

Amonit a živoucí umění

Radim Šíp

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Centrum výzkumu Fakulty humanitních studií
sip@utb.cz



Monografie Ondřeje Dadejíka *Na okrajích umění. Eseje z rozostřené hranice mezi uměním a životem* je výjimečná z několika důvodů. Zaprvé neotřelým způsobem řeší otázku, jak rozhodnout, co je a co není umění. Zadruhé toto téma předkládá na pozadí procesuální filozofie, což v české odborné literatuře není zcela běžné. Zatřetí charakterizuje umění jako výjimečný a důležitý projev života, k němuž člověk využívá své biologické danosti, jež však tím zároveň překračuje, a utváří tak „podivné nástroje“. Začtvrté pojímá umění takovým způsobem, aby se její reflexe mohla vyhnout tradičním dichotomiím, které jsou s touto oblastí spojené: každodenní život versus umění, rutina versus umělecké dílo, kontextualismus versus izolacionismus atd. A zapáté všechna tato témata autor předkládá ve formě přístupné široké veřejnosti, aniž by zjednodušil význam vlastních myšlenek.

Přestože jsou v názvu knihy stejně jako v jejích kapitolách akcentovány „okraje umění“, ve skutečnosti se Dadejův text dotýká pulzujícího jádra jak umění, tak života a jejich vzájemného prolínání. Hlavní myšlenkou textu je totiž skutečnost, že umění je zintenzivněním života, že prostřednictvím umění život uchopujeme, poznáváme a prožíváme, že prostřednictvím umění dokážeme vyhlédnout ze „zaběhaných kolejí“, aby bylo možné život lépe poznat a účelněji se v něm zabydlet. Jsou-li v textu zmiňovány „okraje“, pak především proto, že jsou to „limity“ příliš tradičního chápání umění, které nám brání si uvědomit sounáležitost každodenního života a numinozity uměleckých artefaktů. Právě takový pohled je tím, co překračuje běžné odborné texty zabývající se estetikou. Když k této obsahové stránce přidáme styl, jenž se snaží zastřenou funkci umění otevřít široké čtenářské obci, pak je na místě konstatovat, že se jedná o text originální a potřebný.

Tato recenze není schopna zvýznamnit všechny důležité komponenty, které obsahově a formálně utvářejí Dadejůvu knihu. Není schopna popsat vnitřní napětí, v němž se rozvíjí její narativní oblouk, jelikož ten není dán ani několika silnými myšlenkami, ani impresionistickým budováním pocitů, ale sítí odkazů, pečlivě odstínovanými nuancemi vzájemných vztahů a vlivů, které jemně, a přesto důsledně proměňují atmosféru, v níž se hlavní myšlenky mohou utvářet a vynikat zamýšleným způsobem. Poslední část třetí kapitoly pojmenovaná *Estetika atmosfér* (s. 82–84) dokládá, že se nejedná o nahodilý autorský grif či módní mem, je totiž promyšleně vystavěna na obrysech myšlení zatím nedoceneného filozofa Gernota Böhmeho. Jestliže



by bylo možné Dadejkově knize něco vyčítat, pak pouze to, že část o Böhmeho estetické filozofii nebyla rozpracována důsledněji. Právě na ní by totiž bylo možné hlouběji vysvětlit, že pohyb mezi dichotomickými pozicemi estetických teorií není překonáváním jedné jednostrannosti druhými, ale snahou o nalezení původního pole, z něhož umění povstává jako nástroj života a v němž jsou jednostrannosti navraceny zpět do napětí tvůrčího aktu.

Kniha v rámci možností, jež v našich končinách dovolují běžné finanční zdroje, pracuje s vizuálním materiálem, který ji obohacuje o dokumentární i tvůrčí rozměr. Vizuální prostředky se tak pohybují od podobizen v textu zmíněných autorů (Brâncuși, Dewey, Čapek, Borges ad.) přes náčrty schémat, plakát, dokumentární fotografie, karikatury, fotokopie dopisu až po sedm uměleckých děl převzatých z Andere Seite Studio (ASS), které uvádějí téměř všechny kapitoly knihy. Přestože kvalita těchto sedmi černobílých reprodukcí nemůže s ohledem na zmíněná omezení dosáhnout kvality samotného textu, hrají v monografii důležitou roli. Svojí vizuální informací prohlubují význam kapitol, např. *Bee Bit Structure* (s. 103) uvozuje kapitolu Zkušenost a struktura; případně kapitoly zvýrazňují ironickým kontrastem, např. *GSITEMLENTIL©* (s. 187), v němž tři vertikálně uspořádané sférické objekty na černém pozadí odlišně odrážejí světelná mihotání, aby tak otevíraly kapitolu Na pohřebišti uměleckých děl.

Pro celou knihu je však příznačný barevný artefakt Amonit (ASS), jenž je dominantou přebalu a vytyčuje hranečnický Dadejkovy monografie. Barevné variace tónů okrové, modré, hnědé, žluté, khaki, fialové a dalších, zvýrazněné signální černou na pozadí, nás oslovují jako mlhovina, jako živočich, jako znak věčně pulzujícího vesmíru, jako stopa dávno vyhynulého měkkýše, jako neustále se obnovující řád života, jako symbol, v němž okraj tvoří centrum, progresivní se stává zpátečnickým a vyčpělé zdrojem budoucí obnovy, nevšední se prostupuje s každodenností. Ovšem právě pro tuto vnitřní nekarteziánskou „rozplývavost“ v sobě dílo skrývá nezaměnitelnou kvalitu, která ve skutečnosti vždy vymezuje a pevně k sobě váže jeho heterogenní části. Dewey v tomto kontextu píše o všeprostupující kvalitě, jenž dává impuls estetickému prožívání i na něj navazující kognitivní aktivitě.

Vzájemná neoddělitelnost umění a každodenního života se různými způsoby proliná všemi osmi kapitolami monografie. V první z nich (s. 15–42) je představen známý soudní spor mezi Brâncușim a vládou USA, v němž šlo o to, zda Brâncușiho artefakt *Letící pták* je, či není uměleckým dílem, a zda proto nepodléhá, či naopak podléhá clu. Tento spor byl precedentní nejen z hlediska jeho výsledku, ale také z toho důvodu, že umění bylo opět těsně vztaženo ke každodennímu životu, což bylo překvapením nejen pro stranu žalovanou (celní úřad USA), ale také pro stranu žalující (zastávce moderního umění). Významnou roli v tomto procesu sehrálo zapojení zdravého rozumu (*common sense / sensus communis*), jenž se z diskusí o umění vytratil na konci 18. století.¹ Soudní přelíčení umožnilo zviditelnit zamlčené předpoklady odpůrců i zastánců uměleckých kvalit Brâncușiho díla, a tím drammatizovat skryté důsledky sporu mezi odlišnými pojetími umění. Díky tomu bylo náhle opět zřejmé nejen to, že umění a každodenní život spolu hluboce souvisí, ale také to, proč tomu tak musí být.

1 Hans-Georg Gadamer: *Pravda a metoda I. Nárys filosofické hermeneutiky*, přel. David Mik. Triáda, Praha 2010, s. 21–102.



Právě v této kapitole se poprvé objevuje hlavní téma knihy: Umění je ve své podstatě prozkoumáváním využitých i nevyužitých potencialit reality, které rozhodují o tom, jak jsou celé společnosti i samotní jednotlivci schopni vést své životy. A to je také klíč ke všem ostatním kapitolám.

V kapitole druhé (s. 43–65) je analyzována obecná podstata definice umění. Autor se společně s S. C. Pepperem vrací ke kritickému zjištění, že lidé mají obecnou tendenci absolutizovat své definice, což je odvádí od empirických dat, a tak ztrácejí „odpovědnost vůči faktům“. Spor o *Letícího ptáka* nám však ukazuje i to, že Pepperova „odpovědnost vůči faktům“ vlastně není klíčem k vyřešení tohoto problému, protože samotná fakta jsou z velké části konstruována a sama o sobě nejsou pravditelem pravdivostních soudů, definic či teorií. Protože *Letící pták* je skutečně kusem kovu, a je také uměním. Záleží na kontextu světa, jež společně budujeme a v němž poté také prožíváme své sdílené životy. Kauza Brâncuși vs. vláda USA z tohoto důvodu není jen sporem o to, co je umění, ale také sporem o to, co je pravdivé poznání. Lidská tendence absolutizovat pracovní definice s sebou nese vážné důsledky jak pro oblast umění, tak pro oblast poznání. Absolutizovaný status definice je jedním z hlavních důvodů, proč vznikají polaritní pozice, které zintenzivňují, ale zároveň devalvují proces poznání, a nakonec tak znemožňují vnímat umění a život jako dvě strany jedné mince.

Ve třetí kapitole (s. 66–84) je zpochybněna dichotomie mezi kognicí a emocemi, protože emoce či atmosféru, jejichž jsou emoce výrazem, není již možné pojímat jako záznamy subjektivních prožitků. Celková atmosféra dané situace či jednotlivé emoce se ukazují být projevy velice komplexních jevů, jež můžeme jednoduše artikulovat pouze tehdy, pokud je významně zredukujeme. Redukce, které jsou velmi často neadekvátní reálné situaci, z níž vycházejí, rozbíjejí vztahy mezi aktéry či aktanty na pole subjektů a pole objektů, a umožňují tak „subjektivizaci“ transakčních relací. Jednoduše řečeno je to právě sama redukce, a nikoli emoce, která umožňuje „subjektivizaci“ vnímání a poznání. Umělecké artefakty mají schopnost vyjadřovat složité strukturované jevy odpovídající komplexní formou, která se nám však díky vzájemnému vyladění jejich částí dává v gestaltickém celku. Z toho důvodu jsou artefakty uchopitelné, nesou informaci, aniž by zároveň podléhaly výraznému zjednodušení vztahů. V tom tkví nejen estetický, ale zároveň kognitivní význam umění. O čemž mimochodem svědčí i role konceptuálních metafor, jež tvoří základy všech metafyzických pozic.²

Böhmeho filozofie atmosfér vykračuje z horizontu modernistických estetických teorií, které se svým důrazem na estetický soud nutně začaly soustředit pouze na určité a zřetelné projevy estetických forem, a tak stále více gravitovaly k legalistickým formám reflexe a umělecké kritiky: „Otázky spojené se smyslovostí, materialitou, tělesností, se vším, co je stejně jako každý pocit epistemologicky ošemetné, protože unikavé a nestálé, se dostávají na okraj“ (s. 83). Tím estetické přístupy opsaly stejný vývojový oblouk jako převažující modernistické teorie poznání založené na vztahu mezi mentálními a reálnými objekty, jejichž korespondenci umožňovaly kar-teziánské ideje jasnosti a zřetelnosti. A jako každá jednostrannost vyvolaly protitah reaktivní jednostrannosti, jež se v teorii poznání projevuje postmoderní rezignací na pravdu a v estetice nadřazením materiální stránky nad myšlenkové směřování.

2 Srov. např. George Lakoff — Mark Johnson: *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Basic Books, New York 1999.



Na „subjektivitě“, jež je důsledkem neadekvátního pojetí emocí, staví jedna z nejsilnějších tradic moderní estetiky, v jejímž rámci je umění charakterizováno svou údajnou „neúčelností“ či „nemotivovaností“. Umění je pak z definice vnímáno jako oblast, jež je výrazně oddělena od každodenního světa lidských zájmů a účelů. Tak se z nástroje, který byl dříve běžně užíván k zintenzivnění estetického prožitku, stala metafyzická pozice, jež rozdělila estetické prožívání na vyšší umění a populární kulturu. Rozdvojení moderní mentality míří ve svých vyostřených podobách k lartpourlartismu, anebo ke kýči. Tato tradice dodnes nereflektovaně přispívá k přesvědčení, že umění nemůže mít nic společného s každodenními záležitostmi lidského života. Dadejíc se s komplexem navzájem se podmiňujících jednostranností vyrovnává ve čtvrté kapitole (s. 85–102) tím, že hranici mezi myšlením Buď/Anebo postupně, ale důsledně rozpouští.

Tak se otevírá cesta k centrální, páté kapitole knihy (s. 103–131), jež opět problematizuje tradiční rozpor mezi „světem umění“ a „každodenním životem“. Činí tak mimořádně zajímavým způsobem, když odhaluje podobnosti mezi dílem Johna Deweye a Jana Mukařovského. Oba dospěli k pojetí umění, které nejlépe vyjadřuje koncept dynamické struktury. V tomto pojetí je umění vnímáno jako zintenzivněný, kultivovaný záznam struktury zkušenosti. Takové pojetí však z principu překračuje dualitu mezi uměním a životem, materialitou a ideou, jedincem a společenstvím, izolacionismem a kontextualismem, pozitivismem a idealismem. Tyto pojmy a s nimi spojené epistemologické pozice mají totiž smysl pouze ve statické ontologii, která je nepoužitelná, jakmile se do centra naší pozornosti dostane struktura, jež nutně prochází neustálou proměnou. Jelikož je zkušenost nepřetržitě se odvíjejícím proudem, je také prožitková struktura zachycená uměleckým dílem v nepřetržitém pohybu. Proto ani završené umělecké formy (stejně jako obecně přijímané formy poznání či zaběhané formy jednání) nemohou mít stabilní a neměnnou podobu. Završeným by artefakt (či vzorec poznání a jednání) mohl být pouze ve světě, v němž by artefakt a kontext, tvůrce a artefakt, artefakt a jeho recipienti nebyli v neustálém propojení. Takový svět však není světem, který obýváme.

Šestá kapitola (s. 132–161) se zabývá potenci environmentální estetiky, jež je nahlížena Uschenkovou teorií vektorového pole. I v této kapitole si Dadejíc počíná samostatně, protože Uschenkovu teorii dvou typů vektorového pole doplňuje o typ třetí, který mnohem přesvědčivěji vyjadřuje možnosti člověka, jenž se snaží uchopit estetické kvality přírody a zároveň se přitom neutopit v zahlcující mnohosti vnímaných vzorů přirozeného prostředí.

Sedmá kapitola (s. 162–186) pojednává o tématu v estetické literatuře relativně podceňovaném — o souvislosti mezi rutinou, zvyky na jedné straně a jedinečností, nenadálostí tvořivého činu na straně druhé. Pro vznik uměleckého díla (ostatně podobně jako pro vznik nové teorie či pro překvapivé řešení nějaké problematické situace) je významné, zda je umělec (vědec, aktér) schopen překročit „zajaté koleje“ každodenního vnímání, myšlení a jednání. K takovému překročení může ovšem dojít jedině tehdy, je-li podoba rutiny a zvyků zvědoměna natolik, že jsou naznačeny možnosti toho, co jsme dosud nemysleli, co jsme dosud nevnímali, co jsme dosud nezažili.³

3 Zde stojí za zmínku paralela tohoto postoje s eseji Michela Foucaulta *Myšlení vnějšku* (in též: *Myšlení vnějšku*, přel. Miroslav Petříček. Herrmann & synové, Praha 2003, s. 35–70)



Zvědomění často nastává vpádem „podivná“ do již zaběhaných a očekávaných pravidelností. Např. když potmě vkročíme do „našeho“ pokoje, jehož vybavení však bylo v běhu předcházejících let zcela změněno a přeskládáno. Tento obraz si autor knihy vypůjčuje z textu Karla Čapka a využívá jej k rozehrání analýzy vpádu „podivná“ do rutinizovaného jednání a myšlení. V kontextu této kapitoly Dadejík kritickým způsobem rozpracovává Noëho pojetí tzv. „podivných nástrojů“, které, je-li skutečně domyšleno do svých důsledků, a zbaveno tak posledních stop analytické filozofie, vnitřně souvisí s uchopováním „podivných“ stavů na okraji opakující se rutiny.

Poslední kapitola (s. 187–212) se zabývá významem prostředí — především muzeí a galerií, v nichž jsou umělecká díla transformována tím, že jsou vydělena z každodenního kontextu. Tato izolace je zdrojem intenzity, kterou nám dílo může poskytnout, ale zároveň kvůli tomuto odloučení často dochází ke konzervování, umrtvování a fetišizaci umění. Tímto způsobem Dadejík zvědomuje potenciál i nebezpečí, které moderní muzea a galerie poskytují. Vyzvednutím z mlh polovědomí obnažuje obrysy Scylly a Charybdy, mezi nimiž musí umění proplout, má-li zůstat uměním. Tak se chrámy aristokratického elitářství či nacionalistického blouznění opět mohou proměnit ve zřídlo permanentního lidského vzdělávání.

Poučený čtenář může shledat hlubší shody mezi autory, na jejichž teoriích a argumentech je kniha *Na okrajích umění* vystavěna (John Dewey, Jan Mukařovský, Gertrud Böhme, Alva Noë, Karel Čapek, Jorge Luis Borges, Andrew Paul Uschenko, Ronald William Hepburn), a současnými proponenty kognitivních věd druhé generace (Mark Johnson, George Lakoff, Vittorio Gallese, Raymond W. Gibbs) nebo zastánci teorie rozšířené či zjednané mysli (Andy Clark, David Chalmers, Evan Thompson, Eleanor Roschová) nebo teorie evo-devo (Brian K. Hall, Roy D. Pearson) či teorie rozšířené syntézy (Massimo Pigliucci, Gerd B. Müller). Ona souvislost je dána důrazem na dění, z něhož přirozeně plyne i překračování a rozrušování hranice mezi jednajícím a jeho prostředím. Vějíř donedávna heretických, dnes však již stále více přijímaných teorií odkazuje k hlubokému paradigmatickému posunu, k němuž ve vědě a v celém společenském vědomí dochází během posledních sedmdesáti let. Dadejíkova kniha je seizmografickým záznamem této tektonické události v oblasti umění a její reflexe.

Artikulovaná témata jsou zde důsledně nazírána z procesuálního hlediska. Všech osm kapitol tak spolu nesouvisí pouze na obsahové rovině, dostávají svoji scelující formu také skrze jednotu metafyzického a epistemologického přístupu. Důraz na procesualitu jeví rozvrací naše zrutinizované vnímání. Objekty a subjekty umění — například artefakty, jejich tvůrci, recipienti či místa, kde jsou díla umístěna — se stávají tím, čím patrně ve skutečnosti vždy byli a jsou: platformami dění, které si přes všechny proměny zachovávají jisté vzory. Tyto vzory procházejí nepřetržitou změnou, přičemž za ideálních okolností neztrácejí vlastní identitu, proto je možné identifikovat nepravdivé v pravdivém, neznámé ve známém a tím měnit samotnou strukturu světa kolem nás i nás samotných. V tomto proudu neustále potvrzovaných relací umělecký artefakt není odloučen od procesu tvorby ani od svých tvůrců či recipientů. Je zintenzivněn, jelikož je předváděn jako samostatný objekt, ale zároveň toto zintenzivnění umožňuje jeho neustálou rekontextualizaci, jež dokáže zachytit život

či Řád diskursu (in týž: *Diskurs, autor, genealogie*, přel. Petr Horák. Svoboda, Praha 1994, s. 7–39).



v jeho proměnách. V takto pochopené situaci se dnes muzea a galerie mohou stávat vzdělávacími centry, které obnovováním estetické citlivosti zkvalitňují každodenní život umělců i všech ostatních lidí a které propojují člověka s jeho přirozeným prostředím i přesto, že jej neustále přetváří podobně, jako to činili před šedesáti miliony lety amonité.

Dadejíkovu knihu lze tedy nejvhodněji charakterizovat jako originální obnovení zastřené podstaty umění, která je revitalizována ruku v ruce s nejnovějšími výsledky výzkumů v oblasti lidského vnímání a poznání. Po jejím přečtení se pro čtenáře centrem lidského života stává opět umění, neboť prostřednictvím něho se člověk v životě zabydluje. Nikoli ovšem jako vojevůdce, který význam svého národa zakládá na množství nakradených uměleckých děl, ani jako magnát, jenž uměleckými artefakty dokládá svůj elitářský status, ani jako sběratel, který naplňuje svoji fetišistickou potřebu vlastnění a archivace. Zabydluje se v něm jako tvořivá a inovativní bytost odhalující přítomné i budoucí valéry vlastního bytí. Proto je tato monografie čímsi mnohem závažnějším než jenom další knihou o umění.

AD:

Ondřej Dadejík: *Na okrajích umění. Eseje z rozostřené hranice mezi uměním a životem*. Dokořán, Praha 2022. 260 s.