mezi unikátním sdělením (které je přítomno vždy) a tím, kdo sdělení rozumí. Tento vztah nyní můžeme označit výrazem přístupnost či otevřenost – čímž se snažíme vyjádřit, že při vztahu k básnické promluvě jedinečný význam vychází vstříc čtoucím pohledu tak, že sama tato přístupnost či otevřenost je pociťována: nezastupitelnost výpovědi se tak ohlašuje explicitně či obzvláště zřetelně jako „čitelnost“ unikátního sdělení. Protipólem této zkušenosti je pociťování jistého sdělení jako toho, co se může stát jedinečným, co se však v daném místě a čase vzpírá vydat zvláštní obsah (k tomuto motivu viz níže). V posledku bychom tak mohli říci, že básnický jazyk se uvnitř řeči vyděluje kontinuálně, poetičnost tu představuje jistý pól, k němuž spěje nebo od něhož ustupuje každá promluva: výpověď je pokaždé schopna vydat unikátní sdělení, ovšem liší se míra „sdělnosti“ či „otevřenosti“ výpovědi. Básnická výpověď tedy vychází vstříc naší schopnosti nahlížet jedinečné, označením „básnický“ klademe důraz na osu přístupnost/zpřístupnitelnost zvláštního a nikoliv na samotnou osu průměrné/zvláštní.

Druhé specifikum oproti výše naznačenému postupu (pojetí principů jisté lingvistiky jakožto principů poetiky) spočívá v okolnosti, že naším východiskem není teoretická diskuse, v níž se primárně oddělují dvě jazykovědné perspektivy, nýbrž právě jistá zkušenost, kterou se za pomoci výpovědní lingvistiky pokoušíme projasnit. Jestliže bychom vyšli z rozlišení dvou lingvistik a teprve *odtud* přecházeli k interpretaci této zkušenosti,

pak bychom tuto zkušenost mohli vykládat jako zkušenost transformace, jako zkušenost rušení znaků (tzn. významu jakožto pojmu, označovaného) a paralelní konstituce „myšlenky“. Pokud však východiskem činíme původní zájem o sdělení té či oné jednotlivé promluvy a ten dále projasňujeme za pomoci lingvistiky vypovídání, pak se vyhýbáme tomu, aby tato zkušenost byla nutně chápána jako zkušenost odchylky vůči symbolickému řádu. To, že pojmáme jedinečné sdělení a že zakoušíme vztah k jedinečnému, je událost zcela nezávislá na zkušenosti deformace určitého repertoáru prvků, které jsou v ten či onen čas, na tom či onom místě pojímány jako příznaky básnického jazyka. Ačkoli z hlediska jazykovědného k této transformaci snad dochází, zkušenost transformace není nijak podstatná pro zkušenost s jedinečným.⁴⁰

Na základě těchto vymezení bychom již mohli předestřít závěrečné poznámky:

1. Ukazuje se, že schopnost vnímat básnické sdělení je *de facto* smyslem pro konfiguraci, v níž se formální prvky setkávají na způsob výše zmíněné „kooptace“ či spolupůsobení, a lišila by se tak od schopnosti tyto prvky poznávat a analyzovat (poznat rým nutně neznamená „poznat“ báseň). Pokud básnickou výpověď pojmáme tímto způsobem, pak platí, že „básnickou“ se skutečně může stát jakákoliv promluva – bez ohledu na to, co je v daném čase a prostoru považováno za typický rys básnického jazyka, za formu, která se povětšinou pojí se zkušeností unikátního obsahu. A naopak – přítomnost jakékoliv formy apriori nezaručuje básnický charakter výpovědi, to znamená přístupnost jejího zvláštního sdělení.

2. S ohledem na tato upřesnění by mohl být o něco zřejmější důvod, proč jsme odstínili „singularitu“ výpovědi od singularity, jak o ní v souvislosti s fotografií hovoří Roland Barthes. Naším záměrem bylo ukázat, že to zvláštní či jedinečné ve výpovědi se konstituuje vně opozice sémiotické / deformace sémiotického, příp. záměrné/nezáměrné apod. Z hlediska sémantiky se nyní snad o něco jasněji ukazuje, že jedinečná výpověď není jako taková vnímána kvůli narušení té či oné formální struktury, nýbrž s ohledem na význam, který se otvírá na zcela odlišné rovině výpovědi, než je rovina kódovaných prvků (případně odchylek od těchto prvků). Ve výpovědi tedy lze analyzovat kódované formy, případně určovat deformace v jejich užití, ovšem ani přítomnost té či oné formy a jejího pojmového

⁴⁰ Poněkud zjednodušeně řečeno: Pokud se mě dotýká nějaký Balzacův román či Hölderlinova báseň, není to nutně proto, že je odlišuji proti jisté tradici, proto, že v nich vnímám posuny vůči tomu či onomu způsobu psaní, ale jelikož v nich nejprve vidím či zakouším specifické sdělení. Zkušenost s poezií je tak primárně pozitivní.

korelátu, ani nebývalé uspořádání či přetvoření některé z těchto forem a priori nezaručuje zkušenost zvláštního obsahu. Proto vzhledem k pojmu básnické výpovědi jakožto sdělování zvláštního není rozhodující např. eliotovské rozlišení tradice a „individuálního talentu“.41 V každé výpovědi lze zajisté identifikovat to původní a dějinný rámec, do něhož to původní vstupuje. Avšak z hlediska otevřenosti zvláštního významu pro čtoucí pohled platí, že i poezie, formálně vzato, zcela tradiční a neinovativní může dosáhnout zvláštní otevřenosti unikátního významu, zatímco i maximálně tvůrčí počín může vykazovat nižší stupeň sdělnosti.

3. V neposlední řadě můžeme upozornit, že vzhledem k řečenému bychom singularitu výpovědi neměli chápat jako záležitost jistých míst, která se oddělují od jiných pasáží v textu a kterým – oproti jiným místům – přináležejí zvláštní význam.42 Pokud přistoupíme na to, že tím jedinečným v básnické výpovědi je její zvláštní sdělení, jež se konstituuje napříč celým polem výpovědi, pak z toho vyplývá, že výpověď neobsahuje žádné více či méně význačné fáze, resp. že jedinečnost je cosi, co nelze identifikovat s tou či onou pasáží či „zarážejícím“ místem. Jedinečné sdělení je spíše to „myšlené“ v poli výpovědi – individualizovaná myšlenka, která se adaptuje či otvírá vůči svému předmětu a která se prolíná s celkem toho, co se říká. Tímto vymezením se snad vyhneme tomu, abychom onomu porozumění zvláštnímu připisovali charakter jakéhosi výjimečného okamžiku, jenž rozrušuje rytmus čtoucího pohledu, resp. snad se tím vyhneme tomu, abychom každé narušení nutně pokládali za význačný okamžik v procesu rozumění.

4. Obdobně – v souvislosti se sdělováním obsahem – můžeme upozornit, že porozumění zvláštnímu není třeba chápat jako průnik skrze upadlé, každodenní mluvení ke zcela zvláštní sféře předmětů či zvláštní sféře smyslu. Jak jsme se pokusili ukázat, principiálně jakákoliv promluva nese zvláštní význam, nakořik je vyřčena v okamžiku, který se děje pouze jednou a nebude se opakovat. V poezii přitom dochází k nebývalému přiblížení toho či onoho zvláštního okamžiku či přítomného předmětu, aniž by tomuto předmětu oproti jiným náležela nějaká zvláštní hodnota. V této souvislosti můžeme poznamenat, že váhu tu nenesou ty či ony obsahy oproti jiným obsahům, ale sama okolnost, že se zvláštní předmět jako takový řeči nabízí a že tento předmět dokážeme v řeči uchovávat. Nejedná se tedy o více či méně pozoruhodné předměty, pozornost si zaslouží sám

41 T. S. ELIOT, „Tradice a individuální talent“, in: *O básnictví a básnících*, Praha: Odeon 1991, s. 9–17.

42 Takový předpoklad obsahuje např. výše referované pojetí Josefa Fulky.

„děj“ sdělnosti individuálních předmětů, jemuž odpovídá naše schopnost utvářet zvláštní výpovědi vůči těmto předmětům přiměřené.

5. Na závěr poznamenejme, proč klademe právě tuto zkušenost do základu literární vědy či obecné poetiky, proč právě zkušenost zvláštního obsahu má sloužit jako východisko pro projekt jisté vědy o literatuře a to na úkor výsadního postavení abstraktních objektů „literatura“ či „poezie“. Domníváme se, že literární věda může mít smysl pouze tehdy, pokud rozvíjí okamžiky, v nichž se pro nás řeč ohlašuje právě jako smysluplná, jako ohnisko hodnoty, jako „hodná“ zájmu a důkladného studia. Při interpretaci těchto momentů jsme usoudili, že zkušenost s řečovou hodnotou se ohlašuje v běžné pozornosti vůči zvláštnímu sdělení výpovědi, k výpovědi se běžně vracíme a znovu ji „prohlížíme“, nakolik pro nás představuje místo neopakovatelného významu. Literární vědu chceme v souladu s tím chápat jako takové „vědění“, které zachovává a projasňuje právě tento okamžik: jistá předvědecká, běžná zkušenost tedy zajišťuje smysluplnost vědy, věda je smysluplná, neboť na základě svévolného požadavku neklade, co máme studovat, ale studuje, čemu již rozumíme a co nás vždy již upoutalo: je odpovědí na „předreflexivní“ či „předvědecký“ zájem.

Hlavním úkolem takové vědy by v souladu s tím bylo stanovení hlediska, v němž by tato zkušenost byla zachovávána, v němž by každá úvaha a kategorie zůstávala „v živlu“ onoho předvědeckého či „předreflexivního“ zájmu. Tato věda v první řadě tedy musí stanovit takový pojem výpovědi, který by vylučoval při každém setkání s promluvou pojetí této promluvy jako exemplifikace či případu jistých a priori vytčených kategorií. Jak jsme poznamenali výše, základ takového pojmu výpovědi poskytuje benvenistovská lingvistika, která nevykládá význam promluvy z opozice *langue/parole*, ale dovoluje myslet každou výpověď jako unikát: obsah se tu konstituuje ve vztahu mezi jedinečnou situací a soustavou znaků, v níž je tato situace „míněna“. Pokud přistoupíme na takové pojetí promluvy, nemůžeme již z hlediska básnické *langue* jednotlivým formám automaticky připisovat významy jakožto významy výpovědi (např. hexametru jako indicie vznešenosti), ale je třeba u každé zkušenosti při té které výpovědi zjišťovat, jaká hodnota se v ní konstituuje. Jistý pojem výpovědi tak vnucuje jistý způsob dotazování: místo přístupu analytického, v němž členíme výpověď na předem známé formy a konstatujeme označovaný pojem (tj. dekódující čtení – *studium*), případně ve kterém konstatujeme a oceňujeme odchylky jistých prvků vůči prvkům kódovaným (*punctum*), nastupuje popis jednotlivé výpovědi, v němž buď výpověď uchopujeme prostřednictvím kategorií, které v daném případě nechávají vystoupit zvláštní význam (tzn. nemusejí tak

činit pokaždé), případně při kterém manipulujeme s promluvou takovým způsobem, že jedinečný obsah získáváme (okamžik „básnické zkušenosti“ dosažený náležitou intonací, odstíněním výpovědi oproti jiné, zdůrazněním předělu vůči jiným výpovědím apod.).

Z těchto základních rozvržení jisté vědy o literatuře jako vědy o výpovědích plyne, že setkání s básnickou promluvou (moment prolnutí unikátního sdělení s drahami čtoucího pohledu) není nutně pasivním zřením a vyčkáváním, nýbrž může vyžadovat i maximálně aktivní přístup: zjišťujeme, jaká kategorie posiluje sdělnost výpovědi a která ji drží v zákrytu: výpověď tak můžeme vystavovat proti různým „interpretantům“ (od již existujících kategorií až po interpretanty, které musíme kvůli výpovědi vynalézt) či s ní nakládat zcela rozmanitým způsobem, dokud nevydá zvláštní obsah. Tím, co rozhoduje o pravdivosti dané kategorie či o správnosti daného přístupu, pak není apriorní pravidlo, neboť každá výpověď sama stanovuje přiměřenost užitých nástrojů interpretace, ani subjektivní stav (nadšení, úžas), neboť afekce se může pojit i k těm celkům výpovědi, v nichž jedinečné mizí. Rozhodující je – v perspektivě poetiky výpovědí – právě zkušenost otevřenosti v řeči, tzn. výše popisovaná zkušenost prolínání či sdělnosti promluvy.

Z řečeného ovšem plyne skutečnost, na níž jsme upozornili hned v úvodu studie: žádná z tradičních kategorií literární vědy neztrácí nutně hodnotu a nemůže být apriori vyloučena z okruhu výpovědní poetiky. Tyto kategorie v dané perspektivě pouze mění smysl, nejsou univerzálně aplikovatelnými pojmy, které lze použít, kdykoliv ve výpovědi konstatujeme výskyt jim odpovídající struktury, ale příležitostnými nástroji interpretace. Užití tradiční kategorie jambu či určitého rýmového spřažení tak může zdůraznit tu či onu formální strukturu, tak a tak „zatlačit“ na výraz, takže vystoupí jedinečný obsah – v daných případech tedy může říci mnoho o výpovědi. Ovšem kritériem aplikovatelnosti tu právě není objektivní platnost kategorie, neboť konstatovat jamb můžeme i u výpovědí, v nichž aplikace této kategorie nevede k přístupnosti významu (kategorie jambu není aplikovatelná pokaždé, kdy nahlížíme nepřízvučnou a přízvučnou slabiku), ale právě zkušenost sdělování: z hlediska výše stanoveného pojmu výpovědi a výpovědního prizmatu se ptáme, nakolik užití daného pojmu umožňuje zkušenost otevřeného významu. Navrhovaná poetika tak ve skutečnosti vykazuje dvojí kontinuitu, nejen vůči běžné zkušenosti s básnickou promluvou, ale také vůči rozmanitým soustavám literárněvědných pojmů, nakolik v tom či onom případě podporují sdělnost promluvy.

V posledku bychom mohli říci, že zkušenost zvláštního významu vystupuje jako jeden z důležitých nároků, který řeč na literární vědu klade. V okamžiku, kdy se z jednotlivých literárních textů stávají zcela samozřejmě koreláty obecných kategorií, momenty národních či nadnárodních dějin literatury, kdy se v jednotlivém hledají příznaky rozmanitých diskursů a nadvětných systémů, rozměňuje se smysl pro to, co ve výpovědi náleží k jisté neopakovatelné kvalitě. Úkolem literární vědy by tak mohl být návrat k této kvalitě v rámci řečeného či psaného, takže by se skutečně stala jakousi vědou o jedinečném, které dává smysl každé zkušenosti s literárním dílem.

“Altermodern”

Abstract

This is a Czech translation of the introductory article of the exhibition catalogue of the eponymous 2009 *Tate Triennial*, which was curated by its author, the French curator and art theorist Nicolas Bourriaud. In it, Bourriaud explains the meaning of the term “altermodern” and develops the underlying theoretical hypothesis informing it. Bourriaud understands altermodernism as a global cultural nomadism, which he sees as a defining characteristic of much recent visual art. Discussing the works on display, he argues that the techniques of dislocation, translation, migration, and decentralization are the artistic analogues to the alter-globalization social movements.

Klíčová slova

altermoderna – *Triennale Tate* – modernismus – postmodernismus – heterochronie – viatorizace – nomádismus – alterglobalizace – W. G. Sebald

Keywords

altermodern – *Tate Triennial* – modernism – postmodernism – heterochrony – viatorisation – nomadism – alter-globalization – W. G. Sebald

*Nicolas Bourriaud (*1965) je francouzský kurátor a teoretik umění. V letech 2000–2006 se podílel na vedení pařížského Palais de Tokyo, prostoru pro současné umění, který také pomáhal zakládat. V letech 2008–2010 byl kurátorem současného umění v londýnské Tate, kde uspořádal čtvrté Triennale Tate pod názvem Altermoderna. V současnosti působí jako vrchní inspektor umělecké tvorby francouzského ministerstva kultury. Mezi jeho hlavní publikace patří Esthétique relationnelle (Dijon: Les presses du réel 1998; čes. část uveřejněna jako „Vztahová estetika“ v časopise Umělec, 2002, č. 4), Postproduction (New York: Lukas & Sternberg 2001; čes. Postprodukce, Praha: Tranzit 2004) a The Radicant (New York: Lukas & Sternberg 2009).*

Nicolas BOURRIAUD, „Altermodern“, in: *Idem* (ed.), *Altermodern. Tate Triennial 2009* (kat. výst), Londýn: Tate Publishing 2009, nestránkováno.

© 2011 by Nicolas Bourriaud

Přeložil Radovan Baroš

ALTERMODERNA NICOLAS BOURRIAUD

Kolektivní výstava, která se opírá o teoretickou hypotézu, se musí snažit nastolit rovnováhu mezi uměleckými díly a narativem, který funguje jako jakýsi druh podtitulků. Musí vytvořit časoprostorové kontinuum, v němž může kurátorův *voice-over* koexistovat se stanovisky umělce a dialogy vetkanými mezi artefakty. Tento hybridní konglomerát nejvíce připomíná produkci filmu a kinematografické metafory skýtají nejtransparentnější úvod k události typu *Altermoderny*. Podle Wima Wenderse, analyzujícího vztah mezi obrazem a narativem ve filmu, „připomíná narativ vampýra pokoušejícího se z obrazu vysát jeho krev“.¹ Wendersův postřeh by se klidně mohl objevit v každém manuálu kurátorské etiky. Připadá mi, že fundamentální otázka, kterou by si měly výstavy znovu a znovu klást, se týká interpretace forem: jaké je poselství, které nám dnes sdělují? Jaký narativ je motivuje? Jsme vázáni etickou povinností nedovolit, aby znaky a obrazy zmizely v propadlišti lhostejnosti nebo komerčního zapomnění, objevit slova, která jim vdechnou jiný druh života, než je život produktů předurčených k finanční spekulaci či jen k pouhému pobavení. Eticky zodpovědný je i samotný akt výběru některých obrazů, které jsou vyčleněny z ostatní produkce tím, že jsou vystaveny na odív. Držet míč ve hře a hru při životě: to je funkce kritika a kurátora. Wenders pokračuje ve své úvaze tím, že klade text a formu do protikladu: „Obrazy jsou krajně senzitivní, podobají se šnekovi, který se stáhne do své ulity, jakmile se dotknete jeho parůžků. Zdráhají se dít jako kuň a nosit a dodávat náklad – poselství, významy, argumenty či mravní poučení. Přesně tohle však vyžaduje příběh.“² Adekvátní odpovědí německému režisérovi by byla námitka, že tento rozpor má své meze, protože obrazy nejsou ani natolik naivní, ani

¹ Wim WENDERS, *La logique des images*, Paříž: L'arche 1990, s. 149.

² *Ibid.*

natolik bezvýznamné, a že věřit v jejich elementární „čistotu“ je neměně nebezpečná chiméra. Když je kamera snímá, jsou nepochybně „čisté“ v jím zamýšleném smyslu, jakmile jsou však promítnuty a sdíleny, nabývají mnoha významů a bitva začíná nanovo. Každá výstava je záznamem takové bitvy.

„Vzor vetkaný v koberci“ (příběh výstavy)

Výstava obvykle začíná mentálním obrazem, na který potřebujeme navázat a jehož významy vytvářejí východisko pro diskusi s umělci. Výzkumy, které předcházely *Triennale 2009*,³ mají svůj původ ve dvou elementech: v ideji souostroví a ve spisech Winfrieda Georga Sebald, německého imigranta ve Velké Británii. Souostroví (a jeho spřízněné varianty, konstelace a shluk) zde funguje jako model reprezentující multiplicitu globálních kultur. Souostroví je příkladem vztahu mezi jedním a mnoha. Jedná se o abstraktní entitu; její jednota pramení z rozhodnutí, bez něhož bychom měli pouze nahodilé seskupení ostrovů, které by nesjednocovalo žádné společné jméno. Naše civilizace, poznamenaná multikulturní explozí a spontánním množением kulturních vrstev, připomíná konstelaci bez struktury, která očekává transformaci do souostroví. Měli bychom dodat, že modernismus dvacátého století a masová kulturní hnutí dneška se rovnají aglomeracím, které bychom mohli označit jako „kontinentální“.

Zdá se mi, že Sebaldovy spisy – bloumání mezi „znaky“ proložená černobílými fotografiemi – symbolicky znázorňují změnu v našem vnímání prostoru a času, kdy se historie a geografie vzájemně oplodňují vyhledáváním rozličných tras a splétáním se do sítí: kulturní evoluce v samém srdci této výstavy. Tyto dvě koncepce – souostroví a Sebaldovy exkurze – se neproplétají nahodile: reprezentují cesty, jimiž jsem se ubíral veden svou prvotní intuicí – smrt postmodernismu jakožto výchozí bod pro čtení přítomnosti.

Termín „altermoderna“, který mi posloužil za titul této výstavy a který zároveň vymezuje prázdno po postmoderně, je založen na představě „jinakosti“ (latinské *alter* = „jiný“, dodatečně konotující anglické *different*)

³ Tate Triennial *Altermodern*, kurátor Nicolas Bourriaud, Londýn: Tate Britain 3. 2. - 26. 4. 2009. Viz <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/> (cit. 20. 5. 2011). (Pozn. red.)

a odkazuje k rozmanitosti možností, alternativ k jediné trase. V geopolitickém kontextu se termínem „alterglobalizace“ označuje pluralita lokálních hnutí odporu vůči ekonomické standardizaci vynucené globalizací, tj. zápas za diverzitu. Zde se nám vrací představa souostroví: namísto aby usiloval o nějaký druh sumarizace, altermodernismus vnímá sám sebe jako konstelaci idejí spjatých s právě se rodící a vposledku nepotlačitelnou vůlí k nové podobě modernismu pro jednadvacáté století. Proč je právě tento imperativ nezbytný? Historická role modernismu ve smyslu fenoménu zrozeného v doméně umění tkví v jeho schopnosti vytrhávat nás ze sevření tradice; ztělesňuje kulturní exodus, únik z kleští nacionalismu a identitního nálepkování, ale také ze středního proudu, jenž tíhne k zvěcnění myšlení a praxe. Ohrožováno fundamentalismem a konzumem poháněnou unifikací, zmasověním a znovu vynucenou rezignací na individuální identitu, musí dnes umění znovu objevit samo sebe, a to v planetárním měřítku. Tento nový modernismus poprvé vzejde z globálního dialogu. Postmodernismus umožnil – díky postkoloniální kritice, namířené proti západním aspiracím určovat směřování světa a rychlost jeho rozvoje – aby byly vynulovány historické protiklady; dnes se temporality mísí a vytvářejí komplexní síť zbavenou centra. Bezpočet současných uměleckých praktik nicméně naznačuje, že se nacházíme na prahu velkého skoku za hranice postmoderní epochy a (esencialistického) multikulturního modelu, od něhož je neoddělitelná, skoku, z něhož se zrodí syntéza mezi modernismem a poskolonialismem.

Dejme tedy této syntéze název „altermodernismus“. Nelze jej klást *po* fenoménu modernismu o nic více nežli *po* jeho následku: nenecháváme jím nic „za sebou“ ani se jím „nevracíme“ k žádné předchozí periodě. Ani v nejmenším nejde o návrat k stylistickým principům modernismu dvacátého století, jenž se dnes vrací jako revival a který nemá nic společného s našimi aktuálními problémy. Pokud si dnes dovedeme představit určitou formu modernismu, musíme vycházet z problémů naší přítomnosti, a nikoliv usilovat o obsesivní návrat k minulosti, ať už jsou její atributy jakékoliv.

Altermodernismus lze definovat jako moment, od něhož pro nás začalo být možné vytvářet něco, co dává smysl z výchozí perspektivy určité heterochronie, neboli na základě představy lidské historie, jež sestává z plurality temporalit, představy opovrhující nostalgii po avantgardě a vlastně i po jakémkoliv jiné éře – pozitivní vize chaosu a spletitosti. Není to ani

strnulý typ času ubírajícího se kupředu ve smyčkách (postmodernismus), ani lineární vize historie (modernismus), ale pozitivní zkušenost dezo-orientace prostřednictvím umělecké formy, která zkoumá veškeré dimenze přítomnosti a sleduje linie rozebíhající se do všech směrů času a prostoru. Z umělce se stává kulturní nomád: co zbývá z baudelaireovského modelu modernismu, je nepochybně tato *flânerie*, přetransformovaná do techniky na generování kreativity a získávání vědění.

Výstava tedy v sobě spojuje tři typy nomadismu: v prostoru, v čase a mezi „znaky“. Tyto pojmy se samozřejmě vzájemně nevyklučují a tentýž umělec může zároveň zkoumat geografické, historické a sociokulturní reality. Musíme si vyjasnit, že nomadismus jako způsob poznávání světa zde znamená něco víc než jen zjednodušující zobecnění: tento termín zahrnuje specifické formy, pro naši vlastní epochu typické procesy vizualizace. Jedním slovem, z trajektorií se staly formy: současné umění vzbuzuje dojem, že se veze na obrovské vlně dislokací, výprav, překladů, migrací předmětů a bytostí až do takové míry, abychom mohli o dílech představených v rámci projektu *Altermoderna* konstatovat, že se odvíjejí podél ustupujících linií perspektivy. Kurs, který přitom sledují, zastihuje statické formy, v nichž se prvotně manifestují.

A tak Simon Starling stěhuje nábytek navržený Francisem Baconem z jednoho kontinentu na druhý prostřednictvím rádiových vln. Katie Paterson přesouvá momenty ticha ze Země na Měsíc a zpět a umožňuje nám komunikovat po telefonu s táním ledovce. Tris Vonna-Michell, jehož exponát rozvíjí narativ planetárního plynutí, své výstavy pojímá jako spojitě série. Darren Almond teleportuje do galerie budky autobusových zastávek z Osvětlemi, fotografuje čínské krajiny nebo filmuje velké černobylské ruské kolo, znehynběné v okamžiku jaderné katastrofy. Franz Ackermann zahajuje novou éru malby pomocí GPS. Joachim Koester putuje po stopách asasinů v Iránu poté, co prošel trasu Kantovy každodenní procházky v Königsbergu a absolvoval cestu Jonathana Harkera po Karpatech, jak je vylíčena v Stokerově *Drákulovi*. Rachel Harrison se ve svém pokusu vytvořit jakousi formální antropologii inspiruje jednou z plaveb Charlese Darwina na plachetnici *Beagle*. Walead Beshty pronáší exponovaný filmový materiál letištními rentgenovými skenery nebo zachycuje praskliny, které se objevují v plastikách z plexiskla, když putují po výstavách v krabicích FedExu. Subodh Gupta vyváží z Indie běžné nádoby; to posléze sestavuje do digitalizovaných obrazů, jejichž význam přesahuje kulturní rozdíly.

Pascale Marthine Tayou využívá kolonizované formy afrického umění, aby naznačil parametry skutečně globalizované kultury. Tendence těchto děl je vyzdvihnout skutečnost, že v této éře altermodernosti se z dislokace stala metoda znázornění a že na umělecké styly a formáty se musí od nynějška nahlížet z perspektivy diaspory, migrace a exodu.

Tyto rozličné způsoby dislokace všeobecněji ukazují k *fragmentarizaci* uměleckého díla. Dílo už nelze redukovat na pouhou přítomnost objektu tady a teď: spíše sestává ze signifikantní sítě, jejíž vzájemné relace umělec či umělkyně rozvíjí a jejíž postup v prostoru a čase kontroluje: sestává vlastně z okruhu. V eseji vymezujícím teoretická východiska svého díla hovoří Seth Price o „kolektivním autorství“ a „úplné decentralizaci“, které definují náš nový kulturní rámec, aby dospěl k závěru, že „distribuce je oběhem čtení“ a že úkolem umělce „se stává balení, produkce, rekoncepce a distribuce“.⁴ Jinými slovy, každý umělec či umělkyně se projevuje na své individuální *vlnové délce*, a to zejména oním progresivním opakováním formálních elementů, jimž jsme říkali *styl*. A tato individuální vlnová délka přenáší ve svých emanacích znaky, které jsou zároveň heterogenní (náležející do rozličných registrů kulturních tradic) a heterochronní (vypůjčené z různých period). A tak Shezad Dawood svým snímkem *Feature* vytvořil film, který proti sobě staví prvky vypůjčené z westernů a hororových „gore“ filmů v narativním rámci, v němž si Samuel Beckett podává ruku s Busterem Keatonem. Na téže fantastické vlně přenáší Marcus Coates do současného světa archaické metody šamanismu, když vzývá „zvířecí duchy“, aby mu pomohli vyléčit sociální problémy Izraele nebo souostroví Galapágy. Aktuální na těchto hříčkách přitom není používání minulosti k vyjádření přítomnosti, ale vizuální jazyk, jímž je tato operace prováděna – jazyk cestování a nomadismu. Neexistují už žádné kulturní kořeny, které by mohly být oporou forem, žádný exaktní kulturní fundament, jenž by se mohl stát výchozím bodem pro variace, žádné jádro, žádné hranice uměleckého jazyka. Má-li se umělec či umělkyně dneška dopracovat k přesnému výrazu, musí si za své východisko vzít globální kulturu, a ne naopak, tak jak tomu bylo dříve. Čára je důležitější nežli body, které ji lemují.

V přísném slova smyslu výstava shromažďuje díla, jejichž kompoziční princip je odvislý od řetězce prvků: dílo má tendenci stát se dynamickou

⁴ Seth PRICE, „Dispersion“, <http://www.distributedhistory.com>, 2002 (cit. 14. 5. 2011).

strukturou generující formy před, v průběhu a po své produkci.⁵ Tyto formy dávají vzniknout narativům, narativům své vlastní produkce, ale také své vlastní distribuce a mentálního procesu, jehož jsou součástí. Loris Gréaud například vytváří elektroencefalografie svého vlastního mozku, zatímco se v mysli obírá výstavou; ty jsou zpracovány do počítačového programu, následně transformovány na světelné emise a konečně na elektrické impulsy šířící vibrace ve výstavním sále – dříve než budou (nebo nebudou) zužitkovány někde jinde. Lindsay Seers v instalacích zkoumajících otázku původu fotografického obrazu znovu a znovu edituje dokumentární materiály ze svého života, počínaje dětstvím na Mauriciu a konče současným pobytem v Londýně.

Umělecká díla, jež sledují ustupující perspektivy historie a geografie, načrtávají linie v globalizovaném prostoru, který nyní zahrnuje i čas: historie, poslední neprozkoumaný kontinent, může být překonána stejně jako teritorium. V Sebaldově románu *Saturnovy prstence* (*The Rings of Saturn*) putuje vypravěč pěšky krajinou anglického východního pobřeží. Prochází rozličnými vrstvami času a mísí minulost, imaginární představy a budoucnost. Brouzdá díly sira Thomase Browna, když pátrá po posledním místě odpočinku filosofovy lebky, komentuje Rembrandtovu *Hodinu anatomie doktora Tulpa*, potkává Josepha Conrada cestujícího do Konga, rozpomíná se na film o lovu sledů, přemítá o etnických čistkách na Balkáně nebo o velkých námořních bitvách a jejich výtvarném zpracování, aby se nakonec dostal k diskusi o Chateaubriandovi a uvedl nás do dějin chovu bource morušového. Nositeli narativů jsou obrazy nebo setkání, z nichž Sebald konstruuje kaleidoskop fragmentů reflektujících otisky dějin. Tris Vonna-Michell později píše text původně určený pro web o Sebaldovi: „To se přihodilo v roce 2003 – od tohoto nenadálého okamžiku se původní text či spíše kratší próza začala rozvíjet do labyrintu asociací a narativů. O tři roky později jsem se probíral svými počítačovými soubory a spatřil ony dokumenty a fotografie, ony tunely a webová vyhledávání [...] a projekt stále ještě pokračuje.“⁶

Formát cesty, který se tak často objevuje v dílech dnešních umělců, kráčí ruku v ruce se zevšeobecněním hypertextu jakožto myšlenkového pro-

⁵ Vyčerpávající popis operace zřetězení ve vztahu k technikám samplingu a surfování na webu viz Nicolas BOURRIAUD, *Postprodukce*, Praha: Transitz 2004.

⁶ Tris VONNA-MICHELL v interview s Andrewem HUNTEM, „Fragmented Narratives“, *Untitled*, 2008, č. 45, s. 27.

cesu: jeden znak nás odkazuje k druhému, ten zase k třetímu a výsledkem je řetězec vzájemně provázaných forem, jež imituje klikání myši na monitoru počítače. U Nathaniela Mellorse, Olivie Plender, Ruth Ewan nebo Spartacus Chetwynd jsou reference k minulosti koordinovány podle systému kognitivní logiky. Pochopit přítomnost znamená zabývat se určitým druhem improvizovaného archeologického průzkumu světové kultury, který se stejnou měrou ubírá cestou *reinscenování* i cestou prezentace artefaktů – či jinými slovy, používá techniku mixování. Kupříkladu Ewan instaluje obří akordeon z jednoho italského muzea; ten doprovází reprodukci archivních dokumentů starými revolučními písněmi. V jediném díle Chetwynd se spojují Milton, Marx a *Sezame, otevři se (Sesame Street)*; **7** jedním z trvalých rysů její tvorby je hra s formami, jež nepokládá za relikty minulosti, ale za živoucí nástroje, které si musíme osvojit, abychom stvořili nové narativy. Obdobným způsobem Peter Coffin extrahuje narativní potenciál existujících uměleckých děl, když používá audiovizuální kontext, jež si paraziticky přivlastňuje význam těchto artefaktů a nechává je fungovat jako fiktivní postavy.

Tato putování v čase mají za následek modifikaci způsobu, jakým jsou znaky vázány na svou dobu. V případě Charlese Averyho vytváří umělec prostřednictvím narativu imaginárního světa nejen znaky, ale také kontext, jež jim dává soudržnost: je průzkumníkem univerza, uvnitř něhož je idea současnosti obětována ve jméno dobrovolné konfúze epoch a žánrů. Komiksová kniha Olivie Plender o životě fiktivního uměleckého génia v Londýně šedesátých let a její průzkum archivů utopických komunit či magických kroužků využívá forem, které nepřináležejí žádné identifikovatelné *přítomnosti*. A Matthew Darbyshire spojuje různé milníky z chronologicky odlehklých period, když kombinuje například architekturu stalinské éry s fragmenty Tate Britain nebo s renovacemi britských veřejných budov, a pokouší se tak o transhistorickou meditaci nad současným prostorem. A pokud jde o obrazy Davida Noonana, mají nejspíše původ v paralelním světě, čímž se opět vymykají přesné lokalizaci. Tato díla, osvobozená od fetišistické posedlosti současností, cestují prostorem a časem. To je s největší pravděpodobností důvod, proč dokáží lépe popsat naši přítomnost, a to jak tu heterochronní, tak tu heterotopickou.

Úvěrová krize: postmoderna se vymaňuje z truchlení

Termíny „moderní“, „postmoderní“ a „altermoderní“ zde nedefinují styly (nanejvýš tak způsoby myšlení), ale představují prostředky, které nám dovolují promítnout si kulturní epochy na časovou osu. Abychom pochopili, proč zhroucení globálního finančního systému na podzim 2008 bylo podle všeho zásadním obratem v dějinách, je nezbytné podívat se znovu na modernismus z perspektivy světové energetické spotřeby.

V inspirativním textu z roku 2004 definoval Peter Sloterdijk moderní způsob života jako „kulturu rychlého spalování“, která je specifickou podmínkou civilizace v epoše „nadbytku energie“. „Dnes,“ pokračuje, „je náš životní styl stále ještě závislý na schopnosti mrhat zásobami fosilních paliv. Jinými slovy, vsadili jsme na jistý druh exploze. Všichni fanaticky věříme v tuto explozi, všichni jsme uctívači tohoto překotného uvolnění masivního množství energie. Nemohu se zbavit dojmu, že ohniskem dnešních dobrodružných filmů – ‚akčních filmů‘ – je onen druhý primitivní symbol moderní civilizace: exploze auta či letadla; nebo spíše obřího zásobníku paliva, který je archetypem náboženského hnutí dneška.“⁸ Tento vztah mezi moderním životem a explozí se v doslovném i přeneseném smyslu táhne celým dvacátým stoletím od futuristického oslavování války až k „nenadálým uvolněním velkého množství energie“ v performancích skupiny Gutai nebo vídeňských akcionistů, nemluvě o fragmentarizovaných formách dadaismu, sebedestruktivních aparátech Jeana Tinguelyho nebo „explozivní“ obrazivosti pop artu.

Je příznačné, že termín „postmoderní“ se na scéně objevil zároveň s vypuknutím ropné krize v roce 1973, která přiměla svět si poprvé uvědomit, že zásoby fosilních paliv jsou omezené: to bylo zvěstování konce Sloterdijkova „nadbytku“. Jinými slovy, naši budoucnost náhle zatížila hypotéka. Není také žádná náhoda, že se termín „postmoderní“ dostal do oběhu ve druhé polovině sedmdesátých let, kdy byl nejprve zpopularizován architektem Charlesem Jencksem a posléze filosofem Jean-Françoisem Lyotardem. Zatímco jádrem Jencksových idejí byla kritika modernismu v architektuře, zejména pak funkcionalismu Bauhausu nebo Le Corbusiera, Lyotard se pokoušel zformulovat nové (bytostně episte-

⁸ Peter SLOTERDIJK, „La pensée sphérique“, BAM, 2004, č. 2, *Vies modes d'emploi*, s. 192.

mologické) paradigma, které by modernismu vdechlo nový život. Postmodernismus se tedy rozvinul ve stínu energetické krize a konce konjunktury, kterou Francouzi označují jako „třicet báječných let“ (1945–1975), jako když záchvat deprese následuje traumatickou ztrátu: ztrátu ideologií bezstarostného nadbytku a pokroku, technického, politického nebo kulturního. Ropná krize roku 1973 by klidně mohla představovat „primární scénu“ postmodernismu stejným způsobem, jako podle Sloterdijka ropa tryskající z vrtu symbolizuje modernismus dvacátého století. Toto byl osudový moment, který založil bezmeznou důvěru ekonomiky v dostatek energie a nekonečné projektování kultury do budoucna. Oba principy smetla ropná krize a s jejich ztrátou vznikla postmoderna.

Počínaje krizovým rokem 1973 ekonomika už nikdy nestála na drancování nerostných surovin. Kapitalismus se mezitím odvrátil od přírodních zdrojů a reorientoval se na technologickou inovaci – což byla volba Japonska – nebo na „financionalizaci“, což byla cesta, kterou si tehdy zvolily USA. A nyní, když ekonomika zpřetrhává své vazby na konkrétní geografii, se zase kultura odcizuje historii; odehrávají se tak dva paralelní procesy směřující k abstrakci.

Podle Bernarda Stieglera, který v podstatě opakuje klíčový motiv teorie Jean-Françoise Lyotarda o „libidinózní ekonomii“, kapitalismus funguje pomocí usměrňování našich tužeb; avšak, dodává, „touha se ocitla na sestupné spirále“, a tím systém donutila „ždímat instinktivní impulsy“, protože všechny reálné vášně se rozpustily mezi odcizenými jednotlivci, kteří ztratili kontrolu nad svými vlastními životy.⁹ Poté, co kapitalismus vysál touhy konzumentů, musel se napříště omezit už jen na ždímání jejich vlastních reflexí a niterných reakcí; udržitelné zdroje jeho energie vyschly, stejně jako v případě ropné krize. V umění se tento útok na naše instinkty projevoval překotnou cirkulací děl a vzestupem senzacechtivosti a spektakularity, jejichž jediným smyslem bylo uvolnit velké množství (neobnovitelné) energie na první pohled. Gustav Metzger, mistr energetické exploze, sebedestrukce a ekologické katastrofy, našel své pravé místo na této scéně naší doby; dílo tohoto přesvědčeného vyznavače víry v kontinuální vývoj kultury anticipuje evoluci kapitalismu a jeho kultury, když vzájemně kombinuje prvky modernistické formy schopné přežít kult exploze.

⁹ Bernard STIEGLER, *Réenchanter le monde. La valeur-esprit contre le populisme industriel*, Paříž: Flammarion 2006.

Výše jsem napsal, že postmoderní kultura má své kořeny v ideji konce dějin: nebo ještě přesněji, vyhláší konec dějin chápaných jako lineární narativ. V tomto smyslu definuje Lyotard postmodernu jako konec „velkých vyprávění“, scénářů budoucnosti, které jsou dějiny předurčeny naplnit podobně jako filmový režisér realizující hotový scénář. Vymizení těchto „metanarativů“ (zejména pak marxismu) uvádí na scénu kulturu improvizace a časových smyček: pokud už neexistuje žádný scénář, musíme napříště reagovat na „kontext“ nebo pracovat v krátkodobých perspektivách. Formy nejsou již připoutány k narativu, jenž by je definoval jako příslušející k určitému exaktnímu historickému momentu, ale jsou spíše zapuštěny v „textu“ kultury a referují výlučně jen samy k sobě. Palimpsesty, pastiše, textualita... Znaky ztratily veškerý kontakt s lidskou historií a generují samy sebe v nekonečném Brownově pohybu, v labyrintu znaků.

Při zpětném pohledu se zdá obtížné definovat postmodernu jinak než jako období přešlapování a nivelizace, jako období krátké, jak to přísluší historickému momentu cele determinovanému tím předchozím – jako bažinatou deltu řeky času. Dnes můžeme posledních pětadvacet let dvacátého století označit jako jedno nepřetržitě „poté“: po mýtu pokroku, po revolučních utopiích, po ústupu kolonialismu či po bitvách za politickou, sociální a sexuální emancipaci. Jakožto teorie se postmodernismus rozvinul v reakci na teleologický výklad světa, což je vize, kterou nacházíme jak v historismu kritiků – například Clementu Greenbergovi se dějiny umění jevily jako vlak na cestě k naplnění určité ideje –, tak v rozličných politicko-estetických utopiích typických pro století avantgardy. Tím bychom však modernismus redukovali na jeho nejbezprostřednější „progresivistický“ aspekt: ztotožňovali bychom jej s ambicemi na politickou změnu a s těmi nejradikálnějšími uměleckými hnutími, tj. s těmi, která prahla po vymýcení všeho nadbytečného a po návratu ke kořenům věcí. Ve skutečnosti bychom však u takového Marcela Duchampa, Roberta Fillioua, Ona Kawary nebo Gordona Matta-Clarka měli značné potíže narazit na jakoukoliv tendenci tímto směrem; jejich vize dějin nebyla „progresivistická“, ale reflektovala čas ve všech jeho složitých a mnohačetných dimenzích. U každého z těchto čtyř umělců se jakýkoliv posun do minulosti – symbolismus u Duchampa, východní filosofie u Fillioua a Kawary, archeologie u Matta-Clarka – překrýval s opačným pohybem do budoucnosti, což z nich činí předchůdce našeho heterochronického času. A pokud jde o Roberta Smithsona, jehož vizuální meditace o pojmu entropie nebo

koncept „zpětné ruiny“ se u nové generace umělců stále těší silnému vlivu, byl podle všeho prvním skutečně postmoderním umělcem, když anticipoval otázku modernity *ve vztahu k energetickým zdrojům* a bezprostředně se s ní konfrontoval: celý korpus jeho díla ztělesňuje narativ klasické „ropné krize“.

Postmodernismus je filosofií truchlení, je dlouhou melancholickou epizodou v našem kulturním životě. Když dějiny ztratily svůj směr a schopnost číst, nezbylo nic než postavit se tváří v tvář znehybnělému časoprostoru, v němž jako reminiscence vyvstávaly zmrzačené fragmenty minulosti: „ruiny muzea“, jak Douglas Crimp označil postmodernismus v roce 1980.¹⁰ Tento ryze depresivní postoj hluboce poznamenal první postmoderní etapu, charakterizovanou výpůjčkami identifikovatelných forem dějin umění a motivem „simulakra“, obrazu zastupujícího realitu v rámci samotné reality. Truchlení po ztracené realitě... Crimp definoval obraz jako „objekt touhy, touhy po signifikaci, o níž je známo, že je nepřítomná“.¹¹ Fredric Jameson ve svém průkopnickém eseji o postmodernismu pokládá za jeho dominantní rys schizofrenii, nebo ještě přesněji, jeden z jejích destruktivních symptomů – ztrátu schopnosti vnímat čas jako něco uspořádaného, neschopnost zakoušet svět jako soubor soudržných a smysluplných sekvencí, v jejímž důsledku se rezignuje na tuto snahu ve prospěch fascinace kaleidoskopickou přítomností.¹² Podle Slavoj Žižka představuje melancholie „vytříbeně postmoderní stanovisko, které nám umožňuje přežít v globální společnosti tím, že si udržíme zdání věrnosti svým ztraceným „kořenům““.¹³ A nakonec, podle Freuda, jedním ze symptomů melancholie, vázané na truchlení, je proces, který pacienta nutí převzít určité vlastnosti zesnulého, takže se nakonec částečně či úplně identifikuje s jeho osobou. Tento druh melancholie a záměny identity, vlastní postmodernismu, lze rozpoznat v bezpočtu neoavantgardních postupů, které se objevují od druhé poloviny devadesátých let: formální citáty ze slovníku geometrické abstrakce, výskyt politicky radikálních koncepcí v kritických textech atd. Ve výsledku modernismus přišel o svůj někdejší význam, když se z něj stal jen určitý druh nostalgické obsese.

¹⁰ Douglas CRIMP, *On the Museums's Ruins*, Cambridge, MA - Londýn: MIT Press 1993.

¹¹ *Ibid.*, s. 183.

¹² Fredric JAMESON, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC: Duke University Press 1991.

¹³ Slavoj ŽIŽEK, *Mluvil tu někdo o totalitarismu?*, Praha: Tranzit 2007, s. 140.

Ve své neschopnosti nadále určovat směr dějin nám nezbývalo než vyhlásit jejich konec. Nekonečné oprašování modernistických forem v osmdesátých letech vystřídala relativizace dějin samotných postkoloniálním myšlením. Tato druhá etapa postmodernismu nebyla ani tak melancholická, jako spíše multikulturalistická. Její počátky sahají ke konci „studené války“. Rok 1989 nebyl jen rokem zhroucení Berlínské zdi, ale rovněž rokem výstavy, která přes všechny průvodní kontroverze zvěstovala symbolický zrod planetárního umění. Konala se pod kurátorským vedením Jean-Huberta Martina v pařížském Centre Pompidou a nesla název *Kouzelníci Země (Magicians of the Earth)*. V onen okamžik se zdálo, že se dějiny osvobodily od hluboké doby ledové, jež byla nastolena tichým soupeřením dvou politických bloků. Velké modernistické vyprávění bylo nahrazeno příběhem globalizace, která neoznačuje kulturní periodu ve vlastním smyslu, ale proces geopolitické standardizace a synchronizace hodin historie. S dveřmi otevřenými dokořán jiným uměleckým tradicím a kulturám než jsou ty, které světu vnucoval Západ, se postkoloniální modernismus ubíral cestou předznamenávanou světovou ekonomikou, čímž nám umožnil od základu přehodnotit naše vize prostoru a času. Výsledkem byla planetární „horizontalizace“, na níž dnes musíme stavět.

Jak lépe lze charakterizovat toto období než jako mytologizaci počátků? Význam uměleckého díla v této druhé etapě postmodernismu je fundamentálně závislý na sociálním pozadí jeho produkce. „Odkud pochází?“ je podle všeho jeho nejnaléhavější otázkou a esencialismus jeho kritickým paradigmatem. Ztotožnění s žánrem, etnicitou, sexuální orientací či národem dává do pohybu mocný aparát – multikulturalismus, který byl povýšen na kritickou metodologii, se prakticky stal systémem přiřazování významů, udělujícím jednotlivcům jejich místo v hierarchii sociálních požadavků, a redukujícím tak celé jejich bytí na identitu a veškerý smysl na původ. Postmodernismus se tak od melancholie „studené války“ posunul k neurotickému zpytování počátků, příznačnému pro éru globalizace. A právě tento myšlenkový model se dnes nachází v krizi, právě tato multikulturalistická verze kulturní diverzity musí být zpochybněna, a to nikoliv ve jménu „univerzalizmu“ principů nebo nového modernistického esperanta, ale v rámci nového moderního hnutí založeného na heterochronii, společné interpretaci a svobodě experimentovat.

Modernismus a heterochronie: od „post“ k „alter“

Někteří umělci chovali nepřátelství vůči lineární časové linii modernismu založené na projekci do budoucna. Takový byl případ Marcela Duchampa, k jehož repertoáru náleželo široké spektrum tradičních řemesel, ať už vyšlých z módy, či anachronických (kroketová sada *Tři stopy etalonu* [1913–1914], dveře v *Je-li dáno...* [1946–1966] atd.) Uvedl tak do oběhu jinou vizi současnosti, než jaká byla tehdy v kurzu. Při křížení prostředků minulosti za účelem matení svých současníků zašel Duchamp tak daleko, že své mistrovské dílo *Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce* (1915–1923) popsal jako *retard en verre*: „zpoždění ve skle“. Duchampovo „zpoždění“, které je daleko významnější, než by se mohlo zdát, tak obchází protiklad mezi futuristickou projekcí a nostalgickými pohledy do minulosti, protiklad, který určuje naše vnímání umění dvacátého století. Modernost však obnáší něco víc než nějaký druh futurismu. V tomto smyslu je příznačné, že značný počet dnešních umělců a umělkyně se pohybuje na časoprostorové rovině charakterizované tímto „zpožděním“, když si pohrávají s anachronismem, s multitemporalitou nebo časovou prodlevou. Mohli bychom tedy konstatovat, že bezčasové kresby Charlese Averyho, malby Spartacus Chetwynd nebo Shezada Dawooda, ikonografické materiály Olivie Plender, Petera Coffina, Matthewa Darbyshira a Ruth Ewan či reference k počátkům filmu u Tacity Dean a Joachima Koestera – nebo k bollywoodským plakátům u Navina Rawanchaikula – se všechny potýkají s estetikou heterochronie: pokud odhlédneme od procesu jejich zrodu, během něhož jsou jejich části skládány do smysluplných sítí, zjistíme, že se v dílech těchto umělců a umělkyně nikde nemanifestuje žádný z typických znaků současnosti. „Současná“ je zde struktura díla, jeho metoda kompozice: samotný fakt, že v sobě slučuje heterochronní elementy – zpoždění (analogické s „předehraným“) koexistuje s *bezprostředním* (neboli „živým“) a s *anticipovaným*, tak jako dokument koexistuje s fikcí, nikoliv na základě principu akumulace (postmoderní barokismus), ale tak, aby nám odhalil naši přítomnost, v níž se prolínají rozličné temporality a úrovně reality.

Koleje a sítě: „viatorizace“ forem

Převládající estetika tohoto zájmu o bezčasovost podle všeho tkví v masivním používání černé a bílé, například v šestnáctimilimetrových němých

filmech promítaných Joachimem Koesterem, v ikonografii Davida Noonana, Trise Vonna-Michella či Charlese Averyho, v kresbách Olivie Plender, v sérii *Ruský konec* (*The Russian Ending*) od Tacity Dean nebo v celém univerzu Lindsay Seers. Dnes je černobílá spojována s obrazy, které náležejí minulosti a světu archivů – zároveň však funguje jako garant autenticity jejich obsahu, a to z toho prostého důvodu, že technika černobílé fotografie zde byla dříve nežli Photoshop. V knihách W. G. Sebald je příběh prokládán podobnými fotografiemi, jejichž posláním je podle autora akcentovat pravdivost příběhu. U Sebaldy tedy příběh není v konfliktu s obrazem. Zde se však jedná o jiný typ narativu, než jaký má na mysli Wim Wenders, když si představuje obrazy uspořádané do souvislé linie, s fixním pořádkem a s fixní chronologií. Kinematografie, jež se zrodila ve stejné době jako lokomotiva, chápe narativ spontánně jako „vlak projíždějící noční tmou“, jak by řekl François Truffaut; jinými slovy, jako narativní koleje organizující tok obrazů. Existuje snad lepší metafora historie, jak ji chápal modernismus dvacátého století, než metafora vlaku? Rosalind Krauss prohlásila: „Perspektiva je vizuálním korelátém kauzality: věci následují jedna druhou podle pravidel.“ Vypořádal-li se výtvarný modernismus s monokulární, centristickou (prostorovou) perspektivou, nahradil ji „temporální perspektivou, tj. historií“.¹⁴ Stále však zůstává nezodpovězena mnohem obtížnější otázka, zda éra světové elektronické sítě a globální hypermobility opravdu dává vzniknout novým způsobům vnímání lidského prostoru. Termín „postmoderní“ lze použít k označení umění, které vzdoruje těmto dvěma typům perspektivy: prostorové a temporální. „Altermoderní“ na druhé straně kombinuje obě; časoprostor definovaný dílem nové generace umělců od Koestera přes Averyho či Dean až po Chetwynd vystupuje v podobě Möbiovy pásky. V jejich výtvorech je perspektiva zároveň geografická (mobilita, dislokace a kulturní nomadismus jako kompoziční metody) i historická (heterochronie jako spontánní vnímání světa). Simon Starling či Darren Almond kupříkladu dislokují objekty v prostoru, aby vrhli světlo na jejich historii; dalo by se říci, že je „viatorizují“ (podle latinského *viator*, „cestovatel“). Historická paměť stejně jako topografie současného světa pro ně existují pouze ve formě sítě. Znaky se dislokují, „viatorizují“ v kruzích a umělecké dílo samo sebe prezentuje jako dynamický systém tohoto typu.

Co je to ale síť? Řetězec diskrétních prvků vzájemně pospojovaných v prostoru či času. Rozličné materiály mohou sloužit jako „lepídlo“, které drží

¹⁴ Rosalind KRAUSS, „A View of Modernism“, *Artforum*, 1972, č. 11, s. 48–51.

jednotlivé složky při sobě, nicméně jedna z nich se dnes těší obzvláštní důležitosti: vyprávění příběhů. Jeden z umělců, kteří přispěli k teoretickému rozpracování této koncepce, Philippe Parreno, vysvětluje, že „předprodukce, produkce a postprodukce představují narativní momenty, které jsou závislé jeden na druhém. Narativ se odvíjí v procesu spojování těchto sekvencí do řetězců.“¹⁵ Vystavování díla pojatého jako síť znaků – jako třeba monitoru počítače reagujícího na sekvenci hypertextových odkazů – nám umožňuje obejít další typ rozporu, který se stal neproduktivním: rozporu mezi formou a narativem. Liam Gillick definuje tuto novou strukturu jako „diskursivní rámec“ nebo „diskursivní model praxe“. Tím se v žádném případě nemá rozumět pokusení nahradit formu schematicností, protože „diskursivnost není jen tím, co produkuje dílo, ale zároveň je i produkovaným dílem samotným v podobě kritických i improvizovaných názorových výměň.“¹⁶ Stejně jako Parreno líčí Gillick vznik uměleckého díla ve smyslu určité formy řazení, nepřetržitého pohybu od obrazu k textu, od narativu ke znaku. „Tato diskursivnost je produktivním cyklem, a nikoli fixním performativním momentem v čase... Vyplňuje prohlubující se propast mezi trajektorií modernity (chápanou jako souvislý tok technologií a demografického vývoje) a sebe-vědomou trajektorií modernismu implodující do melancholie.“¹⁷

Strategický univerzalizmus

Jestliže byl postmoderní kritický proces *par excellence* detailní analýzou znaků z perspektivy jejich původu, pak je klíčovým úkolem dneška, vyplývajícím ze situace extrémní globalizace světové kultury, nově uchopit emblematické gesto modernity – exodus. Ten lze definovat jako násilnou separaci od tradic, obyčejů, jednoduše od všeho, co jedince pojí k „teritoriu“ a k návykům kultury zamrzlé fixovanými způsoby toho, jak se co říká a dělá. Co přesně je však transformováno a přenášeno? Abychom si mohli odpovědět na tuto otázku, musíme se znovu zamyslet nad významem samotného pojmu teritoria – kulturního či jiného – z perspektivy „viatorizace“.

¹⁵ Hans-Ulrich OBRIST - Philippe PARRENO, *The Conversation Series*, sv. 14, Hans Ulrich Obrist & Philippe Parreno, Kolín nad Rýnem: Walther König 2007.

¹⁶ Liam GILLICK, *Maybe It Would Be Better If We Worked in Groups of Three?*, 's-Hertogenbosch: Hermes Lecture Foundation, 2008, s. 29.

¹⁷ *Ibid.*, s. 30.

Podle sociologa Marca Augého „kultura nikdy nebyla spontánním produktem, který může být osvojen jakýmkoli teritoriem. Tato iluzorní definice se dnes opětovně vynořila na povrch, protože už neexistuje žádné teritorium. Je to jedna z iluzí udržovaná při životě globalizací. Současné umění této ambivalenci přitakává, i když se ji pokouší učinit svým námětem.“¹⁸ Ve světě, jehož každý kousek je pod dohledem satelitů, teritorium získává charakter konstrukce nebo putování.

A tak se umělec, *homo viator*, stává nomádem. Transformuje ideje a znaky a přesouvá je z jednoho místa na druhé. Veškerá modernita je vehikulární, založená na směně, a bytostně přenosná; rozmanitost, která dnes očividně ohlašuje svůj příchod, se bude stávat stále extrémnější s tím, jak se bude poprvé v dějinách vyvíjet v planetárním měřítku. A stejně jako alterglobalizace nehledá kumulativní řešení proti válcování současného světa ekonomickou globalizací, ale spíše řetězí singulární odpovědi v rámci modelu udržitelného rozvoje, nemá ani altermoderna potřebu nahradit postmoderní relativismus novým univerzalismem, jako spíše zasítovanou „souostrovň“ mutací modernity. Tento proces se také odehrává pod naléhavým tlakem požadavku odpovědět na několik základních otázek: jak máme žít v tomto světě – který se údajně stává „globálním“, nicméně se jeví tak, že jej podpírají dílčí zájmy, nebo že existuje v napětí za barikádami fundamentalismu –, nemají-li nám za vzory chování sloužit ikony masové kultury? Jak reprezentovat moc, která se stává stále skrytější v důsledku své provázanosti s ekonomikou? A jak konečně dosáhnout toho, aby umění nebylo jen sekundárním zbožím v systému hodnot, cele orientovaném na onen „všeobecný a abstraktní ekvivalent“, jímž jsou peníze? Jak může umění svědčit proti „noční můře ekonomiky“, aniž by samo sebe degradovalo na pouhý militantní aktivismus?

„Když lidé vytvořili města,“ argumentuje J.-M. G. Le Clézio, „když vymysleli beton, dehet a sklo, vymysleli novou džungli – teprve se však musejí stát jejími obyvateli. Možná vymřou ještě dříve, než jim bude dopřáno poznat, jaká tato džungle skutečně je. [Amazonští] Indiáni s tou svou mají tisíciletou zkušenost, a proto je jejich vědění tak dokonalé. Jejich svět se neliší od našeho, jednoduše v něm žijí, zatímco my stále pobýváme v exilu.“¹⁹

¹⁸ Marc AUGÉ, *L'Art du décalage*, <http://multitudes.samizdat.net/L-Art-du-decalage>, 5. června 2007 (cit. 14. 5. 2011).

¹⁹ Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO, *Haj*, Paříž: Flammarion 1971, s. 36.

Autor je redaktor Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny. Studuje v navazujícím magisterském programu na Ústavu filosofie a religionistiky Filozofické fakulty UK v Praze.

vaclavmagid@gmail.com

DENIS CIPORANOV
– TOMÁŠ KULKA (EDS.),
CO JE UMĚNÍ?
TEXTY ANGLIAMERICKÉ
ESTETIKY 20. STOLETÍ,
ČERVENÝ KOSTELEČ:
PAVEL MERVART 2010, 440 S.
VÁCLAV MAGID

Překladové výběry článků představují nejobvyklejší a zřejmě taky nejefektivnější formu, v jaké se česká veřejnost seznamuje se současnou zahraniční teorií umění.¹ K existujícím publikacím v této oblasti přibyla ke konci minulého roku další významná položka. Antologie *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, připravená k vydání na půdě Katedry estetiky FF UK, nabízí reprezentativní výběr článků k debatě o definici umění, která probíhá na poli angloamerické analytické estetiky od padesátých let minulého století. Vedle polemiky mezi různými pojetími definice tato debata rovněž zahrnuje tázání, zda je umění vůbec takovým pojmem, jež by bylo možné definovat. Prezentované texty dále pokrývají celé spektrum souvisejících problémových okruhů filosofické estetiky a filosofie vůbec, jako je ontologie uměleckého díla, estetická zkušenost a její vztah k umění, kognitivní status uměleckých děl, hodnotové pozadí pojmové klasifikace či kulturní a historické limitace evropského pojmu umění. Vzhledem k tomu, že se jedná o pokračující diskusi, v níž se dosud nepodařilo dosáhnout všeobecného konsensu, ani koncepce antologie si neklade za cíl poskytnout konečný verdikt v otázce po podstatě umění. Čtenářky a čtenáři jsou tak

¹ Viz Karel CÍSAŘ (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha: Herrmann & synové 2004; Ladislav KESNER (ed.), *Vizuální teorie*, Jinočany: H&H 1997, 2005; Martina PACHMANOVÁ (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*, Praha: One Woman Press 2002; Tomáš POSPISZYL (ed.), *Před obrazem*, Praha: OSVU 1998; Vlastimil ZUSKA (ed.), *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*, Praha: Karolinum 2003.

2 Jde o kapitoly z knihy Nelsona GOODMANa *Způsoby světatvorby*, Bratislava: Archa 1996, a o dalších pět textů, které původně vyšly časopisecky: Morris WEITZ, „Role teorie v estetice“, in: ZUSKA, *Umění, krása, šeredno*, s. 77–89; Arthur DANTO, „Svět umění“, *Aluze*, 2009, č. 1, s. 66–74; George DICKIE, „Co je umění? Institucionální analýza“, *Aluze*, 2008, č. 2, s. 81–90; Jerrold LEVINSON, „Definovat umění historicky“, *Aluze*, 2008, č. 3, s. 46–57; David NOVITZ, „Spory o umění“, *Aluze*, 2006, č. 1, s. 134–145.

provokováni k tomu, aby si vyvodili z diskuse vlastní závěry, ať už nakloněné možnosti definice umění, nebo vůči ní skeptické. Ačkoli většina přeložených statí pochází z angloamerického akademického prostředí, výbor zahrnuje i texty tří autorů působících mimo tento geografický rámec, kteří dotyčnou debatu reflektují nebo do ní přímo vstupují. Za vysoce kvalitními překlady, z nichž byly některé publikovány už dříve,² stojí široký okruh překladatelek a překladatelů, již se ve své většině sami odborně věnují estetice, včetně předních představitelů oboru. Překlady článků rámuje rozsáhlý editorský komentář.

Auru důkladně připravené vědecké publikace, kterou antologie vyznačuje již při letmém prolístování, dotváří přítomnost dvou editorských úvodů. Po stručné předmluvě Tomáše Kulky, jenž pár expresivními tahy nechává vyvstat ústřední otázku knihy, následuje hutná studie Denise Ciporanova, která přibližuje historická a metodologická východiska debaty. Přehled zrodu a proměn evropského pojmu umění spolu s výkladem základních postupů analytické filosofie poskytují nezbytné záchytné body pro orientaci v ne vždy snadno pochopitelných myšlenkových pochodech autorů zařazených do výboru. Kratší úvodní črty doprovázejí rovněž jednotlivé kapitoly knihy, odpovídající konkrétním fázím a pozicím v diskusi.

Výbor je rozdělen do šesti tematických okruhů, z nichž každý (kromě prvního) obsahuje tři články. Posloupnost kapitol vychází ze spojení chronologického a problémového hlediska, díky čemuž je možné sledovat vývoj debaty o definici umění v analytické estetice jako místy poměrně napínavý příběh. Debata zahájili v padesátých letech dvacátého století svými skeptickými argumenty proti definovatelnosti umění autoři označovaní jako antiesencialisté či neowittgensteiniáni. V opozici k nim se od druhé poloviny šedesátých let objevují nové pokusy podat definici umění, mezi nimiž lze rozlišit institucionální, historický a funkcionální přístup. Debata se nejnplodněji rozvíjela v sedmé a osmé

dekádě dvacátého století, kdy zastánci jednotlivých pozic časopisecky publikovali různé verze svých definic umění či nedefiničních pojetí jeho identifikace. Devadesátá léta pak lze charakterizovat jako dobu „inventury“³ diskuse, kdy vycházejí především antologie a monografie usilující o její kritické zhodnocení, zatímco původní příspěvky se týkají spíše dílčích revizí základních přístupů.

Antiesencialistickou pozici v první kapitole sborníku zastupuje její patrně nejvýznamnější text, článek Morrise Weitze „Role teorie v estetice“ (1956).⁴ Weitz v něm tvrdí, že esenciální definice umění⁵ je logicky nemožná, protože umění je „otevřený pojem“, u něž se podmínky užití neustále mění a o jehož aplikaci je potřeba v každém konkrétním případě zvlášť rozhodnout. Definovat pojem umění by znamenalo jej násilně uzavřít a zpronevěřit se tak expanzivnímu a dobrodružnému charakteru umělecké praxe. Pro rozpoznání umění ovšem podle Weitze definici nepotřebujeme, neboť umělecká díla můžeme úspěšně identifikovat na základě „rodových podobností“ s jiným díly. Podle této metafory, kterou Weitz přebírá od Wittgensteina, se umělecká díla vzájemně podobají jako členové jedné rozvětvené rodiny, v jejímž rámci pozorujeme opakovaný výskyt některých rysů, ale nenacházíme žádnou vlastnost, kterou by spolu sdíleli všichni její členové. Jak ukazují následující statě v knize, autoři, kteří se později vyrovnávali s antiesencialismem, se zaměřovali především právě na argument otevřeného pojmu a metodu rodových podobností. Jako první s kritikou Weitze vystoupil v roce 1965 Maurice Mandelbaum v článku „Rodové podobnosti a zobecňování v umění“, který ve výboru bezprostředně následuje. Mandelbaum vyslovuje pochyby o tom, že by rozšiřování podob umění nutně vyžadovalo změnu jeho pojmu, a zasazuje citelnou ránu „doktríně“ rodových podobností, když poukazuje na to, že členové jedné rodiny přece jenom mají něco společného, totiž genetickou vazbu. Tento argument otevřel prostor

³ Robert STECKER, „Is It Reasonable to Attempt to Define Art?“, in: Noël CARROLL (ed.), *Theories of Art Today*, Madison: University of Wisconsin Press 2000, s. 45.

⁴ Další významné formulace antiesencialistické skepse k definicím umění najdeme v článcích Williama Kennicka a Paula Ziffa: William E. KENNICK, „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?“, *Mind*, roč. 67, 1958, č. 267, s. 317–334; Paul ZIFF, „The Task of Defining a Work of Art“, *Philosophical Review*, roč. 62, 1953, č. 1, s. 58–78 (česky v připravovaném výboru Pavel ZAHŘÁDKA (ed.), *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*, Brno: Barrister & Principal 2011).

⁵ Postup esenciální definice spočívá ve stanovení nutných podmínek, které musí splňovat každý člen třídy věcí spadajících pod definovaný pojem a jež společně tvoří postačující podmínku, odlišující členy této třídy od všech ostatních věcí.

6 George DICKIE, „Defining Art“, *American Philosophical Quarterly*, roč. 6, 1969, č. 3, s. 253–256.

7 George DICKIE, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca, NY – Londýn: Cornell University Press 1974.

pro nové verze esenciální definice umění, které se na rozdíl od tradičních definic i antiesencialistického přístupu nezaměřily na smyslově vnímatelné vlastnosti uměleckých děl, ale na jejich nezjevné vztahové atributy.

Část věnovanou institucionální (a historické) definici zahajuje článek Arthura Danta „Svět umění“ (1964), který představoval první pokus založit rozpoznávání uměleckých děl na kontextuálních faktorech. Dantova slavná odpověď na povahu ontologického rozdílu mezi percepčně nerozlišitelnými objekty, z nichž jeden je uměleckým dílem a druhý obyčejnou věcí, zní: „Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.“ (s. 105) Pojem „svět umění“ pak v poněkud posunutém významu převzal George Dickie do své „institucionální“ definice, kterou poprvé zformuloval v roce 1969.⁶ Z několika variant Dickieho definice editoři vybrali verzi, obsaženou v jeho knize *Umění a estetika. Institucionální analýza*.⁷ Tato volba se zdá být oprávněná: Dickie v tomto textu reaguje na kritické námitky vůči první formulaci své definice a nabízí její propracovanější verzi. Větší část debaty o institucionalismu se točí právě kolem této varianty definice, která tvrdí, že „[u]mělecké dílo v klasifikačním smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění)“. (s. 122)

Po základních textech institucionálního přístupu následuje článek Jerrolda Levinsona „Definovat umění historicky“ (1979). Levinson postupně nabízí řadu formulací své historické definice, které postihují různé její aspekty. Ve své nejobecnější podobě tato definice říká, že umělecké dílo je předmět, který osoba nebo osoby mající na něj příslušné vlastnické právo vytvářejí se záměrem, aby byl nepřechodně vnímán jedním nebo více způsoby, jakými se správně vnímala umělecká díla v minulosti. Zahrnutí tohoto článku do kapitoly nazvané „Institucionální definice umění“

se mi zdá být poněkud zkreslující. Přestože Levinson má k Dickiemu blízko v tom, že vychází od původu umění v sociální praxi, jeho historická definice není verzí institucionální teorie, ale představuje samostatný přístup. Nevyžaduje totiž, aby definovaný předmět byl umístěn ve formálním rámci „světa umění“, ale dokáže uchopit i projevy amatérských tvůrců nebo „divochů“, pokud svým záměrem – byť nevědomky – naváží na intence, které stály za již existujícími uměleckými díly. Historická definice umění je v koncepci výboru upozaděna – jednak svým problematickým zařazením, jednak tím, že na rozdíl od široce zmapované kritické reakce na institucionální teorii se zde neobjevují (snad kromě pár vět v textu Davida Novitze [s. 362–363]) žádné texty, které by se polemicky zaobíraly Levinsonovou definicí.

Kromě tří statí obsažených v kapitole „Reakce na institucionalismus“ se k němu kriticky vyjadřuje i řada článků v kapitolách následujících. Dojem jisté rozvláčnosti dané fáze debaty by však neměl zakrýt, že všechny tyto texty obsahují podnětné postřehy, a to nejen k institucionální definici. Richard Wollheim v článku „Institucionální teorie umění“ (1980) přesvědčivě argumentuje, že institucionální vysvětlení klasifikačního významu pojmu umění se přes veškerou snahu nemůže vyhnout otázce důvodů pro umělecké hodnocení, zatímco Ted Cohen v textu „Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu“ (1973) zajímavě reinterpretuje proceduru udílení statusu pomocí austinovské terminologie jako ilokuční akt a zkoumá podmínky jeho platnosti. Zajímavé postřehy k otázce esenciální definice obecně a k institucionalismu zvlášť obsahuje poněkud sebekriticky laděný text „O definování umění“ (1979) Terryho J. Diffeyho, který současně s Dickiem, avšak nezávisle na něm podal vlastní institucionální koncepci „republiky umění“.⁸ Značný prostor, který je v antologii věnován kritice institucionalismu, lze do jisté míry zdůvodnit faktem, že snad největší množství textů, které v rámci debaty

⁸ Terry J. DIFFEY, „The Republic of Art“, *British Journal of Aesthetics*, roč. 9, 1969, č. 2, s. 145–156.

vznikly, tvoří právě reakce na Dickieho návrh.⁹ I přesto je ale možné se ptát, zda argumentům proti institucionální definici nebylo věnováno příliš mnoho prostoru na úkor funkcionálního a historického přístupu.

Kapitulu „Funkcionální definice umění“ otevírá text Eddyho M. Zemacha „Neexistuje identifikace bez hodnocení“ (1986), který v rámci argumentace pro tezi uvedenou v jeho názvu poukazuje na to, že naše potřeba odlišit umělecká díla od jiných druhů věcí se odvíjí právě od funkcí, kvůli nimž si umění ceníme. S formulací funkcionální definice umění ale přichází až následující článek, napsaný v explicitní polemice s institucionální teorií i s neoavantgardními proudy v umění – „Estetická definice umění“ Monroea C. Beardsleyho (1983). Podobně jako u Weitzova článku v případě antiesencialismu se jedná zřejmě o nejcitovanější text reprezentující danou pozici v debatě. Umělecké dílo je podle Beardsleyho „něčím, co je vytvářeno [*produced*] za účelem, aby bylo obdařeno schopností uspokojit estetický zájem“ (s. 224). Odlišnou, kognitivní verzi funkcionálního vysvětlení (nikoli však definice) umění nabízí Nelson Goodman v kapitole knihy *Způsoby světatvorby*, nazvané „Kdy je umění?“ (1978). Stati obsažené v části věnované funkcionalismu spolu nejsou tak těsně provázány jako články z předcházejících tematických okruhů sborníku, a nepodávají tedy natolik ucelenou představu o funkcionalismu, jakou jsme získali např. o institucionalismu. To je ovšem zřejmě zapříčiněno samotnou povahou materiálu: definiční funkcionalismus nepředstavuje jedno jasně vymezené stanovisko, nýbrž širší spektrum koncepcí, které spojuje funkcionální hledisko v přístupu k umění.

Zmíněný Beardsleyho článek je zároveň ukázkou konzervativnější strany ve sporu o estetickou podstatu umění, jemuž je věnována následující kapitola sborníku. Text Timothyho Binkleyho „Piece: proti estetice“ (1977) působí jako rubová strana Beardsleyho pozice: projekty konceptuálních umělců, které pro Beardsleyho

vypadávají z estetického výměru umění, protože za nimi nestojí záměr poskytnout estetickou zkušenost, slouží Binkleymu jako odrazový můstek pro tvrzení, že umění není svou povahou nijak osudově svázáno s estetikou. Jak ukazuje přehledový článek Bohdana Dziemidoka „Spor o estetickou podstatu umění“ (1988), debata o vztahu umění a estetiky by mohla poskytnout dostatek materiálu pro (možná nejednu) samostatnou antologii. V daném výboru je však z pochopitelných důvodů představena pouze telegraficky jako jeden z nezanedbatelných aspektů uvažování o definici umění.

Z analytického zabarvení většiny statí v antologii se poněkud vymyká text Pierra Bourdieua „Historický původ čistého estetična“ (1987), který z pohledu sociologie kritizuje filosofickou diskusi o povaze umění za to, že ignoruje historické mocenské faktory, jež stály v pozadí vzniku ideje čistého estetična. Upozorňuje tak na limity nejen estetické, ale i institucionální a historické definice. Na rozdíl od ostatních autorů ve sborníku nám u Bourdieua chybí kontext myšlenkové tradice, z níž vychází a vzhledem ke které by bylo možné posoudit úroveň jeho kritiky. V kontrastu k argumentační preciznosti analytických filosofů tak především vystupuje do popředí tezovitá rétorika, jež se příliš neobtěžuje s dokládáním tvrzení. Editoři zdůvodňují (s. 16) zařazení tohoto textu do výboru věnovanému primárně angloamerické analytické estetice mimo jiné poukazem na precedens podobně zaměřené antologie editované Richardem Shustermanem, kde byl taky otištěn.¹⁰ Mé pochybnosti se však netýkají ani tak faktu, že se ve sborníku *Co je umění?* objevil takto rušivý prvek, jako spíše toho, že do něj nebylo zařazeno víc takovýchto textů, které by vyvážily skutečnost, že analytická estetika ve své zahleděnosti do metodologických problémů teorie umění poněkud pouští ze zřetele společenské konflikty stojící v pozadí existence umění jako empirického faktu. Lepšímu vyznění Bourdieuových kritických postřehů, které v žádném případě nejsou plané, by možná

11 Od slova „cluster“ – „trs“ či „shluk“, „Klastrové“ pojetí identifikace umění vyžaduje, aby předmět označovaný tímto pojmem splňoval určitý soubor postačujících podmínek, z nichž ale žádná není podmínkou nutnou.

pomohlo, kdyby je ve sborníku podepřel další text z dané linie myšlení (kritika ideologie) nebo historická studie popisující souběžný zrod estetiky a moderního pojmu umění.

Jak naznačuje neutrální název závěrečné části knihy, „Aktuální diskuse“, editoři antologie rezignovali na snahu nějak pojmenovat, kam se vývoj debaty aktuálně (přesněji, v posledních dvaceti letech) ubírá. V kontrastu k sevřenosti ostatních okruhů zde proto naopak položili důraz na rozmanitost témat a pozic. Vybrané statě rozvíjejí různé linie debaty prezentované v předcházejících kapitolách. Článek Davida Novitze „Spory o umění“ (1996) doplňuje úvahy Eddyho M. Zemacha a Monroea C. Beardsleyho, na jehož představu uměleckého „zušlechtování“ navazuje. Naši potřebu klasifikovat určité fenomény jako umění Novitz zdůvodňuje „eudaimonistickou“ funkcí, kterou umění hraje v životech lidí. Berys Gaut se v textu „Umění jako klastrový pojem“ (2000) snaží rehabilitovat wittgensteinovskou metaforu rodových podobností, potažmo její užití Weitzem, tím, že ji reinterpretuje jako „klastrovou“ koncepci.**11** Paul Crowther pak v článku „Kulturní vyloučení, normativita a definice umění“ (2003) doplňuje Bourdieuvu kritiku opomíjení historického původu našich pojmů svou možná ještě radikálnější polemikou s kulturním vyloučením, které s sebou nese rozšiřování uměleckého paradigmatu moderní euroamerické kultury na definici umění vůbec. Z tohoto postřehu lze vyvodit různé závěry pro definici umění: buď omezíme její rozsah na historicky a zeměpisně omezený okruh uměleckých děl, a pak budeme mluvit např. pouze o definici moderního západního pojmu umění, nebo se pokusíme podat takovou definici, která by obsáhla „30 000 let umělecké tvorby v celosvětovém a transkulturním měřítku“ (s. 413) – a to i za cenu, že se do ní nevejdou experimentální polohy moderního umění, na které se zaměřuje institucionální (či, jak říká Crowther, „designativní“) teorie umění. Crowther

(s odvoláním na poněkud mlhavý pojem „zdravého rozumu“) volí druhou možnost a přichází s definicí umění jako artefaktuálního zobrazování, které plní funkci rozšiřování naší imaginace. Toto pojetí možná vysvětluje základní antropologickou potřebu, kterou lze uspokojit pomocí některých příkladů toho, čemu říkáme umění, není však jasné, proč má jít o definici „umění“ – tedy pojmu, jenž se konstituoval v evropské společnosti kolem poloviny osmnáctého století spolu s ustavením „moderního systému umění“. Tak zní název slavné studie Paula Oskara Kristellera, která je důležitým referenčním zdrojem celé debaty.¹² Dotyčný článek sice nebyl zařazen do antologie, tuto absenci však kompenzuje úvod Denise Ciporanova, který podává dostatek informací o vzniku a proměnách evropského pojmu umění, ostatně v explicitní návaznosti na Kristellerův text. I přesto nám ale hrozí, že při zhloubání se do propracovaných argumentů, jejichž pomocí autoři jednotlivých článků v antologii usilují o logicky bezrozporné uchopení pojmu „umění“, pustíme ze zřetele rozporuplný historický charakter tohoto pojmu, který byl formován současně se zrodem moderní evropské společnosti.

Vůči koncepci výboru je možné vznést řadu drobných výhrad. Lze například polemizovat s členěním textů, viz zejména problematické zařazení historické definice Jerrolda Levinsona pod hlavičku „institucionální definice umění“. Antologie dále má jisté rezervy, pokud jde o zmapování vývoje debaty v její pozdní fázi. Příliš se nedozvídáme o reformulacích pozic základních aktérů sporu („kruh umění“ George Dickieho, umění jako „vtělený význam“ u Arthura Danta),¹³ o dalších odvozených rozpracováních institucionálního, historického a funkcionálního přístupů ani o pokusech o jejich syntézu (historický funkcionalismus Roberta Steckera, identifikace umění pomocí historických narativů Noëla Carrola).¹⁴ V rámci kritiky kulturního vyloučení, implicitně obsaženého v pokusech o obecnou definici umění, není

12 Paul Oskar KRISTELLER, „The Modern System of the Arts“, *Journal of the History of Ideas*, roč. 12, 1951, č. 4, s. 496–527; roč. 13, 1952, č. 1, s. 17–46.

13 George DICKIE, *The Art Circle*, New York: Haven 1984; Arthur DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1981.

14 Robert STECKER, *Artworks. Definition, Meaning, Value*, University Park: Pennsylvania State University Press 1997; Noël CARROLL, „Historical Narratives and the Philosophy of Art“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 51, 1993, č. 3, s. 313–326.

vůbec zastoupena feministická pozice. Zohlednění všech těchto aspektů by ovšem zřejmě neúnosně rozšířilo rozsah beztak hutné publikace. Poznámkový aparát v editorských vstupech navíc poskytuje dostatečně širokou bibliografii na to, aby uspokojila všechny případné zájemce o hlubší vhled do předkládané diskuse.

Publikace se také neobešla bez některých formálních nedostatků. Z jinak pečlivě odvedené redakční práce vypadáva nejednotný překlad Dantových termínů „*opposites*“ a „*contradictory predicates*“, které se znovu objevují u Teda Cohena. V textu „Svět umění“ na s. 108 nacházíme „protichůdné“ a „protikladné“ predikáty, ale v poznámce ke Cohenovu článku (s. 189), která na zmíněnou Dantovu pasáž odkazuje, narážíme na dvojici „protikladné predikáty“ vs. „kontradikce“, přičemž „protikladné“ zde významově odpovídá „protichůdným“ predikátům v prvním překladu, zatímco „kontradikce“ „protikladným“. Nejednotnost zřejmě byla zapříčiněna rozdílným původem překladů, z nichž jeden byl publikován již dříve. Dále si nemohu odpustit pár výhrad k vizuální stránce publikace. Je škoda, že knize, která je věnována debatě inspirované primárně děním v tom, co bylo tradičně nazýváno výtvarným uměním, se dostalo tak nekvalitní grafické úpravy. Logo „Edice estetika“ není, jemně řečeno, moc nápadité. Potenciální čtenáře a čtenářky by také mohla odradit nevhodná volba fotografie na titulní stranu obálky. Kromě toho, že zvolený motiv nepříliš zdařile vystihuje tázání, jež je tématem knihy, a kompozice neposkytuje moc podnětů pro estetický požitek, fotografie na sebe upozorňuje především technickými nedostatky – barevnou nevyvážeností a viditelnými pixely.

Zmíněné výhrady by však rozhodně neměly zastínit evidentní klady antologie. Vzhledem k tomu, že obsahuje všechny stěžejní texty debaty, které doprovází vyčerpávajícím editorským komentářem, úspěšně naplňuje ambici být reprezentativním výběrem článků k dané problematice. V kontextu existujících českých

překladových antologií zaměřených na zahraniční teorii umění jde přitom o vysoce nadstandardní počín. Převažujícím cílem takových výborů u nás bývá průkopnické seznámení čtenářské obce s novým materiálem, kdy jednotlivé texty spolu souvisí velmi volně a podávají pouze zlomkovitý dojem o celku debaty, kterou mají představit. Bez znalosti jejich původního kontextu pak lze jen stěží zhodnotit nejen relevanci výběru, ale i polemickou hodnotu jednotlivých článků. V tomto případě se naproti tomu setkáváme s koncepčním editorským přístupem organizujícím materiál podle určitého interpretačního schématu, které je explicitně zohledněno v obsáhlém komentáři. Díky tomu čtenářky a čtenáři mohou nabýt po přečtení knihy pocit, že jsou natolik zasvěceni do debaty, aby samostatně posoudili platnost jednotlivých argumentů, jež byly předloženy v jejím rámci, a případně polemizovali s perspektivou, z níž vychází koncepce výboru.