

Akademie výtvarných umění v Praze
Studijní program Výtvarná umění
Ateliér Intermédia II

DIPLOMOVÁ PRÁCE

5 Chances (to) Tame Fooling Mind
5 příležitostí ke zkrocení „zlé“ mysli

Vypracovala: Mgr. Monika Kučerová

Vedoucí diplomové práce: doc. MgA. Pavla Sceranková Ph.D.,
prof. Mgr. art. Dušan Zahoranský

Oponent diplomové práce: doc. MgA. Dominik Lang

Akademický rok 2023/2024

5 Chances (to) Tame Fooling Mind¹

Spíše než zhmotňováním konkrétní ideje je pro mě tvorba vetkáváním vlastních linií procesu a improvizace do struktur materiálové přeměny, která se neustále odehrává kolem. Ať už při tavení skleněného odpadu, tvarování vodních vírů nebo v pokusech s magnetismem, pokouším se především vytvářet prostor pro vzájemné působení sil. Byť ne na první pohled, obdobné motivace stojí spolu se zájmem o veřejný prostor za diplomovou prací 5 Chances (to) Tame the Fooling Mind. 5 instalací – příležitostí zkrotit „zlou“ mysl – rozprostírám na různorodých místech své instituce, která se přímo či okrajově týká vzdělávání, každopádně ještě jiným způsobem než prostory ateliérů²: fixně frontální uspořádání historické posluchárny č. 6, které je ještě umocněno v novodobém venkovním „amfiteátru s kazatelnou“ – produktu rekonstrukce budovy Moderní galerie z nultých let³. Dále doplňuji drobnou video–instalací předprostor studijního oddělení, knihovnu a textilním objektem k odpočinku se podílím na instalaci v rektorovně.

Svých pět instalací nevnímám jako institucionální „kritiku“, nechci se totiž skrze svou práci ani tak vymezovat a kritizovat konkrétní jevy, jako spíše rozšířit pole způsobů uvažování o procesech vzdělávání (se) jako o praxi svobody⁴. Přestože mě fenomén vzdělávání se dlouhodobě zajímá, pro potřeby své práce se snažím spíše vymanit z pasti diskuzí „pro a proti“ klasickým/alternativním metodám výuky. Stejně jako vnímám problematiku přemýšlení mimo rámec kapitalismu a antikapitalismu, vždy se totiž něco vymezuje vůči němu, tudíž zůstává kapitalismus stále v jádru a nejsme tak pochopitelně schopni myslet jinak: „Zdá se, že jsme skončili u nepříliš logického, ale přesto emocionálně přesvědčivého způsobu myšlení: protože nezvítězil komunismus, musí to být stále kapitalismus. Realita a jazyk současnosti jsou ukotveny v imaginární budoucnosti. Úkolem je odkouzlit tento dějinný mýtus, aniž bychom ztratili schopnost uvažovat o historii jako o něčem, co má jiné možnosti.“⁵ Jak již napovídá souhrnný název projektu, mým záměrem je nabízet příležitosti zažít věci (ve smyslu psaní Jane Bennett⁶), včetně instituce samotné, jinak. Ve zkratce nabádám k „re–imaginaci“ – opětovné představení si místa, jaké vzdělávání se v našem životě má a jakých rozměrů by třeba mohlo za jiných, třeba ještě neznámých okolností nabývat.

Kritika hylomorfismu

„Jak by vypadala spolupráce mezi filosofickou a literární nebo uměleckou produkcí, kdyby opustila myšlenku, že umělecká díla ilustrují teorie, nebo že naopak teorie vysvětlují umělecká díla, a tím odhalují svůj kritický potenciál?“⁷

Pro mou sochařskou tvorbu je příznačné nenahlížení materiálu jako pasivní hmoty, kterou teprve oživím či zpracuji skrze ideu jakožto činitele, který hmotě vnukne formu i obsah. Až při psaní tohoto textu jsem zjistila, že se svým přístupem vlastně vymezuji vůči tzv. hylomorfismu. Kritika hylomorfismu upozorňuje na prohlubování Aristotelova modelu vytváření věcí – k vytvoření jakékoli věci je třeba spojit formu (morf) a hmotu (hyle) – napříč epochami dějin západního umění. Podle autora článku *Textility of Making* Tima Ingolda také „současné diskuse o umění a technologii a o tom, co znamená vytvářet věci, nadále reprodukují základní předpoklady hylomorfního modelu, i když se snaží obnovit rovnováhu mezi jeho podmínkami.“⁸ Ingold naproti tomu argumentuje, že věci nabývají svou formu „v prostředí silových polí a materiálových toků. (...) Spíše než číst kreativitu ‚pozpátku‘, od hotového předmětu k počátečnímu záměru v mysli činitele, to znamená číst ji dopředu, v neustálém generativním pohybu, který je zároveň toulavý, improvizací a rytmický.“⁹

David Fesl v textu o bezdětnosti vyjmenovává všemožné způsoby, jak se se vztahem teorie a uměleckého díla (formy a obsahu) dá vypořádávat, přičemž žádný pro něj nebyl uspokojivý:

„Odmítnout dílo interpretovat; naivně obhajovat intuici; poučeně obhajovat intuici; filozofovat, nadhodnocovat; mysticizovat; dát všem za pravdu; vymezovat se, já nejsem ten–a–ten, moje dílo není to–a–to; jít na to přes médium; jít na to přes proces; jít na to přes tělo; jít na to přes fakta; jít na to upřímně; vtipkovat; citovat; interpretaci performovat; vsadit na poezii; dělat blbce; dělat enfant terrible, mluvit nepřesně. Všechny možnosti jsem vyzkoušel, žádná nefunguje. Ve všech případech se cítíš jako podvodník, protože takhle jasno jsi v tom nikdy neměl.“¹⁰

1 Zde bych ráda poděkovala širšímu vedení i studentstvu svého ateliéru za podnětné diskuse a dále konzultantovi tohoto textu, Mgr. Vojtěchu Márcovi Ph.D. za cenné postřehy i za doporučení nanejvýš inspirativní literatury.

2 Původně byly některé z pěti instalací plánovány jako součást prostředí pro aulu hlavní budovy AVU. Pro nemožnost jejího využití z bezpečnostních důvodů se skladba objektů i jejich rozmístění proměnilo.

3 Rekonstrukce budovy Moderní galerie AVU od doc. Ing. arch. Michala Kohouta je z let 2000–2004 (plány a realizace).

4 Paulo Freire, *Pedagogika ultačovaných*, pův. vyd. 1970, Neklid 2022, s. 93.

5 McKenzie Wark, *Capital is Dead: Is This Something Worse?*, 2019, s. 14.

6 „Objekty začaly jevit jako věci, tedy jako živé entity, které nejsou úplně redukovatelné na kontexty, do nichž je zasazují (lidské) subjekty.“ Viz Jane Bennett, *Síla věcí*. In: *Mysl v terénu: filosofický realismus v 21. století*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2017, s. 109–128.

7 Armen Avanessian, Andreas Töpfer, *Spekulativní kresba*, 2020, s. 10.

8 Tim Ingold, *Textility of Making*, in: *Cambridge Journal of Economics* 2010, 34, s. 92.

9 *Ibidem*, s. 92–93.

10 David Fesl a Sláva Sobotovičová, *V jakém tónu mluvit o bezdětnosti?*, s. 31–32.

Aniž bych prováděla podobnou sebereflexi, snažila jsem se napřed spíše podvědomě vyhnout sochařské tvorbě ve smyslu vy-myšlení tvaru a následné realizaci, tj. převedení ideje do hmoty. Šla jsem na to přes proces, ale chtěla jsem z něj pokud možno co nejvíce zmizet (marná snaha vynechat ego.), nikoliv jako vědecká pracovnice provádějící opakovaně přesné podmínky pro materiálovou přeměnu s konkrétním záměrem, ale ve snaze dát prostor vzniku něčeho nepředvídatelného, co si ještě ani neumím představit. Co by se neudálo, pokud bych proces příliš kontrolovala. Např. namísto zhotovení sítě tvarováním nebo stavěním se její podoba vytvořila stavením skleněného prachu v meziprostorách sádry, která se naopak vypálením vydrolila na prach. Moment „nepřímé komunikace s materiálem“ byl pro mě dlouhodobě důležitější než výsledný tvar, stejně jako momenty vytvoření objektu skrze destrukci/degradaci jiného, možná podobně jako v sochařských destrukcích Beverly Buchanan¹¹.

Rozrušení duality výrazu a ideje

Vynalézání nepřesných cest k tvarům mě nakonec dovedlo k „umění selhávání“¹², jakožto tvůrčí metodě anebo výchozímu stavu i vědomé pozici. Proces přetavení myšlenky v dílo tedy vnímám spíše opačně, respektive nedokážu jednoznačně říct, zda byla dříve úvaha nad tématem, prožití nějaké zkušenosti, přečtení textu anebo intuitivní práce s výrazem hmoty. Materiálové neřízené experimenty tedy byly nástrojem nejen pro přemýšlení nad výslednými formami a procesy, ale také pro vnímání jejich výrazu s ohledem na možný význam. Např. v instalaci spekulativních korálů byly prvotním impulsem korále ze skládky skla, které jsem plánovala nechat se v peci propojit, aby se „držely navzájem“ (anebo naopak nedržely, v závislosti na míře tečení skla), tj. bez jediné spojující niti, která by se dala snadno přestříhnout a „šňůru perel“ tak přerušit. V ideové rovině se mi to sice propojilo s Foucaultovým textem o disciplinované společnosti, ale při snaze realizovat korále v hlíně jsem se zabývala čistě formálními a technologickými aspekty. Až když se mi korále nečekaně v rukou rozpojily, protože sféra nebyla dokonale kulovitá, vtáhlo mě to zpět do ideové roviny, jako by z hmoty přišla odpověď na nevyřčenou otázku: díky (tvarové) nedokonalosti se dá vyvléct z držení struktury a zase se vevléci zpátky. Následovaly další podobné momenty jakéhosi „prozření“, takže jsem měla pocit, že dochází k onomu „rozrušení výrazu a ideje“ skrze podivný dialog mě samotné se sebou – ovšem skrze práci s hmotou.¹³

Jak vyplynulo z ateliérové diskuse, výše popsaný typ procesu je pravděpodobně pro tvůrce*kyň naprosto zřejmý až běžný. Přesto nemusí být vždy tak úplně samozřejmý, jak vysvětluje Tim Ingold na příkladu architektonické tvorby. Zásadní přelom v nazírání na proces vzniku staveb vnímá Ingold v uvažování Leona Battisty Albertiho o architektuře, jako o geometrické, abstraktní a tudíž ryze racionální tvorbě: „Je docela dobře možné promítnout si v mysli celé formy, aniž bychom se museli ohlížet na materiál, a to tak, že určíme pevnou dispozici a souvislosti různých linií a úhlů.“¹⁴ Srovnáním se způsobem, jakým se stavěly a představovaly např. gotické katedrály se vyjeví docela zásadní rozdíl ve způsobu práce s materiálem, technologiemi, plány apod. Přístupy stavitelů a architektů rozlišuje stavební dodavatel Matisse Enzer na základě chápání budovy jako celistvé věci, „zatímco stavitelé o ní přemýšlejí a znají ji v posloupnosti – díra, pak základy, rámová konstrukce, střecha atd. Oddělení návrhu od realizace vedlo k tomu, že zastavování prostředí postrádá „plynulé proudění“ (flow). Improvizaci nebo náhlé uzpůsobení něčemu prostě nelze naprojektovat.“¹⁵ Popis procesu vzniku stavby „Lanýž“ z roku 2010 se na základě Enzerova dělení více blíží stavitelství a kontrastuje tedy s tím, jak často (v duchu Albertiho úvah inspirovaných Vitruviem) vnímáme architektonickou tvorbu dodnes:

„(...) udělali jsme v zemi díru, na jejíž obvod jsme navršili odstraněnou ornici, a získali jsme tak opěrnou hráz bez mechanické konzistence. Poté jsme vzdušnou stavbu zhmotnili objemem balíků sena a prostor mezi zeminou a „vystavěným vzduchem“ jsme za účelem jeho zpevnění zaplavili. Rozlitá hmota betonu obalila vzduch a chránila se zeminou. Po nějaké době jsme odstraněním zeminy odhalili amorfní hmotu – země a beton si vyměnily své vlastnosti: země poskytla betonu svou strukturu a barvu, svou formu a podstatu – beton dal zase zemi svou pevnost a vnitřní strukturu. Ale to, co jsme vytvořili, ještě nebyla architektura, vyrobili jsme kámen. Provedli jsme tedy několik řezů pomocí lomových strojů, abychom prozkoumali jeho jádro, a objevili jsme jeho vnitřní skladbu sena, nyní stlačeného hydrostatickým tlakem, který vyvíjel beton na chatrnou rostlinnou strukturu. Pro vyprázdnění interiéru bylo přivezeno tele Paulina, která vyžrala vnitřní objem stavby. Poprvé se tak objevil prostor, který obnovil architektonický stav Lanýže poté, co byl dlouhou dobu úkrytem pro zvíře a rostlinnou hmotu.“¹⁶

11 Nejblíže je tomu snad popis sochařského přístupu Beverly Buchanan, kdy díky demolici můžeme vyhmátnout konstrukční kusy nového systému: „Často, když jsou budovy ve stavu demolice – vynikne jeden nebo dva konstrukční kusy (frustula), které by jinak nikdy „nevznikly“. Tento stav demolice představuje nový typ „umělého“ kusu strukturálního systému, který by sám o sobě (ve svém nedemolovaném stavu) neexistoval. Tyto „odpadky“ nebo hromady sutí lze stáhnout dohromady a vytvořit z nich nové systémy. Beverly Buchanan, „WALL FRAGMENTS — Series Cast in Cement,“ Frances Mulhall Achilles Library, Artist File, Whitney Museum of American Art, New York, New York 1978.

12 Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham–Londýn 2011, 211 s.

13 Obdobně probíhal např. i „vývoj“ lávky přes Vltavu ve spolupráci se Školou architektury na AVU (Ateliér M. Šíka), kdy jsem ve spolupráci s architektem Vojtěchem Beranem vycházela z rozdílné výšky hladin na Vltavě a z vírů, které by mohly pilíře lávky (jako ostatně každá překážka v řece) vytvářet. Výsledná konstrukce návrhu lávky je tak podřízena proudění řeky a vychází z četných pokusů s vírovými stezkami a vortexty.

14 Citováno v: Tim Ingold, *Textility of Making*, *Cambridge Journal of Economics* 2010, 34, s. 93. Viz také Leone Battista Alberti, *Deset knih o stavitelství = Libri De re aedificatoria decem*, 1. vyd., Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. 451 s.

15 *Ibidem*, s. 93.

16 Ensemble Studio, *The Truffle*. Costa da Morte, 2010. Dostupné 12. 5. 2024 z: <https://www.ensemble.info/thetruffle>.

Myšlení z druhého místa

V diplomové práci se snažím poprvé vědomě pracovat s výše zmíněným tvůrčím procesem, který je zásadní pro vysvětlení záměrné nejasnosti nebo nedořečenosti při práci s absurditou uměle vytvořených situací. Ve zkratce se pokouším zabývat „hledáním způsobů, jak nejlépe užívat významů, přebytků a vtipů životních situací (performancí) pro lokální orientaci ve světě“¹⁷. Tvorba v dialogu s výrazem hmoty ovlivněné působením sil se mi překrývá s tzv. myšlením z druhé pozice, kdy nejde o sebepotvrzení, ale právě o zaujetí pro „vtip“ situace. Jak píše Alice Koubová, možnost „myslet ludicky, herně, „to have fun“ se otevírá, postaví-li se filosofie „na toto zatím blíže nespecifikované místo“¹⁸.

Mysl v názvu instalace samozřejmě není doslovně „zlá“. Snažím se tak „vystoupit“ z intelektualismu¹⁹, vytvářet příležitosti „vplést se do světa“ jinak než právě skrze mysl – vytvořit prostor pro kontakt s „Reálnem“²⁰, jež leží mimo symbolický řád (jazyk, reprezentaci) a je tedy slovy nepopsatelné²¹. Tím že bylo vědomí filosofií vnímáno jako to, co nás činí lidmi (lidství člověka je určeno vlastnictvím mysli), je mysl dodnes často považována za rozhodujícího činitele, ke kterému se teprve sekundárně váže „substance rozlehlého těla, proměnlivého, nepřesného a nestálého, které k obsahům myslí nic smysluplného nepřidává“ – je přinejlepším nástrojem mysli.²² Podle intelektualismu si je člověk bezprostředně přístupný pomocí vnitřní introspekce, skrze duševní sebe-vědomí. Fenomenolog Max Scheler naproti tomu v knize *Místo člověka v kosmu* tvrdí, „že jsme sami sobě intelektuálně dáni v jasnosti a bezprostřednosti mnohem méně, než bychom chtěli věřit“:

„To, co je třeba zkoumat jako východisko naší existence ve světě, nejsou jasné obsahy naší mysli, ale zkušenost, v níž se provazuje poznání, hodnoty a cit skrze vztah ke světu. Primárně existujeme nikoli jako bytosti intelektuální, ale jako bytosti vpletené do světa, jako bytosti, které svět zakouší, mají v něm různé záměry a působí v něm. (...) Součástí stavby každé živé bytosti je její zcela navenek směřující puzení, pohyb směrem k něčemu nebo od něčeho, které se projevuje jako prafenomén výrazu, určitá fyziognomičnost jeho vnitřních stavů.“²³

Podle performativní teorie tedy „tělesný výraz, jednání, aktérství, případně performance nepředstavují pouze více či méně přesné zobrazení předem připravené netělesné myšlenky, ale způsob uskutečnění a tvorby významu. Právě v performanci a skrze performanci se spolu-tká význam toho, co se performancí sděluje i dělá. Pole, které se tím ustavuje, je pole rozrušení duality formy a obsahu, separovaného já a druhých, výrazu a ideje, ovšem za cenu jiného druhu oddálení, které spočívá v oddálení já vůči sobě samému (nejsme si ve všem zcela průhlední).“²⁴

Nepřímá komunikace – uzel jako nástroj

Tento jiný druh oddálení, dle mého názoru, souvisí s „nepřímou komunikací“, která je spjata s psaním děl pod pseudonymem, aby se spisovatel „stal nikým“²⁵. Jedním ze způsobů nepřímé komunikace je podle Sorena Kierkegaarda tzv. zdvojování komunikace, jejíž „umění spočívá v tom, že ze sebe, jakožto komunikujícího, uděláme nikoho, čistě objektivního, a pak neustále klademe kvalitativní protiklady do jednoty. (...) Například je nepřímou komunikací postavit žert a vážnost vedle sebe tak, aby kompozitum tvořilo dialektický uzel – a pak být sám nikým. Chce-li mít někdo s tímto druhem komunikace něco společného, bude muset uzel sám rozvázat (...)“²⁶. Jedná se jeho slovy o „interpretační hádanku“, kde jsou propozice a pojmy vzájemně propleteny a sdělení je tak možné interpretovat stejně tak jako útok i obranu nebo jako žert i vážnost. Přestože existují témata a koncepty, kterými se mohou recipienti*ky díla zabývat, cílem není předávat komunikativní obsah implicitně, informovat, přesvědčit nebo vyžádat souhlas.²⁷

17 Alice Koubová píše o „myšlení z druhé pozice“, kdy nejde primárně o sebepotvrzení, ale o filosofii se „zaujetím pro vtip situace“. Oproti filosofii obrany či dominance (vyplývající z nedostačivosti) staví filosofii saturovanou, nedokončenou, etickou a uvolněnou od potřeby soustavné sebekontroly. Je závislá, protože si je vědoma toho, že si nevystačí sama. Alice Koubová, *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*, Praha 2019, s. 9–10.

18 Nejedná se přitom o přitakání hře jako eskapistické strategii, vyznávání zábavy pro zábavu nebo udržování performativity neúčelnosti, která musí žít sebe samu, aby nezanikla. Alice Koubová, *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*, Praha 2019, s. 9.

19 „Vymezení se“ vůči intelektualismu považuji za nepřesný pojem. Jak píší v úvodu textu, stejně jako nechci být v pasti kritiky vzdělávacího systému, tak nechci, aby byl intelektualismus v centru pozornosti práce. Netuším však, jak jinak než právě intelektualistickým způsobem psát teoretický text k diplomové práci (zároveň k intelektualismu sama tihnu, jinak bych snad ani neměla potřebu z něj „vystupovat“). Snahou je však z intelektualismu vystoupit nikoliv skrze mé psaní, ale skrze „věci“.

20 Při vysvětlení pojmu Kapitalistický realismus Fischer píše, že „Realismus nemá s Reálnem nic společného. Právě naopak. Reálno je to, co realismus musí neustále potlačovat. Duševní problémy a ekologická katastrofa jsou praskliny uvnitř všeobíhající kapitalistické simulace. Neasimilovatelné a nevymazatelné. Možná právě tyto negativní zážvhy Reálna, temné stíny, díky nimž můžeme vidět halogenový obchodák Kapitálu v jeho nahotě, nekde mají taky svůj protipól. Pozitivní Reálno, události, které jsou za současné situace zcela nepředstavitelné, ale jež zcela změní a přepíšou všechno.“ *k-punk*, 2024, s. 69.

21 Podle Lacana mysl, myslící v pojmech jazyka nedokáže reálno zcela obsáhnout. Mark Fisher, *K-punk: Výběr z textů*, Ostrava 2022, s. 64, pozn. 35.

22 Alice Koubová, *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*, Praha 2019, s. 17.

23 Citováno v: A. Koubová, *Myslet z druhého místa*, s. 19–21.

24 *Ibidem*, s. 23–24.

25 Bytí viditelným i neviditelným zároveň a absencí ve vztahu k druhému je rozebírána i ve vztahu k performativní filosofii: „Nejde o to, že druhému nerozumíme, pokud nespjáváme s jeho vnitřními stavy, ale že mu rozumíme jinak. Tato diference není problémem nedostatečnosti, ale konstitutivním aspektem vztahu k druhému člověku, (...) člověk se právě ve své nedosažitelnosti, jinakosti, absenci stává přítomným jakožto druhý“. A. Koubová, *Myslet z druhého místa*, s. 26.

26 Søren Kierkegaard a spol., *Practice in Christianity: Kierkegaard's Writings*, 1991, s. 133.

27 Oproti Kristově komunikaci se nepřímá komunikace opírá o dialektiku jeho samotné existence jakožto Bohočlověka, která „staví [příjemce] před volbu: zda mu [člověk] uvěří, nebo ne“. Znamená to, že pozornost příjemce je zaměřena na Krista. Nepřímá komunikace učitele funguje tak, že odstrkuje pozornost příjemce, takže ten se zaměřuje na sebe, a ne na komunikátora – maieutický učitel do jisté míry dělá totéž [jako Kristus], představuje dialektickou duplexi, ale s přímo opačným záměrem, jen aby obrátil druhou osobu od něj, obrátil ho dovnitř, aby ho osobodil, nikoli aby ho přitáhl k sobě.“ S. Kierkegaard, *Practice in Christianity*, s. 133.

Kontrastu absurdního „gagu“, který je však zároveň prochnut vážnou úvahou o nemožnosti předání poznání (kousku Reálna) druhému se týká jedna z pěti částí diplomového projektu, „návodné“ video „Zčistajasna“: nečekaná nástraha – hrábě s různorodými brýlemi na jejich konci slouží jako nástroj k prozření, ba dokonce osvícení (model hrábí na který stoupne ruka). Nástroj ovšem nutně selhává (pokud ho autorstvo chce „nastražit“ samo na sebe, není rána nečekaná, pokud by ho nastražilo pro jiné, nebude vědět, v jaké výšce by se měly brýle nacházet). Tematizuje však také tenkou hranici mezi psychickým zdravím, které může být nečekaným spouštěčem náhle narušeno (psychospirituální krize, disociativní porucha, panická ataka atp.). Podle Lacana však zároveň právě traumatické události způsobují trhlinu v symbolickém řádu a skrze něj lze temný svět Reálna nahlédnout.²⁸

Propletení různých propozic se pokusím vysvětlit na instalaci „Are You In Or Are You Out?“, kdy je stůl vyvýšen do úrovně dvou metrů. Pomyslná zvýšená laťka se dá vztáhnout např. na novou hodnotu nebo citlivost k nějaké společenské problematice, které se někdo snadněji a někdo s obtížemi přizpůsobuje (klavírní stolička se dá vytočit, stolička pro rozhodčího je na míru stolu, některé židle „se nastohují“, pohovka (divan) nechápe, co je s ní najednou špatně). V prvním čtení však pro mě byla vize vyvýšeného stolu spojena s nepřizpůsobivostí, která je ve společnosti dlouhodobě nahlížena čistě negativně (užívaný pojem nepřizpůsobiví*é). Jakákoliv obyčejná židle, která se ke stolu nachomýtné by totiž z posezení z hlediska výšky vypadávala, z pohledu lidského měřítka je však v naprostém pořádku. Čtení situace tedy může být obousměrné se zaměnitelnými hodnotovými znaménky, ambivalentním způsobem se vztahuje k inkluzivitě/exkluzivitě – stůl je kulatý a zve tedy pomyslně k diskusi v kruhu, pozvání však jako by zapomínalo na jeden z rozměrů, např. na „neviditelné bariéry“ sociálně-třídního původu, vzdělání apod. Je to tedy zároveň příliš doslovná i nedorečená skica, která nutně nečeká na rozuzlení/dotvoření (správnou interpretaci) performancí. Naopak, chce být uzlem, který každý vezme za jiný konec a pokusí se ho „pro sebe rozvázat“ na základě svých vlastních zkušeností a hodnot. Záměrně se tak pokouším vytvořit situaci, která není jednoduše „proti něčemu nebo pro něco“, ale vy-stavět ve své podstatě protichůdné prvky, které vytváří kontrast (typ nelineárního vyprávění bez jasného rozuzlení nebo poučení)²⁹.

Proces učení se a zmizení komunikujícího

Červenou nití diplomové práce je proces „učení se“³⁰ anebo vůbec pozice komunikujícího, který má podle Kierkegaarda „zmizet“. Aby si mohl „ten druhý“ vztahovat témata k sobě samému, podmiňuje spolu se Sokratem vztah mezi nepřímým komunikujícím a recipientem oním zmizením komunikujícího a slovy „to stand alone – by another's help“³¹. Paulo Freire používá pro vztáhnutí si témat k sobě samým pojmu „vyplnění prázdna“, které zbylo po onom vyhnání (vtěleného stínu utlačovatelů), jiným „obsahem“ – obsahem své autonomie. Obsahem své zodpovědnosti, bez níž nebudou moci být svobodní.³²

Konstrukce vytvářející dno a zároveň umožňující pohled na ně (plánovaná pro aulu Avu – pouze model) může metaforicky znázorňovat neindividuální aspekt psychických poruch, který je podle Marka Fishera důsledkem (ne)fungování společenského systému v tzv. Kapitalistickém Realismu.³³ Pro mě osobně byla představa konstrukce nástrojem k přemýšlení nad odstupem, který vytváří vzdělání (filosofování, intelektualismus) od vlastní žité zkušenosti. Může mít emancipační potenciál, protože umožňuje nahlédnout vlastní situaci systémově nebo v širším historickém kontextu, ale může být od této zkušenosti zároveň odtržen a nad ni (a zkušenosti druhých) povýšen:

„Protože mě paní učitelka ‚kárala‘, chtěla jsem později kárat tatínka a poučovat ho, že se neříká ‚kde jdeš?‘, ale ‚kam jdeš?‘ a že se neříká ‚deset a tři čtvrtě‘, ale ‚tři čtvrti na jedenáct‘. Velice se rozhněval. Jindy zase: ‚Jak mě nemají hubovat, když vy pořád mluvíte špatně?‘ Plakala jsem. Byl nešťastný. Všechno, co se týká jazyka, je v mých vzpomínkách příčinou trpkosti a šikanování, mnohem víc než peníze.“³⁴

28 Mark Fisher, *K-punk: Výběr z textů*, Ostrava 2022, s. 64, pozn. 35.

29 Pro *queers* může být trvalé selhávání způsobem života nebo stylem, který si dobrovolně, vědomě a opakovaně volí. Vznikají tak „příběhy umění bez trhů, dramát bez scénáře, vyprávění bez vyvoje.“ Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham–Londýn 2011, s. 88. Pro nelineární způsob vyprávění bez vyvrcholení a rozuzlení viz také Angie Hodapp, *Kishōtenketsu and Non-Western Story Structures*, 2022. Dostupné 23. 11. 2023 z: <https://nelsonagency.com/2022/01/kishotenketsu-and-non-western-story-structures/>.

30 V případě „Odpočínky“ se jedná o kolaboraci s Peterem Kolářkem, který ve svém diplomovém hudebním albu tematizuje práci (na sobě). Odpočinka však vznikla autonomně, jako lehké zesměšnění tlaku na výkon a sebezdokonalování bez konce (nejen) v rámci institucí (školní „cvičení“). Zároveň jsem však chtěla skrze měkkost rozšířit zkušenost s tímto nástrojem na opačný typ činnosti, např. nicnedělání či válení se po čince, posedávání.

31 Søren Kierkegaard, *Søren Kierkegaard's Journals and Papers*, Volume 1: A-E, 280. Citováno v doktorské práci Hei Tung Chana, *Communicating Without Imparting: A Reappraisal of Kierkegaard's Indirect Communication*, Univerzita v Essexu, 2023, s. 130.

32 Svoboda, která je výdobytkem a ne darem, vyžaduje neustálé úsilí. Paulo Freire, *Pedagogika utlačovaných*, pův. vyd. 1970, Neklid 2022, s. 39–40.

33 „Klesající moc odborů je pravděpodobně nejdůležitějším faktorem zesílení kapitalistického realismu v životech obyčejných lidí. Nacházíme se v situaci, kdy všichni opovrhují bankéři a finančníky kvůli vlivu, který mají nad našim životem. Každý je našťvaný z jejich drancování, vyhýbání se daním a tak podobně, ale zároveň žijeme s pocitem, že s tím nelze nic dělat. Jak to, že je tenhle defetismus tak silný? Už totiž není nikdo, kdo by lidem pomáhal, jejich pocity zpracovávat a organizoval je. Nespokojenost sice může být všeobecná, ale bez někoho takového vždycky zůstane na úrovni individuálního rozčarování. (...) snadno se to překlápí do deprese. (...) Jenže problémy, které prožíváme jako psychické potíže na individuální úrovni, ve skutečnosti nemají původ v chemické nerovnováze mozku, ale souvisejí s mnohem širším nastavením společnosti. Ale protože již nemáme nikoho, kdo by zprostředkovával kolektivní třídní pocity, nemáme nástroje, jak do společenského řádu zasahovat.“ Viz Mark Fisher, *K-punk: Výběr z textů*, Ostrava 2022, s. 75–6.

34 Annie Ernaux, *Misto, Obyčejná žena*, Praha 1995, s. 35.

Vytyčením dna konstrukcí také vzniká otázka, jak vlastně prožíváme dno, pokud se na něm nacházíme – není totiž nijak vyznačené, pouze pohledem shora (představa vzdělanců o blažených myslích negramotných z necivilizovaného „třetího“ světa). Také v instalaci „Správná odpověď má barvu lazuru“ hraje změna pozice významovou roli. Autor*ka píšící do textového editoru je „nucen*a“ se na křesle s kolečkovými bruslemi přesunout, pokud chce být recipientem*kou vlastního textu (který se nezobrazuje na displeji, ale na projekci nad ní*m) – zaujímá tak perspektivu diváků*ček či v kontextu učebny č. 6 perspektivu vzdělávaného. Jde o pokus o doslovně-ironické zviditelnění pomyslné propasti mezi vzdělávající*m a vzdělávaným*nou, kterou popisuje Jacques Rancière v zásadním textu *Emancipovaný divák*:

„V pedagogickém procesu se role učitele klade jako akt potlačení distance mezi jeho věděním a neznalostí neznalého. Jeho lekce a cvičení mají za cíl soustavně zmenšovat propast mezi věděním a neznalostí. Žel, aby učitel mohl zmenšit propast, musí ji neustále obnovovat. Aby mohl nahradit neznalost adekvátním poznáním, musí být vždy o krok napřed před neznalým studentem přicházejícím o svou neznalost. Důvod je prostý: V pedagogickém schématu neznalá osoba nejen nezná to, co nezná, ale také si není vědoma toho, že nezná to, co nezná, a neví, jak to poznat. Učitel není pouze tím, kdo zná právě to, co zůstává neznámé neznalému, ale také tím, kdo ví, jak mu to dát poznat, kdy a kde, podle jakého protokolu. Na jednu stranu se pedagogika ustanovuje jako proces objektivního přenosu: jedna vědomost za druhou, jedno slovo za druhým, jedno pravidlo nebo teorém za druhým. Toto vědění se údajně přenáší přímo z učitelovy mysli nebo ze stránky knihy do mysli studenta. Ale tento rovný přenos se zakládá na vztahu nerovnosti. Jedině učitel zná správný způsob, čas a místo pro onen „rovný“ přenos, protože ví něco, co neznalý vědět nikdy nebude, pokud se nestane sám učitelem, něco, co je důležitější než předané vědomosti. Zná přesnou vzdálenost mezi neznalostí a věděním. Pedagogická vzdálenost mezi danou neznalostí a daným věděním je ve skutečnosti metaforou. Je metaforou pro radikální předěl mezi rolí nevědomého studenta a rolí učitele, metaforou radikálního předělu mezi dvěma inteligencemi.“³⁵

Právě nakládání s věděním toho, co se kdy a jak učit tematizuje instalace „Nech kódy (ne)růst“ umístěná ve venkovním výukovém prostoru Moderní galerie. Objekt QR code–květník dává totiž možnost rozhodnout tyto aspekty do rukou recipientstva: zda nechá kód prostě zarůst, využije v něm rostoucí byliny jen tak anebo je utrhne kvůli možnosti dalšího poznání – kvůli načtení kódu, aby zjistilo, kam odkazuje, jaké informace nabízí (zrychlená video–smyčka růstu právě utržených rostlin). Možnost mít na vybranou i ohledně toho, co se učíme úzce souvisí se vzděláváním jakožto „praxí svobody“, tj. překonání „rozporu utlačovatelé–utlačovaní“³⁶. Podle Paula Freira musí pedagogika určená utlačovaným čelit tragickému dilematu utlačovaných, kteří*é „trpí dualitou, která se usídí v „nitru“ jejich bytí: „Zjistí, že nejsou-li svobodní, nedosáhnou autentického bytí. Chtějí být, ale bojí se toho. Jsou to oni a zároveň jsou tím druhým, který do nich pronikl ve formě utlačujícího vědomí (zprostředkujícím elementem je např. předpis). Jejich boj se odehrává mezi tím být sami sebou, nebo být duálními. Mezi tím, zda vyhnat či nevyhnat utlačovatele „uvnitř“ sebe. Mezi tím zbavit se odcizení či zůstat odcizený. Mezi tím být poslušní pravidel nebo mít na vybranou. Mezi být diváky nebo herci. Mezi tím být aktérem, nebo žít v iluzi podílení se na činnosti utlačovatelů. Mezi vyslovením se a nemít hlas, kastrování ve své schopnosti vytvářet a přetvářet, ve své schopnosti transformovat svět.“³⁷

„jako by existoval jen jediný možný způsob, jak vyjavit pravdu“

Jak jsem již zmínila, v interaktivním prostředí učebny č. 6 je ústředním prvkem projekce textového editoru. Barevnost projekce se ustavuje podle znaků (jejich sčítáním), které do něj recipientstvo napíše (každý znak má mnou přiřazenou barvu – jakási umělá simulace synesthesie, tj. propojení různých smyslových vjemů³⁸). Vycházím ze stavu, kdy chceme něco říkat a psát, ale ještě to neumíme, znaky pro nás mají spíše vizuálně–dojmové kvality (podle Lacana se dá Reálno vyložit také jako „prvotní stav bytí před příchodem strukturujícího vlivu jazyka“).³⁹ Jako když si vytváříme vlastní jazyk, písmo či kód, ať už skrze něj komunikujeme s (imaginárními) přáteli nebo je to náš umělecký výrazový prostředek – např. „rozprogramovací jazyk HELTML“ Davida Helána, který ve videu *Přesmyčky a Plovoučky* „slovní akrobacií, asociacemi a zvukomalbou odhaluje tajný život jazyka, hýřivě opulentní a zároveň překvapivě logický.“⁴⁰

Zároveň je editor především absurdní snaha o vyjádření Reálna slovy – dokonce jediným možným uspořádáním slov (absolutní formalismus) – přiřazením barevné hodnoty znakům. Barva tak může spolurozhodnout např. o tom, zda napsat na konci e-mailu „Zdravím“ anebo „S pozdravem“. Anebo v závažnější rovině, kdy Annie Ernaux popisuje důraz na samotné řazení slov ve větě, jako by to mohlo napomoci nebo naopak zmařit snahu vyjádřit pravdu o smrti její matky:

35 Jacques Rancière, „The Emancipated Spectator.“ *Artforum*, roč. 45, 2007, č. 7, s. 271–280.

36 Paulo Freire, *Pedagogika utlačovaných*, pův. vyd. 1970, Neklid 2022, s. 39–41.

37 *Ibidem*.

38 Heslo Synestézie Ústavu jazyka českého FF UK v Praze. Dostupné 23. 4. 2024 z: <https://ucjtk.ff.cuni.cz/veda-a-vyzkum/synestezie/>.

39 Mark Fisher, *K-punk: Výběr z textů*, Ostrava 2022, s. 64, pozn. 35. Viz také Michael Hauser, *Stručný slovník několika Lacanovsko-žizkovských pojmů*. Dostupné 23. 4. 2024 z: <https://sok.bz/clanky/2008/michael-hauser-strucny-slovník-několika-lacanovsko-žizkovských-pojmů>.

40 David Helán, *Přesmyčky a Plovoučky*, pro *Psí víno* připravila Sláva Sobotovičová, 25. 3. 2021. Dostupné 1. 5. 2024 z: <https://www.psivino.cz/presmycky-a-plovoucky/>.

„Zpočátku jsem si myslela, že budu psát rychle. Ve skutečnosti trávím mnoho času tím, že zvažuji, v jakém pořadí mám o věcech vyprávět, jaká slova zvolit, jak je uspořádat, jako by existoval jen jediný možný způsob, jak vyjít pravdu o mé matce – ale v čem ta pravda tkví, to nevím –, a ve chvíli, kdy píšu a kdy se snažím tento způsob odhalit, pro mě nic jiného nemá význam.“⁴¹

Ve vztahu ke vzdělávání mi jde u instalace textového editoru také o tematizování toho, co je nepředatelné a o snahu se toho alespoň dotýkat (nebo dávat prostor se projevit). Situaci kontrastního vztahu objektivních a subjektivních vědomostí v kontextu výuky ilustruje pasáž z fiktivního příběhu Pan Pip, kdy na sebe původem herec, pan Watts vezme roli bělošského učitele dětí ostrovanů uprostřed Pacifiku. Četbu Nadějných vyhlídek Charlese Dickense prokládá návštěvami příbuzných žáků: každý přispívá vlastními poznatky o světě (např. o srdcovnici, jejíž semínko začíná svůj život v oceánu a jejíž květ se pálí, aby zaháněl moskyty). Danielova babička začíná větou: „Existuje místo, kterému se říká Egypt“, vzápětí však dodá, že toho o Egyptě víc neví, proto bude raději vyprávět o modré barvě:

„Modrá je barva Pacifiku. Je to vzduch, který dýcháme. Modrá je díra v ovzduší ve všech věcech, jako jsou palmy nebo plechové střechy. Kdyby nebylo modré, neviděli bychom kaloně. (...) Je zvláštní, odkud se modrá barva bere,“ pokračovala Danielova babička. „Když se kolem sebe rozhlídnete, přijdete na to. Můžete najít modrou, jak mžourá škvírami v přístavní hrázi v Kietě. A víte, co se to snaží udělat? Snaží se dostat k zapáchajícím rybím vnitřnostem, aby si je odnesla domů. Kdyby modrá měla být zvíře, rostlina nebo pták, byl by to racek. Ten strká ten svůj protivný zobák do všeho. Modrá má taky magickou sílu,“ pokračovala. „Podívejte se na útesy a řekněte mi, jestli lžu. Modrá narazí na útes a jakou barvu osvobodí? Bílou! Jak tohle dělá?“⁴²

Rozšířením toho, co je předatelné i mimo objektivní vlastnosti „primární kvality“ přidáním formálních aspektů „sekundární kvality“⁴³ (tj. vlastností objektů a jevů, které nejsou matematicky měřitelné) usilují o znejasnění, rozrušení hranic mezi tím, co vlastně je a co předatelné není (a tím hranici zároveň zviditelňují). Jako kdyby namísto přizpůsobování výuky pro žáky se speciálními potřebami byla možnost rozšiřovat pole předávaného i samotný proces učení o zkušenosti a jevy, které by čerpaly např. ze stavů přehlcení smyslu vjemy, synesthesie, sociálních úzkostí (rozšířené možnosti komunikace emocí neverbálně), neurodivergentních zkušeností, poruch spektra apod. Ve zkratce tyto stavy nezapadají do představ „společenského normativu“ a proto se „přistižení“y při odlišnosti“ často sami y cenzurujeme. Jako Keiko, hlavní „hrdinka“ románu *Za sklem*, která dospívá s vědomím, že se musí „dát do pořádku“.⁴⁴ Na různých příkladech popisuje život před tím, než se „narodila jako zaměstnanec mini marketu konbini“⁴⁵, např. situaci, kdy našli na zahradě mrtvého ptáčka:

„Uděláme hrobeček a toho ptáčka tam pochováme, ano? Podívej, všichni pláčou. Jsou smutní, protože jim umřel kamarád. Taký je ti ho líto, vid’?“. „Proč, když už je jednou mrtvý?“ Na tuhle moji otázku maminka zjevně nedokázala odpovědět. Jediné, co jsem si dokázala představit, bylo, jak společně s tatínkem, maminkou a malou sestřičkou toho ptáčka vesele jíme. Tatínek měl rád kuřecí špízy (...). Všichni se shodli na tom, že je ptáček chudinka, ale přitom oškubali kytky v celém okolí. (...) Neměla jsem opravdu nikdy v úmyslu (rodiče) zarmoutit nebo je nutit, aby se museli za to, co jsem udělala omlouvat, a tak jsem se rozhodla mluvit mimo domov co nejméně. Buď jsem napodobovala druhé, nebo se pouze řídila něčími příkazy, každopádně jsem úplně přestala cokoli dělat ze své vlastní iniciativy.“⁴⁶

Závěr

Zjednodušeně řečeno ve své diplomové práci opracovávám „tzv. zbytky“, tedy tu část Reálna, která po dokončení symbolizace zůstává mimo symbolický řád.⁴⁷ Nakonec totiž stojí nejen za synestetickým editorem také vyprázdněnost slov, kdy často opakujeme pouze to, co jsme si přečetli nebo slyšeli jinde. Snad i proto, že sdílení toho, co prožíváme je riskantní (reakce není předem ověřena) a ocitli bychom se ve zranitelné pozici: „Ptám se, kde je to umění. Hledám zázrak – vždycky se strašně leknu, když to řeknu –, a nemůžu ho najít. A čím dál tím víc hledám v umění krásu. Nedivím se, že se bojíme mluvit o věcech jako krása nebo talent, protože to zní jako fundamentalismus. Jako když mluví člověk staré doby, který nepochopil novou.“⁴⁸ Anebo situace, kdy slova ztratí svou moc a stanou se tak bezvýznamná, nemohou totiž prožívané nijak obsáhnout:

41 Annie Ernaux, *Místo, Obyčejná žena*, Praha 1995, s. 81.

42 Lloyd Jones, *Pan Pip*, Praha 2008, s. 48–49.

43 Quentin Meillassoux, *AFTER FINITUDE. An Essay on the Necessity of Contingency*, 2008, s. 7 (kapitola Ancestrality).

44 Sayaka Murata, *Za sklem*, (Tokio, 2016), Praha 2019, 116 s.

45 *Ibidem*, s. 12–17.

46 *Ibidem*.

47 Na Reálnu lze pohlížet dvojím způsobem, buď je to svět tak, jak existuje před tím, než je vepsán do symbolického řádu (do jazyka), tj. věc ve své bezprostřední plnosti, anebo je to „zbytek“ (Žižkem často označovaný jako „neviditelný zbytek“), to, co po dokončení symbolizace zůstává mimo symbolický řád. Existence tohoto „zbytku“ se pak projevuje tím, že v Symboličnu existuje nějaké prázdné místo. Toto prázdné místo je pak nutno zakrýt, aniž je narušen symbolický řád, a toto zakrývání je právě to, co má na starost ideologie. Symbolično a Reálnu však na sebe vzájemně působí. Symbolično rozčleňuje a vymezuje (zprostředkovává) Reálnu, Reálnu pak vpadá do Symbolična především v podobě „traumatických setkání“, tj. v podobě různých otřásajících událostí (jako je válka nebo revoluce) nebo „drsných skutečností“ (jako je AIDS nebo smrt). Michael Hauser, *Stručný slovník několika Lacanovsko-žizkovských pojmů*. Dostupné 23. 4. 2024 z: <https://sok.bz/clanky/2008/michael-hauser-strucny-slovník-nekolika-lacanovsko-zizkovských-pojmů>.

48 David Fesl a Sláva Sobotovičová, *V jakém tónu mluvit o bezdětnosti?*, s. 31–32.

„Už nechce vidět svého manžela. Nic mezi nimi není. Její manžel s ní souhlasí, že mezi nimi už nic není. Ale nic takového jako nicota neexistuje. Ne v tomhle případě. Jen smrt, ať už je to cokoli, je nicotou. Všechny způsoby, jakými s ní teď lidé mluví, pro ni nic neznamenaí. Už nechce říkat slova, která jsou bezvýznamná. (...) New York znovu obživne, až si spolu lidé začnou znovu předávat nikoliv informace, ale skutečné emoce.“⁴⁹

Použitá literatura a zdroje:

Kathy Acker, New York City in 1979, pův. vyd. 1981, Velká Británie, 2007, 47 s.

Armen Avanessian, Andreas Töpfer, Spekulativní kresba, (pův. vyd. 2011–2014), 2020, 332 s.

Jane Bennett, Síla věcí. In: Mysl v terénu: filosofický realismus v 21. století. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2017, s. 109–128.

Beverly Buchanan, "WALL FRAGMENTS — Series Cast in Cement," Frances Mulhall Achilles Library, Artist File, Whitney Museum of American Art, New York, New York 1978.

Ensamble Studio, The Truffle. Costa da Morte, 2010. Dostupné 12. 5. 2024 z: <https://www.ensemble.info/thetruffle>.

Annie Ernaux, Místo, Obyčejná žena, Praha 1995, 118 s.

David Fesl a Sláva Sobotovičová, V jakém tónu mluvit o bezdětnosti?, 33 s.

Mark Fisher, K-punk: Výběr z textů, Ostrava 2022, 199 s.

Paulo Freire, Pedagogika ultačovaných, pův. vyd. 1970, Neklid 2022, 229 s.

Judith Halberstam, The Queer Art of Failure, Duke university press, Durham–Londýn 2011, 211 s.

Michael Hauser, Stručný slovník několika Lacanovsko-žizkovských pojmů. Dostupné 23. 4. 2024 z: <https://sok.bz/clanky/2008/michael-hauser-strucny-slovník-nekolika-lacanovsko-zizkovskych-pojmu>.

David Helán, Přesmyčky a Plovoučky, pro Psí víno připravila Sláva Sobotovičová, 25. 3. 2021. Dostupné 1. 5. 2024 z: <https://www.psivino.cz/presmycky-a-plovoucky/>.

Angie Hodapp, Kishōtenketsu and Non-Western Story Structures, 2022. Dostupné 23. 11. 2023 z: <https://nelsonagency.com/2022/01/kishotenketsu-and-non-western-story-structures/>

Hei Tung Chan, Communicating Without Imparting: A Reappraisal of Kierkegaard's Indirect Communication, Univerzita v Essexu, 2023, 191 s.

Tim Ingold, Textility of Making, Cambridge Journal of Economics 2010, 34, 103 s.

Lloyd Jones, Pan Pip, Praha 2008, 205 s.

Søren Kierkegaard et. al., Practice in Christianity: Kierkegaard's Writings, 1991, 440 s.

Alice Koubová, Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie, Praha 2019, 167 s.

Quentin Meillassoux, AFTER FINITUDE. An Essay on the Necessity of Contingency, Continuum Publishing Corporation 2008, 160 s.

Sayaka Murata, Za sklem, (Tokio, 2016), Praha 2019, 116 s.

Jacques Rancière, „The Emancipated Spectator.“ Artforum, roč. 45, 2007, č. 7, s. 271–280.

McKenzie Wark, Capital is Dead: Is This Something Worse?, 2019, 208 s.