

MYŠLENÍ
SOUČASNOSTI

Epistemologie
estetična

Dieter Mersch



KAROLINUM

Epistemologie estetična

Dieter Mersch

Z německého originálu Epistemologien des Ästhetischen
vydaného roku 2015 nakladatelstvím Diaphanes v Curychu
přeložil Miroslav Petříček

Vydala Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum
Praha 2020

Edici Myšlení současnosti řídí Miroslav Petříček

Grafická úprava Zdeněk Ziegler

Redakce Františka Jirousová

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

První české vydání

Copyright © 2015, diaphanes, Zürich-Berlin

All rights reserved

© Univerzita Karlova, 2020

Translation © Miroslav Petříček, 2020

ISBN 978-80-246-4030-3

ISBN 978-80-246-4074-7 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

OBSAH

Úvod /7

Výzkumy na poli estetična /15

Stručné dějiny „pravdy“ v umění /47

Con-Stellare. Reflexivní epistemika umění /86

Závěr: epistemické praxe umění /123

Úvahy, které budou následovat, se několikerým způsobem snaží zasáhnout do stavu současné estetiky a filosofie umění. Východiskem je *za prvé* topos „artistic research“, o němž se od jisté doby začalo mluvit, to jest představa nějakého samostatného „výzkumu“ v uměních, který je sice třeba odlišovat od vědeckého, avšak je s ním zcela srovnatelný. Tato představa zahrnuje jak sbližování vědy a umění, zejména pokud jde o přírodní vědy a empirický výzkum, tak adaptaci metod historického bádání a etnografie, pozorování vlastní přítomnosti „cizíma očima“. Různé koncepce „uměleckého výzkumu“ přitom sahají od jeho chápání jako analogonu vědy přes ironickou konfrontaci včetně politické devaluace výhradních nároků vědy až k „demokratizaci“ vědecké produkce a bádání, jehož se „účastní všichni“ (Sibylle Peters). „Umělecký výzkum“ přetváří všude praxi vědy ve svůj vlastní předmět, zasahuje do ní, kříží se s ní anebo ji konfrontuje s alternativními praxemi. Je-li tedy v následujícím řeč o „epistemologiích estetična“, nejde v užším smyslu tolik o „výzkum“ a jeho prosazování, jako spíše o otázky platnosti estetického poznání samého, o jeho zdůvodnění „jakožto vědění“. Zamýšlená modifikace problému, k níž tato kniha směřuje, má proto „estetický výzkum“ – ať už je míněn jakkoli – obrátit k hlubší otázce po *myšlení v uměních*, resp. po *myšlení na poli estetiky*.¹

Bude-li v tomto smyslu řeč o „myšlení“, pak je *za druhé* nezbytné vymezit je proti klasickým filosofickým pozicím „myšlení“ myšlení, zejména pak proti ztotožnění myšlení a „pojmu“,

¹ Srv. k tomu též Henk Borgdorff – Peter Sonderen (ed.): *Denken in Kunst. Theorie en reflectie in het kunstonderwijs*, Leiden 2011.

resp. proti uzurpaci myšlení jazykem, která se stala běžnou po *linguistic turn*. „Myšlení je pojmové poznání“, jak zní v tomto ohledu lakonická formulace již u Immanuela Kanta;² jeho formou je proto *syntéza* názoru a pojmu, jakož i v logice souzení syntéza subjektu (v gramatickém smyslu) a predikátu prostřednictvím kopuly. To rovněž znamená, že pojmy a jejich určení – vlastní místo myšlení – spočívají na *predikacích*, jejichž směrodatným místem je *jazyk*.³ Tímto způsobem se však již předem preferuje médium diskursu, zatímco myšlení v *jiných médiích*, například prostřednictvím obrazů, hudebních skladeb, instalací či básní, se buď pokládá za vyloučené a je eliminováno, anebo je znehodnoceno tím, že je odsunuto do předjazykové, tedy „primitivnější“ oblasti myšlení.

Současně je takto již předem *diskursivně rozhodnuto* o pojmu poznávání a vědění, takže platnost má pouze to, co má formu výpovědi či „argumentu“ a co má vlastnost *věty*, která něco tvrdí. Existuje-li tedy „estetické vědění“, muselo by vždy již projít jazykem jako privilegovanou formou výrazu a být přeložitelné *do* jazyka, neboť jinak je to cosi obskurního a jde o zneužívání slova anebo o pouhou pretenci. Klasické dílo, jako jsou například *Las Meñinas* (1656) Diego Velásqueze, jehož analýzou začíná Michel Foucault svá *Slova a věci*, aby na tomto obraze ozřejmil strukturu a základy reprezentace, jakož i jejich vratkost,⁴ není samo o sobě nadáno epistemickou silou, nýbrž získává ji teprve prostřednictvím diskursu, který ji odhaluje v rejstříku interpretace. To rovněž znamená, že standardní verze filosofie – s výjimkou snad Georga Wilhelma Friedricha Hegela, Martina Heideggera, Theodora W. Adorna, Nelsona Goodmana a Arthura Danta⁵ – nepřiznávají umění žádné autonomní poznání; stejně tak i naopak je produkce vědění vázána na vědecký, tj. *metodický* provozovaný postup bádání, takže diskursivnost a metodologie se stávají dvěma

² Srv. Immanuel Kant: *Kritika čistého rozumu*, Praha 2001, A 69, B 94, s. 87.

³ Srv. k tomu také Gottlob Frege: *Logická zkoumání. Základy aritmetiky*, přel. Jiří Fiala, Praha 2011, s. 95–122. Do pojmů a jejich určení jsou však zasazeny způsobem vztahování: Myšlenka, která cosi predikuje o „a“, se vztahuje k „a“.

⁴ Michel Foucault: *Slova a věci*, přel. Miroslav Marcelli, 2. vyd., Bratislava 2004, s. 19–31.

⁵ Uvádím pouze filosofické protagonisty diskuse, proti kterým se staví zejména stoupenci analytické filosofie.

hlavními kritérii pro utváření *epistémé*. Obojí, jak se ukáže, je však s ohledem na uměleckou praxi nepřiměřené.

Od počátku je tak nejasné, co by mohlo znamenat „myšlení v jiných médiích“ a jaký vztah má takové myšlení k estetice a k uměním. Právě tato nejasnost je ústředním tématem následujících úvah. Záměr, kterým jsou od počátku vedeny, je tento: prozkoumat sám *smysl* myšlení, jeho vazbu na jazyk a vzít vážně pluralitu médií. „Myšlením“ se pak rozumí praxe, zacházení s materiály v materiálu *skrze* materiálně – například *skrze* kladení barev – resp. zacházení s médii v médiích anebo *skrze* média – například *skrze* vedení štětce, *skrze* čáru, specifické mediální uspořádání anebo nasazení zvuku atd. –, aniž by přitom mělo mít přednost implicitní vědění, *tacit knowledge*, které se stalo relevantním ve vědeckém bádání. Úvahy, které zde předkládáme, se spíše snaží pečlivě vyhnout všem paralelám, jakýmkoli poukazům k existujícím konceptům a jejich přenášení na cizí pole. Proto trvají na paradoxní formulaci „jiného myšlení“, které je současně „jiné“ než myšlení (jakožto pojem/diskurs). Označení „jiné myšlení“, resp. „jinak než postupuje myšlení“ (ve smyslu pojmovém) míří tedy *za třetí* na systematickou neslučitelnost umění a věd, „estetického“ a „vědeckého bádání“, a dokonce umění a filosofie. Takto však od samého začátku stojíme před aporií: měli bychom jejich neslučitelnost, jejich rozdíl, jakož i ono „jiné, než je myšlení“, uchopit pomocí pojmů, to jest převést je na stranu diskursu a tímto způsobem se s nimi zcela minout. Proto vše, co je možné říci o „estetickém myšlení“ jako specifickém způsobu myšlení, je již řečeno v zavádějícím a odcizujícím „médiu“, což je však nevyhnutelné, dokud se musíme pohybovat nikoli na poli estetická, nýbrž na poli pojmů, máme-li vyznačit příslušné difference. Tomu, oč usilují následující komentáře, je tedy třeba předeslat konstatavání této nemožnosti či „zoufalosti“, totiž chronické marnosti těchto snah: pohybují se v obecnosti a abstraktně pracují s tím, co je *možné ukázat pouze jakožto konkrétní*. Přesto se však staví k této výzvě čelem a chtějí říci to, co se říci nedá.

Čtvrtý okruh problémů, jímž se tato kniha zabývá, se týká *místa* estetické *epistémé*, toho, jaké jsou pozice tohoto „myšlení“ v uměních, existuje-li v nich. Řeč je o způsobech artikulace „v jiném médiu“, avšak pak se vzápětí objevuje otázka, *co je*

mediálností tohoto média. Neboť umělecká myšlenka se nikterak neodráží v „díle“ jako jeho totalita, jak to ještě chápal Arnold Schönberg⁶ – jako výsledek práce, která v celku vykresluje portrét specifického estetického myšlení, jak obdobně soudil Hubert Damisch;⁷ spíše se vyjevuje v podobě praxí, které jsou „při díle“ v procesu samém jakožto „stávání“ se díla dílem. Proto zde hovoříme o *myšlení jako praxi, jako performanci*. Tato perspektiva implikuje celou řadu důsledků. Jedním z nich je praxím vlastní jistá kontingence, protože k cíli nevedou nějaké určité praktiky a vždy je možné současně i poukázat na alternativy. Praxe jsou tedy zaměnitelné anebo je možné jejich jiné pořadí, resp. lze je nahradit jinými, a proto zde není žádná nutnost. Nadto by bylo chybné převádět je na subjekt, který by měl být jejich aktérem. Nejde totiž o to, že by umělec/umělkyně byl autorem/autorkou svého vlastního jednání, tedy *vládl* praxí. To, s čím máme co činit, jsou události, které stačí vyká-
zat pomocí rozmanitých „konstelací“ či „montáží“, příslušných uspořádání a způsobem jejich sestavení (*compositio*), *skrze* které teprve *cosi vystává, co nelze ukázat jinak*. Zvláštní důraz tedy bude připadat na předložku „skrze“. Jde o indukování účinků a skoků, a nikoli o intencionalitu či kalkulované zásahy, jež se řídí nějakým přesným plánem či finalismem geneze díla, cílem, který napřed existoval v imaginaci a byl poté naplněn. Účinky a skoky slouží naopak aktu odkrývání či „uvolňování“, o němž lze pouze říci, že se *odehrává* uvnitř estetických praxí, v tom, jak užívají média a materiálu. Jinak řečeno: To, co označujeme jako „odkrývání“, je rozevřením či otevřeností, která sama ještě předem nevymezuje, čím je anebo čím se stane.

S tím je *za páté* spjata dvojí kritická operace: na jedné straně transformace klasického pojmu vědění a poznání, který bude rozšířen i neutralizován tím, že se zruší jeho diskursivní konotace, a na druhé straně vytknutí těch *mediálních praxí*, s nimiž umění pracují a experimentují, tedy posun k perspektivě *estetické produkce*. V estetice vládla dlouhou dobu stránka recepce, otázka po „estetické zkušenosti“ – což dokládá například kni-

⁶ Srv. Arnold Schönberg: *Nová hudba, zastaralá hudba, styl a idea*, in: *týž: Styl a idea*, Praha 2004, s. 41.

⁷ Srv. Hubert Damisch: *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris 1972.

ha Juliany Rebentisch *Téorie současného umění*.⁸ Z tohoto pohledu se umělecká produkce odehrává jako mystérium, které plodí určité⁹ výsledky, jež se tím, čím jsou, stávají teprve v recepci či interpretaci. Estetická *epistémai* se pak omezují na významy příslušných pozic – dědictvím určité hegemonie hermeneutického přístupu, a to i navzdory všem revizím a proměnám jeho schématu, je to, že estetično kulminuje „smyslem“ a jeho výkladem i tehdy, když vzdoruje snahám o signifikaci a explicitně se vyhýbá symboličnu. Něco podobného platí i o tzv. „obratu k afektivitě“ (affective turn). Afektivní teorie, jak je tomu například u Briana Massumiho, začínají vždy „uprostřed“, v „mezioblasti“, která vyznačuje „přechod“, pokud se cosi odehrává pod prahem vnímání, „indukuje“ a vyvolává „pocit zakoušení“ ještě dřív, než existuje subjekt. Nacházíme se pak vždy již v primární vztáznosti, lépe řečeno: v síti vztahů, ve spleti „vzcházejících vztahů“, které – v „nikoli hermeneutickém“ smyslu receptivity či sensibility – je třeba vždy znovu a jinak přijímat v jejich heterogenitě a jako smyslovou „událost“: „Zášklub na okraji pole dějin, který k sobě přitahuje pozornost našeho zraku.“¹⁰ I zde platí zájem především recepci a tomu, co je jakožto estetická, „mikropolitická“ schopna podnítit, nikoli tomu, co „událost“ generuje, nikoli *vědění* a jeho *produkcí*. Naproti tomu tam, kde se na ni bere ohled, tam se zájem obrací k *podmínkám produkce*, ke konkrétním praxím vytváření (*poiésis*), jejich médiím a materiálům, k eratickému hledání mezi věcmi a jejich „pokoušení“, aniž se přitom jakkoli privilegují s tím spojené afekty či rozumění a jeho postupy. Spočívá-li tedy důraz zásadně na produkci, znamená to, že je třeba obrátit se primárně a důsledně k praxím a jejich překážkám, ke způsobu, jímž se v nich hmatá a tápe, jakož i ke vzdorovitosti materiálu, k překážkám a hranicím technik a k událostnímu charakteru performativna, to jest k tomu, co mu také „uniká“ a co se s ním přitom „děje“.

S tím pak souvisí *dvě další* implicitní korektury: za *prvé* korektura pojmu média, neboť média nejsou žádné aparáty; neodkazují ke strukturám, uspořádáním či dispozitivům, ne-

⁸ Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013.

⁹ Srv. Brian Massumi: *Ontomacht*, Berlin 2019, s. 70, 73 passim.

¹⁰ Tamtéž, s. 74; rovněž s. 71, 73 passim.

mizí ve svém fungování a netvoří uzlové body technických sítí. Mediálně naopak spadá vjedno s performativnem: média konkretizují; realizují se *skrze* a *prostřednictvím* praktických výkonů, které by v závislosti na situaci a kontextu mohly mít jinou podobu, a přitom *cosi* kladou do světa anebo indukují určité *účinky*. Předložka „skrze“ se tak opět ocitá v centru pozornosti. Média, která jsou ukotvena v materiálu, vyjevují, zviditelňují či staví před oči, tvoří jakoby „přehyb“, to jest ono „jako“ signifikace, a tím již sama plní určitou epistemologickou funkci, aniž by se sama vyjevovala či byla zakoušena.¹¹ Jeví se ve svém mizení a ve svém jevení mizí. Umělecká produkce je nutně vázána na tyto mediální procesy, avšak odkrývá jejich skrytí, jejich chronické ustupování, a naopak dává transparentnost neprůhlednému a brání jeho unikání. Uměním je proto vlastní ryzí moment sebereflexe. Usilují přivést k názoru ještě i to, co se vzpírá vnímatelnosti, jakkoli je to právě vnímání, které „dává“ a „zabarvuje“. V aktu této sebereflexivity se pak manifestuje – a v tom se ukazuje další implicitní posun – vlastní epistemická „síla“ umění, jeho specifické vědění, které nelze získat jinými způsoby poznávání. Odtud hlavní myšlenka této knihy: Umění představuje, předvádí, vystavuje, prezentuje, avšak zásadním epistemickým modem těchto různých praxí představování, předvádění, vystavování či prezentace je všude *ukazování*. S ohledem na *epistemologii estetična* má pak zcela zásadní význam detailní rekonstrukce těchto různých praxí ukazování. Tyto praxe se rýsují v pracích samých, v tom, jak se stávají dílem. A nadto: spolu s prefixem „před-“ a jeho variantami (před-vádění, vy-stavování) jsou rovněž dané různé modalities vztahů umožňující četné sebereferece, které jsou vnitřní tkání ukazování: prezentace, předvádění, vystavování samého anebo předvádění prezentace, resp. expozice exhibice a podobně. *Ukazování se takto stává dvojným ukazováním* (Zerzeugung). Nic jiného pak neznamená termín estetická reflexe, na který bu-

¹¹ Srv. k tomu různé pokusy formulovat negativní teorii médií in Dieter Mersch: Tertiūm datur. Einleitung in eine negative Medientheorie, in: Stephan Münker – Alexander Roesler (ed.): *Was ist ein Medium*, Frankfurt/M., 2008, s. 304–321; Dieter Mersch: Meta/Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen, *Zeitschrift für Medien und Kulturforschung* 2 (2010), s. 185–208; týž: Wozu Medienphilosophie?, *Jahrbuch für Medienphilosophie* 1 (2015), s. 13–48.

dou následující úvahy klást opakovaně důraz. Estetická reflexe se odehrává skrze ustavování takových praktik, které vyúsťují do kontrárních konstelací, mediálních paradoxů či chiasticky uspořádaných rozporů, jimž je vlastní to, že ukazují i samo své ukazování, to jest umožňují spatřit či zaslechnout formu vyjevování tak, aby vůbec mohla být rozpoznána.

Reflexe pak neznamená reflektování jako vztah, jehož základem či možností by bylo intencionální vědomí, nýbrž děje se *skrze umělecké tvoření* a v postupech jeho dvojného ukazování. Jde tedy o inherentní reflexivitu, o – doslova – zpětný ohyb či zpětné zrcadlení, o *inverzi* či *konverzi*, a to nejen ve vztahu k věci a jejímu obsahu, nýbrž současně i vzhledem k formě, k uplatněnému postupu, prostředkům dané práce, materialitě či medialitě a dalšímu. Označuje *reflectio in re*, způsob mediální či performativní sebereflexivity ve věcech, v jejich uspořádání a konstelaci. Anebo řečeno jinak: nereflktuje umělec/umělkyně ani recipient/ka, nýbrž reflexe se děje jako *událost* uvnitř konstelací a jejich skladby, aby *skrze* ně anebo *z* nich cosi vylákala, co by nebylo možné uplatnit jinak. Původem takových událostí je doslova „skok“. Skok je jménem pro nezvratný přechod bez kauzality či vyvozování. Estetická reflexivnost, o které je zde řeč, jde ruku v ruce s těmito skoky, s těmito průchody bez původu, přechodu a účelovosti. V tom se podobá rozevření, o kterém lze pouze říci, že jest a že se děje – jako trhlina, která náhle a nečekaně odhalí cosi předtím neviditelného.

Z toho jako *poslední akt posunu* vyplývá diferenciacce mezi estetikou a uměním – anebo přesněji: zmnožení diferencí v prostoru mezi nimi. Jestliže se estetika zabývá převážně vnímáními, singularitami, z nichž formuje figury a tvary, jimž je však imanentní i „netvar“ dělení *a* spojení, je v nejlepším případě předpokladem umělecké práce, jejímž obsahem je i *cosi více*. Znamená to tedy, že estetično je „starší“ než umění, základnější, a tím i méně specifické, zatímco umění představuje ve srovnání s ním cosi jako nadbytek, nadhodnotu. Jestliže se estetično vyjadřuje praxí rozvrhů a utvářením, které se pohybuje v oblasti „smyslového“, pak (jak zní naše teze) přesah umění, jakož i jeho epistemický impuls spočívá v ustavování oné reflexivnosti ve smyslovém. Pak však i tam, kde se umělec-ka akce chápe jako *performance*, jako koncept, máme co činit

s něčím, co se obrací k vnímání a současně se s ním rozchází. Toto zpřetrhání vazby je signaturou obratu, lépe řečeno: „převrácení“, které je stejně tak obratem jako navracením, jež ve svém „navracejícím opakování“ působí jiné nazírání, zcizení. Zakládá poznání ve vlastním smyslu. Estetika produkce, která je orientována tímto směrem, má své epistemické jádro právě zde. Vědění, které poskytují umění, se tak ukazuje být věděním reflexivním, jež je sice jiné než filosofická *epistémai* a je od nich odlišeno, avšak nezaostává za nimi a svou důsledností a nepodmíněností s nimi drží krok.

*Myšlení v malířství je myšlení zobrazené*James Elkins¹²

EXPOZICE

Jistou dobu hýbe uměleckou praxí na první pohled provokativní heslo: *Artistic research* – „Umění jako výzkum“. Jako by naráz osvobodilo umění ze stínu věd a formulovalo nejen nový úkol umění, nýbrž umění samo vykazovalo jako způsob vědecké činnosti, praxe poznávání.¹³ Debaty jsou nápadně kon-

¹² James Elkins: *What Painting Is*, New York 1999, s. 113.

¹³ Literatura k tomuto tématu, zejména v anglosaských a skandinávských zemích, jakož i v Holandsku, se mezitím nevidaně rozrostla. Jen výběr: Christopher Frayling: *Research in Art and Design* (1993), přetištěno in: Simon Grand – Wolfgang Jonas (ed.): *Mapping Design Research*, Basel 2012, s. 95–107; Dennis Strand: *Research in Creative Arts*, Canberra 1998; Mika Hannula – Juha Suoranta – Tere Valén: *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*, Helsinki 2005; Katy MacLeod – Lin Holdridge (ed.): *Thinking through Art. Reflections on Art as Research*, London 2006; Anette Balkerna – Henk Slager (ed.): *Artistic Research*, Amsterdam 2006; Estelle Barrett – Barbara Bolt (ed.): *Practice as Research. Approaches to Creative Art Enquiry*, London 2007; Henk Borgdorff: *Artistic Research and Academia: An Uneasy Relationship*, in: Torbjörn Lind (ed.): *Yearbook for Artistic Research*, Stockholm 2008, s. 82–97; Elke Bippus (ed.): *Kunst des Forschens. Praxis des ästhetischen Denkens*, Berlin/Zürich 2009; Anton Rey – Stephan Schöbi (ed.): *Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven*, Zürich 2009; *Art and Artistic Research* (Zurich University of the Arts Yearbook 6), ed. Corinna Caduff – Fiona Siegenthaler – Tan Wälchli, Zürich 2010; Claudia Mareis: *Design als Wissenskultur*, Bielefeld 2011; „*Artistic Research*“. *Texte zur Kunst* 82, červen 2011; Ute Meta Bauer – Florian Dombos – Claudia Mareis – Michael Schwab (ed.): *Intellectual Birdhouse*, London 2012; Michael Briggs – Henrik Karlsson (ed.): *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Oxford 2012; Michael Schwab – Henk Borgdorff (ed.): *The Exposition of Artistic Research. Publishing Art in Academia*, Leiden 2013; Jens Badura –