

Oponentský posudek na magisterskou práci Julie Kopové „Přístupy ke konceptu vznešena v kontextu vizuálního vnímání“

Jedná se o dobrou, leč rozporuplnou práci. Její klady spočívají v intuitivní, moderním a současným uměním poučené práci s pojmem vznešena, který autorka – úměrně tomu, jak se moderní variace tohoto pojmu spíše než k vlastnosti objektů váže k jejich zakoušení – vtahuje do dvojí perspektivy moderních uměleckých děl a forem zkušenosti (např. bezčasí, samota, puzení, nejistota...). Autorka tak staví jak na své vlastní výtvarné praxi, tak na vstřebaném poučení moderní estetikou, která sice více či méně staví na Kantově vymezení pojmu vznešeného, ale zároveň jej mnohačetně překračuje a modifikuje: a to právě s ohledem na moderní uměleckou praxi, v rámci níž aspekt vznešeného de facto převzal otěže od v předchozích staletích dominantního hlediska krásy. Vyloženě silným a zároveň zastřešujícím motivem autorčina uvažování je vnímání díla jako přírody či přírodní události, v rámci které Kantova představa vybuchujících vulkánů, vodopádů či rozbouřeného moře imploduje do „pokojového“ měřítko obrazu. Slabinou práce je pak paradoxně nevěra, které se autorka vůči zmíněné intuici dopouští, neboť namísto aby z citovaných autorů jako jsou Kant, Burke, Bataille, Nietzsche a Lyotard – pouze kriticky vyšla a své vlastní argumenty systematicky rozvíjela (či se soustředila na rozvíjení jediné fasety), tak své odpoutané a poetické postřehy naopak neustále k daným autorům vrací a podřizuje je jejich logice ve stylu „to a to můžeme spatřit u Kanta,“ což nutně vede k pacifikaci vlastního náhledu na straně jedné a k zjednodušení či přímo dezinterpretaci zohledněných filozofických tezí na straně druhé.

Příznačná je v tomto ohledu úvodní metodologická poznámka, v rámci níž autorka tvrdí, že „neustálé hledání konkrétního uzávorkování, uchopení až sevření významů nás oddaluje od jejich *skutečné podstaty*. Pochopení významu vznešenosti pro analýzu, kterou budu provádět v rámci toho textu, není potřebné. Pochopení by se stávalo uchopováním“ (S. 1). Chápu, co chce autorka říci – vždy nutně historická situace slova/pojmu je v nevyhnutelné tenzi se širším a kontinuálnějším spektrem zkušenosti – nicméně v celé práci de facto hledá případy, které pojmovým vymezením odpovídají. V rámci čehož nelze odstavit precizní vymezení pojmu(ů) jako něco redukujícího, zvláště pokud je samo „vznešené“ pojímáno jako inhibice či překročení pojmy orientovaného uvažování. Tímto však nechci autorku brát za (úvodní) slovo; pouze upozorňuji na ne zcela šťastný kompromis mezi odstředivou snahou pojmut zkušenost vznešeného po svém (což by znamenalo vyjít z nějakého filozofického vymezení a posléze jej opustit) a dostředivou tendencí vázat různé umělecké situace a zkušenosti ke kotvám filozofických pojmů, které nadto v rámci zmíněných autorů netvoří nekonfliktní vesmír.

Následují konkrétní poznámky v rámci nichž se soustředím na argumenty, citace, parafráze a interpretace týkající se Burkeho a Kanta, jež chápu jako pro práci typické a které dobře vyniknou v kontrastu s analytickou povahou zejména Kantova rukopisu.

1) Práci by prospěla větší opatrnost ve formulacích, vážících se k dějinám umění. Viz např. „Musíme však brát v potaz, že v době jeho života mělo výtvarné umění skutečně pouze dekorativní nebo mimetickou funkci. [...] Následně se [po fotografii] výtvarné umění mohlo ubírat jinými směry a nemít za hlavní cíl naplnění potřeby mimesis.“ (S. 3) Či „Kantova Kritika Soudnosti vyšla roku 1790, v období, kdy krásné umění spíše prezentovalo mimetický a utilitární charakter.“ (S. 4) Či „Jedno z prvních abstraktních výtvarných děl pravděpodobně vzniklo ve druhé polovině 19. století, i přesto po více než století není abstraktní umění širokou veřejností považováno za kvalitní. Dokonce je kvalifikováno jako podvodné.“ (S. 10) Opět chápu, co chce autorka říci – *Amor a Psyché* Antonia Canovy je jiný žánr, než Pollockova plátna, a dramaturgie těl(es) v rámci předmětně orientované malby je jiná procedura, než

řízená reakce elementů v rámci malby abstraktní – nicméně i v případě Canovy bych se zdráhal hovořit o nějakém utilitárním charakteru a výše řečené zároveň není fotograficky pojímanou nápodobou, která nebyla hlavním cílem výtvarného umění ani za Kantových časů. Bylo by to na delší diskusi, zde si jen dovolím podotknout, že současná kunsthistorie už s argumentem „služebné mimesis“ nepracuje, neb celá plejáda případových studií tento argument vyvrací; stejně tak stojí za zmínku, že Kantovým současníkem byl nejen William Turner, který už si v té době zkoušel kompozice, jež posléze „kapitalizuje“ v rámci de facto abstrahujících pláten, tak například William Blake. Co se abstraktního umění týče, troufám si tvrdit, že popularita amerického expresionismu argument o nepopularitě abstraktního umění vyvrací.

2) Úplně nerozumím tomu, jak autorka pojímá abstrakci. V případě Hilmy af Klint tvrdí: „Metaforický a konkrétní název díla napovídá, že umělkyně zpracovávala jasně daný námět, který ale zobrazila abstraktními elementy. Na červeném pozadí“ (S. 17) Resp. „Možná se jedná o obhajobu čistého abstraktního vnímání a přirovnání s labutí následovalo až po vytvoření abstraktního díla.“ (S. 19) Pominuli ono „možná,“ které dobře vystihuje lavírování mezi důrazem na dílo a důrazem na autorský akt (autorka pracuje i nepracuje s dílem jako s komplexní kunsthistorickou událostí a až na jeden případ neodkazuje na písemné pozůstalosti daných umělců), pak na jedné straně jako by abstrakci pojímala silně jako kompozici prostou strukturálně vlivných verbálních asociací, na straně druhé s odkazem na Burkeho pracuje s obrazem jako metaforou.

Odkazy na Burkeho jsou nadto zavádějící. Cituji: „Aby došlo k prožití vznešeného okamžiku, musí probíhat korelace mezi verbální metaforou a vizuálním provedením. V tomto kontextu Burke tvrdí, že způsob vnímání vnějších předmětů je u všech lidí stejný. Existuje tedy určitý asociativní symbolický jazyk, který je kolektivně sdílený. Díky tomu můžeme jako pozorovatelé pocítit, že abstraktní obraz Hilmy af Klint asociuje labuť. Tato obrazová metafora nám z určitého důvodu dává smysl, dokážeme si abstrakci propojit s názvem díla. **Právě pocit napojení symbolického a reálného zobrazení je mostem mezi těmito světy, evokuje vznešený prožitek.**“ (S. 18) A dále: „Otázkou je, v čem ale spočívá **moment vznešenosti?** Není to právě **komunikace mezi dílem, autorem a pozorovatelem?** Nejedná se vlastně o jakýsi **asociační ping pong nám známých symbolů a jejich působení na všechny aktéry situace, tedy autora, díla i pozorovatele?** Neumožňuje moment kolektivního napojení a zároveň strach z možnosti dezinterpretace právě takové zastavení, jako je vznešenost?“ (S. 18) Respektive „Pokud bychom ale brali v potaz **Burkeho kolektivní prožívání symbolů**, zdroj inspirace by nemusel být považován za cizí element. Zdánlivě cizí idea, se kterou se tvůrce v momentu vytržení setká, může být odrazem jeho samotného. Může fungovat právě jako zrcadlo sám sobě.“ (S. 20)

Burke ale v pasážích, na které autorka odkazuje, o žádném kolektivním prožívání symbolů nic netvrdí, mluví jen o analogickém uchopování skutečnosti smysly, kdežto logiku imaginace pojímá na stejné straně jako otázku. Burke dále NEtvrdí, že „síla prožitku nesouvisí s konkrétním způsobem zobrazení objektu, ale závisí pouze na tom, jestli jeho pozorování vyvolává pocit ohromení nebo údivu,“ (S. 18) a NESpojuje „[prožitek vznešeného] s náhlým momentem, který je nečekaný a může působit i nebezpečně. Používá jako příklad krátký a intenzivní zvuk.“ Respektive autorce v daných parafrázích chybí důležitý moment: Burke tyto události explicitně považuje za relevantní pouze tehdy, jsou-li situacemi vnímatelovy hrůzy [terror] či úzkosti [anxiety] (tedy žádné „mohou,“ ale naopak „musí“), přičemž „terror“ není zaměnitelný s „astonishment,“ nýbrž „astonishment“ je fázovou modifikací počátečního děsu.

Na S. 18-20 se dále ztotožňuje s vznešeností samotný akt inspirace, v rámci těchto pasáží bych ocenil dovysvětlení vztahu mezi „kolektivním sdílením,“ „autorskou inspirací“ a „divákovým prožitkem.“ Mám na mysli např. pasáže „Pocit kolektivního sdílení je tedy možná následkem vznešeného omámení, který pozorovatele nevědomě spojí s tvůrcem. Pozorovatel má tedy dojem, jako kdyby moment tvorby prožil s umělcem v přítomném okamžiku.“ (S. 18-19) [...] „Situace je podobná té, jako když básník v návalu inspirace píše verše. Tento nával inspirace by se dal považovat za vznešené vytržení, autor si není přesně vědom toho co píše, má ale určité puzení a nutnost verše zaznamenat.“ (S. 18) [...] „Nevíme, jak své dílo vnímala Hilma af Klint, ale vzhledem ke svému intuitivnímu přístupu, pravděpodobně zažívala velmi intenzivní duševní pohnutí přímo během tvorby. S touto intenzitou je samozřejmě spojen pocit vznešenosti, který je ale konečný. Právě momentem průtoku inspirace a jeho prožitím pro autora vznešené opojení končí. Nietzsche tvrdí, že autor po sdělení svého poznání jej již natolik nemiluje. Není tedy jasné, jestli vznešené vytržení nekončí právě u autora.“ (S.20) Autorka tento vztah záměrně ponechává otevřený, nicméně mi rovněž není jasná povaha výše zmíněné evokace vznešeného prožitku v souvislosti s „mostem mezi symbolickým a reálným zobrazením.“

3) Co se Kanta týče, pro větší přehlednost se budu stručně odrazet od vybraných citací.

„Podle Kanta lze vznešenost poznat bez jakéhokoliv srovnání, jedná se o situaci, na kterou lze pouze pohlížet z povzdálí. Člověk může (*MUSÍ, pozn. O.V.*) být pouhým pozorovatelem a pociťovat vytržení, ve srovnání se vznešenem je vše ostatní malé.⁴ Ostatní předměty tedy klade do situace podřízenosti. Je také důležité zmínit, že Kant rozlišuje více typů vznešenosti (*tedy přesněji řečeno DVA, pozn. O.V.*). Matematická vznešenost představuje **abstraktní formu**, kterou nejde pojímat jinak než čísla.“ (*Jakou roli tedy hrají Pyramidy? Jedná se zřejmě o pouhou rétorickou vadu, nicméně autorka o vznešenosti hovoří jako o fixní kvalitě, což Kantově záměru protiřečí*) [...] „Strůjcem tohoto stavu [= *dyn. vzn., pozn. O.V.*] je podle Kanta příroda, tedy jevy, které nabízí, jako jsou například vysoké hory, rozbourané moře nebo hvězdná obloha. Tyto jevy člověka přesahují svou **velikostí**.“ (S. 2) [...] „Příroda se tedy ukazuje jako vznešená ve svých jevech, které vytvářejí **pocit nekonečnosti**.“ (S.3) (*autorka volně přeskakuje mezi matematickou a dynamickou vznešeností s redukujícím důrazem na velikost, pozn. O.V.*) [...] „Podle Immanuela Kanta vznešený prožitek probíhá právě **díky rozporu emocí**, které pozorovatel prožívá. Jedná se o **kombinaci utrpení a slasti**.“ (S. 3) [...] „Kant vnímá jako zdroj vznešenosti přírodu, nikoliv něco, co stvořil člověk. Jedná se tedy o objekt, který prvotně může smysly dokonce odpudit, na druhou stranu je přitažlivý. **Vnímání tohoto předmětu umožní vznešený okamžik**, který dále vede ke **zobrazení idejí**. Objekt, který pozorujeme, je ve své nedosažitelnosti a hrůze **zobrazitelem těchto myšlenek**. Kant tedy považuje vznešenost za pohnutí, které je předstupněm k dosažení vyšších idejí“ (S. 40-41) [...] „V tomto kontextu bych se opět vrátila k Immanuelu Kantovi a jeho pojednání o přírodě jako zdroji vznešenosti. Sama **příroda nad tím, jaký prožitek v pozorovateli vyvolává, nemá moc. Nemá nad námi jakoukoliv nadvládu**. Pocit vznešenosti vytváří člověk sám při pohledu na přírodní výjev svou obrazotvorností.“ (S. 21) (*nejedná se v pravém slova smyslu o sled pasáží, nicméně autorka, když se ke Kantovým vymezením vrací, buďto přehlíží rozměr inhibice, bezmoci a pasivity, nebo vznešenost omezuje na emocionální stav (a tedy pomíjí důležitost finálního racionálního sebeuvědomění), nebo zdá se vznešenost pojímá jako akt reprezentace, zatímco Kantovy úvahy naopak „zobrazivost“ víceméně vylučují. Těž bych protiřečil tvrzením, že v rámci dynamické vznešenosti se příroda naopak prokazuje něco, co nad námi moc má, přinejmenším v okamžiku počáteční inhibice. Vím, na co autorka naráží, leč Kant tvrdí něco trochu jiného, cituji pasáž, na kterou autorka odkazuje: „Takovým způsobem je příroda v našem estetickém soudu posuzována jako vznešená ne proto, že*

vzbuzuje strach, nýbrž proto, že v nás vyvolává sílu (která není přírodou), abychom to, o co se staráme, považovali za něco malého, a proto její moc (které jsme, pokud jde o tyto věci, ovšem podřízeni) pro nás a naši osobnost přesto nepokládali za takovou nadvládu, před níž bychom se měli sklonit, kdyby šlo o naše nejvyšší zásady a jejich hájení nebo opuštění. Přírodu zde tedy nazýváme vznešenou pouze proto, že povyšuje obrazotvornost k znázornění těch případů, v nichž může mysl pociťovat vznešenost svého určení i ve srovnání s přírodou“ (č. př. S. 93) Troufám si říci, že o zobrazení myšlenek či idejí se zde nehovoří, stejně jako o tom, že by nad námi příroda neměla nadvládu; naopak, příroda na nás zatlačí, aniž by se nás ptala, a pokud máme luxus intervalu – ať už časového či prostorového – abychom se dokázali racionálně vzchopit, pak teprve tento moment završuje komplexní prožitek vznešeného, který přírodě přirrhává jurisdikci pouze v rámci naší konečnosti.“

Dále nerozumím větám: „Vždyť samotná vznešenost podle Kanta nedokáže právě sama sebe uchopit.“ (S. 23), respektive „Podle Lyotarda se tedy zdroj inspirace umělci objeví, proběhne vznešené vytržení, již zmíněná exploze inspirace. Tuto situaci může umělec uchopit a svými prostředky zobrazit. Ona sama sebe ale uchopit nemůže.“ Druhá věta odkazuje k úvahám o Newmanovi, resp. Diderotovi, ale zatímco v případě Newmana Lyotard zdá se mluvit o bytí, nikoliv inspiraci, v případě Diderota (kde o inspiraci naopak hovoří) Lyotard směřuje tomu, že „Otázka již není: jak vytvářet umění?, nýbrž: co to znamená umění zakoušet?“ (č. př. S. 134).

V případě pasáží „Protože se v rámci tématu této práce chci věnovat vznešenosti v kontextu vizuálního vnímání, je nutné poznamenat, že **Kant považoval krásné umění jako čistě teleologické**. Proto v něm nelze nacházet pocit vznešenosti. Účelovost s vznešeností nelze spojovat již z toho důvodu, že existuje pro člověka, který ji utváří pro své potřeby.“ (S. 3), resp. „V této souvislosti bych se ráda navrátila k Immanuelu Kantovi. Kant deklaruje, že jakýkoliv estetický předmět musí splňovat účel.“ (S. 14) autorku podezřívám, že se jí spojila výše zmíněná utilitarita mimetických děl s účelností **bez účelu**, o které hovoří Kant. Či o jakém účelu se zde hovoří?

Výsledkem těchto nepřesností je, že pojem či zkušenost vznešenosti se v práci poněkud rozplývá do ztracena. Na jedné straně autorka dochází k ne zcela adekvátním aplikacím, jako když řekne, že „Provokativní Fontanovo dílo spíše vyjadřuje znečištění, odklon od zajetých pravidel vkusu. Jak v případě Immanuela Kanta sledovaný přírodní prvek, stejně tak jako Fontanovo proseknutí plátna vzbuzuje pocit znejistění, pozorujeme v obou případech situaci, kdy na pozorovatele působí destrukce tvaru určité hmoty“ (S. 15). Nejde jen o klišé, kdy se od obrazů jaksí čeká, že „znejišťují,“ avšak s naléháním a následnou transcendentí např. vulkánu to má pramálo společného? Je Fontanův obraz asociován mým tělem, erotismem průrvy, nebo jde (jen) o výtvarnou kunsthistorickou reflexi statusu plátna/obrazu?

Poslední rozpor spatřuji v pojetí obrazu coby přírody. Na jedné straně se uvažuje o „asociačním ping-pongu,“ který však vůči struktuře obrazu není nahodilý, neboť obraz je sám o sobě procesovanou metaforou, na straně druhé autorka tvrdí, že „ačkoliv je jeho obraz lidským výtvozem, vztahy mezi objekty na obraze zůstávají mezi nimi samotnými. Nesnaží se jakkoliv do této hry zaplést pozorovatele. Ten je pouze konfrontován s objektem pozorování, který utváří jeho obrazotvornost.“ (S. 8) Či „v nejistotě, kterou [Rothkův obraz] evokuje, pozorovatel reflektuje vlastní představy. Obraz nám neservíruje způsob, kterým jej máme pozorovat, už vzhledem k tomu, že je vůči nám indiferentní.“ (S. 41) Neboli obraz je typem ne-lidské a principiálně nečitelné přírody, která má na člověka burkeovský „overpowering effect.“ Krom toho, že bych polemizoval s tím, zdali Rothkovy obrazy „neservírují“ základní

rozhraní země/nebe/moře, čili že k nám nejsou cele indiferentní (pakliže onu indiferenci nerozšíříme na jakýkoli objekt, ať už je to Cézannův obraz nebo konvice), mohla by autorka přece jen během obhajoby přiblížit, jak v rámci těchto formulací chápe „lhostejnost“ obrazu a její vztah k vznešenosti?

Celkově shrnuji, že se jedná o zajímavou a „divokou“ práci, v rámci níž se však originální postřehy a jejich vzájemné propojení s filozofickými tezemi vzájemně oslabují. Práci předběžně v závislosti na obhajobě navrhuji hodnotit stupněm **dobře**.

V Praze 19. ledna
Mgr. Ondřej Váša, Ph.D.