

AKADEMIE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ V PRAZE

ACADEMY OF FINE ARTS IN PRAGUE

Ateliér Malířství 2 / Škola Vladimíra Skrepla

Painting Studio 2 / Vladimír Skrepl School.

Obrazy filozofie a tělesná mysl

Images of philosophy and bodily mind

Disertační práce

Doctoral thesis

Autor práce: MgA. et MgA. Aleš Zapletal

Author

Vedoucí práce: doc. Vladimír Skrepl

Supervisor

Praha 2021

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze 26. ledna 2021

Aleš Zapletal

Abstrakt

Pojem „obrazy filozofie“ označuje zvláštní okruh děl propojujících vizuální vyjádření a filozofické myšlení. Jedná se o obrazy a ilustrace, jež vznikly v přímé reakci na konkrétní filozofické texty, a je tedy možné části těchto vizuálních objektů spojit s konkrétními úryvky a myšlenkami zdrojového literárního textu.

V disertační práci je selektivně popsána historie tohoto opomíjeného žánru od středověkých rukopisů po ojedinělé ukázky ze současnosti. Autor hledá příčiny úpadku obrazů filozofie v kontextu moderní vědy a filozofie (filozofie po Descartovi) a převládajícího vyloučení obrazů filozofie z moderního a postmoderního umění, a uvažuje o možnostech jejich oživení.

K pochopení funkce obrazů filozofie jsou využity přístupy současné kognitivní vědy. Rozbor vybraných příkladů poukazuje na hojný výskyt konceptuálních metafor a tzv. obrazových schémat, zakládajících smysluplnost těchto vyobrazení. Autor poukazuje na nevýrokový charakter zmíněných kognitivních struktur a vysvětluje jím rozkol mezi obrazy filozofie a moderní filozofií.

Pro vysvětlení vztahu moderního umění a obrazů filozofie autor navrhuje koncept tzv. transformační konfigurace, v jejímž rámci se pomocí nevýrokových kognitivních struktur propojují zkušenostní pozadí tvůrce a diváků uměleckého díla. Jsou odlišeny případy, kdy obrazy filozofie tomuto schématu odpovídají (a dají se tedy považovat za umělecká díla) a kdy nikoliv.

Součástí disertační práce jsou také kresby, které pro ni autor speciálně vytvořil, aby tak v praxi testoval možnosti pojednávání žánru v kontextu současného umění, filozofie a uměleckého výzkumu.

Abstract

The „images of philosophy“ are a distinctive attempt to connect visual and philosophical thought. Only those images that were created in a direct response to a particular philosophical text are identified as images of philosophy in this thesis. A selective history of this neglected genre, ranging from medieval manuscripts to rare contemporary examples, is shown in this text.

The author of the thesis is searching for the causes of decline of images of philosophy in the fields of modern science and philosophy (philosophy after Descartes) as well as of their prevailing exclusion from modern art. He is also considering new possible ways of utilization of this genre in the present day.

Images of philosophy are observed from the viewpoint of contemporary cognitive science. So-called Image schemata and conceptual metaphors are identified as underlying meaningful structures in these pictures. Non-propositional character of aforementioned structures is taken as the cause of modern philosophy's abandonment of images of philosophy.

The relation between modern art and images of philosophy is examined through so-called „transformational configuration“. This arrangement of Image schemata is designed to describe how experiential backgrounds of both artist and spectator are connected in the processes of artwork's creation and reception. This model enables us to determine which images of philosophy fall under the category of art, and which do not.

The thesis is accompanied by drawings that were made by the author to practically demonstrate the subject of the thesis in the contexts of contemporary art, philosophy and art research.

Poděkování

Za pomoc a cenné rady při vzniku této práce děkuji doc. Vladimíru Skreplovi, Mgr. Václavu Jánoščíkovi, Ph.D., Mgr. Petru Práškov, Ph.D. a Mgr. Tomáši Kolichovi. Za ochotu k poskytnutí vizuálních podkladů a za obohacující korespondenci děkuji Andreasi Töpferovi, Deborah Taylor-Pearcové, Marcovi Ngui a Monice Janulevičiūtė.

Obsah

Úvod	7
1. Teoretická východiska	9
1.1. Konceptuální metafory, metonymie, potenciální výroky	9
1.2. Obrazová schémata.....	14
1.3. Metaforické projekce racionality a umění.....	18
1.3.1. Metafory užívané pro chápání racionality	18
1.3.2. Silové metafory myšlení	18
1.3.3. Místa a cesty myšlení	22
1.3.4. Metafory užívané pro chápání umění	25
2. Obrazy filozofie a jejich fyzicky-zkušenostní základ v historickém kontextu.....	28
2.1. Geometrická schémata středověkého myšlení.....	29
2.2. Plurální obrazy filozofie.....	38
2.2.1. Obrazová schémata v plurálních obrazech filozofie	41
2.2.2. Obrazová schémata v rytině <i>Typus</i>	48
2.2.3. Úpadek plurálních filozofických obrazů	57
2.3. Současné obrazy filozofie.....	66
2.3.1. <i>Speculative Drawing: 2011 – 2014</i>	68
2.3.2. Sebereflexivní pasáže knihy <i>Speculative Drawing: 2011 – 2014</i>	69
2.3.3. Prvky kontinuální proměny	71
2.3.4. Kontinuita kresebného stylu	75
2.3.5. Kontinuita děje	75
2.3.6. Kontinuita grafické formy.....	76
2.3.7. Kontinuita hmotného principu	78
2.3.8. Vtip	79
2.3.9. Metareference	79
2.3.10. Lidová filozofie	80
2.3.11. Kresby podle knihy <i>Tisíc plošin</i>	81
2.3.12. Shrnutí - kresby ke knize <i>Tisíc plošin</i> a kniha <i>Speculative Drawing</i>	85
3. Důvody vyloučení obrazů filozofie z moderní filozofie	87

3.1. Shrnutí – objektivistická teorie významu a obrazy filozofie	97
4. Jsou obrazy filozofie uměním?	98
4.1. Umění a filozofie z pohledu konceptuálních umělců šedesátých let.....	98
4.2. Moderní umělecká díla inspirovaná filozofií.....	101
4.3. Kantovo pojetí schematizace, představivosti a umění	106
4.4. Transformační konfigurace	109
4.5. Umění a ilustrativnost.....	112
4.6. Autorovy kresby v disertaci <i>Obrazy filozofie a tělesná mysl</i>	115
5. Ohlédnutí.....	118
Seznam obrazových reprodukcí z externích zdrojů.....	125
5.1. 1. kapitola.....	125
5.2. 2. kapitola.....	126
5.3. 3. kapitola.....	129
5.4. 4. kapitola.....	129
Literatura a další zdroje	130

Úvod

Obrazy filozofie jsou svérázným pokusem o propojení vizuálního vyjádření a filozofického myšlení. Za obrazy filozofie budu dále označovat pouze ty obrazy a ilustrace, které vznikly v přímé reakci na určitý filozofický text, a je tedy možné části těchto obrazů konkrétně spojovat s úryvky a myšlenkami zdrojového textu. Žánr filozofických obrazů dosáhl v Evropě svého vrcholu v raně moderních plurálních obrazech, které sloužily jako běžná studijní pomůcka a jako součást filozofických disputací. V průběhu výkladu budou hledány důvody moderního úpadku tohoto žánru v prostředí vědy a filozofie, důvody jeho převládajícího vyloučení z moderního umění a možnosti jeho oživení v těchto sférách. Do větší hloubky budou rozebrány ojedinělé příklady současných filozofických obrazů, zejména kresby podle knihy *Tisíc plošin* (1980 – kniha, 2010 – kresby) a kniha *Speculative Drawing* (2014), jež lze pokládat za pokračovatele tohoto specifického projevu. Z důvodu nesmírné šíře tématu ponechávám stranou mimoevropské písemné a vizuální tradice, stejně tak jako alchymistická vyobrazení a další filozofické obrazy, které se přímo nedotýkají hlavního proudu moderní západní kultury. I přes uvedené zúžení zůstává výběr zkoumaných filozofických obrazů silně selektivní.

K filozofickým obrazům a ilustracím¹ budu přistupovat vybaven některými pojmy a poznatky z oblasti současné kognitivní vědy. Především se zaměřím na způsoby, jimiž jsou metafory, metonymie a Obrazová schémata² užity k interpretaci jazykových vzorů a zachycení myšlenek samotných výtvarných umělců. V užití těchto pojmů se opírám převážně o výzkumy a publikace Marka Johnsona a George Lakoffa, kteří se proslavili jejich inovativním pojetím. Metaforu popisují primárně nikoliv jako rétorické ozvláštnění (na rozdíl od tradičního chápání metafor), nýbrž jako všudypřítomnou, mnohdy nevědomou složku řeči a myšlení (tzv. konceptuální metafora). Obrazová schémata jsou podle Johnsona fyzicky-zkušenostním podloží metafory, opakujícími se abstraktními vzory zkušenosti.

V následujícím textu budu opakovaně poukazovat na důležitost Obrazových schémat a způsoby jejich fungování ve filozofických obrazech. Zde uplatňované pojetí Obrazových schémat má původ v lingvistické doméně a doposud až na malé výjimky nebylo aplikováno v oblasti výtvarného umění a vizuální kultury. Tato studie však není samoučelným zaplněním vzniklé mezery. Specifické fungování Obrazových schémat v obrazech filozofie tyto obrazy umožňuje lépe pochopit a zdůvodnit jejich epistemický statut v různých obdobích a kontextech. Zvláštní místo v této studii bude věnováno tzv. objektivistické teorii významu, která dominuje současné vědě a filozofii. Některé z důsledků objektivistické teorie významu jsou v rozporu s existencí Obrazových schémat a dalších jevů

¹ V následujícím textu budu volně obměňovat slovní spojení filozofické obrazy, obrazy filozofie a filozofické ilustrace. Všechny tyto pojmy беру jako přibližně rovnocenné a nerozlišuji jimi výtvarná média. Jde mi o zcela obecné označení obrazu, obdobu anglického slova *images*, které může zahrnovat kresebnou skicu, fragment komiksu, nástěnnou malbu a další.

² Obrazová schémata budou dále psána s velkým O pro odlišení od obrazových schémat v obecném slova smyslu. Přejímám tak způsob, kterým Obrazová schémata označuje Mark Johnson ve své práci *Body in the mind* (1987). Jedná se o specifickou lingvistickou kategorii.

popsaných současnou kognitivní vědou. V jednoduchosti bude poukázáno na korelaci novověkého rozšíření objektivistické teorie významu a úpadku filozofických obrazů.

Motivací k napsání této práce byl však zejména prostý údiv nad skutečností, že i vysoce abstraktní filozofické myšlenky mají fyzický a zkušenostní základ, což filozofické obrazy, jsou-li nahlíženy v kontextu Obrazových schémat, ukazují.

V poslední části disertace se pokusím nalézt odpověď na otázku, za jakých podmínek je v současném kontextu možno považovat filozofické obrazy za umění. Pozornost bude věnována mimo jiné konceptuálnímu umění šedesátých let a jeho vztahu k obrazům filozofie. Tato studie je kromě reprodukcí již existujících filozofických obrazů doprovázena mými vlastními kresbami, které vznikly jako praktická demonstrace probírané látky. Na závěr se také pokusím reflektovat jejich vznik a funkci v kontextu filozofie, umění a uměleckého výzkumu.

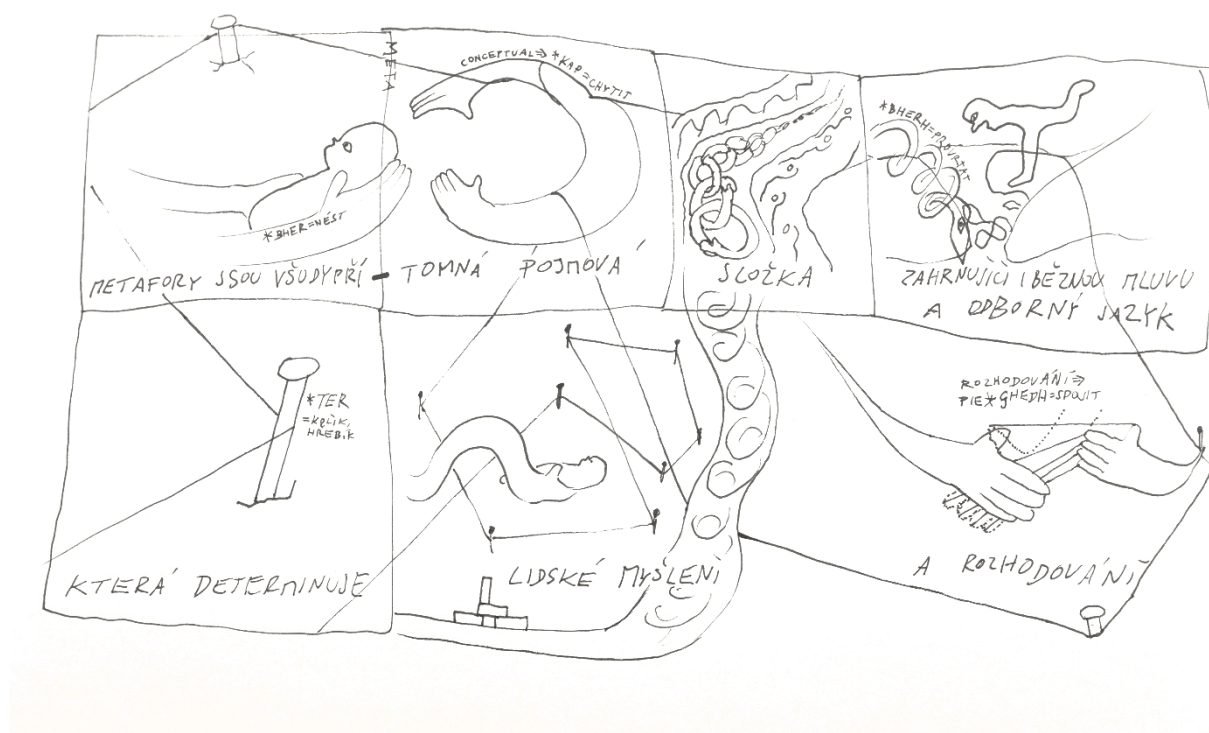
1. Teoretická východiska

Konceptuální metafory, metonymie, potenciální výroky

Cílem následující kapitoly je teoretické seznámení s nejdůležitějšími pojmy této studie. Charakter a důsledky jednotlivých popsaných jevů budou do větší hloubky prezentovány později na příkladech konkrétních filozofických obrazů.

K popisu fungování obrazů filozofie vycházím především z teorie konceptuální metafory, vypracované Lakoffem a Johnsonem a z teorie Obrazových schémat, ve které Johnson rozvedl a prohloubil původní pojetí konceptuální metafory.

Teorie konceptuální metafory byla Lakoffem a Johnsonem demonstrována zejména na jazykových formulacích. Jádrem jejich projektu bylo odhalení metafor skrytých stojících za masivním množstvím řečových promluv. Není zde pohlíženo na metafory v jejich tradičním pojetí, tedy jako na umělecký a rétorický prostředek, nýbrž jako na všudypřítomnou složku zahrnující i běžnou mluvu a odborný jazyk, která tak determinuje lidské myšlení a rozhodování. Metafory jsou oproti tradičnímu pojetí brány nejen jako prostředky porozumění, či ozvláštnění, nýbrž jako aktéři, determinující způsob našeho myšlení a jednání. Hlavní oblastí, z níž Lakoff a Johnson čerpají, je běžná mluva.



Principem metafory v pojetí zmíněných autorů je projekce jedné entity (zdrojová doména) na entitu druhou (cílová doména). Zdrojová doména bývá spíše jednoduchá a založená na fyzické zkušenosti, cílová doména bývá spíše abstraktní a ve své celistvosti hůře představitelná. Při metaforické projekci jsou pouze některé části zdrojové domény systematicky mapovány (projektovány) na příslušné části cílové domény. Jiné části zúčastněných domén zůstanou do projekce nezapojeny. Například metaforické vyjádření „noha od židle“ je založeno na metafoře ŽIDLE JE LIDSKÉ TĚLO. „Noha“ je jediná část zdrojové domény (lidského těla), která bývá do metaforické projekce zapojena a projektována na cílovou doménu (židli). Formulace „tělo od židle“ nebo „hlava od židle“ se běžně nepoužívají (přesto takovéto inovativní využití zažité metafory není vyloučené).

Pro teorii konceptuální metafory jsou ale důležitější metafory, ve kterých je ze zdrojové na cílovou doménu projektováno rozsáhlé množství informací a chápání cílové domény je proto zdrojovou doménou velkou měrou determinované. Takovéto konceptuální metafory se projevují v běžné řeči často bez vědomí jejich „uživatelů“. Příkladem může být metafora ROZUM JE NAHOŘE³, která zakládá nepřehledné množství způsobů, jimiž se vztahujeme k rozumu, myšlení a vědomí: „Jeho uvažování je tak *přízemní*.“ „Nedovede se *pozvednout nad* své emoce.“ „Měli jsme krásnou diskusi na *vyšší* intelektuální úrovni.“ „*Klesla do* mdlob.“ „*Upadl do* blábolení.“ Atd.

Aplikace některých prvků teorie konceptuální metafory na obrazy filozofie je inovativní a potenciálně problematická zejména ve dvou ohledech: 1/ obrazy filozofie nejsou čistě jazykové⁴ a 2/ na rozdíl od běžné mluvy jsou spíše inovativní, než konvenční⁵.

Mezi systémem jazykových a kresebných znaků je hluboká propast. Převod kresby do obrazu, nebo obrazu do kresby vždy pozmění smysl původního sdělení, vždy bude něco přebývat, nebo něco chybět. V některých pasážích následujícího textu se přesto budu pokoušet obrazy filozofie převádět do podoby jazykových výroků, budu se na ně pokoušet nahlížet jako na lingvistické útvary a hledat jazykové metafory, stojící v jejich pozadí. Výroky „vytažené“ z obrazů budu nazývat potenciálními výroky, protože vždy půjde pouze o pravděpodobný, subjektivní a selektivní překlad. Takovýto překlad obrazu do slovních výroků však může být velkou měrou platný, sdílejí-li jeho příjemci i jeho tvůrce určitou společnou kulturní a zkušenostní vybavenost.

Pro základní demonstraci fungování metafor, metonymií a potenciálních výroků nyní využiji několika fragmentů z knihy *Speculative Drawing*⁶, která bude podrobně rozebrána později. Kresby v této knize jsou inspirovány předem existujícími filozofickými texty a zároveň jsou tyto kresby jejich autorem doplněny o nově vzniklé texty, připomínající komiksové popisky a bubliny.

Kresebné a textové prvky jsou často spojeny pomocí metafor a metonymií. Obvykle je zde jádrem celé obrazové sekvence jediná metafora. K fixaci (dále někdy kodifikace) metafory na určitý motiv je obvykle užito **metonymie** (přenos na základě vnější podobnosti, např. části na celek). Obrazová sekvence na obrázku 1 je založena na metafoře JAZYK JE ROSTLINA. Pojem „jazyk“ (zdrojová doména této metafory) je fixován pomocí metonymie JAZYK (NÁSTROJ ŘEČI) JE JAZYK (ORGÁN V ÚSTECH). V tomto případě je užita metonymie, stojící také v základu slova „jazyk“, což je ale spíše výjimečné.

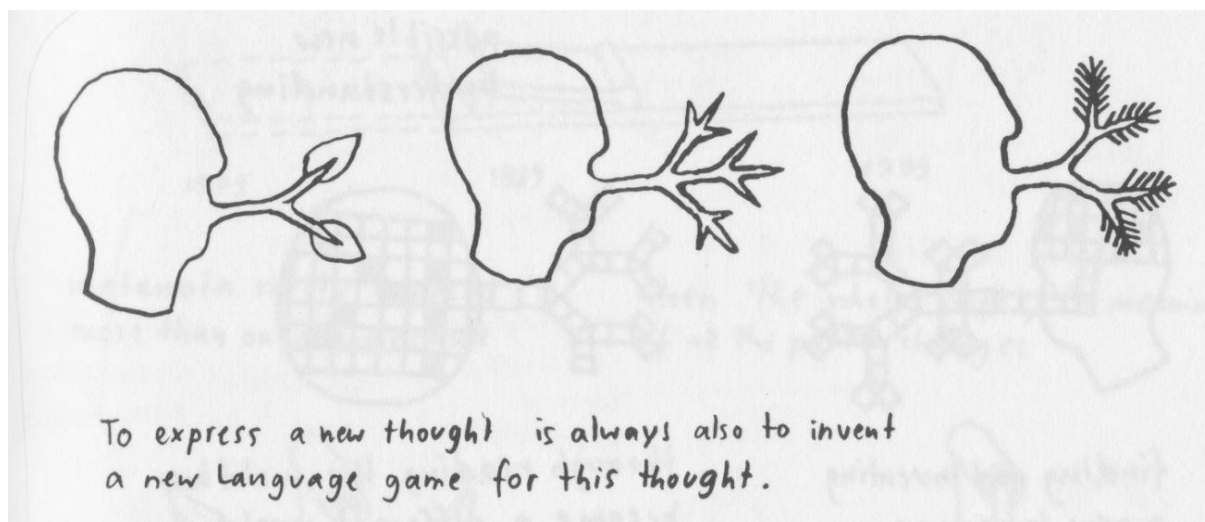
³ George LAKOFF – Mark JOHNSON, *Metafory, kterými žijeme*, Brno: Host 2002, s. 30.

⁴ Obrazy filozofie mají typicky obrazovou i jazykovou složku, které jsou propojeny různými způsoby.

⁵ Fakt, že jsou obrazy filozofie okrajovou, svým způsobem raritní disciplínou, s sebou nese potíže s odhalováním v nich užitých konvencí. Užití symboly z velké části nejsou zažité. Tím ovšem nechci říct, že by byly záměrně esoterické či hermetické. Naopak výběr symbolů a metafor, užitých ve většině dále zmiňovaných obrazů filozofie, je patrně veden snahou o jejich maximální srozumitelnost.

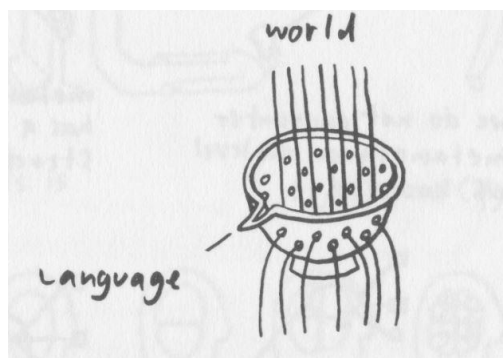
⁶ Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014.

V souladu s teorií konceptuální metafory se dá konstatovat, že na cílovou doménu jsou projektovány jen některé prvky zdrojové domény. Ze zdrojové domény ROSTLINA jsou na cílovou doménu v tomto případě projektovány přibližně tyto vlastnosti: „mění se v průběhu času, větví se, má mnoho podob, má během růstu více stádií“. Smysl obrazové sekvence těmito potenciálními výroky není v žádném případě vyčerpaný. Žádná z těchto formulací není definitivní a vždy nabízí jistou míru subjektivity. Budeme stále znovu a znovu narážet na omezenost a neúplnost každého pokusu o přepis obrazu do slovních výroků.



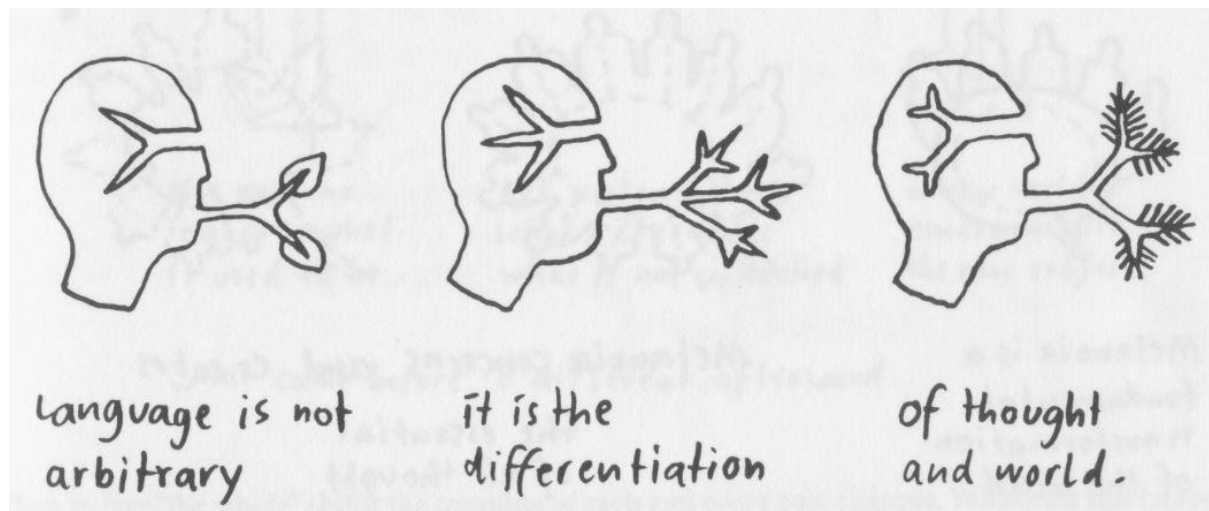
Obrázek 1. Kresba ze Speculative Drawing, založená na metafoře JAZYK JE ROSTLINA.

Další obrázek ze stejné publikace je založen na metafoře JAZYK JE SÍŤO. Cílová doména (JAZYK) je kodifikována pomocí metonymie JAZYK JE KOMIKSOVÁ BUBLINA a pomocí textových popisů.



Obrázek 2. Kresba ze Speculative Drawing, založená na metafoře JAZYK JE SÍŤO.

V obou ukázkách se vyskytují motivy, vzniklé hybridizací. V prvním zobrazení jde o motiv, vzniklý hybridizací zobrazení hlavy a zobrazení rostliny, v druhém o motiv vzniklý hybridizací zobrazení síta a komiksové bubliny. Tato hybridní, „surreálná“ estetika je u obrazových metafor běžná a zdá se, že autorem v tomto případě cílená⁷.



Obrázek 3. Pokračování sekvence založené na metafoře JAZYK JE ROSTLINA.

Vraťme se však k sekvenci s rostlinou, jejíž pokračování je na dalším obrázku. Význam mají nově přibylé „kořeny“, které úvodní výčet potenciálních výroků obohacují o „jazyk má kořeny ve vnitřní sféře“ a dále (vzhledem k jejich umístění v oblasti očí a mozku) „jazyk má kořeny ve vidění“.

Textové popisky, příslušející k jednotlivým hlavám, jsou v tomto případě jen částmi postupně se odkrývající věty. Čtení popisů, spolu s pozorováním proměňujícího se motivu, pozorovatele falešně naplňuje pocitem, že se proměny obrázku nějak specificky vážou k obsahu, nebo syntaxi doprovodného textu⁸. Není tomu tak, ale obrazy se přeci jen nemění „naprázdno“. Zobrazená proměna nás nově informuje o čemsi jako „fraktální struktuře“. Sdělení i grafická forma („rozfázování“) věty „Jazyk není arbitrární, je diferenciací myšlení a světa“, vstupují do vztahu s „fraktální strukturou“. Vystavávají potenciální výroky typu „myšlení a svět jsou fraktální strukturou“, „poznání se sice vyvíjí, ale stejně se opakuje“ založené na pocitu transcendentálního fraktálu. Toto vyjádření spadá do oblasti lidové filozofie, o které budu hovořit později.

⁷ Pozoruhodné je srovnání s filozofickými metaforami existujícími především v jazykové podobě, které rovněž v některých případech užívají hybridních, či nepravděpodobných objektů. (Asi nejznámější filozofická metafora Platónská jeskyně zahrnuje velmi specificky vybavené a možná nikdy neexistující prostředí – jeskyni s otroky, zeď, oheň, ikony atd., zatímco některé další Platonovy známé metafory zahrnují jen existující objekty – například slunce.)

⁸ Obrazy obvykle nejsou považovány za syntaktické útvary, protože veškeré informace jsou „naházeny“ do jediné uzavřené plochy, bez závazného pravidla, určujícího posloupnost čtení. Elkins (1999) užívá pojmu obrazový syntax (*pictorial syntax*) pro vyjádření skladby u útvarů, které se svou povahou nacházejí na pomezí textu a obrazu. Obrazový syntax je podle Elkinse „pocit uspořádání známý z psaného textu“. James ELKINS, *The Domain of Images*, New York: Cornell University Press, 1999, s. 208.

Právě hledání a nacházení těchto druhotných kvalit může být pozorovatelem vnímáno jako „spekulativní“ či „kreativní“. Metafora byla zvolena a rozvedena tak, aby se jednotlivé aspekty zdrojové domény přirozeně, krátkodobě a bohatě párovaly s prvky cílové domény.

Nespornými výhodami, které mezi mnoha jinými dostupnými přístupy k metafoře představuje teorie konceptuální metafory vypracovaná Lakoffem a Johnsonem, jsou srozumitelnost, pragmatičnost a jasná argumentace při analýze jazykových metafor. Důvod k upřednostnění právě této teoretické základny mezi mnoha jinými přístupy k metafoře bych rád osvětlil následujícím stručným porovnáním s metaforologií Hanse Blumenberga, která mě při psaní rovněž inspirovala.

Důležitým pojmem ve fascinujícím filozofickém systému tohoto německého filozofa je tzv. absolutní metafora. Blumenberg k metafoře přistupuje obvykle v kontextu filozofie a klasických textů, zatímco Lakoff a Johnson vycházejí z metafor užívaných v běžné mluvě (a o to působivější jsou jejich občasné „výpady“ k metaforickému podloží filozofických systémů). Absolutní metafora u Blumenberga v základní rovině sdílí s pojmem konceptuální metafory především to, že si jejího užití mluvčí není vůbec vědom, nebo na něj zapomněl. Blumenberg připouští možnost, že je metafora pro filozofii zakládajícím elementem, „překladem, který se brání převodu zpět do autenticity a logičnosti“⁹ (odtud slovo „absolutní“). Zatímco Blumenberg ve zde citovaných publikacích do vyčerpávající hloubky probírá historické proměny metaforiky některých obecných pojmů (např. pojmu pravdy), Lakoff a Johnson se zabírají především těmi filozofickými názory, které se vlastním výzkumem snaží revidovat (např. objektivistickým paradigmatickým).

Blumengergovo a na druhé straně Lakoffovo a Johnsonovo pojetí metafory rovněž spojuje důraz na kognitivní funkci metafory, tedy především poznání, že metafory nejsou jen prostředkem myšlení, ale že jej od základu utvářejí.

Blumenberg byl pro tuto studii inspirací především z metodologického hlediska: jeho metaforologie používá k analýze metafor další metafory. Tento postup sám Blumenberg reflektuje nautickými metaforami: své bádání označuje jako Odyseu rozumu, jako by nám říkal, že se nikdy nesmíme spokojit s uhlazenou, harmonickou a definitivní teorií – ani teorií metafory. Inspirován takovýmto pojetím se v této studii pokouším „objasnit“ fungování obrazů filozofie pomocí obrazů nově vytvořených.

Hlavní teoretickou základnou, ze které v této práci těžím, však zůstává práce Lakoffa a Johnsona. To, co zde práci těchto badatelů staví na první místo, je jejich teoretické rozpracování tzv. Obrazových schémat, které problematiku metafory jedinečným způsobem prohlubuje. Poznání Obrazových schémat jako obecných struktur, předcházejících slovnímu i vizuálnímu pojetí, mi umožnilo provést následující rozbor obrazů filozofie.

⁹ Hans BLUMENBERG, *Paradigms for a metaphorology*, New York: Cornell University Press and Cornell University Library 2010, s. 4.

Obrazová schémata

Základem metafor jsou podle Johnsona tzv. **Obrazová schémata**, která jsou obecnějšími strukturami motivujícími vznik významu. Jde o abstraktní vzory v naší zkušenosti a porozumění, které nejsou výrokové v kterémkoliv tradičním slova smyslu, a přesto jsou centrální pro význam a dedukci (postup od předpokladů k závěrům). Obrazové schéma je proměnlivý vzor, fungující asi jako abstraktní struktura obrazu, která spojuje nepřeborné množství zkušeností, které tuto strukturu naplňují.¹⁰ Jde o elementární prostorové uspořádání, existující pouze v představě. Obrazová schémata pravděpodobně vycházejí z elementárních fyzických zkušeností – pohybu z bodu A do bodu B, průstupu otvorem, propojením dvou objektů, překrytí, rozpojení, nahromadění a dalších. Podobně jako tyto zkušenosti ve vývoji člověka předcházejí osvojení si řeči, jsou i Obrazová schémata v jejich běžném užití předpojmová¹¹.

Jedním z nejpozoruhodnějších zjištění, k nimž přispěly výzkumy Lakoffa a Johnsona je to, že „zkušenost je poměrně výrazně strukturovaná ještě před vznikem pojmů a nezávisle na nich. Existující pojmy mohou dále ovlivňovat strukturu naší zkušenosti, ale základní zkušenostní struktury jsou přítomné bez ohledu na jakýkoliv vliv pojmů“.¹²

Jediné Obrazové schéma může motivovat velké množství různých metafor. Pro tuto studii jsou Obrazová schémata důležitá, protože jsou jednou ze základních, dále nedělitelných (gestaltových) struktur myšlení, přímo se promítajících do všech lidských projevů, včetně řeči a grafického vyjadřování. Hlavním cílem této práce je poukázat na to, že podoba historických i současných obrazů filozofie se od těchto Obrazových schémat přímo odvíjí. Obrazová schémata jsou jejich základem, stejně jako jsou základem myšlení. „Základní logika obrazových schémat je poplatná jejich gestaltové konfiguraci, tedy tomu, že jde o strukturované celky, které jsou více než souborem svých částí.“¹³

Mark Johnson rozlišuje kolem třiceti Obrazových schémat, ale tento počet není zcela fixní. Jak bude dále vyloženo, Obrazová schémata jsou odvozena od základních prostorových situací a interakcí, které člověk skrze své tělo zažívá. Celkový výčet zahrnuje následující Obrazová schémata, odvozená především od zkušenosti vlastního těla a pohybu prostorem: NÁDOBOVÉ SCHÉMA (*CONTAINER*), DRÁHOVÉ SCHÉMA (*PATH*), CENTRUM-PERIFERIE (*CENTER-PERIPHERY*), KRUH (*CYCLE*), SILOVÁ SCHÉMATA (*FORCE*): NUCENÍ (*COMPULSION*), PŘEKÁŽKA (*RESTRAINT*), ODMANUTÍ PŘEKÁŽKY (*REMOVAL OF RESTRAINT*), OBEJÍTÍ (*DIVERSION*), PROTISÍLA (*COUNTERFORCE*), PŘITAŽLOVOST (*ATTRACTION*), VZTAHOVÉ SCHÉMA (*LINK*), MĚŘÍTKO (*SCALE*), BALANČNÍ SCHÉMA (*BALANCE*),

¹⁰ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 2.

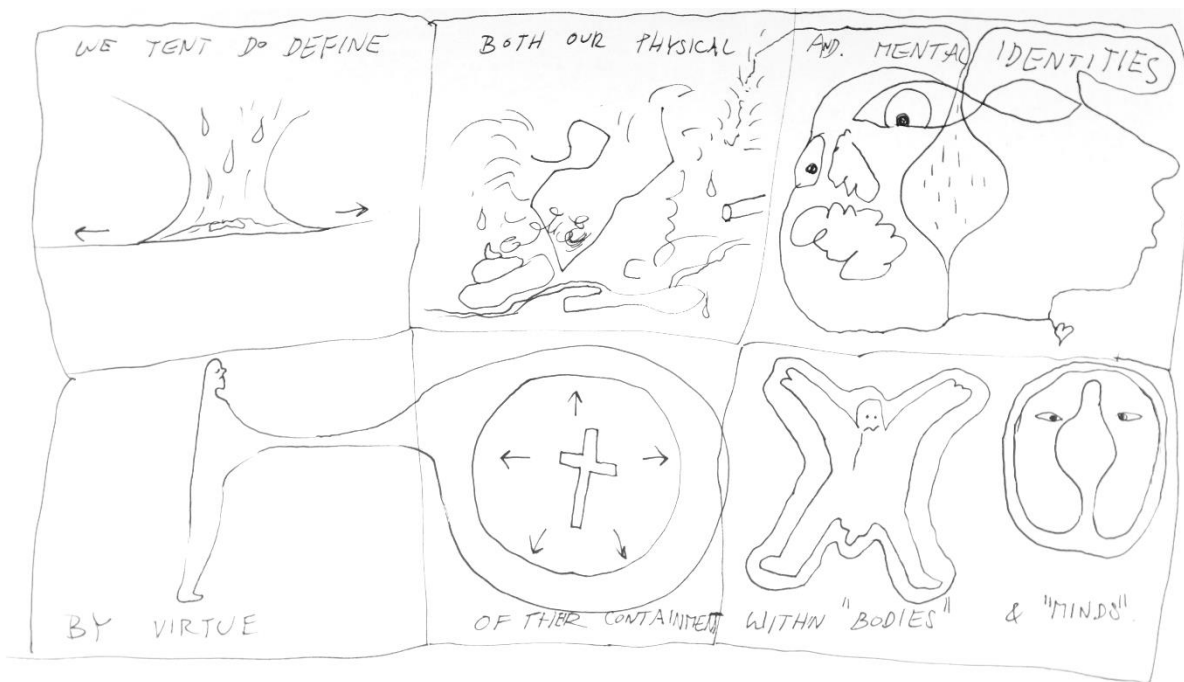
¹¹ Lakoff (2006) bere Obrazová schémata jako jeden ze dvou typů struktur v našich předpojmových zkušenostech. Jsou to: „A. Bázová struktura: Bázové kategorie jsou definovány konvergencí našich gestaltových percepčí, naší schopností tělesného pohybu a naší schopností utvářet bohaté mentální obrazy. B. Kinestetická Obrazově-schematická struktura: Obrazová schémata jsou relativně jednoduchými strukturami, které se neustále vždy znovu objevují v naší tělesné zkušenosti. ... Tyto struktury jsou bezprostředně významuplné proto, že jsou přímo a opakovaně zakoušeny prostřednictvím naší tělesnosti a způsobu existence našeho těla v určitém prostředí.“ George LAKOFF, *Ženy, oheň a nebezpečné věci*, Praha: Triáda 2006, s. 261 - 262.

¹² George LAKOFF, *Ženy, oheň a nebezpečné věci*, Praha: Triáda 2006, s. 265.

¹³ Ibid., s. 266.

KONTAKT (CONTACT), POVRCH (SURFACE), PLNÝ-PRÁZDNÝ (FULL-EMPTY), NOŘENÍ (MERGING), PASOVÁNÍ (MATCHING), BLÍZKO-DALEKO (NEAR-FAR), MASA-ČETNOST (MASS-COUNT), OPAKOVÁNÍ (ITERATION), OBJEKT (OBJECT), ROZDĚLENÍ (SPLITTING), ČÁST-CELEK (PART-WHOLE), PŘEKRYTÍ (SUPERIMPOSITION), PROCES (PROCESS), SBÍRKA (COLLECTION)¹⁴.

Za nejdůležitější Obrazová schémata se z hlediska obrazů filozofie dají považovat DRÁHOVÉ SCHÉMA, NÁDOBOVÉ SCHÉMA A VZTAHOVÉ SCHÉMA. Slovy Marka Johnsona „definujeme naše mentální i fyzické identity pomocí uzavření v tělech a myslích.“¹⁵



Při hledání Obrazového schématu v jisté jazykové nebo obrazové formulaci se pokusíme naplnit následující podmínky: 1/ Obrazové schéma se opakuje i v různých jiných podobách a jiných kontextech (tedy není ojedinělé), ale vždy s pevnou vnitřní strukturou, která jej umožňuje odlišit od jiných schémat. 2/ Dají se s jeho pomocí vytvářet dedukce nebo na něj vázat metaforická rozšíření. 3/ Má evidentní zkušenostně-fyzický původ.

¹⁴ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 126. Pro pořádek uvádím i názvy v anglickém originálu, vyskytující se ve zmíněné publikaci. Přesné názvy i výběr Obrazových schémat se v publikacích jiných badatelů mohou mírně odlišovat (např. Lakoff (2006) pracuje navíc s Obrazovými schématy NAHOŘE-DOLE a VPŘEDU-VZADU).

¹⁵ Ibid., s. 125.

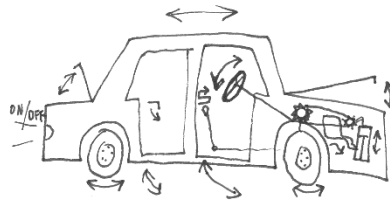


Přiložená kresba byla inspirována Obrazovými schématy, ale samotné Obrazové schéma v důsledku zobrazit nelze, právě proto, že je abstraktní. Jakékoliv jeho zobrazení (například maximálně redukované diagramy, které používá Johnson) je pouze orientační a pokud je bráno příliš pevně, je zavádějící. Každé realizované zobrazení totiž již obsahuje detaily, proporce apod., a tedy není zcela univerzální. Tyto již realizované obrazy budu označovat jako **bohaté obrazy**. Všechny obrazy filozofie, i ty nejschematičtější, jsou bohatými obrazy. Obrazové schéma nejenže nesmíme zaměňovat za bohatý obraz, ale ani za mentální obraz v tradičním slova smyslu. Mentální obraz, například vybavíme-li si tvář blízké osoby či nějakou fyzickou aktivitu, je rovněž naplněn detaily, a tedy není Obrazovým schématem. Obrazová schémata jsou abstraktní vzorce, které se mohou *manifestovat* v *bázových obrazech*¹⁶, bohatých obrazech, mentálních obrazech a ve vnímání a myšlení obecně.

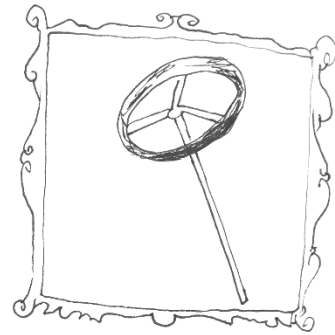
¹⁶ Podle Lakoffa (2006) jsou i bázové pojmy založeny na mentálních obrazech. Například bázový pojem MUŽ je strukturován podle Obrazových schémat: NAHOŘE-DOLE, NÁDOBOVÉ SCHÉMA (jehož gestaltovou konfigurací je například UVNIŘ – VENKU), ČÁST-CELEK apod.



EVEN THOUGH SCHEMATA
ARE DEFINITE STRUCTURES



THEY ARE DYNAMIC PATTERNS



RATHER THAN FIXED AND
STATIC IMAGES, AS THEIR
VISUAL DIAGRAMS REPRESENT
THEM.

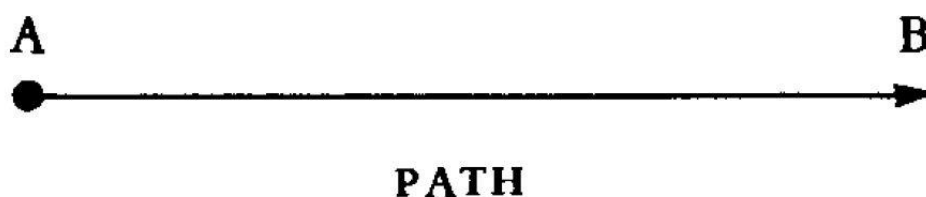
Metaforické projekce racionality a umění

Dříve než přistoupíme k pozorování některých konkrétních filozofických obrazů, pokusím se ještě demonstrovat Obrazově-schematický a metaforický základ běžných způsobů, jimiž pojmáme 1) racionalitu a 2) umění. Tato pasáž nemá ambici o vyčerpávající lingvistickou analýzu konceptuálního pozadí vědy, filozofie nebo umění, spíše jde o stručnou demonstraci všudypřítomné tělesně-zkušenostní metaforické složky v běžném jazyce. Jak uvidíme v následující sekci, racionální metafory (tedy metafory užívané k chápání racionality) a jim příslušející Obrazová schémata se přímo zrcadlí v podobě mnoha filozofických obrazů.

Metafory užívané pro chápání racionality

Silové metafory myšlení

Podle Johnsona¹⁷ je základní metaforou pro konceptualizaci myšlení cesta po dráze z bodu A do bodu B (metafora MYŠLENÍ JE CESTA). Myšlení bereme jako vycházení z určitého bodu (výchozí problém, množina premis), procházení určitými místy (metafora TVRZENÍ JSOU MÍSTA) a dosahování závěrečného bodu (shrnutí, závěry). Tyto a mnohé další metafory jsou založeny na DRÁHOVÉM SCHÉMATU. Jedná se o masívně rozšířené Obrazové schéma, které zažíváme v nesčetných situacích: Při procházce z bodu A do bodu B, při hodu kamenem, při předání zásilky do rukou někoho jiného, atd.



Obrázek 4. DRÁHOVÉ SCHÉMA podle Johnsona. Ilustrace z knihy *Body in the mind*.

¹⁷ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 38.

Tento základní zkušenostní systém je v jazyce reflektován nepřeborným množstvím způsobů:¹⁸

Z jakého *stanoviska* vycházíš?

Zastávám tvrzení, že vše je jen forma textu.

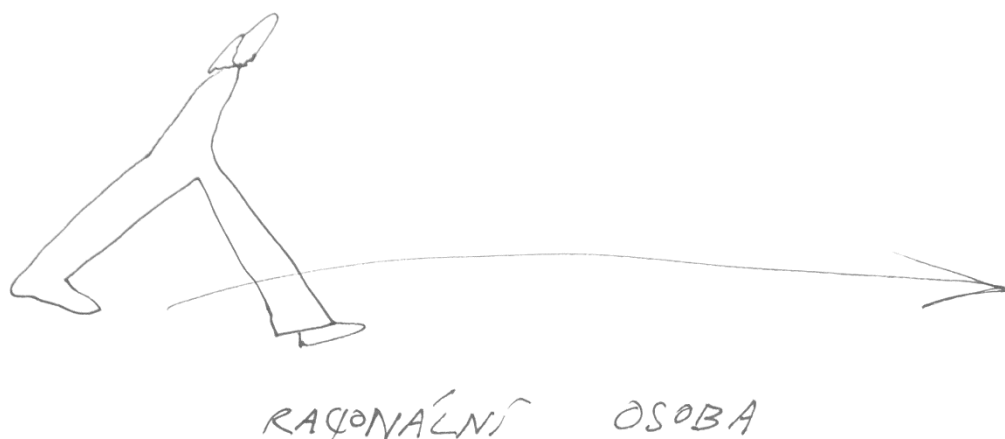
K čemu jsi ve svém výzkumu *došel*?

Ztratil jsem se v množství nepodložených hypotéz.

Došel ve své teorii tak *daleko*, že mohl popřít Kanta.

Dalším *krokem* je demonstrovat, že opice dokáží vyrobit nástroje.¹⁹

Při čtení poslední kapitoly jsem *ztratil nit*.



Metafora MYŠLENÍ JE CESTA je spojena s obecnějšími SILOVÝMI SCHÉMATY. Představa pohybu po dráze je například spojena se SCHÉMATEM NUCENÍ. Toto schéma je založeno na zkušenosti tlačení věci, či osoby externí silou po jisté dráze. SCHÉMA BLOKACE může být reprezentováno silovým vektorem, narážejícím na pevnou překážku a pokračující dále některým směrem.²⁰ Dalšími silovými schématy jsou PROTISÍLA, ODKLONĚNÍ, ODSANĚNÍ PŘEKÁŽKY, PŘITAŽLIVOST a další. Každé z těchto schémat má základ v nepřeborném množství běžných fyzických zkušeností. SILOVÁ SCHÉMATA jsou pro naše účely podstatná proto, že se na nich skrze modální slovesa podstatnou měrou zakládá naše chápání pravdy, myšlení, racionality a poznání.

Následují příklady některých modálních sloves (založených na SILOVÝCH SCHÉMATECH) v jejich **základním významu** (jedná se o překlady příkladů uváděných Johnsonem²¹ v angličtině, proto dodejme původní anglická modální slovesa):

„*Musíš (must)* se posunout, jinak do tebe vrazím“ (fyzická nutnost – SCHÉMA NUCENÍ).

¹⁸ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 38.

¹⁹ Ibid., s. 39

²⁰ Ibid., s. 45.

²¹ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 50.

„Pavel si *musí* (*must*) najít práci, jinak ho žena vykopne.“ (Pavel je nucen silou - např. výhružky, obavy... – být ne fyzickou – SCHÉMA NUCENÍ).



FIGURE I. COMPULSION

Obrázek 5. SCHÉMA NUCENÍ podle Johnsona. Ilustrace z knihy *Body in the mind*.

„Stoupni si na židli, ať tam *můžeš* (*can*) dosáhnout.“ (fyzická schopnost – SCHÉMA ODSTRANĚNÍ PŘEKÁŽKY).

„*Můžete* (*may*) nyní políbit nevěstu.“ (žádná sociální bariéra vám nebrání v polibku – SCHÉMA ODSTRANĚNÍ PŘEKÁŽKY).

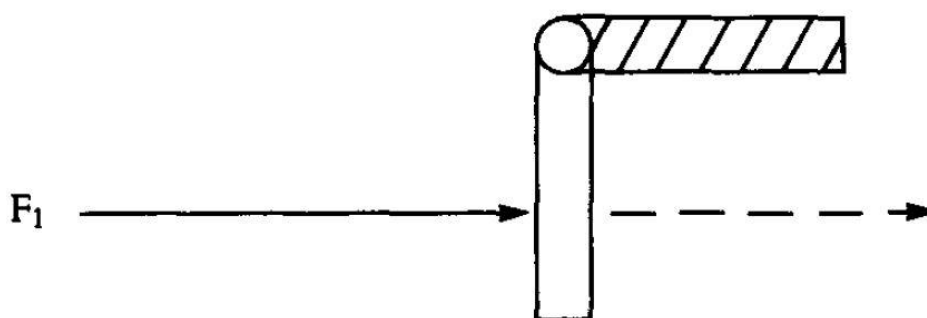


FIGURE IO. REMOVAL OF RESTRAINT

Obrázek 6. ODSTRANĚNÍ PŘEKÁŽKY podle Johnsona. Ilustrace z knihy *Body in the mind*.

Základní významy modálních sloves tvoří pomocí metaforických projekcí základ pro **epistemické významy** těchto sloves. Tyto se týkají myšlení a pravděpodobnosti.

„*Musel* ty peníze někde najít!“ (čtete: „dostupné důkazy mě nutí k závěru, že ty peníze někde našel.“)

„V tomto směru *můžeš* mít pravdu.“ (čtete: žádný důkaz mi nezamezuje v přijmutí toho, že máš pravdu, ale žádný důkaz mě neutvrzuje v tvém názoru).²²

Například SILOVÉ SCHÉMA je v běžné řeči spojeno s modálními slovesy, vyjadřujícími stupeň pravděpodobnosti či reálnosti sdělení. Slovesa moci (*might/can*), muset (*must*) a další jsou v jejich epistemickém významu založena metaforicky na jejich základním významu. Například základním významem slovesa moci je absence fyzické externí bariéry („Můžu se v té vodě jen tak brouzdat“). Epistemický význam tohoto slovesa by se pak dal formulovat například takto: „Není zde žádný důkaz,

²² Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 50.

který by mi byl překážkou v názoru, že..." Praktickým příkladem jeho užití je: „Na Marsu může být život.“

Klíčem k identifikaci propojení základního a epistemického významu modálních sloves je metaforická interpretace síly a bariéry.

Jediným možným zdrojem síly v epistemické doméně musí být premisa nebo dostupný důkaz. Jedině premisy a dostupné důkazy dále mohou vytvořit blokace, schopné zastavit sílu procesu myšlení. [...] Je zde ale filozofická tradice, která prohlašuje existenci „udělovače svolení“ v epistemické doméně. V podloží mnoha západních filozofických přístupů k myšlení, racionalitě a pravdě je metaforická koncepce univerzálního hlasu, který uděluje svolení k pohybu od premis k správně odvozeným závěrům. Je to hlas čistého rozumu. Mluvit správně znamená mluvit v souladu s tímto univerzálním hlasem. V některých teologicky orientovaných tradicích je tento hlas identifikován s „Božskou myslí“. Zde je správné myšlení myšlením v souladu s Božím Slovem (*Divine Logos*). V neteologických tradicích je tento hlas reinterpretován jako univerzální rozum, který zajišťuje slovo, se kterým má náš rozum být v souladu.²³

Všimněme si, že všechny z výše uvedených příkladů epistemických významů modálních sloves mají společnou strukturu znějící: „Soubor premis nebo důkazů mě nutí tvrdit, nebo mi zamezuje tvrdit, že...“.²⁴ Modalita je tedy odrazem specifické situovanosti mluvčího ve světě, nikoliv univerzální vlastností výroků samotných.

²³ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 54.

²⁴ Ibid., s. 56.

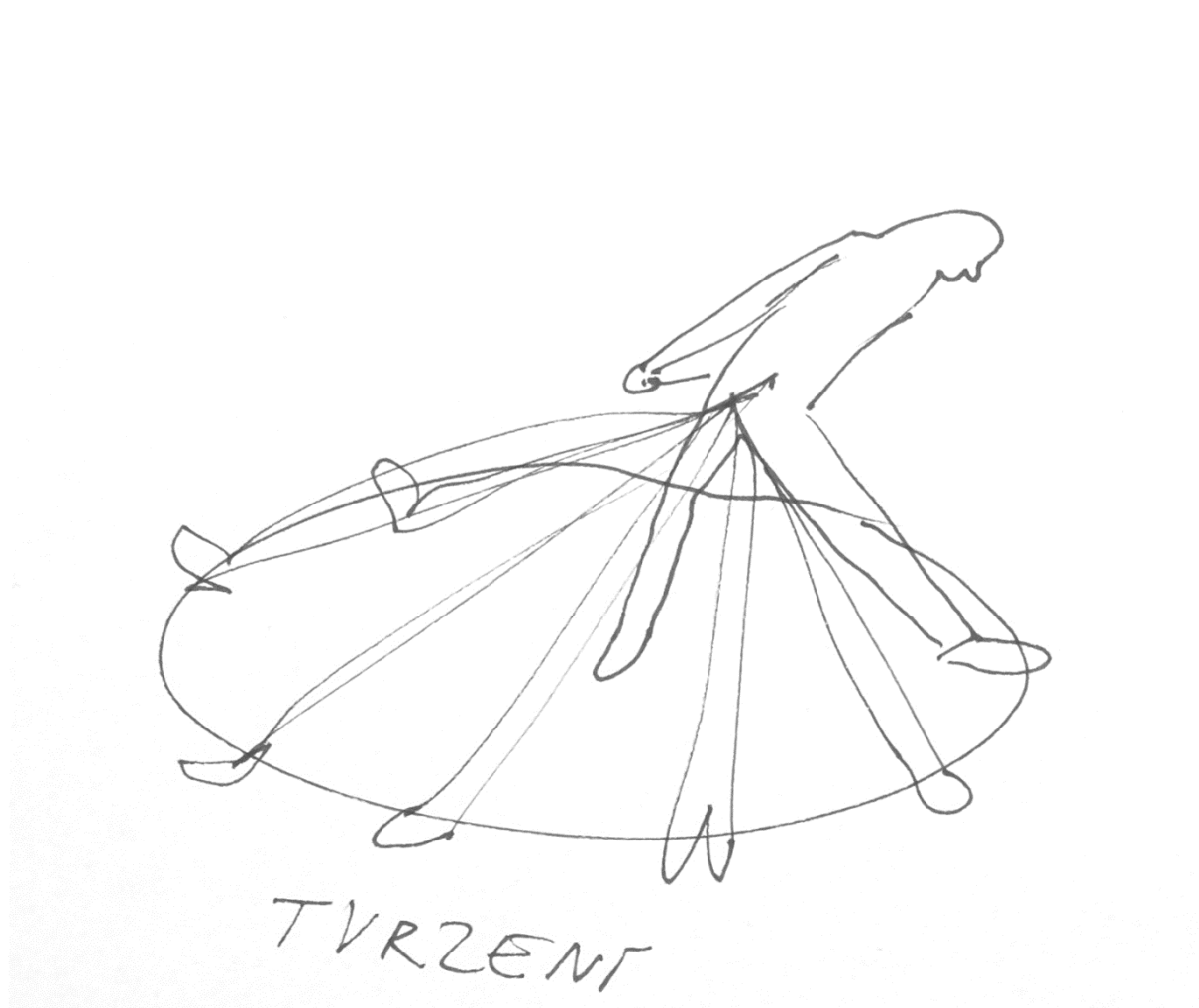
Místa a cesty myšlení

Věta „Z této pozice se ale k výsledku nikdy nedohrabeš“, zmíněná u metaforu MYŠLENÍ JE CESTA poukazuje na další podstatnou metaforu pro výroky a tvrzení – VÝROKY/TVRZENÍ JSOU OHRANIČENÁ MÍSTA. Něco tvrdit znamená podle Johnsona být uzavřen v ohraničeném místě (místě ohraničeném výrokem/tvrzením).²⁵

„V rámci tvého tvrzení by UFO mohlo být reálné.“

„Tyto příklady jsou *mimo*.“

Něco tvrdit, tedy nacházet se v ohraničeném (mentálním) prostoru, zahrnuje existenci jistých hranic. Být v rozporu s tvrzením tedy znamená být mimo ony hranice. Tímto způsobem vstupuje do našeho pojetí myšlení NÁDOBOVÉ SCHÉMA.²⁶



²⁵ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 39.

²⁶ Ibid., s. 39.

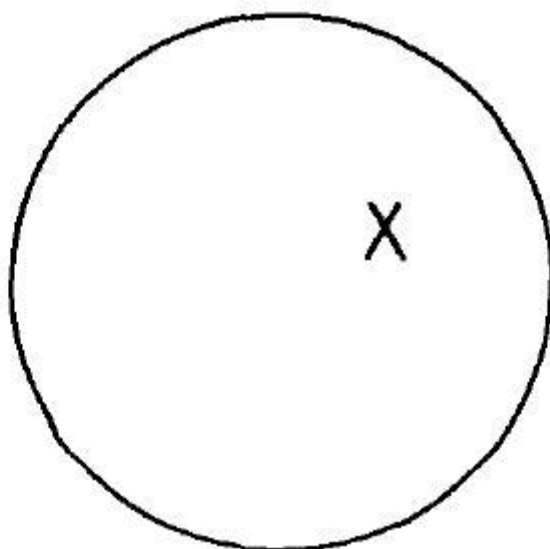


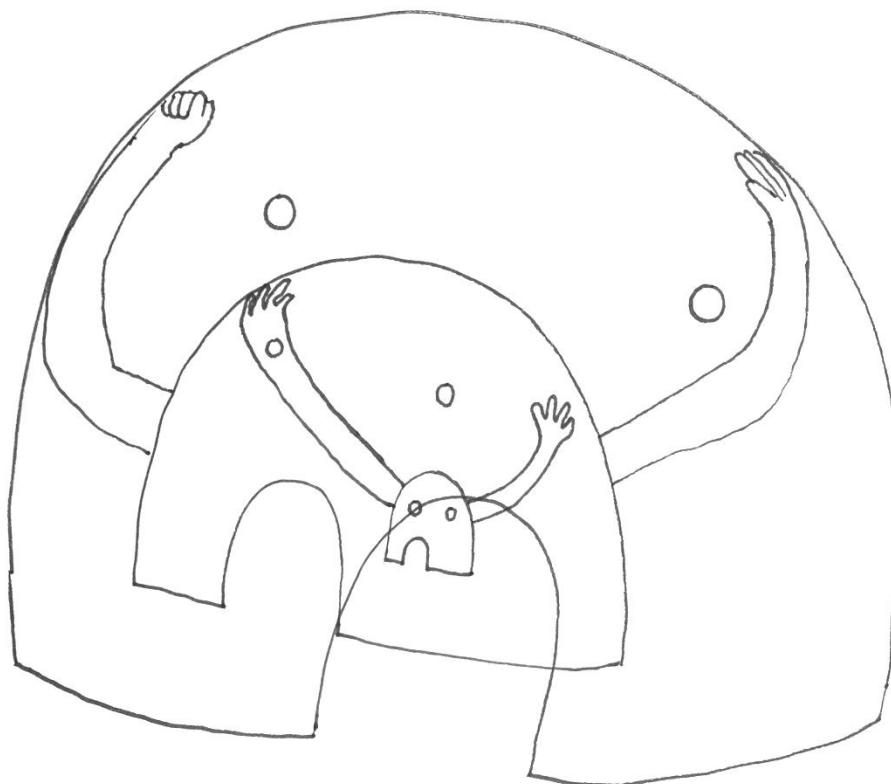
FIGURE 2. CONTAINMENT

*Obrázek 7. NÁDOBOVÉ SCHÉMA podle Johnsona. Ilustrace z knihy *Body in the mind*.*

V souladu s NÁDOBOVÝM SCHÉMATEM je i fundamentální zákon klasické logiky – Zákon o vyloučení třetího. Podle něho není žádná třetí možnost mezi tím mít jistou vlastnost (spadat do kategorie) a nemít tuto vlastnost (nespatat do kategorie).²⁷ NÁDOBOVÉ SCHÉMA, vycházející z elementárních fyzických zkušeností pohybu jakýmkoliv „vnitřním“ prostorem totiž zahrnuje fakt, že můžeme být buďto uvnitř nebo venku uzavřeného prostoru.

Fyzický základ NÁDOBOVÉHO SCHÉMATU dále nabízí zkušenost a vědomí tranzitivity. Představme si situaci, kdy první nádoba (místnost, obal, taška...) obsahuje těleso. První nádoba je uzavřena v druhé nádobě a ta ve třetí nádobě. Zdá se logické, že zmíněné těleso je kromě první nádoby zároveň i v druhé a ve třetí nádobě.

²⁷ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 39.



TRANSITIVITY

Další logickou operací, která má patrně základ v NÁDOBOVÉM SCHÉMATU je negace. Zkušenostním základem negace je lokalizace tělesa mimo nádobu. Věc spadá do kategorie – těleso je uvnitř. Věc nespadá do kategorie – těleso je venku. Cílem kognitivní lingvistiky Lakoffa a Johnsona je poukázat na to, že některé základní logické operace jsou umožněny právě díky elementárním fyzickým zkušenostem.

Metafory užívané pro chápání umění

Pozoruhodnou spojitost mezi metaforickým chápáním filozofie a umění představuje metafora POROZUMĚNÍ JE VIDĚNÍ.²⁸ Vidění je zde bráno spíše jako fyzické a chápání spíše jako abstraktní.

Asi nejvýraznější metaforou, používanou pro chápání umění, je metafora FORMA – OBSAH. Je natolik všudypřítomná, až se zdá diskutabilní, jedná-li se vlastně o metaforu. Než se ponoříme hlouběji do její problematiky, zmiňme ještě související POTRUBNÍ METAFORU, identifikovanou Michaellem Reddym²⁹ jako hlavní prostředek k chápání komunikace. POTRUBNÍ METAFORA zní přibližně takto:

MYŠLENKY (NEBO VÝZNAMY) JSOU OBJEKTY. JAZYKOVÉ VÝRAZY JSOU NÁDOBY. KOMUNIKACE JE POSÍLÁNÍ

Mluvčí dává myšlenky (objekty) do slov (nádoby) a posílá je (potrubím) k posluchači, který je vyndává z nádob. Reddy to dokumentuje na více než sto příkladech anglických slovních spojení, které odhaduje asi na sedmdesát procent z celkového množství slovních spojení, které vůbec používáme pro mluvení o jazyku.³⁰ Zde je několik příkladů v češtině:

„Rád bych *předával* myšlenky mladým lidem.“

„*Pronesl* svou řeč.“

„Takto abstraktní myšlenka nelze *zachytit do slov*.“

„Jde o zcela *prázdné* sdělení.“

„Prostě to *nepobral*.“

Je patrné, že metafora FORMA – OBSAH, používaná ve světě umění, je POTRUBNÍ METAFORĚ velmi blízká nebo je s ní totožná. Obě jsou tak všudypřítomné, až je jejich identifikace matoucí a obě jsou v některých ohledech nebezpečně zavádějící. Na prvním místě zmiňme představu oddělitelnosti a nezávislé existence „formy“ a „obsahu“, která je v metafoře obsažena, ale která podle mého názoru v důsledku neodpovídá realitě. Forma bývá často chápána jako tělesná, materiální, hmotná „část“ uměleckého díla a obsah bývá vnímán jako jeho myšlenka, koncept, motivace vzniku, či příběh s dílem spojený. Některé podstatné umělecké přístupy dvacátého století byly motivovány snahou o osvobození formy, nebo obsahu na úkor toho druhého. Zdá se však, že i u toho nejformalističtějšího díla samotná existence metafora FORMA-OBSAH způsobí „vynoření“ bohatých obsahů onoho díla a naopak u toho sebevíc konceptuálního díla metafora způsobí vynoření jeho formálních specifik. I přes téměř všeobecný konsenzus s tím že „*Medium is the message*“ však tato metafora zůstává téměř neodmyslitelným nástrojem k chápání umění.

Lakoff a Johnson poukazují na hlavní nedostatek POTRUBNÍ METAFORY obsažený v její části MYŠLENKY JSOU OBJEKTY. Implikuje totiž, že jazykové výrazy mají význam samy o sobě, nezávisle na

²⁸ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 108.

²⁹ George LAKOFF – Mark JOHNSON, *Metafory, kterými žijeme*, Brno: Host 2002, s. 23.

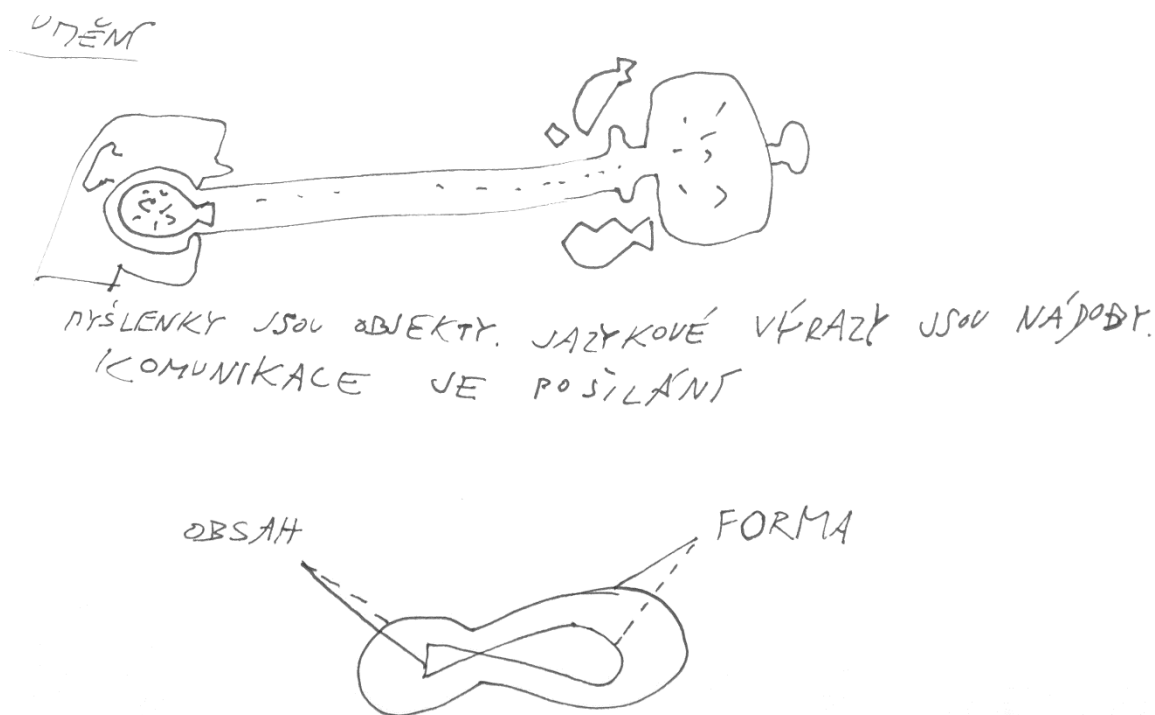
³⁰ Ibid.

kontextu a mluvčím.³¹ Věta „Sedni si na cigaretové místo“ v izolaci nedává smysl, protože „cigaretové místo“ není ustáleným způsobem pro referenci k jakémukoliv objektu. Tato věta ale perfektně dává smysl v kontextu následujícím: Hoteloví hosté přicházejí ke snídani. U jedné ze čtyř židlí je popelník s cigaretami. Je jasné, ke které židli výrok odkazuje. Pokud se nevystřídají hosté, bude význam tvrzení jasný i následujícího dne, kdy už bude popelník s cigaretami pryč.³²

Stejná inkonzistence jako v POTRUBNÍ METAFOŘE, popírající v důsledku kontext a mluvčího se vyskytuje i v metafoře FORMA-OBSAH. V současném umění jsou kontextově specifické reference tak časté, že se zdá, že by bez nich z umění vlastně nic nezbylo. Přesto je metafora FORMA – OBSAH nadále používána, protože je v ostatních ohledech funkční.

POTRUBNÍ METAFORA je založena na SILOVÉM SCHÉMATU v následujících ohledech: zaprvé je zde síla, uplatňovaná na nádobu s myšlenkou, díky níž nádoba (výraz) dostává patřičný tvar („Je Honza doma?“ Vs. „Honza je doma.“). Zadruhé je zde síla, uplatňovaná na posluchače, nutící ho přijmout jeden z typů ilokučního aktu (otázka/příkaz/konstatování). Zatřetí je zde síla, určující intenzitu sdělení („Možná bys měl dávat pozor na lvy.“ vs. „Pro boha dej si pozor na lvy!“). Začtvrté, sdělení myšlenky (poslání nádoby s významem) má typicky nějakou odezvu, či efekt.³³

Příbuznost mezi POTRUBNÍ METAFOROU a metaforou FORMA – OBSAH nás přivádí k další všudypřítomné metafoře UMĚNÍ JE MLUVENÍ.



³¹ George LAKOFF – Mark JOHNSON, *Metafory, kterými žijeme*, Brno: Host 200., s. 23.

³² Ibid., s. 24.

³³ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 59 – 60.

Označení výroku „umění je mluvení“ za metaforu může dokonce vzbudit kontroverzi, protože pro mnohé je tato rovnice „více než metaforou“. Zdůvodněním by mohla být jedna z následujících možností: 1/metaforické mapování mezi uměním a mluvením funguje v obou směrech a 2/množina jevů, označovaná za umění a množina jevů, označovaných za mluvení se v masivním měřítku překrývají. 3/jedno je podmnožinou druhého 4/umění JE mluvení 5/Definice umění (přes četné pokusy) není možná, ale umění se „točí“ kolem mluvení, atd.

Co tím dílem chce říct?

Tenhle obraz je *pocťa* Chittussimu.

Ta socha je *omluvou* za zničenou planetu.

Abstraktní expresionismus byl v té době už jenom snobským *blábolním*.

Myslíš, že se Michael Rittstein už *opakuje*?

Ty kresby tužkou jsou jenom *poznámky*, ale když chci něco opravdu *sdělit*, vezmu si plátno a barvy.

Není cílem této práce rozpracovat dějiny metafory UMĚNÍ JE MLUVENÍ, ani jiných metafor užívaných k chápání umění či filozofie. Cílem této kapitoly bylo spíše navyknout čtenáře na způsob, jímž budou konceptuální metafor a další kognitivní struktury v této práci pojímány. Některé ze zmíněných metafor a Obrazových schémat v následující kapitole navíc budeme mít možnost sledovat na konkrétních příkladech filozofických obrazů.

2. Obrazy filozofie a jejich fyzicky-zkušenostní základ v historickém kontextu

Historie obrazů filozofie bude uvedena středověkými geometrickými schématy. Nejedná se jistě o typické, ani nejstarší příklady tohoto žánru. Většina středověkých geometrických schémat je vázána k teologickým, spíše než filozofickým obsahům. Nemohou být však přesto opomenuta, protože jak bude vyloženo, byla tato středověká vyobrazení v některých ohledech základem pozdějších filozofických obrazů. Hlavní pozornost bude v následujícím textu věnována filozofickým obrazům vzniklým od pozdní renesance do počátků vědecké revoluce – v období, které se překrývá s vrcholnou érou a následným úpadkem plurálních filozofických obrazů. Plurální filozofické obrazy jsou podle Bergerové³⁴ specifickým obrazovým žánrem, v němž jsou různorodé výjevy, schémata a nápisy spojeny do jednotné obrazové plochy. Skladba těchto objektů v obrazové ploše je podřízena koncepčním vztahům, které často dominují nad plynulým zachycením jednotného prostoru. Poukazuje na to, že raně moderní filozofické obrazy, byť ještě kompozičně ukotvené ve středověkém vizuálním řádu, byly založeny na Obrazových schématech, která jsou dodnes srozumitelná a v myšlení rozšířená. Historické putování bude zakončeno analýzou knihy *Speculative Drawing* a kresbami ke knize *Tisíc plošin*, které jsou ve své komplexnosti ojedinělými současnými příklady žánru obrazů filozofie.

V úvodu této studie jsme vymezili obrazy filozofie jako obrazy, které vznikly v přímé reakci na jistý filozofický text, tedy nikoliv obrazy, jejichž autor vycházel z určité filozofie, v obecnějším slova smyslu. U obrazů, předcházejících vědecké revoluci a současnému dělení vědních oborů, je ještě nutné specifikovat, že za obrazy filozofie budeme označovat obrazy, týkající se oblastí, spadajících do filozofie v dnešním pojetí tohoto oboru. Pomineme tak rané vědecké ilustrace, zobrazující viditelný svět (leč často v silně idealizované nebo abstrahované formě). Tyto obrazy, například populární Da Vinciho kresby, se sice mohly vyskytovat ve „filozofickém“ kontextu, z dnešního pohledu je však vnímáme jako technické, mimo jiné proto, že většinou zobrazovaly hypoteticky viditelné a realizovatelné objekty. Naopak filozofické obrazy, o nichž budeme dále hovořit, zobrazovaly filozofické pojmy zejména skrze zástupné metafory a metonymie, což bylo již v době rané modernity reflektováno.

³⁴ Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017, s. 18.

Geometrická schémata středověkého myšlení

Zrod moderního myšlení bývá spojován s ustálením renesanční perspektivy, zahrnující pevné stanoviště racionálního a výlučného pozorovatele. Středověké způsoby zobrazení nevěnovaly obecně prostoru velkou pozornost a podléhaly spíše koncepčním vztahům mezi zobrazenými objekty a prostředím.

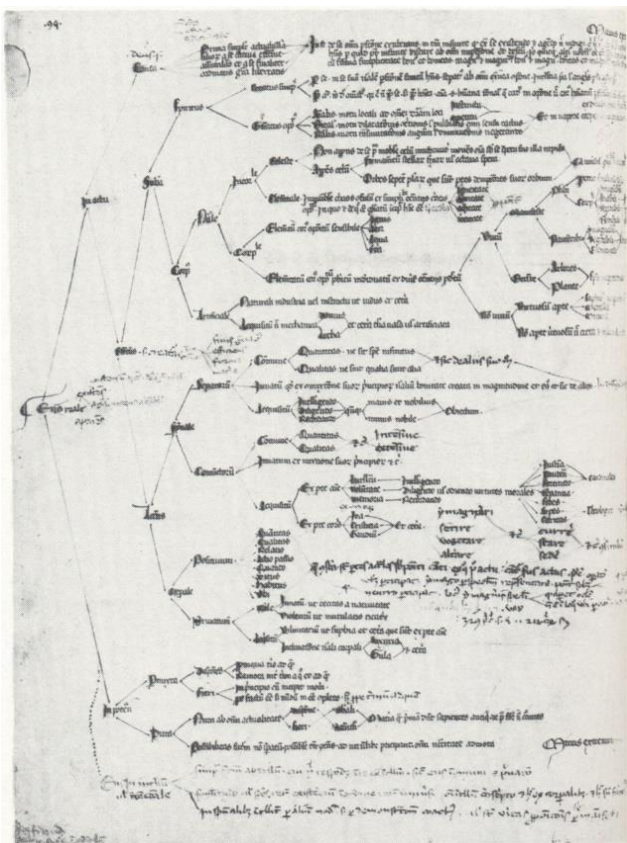
Ústřednost vizuálních schémat ve středověkém myšlení lze doložit velkou rozšířeností diagramů, figurujících jako doprovod rukopisů, nebo samostatně. Z dnešního hlediska různorodé oblasti poznání přitom byly často zachyceny formálně velmi podobnými obrazy, založenými na několika opakujících se geometrických figurách.

Mezi nejrozšířenější grafická schémata vyskytující se ve středověkých rukopisech patří dodnes všeobecně rozšířený stromový diagram (*stemma*), který se vyskytoval v různorodých provedeních od výtvarně strohých diagramů, poskytujících až obsedantně působící pojmové analýzy (obrázek 1), po výtvarně bohaté „stromy“, jejichž slovní část mohla být i vzhledem k omezené velikosti stránky zkrácena (obrázek 2).

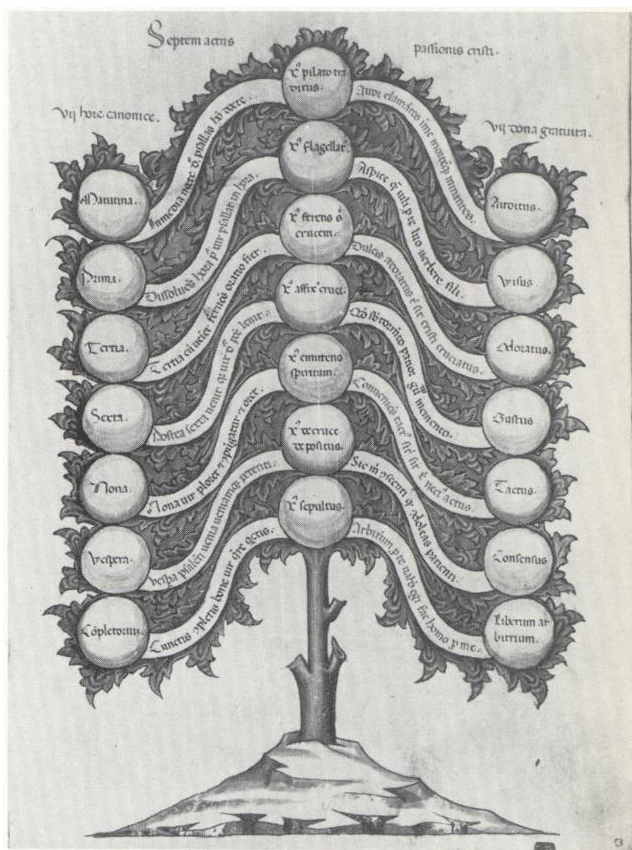
Stromová analýza pojmu „bytí“ zachycená na obrázku 1 tento pojem postupně „dělí na příčinu a následek, následek na substanci a nahodilost a tak dále“, ³⁵ až po vyčerpávající popis domnělých složek existence. Stromové diagramy se z hlediska Obrazových schémat používají dodnes nepozměněným způsobem, jedná se o formu taxonomické struktury, kde je každá „kategorie strukturně reprezentována Obrazovým schématem NÁDOBA. Hierarchie je pak reprezentována schématy ČÁST-CELEK. Každá kategorie vyššího řádu je celek a jí bezprostředně podřízené kategorie jsou její části“. ³⁶ Čáry mezi pojmy vycházejí ze VZTAHOVÉHO SCHÉMATU.

³⁵ Michael EVANS, „The geometry of the Mind“, *Architectural Association Quarterly* (1980), roč. 12, 1980, č. 4, s. 32–55.

³⁶ George LAKOFF, *Ženy, oheň a nebezpečné věci*, Praha: Triáda 2006, s. 280.



Obrázek 1. Stromová analýza "byti" (ens reale), Electorium magnum, přibližně 1323.



Obrázek 2. Strom Kristových utrpení, 15. století.

Strom, zachycený na druhé reprodukci propojuje sedm Kristových utrpení, umístěných na „kmeni“, se sedmi dobami denní modlitby církve a „sedmi přirozenými dary, Bohem zdarma danými člověku: pěti smysly, svědomím/rozumem a svobodnou vůlí“.³⁷ Celé „řádky“ jsou propojeny verši mezi medailony. Jeden z řádků tak spojuje ranní modlitbu (vlevo) se zradou (uprostřed) a se sluchovým smyslem (vpravo). Pojítkem je zde (kromě grafické formy řádku) verš o zpěvu žalmů uprostřed noci „věřícím člověkem, bojícím se smrti“.³⁸ Všimněme si, že vztahy, označené spojením pojmů v různých „stromech“, zobrazují zcela rozdílné logické operace, leč vždy shodně prostřednictvím VZTAHOVÉHO SCHÉMATU. Každá spojující čára z první reprodukce symbolizuje slovní spojení „...se dělí na...“, zatímco druhý strom by se dal chápat spíše jako tabulka, jejíž jednotlivá propojení se nedají popsat žádnou jednoduchou logickou operací, a je tedy sporné, jedná-li se o realizaci stromového diagramu, přestože z tradice užívání stromových diagramů tento obraz zjevně vychází. Velkou četnost zobrazování stromů v mnoha kulturách a variabilitu jeho konceptualizace Lima vysvětluje naší prehistorickou vazbou na reálné stromy. Naprostou dominanci stromového modelu v zobrazení sociálních a rodinných vazeb, oborů poznání nebo druhové příbuznosti Lima vysvětluje jeho schopností „vyjádřit mnohočetnost (reprezentovanou větvemi, větvíčkami a listy) pomocí spojitosti (reprezentovanou základním kmenem)“.³⁹

Nejstarším metaforickým stromem poznání je podle Limy Porfyriův strom. Tento diagram byl ve středověku a renesanci široce rozšířenou pomůckou, která reprezentovala Porfyriovu interpretaci Aristotelových kategorií. „Přestože Porfyrios sám nikdy tuto ilustraci nenakreslil – jeho původní strom byl čistě textový – symbolický Porfyriův strom byl často zobrazován ve středověkých a renesančních pracích o logice a zakládal zdokonalování studia teologie a filozofie napříč staletími.“⁴⁰

Forma tabulky, založená především na numerických, nikoliv koncepčních spojitostech, ve středověku často nabývala podoby staveb, do jejichž jednotlivých cihel, sloupů, či jiných stavebních prvků byly vepsány slovní údaje. Jádrem Věže Moudrosti (obrázek 3) je tabulka o dvanácti řádcích, v níž je první sloupec seznamem ctností a každý řádek výčtem příslušných příkazů.⁴¹ Metafora propojující morálku (cílová doména) a stavbu (zdrojová doména) byla častým motivem středověkých kázání.⁴² V současnosti rozšířená metafora TEORIE JSOU BUDOVY sdílí se středověkou metaforou STUPŇOVÉ SCHÉMA, na základě jehož metaforických odvození je výška asociována s růstem či kumulací různorodých kvalit. Obrázek 4 je reprodukcí obrazu ze spisu *Speculum virginum* z konce čtrnáctého století. Jedná se rovněž o Dům Moudrosti a obraz je kombinací „morální“ budovy a stromového schématu.

³⁷ Michael EVANS, „The geometry of the Mind“, *Architectural Association Quarterly* (1980), roč. 12, 1980, č. 4, s. 32–55.

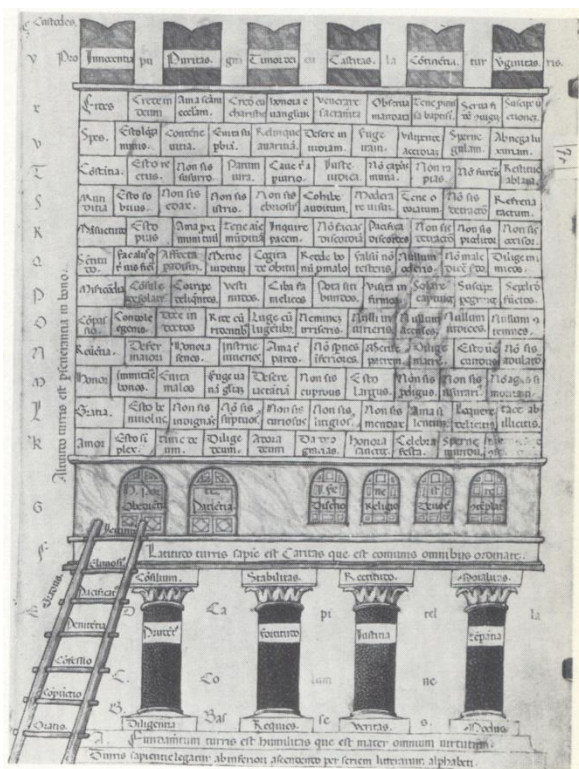
³⁸ Ibid.

³⁹ Manuel LIMA, *Visual Complexity: Mapping Patterns of Information*, New York: Princeton Architectural Press 2011, s. 25.

⁴⁰ Manuel LIMA, *Visual Complexity: Mapping Patterns of Information*, New York: Princeton Architectural Press 2011, s. 28.

⁴¹ Michael EVANS, „The geometry of the Mind“, *Architectural Association Quarterly* (1980), roč. 12, 1980, č. 4, s. 32–55.

⁴² Ibid.



Obrázek 3. Věž Moudrosti, 15. století.



Obrázek 4. Dům Moudrosti, Speculum virginum, pozdní 14. století.

Středověká mysl se jeví obsesivní ve své snaze uložit každému aspektu existence systém a uspořádanost: „čtyři elementy, pět smyslů, šest věků, sedm ctností, plus sedm hříchů a téměř nekonečné množství dalších konceptů“.⁴³ Některá z nejdůležitějších geometrických témat byla zobrazena v geometrických pojmech: konvenční zobrazení kosmu je série koncentrických kruhů, bůh je reprezentován v kruhové aureole, nebo z kruhových elementů, bůh stvořitel třímá v rukou kružítko atd.⁴⁴

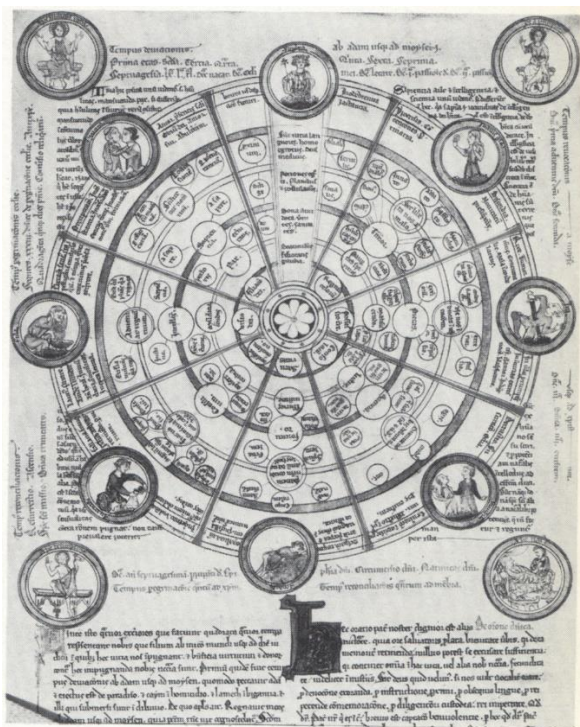
Rozšíření kruhovitých schémat (Založených na KRUHOVÉM SCHÉMATU) mohlo vycházet z kosmologických pozorování a koncepcí, ale středověké mysli také patrně vyhovovala paradoxní kombinace hierarchičnosti (u série soustředných kruhů) a absence začátku (u koláčovitého dělení).



Obrázek 5. John of Sacrobosco, Schéma čtveřic, *De sphæra*, pozdní třinácté století.

⁴³ Michael EVANS, „The geometry of the Mind“, *Architectural Association Quarterly* (1980), roč. 12, 1980, č. 4, s. 32–55.

⁴⁴ Ibid.



Obrázek 6. Přehled pěti sedmiček a čtyřdílné historické schéma, přibližně 1270.

Druhá reprodukce s kruhovitou kompozicí (*Přehled pěti sedmiček a čtyřdílné historické schéma*) je komplexní paralelou mezi hříchy a ctnostmi na jedné straně a zdravím a nemocí na straně druhé. Dále funguje jako shrnutí některých křesťanských etických a historických teorií.⁴⁵ Při čtení od obvodu ke středu jsou hříchy spojeny s nemocemi, člověk s nemocným, Bůh s doktorem, prosby v modlitbě s povzdechy nemocného, a dary ducha svatého s léky.⁴⁶

„Každý aspekt fyzického světa odkazoval ke člověku, ať už k jeho tělesným orgánům, nebo jeho vlastnostem. Tato teorie mohla být reprezentována na antropomorfním, nebo kosmickém příkladu. Jeden implikoval druhý a naopak. Takže jediná figura, lidská nebo diagramatická, pojednávala s vizionářskou intenzitou o vesmíru v jeho komplexnosti, zahrnující čas, hmotu, kosmos, člověka i Boha.“⁴⁷

Schémata a emblémy založené na kruhovém schématu se používaly pro zobrazení kosmu ještě v době rané modernity (a např. v podobě horoskopu se používají dodnes). Pro porovnání se středověkými kruhovými schématy reprodukuje obraz *Příroda a umění* z počátku sedmnáctého století. Tato ilustrace jedné z knih okultisty a fyzika Roberta Fludda představuje kruhový obraz kosmu, v němž lze pozorovat nové, aktivní pojetí člověka. „Opice představuje člověka, nebo spíš lidskou dovednost napodobovat [...]. Zdá se, jako by zde člověk poněkud ztrácel na důstojnosti, získal však moc.“⁴⁸ Opice, obklopená světem živlů, v rukou třímá řetěz, kterým je napojena na nebeská tělesa (reprezentovaná ženou) a ta jsou dalším řetězem spojena „se samotným božstvím, jež je zde

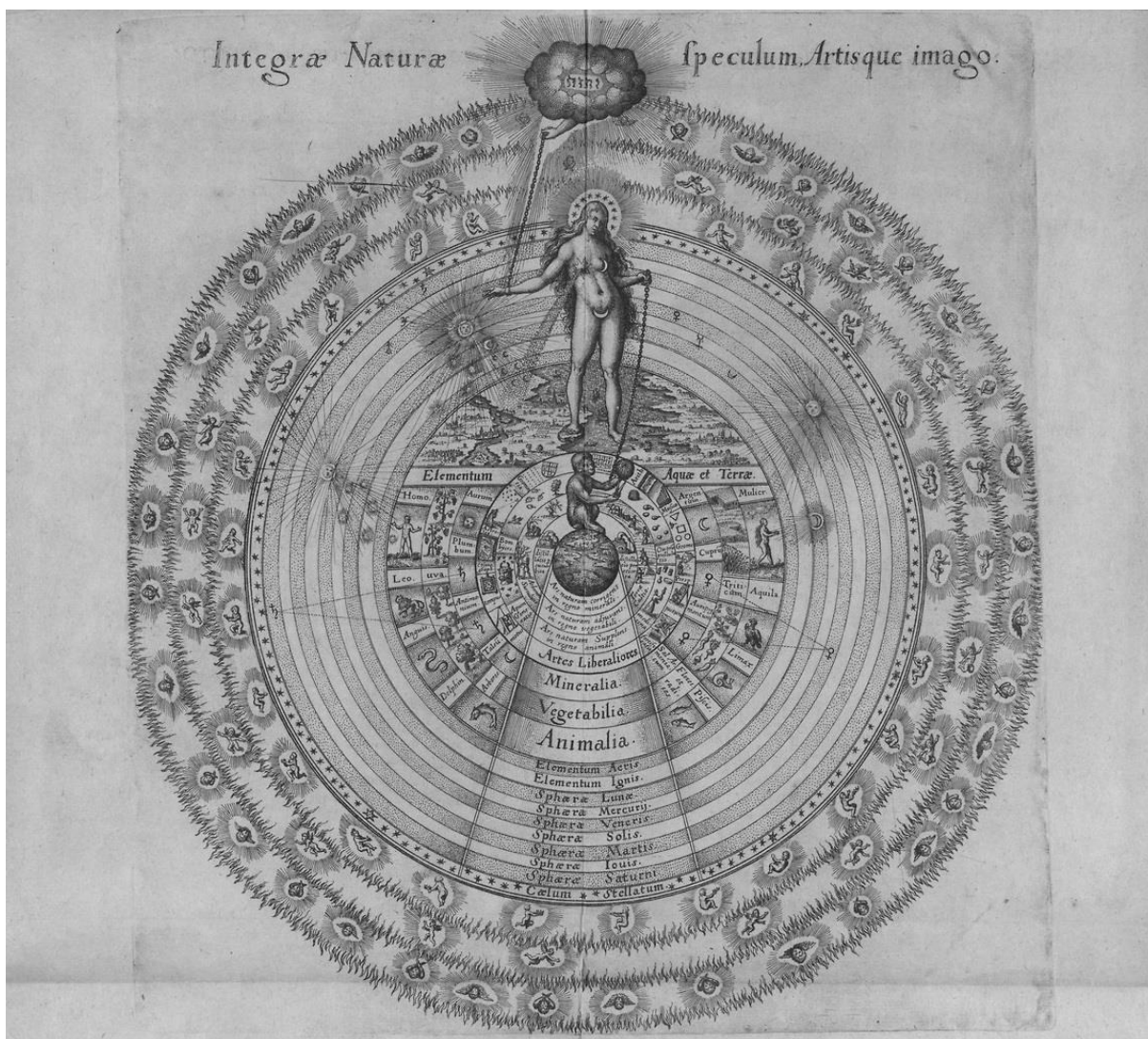
⁴⁵ John Tresch pro takovátou vyobrazení užívá pojmu „kosmogram“ a označuje jím jak zahrnuté objekty, tak konkrétní praktiky (např. čtení, dokazování, či modlení). „Kosmogramey jsou důležité, protože zahrnují úkony [performance], obvykle v obrovském měřítku, nikoliv jen ohraničenou reprezentaci.“ John TRESCH, *Aesthetisc of universal knowledge*, Cham: Springer 2017, s. 23.

⁴⁶ Michael EVANS, „The geometry of the Mind“, *Architectural Association Quarterly* (1980), roč. 12, 1980, č. 4, s. 32–55.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Frances YATESOVÁ, *Giordano Bruno a hermetická tradice*, Praha: Vyšehrad 2009, s. 153.

znázorněno hebrejským Božím jménem v oblaku slávy.⁴⁹ Onou silou, která umožňuje člověku dojít napříč kosmickými sférami kontaktu s bohem, je v tomto případě kabala. Odráží se zde však obecněji rozšířená novověká metaforika, v níž člověk skrze práci a vynalézavost dosahuje poznání. Můžeme pozorovat agilnost některých schémat, která se napříč mnoha stoletími udržela nezměněná, na rozdíl od v nich obsažené metaforiky. Výše představená středověká schémata s Fluddovým, o čtyři století mladším obrazem sdílí autoritativní tón i jedinečnou schopnost vyjádřit pomocí jediné grafické formy velké množství různých významů.



Obrázek 7. Příroda a umění. Robert Fludd: *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*, 1617 – 1621.

⁴⁹ Frances YATESOVÁ, *Giordano Bruno a hermetická tradice*, Praha: Vyšehrad 2009, s. 153.

Cílem tohoto krátkého seznámení s některými nejčastějšími typy středověkých geometrických schémat, bylo poukázat na ukotvení geometrických konceptů ve středověkém myšlení. Ne všechna geometrická schémata, zakládající kompozice středověkých obrazů, se nám jeví podobně smysluplná a „čitelná“ jako tomu bylo u uvedených příkladů. Je více než pravděpodobné, že konceptuálnímu pozadí geometrických kompozic, zakládajících některá středověká vyobrazení, už jen prostě nerozumíme a jeví se nám proto neurčitě „formální“.

Přechod od středověkého k renesančnímu zobrazení filozofie je možno sledovat na rozdílnostech v pojetí dvou fresek – *Triumfu sv. Tomáše Akvinského* (obrázek 8) od florentského malíře di Bonaiutiho (1366 – 1368) a slavné *Athénské školy* (obrázek 9) od Raffaela Santiho (1509 – 1510). Figura sv. Tomáše Akvinského je jasným kompozičním středem prvního obrazu. Už samotná symetričnost obrazu a centrálnost zmíněné figury (BALANČNÍ SCHÉMA, SCHÉMA CENTRUM-PERIFERIE) umožňuje, i bez hlubší znalosti okolních vyobrazení (zahrnujících například „personifikace svobodných umění, teoretických věd, sedm darů Ducha svatého, (...) Platóna, Cicera, Euclida, Svatého Augustina, Pythagora, Donáta, proroky Hebrejské Bible“⁵⁰ a další), odvození základního významu tohoto díla, totiž právě „centrálnost“ postavení dominikánského teologa sv. Tomáše Akvinského.

Podobně schematické je zmenšení a izolace heretických myslitelů (Arius, Averroes, Sabellius), sedících na jakémsi balkónku u nohou sv. Tomáše Akvinského. Ilusivně vystupující platforma, na níž se tito „odpadlíci“ vyskytují, slouží k zviditelnění IZOLAČNÍHO SCHÉMATU, stejně jako jejich vzájemná tělesná pozice (zády jeden k druhému).

Kompozice *Athénské školy*, vzniklé o sto čtyřicet let později, je již plně podřízena perspektivnímu zobrazení, sjednocujícímu všechny výjevy do jednotné kontinuální scény. Podle Bergerové je však *Athénská škola*, v kontextu celkové výzdoby místnosti Stanza della Segnatura, přechodem mezi středověkým a renesančním pojetím prostoru. Další méně známé prvky, objevující se v prostoru místnosti, jako například falešné mozaiky na stropech – oddělené personifikace filozofie, teologie, poezie a práva, jsou z kompozice *Athénské školy* vyloučeny a jsou s ní a mezi sebou navzájem spojeny pouze koncepčními vztahy právě jako u plurálních obrazů.

Bylo by mylné domnívat se, že obrazy v jednotné renesanční perspektivě postrádají Obrazová schémata. Naopak z nich vycházejí například některé známé reprezentace *Athénské školy*. SCHÉMA CENTRUM – PERIFERIE popisuje (skrže postavení figur Platóna a Aristotela) centrální postavení díla těchto filozofů v kontextu celé západní filozofie. Dále gestikulace jejich rukou (obrázek 10) vymezuje aristotelovský horizontalismus k platonskému pojetí poznání od hierarchicky nižšího k vyššímu,⁵¹ pomocí BALANČNÍHO SCHÉMATU A SCHÉMATU MĚŘÍTKO (metafora VÍCE JE NAHOŘE) a tak dále. Obrazová schémata jsou u většiny jednotných obrazů užívajících renesanční perspektivu pouze méně evidentní. U středověkých a plurálních obrazů byla kompozice celého obrazu na Obrazových schématech založena jaksí nepokrytě.

⁵⁰ Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017, s. 30.

⁵¹ Ubaldo NICOLA, *Obrazové dějiny filozofie*, Praha: Knižní klub 2006, s. 115.



Obrázek 8. Andrea di Bonaiuto, Triumf sv. Tomáše Akvinského, 1366 – 1368. Santa Maria Novella. Španělská kaple, Florencie.



Obrázek 9. Raffael Santi, Stanza della Segnatura a Athénská škola, 1508 – 1511. Vatikánský palác.



Obrázek 10. Raffael Santi, Detail gest Platona a Aristotela, Athénská škola. 1508 – 1511. Vatikánský palác.

Plurální obrazy filozofie

V době největšího rozkvětu plurálních filozofických obrazů (cca 1620 – první polovina 18. století) byla již naprostá většina evropských vyobrazení začleněna do jednotné scény, vycházející z renesančního pojetí prostoru. Naopak plurální filozofické obrazy byly složeny z různorodých lokalit, symbolů, nápisů a dalších objektů, spojených primárně koncepčními vztahy. Tato tradice, navazující na středověká geometrická schémata se paradoxně rozvinula u filozofických obrazů na začátku modernity a udržela se až do začátku osvícenství.

Pozdější tisky k filozofickým spisům jsou obvykle konvenční, jednotné (dále singulární) obrazy, bez přímého vztahu k tématům, probíraných v zdrojových textech. Byly to často reprodukce známých obrazů, od renomovaných umělců (Tizian, Poussin)⁵² nebo portréty osob, jimž je daný spis věnován. Tyto obrazy tedy přímo nespádají do kategorie obrazů filozofie vytyčené v úvodu naší studie.

Obrázek 11 zobrazuje tisk, jenž je kombinací moderního singulárního obrazu – jednotné scény v horní polovině a plurálního obrazu v dolní polovině.⁵³ Podobně jako Athénská škola je tedy jakýmsi přechodem mezi zmíněnými dvěma obrazovými režimy.

⁵² Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017, s. 63.

⁵³ Ibid.



Obrázek 11. Gregoire Huret, tisk k disertaci, 1641.

Dříve než se pokusíme zodpovědět na otázku, co bylo podstatou plurálních filozofických obrazů, zaměříme se nyní na jejich funkci, která se již v době jejich vzniku v podstatě shodovala s dnešním intuitivním pojetím těchto obrazů.

Umělecký kritik Roger de Piles v kapitole „O užitečnosti a užití tisku“ (jenž byl součástí pojednání *L'idée du peintre parfait*⁵⁴ z roku 1699) nabízí typologii pozitivních účinků, které se nám díky plurálním obrazům nabízejí: pobavení imitací, vedení pozornosti diváka jasnějším způsobem, než tomu činí

⁵⁴ Roger PILES, 1699, cit. podle Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017, s. 42.

jazyk, rychlé připomenutí zdrojového textu, zpřítomnění nepřítomné věci, možnost porovnání několika věcí naráz a potěcha z krásy uměleckého díla.⁵⁵

Zaměřme se na třetí bod Pilesova výkladu, tedy mnemotechnický potenciál filozofických obrazů. Raně moderní obrazy filozofie byly úzce vázány na mnemotechnické obrazové pomůcky. Prostor obrazu byl rozčleněn na části a figury, odpovídající pojmům a filozofickým konceptům, určeným k zapamatování. Většina z těchto obrazů byla určena ke čtení v určitém fixně daném směru. V některých případech šlo o lineární čtení napříč stránkou, v jiných šlo o více komplikovanou dráhu.⁵⁶ Známa mnemotechnická technika procházení naučeným mentálním prostorem koresponduje s metaforou MYŠLENÍ JE CESTA A DRÁHOVÝM SCHÉMATEM. Některé plurální obrazy byly tedy pomůckami, cíleně designovanými k podpoře mnemotechnických technik.

Rytina *Typus* a další raně moderní obrazy, které svou kompozicí i mnemotechnickou funkcí navazují na středověkou a renesanční tradici, mohou z naší perspektivy propojovat moderní a klasické umění právě svou aktivní povahou, ovlivňující mentální operace jejich uživatelů. Funkce některých známých renesančních uměleckých děl jako mnemotechnických pomůcek a magických talismanů podle mého názoru doposud nebyla dostatečně zhodnocena.⁵⁷ Mnemotechnika v rukou renesančních hermetiků rozšiřovala klasickou mnemotechniku, kterou užívali již antičtí řečníci i středověké církevní autority, na magickou metodu pomocí níž si lze zapamatovat jisté archetypální obrazy, „přičemž paměťovým systémem „míst“ je zde samotný vesmírný řád. Šlo tedy o jistý způsob vnitřního poznání vesmíru“.⁵⁸ Není mým cílem tvrdit, že raně moderní filozofické obrazy přímo navazovaly na nějakou konkrétní ezoterickou tradici, šlo přeci ve své době o součást konzervativní scholastiky, hájící aristotelismus v nejisté době reformace. Jde ale jistě o jeden z vrcholných a posledních výkvětů renesanční „fantazmatické kultury“, která „dávala obrovskou váhu fantazmatům, evokovaným vnitřním smyslem a která se vyvinula do krajní lidské schopnosti aktivně pracovat s a na fantasmatech“.⁵⁹

Reformace byla pokusem o úplné vymýcení této kultury. Katolická reakce, asociovaná s jezuitskou inkvizicí naposledy umožnila ukázat sílu této renesanční kultury a plurální filozofické obrazy se dají pokládat ze jeden z produktů této éry. Výuka, založená na představivosti, introspekci a mnemotechnice, byla ztělesněna v *Mentálních cvičeních* (1596), napsaných Ignáciem z Loyoly. Žáci, ponoření do vlastních mentálních divadel, měli prožívat útrapy pekla, vzkříšení Krista i souboj s démony. „Ponořen do vlastního fantazmatického aparátu, praktikující jedinec participuje – více či méně aktivně – na vývoji scénáře.“⁶⁰ Katolická protireformace, snažící se o obnovu církve a její očištění od renesančního dědictví proti „zlu“ fantazmatické renesanční kultury paradoxně bojovala jeho vlastními prostředky.

Tisky ve filozofických spisech, které se na začátku sedmnáctého století rozšířily celou katolickou Evropou,⁶¹ měly také důležitou roli při silně ritualizovaných filozofických disputacích. Tyto tisky byly opatřeny „instrukcemi“ k jejich použití, psanými v zápatí obrazu. Instrukce určovaly i roli samotných filozofických obrazů do průběhu disputací. Byla pomocí nich poměrně detailně rozvržena role jednotlivých účastníků – kdo bude odpovídat na jaké otázky, kdo bude vykládat určité argumenty a

⁵⁵ Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017, s. 43.

⁵⁶ Ibid., s. 28.

⁵⁷ Jak uvádí Yatesová (2009, s. 156) Boticelliho *Primavera* byla stvořena jako venušský talisman, Dürerova *Melancholie* jako saturnský talisman.

⁵⁸ Frances YATESOVÁ, *Giordano Bruno a hermetická tradice*, Praha: Vyšehrad 2009, s. 195.

⁵⁹ Ioan P. COULIANO, *Eros and the Magic in the Renaissance*, Chicago: The University of Chicago Press 1987, s. 193.

⁶⁰ Ibid., s. 194.

⁶¹ Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017, s. 59.

podobně. Samotné tisky byly během disputací vystaveny na zdech zasedacích místností a fungovaly jako rozvrh programu, podobně jako postery na současných vědeckých konferencích.

Tyto obrazy filozofie rovněž nesly věnování některému z patronů a sloužily tak, podobně jako dnes reklamy, k upoutání pozornosti na danou vzdělávací instituci, zaštiťující filozofické rozpravy, a k přilákání podpory ze strany investorů a politiků.⁶²

Obrazová schémata v plurálních obrazech filozofie

V následující pasáži se seznámíme s rytinou *Typus necessitatis logicae ad alias scientias Capessendas* („Schéma nezbytnosti logiky pro uchopení ostatních oborů poznání“), dále *Typus*, kterou společně vytvořili francouzský grafik Léonard Gaultier (1561 – 1641) a karmelitánský filozof Jean Cheron (1596 – 1673). Toto dílo představuje jeden z vrcholných příkladů raně moderních plurálních obrazů a v celé šíři nám umožní nahlédnout na komplexnost tohoto žánru. Dílo se podle Bergerové⁶³ zakládá na o několik let mladší rytině *Artificiosa totius logices descriptio* („Elegantní popis logiky v její úplnosti“), dále *Descriptio*. Po představení hlavních symbolů a reprezentací na rytině *Typus*, přejdeme k rozboru tohoto obrazu na základě Obrazových schémat.

Následující rozbor bude pokusem o nalezení Obrazových schémat a jejich metaforických rozšíření, typicky užívaných pro chápání racionality. Tyto struktury se vynořují z pozadí určité pojmové oblasti – v tomto případě z oblasti chápané jako racionální, tedy z oblasti filozofie a vědy.

Obě vyobrazení jsou výkladem scholastického a Aristotelovského pojetí logiky. Obě jsou založeny především na Aristotelově spisu *Organon* a Poryphyrově spisu *Isagoge* (který sloužil jako předmluva k *Organonu*) ze třetího století. Je příznačné, že největšího rozkvětu žánr filozofického obrazu nabývá právě v tématu logiky. Z tohoto faktu pramení některé seberefrenční motivy díla. Právě u tématu myšlení (zde konkrétně logiky) dochází ke shodě dostupných prostředků kresby (Obrazová schémata VZTAHOVÉ SCHÉMA, NÁDOBOVÉ SCHÉMA, DRÁHOVÉ SCHÉMA) a samotného principu zkoumané látky (myšlení, logika, dedukce a podobně).

Podrobný rozbor ikonografie a vazby obrazu na zdrojové texty není naším cílem, protože byl již uspokojivým způsobem vypracován. Dříve než přistoupíme k rozboru tohoto obrazu z hlediska Obrazových schémat a jejich metaforických vazeb, musíme však pro seznámení s obrazy nutně nabídnout reprodukci některých hlavních pozorování a interpretací, vypracovaných Bergerovou.⁶⁴

⁶² Susanna BERGER, *Reflection: Engraving Pleasure in Philosophy Teaching Aids*, in: Lisa SHAPIRO (ed.), *Pleasure: A history*, Oxford University Press 2018, s. 95.

⁶³ Ibid., s. 96.

⁶⁴ Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017.



Obrázek 13. Martin Meurisse, Léonard Gaultier, *Artificiosa totius logices descriptio* (Elegantní popis logiky v její úplnosti), 1614.

Logika je na těchto plurálních obrazech, v návaznosti na zmíněná filozofická díla, členěna do tří kategorií – tří mentálních operací: vnímání, posuzování a úsudek. „Skrze vnímání, první operaci mysli, je objekt brán do mysli. Skrze posuzování, druhou operaci mysli, jsou jednoduché myšlenky kombinovány a děleny pro vznik výroků. Ve třetí fázi, úsudku, mysl organizuje výroky do sylogismů.“⁶⁵

Skupinka studentů, zahalených v pláštích stojí ve shluku v dolní části *Typu* a jejich učitel je zve ke vstupu do ohrazeného území poznání, rozprostírajícího se za personifikovanou Logikou, sedící před branou s klíčem v ruce. Samotná „cesta“ však začíná vlevo a vpravo nahoře, odkud se po křivolakých cestách při okraji papíru nejprve musíme „dostat“ dolů k samotné skupince. Za samý počátek putování je možno považovat levý horní roh, kde sedí král Šalamoun se lvy po bocích. Dva poutníci se jej ptají, kde může být nalezena moudrost a kde se nachází porozumění. Text se nachází v pásu v blízkosti jejich hlav (obrázek 14a).

V dalších pásech textu, plazících se na zemi poblíž dvou tazatelů a na protilehlé straně (vlevo a vpravo nahoře), jsou vypsané důvody k filozofování: ignorance, údiv, chuť, zkušenost. Druhý ze tří důvodů – údiv (*admiratio*) je v blízkosti dvou postaviček na útesu a další postavy padající dolů do propasti. Čtvrtý důvod – zkušenost (*experientia*), je vepsán vpravo nahoře podél útesů, na něž se šplhají dobrodruzi s žebříkem. (Obrázek 14b) Nápis u spící postavičky vpravo od horolezců hlásá: „[Moudrost] není nalezena v zemi těch, kdo žijí v potěšení.“ A nápis směřující k horolezcům: „Nehleďte věci, co jsou pro vás příliš vysoko.“ Obě repliky vycházejí z úst dvou mužů, stojících mezi útesy.

Výjev s chatrným mostem, přemostěným lávkou a se dvěma muži – jedním na lávce stojícím, druhým padajícím do vody, je opatřen vysvětlujícími popiskami „Je pošetilé bát se toho, čemu se nemůžeme vyhnout“ (nahore) a „Pro zanedbání moudrosti, uklouzli.“ (dole). (Obrázek 14c) Cesty a další výjevy z „putování“ nás po okrajích stránky vedou směrem dolů k již zmiňované skupince studentů, stojících před branami, vedoucími do ohraničeného území první operace mysli.

V centru tohoto uzavřeného prostranství se nachází nahá žena, označená jako „První operace mysli“ (Obrázek 14d). Pět personifikací, vyskytující se v užším kruhu kolem ústřední figury představuje způsoby, jimiž se může predikát vázat na subjekt: Případek (nahodilost) je například symbolizován starcem, opírajícím se o strom a o hůl, protože „stejně jako stařec nemůže stát bez opory, ani nahodilost nemůže stát bez podpory subjektu“. V „altánech“, rozestavěných v širším kruhu, po obvodu prostranství se vyskytují personifikované Aristotelovy kategorie – deset rodů pojmů. První z nich – Podstata – se nachází vlevo od vstupní brány do první operace mysli. Uvnitř první operace mysli se ještě nacházejí další personifikované pojmy, jako například Analogie (doktor, podávající nemocnému medicínu), či Úplnost (tři objímající se mladíci). U východu, vedoucího do druhé operace mysli stojí personifikovaná Definice s bohatou skupinou zvířat a replika, nacházející se u jejích úst, zní „Odhaluji přirozenost věcí“ (obrázek 14e).

Druhá operace mysli je zobrazena jako prostranství oddělené od první operace mysli zdí (dole), a po bocích a nahoře oddělené od ostatních lokalit horami a lesy. Druhá operace mysli je charakterizovaná jako „schopnost rozumu oddělovat a kombinovat pojmy získané první operací mysli k vytvoření výroků.“ Personifikovaná Druhá operace mysli před vstupní branou v sedě přijímá od dívky smyslová data v podobě květin a plete z nich věnec. Chlapec, který sbírá květiny, představuje smyslová data, dívka představuje „Porozumění, které pomáhá“ („*Apraehensio ministrat*“), (obrázek 14g). Kombinace pojmů do výroků je metaforicky předvedeno jako pletení věnce.⁶⁶

⁶⁵ Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017, s. 77.

⁶⁶ Ibid., s. 99.

Prostranství je zaplněno dalšími personifikacemi lingvistického charakteru. Plačící Hérakleitos například představuje „Přírodní znamení“ (obdoba současného pojmu index), protože pláč je přirozené znamení smutku (obrázek 14f). Na rytině *Descriptio*, z níž *Typus* vychází, je přírodní znamení zobrazeno doutnáním hořící větve na jedné z palem, symbolizujících stavbu výroku.⁶⁷

Brána do třetí operace mysli je rozevírána ženou – personifikovaným Dělením. Třetí operace mysli je z většiny tvořena mořem, na němž pluje několik lodí. Největší z nich, směřující ke vchodu do cílové lokality – Chrámu Moudrosti, reprezentuje sylogismus, ústřední pojem aristotelovské logiky. Sylogismus je minimální krok logického uvažování, který se „musí skládat alespoň ze tří výroků: větší premisy, menší premisy a závěru“.⁶⁸ Tyto tři části jsou pomocí popisek reprezentovány jako tři plachty lodi. Žena na zádi je personifikovaná Demonstrace a drží klíč do Chrámu Moudrosti. Na lodi se vyskytují další personifikace – Vůle a Intelpekt.

Další lodě zastupují jiné druhy sylogismů. Menší loď, vpravo od lodi Demonstrace, reprezentuje sylogismus vedoucí k názoru a je obydlena personifikovaným Názorem, Vědou a Vírou. Bortící se loď úplně vlevo je lodí Sofistů. Někteří z nich útočí na chrám moudrosti, jiní padají do vod a topí se. Muž stojící na špičce útesu na ně z pevniny volá: „Nejhorší neštěstí je nevědět, kam směřuješ.“

Sylogismus je rovněž reprezentován ženou stojící na pevnině uprostřed. Tato figura má tři obličej, rovněž odkazující na tři části sylogismu (obrázek 14h). Stany po její levici a pravici jsou různými „místy“ (*loci*) argumentů.

Samotný Chrám moudrosti je kopulovitou budovou, do níž můžeme nahlédnout: dva mniši u vchodu do domu debatují o tom, jestli je „dobrovolné jednání aktem víry, nebo intelektu“.⁶⁹ Pět žen sedí o něco výše a pozoruje debatu. Ženská figura uprostřed je personifikovanou Filozofií a čtyři figury po jejích bocích jsou její personifikovaná odvětví: Matematika, Fyzika, Teologie a Etika. Jednotlivé personifikace jsou označeny popiskami i charakteristickými atributy jednotlivých oborů. Filozofie uprostřed je opatřena popiskou poblíž jejích úst: „Obývám moudrost na nejvyšších místech“. U stropu kopule levituje oválné znamení, připomínající středověká kruhovitá schémata.

Tento popis, vycházející ze studií Suzanne Bergerové, je pouze orientační a selektivní. Některé aspekty díla byly opominuty, čtenář přesto pomocí něj může nabýt představ o smyslu a komplexnosti daného filozofického obrazu.

Rytina *Typus* je emblematickým vyobrazením. Elkins zmiňuje konvenční, neměnné části renesančních a barokních emblémů, které v podstatě odpovídají i moderním obrazům filozofie. „Samotné vyobrazení se obecně nazývalo *pictura* [...]. Doprovodný text, který může být titulky, nadpis, legenda, nebo číslo, se původně jmenoval *inscriptio*. Obvykle je tvořen veršem, frází, větou nebo samotným slovem.“ Jde o nápis nacházející se přímo na obraze a koncepčně i topologicky se váže k určité zobrazené věci – nachází se nad ní, pod ní, vedle, uvnitř či kolem dokola. „U některých emblémů jsou základní *pictura* a *inscriptio* doprovázeny veršovaným popisem, nazývaným *subscriptio*, *declaratio* nebo *epigramma*.“⁷⁰ Tento nápis už je obvykle pod celým vyobrazením a jedná se o obdobu dnešních obrazových popisek, které se nacházejí v bezprostřední blízkosti obrazu, ať už na zdi galerie, nebo na stránce knihy. Tento popisek by v některých případech mohl být rozšířen na delší textovou pasáž nebo celý text knihy.

⁶⁷ Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017, s. 99.

⁶⁸ Ubaldo NICOLA, *Obrazové dějiny filozofie*, Praha: Knižní klub 2006, s. 118.

⁶⁹ Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017, s. 109.

⁷⁰ James ELKINS, *The Domain of Images*, New York: Cornell University Press, 1999, s. 197.

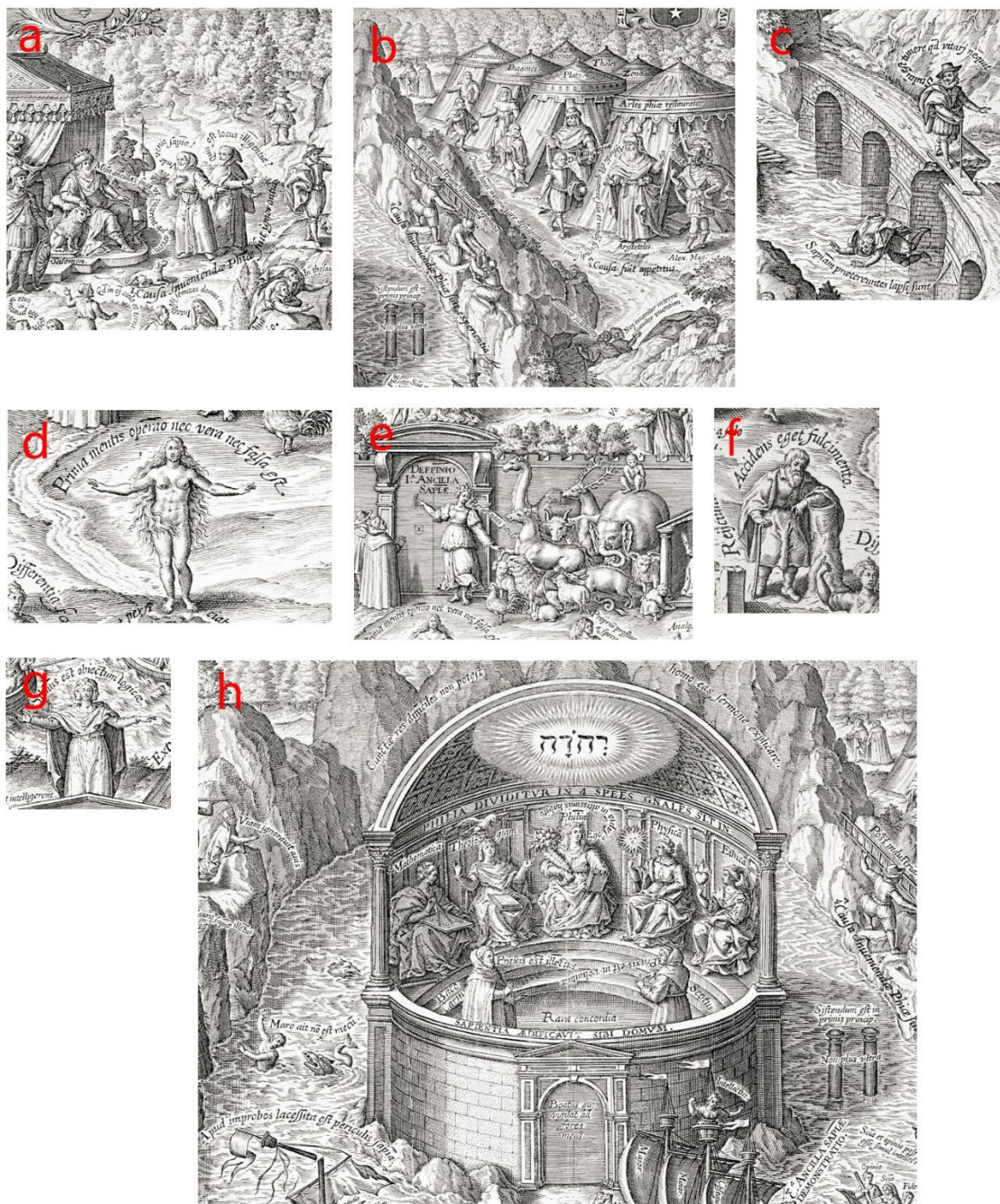
Tenze, vznikající mezi zmíněnými třemi komponenty, je pozoruhodným jevem, který propojuje renesanční a barokní obrazové konvence s dnes běžně rozšířenými médii – od reklamy po současné umění. Jak odhaluje Elkins, „Část fascinace renesančními emblémy a moderní reklamou je tenzí mezi matoucím obrazem, lakonickým *inscriptio* a mobilním, zdánlivě odpojeným *subscriptio*. Tato tenze ovlivňuje čtení i pozorování, když si divák není zcela jistý, kam se má dívat dříve pro vysvětlení.“⁷¹ V širším pojetí se tato percepční hra mezi divákem a třemi komponenty díla – tím co je k vidění, „nápisem“, které dílo nese a názvem/popiskou díla – ukazuje jako jeden z dominantních principů moderního umění, propojujícím Duchampovu *Fontánu*, Magritovu *Zradu obrazů*, Kosuthovu *Jednu a tři židle*, koláže od Barbary Cruger a chce se říct skoro všechna ostatní podstatná umělecká díla vrcholného modernismu (snad mimo umění, které by Duchamp nazval „retinální“). Elkins původ této triády umisťuje do renesance.⁷² Je ale patrné, že jde o obecnější princip sahající přes gotickou sakrální malbu (s přímou vizuální složkou – 1, lokalizovatelnými symboly, např. atributy světců – 2 a konkrétní, ale oddělnou textovou „popiskou“, v podobě fragmentu z Písma – 3) kamsi do ještě vzdálenější historie.

Opustíme-li od historické perspektivy, připomíná tato triáda obecné fenomény kognice – bohatý obraz, pojem a zkušenostní pozadí. Zpět nás od takovéto abstrakce povede fakt, že *pictura*, *inscriptio* i *subscriptio* jsou autory renesančních a barokních emblémů (i modernistických uměleckých děl) cíleně designovány k určitému „blikání“ významu. „Každý úspěšný emblém jemně podvrací divákova nebo čtenářova očekávání, odkloňujíc vidění do čtení a čtení do vidění.“⁷³ V následující pasáži obohatím tři tradičně rozlišované složky emblému o Obrazová schémata, která jsou méně zjevná, hůře lokalizovatelná, ale o to důležitější v procesu jeho „čtení“.

⁷¹ James ELKINS, *The Domain of Images*, New York: Cornell University Press, 1999, s. 197.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.



Obrázek 14. Details z rytiny Typus: a) Král Šalamoun a poutníci b) čtvrtý důvod ke studiu filozofie – zkušenost c) nebezpečí na cestě k moudrosti d) personifikovaná První operace mysli e) personifikovaná Definice f) personifikovaný Příklad g) Intelpekt shromažďuje smyslová data h) dům Moudrosti.

Obrazová schémata v rytině *Typus*

Zopakujme podmínky, pro identifikaci Obrazového schématu: Obrazové schéma se opakuje v různorodých podobách a kontextech, ale s pevnou vnitřní strukturou, která jej umožňuje odlišit od jiných schémat. Dají se z něj odvozovat dedukce nebo na něj vázat metaforická rozšíření. Má evidentní zkušenostně-fyzický původ.

Dominantním Obrazovým schématem, uplatněným v *Typu* je DRÁHOVÉ SCHÉMA, které je základem pro některá dodnes rozšířená metaforická rozšíření, zejména metaforu MYŠLENÍ JE CESTA. Každá dráha je podle definice DRÁHOVÉHO SCHÉMATU⁷⁴ tvořena zdrojem nebo počátečním bodem, cílem, nebo koncovým bodem a sérií navazujících míst spojujících začátek s koncem“. Dráhové schéma funguje v základu nepřeborného množství lingvistických vyjádření. Základním pojivem *Typu* je DRÁHOVÉ SCHÉMA, realizované zobrazením cest, dveří, mostů a dalších. DRÁHOVÉ SCHÉMA je ale primárně přítomné v mysli recipientů, což se dá doložit absencí zobrazení cesty a současnou presencí myšlenky cesty v některých okamžicích – například v pasáži, kde je cesta přerušena mořem, ale přesto je dále při „čtení“ obrazu přítomna. Jak již bylo řečeno, většina raně moderních plurálních obrazů byla určena k čtení po předem stanovené dráze. *Typus* má však patrně dva možné výchozí body – vlevo a vpravo nahoře, z nichž vycházející cesty se střetávají dole u skupinky studentů. Cesta dále pokračuje nahoru středem obrazu skrze jednotlivé fáze operace mysli až k Chrámu Moudrosti.

Bylo by v tuto chvíli příliš spekulativní ptát se, jestli autoři rytiny zvolili za hlavní sjednocující element celé kompozice Obrazové schéma z rozšířené metaforu MYŠLENÍ JE CESTA záměrně (tedy s odkazem na jistý způsob řeči). Je však patrné, že by bez užití tohoto schématu bylo vizuální zobrazení scholastického pojetí logiky extrémně náročné. Užití této metaforu není však jen praktickou volbou. Zmíněná metafora v sobě implicitně nese informace, přesahující rámec prostého přepisu zdrojových textů.

Cesta je například metaforicky propojena se záměrností. Podle Johnsona je masivní rozšíření DRÁHOVÉHO SCHÉMATU založené na identitě fyzické domény (komplex fyzických zkušeností, spojených s chůzí a obecně dostáváním se někam) a domény záměru (přání, úsilí, uspokojení a další mentální stavy, spojené s dostáváním se někam). Tyto dvě domény jsou tak hluboce propojeny, že je se samozřejmostí vnímáme jako identické. „Tento speciální druh párování záměru a fyzického fungování sám o sobě není metaforický, ale zakládá strukturu a odvozeniny metaforu ZÁMĚR JE FYZICKÝ CÍL. [...] Existuje isomorfismus mezi zmíněným párováním a metaforou. Každé prohlášení rovnosti ve zmíněném párování odpovídá také prohlášení korespondence v metafoře.“⁷⁵ Studenta scholastické logiky a fiktivního poutníka z rytiny *Typus* spojuje jistý záměr, vědomá touha putovat/studovat.

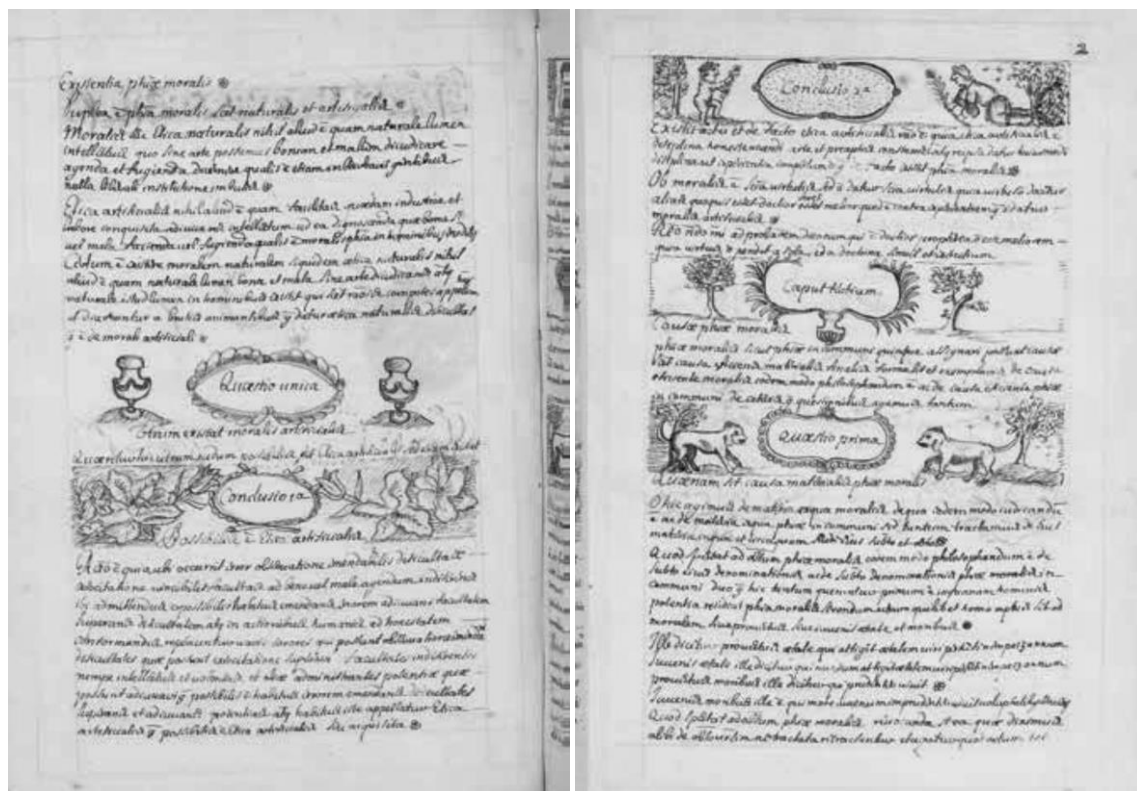
O rozšířenosti příbuzných metafor, sdílejících zdrojovou doménu „cesta“, svědčí další filozofické obrazy. Zápisky z přednášek raně moderních studentů filozofie byly často ilustrovány drobnými kresbami. Tyto výtvary měly improvizovaný charakter, a proto byly na rozdíl od samotného písemného zápisu poměrně inovativní. Měly ozdobnou funkci a také strukturovaly tok textu a činily jej tak přehlednějším.⁷⁶ Charakter těchto vyobrazení svědčí o pojetí studia jako o různých druzích

⁷⁴ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 113.

⁷⁵ Ibid., s. 115.

⁷⁶ Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017, s. 125.

putování. Kresby ze zápisníku Stefana Godarda, studenta filozofie na pařížské univerzitě vyobrazují různé věci, které potkáváme při procházce parkem – sochy a zahradní detaily, zvířata a vegetaci. Svědčí tak o rozšířeném pojetí i praxi zahrady jako místa, určeného ke studiu.



Obrázek 15. Zahradní motivy ze zápisníku Stefana Godarda.

Na konci zápisníku logiky, vytvořeného mezi lety 1669 – 1670 antverpským studentem Van Cantelbekem, umístil její autor dva sloupy se standartou hlásající „Non plus ultra“ (Dále už nic není). „Jsou to sloupy, které měl Herkules umístit v Gibraltarské úžině nebo na konci světa, aby varoval námořníky, aby nevplovali do neprobádaných vod.“⁷⁷

⁷⁷ Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017, s. 131.



Obrázek 16. Van Cantelbeke, *Ilustrace na konci zápisníku*. 1669 – 1670.

Tyto a další příklady poukazují na variabilitu metafor založených na sdíleném DRÁHOVÉM SCHÉMATU. Jak jsme viděli, metafory založené na shodném Obrazovém schématu se mohou lišit jak svou zdrojovou doménou (poutní cesta/cesta parkem/námořní plavba), tak doménou cílovou (studium/čtení/psaní/myšlení).

Druhým Obrazovým schématem, zakládajícím smyslnost *Typu* je NÁDOBOVÉ SCHÉMA a z něj odvozené metafory, v tomto případě POJMY JSOU MÍSTO. Místo, fyzická lokalita, je nejen u *Typu*, ale i u většiny diagramů a na nich založených vyobrazeních variabilní zdrojovou doménou, která se podle potřeby páruje s aktuální cílovou doménou. V případě *Typu* jsou zdrojovou doménou oddělené krajinné lokality. Cílovou doménou jsou zde smyslné celky scholastické logiky. Hranice jednotlivých lokalit jsou ve vyobrazení explicitně vymezeny pomocí zdí, hor a jiných překážek a jasně tak určují, do které oblasti daný pojem (často v podobě personifikace) spadá. Některé tělesné motivy jsou v *Typu* spojeny nádobovým schématem i ve druhém, či třetím řádu, tedy například altán první Aristotelovy kategorie Substance, uzavřený spolu s dalšími kategoriemi v první operaci mysli, je sám „nádobou“ pro další jednotky v něm uzavřené. Samotná rytina *Typus* slouží jako jedna velká nádoba na pojmy scholastické logiky, což může ilustrovat vyjádření typu „...tato rytina *obsahuje* množství symbolů...“.

Typus dále obsahuje Obrazová schémata CENTERUM – PERIFERIE a BALANČNÍ SCHÉMA. Dům Moudrosti se dá vnímat jako centrum, protože je kvalitativně „nejdál“. Můžeme jasně vnímat hierarchii míst, na jejímž vrcholu se dům Moudrosti vyskytuje, což je vizuálně podpořeno levitující sférou, jakýmsi extatickým gravitačním centrem uprostřed něj. Naopak místa, která se od něj vzdalují směrem dolů a do stran na důležitosti ubývají, přestože ne vyrovnaně a plynule. Johnson popisuje metaforické pojetí důležitých věcí, jevů či osob v centru a těch nedůležitých v periferii v návaznosti na zkušenost našich těl, jakýchsi percepčních center, z nichž vnímáme. Jevy, které jsou dál, vnímáme stále slabší, menší, méně intenzivní až po „percepční horizont“, za nímž už věci nedokážeme vnímat jako oddělené jednotky.⁷⁸ Podobně jako u některých dalších Obrazových schémat není schéma CENRUM – PERIFERIE zastoupeno jen jednou, není jednoznačně daný jeden jediný střed. Například jednotlivé operace mysli a další vyobrazené celky mají svá vlastní centra a periferie a pro badatele, píšícího studii o jedné konkrétní personifikaci, se ona figura pravděpodobně krátkodobě stane

⁷⁸ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 124.

jakýmsi centrem celého vyobrazení. Přesto identifikace Obrazových schémat není čistě subjektivní a kompozice rytiny *Typus* dokládá, že její autoři dali popsaným schémátům cíleně vyniknout.

Související BALANČNÍ SCHÉMA se projevuje osovou souměrností a celkovou harmoničností kompozice *Typu*. To, že jakoukoliv kompozici vnímáme jako vyváženou, je způsobeno metaforickým přenosem psychologických sil, které v nás daná kompozice vyvolává a nejedná se o žádný druh doslovné fyzické vyváženosti. BALANČNÍ SCHÉMA umožňuje metaforická odvozování, týkající se vyváženosti scholastické logiky a podobně.

Pozorování *Typu* a některých dalších obrazů filozofie mě vedlo k navržení (Obrazového) schématu PRŮCHOD OTVOREM V PŘEKÁŽCE. Toto schéma se ve filozofických obrazech opakovaně vyskytuje a umožňuje odvozování významu. Některé průchody branami či jeskyněmi před samotným vstupem do první operace mysli jsou smysluplné právě díky tomuto schématu. Johnson jej ve svých studiích neuvádí, ale v některých ohledech se k němu přibližuje SCHÉMATEM UVNITŘ-VENKU (*IN-OUT ORIENTATION*), či schématem NOŘENÍ (*MERGING*). Pracovně nyní budu toto schéma pojímat samostatně, protože některé jeho vlastnosti, uvedeným běžně rozlišovaným Obrazovým schémátům neodpovídají. Průchod otvorem v překážce totiž nemusí nutně znamenat průchod z jedné lokality do druhé, což dokládají idiomy typu „Prošel si těžkým obdobím“, které nutně neimplikují přechod z jedné oblasti do druhé, nýbrž popisují samotný průstup. Některé průchody na *Typu* jsou tohoto charakteru, například brány po okrajích rytiny, které nesymbolizují průstup z jedné signifikantní oblasti do druhé, nýbrž odkazují k samotnému „procházení si“. Naopak zavřené, či otevřené brány mezi jednotlivými operacemi mysli vytvářejí význam na základě Obrazových schémat PŘEKÁŽKA a ODSTRANĚNÍ PŘEKÁŽKY.

Dalším schématem, které Johnson nerozlišuje, ale které naplňuje všechny znaky Obrazového schématu, je schéma DVOJICE. Důvodem, proč zde toto schéma zařazuji mezi Obrazová schémata, je masivní rozšíření dichotomického uvažování v západní kultuře, reflektované ve velkém množství lingvistických i obrazových vyjádření. Samozřejmým důvodem pro vědomí dvojitosti je párový charakter mnoha lidských orgánů a údů běžně viditelných na vlastním těle, následovaný od nejútlejšího dětství nekonečnou sérií dalších fyzických i koncepčních dvojic, protikladů, antonym atd. Schéma DVOJICE sice v *Typu* patrně nehraje důležitou roli, není problém jej na několika místech dohledat: například v zobrazení diskuse dvou mnichů, kteří se v Chrámu moudrosti přou o charakteru svobodné vůle. Ta je „*bud'* aktem vůle, *nebo* aktem intelektu“. ⁷⁹ Na *Typu* se vyskytují další Johnsonem definovaná, z hlediska celkového čtení obrazu však méně podstatná Obrazová schémata, jako MĚŘÍTKO (velikost plachet na lodi Demonstrace se významotvorně stupňuje), OPAKOVÁNÍ (brány mezi jednotlivými oblastmi se významotvorně opakují), PROTISÍLA (dobrodruzi na začátku „putování“ významotvorně čelí gravitaci) MASA – ČETNOST (vnímání množství vojenských stanů, reprezentující různá místa argumentů, patrně je významotvorné), SBÍRKA (rovněž tvoří význam vplétání „smyslových vjemů“ do věnečku ve druhé operaci mysli), ROZDĚLENÍ (tři tváře na osobě Sylogismu mají význam), KONTAKT – (významotvorný je například dotyk Demonstrace a klíče do Chrámu Moudrosti).

Naopak některá schémata v obecném slovy smyslu, která jsou na *Typu* zjevná, se nedají považovat za Obrazová schémata, protože nejsou významotvorná, tedy nezakládají metaforická rozšíření, ani neumožňují dedukce – je to například kruhové rozestavění Kategorii v první operaci mysli. KRUHOVÉ SCHÉMA figurující například v idiomech „Je to furt dokola“, nebo „Už mi z toho jde hlava kolem“ se zakládá na cykličnosti díky komplexnímu metaforickému shluku, týkajícímu se času a opakování.

⁷⁹ Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017, s. 109.

Nemáme však v tuto chvíli žádný doklad o tom, že by se kruhové rozložení objektů, zobrazených na rytině *Typus*, týkalo podobného nebo jiného smysluplného pojetí kruhu, jedná se tedy spíše o obecné formální schéma.

Většina z doposud uvedených Obrazových schémat byla na rytině reprezentována v podobě tělesných motivů. Uvedme ještě VZTAHOVÉ SCHÉMA, které je ve vyobrazení na mnoha místech přítomno implicitně. Toto Obrazové schéma uvádím nakonec, přitom je v obrazové i lingvistické sféře jedním z nejčastějších a nejpodstatnějších. Typickým příkladem je nehmotný, přesto zřetelný vztah mezi mužem na skále, volajícím na loď Sofistů a touto samotnou lodí. Bez VZTAHOVÉHO SCHÉMATU mezi těmito dvěma motivy, by nebylo možné smysl vyobrazení logicky pojmut.

VZTAHOVÉ SCHÉMA se může jevit problematické proto, že je všudypřítomné. Nespočet motivů, vyskytujících se na rytině *Typus*, je propojeno díky tomuto schématu: mezi sousedními lokalitami, zobrazenými na *Typu* je vztah následnosti, protože při pozorování obrazu obvykle bude „čtení“ těchto lokalit časově navazovat. Mezi začátkem a koncem „cesty“ krajinou *Typu* je jiný vztah, vyplývající ze vžitě dichotomie začátek – konec. Jiný vztah je možno pozorovat mezi jednotlivými personifikacemi na lodi Sylogismu, protože se vyskytují ve stejné „nádobě“ – lodi. Mezi jednotlivými Kategoriemi v první operaci myslí je vztah založený mimo jiné na vizuální podobnosti těchto objektů. Ve výčtu vztahů, zprostředkovaných VZTAHOVÝCH SCHÉMATEM by se dalo dlouho pokračovat. Podle Johnsona jsou dvě entity, spojené VZTAHOVÝM SCHÉMATEM typicky sousedící, uvnitř našeho kognitivního pole.⁸⁰ Dalo by se říci, že filozofické obrazy, a především ty plurální, jsou stroje na integraci zmíněných kognitivních polí a na posilování a zmnožování vztahů mezi pojmy, protože vyobrazení jako *Typus* je dostatečně přehledné, aby se jakékoliv dvě jeho části vyskytovaly ve shodném kognitivním poli. Výsledkem je kontinuální síť vztahů, uplatněná podobným způsobem, jako je tomu u některých současných pokusů o obrazovou filozofii (např. kniha *Speculative Drawing*).

VZTAHOVÉ SCHÉMA, jak jsme viděli, ve většině případů není reprezentováno hmotným motivem, přestože například typický stromový diagram je založený na viditelných čarách mezi pojmy. Dalo by se říci, že většina vztahových schémat vyjádřených obrazově je spíše potenciální, protože k jejich aktivaci je potřeba divák, který zapojí specifické schopnosti a znalosti. Přesto však nejsou VZTAHOVÁ SCHÉMATA čistě subjektivní, jak by se mohlo zdát. Tradice filozofických obrazů naopak s sebou nese techniky k jejich vytváření. Kromě typického „linku“ ze stromového diagramu to může být místní sousedství dvou objektů, uplatnění shodné transparentní vrstvy (např. šrafování), vizuální podobnost objektů (např. shodná barva) a další. Základní technikou vytváření vztahů mezi zobrazenými objekty je však zejména samotné jejich umístění na shodnou vizuální plochu. Z uvedených důvodů je VZTAHOVÉ SCHÉMA kritické pro zkušenostní přístup k vědě,⁸¹ vymezující se proti tvrdému objektivismu (objektivismu „božího oka“) i fundamentálnímu subjektivismu. Zkušenostní přístup totiž vědě definuje jako interakci lidského organismu s prostředím (zahrnujícím jazyk, kulturní tradice a hodnoty, instituce, historii společnosti ad.) skrze tělesné struktury.⁸²

Obrazová schémata, jak jsme viděli, sama o sobě v některých případech nejsou lokalizovatelná, přesto že se zakládají na obrazech. Nejsou tedy objektivní v tvrdém slova smyslu. Objektivismus totiž definuje význam jako externí spojení abstraktních symbolů (slov) s entitami ve světě nebo mezi sebou.⁸³ Mezi mnoha objekty, spojenými na základě VZTAHOVÉHO SCHÉMATU žádný viditelný znak

⁸⁰ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 118.

⁸¹ V anglickém originále je užito spojení „*experientialist approach*“, Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 209

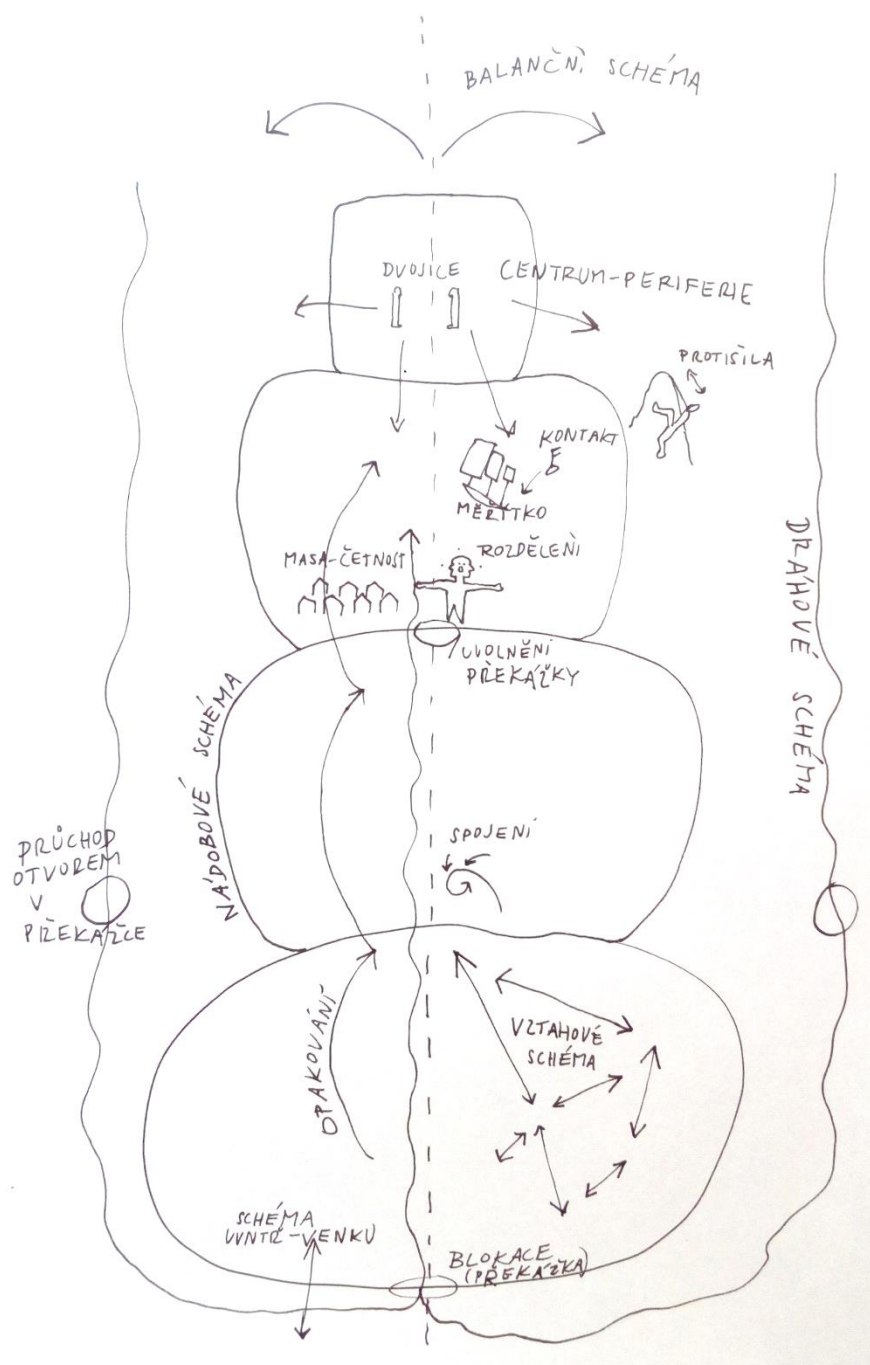
⁸² Ibid., s. 209.

⁸³ Ibid, s. xxii – xxiii.

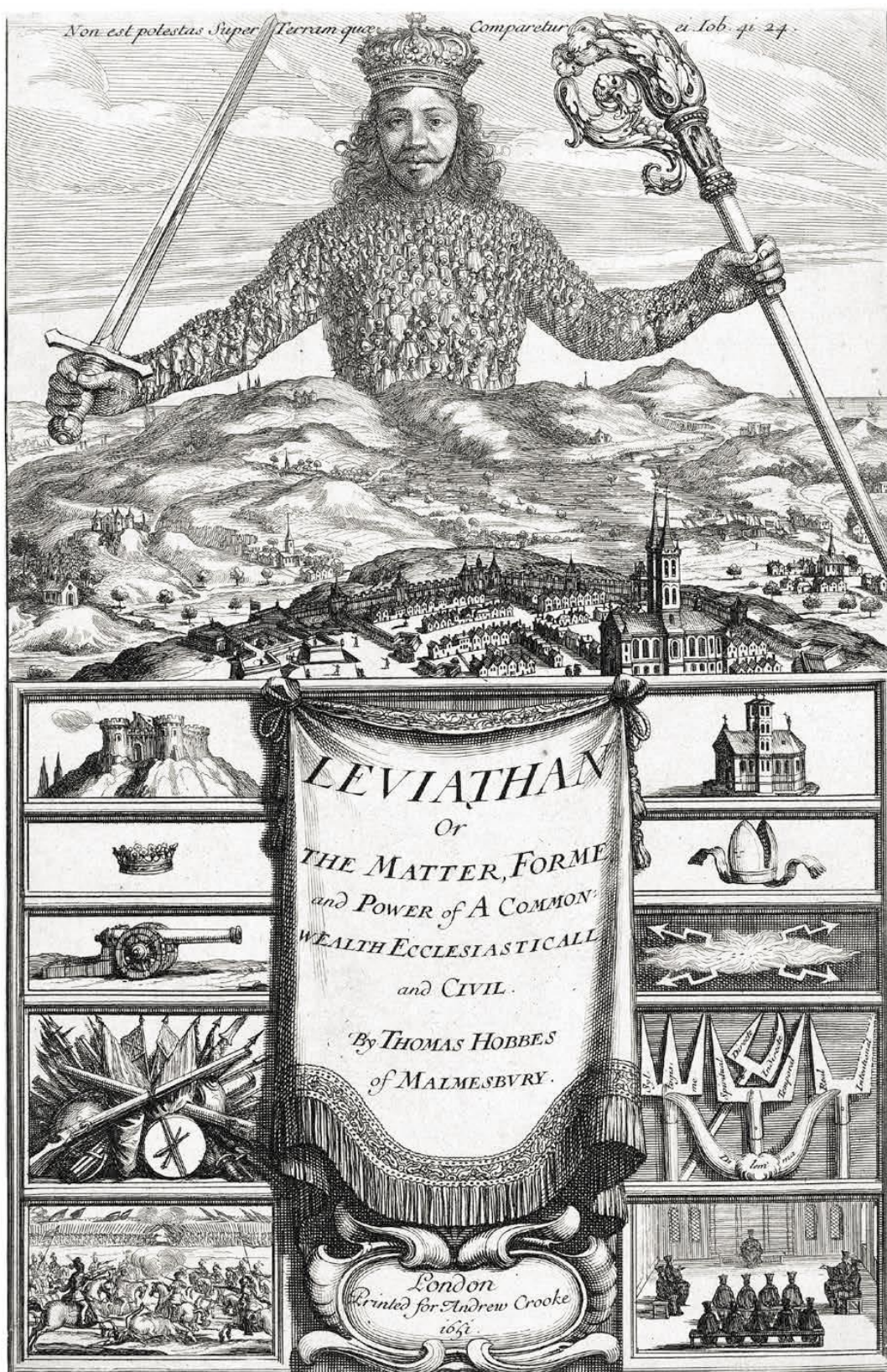
není. Tato spojení však naopak nejsou ani fundamentálně subjektivní, protože pro určitou komunitu diváků shodným a nenahraditelným způsobem zakládají smysluplnost a umožňují odvozování.

Předešlá pozorování Obrazových schémat, shrnutá v příloženém diagramu, navozuje představu struktury dvojitého řádu, skládajícího se z jednotek (pojmu, personifikací apod.) a jakéhosi pojiva, které mezi nimi utváří smysluplné vztahy (Obrazových schémat). Vrátime-li se k ústřední otázce po podstatě obrazů filozofie, nabízí se metafora zdiva, pomocí níž si můžeme zmíněné jednotky představit jako cihly a Obrazová schémata jako maltu mezi nimi. Je zřejmé, že samotný obrazový výčet všech symbolů a objektů v *Typu* obsažených, by bez onoho organizačního pojiva Obrazových schémat, dával jen malý smysl.

Na filozofickém plurálním obrazu *Typus* bylo identifikováno přinejmenším sedmnáct Obrazových schémat, což je více než polovina z celkového počtu (přibližně třiceti) hlavních Obrazových schémat, popsaných Johnsonem. Dvě Obrazová schémata, které Johnson nerozlišuje, byla přidána. Tato vysoká shoda může být vnímána jako příspěvek podporující věrohodnost jeho teorie. Tato analýza rovněž ukazuje doposud neprobádané možnosti aplikace Johnsonovy teorie Obrazových schémat na obrazový materiál.



Některá z méně podstatných Obrazových schémat, figurujících v rytině *Typus*, zásadním způsobem implikují význam u jiných známých filozofických obrazů. Obrazové schéma SBÍRKA, které se na *Typu* vyskytuje v několika marginálních situacích, je základem zobrazení Leviathana, které použil roku 1651 Thomas Hobbes na obálce stejnojmenné knihy. Společenská smlouva, jejíž teorii tato kniha zakládá, je zde personifikována postavou složenou z bezpočtu jednotlivců. Spolu se schématem SBÍRKA se použité metafory zakládají na NÁDOBOVÉM SCHÉMATU (všichni jednotlivci jsou zahrnuti uvnitř jediného „těla“), schématu DVOJICE (moc panovníka se opírá o armádu, symbolizovaném v meči, v první ruce a o církve, symbolizované biskupskou berlou v ruce druhé), schématu MĚŘÍTKO (jednotlivec je nesrovnatelně menší než „Umělý člověk“ státu) a BALANČNÍM SCHÉMATU (osová souměrnost obrazu).



Obrázek 17. Abraham Bosse, Thomas Hobbes. Frontispis knihy Leviathan, 1651.

Obraz Leviathana se dá chápat jako zobrazení vzniku státu,⁸⁴ kdy „Umělý člověk“ ještě není zcela hotový: jeho ruce a hlava jsou již lidské, ale trup se teprve formuje. Toto vznikání, zviditelněné v nedokonalé konstituci velké figury, má paralelu k celkové kompozici obrazu, kdy jeho dolní část je ještě ukotvená ve středověké logice plurálních obrazů, propojených mezi sebou jen koncepčními vztahy a horní polovinou, spojenou již do kontinuální, leč podivně kolážovité scény. Dolní polovina funguje na základě schématu tabulky. Do prvního sloupce spadají atributy a nástroje světské moci (hrad, koruna, zbraně, válečný střet a jeho důsledky) a do druhého sloupce spadají nástroje moci církevní (kostel, biskupská koruna, exkomunikace, „zbraně“ scholastické logiky, filozofická disputace).⁸⁵ Horní polovina (moderní řád) také svojí klidnou silou působí dolní polovině (středověký řád) nadřazeně a harmonicky, nehledě na její doslovné postavení *nad* dolní polovinou.

Schéma SBÍRKA a jeho metaforické rozšíření do metafory jedince, zahrnujícího v aktu reprezentace všechny ostatní, je pozoruhodným motivem, pokud ne vysvětlujícím, tak alespoň reprezentujícím úpadek středověkých plurálních obrazů a současně progresivní posilování perspektivy výlučného pozorovatele. Toto schéma, zobrazující absolutistické společenské uspořádání, v kontextu filozofických obrazů paradoxně předznamenává zrod výlučné postavy umělce – génia a autonomie moderního uměleckého díla. Mnohačetné kombinování Obrazových schémat k reprezentaci filozofických vzorů, popsané na příkladu rytiny *Typus*, se z výtvarného umění i filozofie téměř vytratí a větší důležitosti nabyde teprve ve formě exaktních diagramů, využívaných moderní vědou a technikou.

⁸⁴ Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017, s. 188 – 203.

⁸⁵ Ibid., s. 195.

Úpadek plurálních filozofických obrazů

Jeden z nejznámějších raně osvíceneckých sběratelů filozofických obrazů (a jiných „kuriozit“), Siegmund Jacob Apin (1693–1732), identifikoval dva problémy filozofických obrazů: prvním z nich je arbitrárnost: „[Obrazy] nepředstavují látku takovou, jaká je sama osobě, ale spíše její nahodilé a vymyšlené znaky“.⁸⁶ Pro raně osvícenecké intelektuály byly plurální filozofické obrazy a další mnemotechnické pomůcky již vnímány spíše jako přítěž než jako prostředek k pochopení studovaného předmětu, protože údajně nepřipomínají svůj vzor. „Látka mysli nemůže být odhalena v řeči tělesnými věcmi, jedině metaforicky.“⁸⁷

⁸⁶ Siegmund Jacob APIN, 1731 cit. podle Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017, s. 68.

⁸⁷ Ibid., s. 69.

Námítkám proti plurálním filozofickým obrazům dominoval názor, že se s nimi učenci musejí učit probíranou látku dvakrát: samotnou a ještě v její obrazové reprezentaci⁸⁸. Berger tento pohled spojuje s rozšířením Descartova požadavku jasné oddělených a čistých pojmů.

Duchovní obrat, který postupně vedl k upevnění objektivistického paradigmatu (souvisejícího s diskreditací alegoričnosti a tedy i plurálních filozofických obrazů) má bezesporu hlubší kořeny a nedá se omezit na dílo Reného Descarta. Chtěl bych přesto v krátkosti objasnit neslučitelnost plurálních obrazů filozofie a nastupující Descartovy filozofie. Už samotná čtyři pravidla analytické metody poznání, představená v *Rozpravě o metodě* (1637), se dají brát jako antiteze jakémukoliv poznání zprostředkovanému metaforou, nehledě na to, že Descartes metaforu ve svém výkladu sám nezřídka využívá.

Pohlédneme-li na hypotetický moment, v němž by moderní filozofie v souladu s Descartovými čtyřmi známými pravidly metody, došla „konečné fáze“ svého vývoje, jazyk filozofie by byl čistě „pojmový“ a „jakékoliv prvky figurativního jazyka v nejširším slova smyslu by se prokázaly jako provizoria...“.⁸⁹ Podle Blumenberga považoval Descartes metaforu skutečně jen za provizoria, za to, co ještě zbylo na cestě myšlení od *Mythos* k *Logos* a jsou tedy předurčeny k tomu být nahrazeny logikou.

Filozofie by v oné „konečné fázi“ svého vývoje dále zcela ztratila zájem o historii vlastních pojmů.⁹⁰ Právě historie (ukrytá například v etymologii slov) svádí k jistému druhu předpojatosti, proti níž Descartes varuje. Všimněme si, že etymologie slov a asociace, ukryté v historii pojmů jsou pro mnohé obrazy filozofie – ty historické i současné – nezbytnou součástí.

Vrátíme-li se k prvnímu pravidlu metody, zdůrazňujícímu potřebu jasnosti a odlišitelnosti všech prvků poznání, můžeme sledovat jeho dlouhou tradici, sahající k antické rétorice, „pouze s tím rozdílem, že z nároku na rétora [nároku na oddělenost a jasnost všech prvků jeho výkladu] dělá základní figuru filozofického myšlení, po němž se vyžaduje tatáž jednotnost a jednoznačnost“.⁹¹ Lze hovořit o teoreticko-poznávacím násilí, spojujícím karteziánskou i předešlou tradici, kdy se s poznávaným jevem pracuje tak, aby „vyhovoval našim předpokladům, přístupům, náhledům. Svět, člověk, příroda jsou tu od toho, aby odpovídaly našim poznávacím předpokladům, a v jejich zájmu jsou zvěčňovány, zpředměťňovány“.⁹²

Všímejme si obrovského rozkolu mezi tímto *bezduchým* zpředmětněním (hmota a duše se podle Descarta letmo setkávají pouze v šišince mozkové) a metaforickým zpředmětněním, uplatněným v plurálních filozofických obrazech, reprezentujících abstraktní pojmy skrze shluky postav, architekturu, zvířata a všemožné další existující i neexistující objekty. „Descartes chce jako pozemský anděl vidět vše najednou, chce v intenzivním pohledu spatřit příčiny i následky (což dokáže pouze kontemplace ve spirituálním zření Boha). Domnívá se, že vlastní čisté vědění andělů. Neposkvrněn „hmotou“,

⁸⁸ K úpadku honosných filozofických tisků mohly přispět i restrikce představených Františkánského řádu, kde byly takové tisky postupně zakázány, nejdříve v disertacích studentů, později (1658) i profesorů. (viz. Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017).

⁸⁹ Hans BLUMENBERG, *Paradigms for a metaphorology*, New York: Cornell University Press and Cornell University Library 2010, s. 2.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Břetislav HORYNA, *Teorie metaforu*, Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2007, s. 23.

⁹² Ibid., s. 23 – 24.

usiloval toto vědění předložit v té nejčistší geometrické formě a zredukovat veškerou skutečnost na několik matematických vět a geometrických figur.“⁹³

Zároveň odmítal učení Galileiho a experimenty této nové přírodovědy, která se „nestará o substanci, esenci a první příčiny“.⁹⁴ Pozoruhodné je srovnání plurálních filozofických obrazů se soudobými ilustracemi Descartových spisů, které byly obrazem karteziánského dedukcionismu. Tento druh racionalismu bral místo experimentu za základ myšlení odvozování z určitých intuitivních, obecně sdílených pravd. Dvěma principy, pomocí nichž bylo vykládáno veškeré jsoucno, byly pohyb a hmota.⁹⁵ Bezprostřední uplatnění fyzických, mechanických vzorců, onen pokus o zpředmětnění přírody vedl k důsledkům, z nichž mnohé jsou dnes považovány za slepé rameno vývoje poznání. Přesto v době svého vzniku mohly být brány jako věrohodnější způsob výkladu a zobrazení světa než metaforicky podložené obrazy filozofie.⁹⁶

Mechanistická věda, která se v sedmnáctém století manifestovala jako všeobecná fascinace stroji, vedla i ke známým absurdním důsledkům, jako byl pokus o vytvoření mechanické kachny či budování monumentálních strojů a hydraulických modelů „na jedno použití“, které byly po jejich předvedení ničeny.⁹⁷

Období následující po úpadku plurálních filozofických obrazů však přinášela další vyobrazení stojící na hranici mezi vědeckou kresbou (zobrazením viditelné reality) a filozofickým obrazem (zobrazením založeným především na metafoře). Příkladem mohou být kresby ilustrující koncepcí Schellingovy a Goethovy filozofie přírody. Obraz Prarostliny (*Urpflanze*) vznikl shromážděním mnoha druhů rostlin v jediném exempláři. Obrazové schéma SBÍRKA zde funguje podobným způsobem jako na zmiňovaném vyobrazení Leviathana, leč ve zcela jiném kontextu.

Zobrazení vymyšlené rostliny, vzniklé spojením mnoha prvků z různých rostlinných druhů, je jakousi „filozofickou biologií“, vyjadřující panteistický přístup k přírodě, v jehož rámci je každý detail reprezentací nekonečna, fragmentem čehosi univerzálního a spojení mnoha prvků do jednoho je metaforickou odpovědí na potřebu zobrazení této myšlenky. Panteistický model oduševnělé přírody i formy jeho zobrazení mají samozřejmě dlouhou historii. Naturfilozofie počátku devatenáctého století v tomto směru přímo navazovala na renesanční myšlenku duše světa, která s sebou nesla jistě ikonografické motivy (kruh, vejce, „těhotná postava“ apod.), Goethe nicméně Prarostlinu (*Urpflanze*) považoval za ideální i reálnou zároveň a v jednom ze svých dopisů uvádí, že takováto rostlina „musí existovat“.⁹⁸

⁹³ Friedrich HEER, *Evropské duchovní dějiny*, Praha: Nakladatelství Vyšehrad 2000, s. 427.

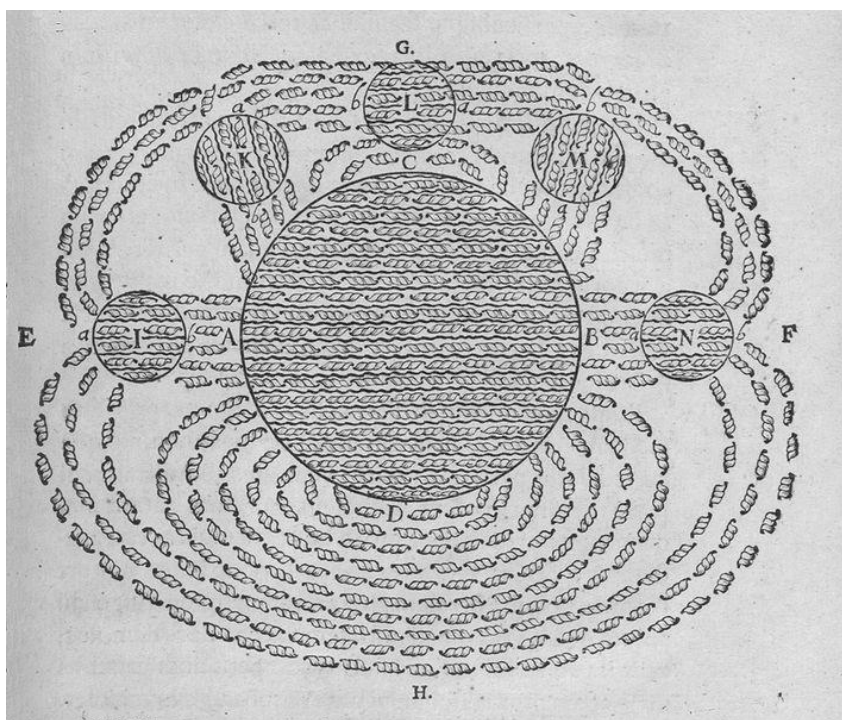
⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ubaldo NICOLA, *Obrazové dějiny filozofie*, Praha: Knižní klub 2006, s. 314 – 316.

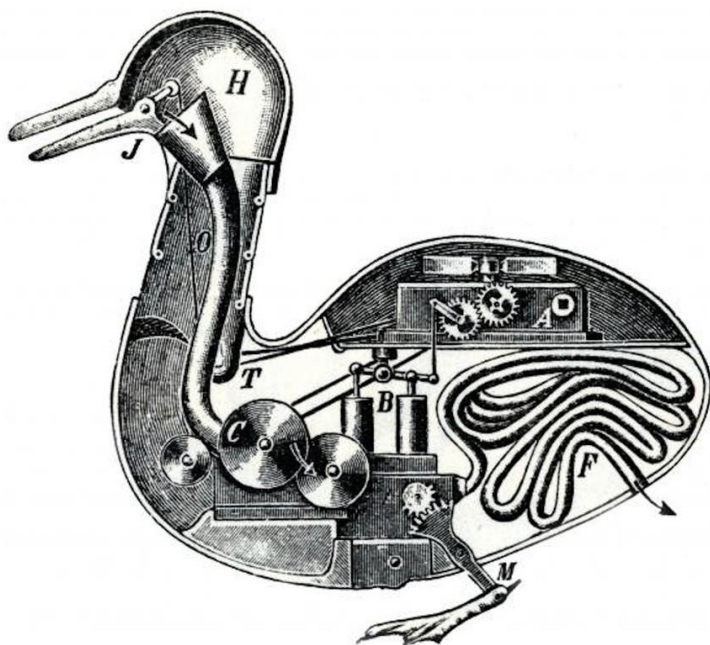
⁹⁶ Optické demonstrace a vizualizace byly pro osvícenské filozofy klíčové, ale obrazy samotné, bez diskurzivního vedení byly redukovány na zavádějící iluze. „Rigorózní vzdělání mělo osvícenským filozofům-akademikům kompenzovat nedokonalé chápání související s chabými, smyslově podloženými informacemi. Nevzdělané masy, sváděné klamnými vizuálními vjemy měly být vedeny logikou (*Logos*) – neomylným slovem.“ Barbara Maria STAFFORD, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Massachusetts: MIT Press 1993, s. 2).

⁹⁷ K rozvoji mechaniky mohlo přispět i renesanční obrození magie. „Pravá artificiální magie“ se zaměřovala mimo jiné na funkční mechanické konstrukce, což je v jistém rozporu s dnešním chápáním těchto disciplín, viz Yatesová, 2009, s. 156 – 158.

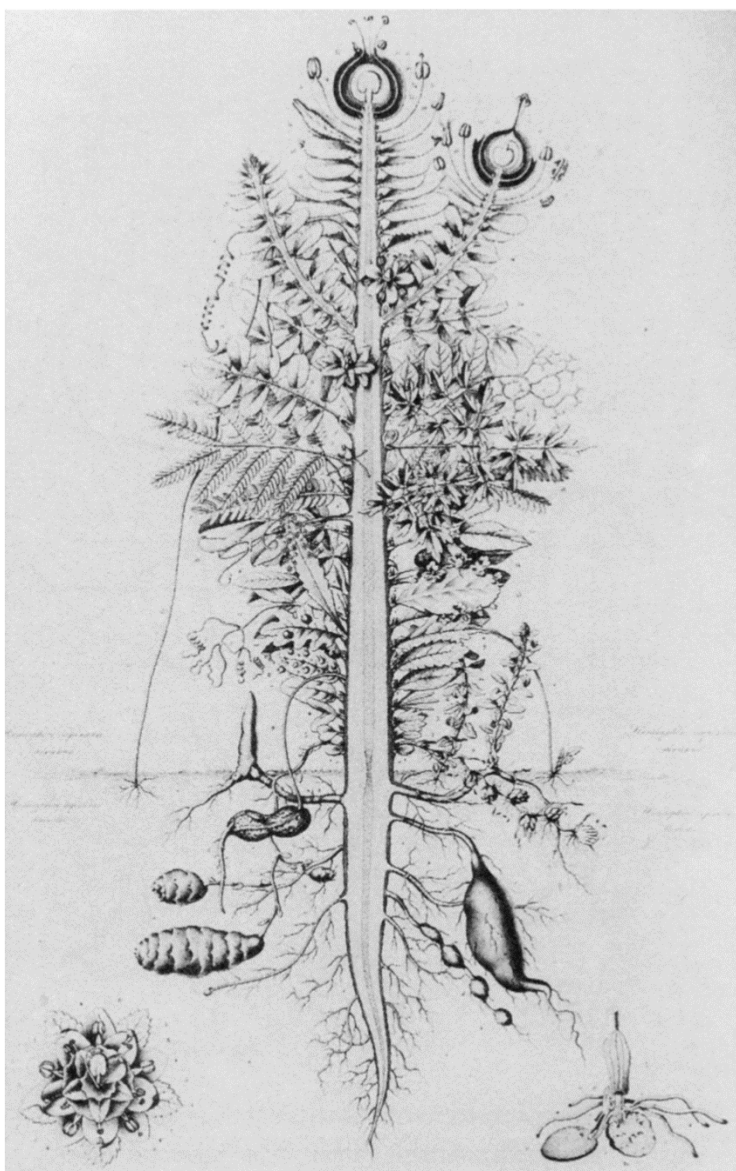
⁹⁸ Ronald Douglas GRAY, *Goethe the Alchemist: A Study of Alchemical Symbolism in Goethe's Literary and Scientific Works*, New York: Cambridge University Press 2010, s. 71.



Obrázek 18. Ilustrace vymyšlených mikroskopických tělísek („Druhá a jemná hmota“) z Descartových Základů filozofie (1644), vysvětlující magnetismus či přenos tepla.



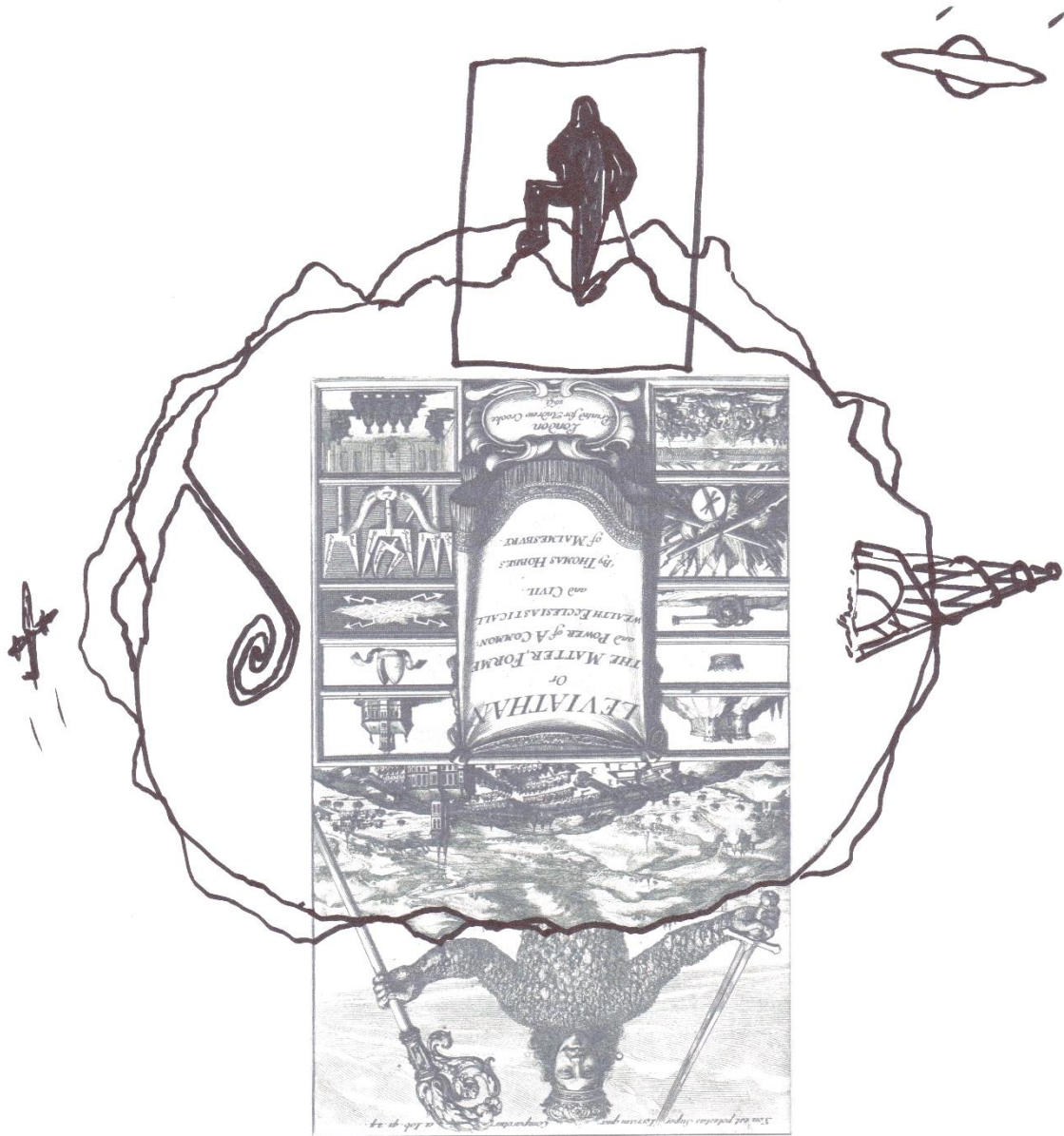
Obrázek 19. Mechanická kachna navržená J. de Vaucansonem (1709 – 1782).



Obrázek 20. Urfplantze (Prarostlina), Pierre Jean François Turpin, 1837. Dřevorytina založená na myšlenkách Johanna Wolfganga Goetha.

Samotný Hegelův idealismus, koncentrovaný v mottu „vše to, co je konečné, není skutečné bytí“.⁹⁹ využívá negace NÁDOBOVÉHO SCHÉMATU. Popření hranic, nejlépe patrné na pohledech do nekonečné dálky Friedrichových obrazů a dalších romantických krajinomalbách, můžeme vnímat rovněž v přímém protikladu k jasně ohraničeným a definovaným duševním prostorům, jak je zobrazovaly například plurální filozofické obrazy. Každý z nich fungoval jako transparentní „nádoba“ přehledně uchovávající pojmy, instrukce a tradici.

⁹⁹ Ubaldo NICOLA, *Obrazové dějiny filozofie*, Praha: Knižní klub 2006, s. 388.



CASPAR + TATLIN + HOBBS + SMITHSON
VS.
U F O

Snaha o vyjádření nekonečna v monstrózní *Urfplantze* (jakýmsi Frankensteinem mezi rostlinami) nebyla jedinou cestou. Idealistická vizualita se vypořádává s myšlenkou nekonečna také nedokončeností – jak je patrné na Goetheho kresbách, které svou „otevřeností“ rovněž popírají NÁDOBOVÉ SCHÉMA. Romantické a idealistické nekonečno bylo ve své době metaforicky reprezentováno dvěma odlišnými obrazovými schémata: SJENOCENÍM a NÁDOBOVÝM SCHÉMATEM (v jeho negativní podobě zrušení hranic).

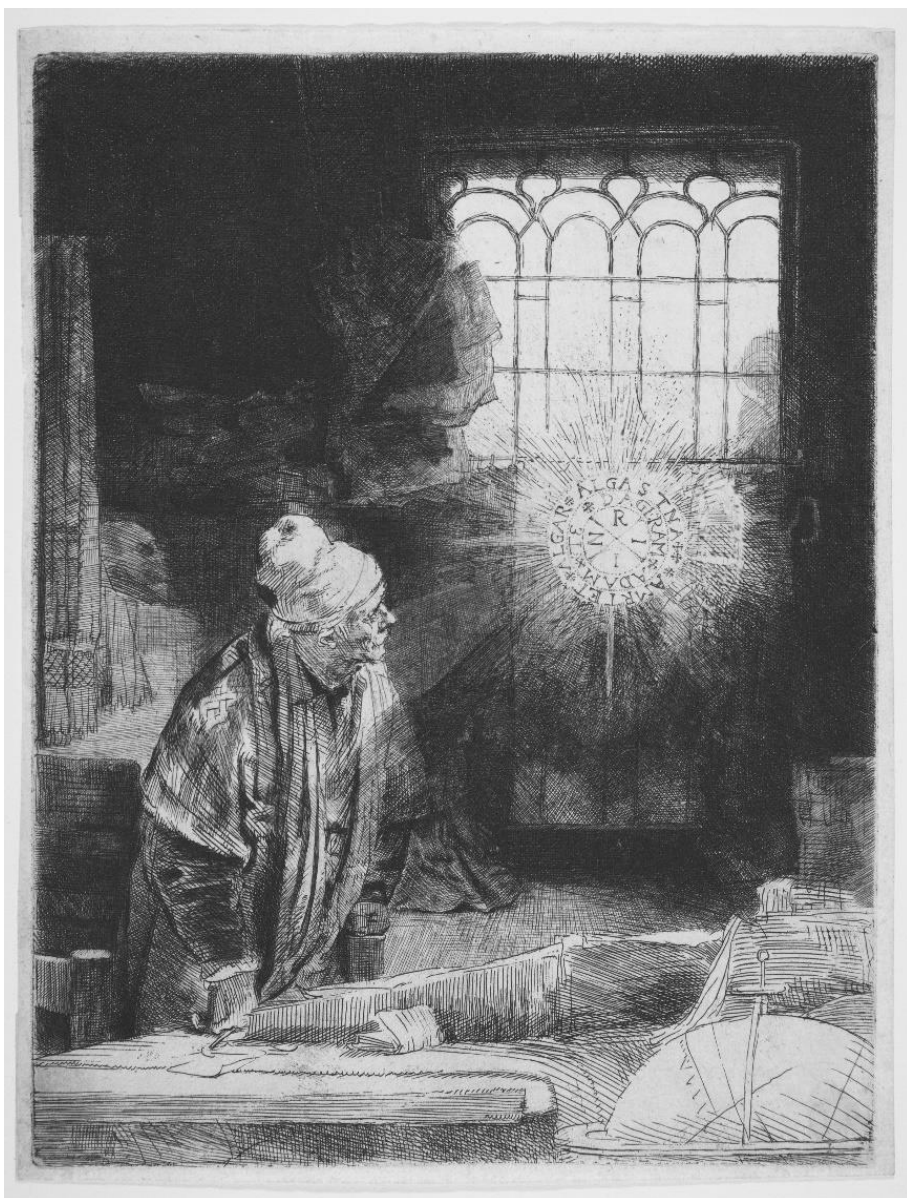


Obrázek 21. Johann Wolfgang Goethe, *Skica hory Etna* (přibližně 1786).

Obraz učence, osvíceného různí, připomínající středověká schémata, byl Goethem vybrán jako ilustrace k *Faustovi* (1808). Ilustrace, zhotovená podle Rembrandtova originálu, se váže k pasáži, v níž Faust hledí na obraz makrokosmu,¹⁰⁰ nacházející se ve spisu věštce Nostradama. Nejdříve je Faust tímto pohledem zasažen („Já v žilách, nervech cítím nový žeh, – znám náhlé štěstí, vroucí, mladé, svaté! – Zda to byl bůh, kdo psal to znamení, ...“)¹⁰¹, ale brzy jej zatracuje, jako pouhou okázalost. Tento zvrat můžeme vnímat jako jasnou reflexi rozkolu se středověkým a raně moderním hieroglyfickým pojetím světa. Filozofické obrazy – komplexní reprezentaci filozofie pomocí metafor, metonymií a obrazových schémat se v souvislosti s akademickou filozofií znovu objevují teprve v nedávném době, po více než třísetleté odmlce od rytiny *Typus* a ostatních plurálních obrazů filozofie.

¹⁰⁰ Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017, s. 71.

¹⁰¹ Johann Wolfgang GOETHE, *Faust*, Brno: Garamond 2017, s. 25.



Obrázek 22. Rembrandt van Rijn, Učenec ve studovně, 1652.

Současné obrazy filozofie

Na následujících stranách představím dvě díla, která představují současné pokračovatele žánru filozofických obrazů. Kniha *Speculative Drawing* a ilustrace ke knize *Tisíc plošin* se na první pohled od historických obrazů filozofie odlišují kvantitou i kvalitou – obě představené práce jsou jaksi početnější (jedná se o kresebné série zahrnující stovky oddělených výjevů), ale v kresebném zpracování a detailech zobrazení nesrovnatelně úspornější a symboličtější. Podstatné jsou však i rozdíly mezi těmito samotnými dvěma nedávno vzniklými pracemi navzájem. Dříve než však k jejich porovnání a rozboru přistoupím, je potřeba alespoň ve stručnosti zasadit tato díla do kontextu jistých intelektuálních a vizuálních trendů, v nichž se prolíná vágní užití filozofických pojmů, vizuálních memů a výtvarných strategií.

Výtvarní umělci, teoretici umění a umělecké instituce v celém západním světě začali okolo roku 2010 do své mluvy a myšlení zahrnovat některé motivy, převzaté ze soudobé filozofie, především z materialisticky orientovaných filozofických směrů označovaných jako spekulativní realismus¹⁰² nebo objektově orientovaná ontologie. Některé prvky těchto filozofií začaly v rukou umělců a kurátorů nacházet více či méně doslovných výtvarných paralel.

Celá tato tendence, v níž se pojí umění a jazyk současné filozofie, neměla žádný sjednocující program ani organizaci¹⁰³, naopak je pro ni charakteristická jakási tekutost a neohraničitelnost, pramenící už ze samotné různorodosti filozofů, z jejichž textů je čerpáno. Naprostá většina výtvarných uměleckých děl asociovaných se zmíněnými tendencemi a příslušnými pojmy (rhizom, aktant, asambláž, nelineární, demokracie věcí, vitalismus, nelidský, plošina, ladění se, ekologie, spekulace, perspektivismus ad.) navíc neodkazuje k žádným filozofickým koncepcím explicitně, spíše zapadá do atmosféry a poetiky těchto pojmů a udržuje dostatečnou míru volnosti interpretace. Potřeba některých umělců balancovat v území, které je bezpečně vzdáleno od ilustrativnosti a symbolismu, ale které je současně jasně identifikováno s jistým kulturním zázemím, mohla přispět k destilaci určitých kolektivně sdílených výtvarných prvků, jež tu bezděčně, jinde sebeironicky poukazují na princip svého vzniku (např. motiv tekutosti v animacích Agnieszky Polske a jejích následovníků, zmnožení a průhlednost vrstev u některých post-internetových objektů, či „vegetativní“ charakter instalací s živými rostlinami).

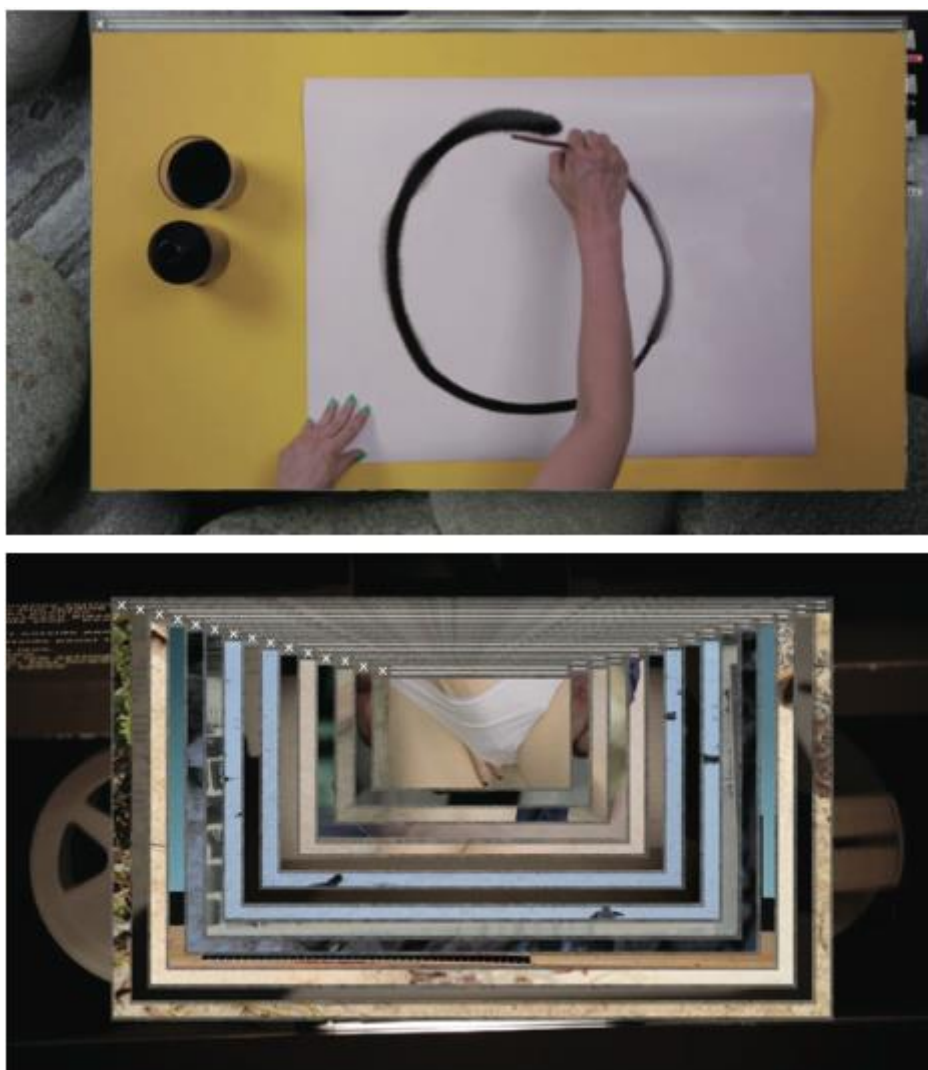
Jedním z výtvarných přístupů, vzešlých z tohoto myšlenkového prostředí, je také nové uchopení diagramu, kresby a komiksu, mající nepochybně oporu v přirozené a odvěké blízkosti kresby a spekulace, vyplývající z rychlého a bezprostředního charakteru kresebného média. Kresba je pro některé současné intelektuální přitažlivá (viz kniha *Speculative Drawing* (2014) nebo komiks *Chronosis* (2021), iniciovaný filozofem Rezou Negarestanim¹⁰⁴) zřejmě také proto, že představuje

¹⁰² Termín spekulativní realismus se rozšířil v návaznosti na konferenci pořádané na Goldsmiths College v roce 2007. Konference se účastnili někteří z nejznámějších filozofů spojovaných se spekulativním realismem: Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman a Quentin Meillassoux.

¹⁰³ Jako sjednocující činitel v této oblasti fungovaly nanejvýš skupinové výstavy, většinou sekundárně přiřazující umělecká díla k filozofickým tendencím: v zahraničí například výstava *Speculations on Anonymous Materials – Fridericanum* (Kassel, 2013/2014), v České republice například výstava *Návrat objektu a neklid věcí* (Kvalitář, 2015).

¹⁰⁴ Reza NEGARESTANI – Keith TILFORD – Robin MACKAY, *Chronosis*, Falmouth: Urbanomic / K-Pulp 2021.

symbolickou i praktickou alternativu k médiu psaného textu. To v některých ohledech odpovídá spekulativními realisty proklamovanému odklonu od filozofické tradice jednostranně zaměřené na jazyk a epistemologii¹⁰⁵. Podle umělkyně a filozofky Patricie Reed je dokonce vytváření nových diagramů, a to spíše spekulativních (odkazujících k možnostem) než popisných (odkazujících k stávajícímu stavu věcí), klíčem k překonání současných globálních krizí a disharmonií¹⁰⁶. Camille Henrot zase hovoří o svých výstavách jako meta-diagramech, jde podle ní o „pravidlo, které vytváří další pravidla“.¹⁰⁷



Obrázek 13. Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, 2013.

¹⁰⁵ Společným přístupem, propojujícím většinu představitelů spekulativního realismu, je kritika korelacionismu, tedy převládajícího (post)kantovského názoru, že vzájemný vztah světa a myšlení je hlavním předmětem filozofie (Quentin MEILLASSOUX, *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*, New York: Continuum 2008).

¹⁰⁶ Patricia REED, „Xenophily and Computational Denaturalization“, *E-flux.com*, <https://www.e-flux.com/architecture/artificial-labor/140674/xenophily-and-computational-denaturalization/> (cit. 19. 1. 2021).

¹⁰⁷ An interview With French Artist Camille Henrot, *Crash*, <https://www.crash.fr/an-interview-with-french-artist-camille-henrot/> (cit. 19. 1. 2021).

Zmíněná díla jsou sice formálně různorodá (od spotřebně odosobněných diagramů Patricie Reed po naivně expresivní zkratku Töpferových kreseb), sdílejí však jistou rodovou podobnost, v jejímž jádru je právě specifické pojetí spekulace a kresby. Ona spekulativnost má u zmíněných děl několik oddělených ohnisek. Například během vzniku knihy *Speculative Drawing* může být jako „spekulativní“ brán samotný pohyb kreslířovy ruky (protože přesně nerozumí textu, jenž je mu inspirací), „spekulativní“ je samotné rozhodnutí propojit práci filozofa a kreslíře (důraz je kladen na experimentální charakter tohoto projektu), navíc je čerpáno především z děl umělců, označovaných za „spekulativní realisty“.

Následující rozbor dvou grafických děl je především pokusem o objasnění jejich fungování z hlediska kognice, tedy toho, co „dělají“ s divákem, jakými prostředky na něj působí. Zajímavé je však také srovnání těchto dvou děl z hlediska kulturního kontextu, v němž vznikla. Kniha *Speculative Drawing* je jasně cíleným, institucionálně zaštitěným gestem, odpovídajícím na výše nastíněnou intelektuální tendenci. Jejím hlavním iniciátorem je mezinárodně uznávaný akademik a filozof Armen Avanessian. Naopak autorem kreseb ke knize *Tisíc plošin* je kanadský ilustrátor Marc Ngui, jehož práce je zakořeněna v DIY grafické scéně a samotné kresby byly primárně publikovány na internetových stránkách uměleckého kolektivu *Happysleepy*. Rozsáhlý kresebný cyklus navíc započal ještě před rokem 2006 (tehdy byly kresby již poprvé vystaveny v galerii) a podle autora má kořeny v grafickém kolektivu *RNA Konnective*, působícím v Torontu mezi lety 1999 a 2001 a zaměřujícím se na „pozorování rapidního růstu technologie a spekulaci o jeho důsledcích v budoucnosti“.¹⁰⁸ Tento kresebný cyklus se tedy dá brát za jakéhosi předchůdce celé popsané spekulativně-kresebné tendence (aniž by se dalo předpokládat, že ji inicioval). Předchází ji i tím, že jde o kresby podle Deleuze a Gattariho, jejichž společná práce předchází vzniku nálepky „spekulativní realismus“ o téměř dvacet let, ale která je pro tento myšlenkový shluk jedním z hlavních inspiračních vzorů.

Speculative Drawing: 2011 – 2014

Asi nejucelenějším pokusem o propojení současné filozofie a kresby představuje kniha *Speculative Drawing: 2011 – 2014* (dále jen „*Speculative Drawing*“). Autor kreseb – berlínský umělec Andreas Töpfer – nejdříve tvořil grafický doprovod k publikacím a událostem *Speculative poetic*, výzkumné lingvistické a literární platformy, založené filozofem Armenem Avanessianem. Töpferova funkce se od zajištění propagačně laděných kreseb přesunula k ilustrování Avanessianem editovaných knih a vyvrcholila v jejich společné knize *Speculative Drawing*. Ta je pokusem o zrušení dominantní hierarchie textu nad obrazem.¹⁰⁹ Extrakce kreseb z předchozích publikací, kde kresby fungovaly spíše jako ilustrace a jejich shromáždění v jediné publikaci spolu s doprovodnými texty, byla pokusem o nastolení jiného schématu.

Budování nových způsobů propojení obrazu a textu přitom v tomto případě není podmíněno vzájemným pochopením výtvarného umělce a filozofa. Domnívám se, že přehlédnutí a dílčí nepochopení mohou být, v případě výtvarného zpracování filozofických textů, naopak jedním z tvůrčích principů. Armen Avanessian konstatuje: „Andreas a já nemůžeme popřít, že vždy, když

¹⁰⁸ „RNA Drawings“, *Happysleepy.com*, 19. 1. 2021, <https://happysleepy.com/blog/rna-drawings/> (cit. 19. 1. 2021).

¹⁰⁹ Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014, s. 19.

pracujeme dohromady a komunikujeme každý v našem vlastním médiu, nevíme, co vlastně děláme“.¹¹⁰

Texty, které se staly základem pro knihu *Speculative Drawing*, byly v jejich původních vydáních doprovázeny Töpferovými kresbami, ale dobře fungují i bez kreseb. Kresby v nich nepřesahují běžnou funkci ilustrace. Pro knihu *Speculative Drawing* však byly texty původních knih extrémně redukovány, takže každá jednotlivá kapitola je jakýmsi shrnutím celé jedné předchozí publikace. Původní ilustrace, převzaté ze zdrojových knih byly často rozšířeny o kresby nové a jejich důležitost pro pochopení celku se výrazně zvětšila.

Textová část *Speculative Drawing* je trojího řádu – na začátku každé kapitoly je shrnut obsah zdrojového textu (1), sám Töpfer některé ze svých kreseb opatřuje krátkými, rukou psanými popiskami (2), k některým skupinám kreseb (sdílející většinou stránku, či dvojstránku), je přidán vysvětlující odstavec textu (3). Podoba textů se tedy od kreseb odvíjí, ale žádný text, vyjma Avanesianova úvodu k celé knize, není o samotných kresbách.

Sebereflexivní pasáže knihy Speculative Drawing: 2011 – 2014

V úvodu knihy *Speculative Drawing* jsou zhruba naznačeny některé možné způsoby, jak samotné dílo teoreticky reflektovat, či kterým problémům věnovat pozornost. Tyto úvahy se dají shrnout v následujících čtyřech bodech:

1. Symbolický status kreseb podle filozofického textu. Kresby mají podle Avanesiana charakter textu, jsou syntakticky propojeny. „Jeho kresby vyžadují a umožňují čtení.“¹¹¹ Přivlastnění rovněž zahrnuje proměnu ontologické specifičnosti vystavených textů a obrazů. „Použijeme – li Piercovu sémiotickou třídu ikona – index – symbol, některé textové pasáže, vyjmuté z jejich původního kontextu, mění svůj symbolický status a stávají se ikonami. A to samé se děje s obrazy, které se k nim pojí; kresby nemají být čteny jako smysluplné a samostatné, ale jako (syntakticky strukturované) série...“.¹¹²

2. Avanesian ve svém komentáři k Töpferovým kresbám naráží na rozšířenou metaforu myšlení kresbou, či myšlení rukou. „Iniciátorem těchto kreseb není hlava, nýbrž ruka.“¹¹³ Jedná se jen o metaforické vyjádření, rozvedení etymologické příbuznosti mezi slovy vidět a vědět, nebo autor naráží na jakousi běžně nepoužívanou psychofyzickou kapacitu, umožňující neobvyklé propojení intelektu, představivosti a jemné motoriky? Töpferova poznámka o myšlení rukou je pro tuto studii podstatná ve dvou směrech. Pokouším se v praxi zaměřit na kvality, které propojení myšlení a kresby může přinést. Za druhé věnujme pozornost tomu, že se metafora může stát aktivním činitelem, determinujícím mentální i jiné procesy, k nimž se vztahuje (a které zdánlivě pouze popisuje).

3. Spekulace jako předtucha. Úkolem Andrese Töpfera, jak Avanesian předepisoval v úvodu knihy, nebylo ilustrovat argumenty zdrojového textu.¹¹⁴ Kresby, které často vznikaly v reálném čase, projektovány na zeď, jako jakýsi performativní doprovod Avanesianových přednášek, byly někdy dokončeny ještě předtím, než filozof dokončil svůj argument.¹¹⁵ Tato skutečnost, na kterou po jedné z

¹¹⁰ Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014, s. 16.

¹¹¹ Ibid., s. 22.

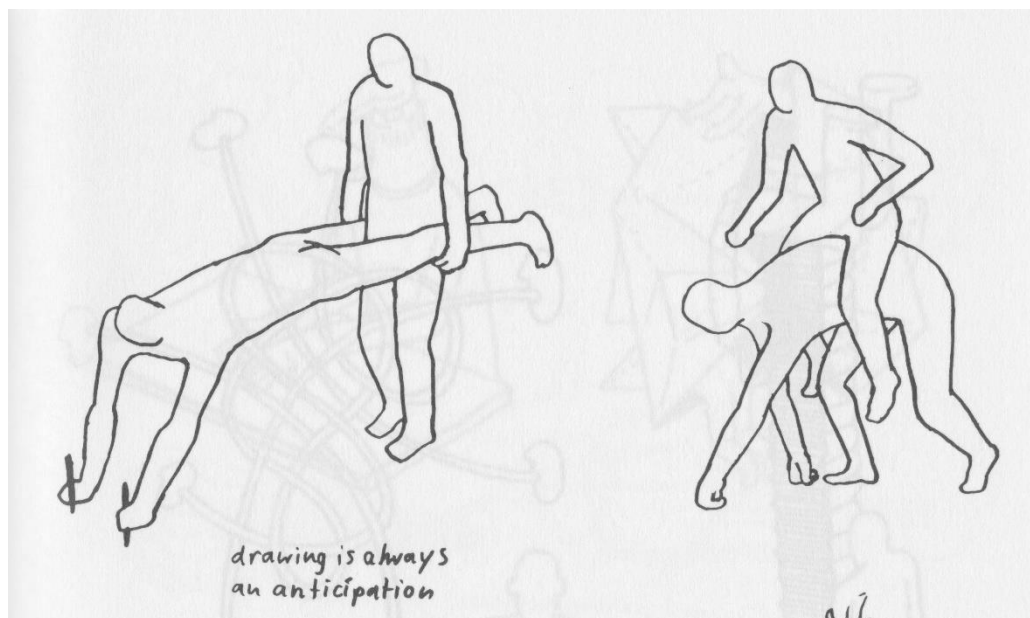
¹¹² Ibid., s. 19.

¹¹³ Ibid., s. 15.

¹¹⁴ Ibid., s. 14.

¹¹⁵ Ibid., s. 14.

přednášek upozornil kdosi z publika, byla pro Avanesiana inspirací pro pojetí těchto kreseb jako „očekávání“, které se mají i u diváka projevit jako „předtucha“, která může být „empiricky nesprávná, ale spekulativně správná“.¹¹⁶



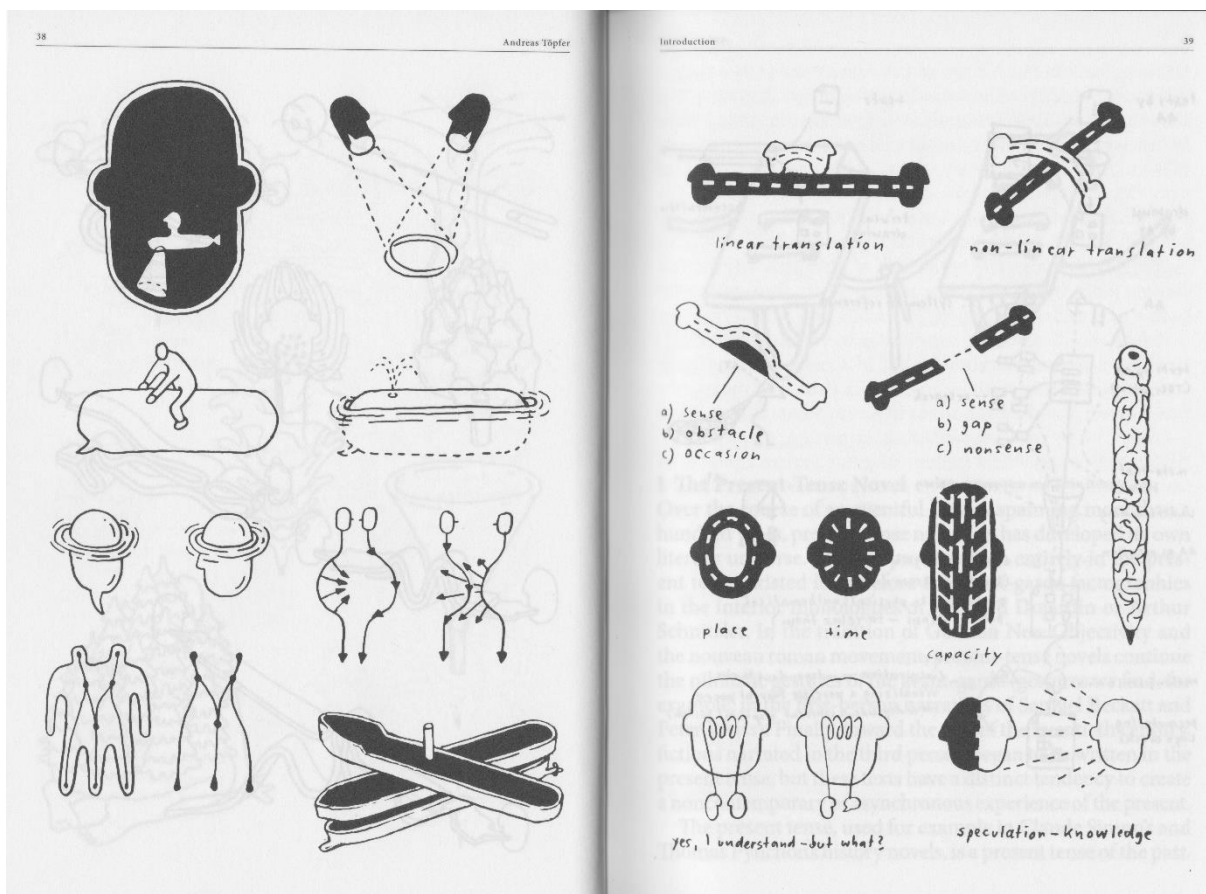
Obrázek 24. „Kresba je vždy anticipací“. Detail z knihy *Speculative Drawing*.

Podle Avanesiana je smyslem jejich práce spekulace, totiž vytvoření spekulativního tvrzení předkládaného divákovi, který toto tvrzení autorsky dotváří. Vhodnějším pojmem k vyjádření povahy spekulace v tomto nivelizovaném pojetí autorství může být přivlastnění. Spekulace tedy zahrnuje přivlastnění dvojité – nejdříve si její autor spekulativním tvrzením přivlastňuje kus reality, posléze si divák přivlastňuje dílo autora. Pozoruhodná je však popsána symetričnost spekulace – předtucha, stojící u jejího zrodu, se opakuje i na straně recipienta v podobě zrození další, pozměněné předtuchy.

Opakované narážky na realitu filozofickou a realitu spekulace, jejíž doménou je v tomto případě kresba, však zůstávají neobjasněny. (Všimněme si odlišnosti v rétorice autora kreseb podle knihy *Tisíc plošin* a autorů *Speculative Drawing*. První z těchto prací, podle jejího tvůrce byla motivována snahou objasnit složitý filozofický text, ta druhá naopak odklonem od jeho původního smyslu.)

4. Mezi systémem jazykových a kresebných znaků je hluboká propast. Převod kresby do obrazu, nebo obrazu do kresby vždy pozmění smysl původního sdělení, vždy bude něco přebývat, nebo něco chybět.

¹¹⁶ Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014, s. 15.

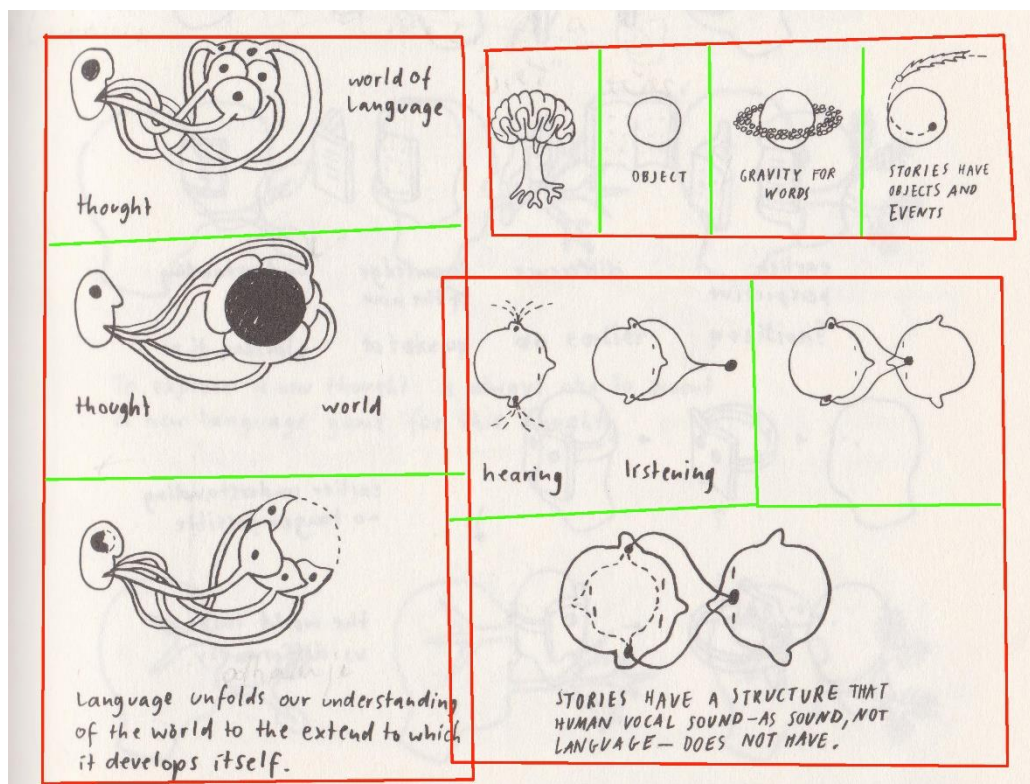


Obrázek 25. Kresbný doprovod sebereflexivních pasáží v úvodu knihy *Speculative Drawing*.

Prvky kontinuální proměny

Každá kapitola knihy *Speculative Drawing* je odrazem jedné publikace vydané v rámci výzkumné platformy *Speculative poetik*. Jedna kapitola má průměrně tři stránky shrnujícího textu (něco jako rozšířená anotace knihy) a průměrně patnáct stránek s obrázky a popiskami. Kresbné a textové sekvence v této knize jsou cíleně budovány za účelem vytváření a uvolňování napětí, často v podobě vtipu. Je toho dosahováno svázáním fragmentárního textu s obrazy proměňujících se věcí. Kresby v této knize jsou kontinuálně proměnlivé. Dříve než vyložím tento zdánlivý paradox, chtěl bych ujasnit terminologii jednotlivých prvků *Speculative drawing*.

Většina obrázků je vázána do krátkých sekvencí – samostatných výpovědních jednotek, průměrně o třech panelech. Pojmy **panel** a **sekvence**, které budu dále používat, jsou přejaté z teorie komiksu, přestože se nejedná o typický komiks s mřížkou, která by oddělovala jednotlivé panely. Mřížka chybí a nepravidelné členění panelů v sekvenci je někdy ve vertikálním, jindy v horizontálním směru. Tyto rysy znesnadňují vnímání *Speculative Drawing* jako komiksu, přestože se o komiks v podstatě jedná. (Na obrázku 26 jsem pro demonstraci mého užití daných termínů dodatečně oddělil sekvence – červenou barvou – a panely uvnitř těchto sekvencí – zelenou barvou.)



Obrázek 26. Sekvence a panely vyznačené na kresbách *Speculative Drawing*.

Jednotlivý panel, či jednotlivá sekvence jsou vždy krátkým „zamyšlením“ nad určitým pojmem či pojmovou konstrukcí. Mají více méně samostatný smysl, vázaný k textovému popisku – smysl, který zdánlivě začíná i končí na daném místě. Kromě tohoto zjevného, primárního smyslu existují však další provázanosti (kontinuity) „napříč“ celými kapitolami, které budou rozebrány v následující podkapitole.

Každý panel je tvořen jedním, nebo více **tělesnými motivy**. Tělesným motivem budu označovat zobrazení jednoho nebo více **těles** uvnitř panelu. V kresbách z knihy *Speculative Drawing* je uplatňováno plynulé a smysluplné zobrazení těles, víceméně v jednotné perspektivě. Smysluplností zobrazení je zde myšleno, že daná věc „jde poznat“, tedy že hladce a uceleně odkazuje k třídimenzionálnímu světu těles, „pozorovaných“ v jednotné perspektivě.¹¹⁷ Míra abstrakce zobrazení se může mírně měnit mezi jednotlivými tělesnými motivy navzájem. Pohybuje se od extrémně zjednodušeného plošného zobrazení po lapidární obrysovou kresbu v běžných projekcích (Töpfer často užívá jakési syntézy mezi izometrickou, kabinetní i úběžníkovou projekcí a někdy je střídá. Jejich střídání však vzhledem k jednoduchosti a obecnosti Töpferovy kresby nejsou téměř patrná. V rámci jednoho tělesného motivu perspektivu obvykle vůbec nemění).

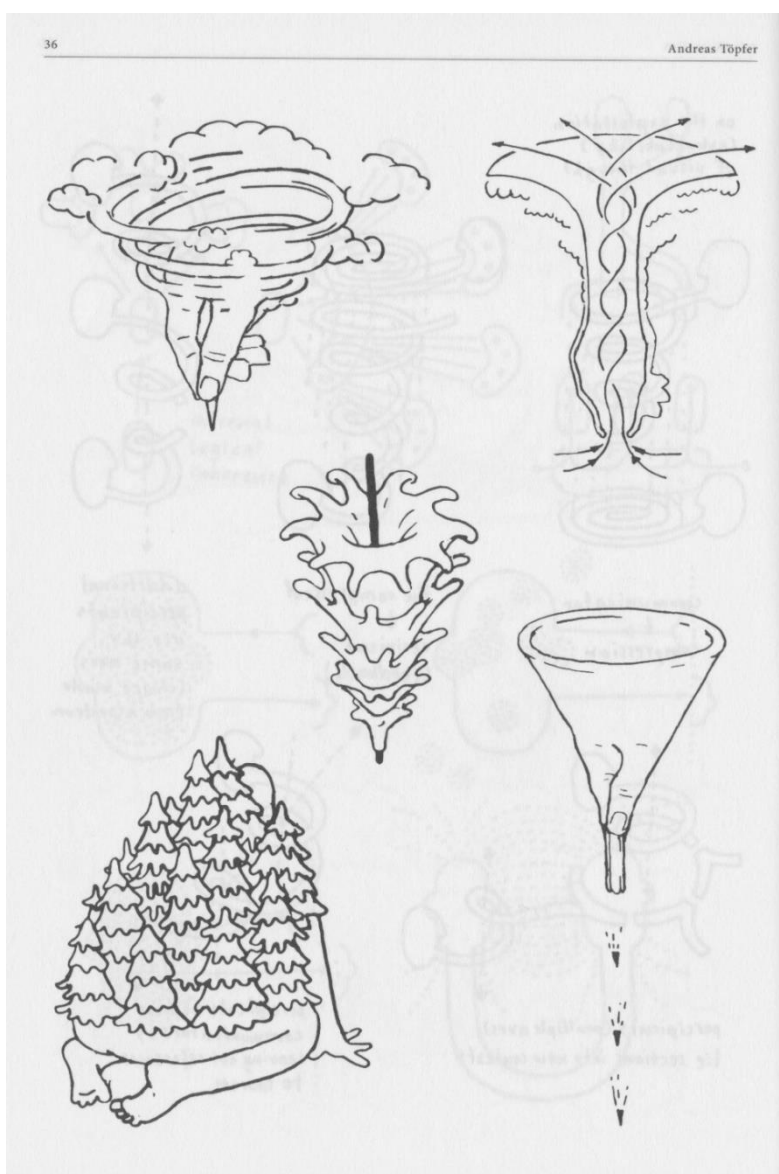
Tělesem je ve většině případů myšleno zjednodušeně plasticky zobrazené hmotné těleso v běžném slova smyslu, někdy ale také **grafický element** – např. šipka, trojúhelník, či komiksová bublina. Tyto standardizované grafické prvky (dále také „idiomy“) jsou běžně vnímány jako abstraktní znaky, blížíci se grafémům písma, nikoliv jako obrazy těles.

Všimněme si, že přes jejich standardní symbolickou funkci, mohou být tyto znaky vnímány i jako tělesa. Grafický element často přechází mezi tělesností a grafičností – například komiksová bublina

¹¹⁷ Nejedná se o hodnotící soud: „smysluplný“ by se v tomto případě dal nahradit slovem „konvenční“.

nabyde objemu a je uprostřed rozkrojena jako štangle salámu. (Jedná se o proces opačný vzniku písma, při kterém je původně ikonické zobrazení nejdříve kodifikováno a poté abstrahováno do arbitrárního symbolu.) Grafický element je v tomto procesu přeměněn na vědomě hmotné těleso.

Více tělesných motivů může sdílet jediný **hmotný princip**. Jedná se o propojující významově-vizuální základ, sdílený několika oddělenými motivy. Hmotný princip, stejně jako Obrazové schéma nespadá vcelku ani do obrazu ani do jazyka. Není výrokový, přesto může motivovat vznik významu. Jedná se tedy o jakýsi mezistupeň – o útvar obecnější a abstraktnější než bohatý obraz, ale zároveň o útvar konkrétnější než Obrazové schéma. Motivy na obrázku 27 jsou propojeny představou/vizuálním motivem „trychtýřovitostí“. Ona „trychtýřovitost“ není bohatým obrazem, protože je částečně mentální, vyjevuje se až juxtapozicí více obrazů. Zároveň nejde o Obrazové schéma, protože se na onu „trychtýřovitost“ nevážou konvenční metaforické vazby. Pro tento druh představy/vizuálního motivu, který je Töpferově univerzu mimořádně častý, zavádím označení hmotný princip.

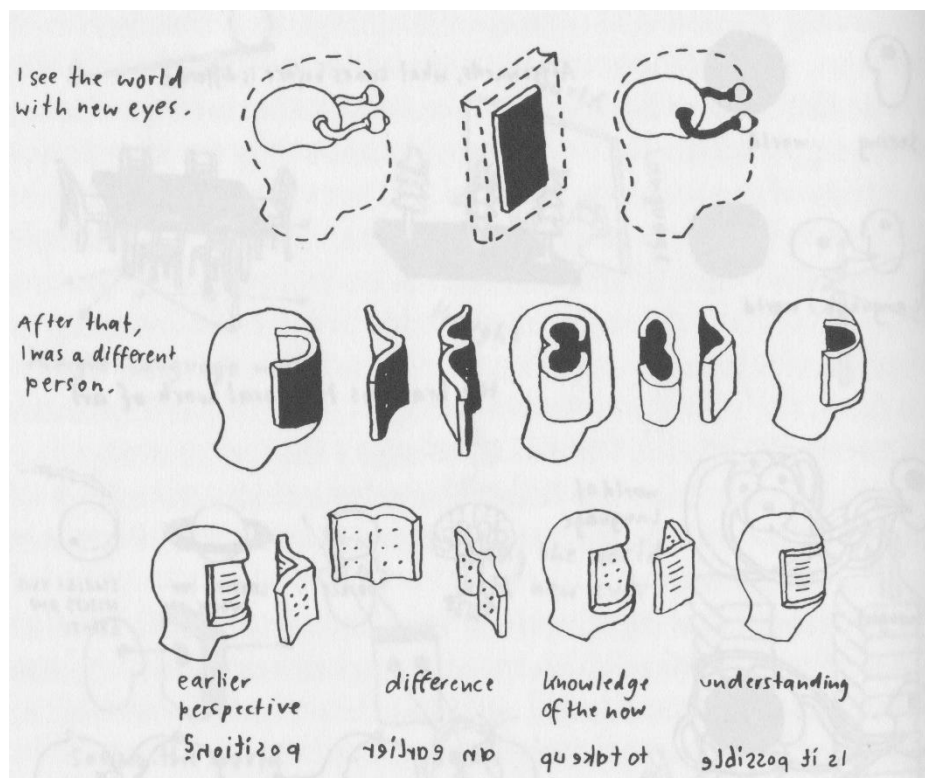


Obrázek 27. Motivy, sdílející hmotný princip. Reprodukce jedné stránky z úvodní sebereflexivní kapitoly knihy *Speculative Drawing*.

Speculative Drawing představuje ucelený pokus o „filozofii v obrazech“. Pokouší se o to skrze úzkou vazbu obrazů na filozofický text. Obrázky se na stránkách *Speculative Drawing* jeví jako dominantní. V následujících dvou pozorováních se zaměřím na proměnu smyslu obrázků, při čtení spolu s textovými popisky a bez nich. Není otázkou, zdali je zde důležitější text nebo obraz. Podstatné je už to, že obrazy mají smysl dvakrát: samy o sobě a spolu s textem.

Tělesné motivy, vázané v sekvencích na stránkách knihy *Speculative Drawing* procházejí vývojem. V krátkých sekvencích se s objekty něco děje, něco se na nich, či kolem nich **mění**, ale zároveň vždy **něco zůstává stejné**. Právě kontinuální proměna zakládá smysluplnost Töpferových kreseb.

Čtení obrázků bez popisek je skutečně možné. I tak toho kresby divákovi hodně ukazují a „mají smysl“. Ukazují věci, se kterými se něco děje. Základním nástrojem k navození pocitu smysluplnosti je u Töpferových kreseb konstruování **kontinuit**. Je možné odlišit: 1/kontinuitu kresebného stylu (obvyklé poměry velikostí čar k sobě, obvyklé zahuštění čar, obvyklý charakter gesta zachycený v dynamice čáry atd.), 2/ kontinuitu děje – kontinuální děj, který tělesa v rámci sekvence předvádějí, 3/ kontinuita grafické formy (opakování konkrétního grafického prvku) 4/ kontinuita hmotného principu. Zaměříme se nyní na charakter jednotlivých kontinuit.



Obrázek 28. Kontinuity v kresbách *Speculative drawing*.

Kontinuita kresebného stylu

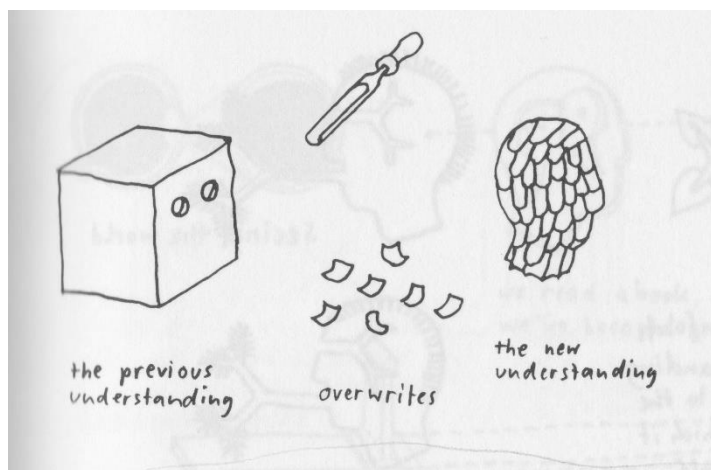
Kresba Andrease Töpfera je velmi úsporná, je založena na lineárním zobrazení obrysů věcí. Má velmi jednotný styl. Charakteristická dynamika Töpferovy čáry je dána volbou pera a specifickým vedením kresebného gesta. Čáry mají navíc v rámci jednotlivých zobrazení a stránek charakteristickou hustotu a rytmus rozložení. Obrázky jsou v řádcích a je jich na stránce dost na to, aby evokovali obrázkové písmo. O obrázkové písmo se však nejedná, protože význam symbolů není standardizovaný. (Divák má spíše pocit, že se dívá na obrázky věcí v jednotném měřítku. Při vědomí toho, že jde o obrázky k filozofickým textům, je evokována myšlenka, že filozofie je o věcech v jednotném měřítku.)

Většina psaných textů má smysl, přinejmenším v té míře, jakou syntaxe jazyka smysl vytváří (i klišé má smysl – leč smysl zanikající). Příkladem dlouhých textů, které zdánlivě nemají smysl, jsou asemická psaní, postrádající nejmenší jednotku významu. Přesto asemické psaní mívá rozpoznatelný styl, nese v podobě specifity indexu informací o jeho autorovi. Smysluplnost asemického psaní může být nahlížena z pozice současného umění a psychologie a také z různých „ezoterických“ pozic (asemické psaní je častým nástrojem věštců a médií).

Ve všech případech kontinuita implikuje smysluplnost díky předpokladu, že lidská bytost vyvinula velké množství energie a vůle (hlavně u dlouhých asemických textů) k jejich produkci. Kontinuita grafického stylu značí elementární smysl, i když v extrémních případech (představme si mechanické grafické zachycení nevědomého třesu člověka) se o smyslu kontinuity mluvit nedá, spíše o důvodu této kontinuity. Většinou je však elementární smysluplnost písma předpokládána, protože kontinuální lidské konání většinou má nějaký „smysl“.

Kontinuita děje

Některé panely zobrazují odlišné tělesné motivy, které se účastní shodného děje.



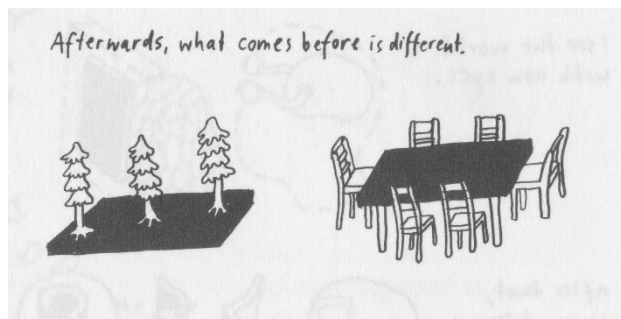
Obrázek 29. Kontinuita děje.

Kontinuita grafické formy

Kontinuity bývá dosaženo skrze přímé opakování grafické formy, obsažené v určitém vyobrazení. A to několika způsoby, (které dále označím tučným písmem): v první řadě se některé grafické formy opakují, jako například standardní „hlava“, vyjádřená oválem s „nosem“. Ta se opakuje téměř v každé kapitole (**oblíbený znak**).

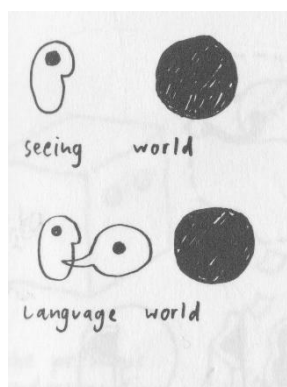
Pocit (iluzi?) kontinuity tak navozuje opakování určitého motivu, který nás vždy chvíli provází, aby ho posléze nahradil jiný. Přítomnost daného motivu ustane, když umělec zdánlivě vyčerpá jeho možnosti, ale může se po několika stránkách nečekaně znovu objevit, čímž kresby silně připomínají uvolněné přemítání – myšlenky se volně vynořují, ztrácejí a zase vracejí bez zjevného řádu.

Dále shodná grafická forma v některých sekvencích funguje jako zobrazení zcela odlišných těles (**inscenovaná formální shoda**). Shodnost forem různých těles v tomto případě musí působit přirozeně a samozřejmě, přestože je cíleně volena, „inscenována“.



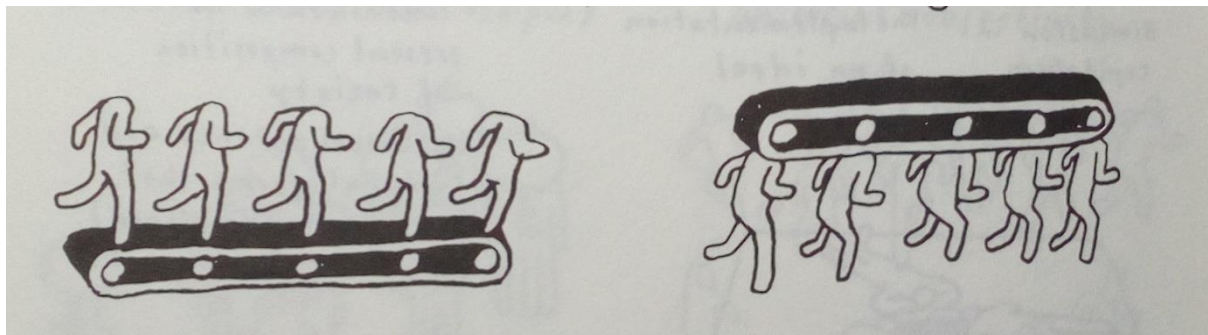
Obrázek 30. Inscenovaná formální shoda.

Inscenované formální shody může být dosaženo také zformováním více menších těles do požadované formy nebo deformováním tělesa do požadovaného tvaru. Grafická forma některých těles, opakujících se v rámci Töpferova kresebného universa, má shodnou formu, například oko jako černý kruh a svět jako černý kruh. Setkání těchto těles v jedné sekvenci umožňuje vznik vtipu a metafor.



Obrázek 31. Oko i svět mají shodnou formu – Inscenovaná formální shoda.

Bylo řečeno, že se tělesné motivy mohou skládat z dalších tělesných motivů a ty z dalších, teoreticky *ad infinitum*, Svět *Speculative Drawing* jaksi postrádá dno, nicméně Töpfer používá dělení ne více než ve třech úrovních. Fragmenty těles se mohou osamostatnit a stát se prvkem v odlišném tělesném motivu. Hlavy panáčků, vyjádřené bílou kruhovou plochou mohou být v sousedním obrázku koly běžícího pásu. Tento překvapivý skok má humorný efekt, ale rovněž jde o napodobení písma, přičemž kruhový tvar evokuje grafém – základní, nedělitelnou jednotku písma.



Obrázek 32. Vtip, umožněný malou redundancí Töpferovy kresby.

Shoda grafických forem v zobrazení dvou nebo více těles slouží obvykle k budování metafory a je umožněná nízkou redundancí¹¹⁸ Töpferovy kresby. Malá redundance je dána malým množstvím nadbytečných informací v daném formálním systému. Znakové systémy s malou redundancí jsou náchylné k vytváření nových významů při „přeřeknutí“ (např. záměna jedné číslice v telefonním čísle má za následek, že voláme někomu jinému.) Omezené redundance jazyka je také využíváno ve vtipech. Nízká redundance Töpferových kreseb je základním předpokladem k dosahování nejrůznějších shod, které jsou využívány především k budování metafor. Kontinuita grafické formy tedy může být zajištěna několika různými jevy.

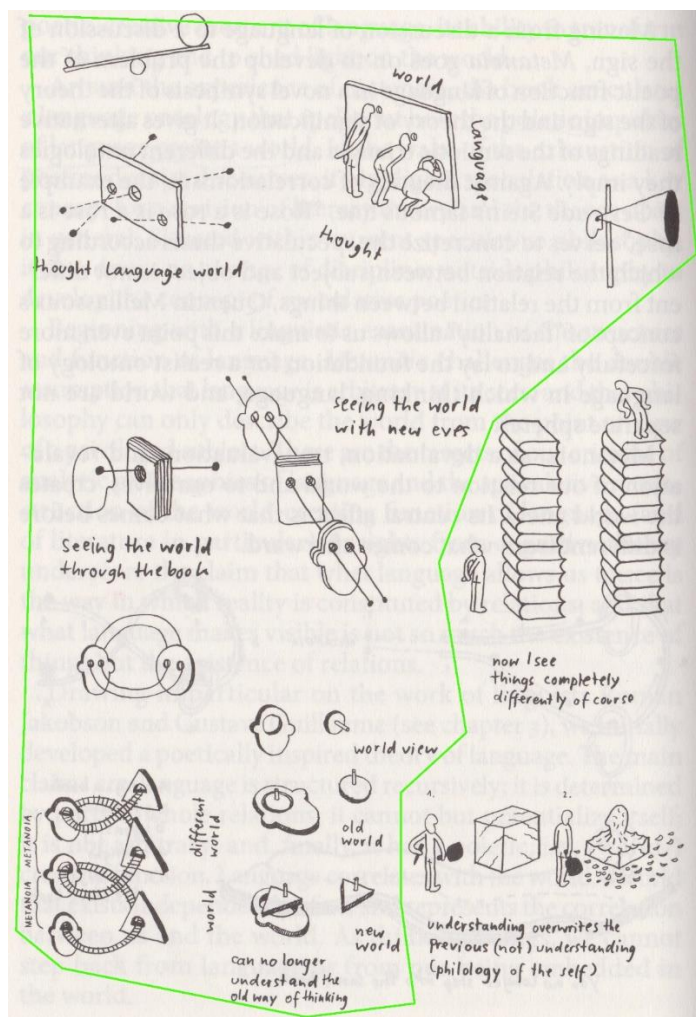
Přikládání významu formálním podobnostem – například jejich tematizací v zobrazení odlišných entit může být zdrojem jazykových či kresebných hříček a také je vlastní myšlení psychotiků (viz. *Tisíc plošin*¹¹⁹) a dále evokuje magický způsob uvažování, založený na podobnostech (tzv. synchronicity). Z hlediska pátrání po myšlení obrazem nabízí podnětnou stopu. Andreas Töpfer jako by zviditelněním grafické formy, která se opakuje na více místech, vázaných k určitému tématu, poukazoval na skrytý princip věci. Obecně takovéto počínání má kolísavou platnost podle diskurzu, v němž se vyskytuje. Argumentace na základě formálních podobností by v některých odborných prostředích působila absurdně, naopak formální podobnost jako základ metafory je v umění i běžné mluvě zcela běžným prostředkem.

¹¹⁸ Slovo redundance zde používám v jeho lingvistickém významu, tedy jako vlastnost určitého znakového systému odpovídající jeho odolnosti vůči chybám. Samotná řeč je například silně redundantní, protože při záměně jednoho písmene ve slově obvykle nevzniká zcela jiný význam. Naopak telefonní číslo při záměně jediného znaku neplní svou funkci – systém telefonních čísel má tedy malou redundanci.

¹¹⁹ Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Tisíc plošin*, Praha: Herrmann 2010. Kapitola *Jeden nebo více vlků*.

Kontinuita hmotného principu

Pro naše účely je nejdůležitější kontinuita **hmotného principu**. Hmotným principem budeme nazývat konceptuální základ tělesného motivu. Jde o hluboké, nedělitelné prostorové specifikum, často sdílené více tělesnými motivy. Kladení takových motivů k sobě vytváří kontinuitu hmotného principu. Hmotný princip nespadá v celku ani do domény jazyka, ani do domény obrazu, proto se někdy dá jazykově zachytit jen výčtem příkladů nebo matoucím slovním popisem. Příkladem může být hmotný princip PRŮCHOD OTVOREM V PŘEKÁŽCE¹²⁰, který vytváří kontinuitu mezi tělesnými motivy na obrázku 33. Jednotlivé výjevy tělesně nic nespojuje, jeden například zobrazuje panáčky, kteří se dívají skrze kulatou díru ve zdi, další motiv ze stejné sekvence zobrazuje vlak projíždějící skrze „tunely“. Hmotný princip považuji za klíčový z hlediska smyslu Töpferovy kresby, protože podobně jako Obrazová schémata, motivuje vznik metafor a významu.



Obrázek 33. Označené Tělesné motivy sdílejí společný hmotný princip PRŮCHOD OTVOREM V PŘEKÁŽCE.

¹²⁰ Tato častá struktura by se možná dala „povýšit“ na samostatné Obrazové schéma, přestože doposud v oblasti kognitivní vědy nebyla takto charakterizována. Blíže o této struktuře pojednávám u rozboru rytiny *Typus*.

Z předešlé úvahy a pozorování je možno vyvodit, že **význam kreseb z knihy *Speculative Drawing* je reprezentován různými druhy kontinuit.** (Pozoruhodná je paralela s hodnocením výtvarných děl, u nichž je kontinuita – např. v rámci série, v rámci výstavy či v rámci celoživotního díla – prvotním znakem kvality, pokud se tedy nejedná o kontinuitu, pro niž máme snadné vysvětlení, které je zároveň nějakým zjevným způsobem devalvující.)

Cílem pozorování *Speculative Drawing* bez textových popisů bylo odhalení několika druhů kontinuit, které i bez vnějších referencí, zprostředkovaných textovými popisky, nesou význam, nebo alespoň navozují pocit smysluplnosti. Tyto kontinuity připomínají strukturu písma – vyvolávají pocit provázanosti a toku po řádcích, který je pro písmo charakteristický. I mimo reálnou vazbu na textové popisky je tak akcentováno DRÁHOVÉ SCHÉMA a jeho metaforické rozšíření ROZUM JE CESTA.

Obrazy *Speculative Drawing* se navíc vážou k pojmovým konstrukcím extrahovaným ze zdrojových knih, vydaných *Speculative Poetik*. Tyto pojmové konstrukce jsou na stránkách knihy přítomny v podobě anotací k jednotlivým kapitolám, v podobě popisů u obrázků a v podobě dodatečných sloupků textu, většinou na konci dvojstránky. Tímto je na základní úrovni udržena i **textová kontinuita**, převzatá ze zdrojových publikací.

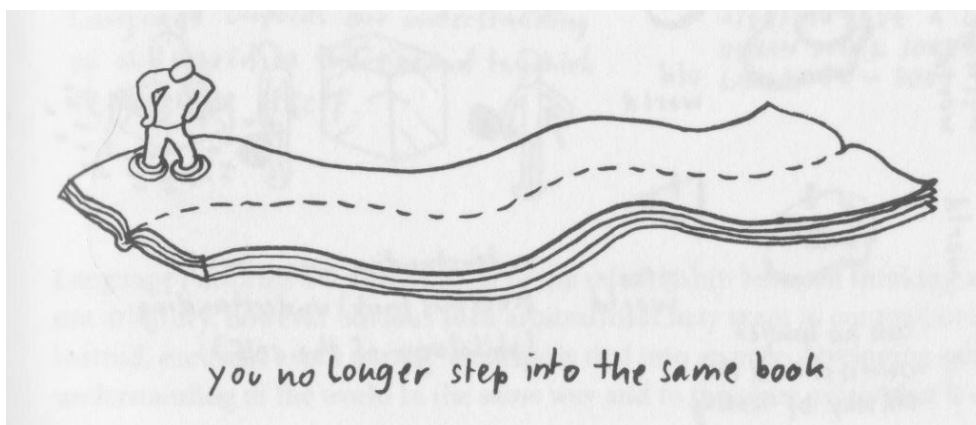
Podobně jako u rytiny *Typus* jsou DRÁHOVÉ SCHÉMA a jeho metaforická rozšíření dominantním prvkem *Speculative Drawing*. Popsané kontinuity tak samy o sobě odkazují k rozumu. Další jevy, které se na tomto pozadí cíleně odehrávají, jsou **vtip, metareference, zprostředkování lidové filozofie**.

Vtip

Vtipy se mohou jevit jako nahodilé boční produkty celkového „výkladu“, představeného knihou *Speculative Drawing*. Vyskytují se často v podobě osamocené tělesné motivu, stojícího mimo sekvenci. Velmi tak připomínají postavení vtipu v běžném toku řeči, kdy vtip může být podstatným rétorickým prvkem, utvářejícím „image“ celé promluvy, který ale není jejím samotným smyslem.

Metareference

Metareference (odkaz k médiu sdělení) se ve *Speculative Drawing* opakovaně objevuje na místech, kdy se zdrojový text nějak týká komunikace, tvorby významu, sémiotiky, jazyka a podobně. Předmět a prostředky sdělení pak vzájemně rezonují nebo splývají. Domnívám se, že se nejedná o nahodilé situace, ale že je sebereferece neoddělitelnou součástí estetiky *Speculative Drawing*. Myslím si, že samotné rozhodnutí autorů ke specifickému typu spolupráce filozofa a ilustrátora, zahrnující jistý konkrétní výběr témat, měl k metareferenci směřovat.



Obrázek 34. Vtip, lidová filozofie a metareference v kresbě ze *Speculative Drawing*.

Lidová filozofie

Vyobrazení panáčka stojícího v řece – knize v sobě zahrnuje vtip, lidovou filozofii a do jisté míry i metareferenci. Smysl celého vyobrazení s popiskou „Nikdy nevstoupíš do stejné knihy“ je konstruován v následujících krocích: 1/ Aktualizace lidového rčení (založeného na metafoře DĚNÍ JE ŘEKA; jehož obsahem je přibližně „věci se mění“). 2/ Hybridizace obrazu řeky a obrazu knihy, které v souvislosti s překvapivou proměnou rčení působí humorně – tedy jako vtip. 3/ Samotný akt aktualizace rčení, v jehož jádru je proměna, koresponduje s obsahem původního rčení („věci se mění“). Tato metareference je založena na významové rezonanci mezi médiem sdělení a jeho obsahem. Médiem je v tomto případě samotná kniha *Speculative Drawing*. Této třetí složky si divák při běžném čtení nemusí povšimnout, domnívám se ale, že je přítomná a cílená.

Věta „Nikdy nevstoupíš do stejné řeky/knihy“ se v samotném zdrojovém textu nikde nevyskytuje, jedná se tedy s největší pravděpodobností o ilustrátorovu vlastní lapidární interpretaci či komentář k probíranému obsahu zdrojové knihy. Konkrétně se ilustrace váže k pasáži věnované *metanoi* – rétorickému nástroji sloužícímu jako odvolání výroku následovaného vyhlášením výroku nového. „Metanoia jako devaluace, transvaluace a revaluace našeho vztahu ke světu a k nám samým tvoří svět znovu. Její centrální efekt je, že co přichází předtím, je jiné než to, co přichází potom.“¹²¹ Využití lidové filozofie k zjednodušení a oproštění se od jazyka filozofie, ať už přímou citací lidového rčení, jako je tomu zde, nebo v méně explicitní formě, jako tomu bylo u vyvolání představy fraktálu, se v obrazech filozofie vyskytuje opakovaně. Přístup akademické filozofie k filozofii lidové se zrcadlí v moderním úpadku obrazů filozofie, ústícího v jejich raritní výskyt.

Právě ve rčeních a dalších promluvách, tvořících lidovou filozofii se často projevuje fyzický a zkušenostní základ myšlení.

¹²¹ Armen AVANEŠSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014, s. 227.

Kresby podle knihy *Tisíc plošin*

Kresby, vytvořené podle slavné knihy *Tisíc plošin* (1980 – kniha, 2010 – kresby) jsou po formální stránce *Speculative Drawing* blízké, kontext vzniku byl však zcela odlišný.

Kanadský umělec Marc Ngui vytvořil kresbu ke každému odstavci slavného filozofického textu s více než dvacetiletým zpožděním od publikace samotné knihy. Kresby, které byly nejdříve jen zveřejňovány na autorově internetovém blogu, se staly součástí světa umění (byly vystaveny roku 2006 kurátorkou Sally Mckay v Doris McCarthy Gallery, Toronto) i současné filozofie (byly publikovány v odborné publikaci o filozofii Deleuze a Guattariho¹²²). Přesto je jejich uplatnění v obou komunitách spíše doplňkové.

Podle slov Marca Ngui ho k vytvoření tohoto rozsáhlého díla vedla snaha lépe „porozumět a uchovat si porozumění“¹²³ jinak těžko pochopitelnému textu. Marc Ngui popisuje svůj tvůrčí proces takto: „Text Tisíce plošin je naplněný obrazy. Přečtu si odstavec a pak se pokusím zaostřit na jeden z význačných obrazů a nakreslím ho“. ¹²⁴ Autor vzniklé diagramy popisuje jako „momentky“ proměnlivých představ.

Zaměříme se na hledání „význačného“. Z umělcovy výpovědi a z pozorování díla se dá předpokládat, že výběr „význačného“ byl částečně nevědomě motivovaný, byl veden snahou vybrat to nejdůležitější z hlediska smyslu celé knihy (grafická obdoba výpisků z četby) a byl ovlivněn umělcovou snahou o formální jednotu a propojenost mezi jednotlivými obrazy celé sekvence.

Kontinuity, popsané v rozboru *Speculative Drawing* zde hrají menší roli a kontinuita obrazů s textovými popisky se vytrácí. Objevuje se zde kontinuita kresebného stylu, na některých místech také kontinuita děje a grafické formy. Je však patrné, že celé dílo je méně autonomní. Kontinuity jsou slabé a mezi DRÁHOVÝM SCHÉMATEM a rozumem nefunguje jasná metaforická vazba. Kresby podle knihy *Tisíc plošin* naopak od zdrojové publikace přejímají „oddenkovou“ („*rhizom*“) atmosféru organické propletenosti a nelineárnosti. Deleuze a Guattari neprezentovali pojmy z *Tisíce plošin* jako metaforické, přesto se takovéto čtení nabízí. Samotný název knihy může být brán jako metaforické spojení mezi stranami textu a geologickými formacemi. Formulace, které se v textu čtenáři nabízejí, mohou být snadno vnímány jako obrazné a potřeba tento šílený proud obrazů nějak fixovat – například výtvarným ztvárněním – není nijak překvapivá.

Autor využívá faktu, že nejznámější koncepty z *Tisíce plošin* (*rhizom*, *asabláž*, *plošina*) evokují diagram. V úvodní kapitole knihy *Tisíc plošin* se můžeme dočíst, že kniha je malým strojem.¹²⁵ Forma diagramu, kterou Ngui nejčastěji vytěžuje, je ve své exaktní podobě stroji v mnoha ohledech skutečně podobná – zobrazení poměrů a veličin je automatické, strojové. Diagramy, kreslené Marcelem Ngui jsou naopak proměnlivé a svévolné.

Motivem, vykazujícím největší kontinuitu, tedy opakovaně se vyskytujícím napříč celým souborem kreseb, jsou oddenky (*rhizomy*) – linie, které se poprvé objevují v úvodní kapitole. Jejich přítomnost je v některých pozdějších obrazech čistě formální, přesto vytvářejí význam podle Obrazových

¹²² Marc NGUI, „Drawings from A Thousand Plateaus“, In: Paulo de ASSIS – Paolo GIUDICI (eds.), *The Dark Precursor: Deleuze and Artistic Research, Volume II*, Ghent: Orpheus Institute 2017.

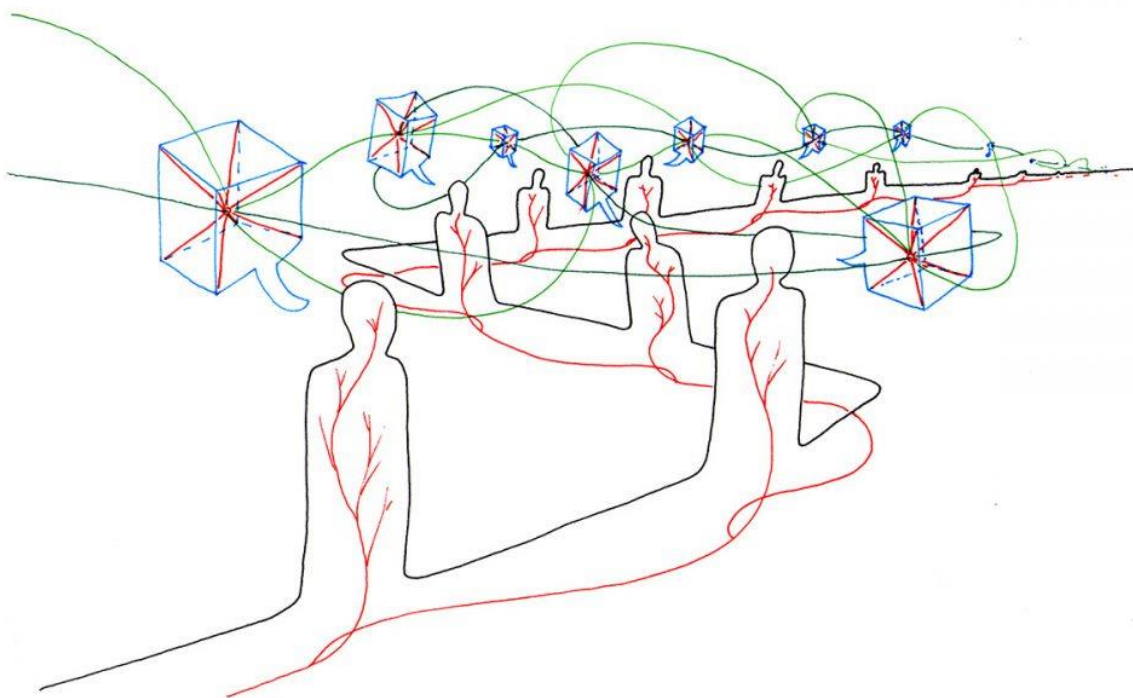
¹²³ Artist profile: Marc Ngui. *Amodern.net* [online]. 2020 [cit. 24. 8. 2020]. Dostupné z: <http://amodern.net/artist-profile-marc-ngui/>.

¹²⁴ Ibid.

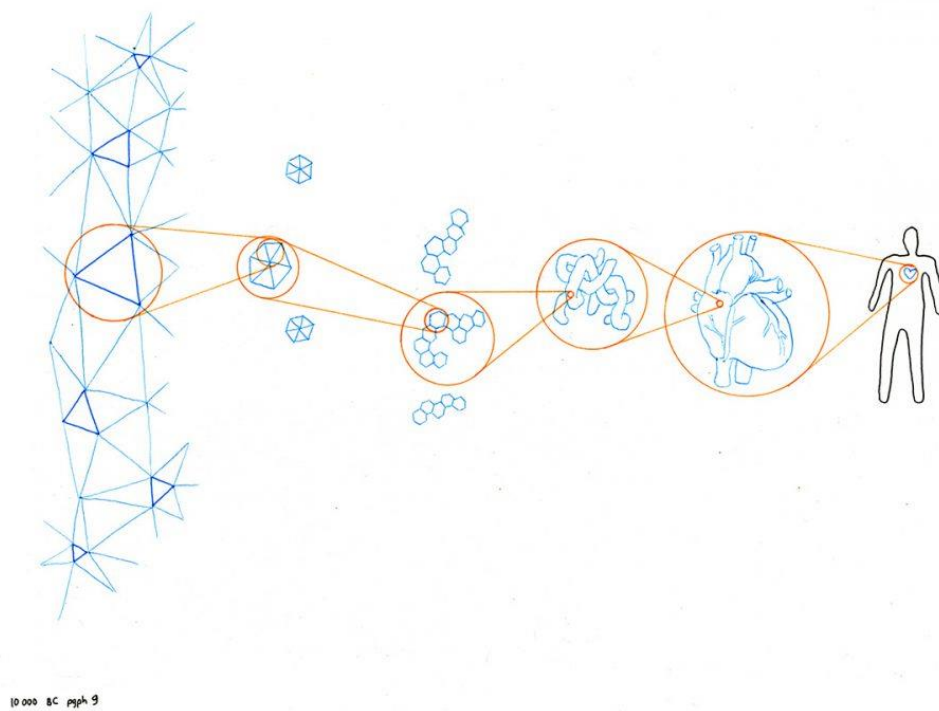
¹²⁵ Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Tisíc plošin*, Praha: Herrmann 2010, s. 10.

schémat PROPOJENÍ a DRÁHOVÉHO SCHÉMATU. Nabízí potenciální výroky typu „vše souvisí se vším“, ukotvené v lidové filozofii. Zároveň však, jak doložím později, souvisí s racionální metaforou ROZUM JE CESTA.

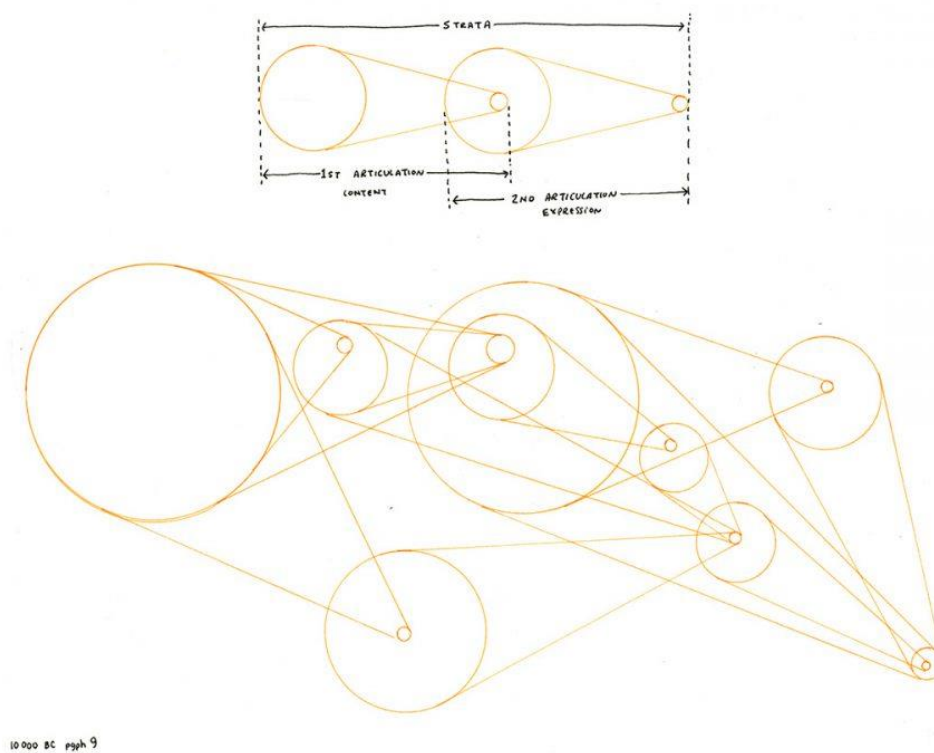
Oblíbeným motivem je pro Nguiena grafická forma, kterou budu dále nazývat „lupa“. Jedná se o v komiksu běžně rozšířený idiom, značící přiblížení. Vychází pravděpodobně ze zkušenosti s optickými pomůckami jako je lupa či dalekohled. Malá lokalita či bod je pomocí přímek vyveden do větší kruhové či oválné plochy vedle původní lokality. Toto gesto se může opakovat i několikanásobně, jak je patrné na obrázku 36. Jedná se o vyjádření tranzitivity (zahrnutí ve více úrovních), tedy jedné z vlastností NÁDOBOVÉHO SCHÉMATU. Na obrázku 37 je logika tranzitivity narušena několikanásobným křížením lupy a je vyvolán jakýsi paradox. Tento paradox, či klam pravděpodobně není denotací zdrojového textu, spíše jde o komentář – metaforické vyjádření zmatku, který mohl umělec při čtení dané pasáže prožívat.



Obrázek 35. Oddenky jako dominantní motiv kreseb podle knihy *Tisíc plošin*.



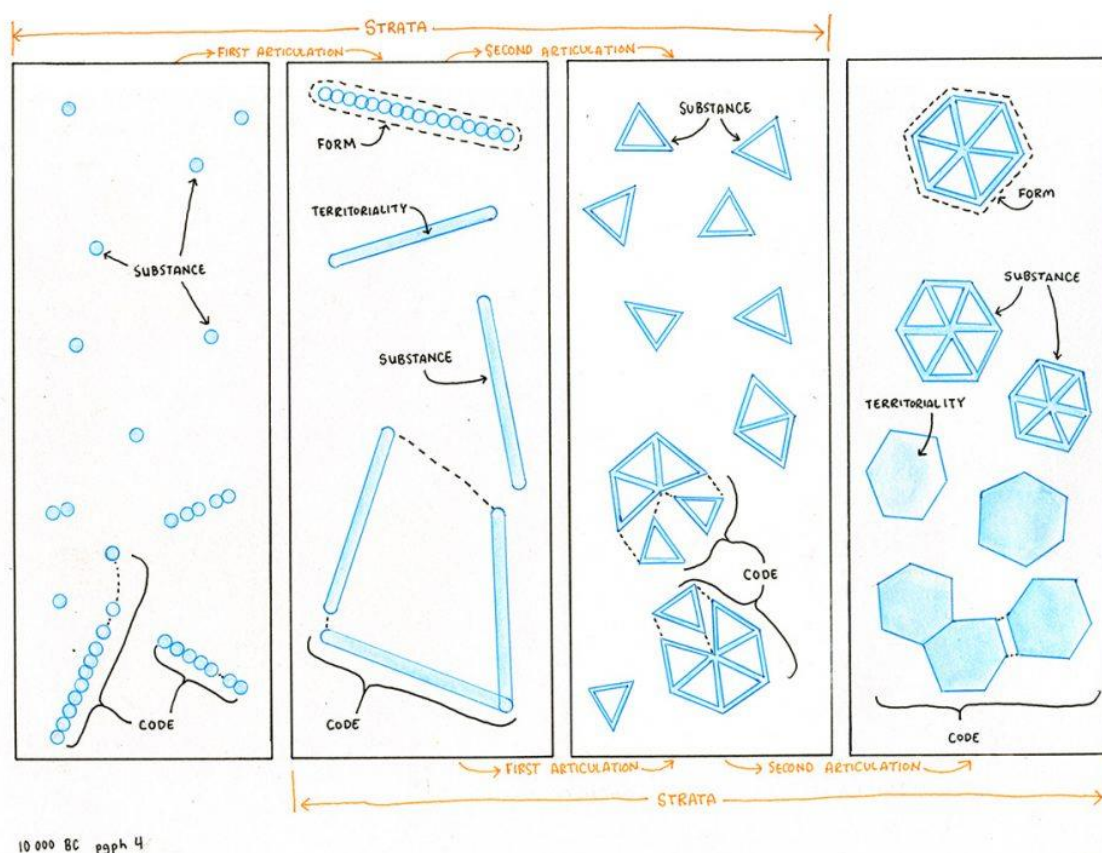
Obrázek 36. Využití "lupy" k vyjádření zvětšení. Kresba podle knihy Tisíc plošin.



Obrázek 37. Vícečetné křížení "lupy". Kresba podle knihy Tisíc plošin.

Mnohé obrazy *Tisíce plošin* jsou jednoduchými diagramy, které metaforicky zobrazují pozornost čtenáře a zároveň ji aktivně ovlivňují. Fungují tedy zároveň jako popis i jako „performativní partitura“. Vyjádření, které bylo v této studii opakovaně použito, totiž že Obrazová schémata motivují vznik metafor a významů, odkazuje právě k této jejich aktivní povaze.

Obrázek 38 funguje zejména na základě NÁDOBOVÉHO a DRÁHOVÉHO SCHÉMATU. Jednotlivé rámečky jsou nádobami – kategoriemi a jednotlivé šipky jsou dráhami – přesuny pozornosti. V rovině performativní partitury tyto znaky instruuji mentální akce čtenáře: uzavři dané objekty do první mentální nádoby, přesuň svou pozornost k druhé mentální nádobě, uzavři další objekty do druhé mentální nádoby apod. Při srovnání tohoto obrazu se zdrojovou pasáží je dobře patrné, že výtvarný umělec se pokusil zachovat performativní operace Obrazových schémat z textového originálu. Nic na tom nemění fakt, že samotná „náplň“ (tedy jednotlivé pojmy a další detaily zdrojového textu) je silně redukována a vyložena „po svém“.¹²⁶



Obrázek 38. NÁDOBOVÁ a DRÁHOVÁ SCHÉMATATA u kreseb podle knihy *Tisíce plošin*.

¹²⁶ Zdrojový text v plném znění: „Je vidět, že tu nejde o rozdělení na artikulaci substancí a artikulaci forem. Substance nejsou nic než zformované látky. Formy obsahují kód, způsoby kódování a dekódování. Substance jakožto zformované látky se vztahují k teritorialitám, ke stupňům teritorializace a deteritorializace. Avšak právě proto, že pro každou artikulaci existuje kód a teritorialita, obsahuje každá artikulace formu a substanci. Pro tuto chvíli bychom mohli říci jen to, že každé artikulaci odpovídá určitý typ segmentarity nebo multiplicity: první je pružná, spíše molekulární a pouze uspořádaná. Druhá je tvrdší, molární a organizovaná. Třebaže totiž první artikulaci nechybí systematické interakce, fenomény centralizace, unifikace, totalizace, integrace, hierarchizace, a finalizace, které vytvářejí překódování, vznikají především na druhé rovině artikulace. Obě artikulace mezi svými segmenty uzavírají binární vztahy. Mezi segmenty jedné a druhé artikulace však existují vzájemně jednoznačné vztahy závislé na mnohem složitějších zákonech. Soubor těchto vztahů a poměrů lze zpravidla vyjádřit slovem struktura, je však iluzí věřit, že struktura je posledním slovem. Navíc není jisté, jestli se

Obrazová schémata jsou díky jednoduchosti kreseb k *Tisíc plošinám* obnažena, a tedy dobře patrná. Fungují spolu s dalšími objekty („náplní“) jako pokus o denotaci zdrojového textu a zároveň jako návod k mentálním akcím. V některých případech jsou převzata ze zdrojového textu, v jiných jsou nově vytvořena umělcem. Grafická realizace Obrazových schémat zde vychází převážně z formy běžných diagramů (autor volně kombinuje určité prvky vývojového diagramu, síťového diagramu, trojrozměrného diagramu a dalších). Hlavní idiomy (ustálené grafické objekty) a k nim vázaná Obrazová schémata které se zde vyskytují jsou:

Šipka, někdy prostá čára – DRÁHOVÉ SCHÉMA (instrukce v performativní partituře: přejdi pozorností z místa A do místa B; denotace: časový posun z momentu A do momentu B, místní posun z místa A do místa B, apod.).

Čára spojující dva objekty – PROPOJENÍ (instrukce v performativní partituře: propoj tyto dva objekty, udržuj tyto dva objekty současně ve vědomí, apod.; denotace: tyto dva objekty mají vazbu (fyzickou, kauzální, apod.).

Rámeček, kruhová výseč, samotný obraz jako jedna část souboru, ad. – NÁDOBOVÉ SCHÉMA (instrukce v performativní partituře: vlož dané objekty do shodné mentální nádoby; denotace: dané objekty spadají do shodné kategorie).

Osové rozdělení obrazu na dvě poloviny (s použitím dělicí čáry, nebo bez) – DVOJICE (instrukce v performativní partituře: rozděl danou mentální nádobu na dvě části a toto rozdělení udržuj, apod.; denotace: daný objekt (či množina objektů) je dichotomicky dělen. Dvě části jsou drženy pohromadě a zároveň v protikladu.

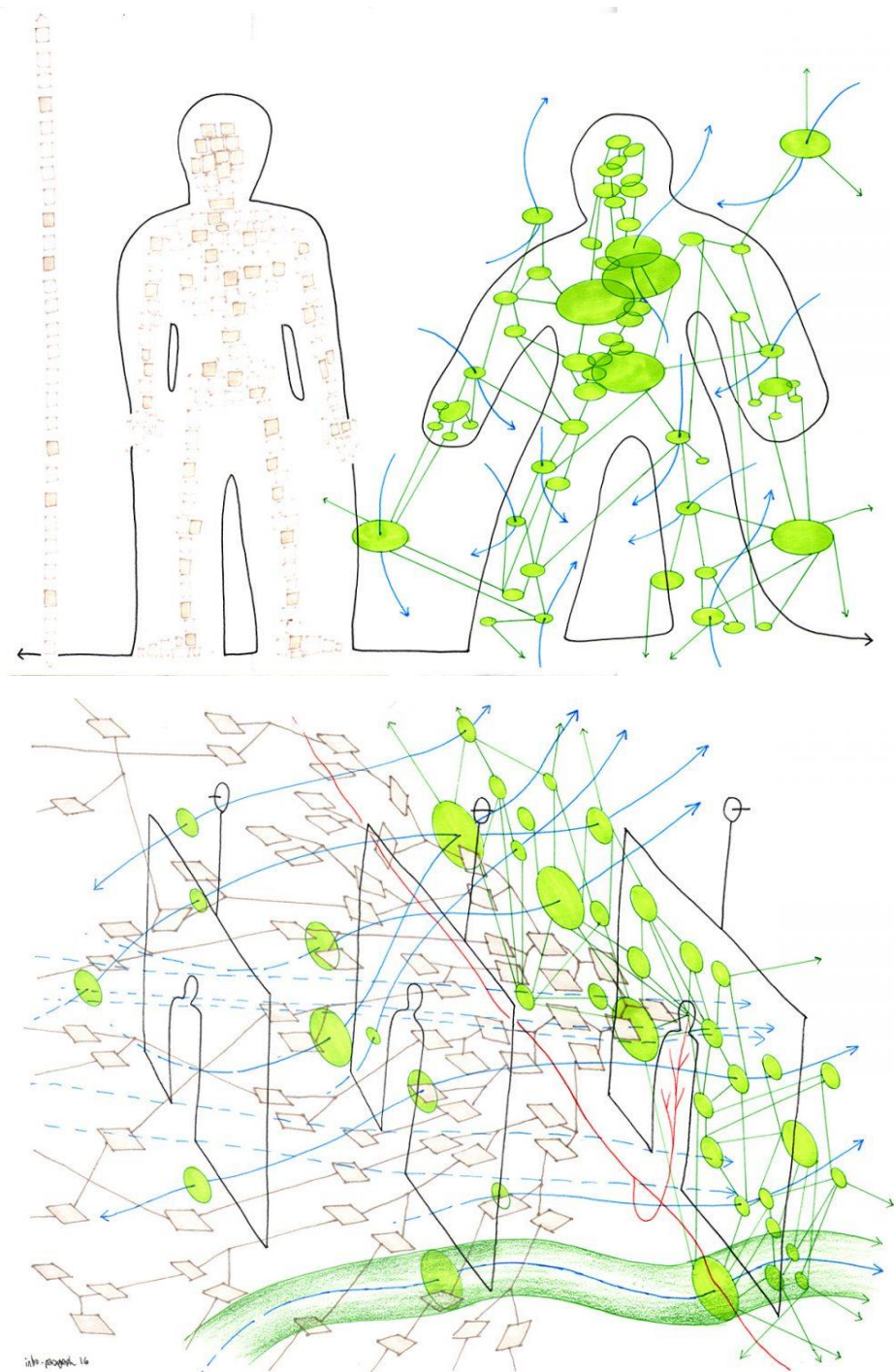
Shrnutí - kresby ke knize Tisíc plošin a kniha Speculative Drawing

Běžné vlastnosti určitých metafor a Obrazových schémat, objevujících se u kreseb ke knize ***Tisíc plošin***, jsou na některých místech záměrně narušovány. Vzniká tím dvojnásobný moment, kdy určitý motiv trvale nabývá a zároveň ztrácí význam. Význačným motivem celé obrazové série je klikatící se linka, původně uvedená jako oddenek („rhizom“), procházející siluetami postav a dalšími objekty. Tato linka se na některých obrazech nevyskytuje, ale poté se opět vrací. Domnívám se, že je příslovečnou „pojící linkou“ a je tedy chápána na základě racionální metafory ROZUM JE CESTA, zakládající se na DRÁHOVÉM SCHÉMATU. Tato linka však má některé vlastnosti, které odporují zkušenostní bázi DRÁHOVÉHO SCHÉMATU a běžným projekcím mezi zdrojovou doménou CESTA a cílovou doménou ROZUM. Tato linka se nepřehledně větví a proplétá a především je na mnoha místech přerušena, navíc se místy krátkodobě váže k odlišným pojmům zdrojového textu, či přechází do siluety zobrazených objektů. Tyto vlastnosti narušují většinu metaforických projekcí mezi ROZUMEM a CESTOU. Projekce však není zrušena docela a metafora se v jakési „nemrtvé“ podobě nadále uplatňuje. Jedná se o lapidární metaforický komentář k samotné knize *Tisíc plošin* a mentálním procesům, které ve čtenáři vyvolává. Otázkou však je, jestli tato metafora (a celý kresebný cyklus) není vzhledem k zdrojové knize zjednodušující příliš a „rhizomatická pojící linka“ jen manýrou.

DRÁHOVÉ SCHÉMA a jemu příslušející racionální metafory jsou u ***Speculative Drawing*** použity jiným, méně doslovným způsobem než u kreseb podle knihy *Tisíc plošin*. Nikoliv přímým zobrazením linie,

obě artikulace stále dělí podle rozlišení na molekulární a molární.“ (Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Tisíc plošin*, Praha: Herrmann 2010, s. 53.)

nýbrž rafinovaným vytvářením kontinuit. Výsledkem je, že *Speculative Drawing* nepůsobí jako pouhá ilustrace, ale jako komplexní a autonomní útvar. Navíc je u něj efektivnějším způsobem dosahováno metareference, vtipu a vyjádření lidové filozofie.



Obrázky 39, 40. Běžné zkušenostní báze DRÁHOVÉHO SCHÉMATU jsou narušeny (nepřehledným větvením a absencí počátku a konce), přesto základní metaforická vazba (ROZUM JE CESTA) trvá. Kresba podle knihy Tisíc plošin.

3. Důvody vyloučení obrazů filozofie z moderní filozofie

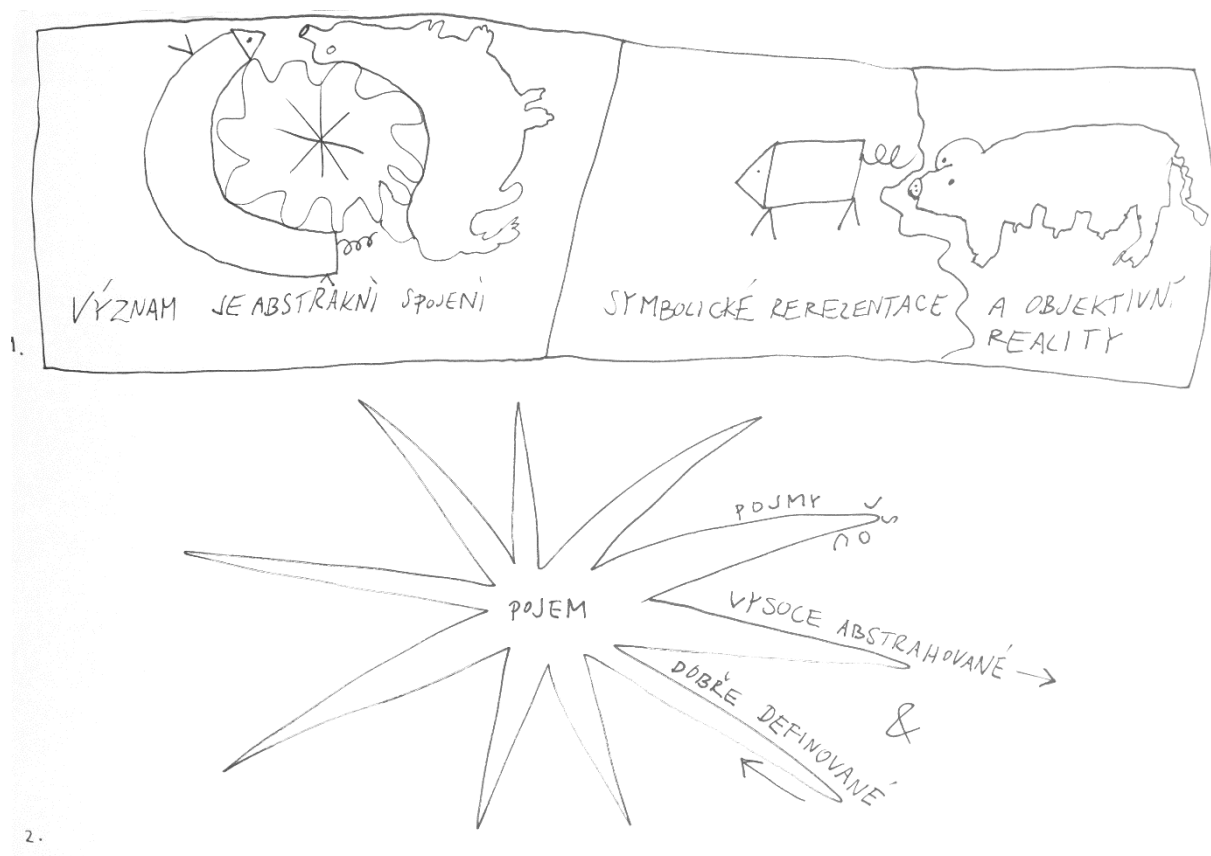
Vzhledem ke všem proběhlým pozorováním a úvahám nyní můžeme přistoupit ke zdůvodnění okrajové role, kterou hrají obrazy filozofie v současné filozofii. Cesta k tomuto zdůvodnění povede skrze poukaz na to, že odborný jazyk současné filozofie a vědy je v jádru objektivistický. Následující stručný popis objektivistického paradigmatu, vychází zejména z analýz vypracovaných Lakoffem (1987) a Johnsonem (1987). Objektivistické paradigma je, jak uvádí Lakoff, idealizací – každá z dále popsaných doktrín je „velmi uznávaná, i když možná ne všechny jsou uznávány všemi. Verze jednotlivých doktrín jsou navíc velmi obecné; mnozí filozofové zastávají složitější verze“.¹²⁷ Pro účely naší studie je toto zjednodušení však žádoucí.

Odborný text, kodifikovaný v současné akademické sféře a zahrnující humanitní i přírodní vědy, se v podstatě shoduje s objektivistickou teorií významu, kterou dlouhodobě kriticky reflektuje současná kognitivní věda. Přesto, že se mnozí učenci přinejmenším od druhé poloviny dvacátého století pokoušeli o dekonstrukci jazyka, racionality či poukazovali na strukturální a sociální konstruovanost významu, samotný jazyk vědy a filozofie a jejich pojetí argumentu a důkazu zůstaly v akademickém prostředí v podstatě nepoznamenány. Domnívám se, že mainstreamová **objektivistická teorie významu**, shrnutá Markem Johnsonem v následujících bodech, zcela dominuje vedení výkladu současné filozofie i vědy (tj. určujícím způsobem stojí v jejich pozadí).

1. Význam je abstraktní spojení symbolické reprezentace (slov i mentálních reprezentací) a objektivní (na mysli nezávislé) reality. [...]

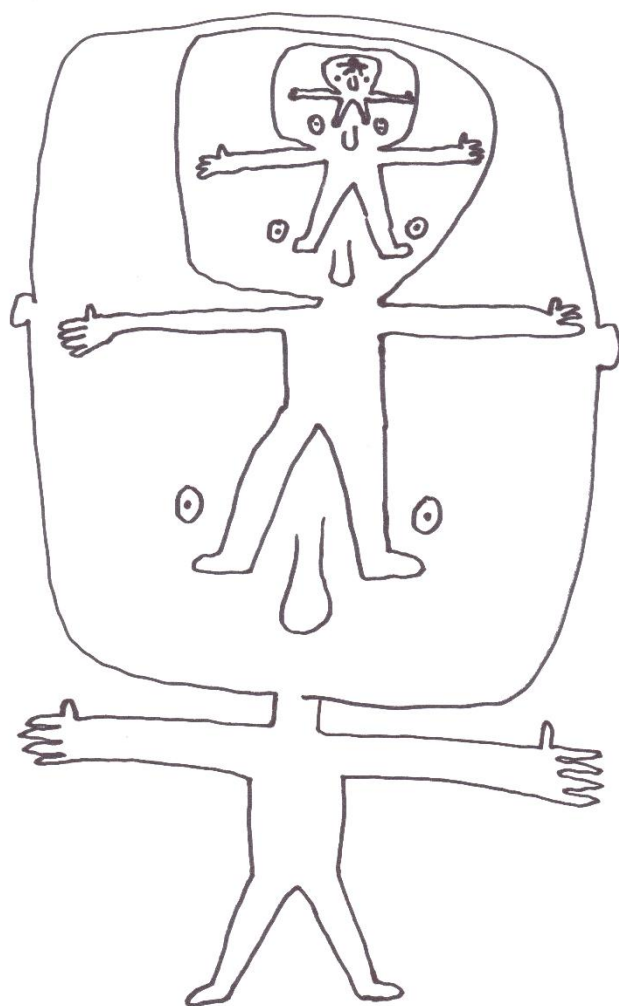
2. Pojmy jsou chápány jako obecné mentální reprezentace (Kant), nebo jako logické entity (Frege) – v obou případech abstraktní a dobře definované. [...]

¹²⁷ George LAKOFF, *Ženy, oheň a nebezpečné věci*, Praha: Triáda 2006, s. 161.

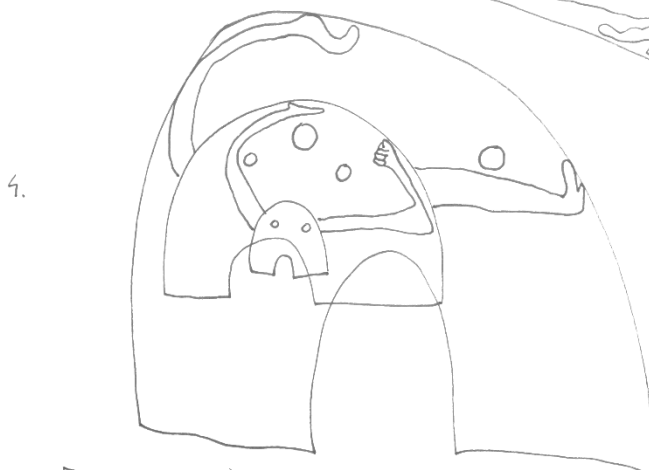


3. Pojmy „nejsou vtěleny“ ve smyslu, že by byly spoutány s něčí konkrétní myslí, která by je zažívala podobně jako například obrazy. [...]

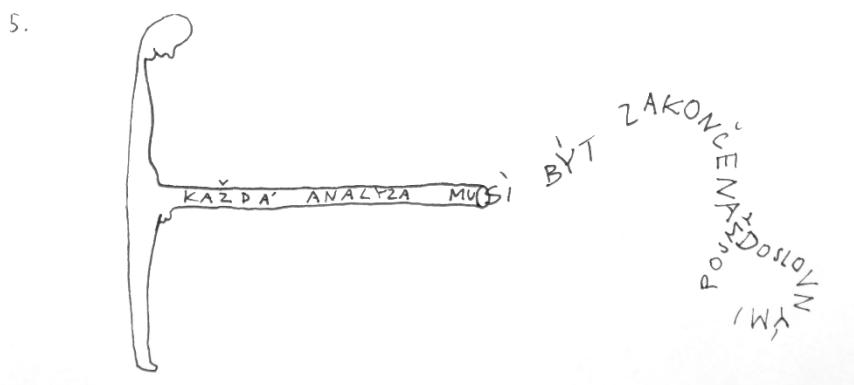
4. Úkolem teorie významu je být schopna vysvětlit smysluplnost jakékoliv série symbolů, které nejsou nesmyslné. Tento úkol je obvykle definován následovně: dát smysl jistému výroku, je stanovit podmínky, v nichž je pravdivý, nebo podmínky, v nichž by byl „uspokojivý“ pro jistou situaci. [...] Je požadována rekursivní teorie, která ukazuje, že jsme schopni budovat větší pravdivé, či uspokojivé jednotky z menších pravdivých, či uspokojivých jednotek, které jsou brány jako sémantické jednotky. Takováto rekursivní teorie je možná podle předpokladu, že existuje relativně malé množství logických spojek, určených ke spojení sémantických jednotek. [...]



5. Každá analýza významu musí být zakončena doslovnými pojmy. Nesmí být zakončena neredukovatelně metaforickými nebo figurativními pojmy. [...] Základní pojmy, na něž musí být význam rozebrán, musí pasovat na konečné, oddělené, stálé objekty, vlastnosti a vztahy. Takovým pojmům se říká „doslovné“. [...]



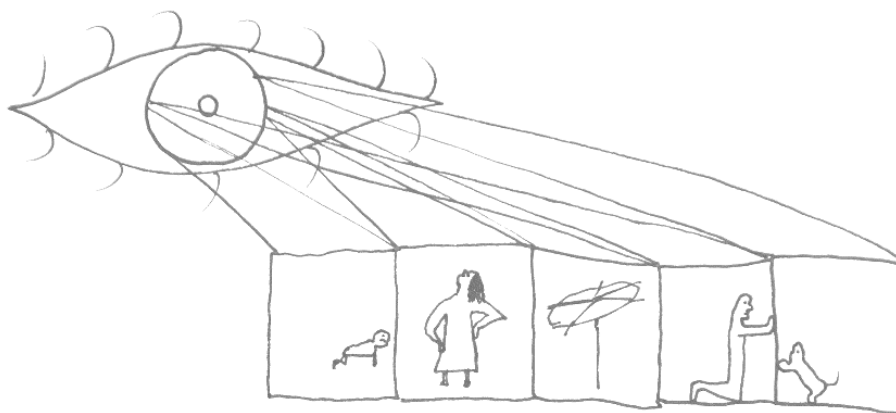
REKURSIVNÍ TEORIE: JSME SCHOPNI BUDOVAT
VĚTŠÍ PRAVDIVÉ JEDNOTKY Z MENŠÍCH
PRAVDIVÝCH JEDNOTEK.



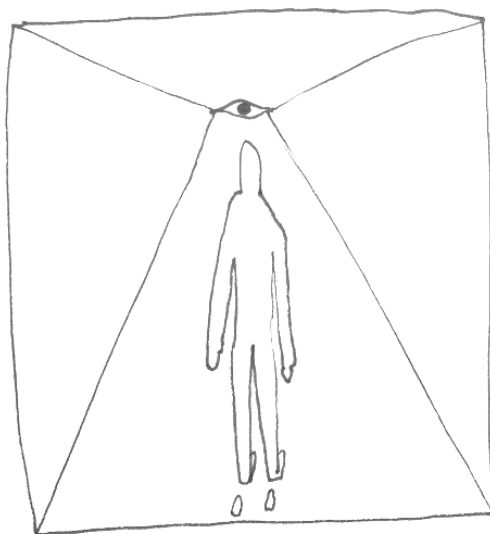
6. Je důležité si uvědomit, že objektivistická teorie významu je soudržná s epistemologickým tvrzením, že existuje úhel pohledu „Božího oka“, tedy perspektivy, která překračuje všechny lidské limity a konstituuje univerzálně platnou reflexivní pozici. [...] Pojmové struktury nemají být předurčeny „subjektivními“ procesy poznávání na straně osoby, snažící se uchopit smysl pojmu. Často je tvrzeno, že je úctyhodným úkolem filozofa poradit si s těmito „objektivními“ významy, zatímco úkolem psychologa je studovat „subjektivní“ kognitivní operace, které vládou tomu, jak chápeme pojmy a jak nám pojmy „dávají smysl“. ¹²⁸

¹²⁸ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. xxii – xxiii.

G.

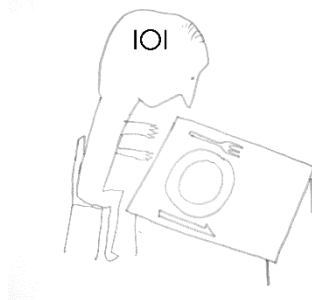


ÚHEL POHLEDU "BOŽÍHO OKA" PŘEKRAČUJE VŠECHNY
LIDSKÉ LIMITACE.



A KONSTITUJE UNIVERZÁLNĚ PLATNOU POZICI.

„Podle objektivistického paradigmatu je možné dosáhnout pravého vědění o externím světě, pokud může být systém symbolů, reprezentací tohoto



které používáme v myšlení, přesnou světa.“¹²⁹

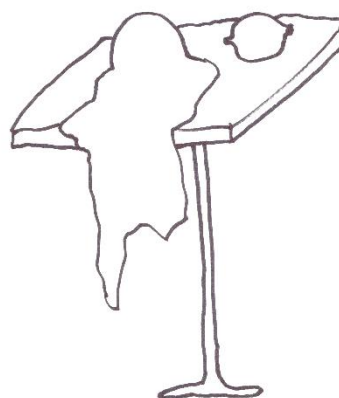
V návaznosti na Johnson formuluje něž je myšlení řízením a V jádru racionality je pojmů formovány omezeného množství pak ad.).

objektivistickou teorii významu objektivistické pojetí racionality, podle organizací vztahů mezi symboly. formální logika, v níž jsou spojením různorodé výroky, a to pomocí „logických spojek“¹³⁰ (a, nebo, pokud –

Můžeme se pokusit vysledovat u obrazů jejich kapacitu vyrovnat se výrokovým možnostem jazyka. Většina obrazů (vyjma diagramů se speciálně definovanou strukturou) by se dala přirovnat ke shluku jednoduchých, tj. nedělitelných výroků. „Na obraze je strom, na obraze je řeka, na obraze je jedno zvíře, zvíře je na zemi, obraz je z dvanácti nepřerušovaných čar...“ atd. Obrazy by se však daly i teoreticky přirovnat ke složeným výrokům, u nichž by dominovala logická spojka „a zároveň“ (konjunkce) – např. „Na obraze je nebe *a zároveň* řeka *a zároveň* kachna *a zároveň* strom“. Další logické spojky jako „není pravda“ (negace), nebo „nebo“ (disjunkce) jsou již méně „pravděpodobné“, přesto při zapojení zkušeností a kontextu – obecně externích informací, jsou možné. Disjunkce: „Ježíš na obraze *není* běloch a není na obyčejném kříži!“ (výrok se opírá o přítomné vyobrazení a o mentální obraz konvenčně zobrazeného Ježíše). „Pod přehozem je jablko *nebo* hruška.“ (výrok se opírá o viděný tvar a o znalost určitých konvencí spojených se stolováním, žánrem zátiší, znalosti ovocných plodů a tak dále). Složené výroky, vázané dalšími logickými spojkami, např. „jestliže A, potom B“ (implikace), „A právě tehdy, když B“ (ekvivalence) jsou v obraze velmi „nepravděpodobné“, tedy těžko představitelné. V předchozí kapitole byl naznačen smysl kreseb z knihy *Speculative Drawing* a kreseb podle knihy *Tisíc plošin*. Nahrazení původních textů filozofickými obrazy komplexnost zdrojových textů redukuje, ale zároveň umožňuje vznik velkého množství potenciálních výroků, ukotvených v předběžných znalostech diváka a v lidové filozofii.

¹²⁹ George LAKOFF, *Ženy, oheň a nebezpečné věci*, Praha: Triáda 2006, s. 184.

¹³⁰ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 14.



Vznik obrazů se děje především pomocí metonymií a na základě metafor. Podstatné je, že oba jmenované postupy s sebou přinášejí nové významy. Konceptuální metafory popisované Lakoffem a Johnsonem jsou konvencionalizované a mezi mluvčími jazyka, u nichž se jistá metafora užívá, panuje vžitý konsenzus o tom, které části zdrojové domény se v projekci uplatní a které nikoliv. Metafory v Obrazech filozofie jsou však často aktualizovány, či vytvářeny zcela uměle. Nové významy – potenciální výroky, v běžné řeči označované jako asociace, jsou přítomny jen implicitně, potenciálně a jejich formulace je do jisté míry subjektivní.

Není však nahodilá a subjektivní docela. Dá se tvrdit, že suma všech potenciálních významů osciluje kolem dominantního významu, charakterizovaného jistou komunitou. I v komunitě označované „svět umění“, tedy v komunitě lidí, kteří „rozumějí umění“, se dají vysledovat, často metaforicky podložená schémata, která umožňují porozumění. Nic na tom nemění adorace i praxe invenčnosti, originality a plurality v této komunitě zažitá.

V tuto chvíli je podstatná samotná existence potenciálních výroků – „asociací“, které obrazy filozofie probouzejí. Právě v různém přístupu k nim se nachází prostor pro význačný statut obrazů filozofie v kontextu umění i v kontextu filozofie a vědy. Zažité a mylné zjednodušení nám říká, že ve světě umění jsou asociace žádoucí, ve světě filozofie a vědy nikoliv. Vědění je tradičně postaveno na argumentech a důkazech. O argumentech se u obrazů obvykle nehovoří, přestože obraz může být podkladem argumentace. Vyobrazení není obvykle bráno jako důkaz či argument, vyjma dvou typů obrazů: 1/ obrazy bez kódu, tedy obrazy vzniklé jako přímý, automatický „otisk“: např. fotografie či zkameněliny (v sémiotice označeny jako indexy) 2/ grafy, které mají explicitně formulovaný kód zápisu a jasně stanovené veličiny, apod. I tyto obrazy jsou však brány za právoplatnou součást odborného textu pouze v případě, že jsou zaštitěny textovou „popiskou“, ať už v podobě klasické popisky, či jednoznačného kontextu. Většina obrazů, kterým se v této studii věnuji, nespadá ani do jedné z těchto kategorií.

Jakýkoliv jiný pokus o přepis obrazu do výroku je z podstaty nejednoznačný, nanejvýš *pravděpodobný*. Jejich existence (produkce i recepce) je podle vžité představy vždy jaksi „subjektivní“, vymyšlená. Takovéto obrazy „můžou pro každého znamenat něco jiného.“

Podle objektivistického pojetí je však racionalita v podstatě odhmotněná. Skládá se z čistých abstraktních logických vztahů a operací, nezávisle na subjektivních procesech v mysli

přemýšlejícího.¹³¹ Obvykle je připuštěno, že obrazy, metaforické projekce a alegorie mohou být součástí našich mentálních procesů, při vzniku nových spojení, vymýšlení nových argumentů, či vyvozování závěrů z premis. Tyto kognitivní procesy jsou objektivisty brány jako pouhé „psychologické“ procesy, irelevantní logické rekonstrukci a vznášení racionálních soudů. Proto je ve vědě často rozlišováno mezi „kontextem objevu, zahrnujícím psychologické procesy, vedoucí k formulaci nových myšlenek a teorií a kontextem dokazování“, ¹³² ve kterém rekonstruuje logické souvislosti teorie za účelem poukazu na její podloženost a platnost.

Takovéto pojetí transhistorického a univerzálního rozumu, nezávislého na osobách, časech a místech, jaksi vylučuje obrazy, založené na ikonách a symbolech (znamenající tedy „pro každého něco jiného“), ze hry.

Johnson připouští, že by mohla být Obrazová schémata výroková jedině v rámci speciální definice výroku, a to „výrok existuje jako kontinuální, analogový [tedy kontinuálně proměnlivý!] vzorec zkušenosti a porozumění, s dostatečnou vnitřní strukturou k umožnění dedukcí/odvozování“.¹³³ Napříč svým výkladem však Johnson Obrazová schémata jako výroková nebere, protože konvenční definice výroku na ně nepasuje. Pro konvenční definici výroku je podstatná možnost určení jeho pravdivostní hodnoty a jeho finitární charakter (tedy s omezeným množstvím vstupů a výstupů). Takové pojetí ale neodpovídá některým kognitivním operacím, pro Obrazová schémata typickým.¹³⁴ Zmíněná nekonvenční „kontinuálně proměnlivá“ definice výroku dobře pasuje na výklad knihy *Speculative Drawing*.

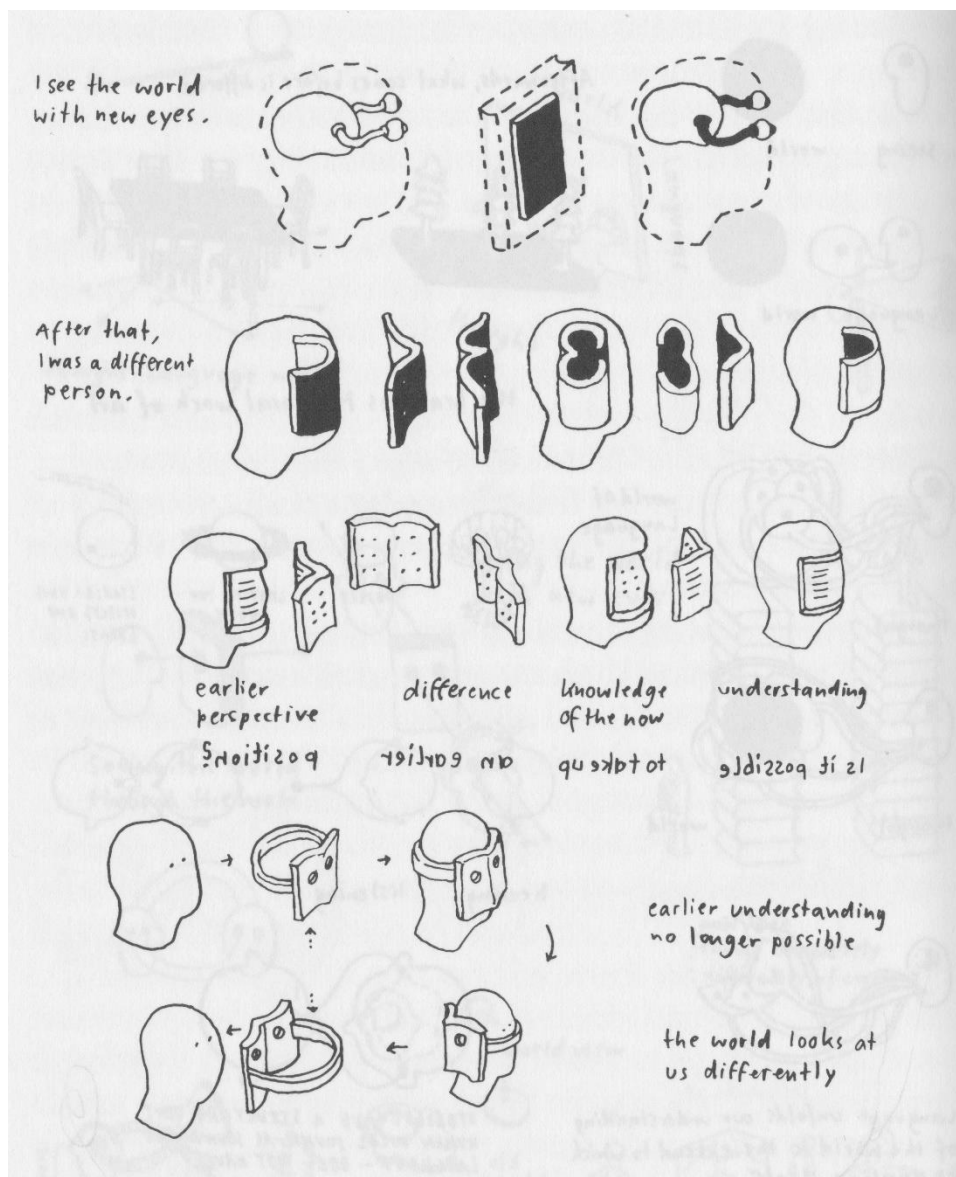
Někteří představitelé současné kognitivní lingvistiky spatřují hlavní argument proti objektivismu v existenci a charakteru Obrazových schémat. Zaměříme se na souvislost mezi objektivistickou ignorací Obrazových schémat na mikroúrovni a objektivistické vyloučení bohatých obrazů na makroúrovni. Poslouží nám k tomu rozbor jednoho fragmentu ze *Speculative Drawing*.

¹³¹ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987.

¹³² Ibid., s. 14.

¹³³ Ibid., s. 3.

¹³⁴ Ibid, s. 3.



Obrázek 1. Vybraná obrazová sekvence z knihy *Speculative Drawing*.

Vstupem do celé sekvence je užití fráze „vidět novými očima“. Tato fráze, která se opírá o rozšířenou metaforu ZRAK JE POROZUMĚNÍ, je užita ve větě „Vidím svět novými očima.“ Tři tělesné motivy postupně k větě odkazují v této posloupnosti: 1/ „vidím“ (metonymie OČI A MOZEK = VIDĚNÍ), 2/ „svět“ – tělesný motiv knihy odkazuje právě ke slovu „svět“ skrze metaforu SVĚT JE KNIHA, 3/ „novými“ – novost je označena změnou barvy (začernění) nervů, vedoucích do očí.

Možné významy celé kompozice tím však nejsou vyčerpány, naopak obrazy smysl úvodní věty bohatě rozšiřují o další významy, které jsou asociovány v ostatních obrazových prvcích (přerušovanost čáry, zdvojení knihy na „vnitřní“ a „vnější“, barevná souvislost s vnitřní knihou a „pojítkem“ – nervem mezi očima a mozkem). Spojení věty a obrazů vytváří potenciální výroky, např.: „Zrak je chápání“, „Svět je kniha.“, „Ve světě je ještě jeden svět, který je jeho jádrem“, „Nerv je přenos.“, „Mozek je rozum.“ „Jádro světa je přenos mezi smysly a rozumem.“ Tyto a další potenciální výroky se odvíjí od společného základu, jímž je vazba mezi viděním a světem.

Přejdeme k další sekvenci, začínající o řádek níž, větou „Poté jsem se stal jinou osobou“. („*After that, I was a different person*“). Následující obrazová sekvence zobrazuje otočení knihy – obličej uvnitř hlavy. Sekvenci k větě pojí metonymie OBLIČEJ JE OSOBNOST. (Samotný hybrid knihy a obličej je konstruován dalšími metonymiemi. Každá identifikace na základě zobrazení, včetně fotografie obličej na pasu, odkazující k identitě jisté osoby, je metonymického původu). Zdá se, že při vnímání této sekvence figuruje metafora ZMĚNA JE FYZICKÉ OTOČENÍ, která je modifikací metafory NÁZOR JE ÚHEL POHLEDU.

V souvislosti s metaforou z předchozí sekvence KNIHA JE SVĚT vyvstávají nyní další a další potenciální výroky, např. „Změna osobnosti je změna pozice ke světu.“ „Identita tvoří svět.“, nebo také „identita je plochá“, či „identita má dvě strany“ atd.

Všimněme si, že samotné metafory jsou spíše funkčními díly, ale ne samotným sdělením. Sdělení z metafor vychází, ale je od nich odlišné. Proto metafora ZMĚNA JE FYZICKÉ OTOČENÍ ani metafora SVĚT JE KNIHA nejsou samotným sdělením. Význam kompozice naopak spatřuji až v druhotných potenciálních výrocích, v tomto případě spojených přibližně do věty „Osobnost je formovatelná vrstva informací v naší mysli.“

Třetí sekvence je variací na druhou sekvenci. Rovněž jí dominuje motiv knihy – obličej přetáčejícího se na druhou stranu (metonymie ČTENÍ JE LISTOVÁNÍ). Odlišení dvou stran pomocí černé a bílé bylo nahrazeno odlišením stran pomocí odlišného „vytištěného vzoru“. Tisk, který byl skrytý uvnitř, se dostal otočením na povrch. Nadále je aktivní metafora ZMĚNA JE FYZICKÉ OTOČENÍ. Změna se vztahuje k nějakému druhu psychického stavu (např. chápání, zkušenost, názor).

Čtvrtá, závěrečná sekvence formalizuje hybrid obličej a knihy v objektu masky. Masky vzhledem k hlavě mění směr a odděluje se od ní a na závěr čelí obličej „tváří v tvář“. Masky je zatížena různorodými symbolickými významy a spojeními, z nichž se zde zdá být nejvíce relevantní klasické spojení masky a role (řecky *prosopón*, latinsky *persona*), vycházející z antického dramatu, kde maska určovala momentální roli herce. Formalizací objektu masky se dotváří další potenciální výroky, například „čtení mění osobnost čtenáře“.

Je patrné, že předešlý rozbor je do jisté míry subjektivní a závislý na „vykladačově“ znalostech, zkušenostech, kulturním zázemí a podobně. Celou stránku však jednoznačně pojí motiv knihy a jejího otočení. Kniha se mění (do obličej a do masky) a otáčí se. Obrazovým schématem, propojujícím všechny sekvence je VEPŘEDU-VZADU. Věnujme pozornost přibližnému množstevnímu zastoupení jednotlivých kategorií. Množství uplatněných obrazových schémat v mém chápání zmíněného obrazu je kolem pěti (VEPŘEDU-VZADU, PASOVÁNÍ, KONTAKT, NÁDOBOVÉ SCHÉMA, ...), množství v návaznosti uplatněných metafor je několikanásobně vyšší a v návaznosti na ně exponenciálně roste množství relevantních potenciálních výroků.

Shrnutí – objektivistická teorie významu a obrazy filozofie

Myšlení je podle objektivistického paradigmatu (historicky založeného na karteziánském racionalismu) bráno jako „manipulace s abstraktními symboly. Symboly získávají význam prostřednictvím korespondence s entitami a kategoriemi ve světě. Tímto způsobem může mysl reprezentovat externí skutečnost a může se o ní říct, že zrcadlí přírodu.“¹³⁵ Obrazová schémata, která jsou základem obrazů filozofie, se však nedají brát jako externí skutečnost ani jako abstraktní symbol. Dají se naopak chápat pouze jako tělesné a zkušenostní struktury, vzniklé interakcí člověka s okolním prostředím.

Založit racionalitu na Obrazových schématech a jejich metaforických projekcích se zdá z objektivistického hlediska katastrofické. Obrazy filozofie přinášejí velké množství subjektivně založených potenciálních výroků, a tím oslabují pravdivostní hodnotu tradičních výroků. Narušují ideu univerzální struktury racionality, překračující rozdílné historické kontexty.

Úpadek plurálních obrazů filozofie, který se odehrál na začátku 18. století, byl bezesporu komplexním jevem, který není možné ohraničit žádnou konkrétní událostí. Ve druhé kapitole byl tento proces dán do souvislosti s rozšířením osvícenské filozofie (reprezentované především dílem Reného Descarta). Cílem předešlé analýzy bylo rozpor mezi metaforikou obrazů a moderní filozofií blíže pochopit, skrze vztažení dodnes aktuálního objektivistického paradigmatu na současné obrazy filozofie.



¹³⁵ George LAKOFF, *Ženy, oheň a nebezpečné věci*, Praha: Triáda 2006, s. 166.

4. Jsou obrazy filozofie uměním?

Obrazy filozofie je možné intuitivně pokládat za žánr nacházející se na pomezí filozofie a umění. Předešlá kapitola byla popisem a o pokusem o objasnění rozkolu obrazů filozofie s moderní filozofií. Dá se však říci, že se tyto obrazy vyloučením z první kategorie ocitli v kategorii druhé? Problematičnost „umístění“ probíraného žánru se v závěrečné kapitole pokusím objasnit s pomocí Kantova pojetí uměleckého díla a názory konceptuálních umělců šedesátých let dvacátého století, kteří na Kantovu filozofii v mnoha ohledech navazují. Tento teoretický základ jsem zvolil proto, že jej považuji za neopomenutelné názorové a estetické stanovisko pro kteroukoliv současnou definici umění. Kantovo pojetí představivosti navíc předjímá způsob, jakým je představivost a schematizace chápána kognitivní vědou. Zapojení některých současných poznatků, týkajících se především Obrazových schémat a dalších kognitivních struktur, nám umožní pojem umění konfrontovat s žánrem obrazů filozofie.

Umění a filozofie z pohledu konceptuálních umělců šedesátých let

Mluvčí konceptualismu šedesátých let zdůrazňovali důležitost myšlenky (v protikladu k matérii) uměleckého díla. Zároveň si ale byli vědomi toho, že umělecké dílo nemá být ilustrativní ve vztahu k jazykovému vzoru. Podle Sol LeWitta „filozofie uměleckého díla je implicitně přítomna v díle samém a toto dílo není ilustrací žádného filozofického systému“.¹³⁶ Joseph Kosuth přirovnává umělecké dílo k analytickému výroku¹³⁷, jehož platnost závisí pouze na definicích symbolů, které daný výrok obsahuje (v protikladu k syntetickým výrokům, které se opírají o předchozí zkušenost). Ve svém eseji *Art after philosophy* (1969) Kosuth vyhláší konec filozofie a začátek umění: filozofie ve dvacátém století podle něj dospěla do stavu pouhého archivu předchozích filozofických myšlenek a sami soudobí filozofové „nejsou obvykle o moc víc, než historikové filozofie“.¹³⁸ Umění se od této situace naštěstí může distancovat, je-li tautologické, tedy je-li obdobou již zmíněného analytického výroku. „Hodnota jednotlivých umělců po Duchampovi může být posouzena podle toho, jak moc zkoumali podstatu umění, [...], tedy] co přidali k pojmu umění“,¹³⁹ který zdědili z minulosti. Každé umělecké dílo je definicí umění, toto je podle Kosutha *a priori* faktem. „Platnost uměleckého výroku není závislá na žádném empirickém, tím spíše ne estetickém, předpokladu o povaze věcí.“¹⁴⁰

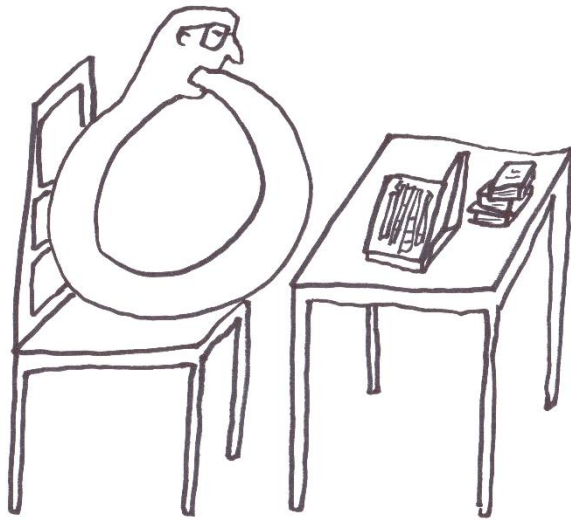
¹³⁶ Sol LEWITT, „Paragraphs on Conceptual Art“, *Artforum*, roč. 5, 1967, č. 10, s. 79 – 83.

¹³⁷ Joseph KOSUTH, *Art after Philosophy and after: Collected Writings*, 1996 – 1990, Cambridge: MIT Press 1993.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid.

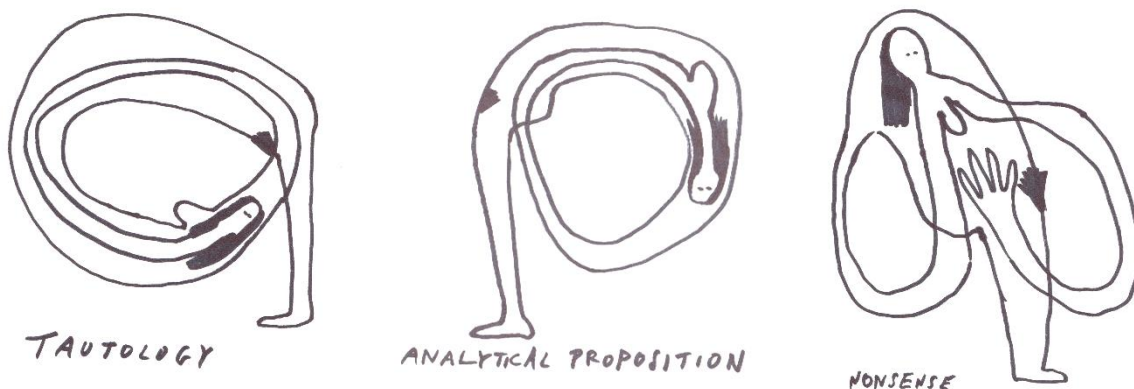


Obrázek 1. Joseph Kosuth: *Four Colors Four Words*, 1966. Umělecké dílo podle Kosutha nezávisí na žádném empirickém ani estetickém předpokladu. Toto dílo však podle mého názoru v sobě zahrnuje reflexi americké spotřební kultury ztělesněné v neonových nápisech, reflexi dějin umění, reflexi dějin typografie a výstavnictví a bezpočet dalších informací, které sice nejsou přítomny výrokově, přesto jsou nedílnou součástí daného díla.

Protiklad syntetických a analytických výroků, který Kosuth přejímá z Kantovy filozofie, je nutné chápat v souvislosti s formami, které jsou syntetické *a priori*. Tím je myšleno poznání, které předchází zkušenosti a jednotlivým vjemům. Podle Kosutha je *a priori* faktem i to, že je každé umělecké dílo pravdivé. Každé umělecké dílo je totiž definicí umění („...to má Judd na mysli, když říká že 'když tomu někdo říká umění, je to umění'“).¹⁴¹

Je-li umělecké dílo myšlenkou, ať už „mystickou“ (po vzoru Sol LeWitta¹⁴²), či tautologickou (jak prohlašuje Kosuth), ale zároveň není ilustrací slovních pojmů, v jaké dimenzi a jakém médiu tato myšlenka existuje?

Než se tuto otázku pokusím zodpovědět, zastavme se u několika moderních uměleckých děl, jejichž autoři se vztahují k filozofii natolik přímočaře, že se přibližují ilustrování filozofie, či obrazům filozofie.

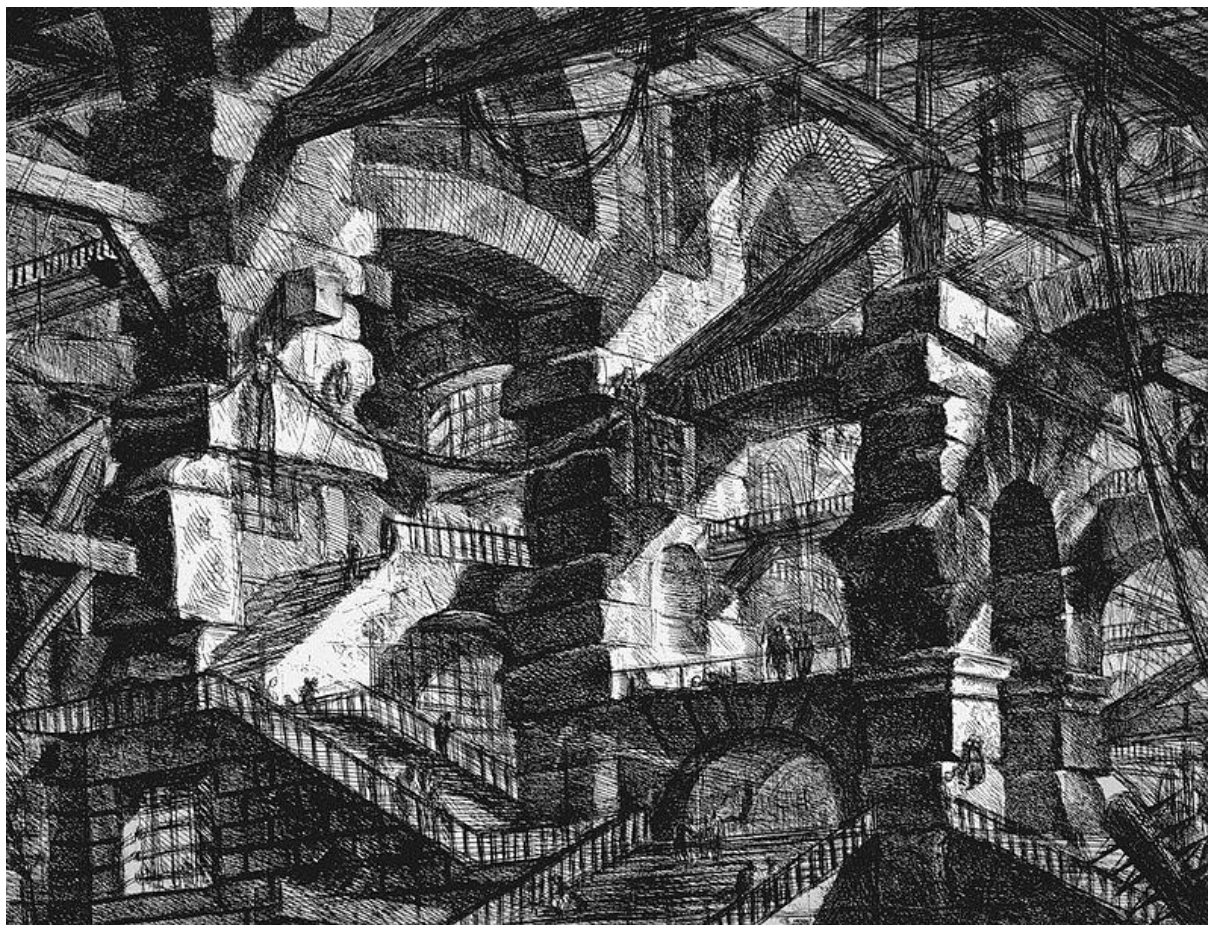


¹⁴¹ Joseph KOSUTH, *Art after Philosophy and after: Collected Writings*, 1996 – 1990, Cambridge: MIT Press 1993.

¹⁴² „Konceptuální umělci jsou spíše mystici, než racionalisté. Skáčou k závěrům, které logika nemůže dosáhnout.“ Sol LEWITT, „Paragraphs on Conceptual Art“, *Artforum*, roč. 5, 1967, č. 10, s. 79 – 83.

Moderní umělecká díla inspirovaná filozofií

Samotná Kantova filozofie nacházejí svůj protějšek v tísnivých architekturách z obrazů jeho současníka G. B. Piranesiho. Jeho cyklus **Vymyšlená vězení** (1761), bývá někdy chápán jako odpověď na Kantovu metaforu lidské mysli jako vězení.¹⁴³ Neměnné struktury tohoto vězení – padací mosty, sloupy, průchody a pilíře, nekonečně přesahující jednotlivce, kteří jsou v nich vězněni, mohou být chápány právě jako syntetické formy, existující *a priori* vjemům a zkušenosti.



Obrázek 2. G. B. Piranesi, Gotický oblouk, grafický list č. 14 (*Carceri*, 1749–1761).

¹⁴³ Ubaldo NICOLA, *Obrazové dějiny filozofie*, Praha: Knižní klub 2006, s. 373.

Naopak překonání všech hranic, které bylo podstatným motivem Kantovy reflexe a filozofických směrů z ní vzešlých, nalezlo obrazovou reprezentaci v již zmiňovaných pohledech na nekonečnou krajinu pozdně barokních a romantických krajinomaleb¹⁴⁴. Nehledě na další významy, které tyto **malby horizontů** nabízejí, nesou v sobě tematizaci nekonečna skrze NÁDOBOVÉ SCHÉMA a DRÁHOVÉ SCHÉMA – směřování (např. pohledu) k horizontu je metaforickou paralelou k směřování k hranici (v širším slova smyslu) a za ni.

Posuneme-li se do dvacátého století k modernistickým avantgardám, patrnosti nabývá DRÁHOVÉ SCHÉMA – v podobě negace. Umělecké dílo má podle Eca funkci epistemické metafory. „Otevřené dílo se ujímá úkolu ukázat nám nespojitost. Nevypráví nám o ní, samo touto nespojitostí je.“¹⁴⁵ Avantgardní umělecká díla tedy již většinou nebyla ilustrací nějakého pojmu, jako spíše ilustrací popření nějakého pojmu.

Tato negace se dá pozorovat například na **Chiricových fantaskních sceneriích**, inspirovaných filozofií Schopenhauera a Nietzcheho¹⁴⁶. Jeho typické obrazy lze chápat jako přímou reprezentaci narušené kontinuity. Vlakové kolejnice, které nikam nevedou, figury jako asambláže harampádí, architektonické plány, které nepodléhají společné perspektivě a další prvky jeho obrazů všechny jako by reprezentovaly neschopnost pohybu, absenci cesty, nemožnost rozumu dojít z bodu A do bodu B.

Takovýto popis je bezesporu schematický, a tedy reduktivní, mějme však na paměti, že Obrazová schémata, z nichž v této analýze vycházíme, jsou pouze „nosiče“, na kterých „drží“ mnohem podrobnější a bohatší významy, jež jsou v této pasáži záměrně opomenuty.

¹⁴⁴ Nabízí se srovnání s vrcholnými příklady plurálních filozofických obrazů, které ještě v době vrcholného baroka své případné „uživatele“ motivovali k spíše monotónním až ritualizovaným mentálním akcím. Barokní řád zobrazení, který byl v době plurálních filozofických obrazů již běžně rozšířený, byl oproti nim mnohem více nejednoznačný. Umberto Eco v knize *Otevřené dílo* (2015) klade do protikladu barokní dynamickou a nejednoznačnou formu a renesanční, kolem středové osy rozvíjené vyobrazení, které „spíše než pohyb zdůrazňovalo představu „esenciální“ věčnosti. [...] Barokní spiritualita je považována za první zřetelný projev moderní senzibility právě proto, že se zde člověk poprvé vymaňuje z područí určitého kánonu (garantovaného kosmickým řádem a stálostí esencí) a v umění i ve vědě se ocitá tvář v tvář proměnlivému světu, který od něho vyžaduje kreativní přístup.“

¹⁴⁵ Umberto ECO, *Otevřené dílo*, Praha: Argo 2015, s. 171.

¹⁴⁶ Zobrazení myšlenek těchto dvou filozofů nabylo na Chiricově plátně *Fatal temple* přímé reprezentace v podobě filozofického obrazu: „Mozek reprezentuje Schopenhauerův pohled na svět, ve které je rozpoznatelný svět jen reprezentací lidského mozku. Kruh připojený k mozku, reprezentuje Nietzscheho motiv „věčného návratu“. Schopenhauer také spojuje čas s věčně se otáčejícím kolem. Bod, v němž se protíná linie s vrškem kola, reprezentuje současný moment.“ Tokashi NAGAO, „Giorgio de Chirico and the Nonsense of Life: Nietzsche, Schopenhauer, Metaphysical Painting“, *Aesthetics*, roč. 2018, č. 21, s. 77.



Obrázek 3. Giorgio de Chirico, *Fatal Temple*, 1914.

Doposud jsem uvedl několik uměleckých děl, v nichž jsou prvky konkrétních filozofických vzorů přímočaře zobrazeny (například převedením metafory vězení do obrazu vězní). Jedná se podle mého názoru o výjimečné případy, protože u většiny moderních uměleckých děl je filozofie reprezentována jiným způsobem – performativním, nikoliv zobrazivým. Moderní umění často filozofii reprezentuje skrze strukturu a výběr aktivity, kterou umělec při vzniku díla vykonává.

Adriana Piper se během několika letních týdnů roku 1971 izolovala ve svém bytě, kde se pomocí jógy, půstu, meditace a intenzivního studia *Kritiky čistého rozumu* (Immanuel Kant, 1781) postupně dostala do stavu blízkého psychické disociaci, během kterého pomocí zrcadla pořídila sérii fotografických autoportrétů. Z nich poté spolu s nahrávkami svého hlasu vytvořila dílo **Food for spirit**. Piper tyto fotografie prezentovala jako pomůcku, díky níž se přesvědčovala o vlastní fyzické existenci, v průběhu celé procedury, která ji uvedla na pokraj „sebe-transcendence“ a „ztrácení sebe sama“.¹⁴⁷ Fotografická série prezentuje lidskou figuru, která se doslova vytrácí, tedy mizí v temnotě fotografického materiálu – poslední snímky ze série jsou téměř monochromní. Tento proces může připomenout figuru Leviathana, či ženskou postavu ilustrující vznikání prvotní hmoty na jednom z plurálních obrazů – rytině *Synopsis*. Jde o podobný proces, avšak nejde tu o vznikání, ale o rozpouštění se.

¹⁴⁷ „Bodies of evidence“, *Risdmuseum.org*, <https://risdmuseum.org/art-design/collection/food-spirit-2000971> (cit. 28. 10. 2020).



Obrázek 4. *Food for spirit*, Adriana Piper, 1971.



Obrázek 5. Meurisse and Gaultier, *Synopsis*, 1615. Detail.

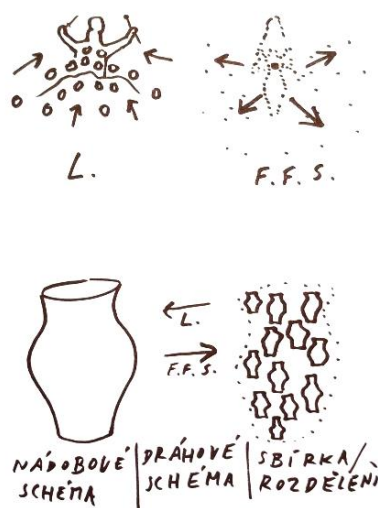
Všechny tyto „transformační“ obrazy se patrně zakládají na schématech SBÍRKA/ROZDĚLENÍ (v důsledku jde o ten samý proces, jen v opačných směrech), na NÁDOBOVÉM SCHÉMATU, protože jde buď o vznikání společné „nádoby“ (kterou je Leviathan, zahrnující v sobě malé občany) nebo rušení hranic nádoby ve prospěch „pixelizace“, či rozplynutí (jak je tomu u figury, která se mění v monochrom), a DRÁHOVÉM SCHÉMATU, protože je metaforicky akcentováno překonání jisté vzdálenosti (už v samotné etymologii slova „transcendence“).



Kantovo pojetí schematizace, představivosti a umění

Dílo *Food for spirit* v sobě zahrnuje několik druhů přechodu: přechod od těla směrem k absenci těla (půst), přechod od suverénní osobnosti k osobnosti disociované (vlivem sociálního odloučení, meditace, půstu), přechod mezi dětským a ženským tělem (evokovaný fyziognomií zobrazené ženské figury), přechod od figury k monochromu (ve formě fotografické sekvence). Celá akce také připomíná přechodový rituál v antropologickém slova smyslu a v neposlední řadě je přechod symbolizovaný čtením transcendentální filozofie Immanuela Kanta.

Kde se však nachází ona společná „věc“ (chce se říci esence) těchto zcela různorodých jevů? Podle mého názoru v oblasti kolektivně sdílených, fyzicky-zkušenostních struktur. Ona společná „věc“ totiž velmi dobře odpovídá zmíněnému sloučení Obrazových schémat SBÍRKA/ROZDELENÍ, NÁDOBOVÉ SCHÉMA a DRÁHOVÉ SCHÉMA, které nazýváme „transformační konfigurace“.



Dílo *Food for spirit* je pozoruhodné zejména proto, že se v něm skrze čtení Kanta (které je integrální součástí tohoto díla) reflektuje samotná schematizace (přechod mezi mnohým obecným a jedním konkrétním) a její vazba na umělecké dílo a představivost.

Představivost, jak ji Kant pojímá v *Kritice čistého rozumu*, je aktivitou propojující informace získané skrze smyslové vjemy a kategorie (čisté pojmy porozumění). Kant si byl vědom toho, že zkušenost není jen sérií po sobě jdoucích stavů myslí a že naopak existuje struktura, která tyto stavy myslí organizuje, vytváří identitu vědomí a zároveň umožňuje lidem ony stavy myslí sdílet mezi sebou. Jde o objektivní strukturu našeho vědomí a Kant ji nazývá „transcendentální“, protože vychází ze struktury našeho vědomí a není odvozená z empirické zkušenosti jedince.

To se děje v několika stupních – nejdříve jsou různorodé vjemy, vázané k určitému objektu, sloučeny do jediného celistvého obrazu odlišitelného od ostatních. Následně jsou takto získaná empirická data propojena s kategoriemi.

Kategorie (např. příčinnost, kvalita, relace ad.) jsou podle Kanta neempirickými pravidly, čistými pojmy porozumění. Jak se však mohou tyto formální a univerzální struktury pojit s empirickým a smyslovým obsahem?

Evidentně zde musí být nějaká „třetí věc“, která je na jedné straně homogenní s kategorií a na druhé straně se zjevem (smyslovým vjemem), která umožňuje aplikovat jedno na druhé. Tato zprostředkující reprezentace musí být čistá (bez čehokoliv empirického), tedy prostá jakéhokoliv empirického obsahu – na jedné straně intelektuální, na straně druhé smyslově rozpoznatelná. Takováto reprezentace je transcendentální schéma.¹⁴⁸

Jak bylo uvedeno, sdílení reality mezi jedinci navzájem je umožněno objektivní strukturou našeho vědomí. Kant tuto strukturu nazývá transcendentální jednotou vědomí a nepopisuje ji jako kreativní. Schéma je „obecnou proceduru představitosti, poskytující pojmu jeho obraz“.¹⁴⁹ Projevuje se v podstatě jako přiřazování určitých reprezentací již existujícím pojmům.

V *Kritice soudnosti* (1790) však Kant naráží na reflexivní soudnost, jež souvisí s vnímáním krásy. Reflexivní soudnost se vztahuje ke sdílenému významu určitého jsoucna, který není založen na pojmech. „Reflektovat (rozvážit) je porovnávat a kombinovat dané reprezentace buď s ostatními reprezentacemi, nebo s naší vlastní schopností poznání ve vztahu k pojmu, který je tak učiněn možným.“¹⁵⁰

Představitost je zde vyložena jako „svobodná hra“, nebo také „racionalita bez pravidel“, která si všímá formálních charakteristik objektu (které všichni vnímáme podobným způsobem), ale která zároveň není závislá na pojmech. Aktivita imaginace je řízena jistým druhem „zacílenosti“ (*Zweckmassigkeit*) bez nějakého konkrétního cíle. Objekty, které jsou imaginací „zacíleny“, staví imaginaci do „hravé harmonie s naším intelektem a porozuměním“.¹⁵¹ Tyto objekty vnímáme jako krásné. Krása však nemá žádná pevně daná pravidla. Podle Kantovy hypotézy probíhá stejný druh svobodné hry představitosti jak při tvorbě uměleckého díla (u jedince obdařeného géniem¹⁵²), tak při jeho recepci divákem (k tomu je zapotřebí vkus).

Krásné umělecké dílo je v Kantově filozofii výtvořem jedince obdařeného genialitou, tedy jedince ovládajícího schopnost „poskytnout estetické ideje. Estetickou idejí však myslím reprezentaci představitosti, která evokuje mnoho myšlenek, avšak bez možnosti jediné definitivní myšlenky, jinými slovy koncept, který jazyk nikdy zcela nezachytí“.¹⁵³

¹⁴⁸ Immanuel KANT, *Critique of Pure Reason*, 1965, cit. podle Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 152.

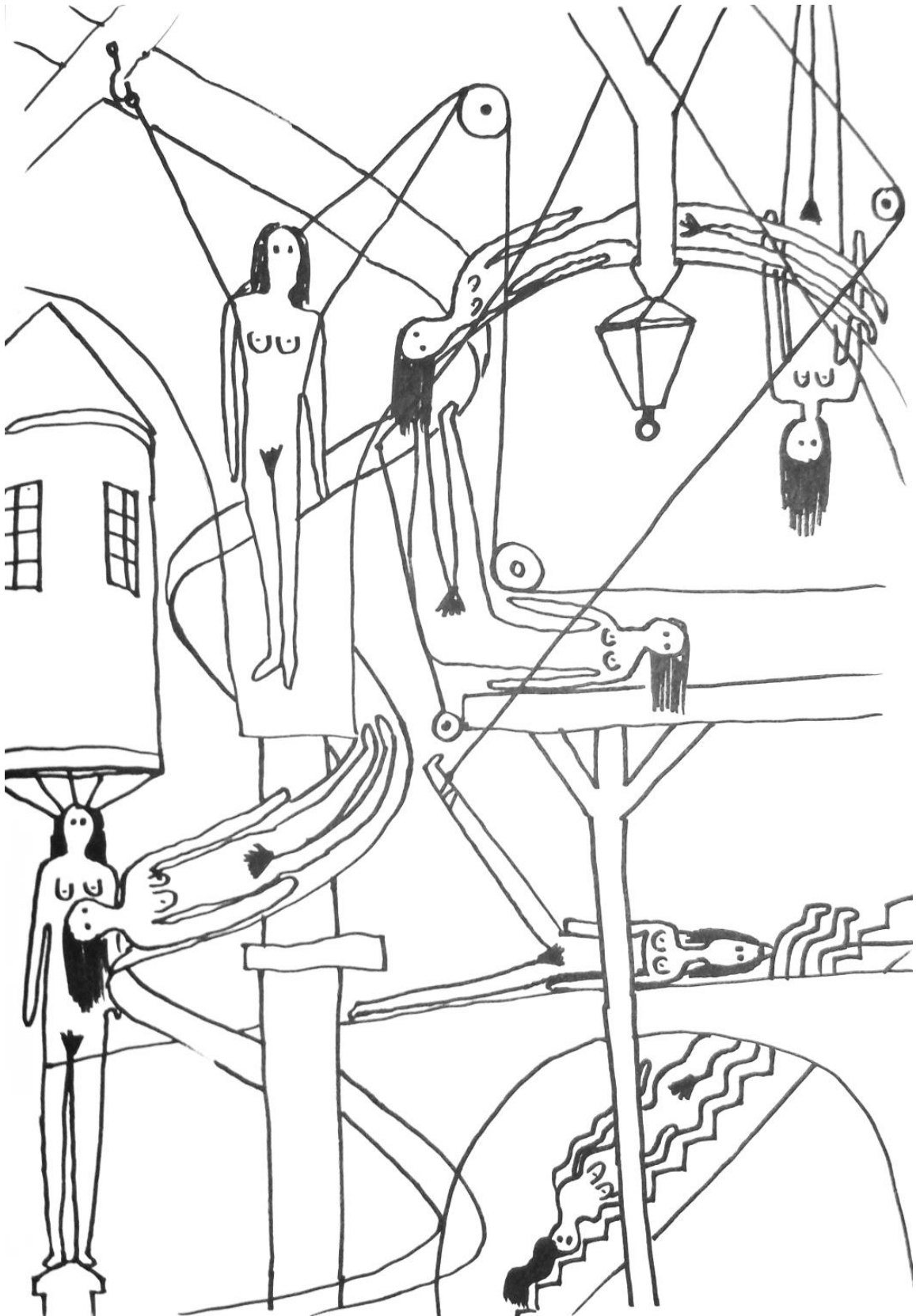
¹⁴⁹ Immanuel KANT, *Critique of Pure Reason*, Cambridge: Cambridge University Press 1998, s. 173.

¹⁵⁰ Immanuel KANT, *Critique of Judgement*, New York: Oxford University Press 2007, s. 366.

¹⁵¹ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 160.

¹⁵² Viz Immanuel KANT, *Critique of Judgement*, New York: Oxford University Press 2007, s. 140 – 142.

¹⁵³ Immanuel KANT, *Critique of Pure Reason*, 1965, cit. podle Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 142.



Transformační konfigurace

Podle Johnsona¹⁵⁴ odpovídají Kantem popisované jevy – „sdílený význam, který není redukovatelný na pojmy“ – „racionalita bez pravidel“, či „předpojmové aktivity představivosti“ – Obrazově-schematickým strukturám a metaforám, popisovaným kognitivní vědou.

Vraťme se ke Kantovu pojetí schématu. Jde o pravidlo, které v čase silou imaginace přiřazuje empiricky získaná data ke kategoriím. Vzdáme-li se všech podrobností a specifík Kantova filozofického systému a přistoupíme-li na Johnsonem navrhovanou identifikaci schémat popisovaných Kantem a Obrazových schémat, docházíme k výše zmínění schematické strukturu připomínající transformační konfiguraci tří Obrazových schémat (SBÍRKA/ROZDĚLENÍ, NÁDOBOVÉ SCHÉMA, DRÁHOVÉ SCHÉMA), kterou bylo možno pozorovat ve *Food for spirit*. Jedno (identita) se v čase mění v mnohé (různorodé, nerozlišené), nebo naopak.

Domnívám se, že takováto transformační konfigurace pasuje nejen na každodenní vnímání reality (kdy pomocí metafor a Obrazových schémat „abstrahujeme“ naši zkušenost), ale také na vznik a recepci uměleckého díla.

1/ vznik uměleckého díla: první (teprve se formující) nádoba reprezentuje sumu zkušeností autora, (jeho smyslových vjemů, zkušeností s dalšími uměleckými díly, vůbec všech „inspiračních zdrojů“ potenciálně vázaných na určité „téma“). Dráha reprezentuje v čase rozprostřený proces vzniku díla. Druhá nádoba je realizací uměleckého díla, které se v jistém okamžiku naplní jejím uzavřením – identifikací formy (druhá nádoba) daného díla.

2/ recepcce uměleckého díla: celistvá a jednotná forma jedinečného uměleckého díla (první nádoba) se v procesu vnímání (dráha) jednotlivých diváků tříští do bezpočtu významů a interpretací a potenciálních výroků (druhá nádoba), ukotvených v jejich zkušenosti, stále ale oscilujících kolem shodného základu, determinovaného trvalou a objektivní strukturou daného uměleckého díla.

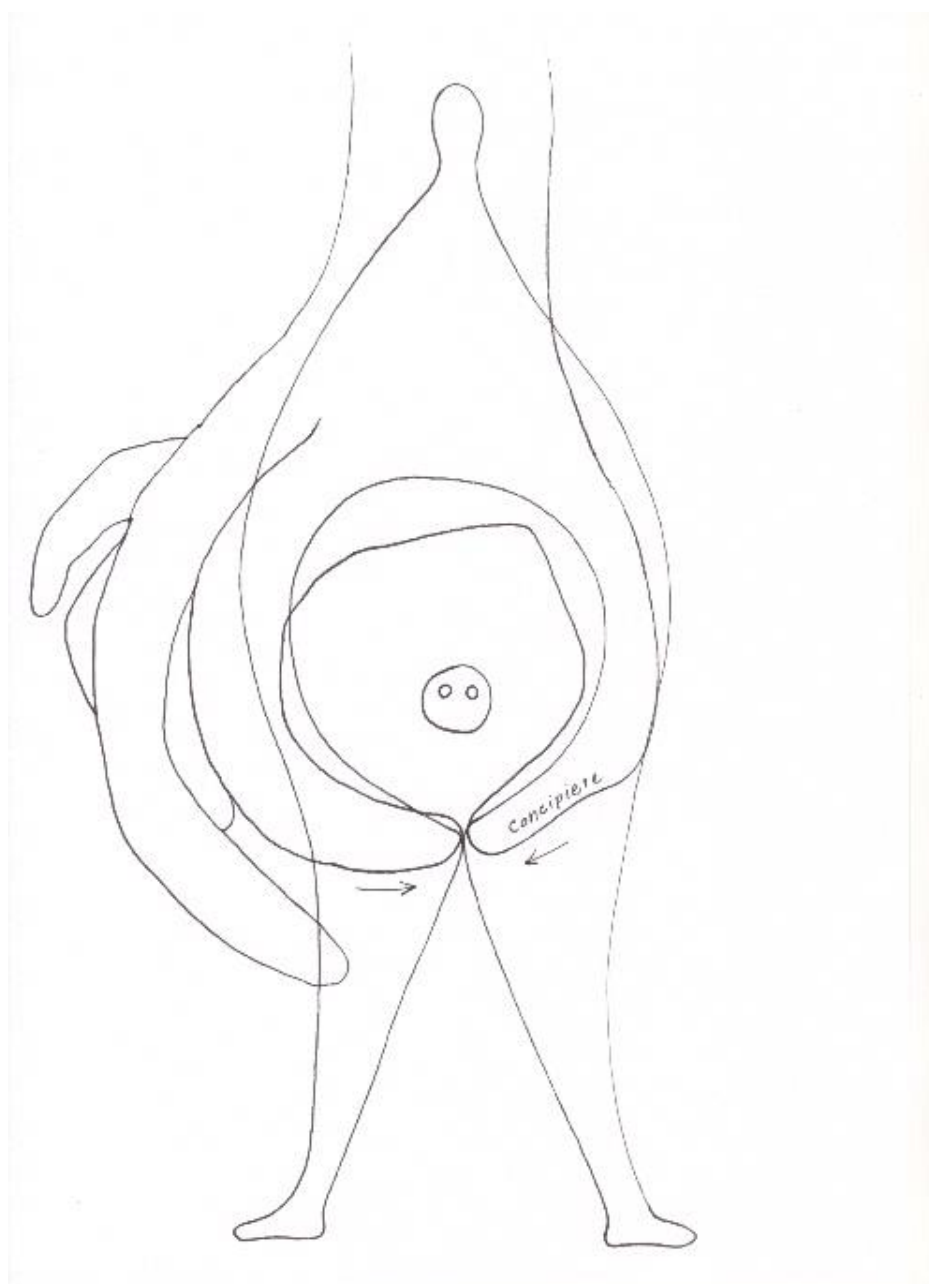
Takovýto výklad vzniku a recepcce uměleckého díla je opět silně schematický, ale odpovídá jistému druhu chápání moderního umění, ztělesněnému v souslovích „otevřená struktura“, či „divák dotváří význam“. Zároveň dle mého názoru není v rozporu s názory akcentujícími otevřenost umělecké formy, participativní a procesuální charakter uměleckého díla, apod.



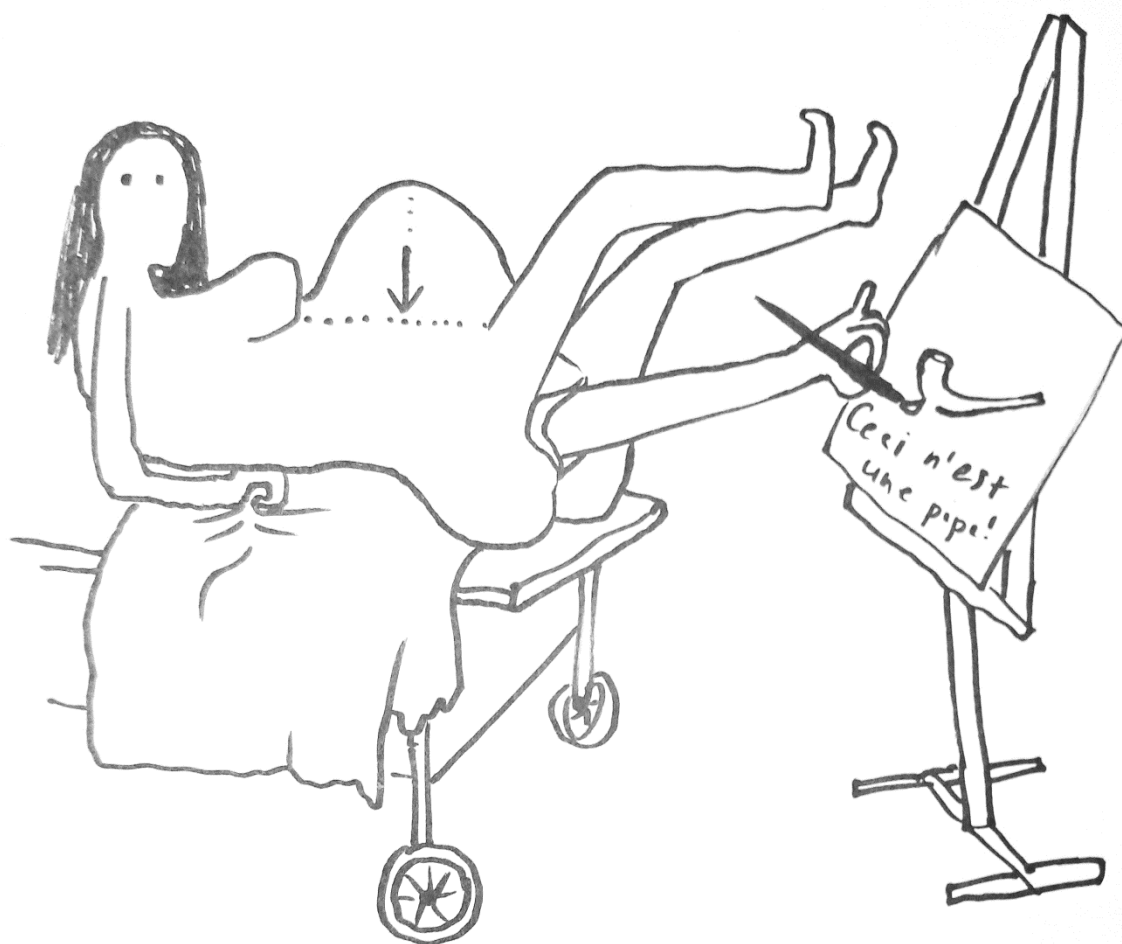
¹⁵⁴ Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 161.

Podstatnější je však tato úvaha pro lokalizaci významu uměleckého díla. Tato kapitola byla uvedena některými tvrzeními tzv. konceptualistů, akcentujících „myšlenku“, případně odhmotnění uměleckého díla. V návaznosti na tuto rétoriku je umění v akademickém prostředí téměř všeobecně (metaforicky) spojováno s „konceptem“, neurčitým označením myšlenky, či intelektuálního základu díla. Význam uměleckého díla, jak dokládají některé příklady konceptuálního umění, se může vyskytovat pouze v představě diváků a autora, tedy nemusí být jednoznačně prostorově lokalizovatelný (např. metonymicky) v samotném uměleckém díle. Jeho realizace (produkce i recepce) však vždy zahrnuje určitou fyzickou aktivitu, materiál a časovou rozprostřenost.

Samotné slovo „koncept“ (pojem) by v souladu s jeho etymologií (lat. *concupiere* – začít, počít, otěhotnět) nemělo být jednostranně chápáno jako odkazující k řeči, nýbrž jako akcentující časovost – (neustálé vznikání významu) a prostorovost (ohraničení, uzavření v zanikající nádobě).



Umělecké dílo je fyzickou zkušeností, která v čase referuje mimo sebe, ať už formou zobrazení, nebo kontextem použitého materiálu či fyzické akce. Domnívám se, že teorie Obrazových schémat a metafor, v níž současná kognitivní věda aktualizuje Kantovu teorii vnímání, je cenným nástrojem k reflexi moderního umění. Poukazuje mimo jiné na nedokonalost Kosuthova pojetí umění jako analytického výroku. Umění nemůže být zcela tautologické, protože svou esenciálně fyzickou povahou vždy přináší informace z okolního světa, ukotvené ve fyzické zkušenosti autora a diváků.



Umění a ilustrativnost

Jsou obrazy filozofie uměním, či ilustrací? K zodpovězení této otázky je třeba alespoň krátce rozebrat pojmy „ilustrace“ či „ilustrativní“. Při běžném hodnocení současného umění se slovo „ilustrativní“ v pejorativním smyslu vyskytuje poměrně často a rozumí se jím příliš pevná, formální a zřejmá vazba mezi uměleckým gestem a něčím, co mu předcházelo (obvykle vzorem, který lze vyjádřit výrokově). Umělecká díla fungují ne jenom jako znaky (symbolicky), ale také jako věci (ostenzivně). V čistě ilustrativním uměleckém díle (hypoteticky – popisovaná dichotomie nemá ostrou hranici) ale zcela dominuje symbolická část a v krajním případě se o umělecké dílo nejedná. Cestu k „ilustrativnímu“ výtvarnému dílu často dláždí explicitní přenesení řečových figur – především jazykové metafory a metonymie do obrazu. V populární kultuře, reklamě a kýči je robustní přenesení těchto útvarů z jazyka¹⁵⁵ do obrazu nejvíce znatelné. Výskyt řeči tam, kde „nepatří“, se v kontextu výtvarného umění pejorativně popisuje jako „doslovnost“.

Jak bylo vyloženo v předešlém textu, nepostradatelnou vlastností uměleckého díla¹⁵⁶ je to, že vyvolává „volnou hru asociací“. Volnou hru asociací, zaměříme-li se na kulturní produkty, však mohou vyvolávat nejen umělecká díla, ale také technické objekty, či právě knižní ilustrace, které za umění ve smyslu „volného umění“ obvykle nebereme. Neodpovídají totiž specifickému druhu autorství, které je vepsáno mimo jiné do Kantova pojetí génia („jehož primární vlastností je originalita“)¹⁵⁷ nebo do Kosuthova nároku na rozšíření definice umění v každém novém uměleckém díle. Proces vzniku a recepcce uměleckého díla jsem se pokusil reprezentovat transformační konfigurací. V něm se mnohé (např. „inspirační zdroje“) pojí v jediné (definující identitu autora i uměleckého díla) a následně toto jediné zpět v mnohé (obsažené v interpretacích diváků).

Čistě ilustrativní vazba mezi obrazem a textovým (či obecně výrokovým) vzorem však tomuto vzorci neodpovídá a dá se říci, že onen dvojitý pohyb (který jsem popsal pomocí transformační konfigurace) neumožňuje, či jej extrémně tlumí. Základem ilustrativnosti je metonymie – pojmenování na základě nějaké věcné souvislosti mezi dvěma objekty.¹⁵⁸ Velmi rozšířeným typem metonymie je u ilustrací synekdocha, v níž část reprezentuje celek. Ilustrace vybírá z celku (např. z celé kapitoly v knize) fragment (např. jednu určitou scénu). V základním užití pojmu „ilustrativnost“ (která je u volného umění obvykle brána negativně) jde tedy o výběr, nikoliv transformaci.

Dalo by se však namítnout, že samotné zobrazení vybraného fragmentu (např. jistého pojmu, či scény v knižní kapitole) vyžaduje onen akt umělecké transformace, protože kniha, ani slovní pojem nejsou souborem obrazů a tedy neexistuje předem daná množina (obrazů), z níž by ilustrátor vybíral. Domnívám se však, že takováto množina existuje. „Ilustrativní“ zobrazení totiž určitý objekt zobrazuje „běžným“ způsobem, totiž takovým, který již předem existoval, který se „nabízel“. Ilustrátor jej vybírá z množiny obecně dostupných obrazových idiomů (ustálených formulací, např. nos jako písmeno J). Někteří ilustrátoři mají rozpoznatelný styl, který je však obvykle opět množinou ustálených grafických

¹⁵⁵ Výrazy jazyk a řeč v této pasáži používám v jejich běžném slova smyslu a tedy zaměnitelně.

¹⁵⁶ Následující dvě charakteristické vlastnosti umění uvádím jako jeho znaky nikoliv proto, že bych byl přesvědčen o jejich esenciální platnosti, ale proto, že jsou běžným měřítkem umění v současném akademickém prostředí. Staly se součástí jakési lidové filozofie umění, jejíž základ jasně spatřuji právě ve filozofii Immanuela Kanta a estetice a diskurzu konceptuálního umění šedesátých let. Jedná se tedy o aplikaci institucionální definice umění, zakládající definici umění na konsenzu komunity „světa umění“.

¹⁵⁷ Immanuel KANT, *Critique of Judgement*, New York: Oxford University Press 2007, s. 137.

¹⁵⁸ Jiří ČERNÝ – Jan HOLEŠ, *Sémiotika*, Praha: Portál 2004, s. 62.

idiomů, které byly více či méně kreativně odvozeny z množiny všeobecně rozšířených obrazových idiomů.

Existují však také knižní ilustrace, které za umění bývají považovány, protože jejich autor kolektivní množinu obrazových idiomů zcela obešel a základní metonymickou vazbu na text (která sama o sobě spíše není uměním) výrazně obohatil smyslovým obsahem a pomocí výtvarné techniky, která představuje hutnou a inovativní zkušenostní syntézu. To je časté u knižních ilustrací, zhotovených umělci, kteří ilustrovali jen doplňkově, k vlastní umělecké (často malířské) tvorbě.

Z tohoto krátkého rozboru pojmu ilustrativnosti vyplývá to, že 1/ tento pojem není charakteristický pouze pro knižní ilustraci, ale ve větší či menší míře se objevuje ve vizuálním zobrazení obecně, 2/ principem ilustrativnosti je reprezentace předem existujícího celku výběrem určité jeho části. Rozlišil jsem dvě úrovně takového výběru: konceptuální (vybírání je fragment z textu, či promluvy) a zobrazivou (vybírání je jeden z běžných obrazových idiomů).

Vrcholné příklady filozofických ilustrací jsou výsledkem zručné, avšak v dané době spíše konvenční techniky zobrazení – to platí u plurálních filozofických obrazů (např. rytiny *Typus*) i současných obrazů filozofie (např. u knihy *Speculative Drawing*). Za umění bychom je však mohli zdánlivě pokládat proto, že zobrazují pojmy, které jsou „abstraktní“, tedy nemají konkrétní hmotný denotát, a autor je tak nucen vytvářet metafory a zobrazovat jejich „fyzické“ prvky. I tato údajná „tvorba“ metafor však může být sama o sobě ilustrativní – autor totiž může vybírat z předem existujícího rezervoáru běžných metafor a metonymií a ty mechanicky zhmotňovat, což se projevuje křiklavou úpadkovostí¹⁵⁹ některých spotřebních „filozofických obrazů“ (viz např. přiloženou titulní stranu časopisu *Téma*). Tyto obrazy nereflktují vlastní prostředky, ignorují flexibilní povahu metafor a Obrazových schémat, staví části těchto struktur do role definitivních pojmů a vyvolávají tak pocit lži a nepřirozenosti.

¹⁵⁹ V některých ohledech se zde prezentované pojetí ilustrativnosti shoduje s definicí kýče (jak ji prezentuje Tomáš Kulka), především v tom, že kýč neobohacuje dané téma. V jiných ohledech nikoliv. Kýč je podle Kulky vždy realistický (nikoliv abstraktní). Některé ilustrativní prvky, např. konvenční symbol srdce, či symbol noty (odkazující k hudbě) jsou silně abstrahované a přesto ilustrativní. Kýč navíc v Kulkově pojetí zobrazuje témata všeobecně považovaná za krásná, což u ilustrativnosti neplatí nutně. Jedná se tedy o dva související, ale odlišné pojmy. Viz Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Praha: Torst, 2013.



Obrázek 6. Obálka časopisu *Téma*, 2020.

Speculative Drawing a některé další současné filozofické obrazy sice rovněž vycházejí z textových vzorů a místy rovněž užívají běžnou symboliku, projevují však při tom určitý nadhled, tedy vědomí vlastních prostředků, které jsou kladeny do současné role nástroje i předmětu výpovědi. Již existující vzory jsou základem pro zcela nová metaforická vyjádření (např. formou vtipu). Tato vlastnost, kterou jsem ve třetí kapitole označil jako metaterferenci, umožňuje část filozofických obrazů vnímat jako umělecká díla: jsou to ta díla, kterým kreativní užití nevýrokových Obrazově-schematických a metaforických struktur dává trvalou „otevřenost“ a umožňuje tak stálé vznikání nových významů aktivní participací diváka.

Rytina *Typus* svou bohatou alegoričností (spojením velkého množství metafor a metonymií do jediného obrazu) tvoří komplexní obraz jisté filozofické tradice. Na několika místech jsem již zmínil, že díky Obrazovým schémátům, tvořícím kompoziční jádro této rytiny, dílo není jen popisné, ale funguje zároveň jako performativní partitura, řídící mentální operace jejího uživatele. Například DRÁHOVÉ SCHÉMA, které je základem rytiny *Typus*, reflektuje jistý druh pojetí racionality, ale zároveň specifickým způsobem řídí pozornost diváka při „čtení“ tohoto díla.

Právě tato inovativní reflexe vlastního média, spolu s aktivním zapojením diváka, k němuž jej Obrazová schémata v *Typu* instruují, jsou vlastnostmi, díky nimž z dnešního pohledu můžeme rytinu *Typus* vnímat jako umělecké dílo. Nevýrokový a současně intelektuální charakter Obrazových schémat umožňuje v procesu dvojité transformace (viz transformační konfigurace) propojit fyzicky-zkušenostní pozadí pojmových struktur autora a diváků.

Obrazy filozofie tedy jako dědici Kantovy filozofie a estetiky konceptuálního umění pokládejme za umění v těch případech, kde daný obraz svůj vzor výrazným způsobem překračuje tvorbou nových metaforických a Obrazově-schematických struktur, přičemž dané dílo tyto struktury současně ukazuje jako předmět a používá jako prostředek své výpovědi.

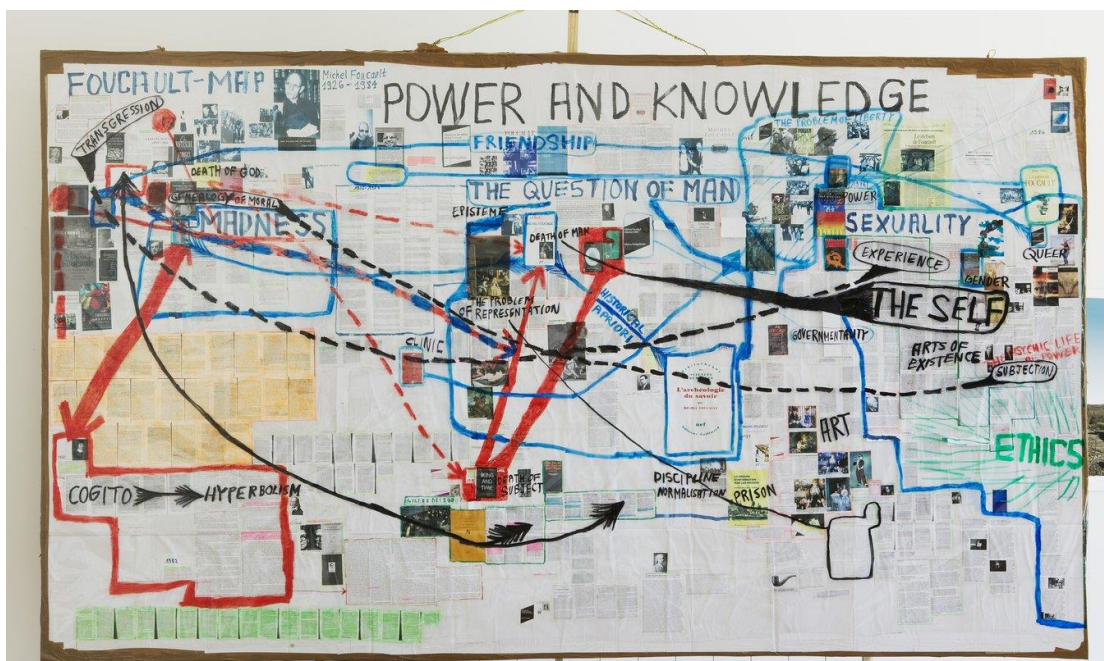
Finální posouzení jednotlivých děl se bude zakládat zejména na pocitech sdělnosti („dílo je o něčem“), originality a identity („dílo není doslovné a vykládá své téma po svém“) a vyváženosti („dílo je vyvážené“).

Autorovy kresby v disertaci *Obrazy filozofie a tělesná mysl*

Vztáhneme-li zmíněná kritéria na kresby, které jsem vytvořil spolu s tímto textem, by se daly rozřadit do několika typů v závislosti na míře jejich vlastní autonomie.

Prvním typem jsou diagramy vzniklé s cílem čisté názornosti a přehlednosti. Jsou pomůckou k pochopení myšlenek obsažených primárně v zdrojovém textu. Vzhledem k předmětu této studie bylo v některých místech praktickou volbou doplnit textový výklad schematickou kresbou. Příkladem může být zobrazení transformační konfigurace (str. 106). Tyto kresby jsou obdobou jednoduchých diagramů, běžných v mnoha oborech, včetně humanitních věd a filozofie. Jde o ilustrace zcela závislé na textu a vzniklé dvojitém výběrem z existujících množin (textu a ustálených grafických idiomů), jimiž jsme definovali ilustrativnost. Tyto kresby se zcela míjejí s pojmem umění.

Existují však umělecká díla vycházející z jazyka běžných diagramů, která uměleckými díly jsou. Příkladem mohou být mapy a schémata, vytvořená Thomasem Hirschhornem a Marcusem Steinwegem ve vazbě na konkrétní filozofické systémy, otázky a pojmy. Expanze a vrstvení běžných grafických idiomů (především „kroužkování“ založené na NÁDOBOVÉM SCHÉMATU a „link“ založený na VZTAHOVÉM SCHÉMATU) nabývá převahy nad zdrojovými texty. Obrazová schémata se zde, podobně jako u rytiny *Typus*, stávají reprezentací myšlení i performativní partiturou, v níž se prostřednictvím dvojité transformace pojí fyzicky-zkušenostní pojmové pozadí autorů a diváků.



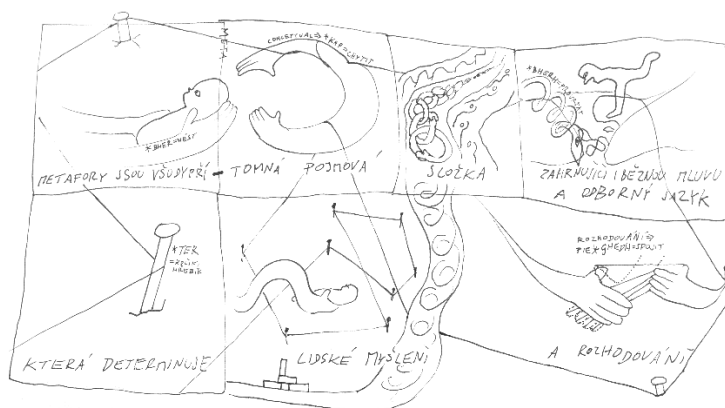
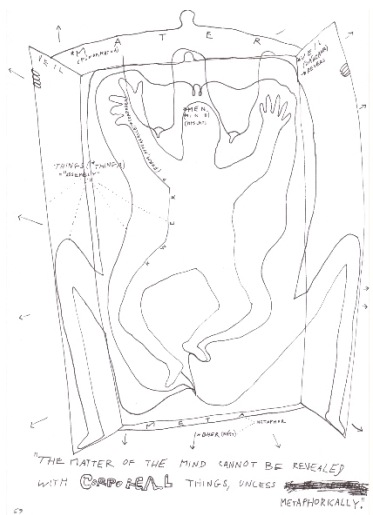
Obrázek 7. Thomas Hirschhorn a Marcus Steinweg – Foucault map, 2004.

Vraťme se však k typologii kreseb, vzniklých spolu s tímto textem. Dalším typem jsou všeobecně rozšířená nekonzistentní schémata a automatické kresby, které jsem si navyl vyvířet během studia, během četby těžko pochopitelného textu, či během poslechu nesrozumitelných přednášek. Tyto črty, v nichž se propojuje slábnoucí vůle ke kategorizaci a porozumění s tendencí zcela opačnou – jakousi anarchistickou touhou po rozbití pořádku a zhanobení odbornosti, zdobily stránky mých gymnaziálních sešitů a učebnic, později tištěných filozofických textů. Tyto kresby „usínajícího rozumu“ jsou zde uplatněny jen okrajově, ale je nutné je zmínit. Byly mi inspirací pro systematictější pojetí uvolněné hry s „atmosférou“ pojmů.

Kresebnou improvizaci jsem u některých kreseb pevněji ukotvil ve vazbě na etymologii jednotlivých slov, fascinován fyzičností ležící v pozadí abstraktních pojmů. V metodě, kterou jsem pracovně nazval etymologicky-metaforické zobrazení, se propojily mé dlouhodobé návyky s poznatkami, jež jsem během tohoto výzkumu nabyt. Zejména s poznáním, že intelektuální operace mají základ ve fyzické a zkušenostní doméně. Tato skutečnost se přímo odráží ve fyzickém základu abstraktních pojmů. Fyzické jádro jednotlivých slov mi umožnilo pojit celé věty do jednotného znaku, v němž je popřena lineárnost čtení ve prospěch isochronie obrazu. Tento typ reprezentuje kresba, kterou jsem uplatnil na straně 58. Tato kresba vznikla v reakci na repliku Jacoba Apina, který v době úpadku plurálních obrazů komentoval jejich metaforickou povahu: „Látka mysli nemůže být odhalena v řeči tělesnými věcmi, jedině metaforicky“.¹⁶⁰

Kresba fyzických forem odvozených z etymologie jednotlivých slov mi jinde umožnila takto získané vizuální prvky pojit do komiksů, tedy zpět do chronologické, ale zcela nové struktury. V kresbě nacházející se na straně 9 jsem ze slova „determinuje“ extrahoval protoindoevropské jádro „ther“, značící hraniční kolík, a tento fyzický motiv jsem následně pojal za sjednocující prvek celé sekvence.

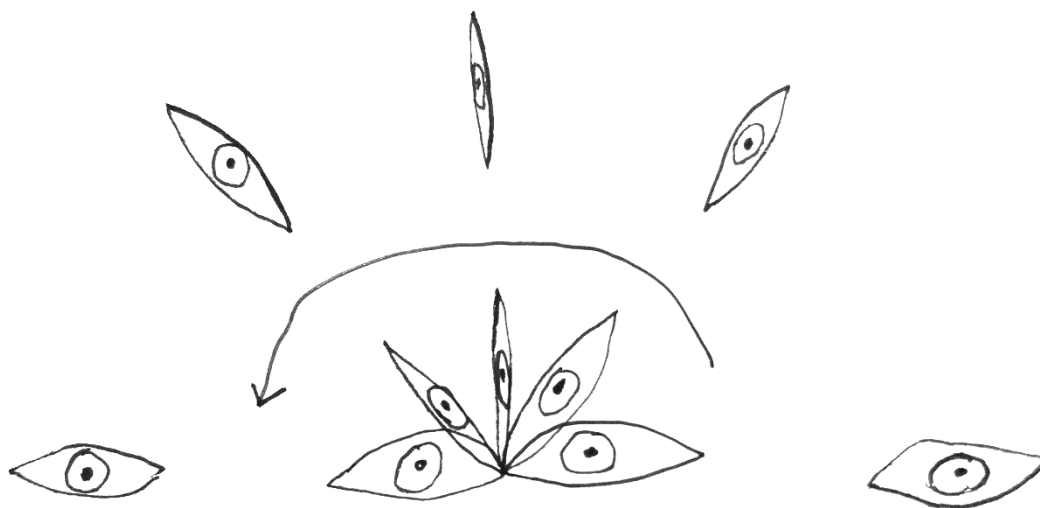
¹⁶⁰ Siegmund Jacob APIN, 1731, cit. podle Susanna BERGER, *The Art of Philosophy*, Princeton University Press 2017, s. 69.



Posledním význačným typem kreseb, uplatněných v této práci, jsou vtipy. Mnohé z nich jsou založeny na sebedaparodii, v níž je s jistým komickým akcentem reflektována jejich víceznačná podstata (mezi ilustrací textu, uměleckým dílem a vyobrazením zkoumaného objektu). Vtip vytvářím například skrze kreslenou postavičku nahé ženy, odkazující k osobě Adrian Piper, jak byla zobrazena na fotografiích *Food for spirit*. K této volbě mě vedla reflexe jisté patetičnosti, kterou v sobě zmíněná performance zahrnuje a současný obdiv k hloubce zde obsaženého vyjádření. Mnohavrstevná transformace, předvedená ve *Food for spirit*, je zde ukázána jako dědictví Kantovy filozofie, jako leitmotiv moderního umění a zároveň jako reálný princip lidského vnímání.

Jedná se z mé strany tedy o „vtip myšlený vážně“, protože jsou v něm (nevýrokově) vyjádřeny některé důležité aspekty mého výzkumu: transformativní a sebereflexivní charakter moderních uměleckých děl, kontinuita textového média promítnutá do moderní filozofie, časový a prostorový rozměr konceptualizace a revize tělesnosti ve tvorbě významu.

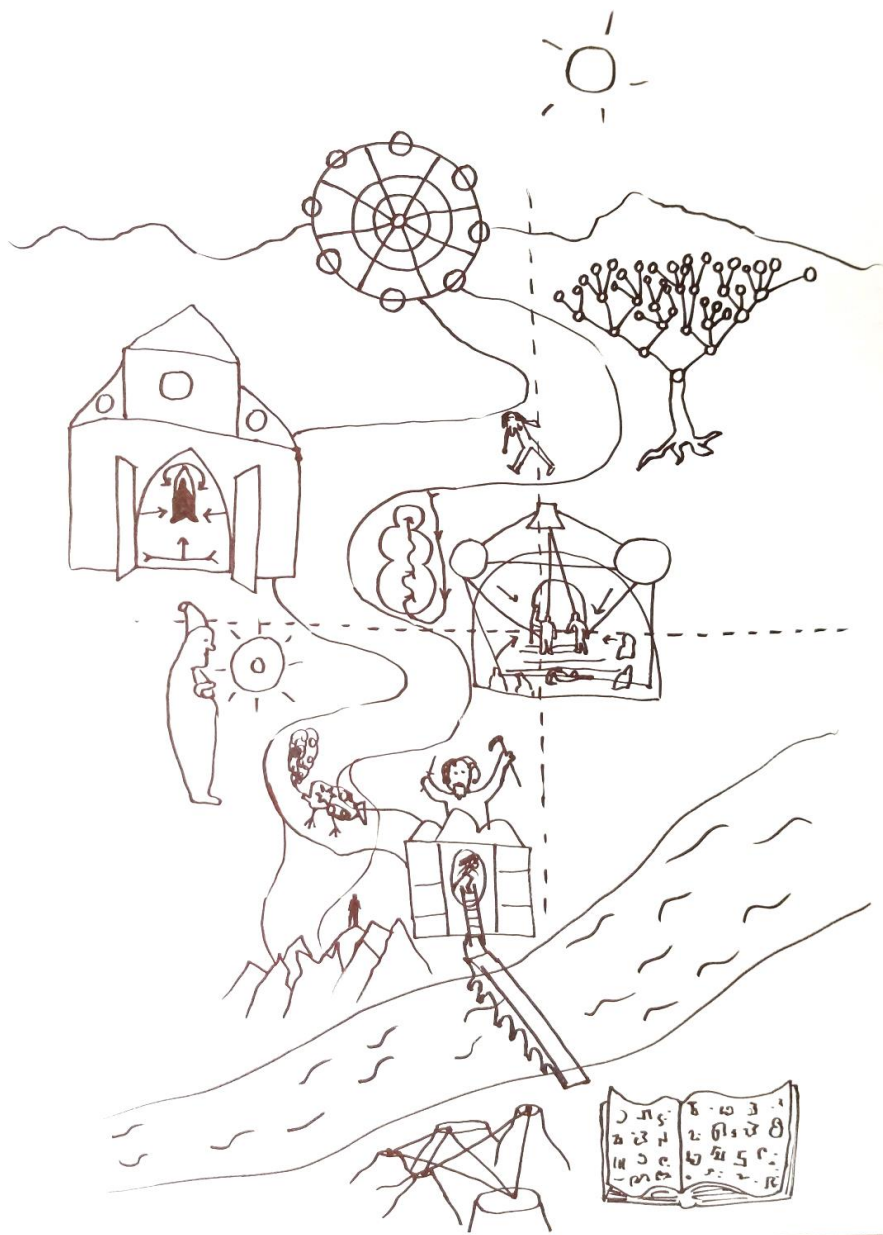
5. Ohlédnutí



Disertační práce *Obrazy filozofie a tělesná mysl* vznikla v rámci uměleckého výzkumu, který je ve svém institucionalizovaném pojetí pokusem o propojení umění a vědy/filozofie. Tento předpoklad vedl mou pozornost k ilustracím filozofických textů. Snaha o pochopení fungování těchto specifických vyobrazení, kombinujících obraz a text, mě dovedla ke strukturám, které jsou nadřazené myšlení či předcházejí verbální a grafické reprezentaci. Kognitivní věda takovéto struktury přesvědčivě popisuje jako Obrazová schémata – abstraktní nevýrokové struktury odvozené z tělesné zkušenosti, které jsou v podloží metafor a umožňují odvozování významu.

Všeprostupující charakter Obrazových schémat mi umožnil na některých místech ztotožnit prostředek a předmět mé výpovědi, a to jak v obrazové, tak textové rovině. Tato studie vznikla volnou kombinací několika běžných významotvorných principů, metaforicky odvozených od následujících Obrazových schémat:

DRÁHOVÉ SCHÉMA



Hlavní *linie* výkladu byla selektivní historií žánru filozofických obrazů. *Výchozím bodem* byla středověká (hieroglyfická) vizualita, od níž jsme *postupovali* detailnějším rozbořem raně moderních plurálních obrazů až ke dvěma *hraničním* vyobrazením – Leviathanovi a mechanické kachně – které v sobě shrnují dva dominantní filozofické přístupy raného modernismu (empirismus a karteziánský dedukcionismus/mechanicismus) a zároveň mohou být vnímána jako *slepé uličky* zobrazování myšlení.

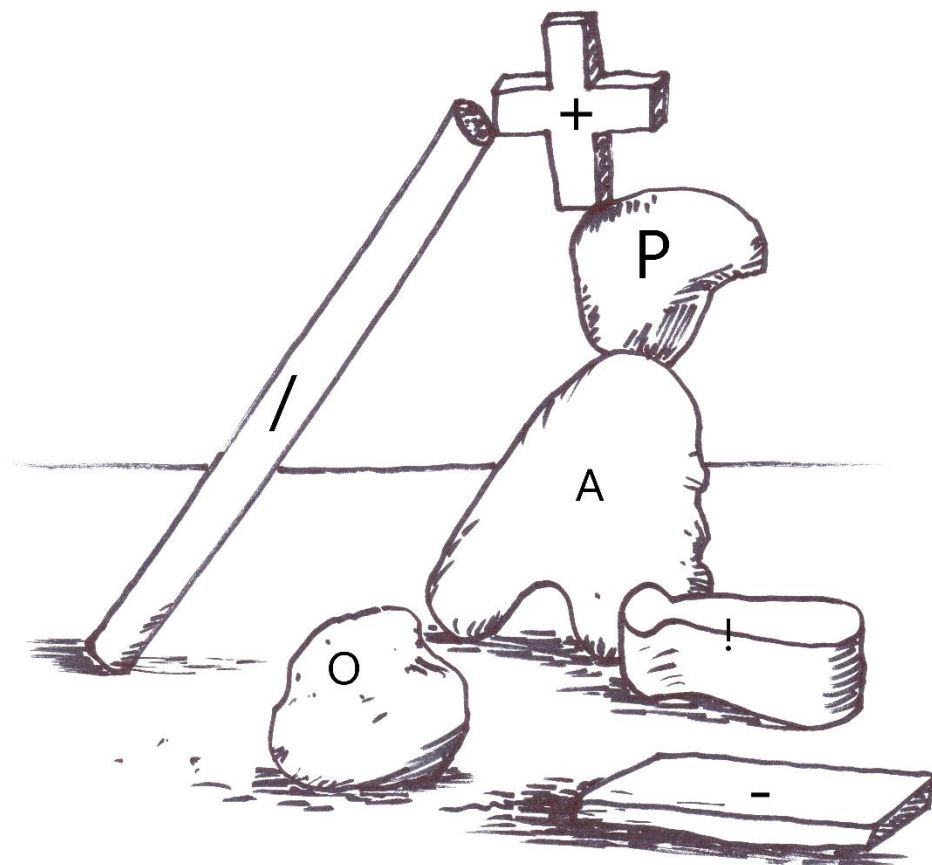
Filozofické obrazy vzniklé v nedávné době sdílejí s plurálními filozofickými obrazy akcentaci *kontinuity*, ať už napodobením *sekvenčnosti* textu (jak činí *Speculative Drawing*), nebo tematizací „pojící linky“ u kreseb podle knihy *Tisíc plošin*.

DVOJICE



Dichotomické dělení se zopakovalo v rozporuplném postavení obrazů filozofie mezi filozofií a uměním. Takováto struktura mi umožnila formulovat dvě hlavní výzkumné otázky: proč v jisté době filozofické obrazy přestaly být součástí vědy a filozofie (?) a zdali jsou obrazy filozofie uměním (?).

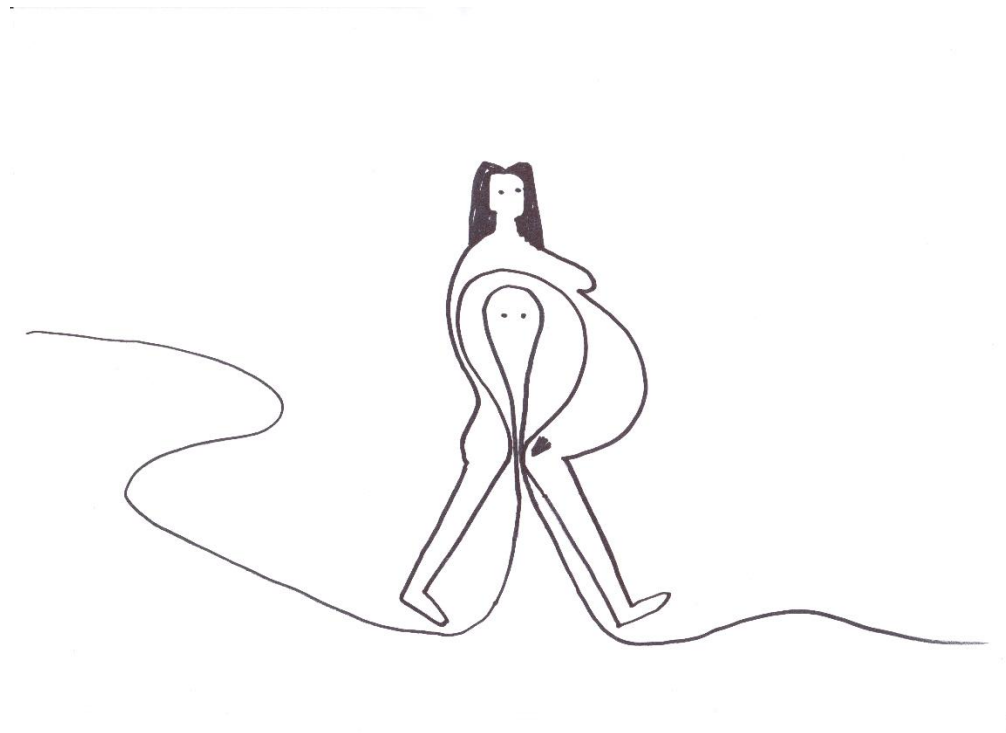
OBJEKT



Odpovědí na první otázku je rozšíření karteziánské metody a karteziánského dualismu vedoucí k *upevnění objektivistického* paradigmatu a překrývající se s dobou úpadku plurálních filozofických obrazů. Podle tohoto rozšířeného názoru vědecká analýza (a rozum obecně) musí směřovat k *neredukovatelným jednotkám* poznání. Význam je pak abstraktním spojením mezi symbolickou reprezentací a *prvky objektivní reality*. Obrazy filozofie, založené na neredukovatelně metaforickém základě, takovému modelu neodpovídají.

Transformační konfigurace (NÁDOBOVÉ SCHÉMA + DRÁHOVÉ SCHÉMA + SBÍRKA/ROZDĚLENÍ):

NÁDOBOVÉ SCHÉMA

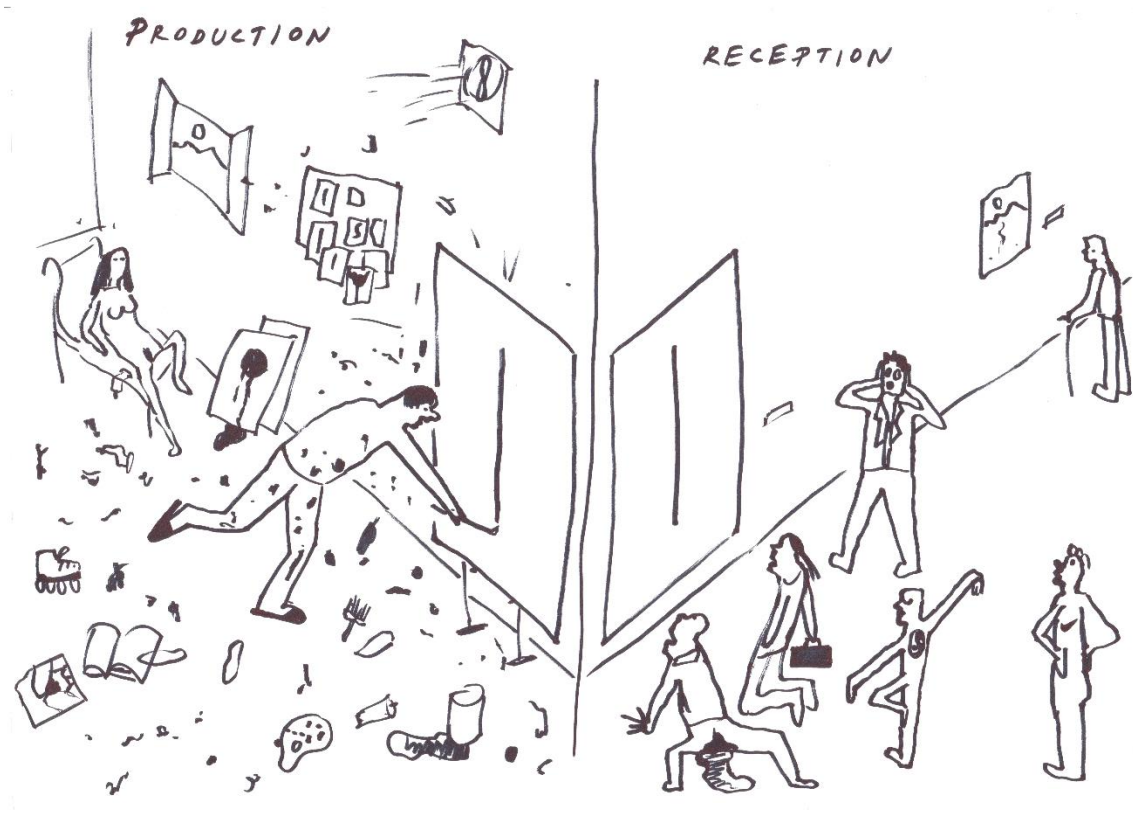


Nejnáročnější fází celého výzkumu pro mě bylo již zmíněné *ohraničení* zkoumané *látky*. Díky mému zkušenostnímu zázemí v oblasti výtvarného umění jsem si byl vědom, že ono příslovečné „*ohraničení* zkoumané *látky*“ vlastně nemá být jen mechanickým *ohraničením*, vycházejícím z příslušnosti předem existujícího pojmu k předem existující množině věcí, nýbrž že jde o současnou proměnu pojmu vykonávajícího toto *ohraničení*.

K *pojetí* obrazů filozofie jako *jednotné* skupiny mi paradoxně napomohla problematičnost *příslušnosti* obrazů filozofie k nějaké etablované *doméně* (např. umění, či filozofii).



Samotný *proces* formulování tématu (v návaznosti na mou vlastní předběžnou zkušenost se vznikem uměleckého díla) zahrnoval současně *shromažďování* materiálu a hledání *konceptu*, který oné *sbírce* dal smysl.



Uvědomění si této nesčetněkrát dříve prožité struktury mi pomohlo k zodpovězení druhé výše zmíněné výzkumné otázky. Obrazy filozofie jsou uměním, pokud jejich *produkce i recepce* dohromady tvoří *osově souměrnou* transformační konfiguraci, v níž se nejdříve mnohé zkušenosti autora pojí v jednotný tvar uměleckého díla, aby toto dílo následně mohlo motivovat různorodé, zkušenostně založené interpretace na straně diváků.

Tato práce, v jejímž průběhu jsem cíleně *balancoval* mezi textovým a kresebným vyjádřením, je pokusem o teoretické zaštitění i praktickou reprezentaci žánru, který i přes své dočasné „bezdomovectví“ (způsobené ztrátou příslušnosti k vědě i umění) opět nabývá významu. Děje se tak mimo jiné díky probíhající institucionalizaci tzv. uměleckého výzkumu.

Seznam obrazových reprodukcí z externích zdrojů

1. kapitola

Obrázek 1. Kresba ze *Speculative Drawing*, založená na metafoře JAZYK JE ROSTLINA. Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing*. Převzato z Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014.

Obrázek 2. Kresba ze *Speculative Drawing*, založená na metafoře JAZYK JE SÍTO. Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing*. Převzato z Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014.

Obrázek 3. Pokračování sekvence založené na metafoře JAZYK JE ROSTLINA. Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing*. Převzato z Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014.

Obrázek 4. DRÁHOVÉ SCHÉMA podle Johnsona. Ilustrace z knihy *Body in the mind*. Převzato z Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987.

Obrázek 5. SCHÉMA NUCENÍ podle Johnsona. Ilustrace z knihy *Body in the mind*. Převzato z Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987.

Obrázek 6. ODSTRANĚNÍ PŘEKÁŽKY podle Johnsona. Ilustrace z knihy *Body in the mind*. Převzato z Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987.

Obrázek 7. NÁDOBOVÉ SCHÉMA podle Johnsona. Ilustrace z knihy *Body in the mind*. Převzato z Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987.

2. kapitola

Obrázek 1. Thomas MYÉSIER, Stromová analýza „bytí“ (*ens reale*), *Electorium magnum*, přibližně 1323, rukopis. Převzato z Michael EVANS, „The geometry of the Mind“, *Architectural Association Quarterly*, roč. 12, 1980, č. 4, s. 32–55. Dostupné z: https://she-philosopher.com/library/evans_Pt2.html#n03

Obrázek 2. Strom Kristových utrpení, Strana ze středověkého Italského kompendia, 15. století, rukopis. Převzato z Michael EVANS, „The geometry of the Mind“, *Architectural Association Quarterly*, roč. 12, 1980, č. 4, s. 32–55. Dostupné z: https://she-philosopher.com/library/evans_Pt2.html#n03

Obrázek 3. Věž moudrosti, Strana ze středověkého Italského kompendia, 15. století, rukopis. Převzato z Michael EVANS, „The geometry of the Mind“, *Architectural Association Quarterly*, roč. 12, 1980, č. 4, s. 32–55. Dostupné z: https://she-philosopher.com/library/evans_Pt2.html#n03

Obrázek 4. Dům Moudrosti, *Speculum virginum*, Poslední ilustrace ze Saského rukopisu, pozdní 14. století, rukopis. Převzato z Michael EVANS, „The geometry of the Mind“, *Architectural Association Quarterly*, roč. 12, 1980, č. 4, s. 32–55. Dostupné z: https://she-philosopher.com/library/evans_Pt2.html#n03

Obrázek 5. John SACROBOSCO, Schéma čtveřic, *De sphæra*, pozdní třinácté století, rukopis. Převzato z Michael EVANS, „The geometry of the Mind“, *Architectural Association Quarterly*, roč. 12, 1980, č. 4, s. 32–55. Dostupné z: https://she-philosopher.com/library/evans_Pt2.html#n03

Obrázek 6. Přehled pěti sedmiček a čtyřdílné historické schéma, středověký svitek, přibližně 1270, rukopis. Převzato z Michael EVANS, „The geometry of the Mind“, *Architectural Association Quarterly*, roč. 12, 1980, č. 4, s. 32–55. Dostupné z: https://she-philosopher.com/library/evans_Pt2.html#n03

Obrázek 7. Příroda a umění, Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*, 1617 – 1621. In: *Wikipedia.org* [cit. 27. 1. 2021]. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Houghton_EC_F6707_B638p_v.1_-_Robert_Fludd,_Integrae_Naturae.jpg

Obrázek 8. Andrea di BONAUTO, *Triumf sv. Tomáše Akvinského*, 1366 – 1368, Santa Maria Novella, Španělská kaple, Florencie. Převzato z Susanna BERGER, *The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, Princeton University Press 2017.

Obrázek 9. Raffael SANTI, *Stanza della Segnatura* a *Athénská škola*, 1508 – 1511. Vatikánský palác. Převzato z Susanna BERGER, *The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, Princeton University Press 2017.

Obrázek 10. Raffael SANTI, Detail gest Platóna a Aristotela, *Athénská škola*, 1508 – 1511. Vatikánský palác. Převzato z Ubaldo NICOLA, *Obrazové dějiny filozofie*, Praha: Euromedia Group, k. s. – Knižní klub 2006.

Obrázek 11. Gregoire HURET, tisk k disertaci, 1641. Převzato z Susanna BERGER, *The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, Princeton University Press 2017.

Obrázek 12. Léonard GAULTIER, Jean CHERON, *Typus necessitatis logicae ad alias scientias Capessendas*, 1622. Převzato z Susanna BERGER, *The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, Princeton University Press 2017.

Obrázek 13. Martin MEURISSE, Léonard GAULTIER, *Artificiosa totius logices descriptio*, 1614. Převzato z Susanna BERGER, *The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, Princeton University Press 2017.

Obrázek 14. Léonard GAULTIER, Jean CHERON, detaily z *Typus necessitatis logicae ad alias scientias Capessendas*, 1622. Převzato z Susanna BERGER, *The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, Princeton University Press 2017.

Obrázek 15. Stefan GODARD, Zahradní motivy ze zápisníku. Převzato z Susanna BERGER, *The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, Princeton University Press 2017.

Obrázek 16. VAN CANTELBEKE, Ilustrace na konci zápisníku, 1669 – 1670. Převzato z Susanna BERGER, *The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, Princeton University Press 2017.

Obrázek 17. Abraham BOSSE, Thomas HOBBS. Frontispis knihy *Leviathan*, 1651. Převzato z Susanna BERGER, *The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, Princeton University Press 2017.

Obrázek 18. Ilustrace vymyšlených mikroskopických tělísek („Druhá a jemná hmota“) z Descartových *Základů filozofie* (1644), vysvětlující magnetismus, či přenos tepla. In: *Commons.wikipedia.org* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Descartes_magnetic_field.jpg

Obrázek 19. Mechanická kachna navržená J. de Vaucansonem (1709 – 1782). In: *Commons.wikipedia.org* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/MechaDuck.png> (cit. 12. 1. 2021)

Obrázek 20. Pierre Jean François Turpin, dřevorytina založená na myšlenkách Johanna Wolfganga Goetha, *Urfplantze* (Prarostlina), 1837. In: *Commons.wikipedia.org* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Urpflanze.png>

Obrázek 21. Johann Wolfgang Goethe, Skica hory Etna, přibližně 1786. In: *Transitionconsciousness.com* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: <https://transitionconsciousness.wordpress.com/2014/05/02/sketches-on-goethes-italian-journey/>

Obrázek 22. Rembrandt van Rijn, *Učenec ve studovně*, 1652. In: *Commons.wikipedia.org* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Rembrandt_-_Faust_1652-53.jpg

Obrázek 23. Camille Henrot, *Grosse Fatigue* (2013). In: *Crash.fr* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.crash.fr/wp-content/uploads/2017/10/capture-decran-2017-10-17-a-15-12-54.png>

Obrázek 24. „Kresba je vždy anticipací“. Detail z knihy *Speculative Drawing*. Převzato z Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014.

Obrázek 25. Kresebný doprovod sebereflexivních pasáží v úvodu knihy *Speculative Drawing*. Převzato z Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014.

Obrázek 26. Sekvence a panely vyznačené na kresbách *Speculative Drawing*. Upraveno. Převzato z Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014.

Obrázek 27. Motivy, sdílející hmotný princip. Reprodukce jedné stránky z úvodní sebereflexivní kapitoly knihy *Speculative Drawing*. Převzato z Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014.

Obrázek 28. Kontinuity v kresbách *Speculative drawing*. Převzato z Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014.

Obrázek 29. Kontinuita děje. Převzato z Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014.

Obrázek 30. Inscenovaná formální shoda. Převzato z Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014.

Obrázek 31. Oko i svět mají shodnou formu – Inscenovaná formální shoda. Převzato z Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014.

Obrázek 32. Vtip, umožněný malou redundancí Töpferovy kresby. Převzato z Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014.

Obrázek 33. Označené Tělesné motivy sdílejí společný hmotný princip PRŮCHOD OTVOREM V PŘEKÁŽCE. Převzato z Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014.

Obrázek 34. Vtip, lidová filozofie a metareference v kresbě ze *Speculative Drawing*. Převzato z Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014.

Obrázek 35. Oddenky jako dominantní motiv kreseb podle knihy *Tisíc plošin*. Marc NGUI. In: *Happysleepy.com* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: <https://happysleepy.com/art/drawing-thousand-plateaus/introduction/>

Obrázek 36. Využití "lupy" k vyjádření zvětšení. Kresba podle knihy *Tisíc plošin*. Marc NGUI. In: *Happysleepy.com* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: <https://happysleepy.com/art/drawing-thousand-plateaus/10000-bc/>

Obrázek 37. Vícečetné křížení "lupy". Kresba podle knihy *Tisíc plošin*. Marc NGUI. In: *Happysleepy.com* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: <https://happysleepy.com/art/drawing-thousand-plateaus/10000-bc/>

Obrázek 38. NÁDOBOVÁ a DRÁHOVÁ SCHÉMATA u kreseb podle knihy *Tisíc plošin*. Marc NGUI, kresba podle knihy *Tisíc plošin*. In: *Happysleepy.com* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: <https://happysleepy.com/art/drawing-thousand-plateaus/10000-bc/>

Obrázek 39. Běžné zkušenostní báze DRÁHOVÉHO SCHÉMATU jsou narušeny, přesto základní metaforická vazba trvá. Kresba podle knihy *Tisíc plošin*. Marc NGUI. In: *Happysleepy.com* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: <https://happysleepy.com/art/drawing-thousand-plateaus/introduction/>

Obrázek 40. Běžné zkušenostní báze DRÁHOVÉHO SCHÉMATU jsou narušeny, přesto základní metaforická vazba trvá. Kresba podle knihy *Tisíc plošin*. Marc NGUI. In: *Happysleepy.com* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: <https://happysleepy.com/art/drawing-thousand-plateaus/introduction/>

3. kapitola

Obrázek 1. Vybraná obrazová sekvence z knihy *Speculative Drawing*. Převzato z Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014.

4. kapitola

Obrázek 1. Joseph Kosuth: *Four Colors Four Words*, 1966. In: *Wikiart.org* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: <https://uploads7.wikiart.org/images/joseph-kosuth/four-colors-four-words.jpg!Large.jpg>

Obrázek 2. G. B. Piranesi – *Gotický oblouk*, grafický list č. 14 (*Carceri*, 1749–1761). In: *Wikimedia.org* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Piranesi_Carcere_XIV.JPG

Obrázek 3. Giorgio de Chirico, *Fatal Temple*, 1914. In: *i.pinimg.com* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: <https://i.pinimg.com/originals/aa/ca/f8/aacaf89856f5abc3865440d1c8962c06.jpg>

Obrázek 4. Adriana Piper, *Food for spirit*, 1971. In: *Risdmuseum.org* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: <https://risdmuseum.org/art-design/collection/food-spirit-2000971>

Obrázek 5. Meurisse and Gaultier, *Synopsis*, 1615. Detail. Převzato z Susanna BERGER, *The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, Princeton University Press 2017.

Obrázek 6. Obálka časopisu *Téma*, 2020. In: *Facebook.com* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: https://scontent-prg1-1.xx.fbcdn.net/v/t1.0-0/p526x296/86807873_1294787574055969_5961921846780624896_o.jpg?_nc_cat=100&ccb=2&nc_sid=730e14&nc_ohc=_alTgwLU9HsAX-ZwygW&nc_ht=scontent-prg1-1.xx&tp=6&oh=24711ceefff20d96bb40fc094f4234ae&oe=602EF655

Obrázek 7. Thomas Hirschhorn a Marcus Steinweg, *Foucault map*, 2004. In: *Monicaheiser.com* [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z: <https://monicaheiser.com/2019/11/13/visual-research-journal-25-28/>

Literatura a další zdroje

David ABRAM, *Kouzlo smyslů*, Praha: DharmaGaia 2013.

Arno ANZENBACHER, *Úvod do filozofie*, Praha: Stát. pedagog. nakl. 1991.

Rudolf ARNHEIM, *Visual thinking*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1969.

Armen AVANESSIAN – Andreas TÖPFER, *Speculative Drawing: 2011 – 2014*, Berlin: Sternberg Press 2014.

Roland BARTHES, *Základy sémiologie*. In: *Kritika a pravda*. Praha: Dauphin 1997.

Susanna BERGER, *The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, Princeton University Press 2017.

Hans BLUMENBERG, *Paradigms for a metaphorology*, New York: Cornell University Press and Cornell University Library 2010.

Ioan P. COULIANO, *Eros and the Magic in the Renaissance*, Chicago: The University of Chicago Press 1987.

Jiří ČERNÝ – Jan HOLEŠ, *Sémiotika*, Praha: Portál, s.r.o. 2004.

Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Tisíc plošin*, Praha: Herrmann 2010.

René DESCARTES, *Rozprava o metodě*, Praha: Nakladatelství Svoboda 1992.

Umberto ECO, *Otevřené dílo*, Praha: Argo 2015.

James ELKINS, *The Domain of Images*, New York: Cornell University Press, 1999.

James ELKINS (Ed.), *Visual literacy*, New York: Routledge 2008.

Hal FOSTER, Rosalind E. KRAUSS, Yve-Alain BOIS, B. H. D. BUCHLOH a David JOSELIT. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha: Slovart 2015.

Nikolaus GANSTERER (Ed.), *Drawing a Hypothesis: Figures of thought*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2017.

Johann Wolfgang GOETHE, *Faust*. Přeložil Otakar Fischer. Brno: Garamond 2017.

Ronald Douglas GRAY, *Goethe the Alchemist: A Study of Alchemical Symbolism in Goethe's Literary and Scientific Works*, New York: Cambridge University Press 2010.

Graham HARMAN, *The Quadruple Object*, Alresford: Zero Books, 2011.

Friedrich HEER, *Evropské duchovní dějiny*, Praha: Nakladatelství Vyšehrad 2000.

Břetislav HORYNA, *Teorie metafor*, Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2007.

Václav JÁNOŠČÍK (ed.), *Objekt*, Praha: Kvalitář 2015.

Julian JAYNES, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston: Houghton Mifflin, 1976.

Henry JENKINS, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, London: Routledge, 1992.

Mark JOHNSON, *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987.

Eve KALYVA, *Image and Text in Conceptual Art – Critical Operations in Context*, Cham: Springer International Publishing 2016.

Immanuel KANT, *Critique of Pure Reason*, Cambridge: Cambridge University Press 1998.

Immanuel KANT, *Critique of Judgement*, New York: Oxford University Press 2007.

Immanuel KANT, *Kritika soudnosti*, Praha: Oikymenh 2015.

Joseph KOSUTH, *Art after Philosophy and after: Collected Writings, 1996 – 1990*, Cambridge: MIT Press 1993.

Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Praha: Torst, 2013.

George LAKOFF – Mark JOHNSON, *Metafory, kterými žijeme*, Brno: Host 2002.

George LAKOFF, *Ženy, oheň a nebezpečné věci*, Praha: Triáda 2006.

George LAKOFF – Mark JOHNSON, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books 1999.

Bruno LATOUR, *Nikdy sme neboli moderní*, Bratislava: Kalligram, spol. s r. o. 2003.

Sol LEWITT, „Paragraphs on Conceptual Art“, *Artforum*, roč. 5, 1967, č. 10, s. 79 – 83.

Manuel LIMA, *Visual Complexity: Mapping Patterns of Information*, New York: Princeton Architectural Press 2011.

Scott MCCLOUD, *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York: Harper Perennial 1994.

Quentin MEILLASSOUX, *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*, New York: Continuum 2008.

Timothy MORTON, *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*, Michigan: Open Humanities Press, 2013.

Tokashi NAGAO, „Giorgio de Chirico and the Nonsense of Life: Nietzsche, Schopenhauer, Metaphysical Painting“, *Aesthetics*, roč. 2018, č. 21, s. 69 – 82.

Marc NGUI, „Drawings from A Thousand Plateaus“, In: Paulo de ASSIS – Paolo GIUDICI (eds.), *The Dark Precursor: Deleuze and Artistic Research, Volume II*, Ghent: Orpheus Institute 2017.

Ubaldo NICOLA, *Obrazové dějiny filozofie*, Praha: Euromedia Group, k. s. – Knižní klub 2006.

Miroslav PETŘÍČEK, *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann a synové 2009.

Lisa SHAPIRO (ed.), *Pleasure: A history*, Oxford University Press 2018.

Barbara Maria STAFFORD, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Massachusetts: MIT Press 1993.

Mark TURNER, *The Literary Mind*, Oxford University Press 1996.

John TRESCH, *Aesthetisc of universal knowledge*, Cham: Springer 2017.

Frances YATESOVÁ, *Giordano Bruno a hermetická tradice*, Praha: Vyšehrad 2009.

„An interview With French Artist Camille Henrot“, *Crash*, <https://www.crash.fr/an-interview-with-french-artist-camille-henrot/> (cit. 19. 1. 2021).

„Artist profile: Marc Ngui“, *Amodern.net*, <http://amodern.net/artist-profile-marc-ngui/> (cit. 19. 1. 2021).

„Bodies of evidence“, *Risdmuseum.org*, <https://risdmuseum.org/art-design/collection/food-spirit-2000971> (cit. 28. 10. 2020).

„RNA Drawings“, *Happysleepy.com*, <https://happysleepy.com/blog/rna-drawings/> (cit. 19. 1. 2021).

Michael EVANS, „The geometry of the Mind“, *Architectural Association Quarterly*, roč. 12, 1980, č. 4, s. 32–55. Dostupné z: https://she-philosopher.com/library/evans_Pt2.html#n03 (cit. 19. 1. 2021).

Patricia REED, „Xenophily and Computational Denaturalization“, *E-flux.com*. Dostupné z: <https://www.e-flux.com/architecture/artificial-labor/140674/xenophily-and-computational-denaturalization/> (cit. 19. 1. 2021).

William M. SHORT. „Thinking Places, Placing Thoughts: Spatial Metaphors of Mental Activity in Roman Culture“, 2010. Dostupné z http://www.qro.unisi.it/frontend/sites/default/files/Thinking_Places,_Placing_Thoughts.pdf (cit. 19. 1. 2021).

Michael WHITTLE, *Romantic Objectivism: Diagrammatic Thought in Contemporary Art*. Dostupné z: <https://www.michael-whittle.com/research.html> (cit. 19. 1. 2021).