

Jan Motal

Od uměleckého výzkumu k radikálnímu bádání, od vědy k diplomacii.

Polemický esej

Uměleckými školami obchází strašidlo uměleckého výzkumu. *Artistic research*, jak zní původní anglický název tohoto akademického hnutí, se zdá být revolučně naladěm. Progresivní umělci a jejich studenti, pokrokoví mistři a žáci společnými silami produkují texty, které potom publikují v odborných časopisech, jako je například *Journal for Artistic Research*, nebo jsou k jejich produkci ponoukáni. Jindy se účastní mezinárodních setkání a konferencí, přednášejí referáty o své práci a pokoušejí se přesvědčit účastníky o tom, že jejich úsilí plodí specifické vědění, nedosažitelné konvenčními metodami vědy. Je ovšem otázka, zda je toto strašidlo opravdovým duchem akademické revoluce, jehož by se měli bát všichni ti, kteří si myslí, že umění nemůže být produkcí vědění nabytého metodologickými postupy, anebo spíše vycpaným panákem, kterému čouhá sláma z paty.

Těšitelé, imitátoři a skeptikové

Vycházím-li z osobního pozorování, domnívám se, že v případě uměleckého výzkumu můžeme definovat v zásadě tři druhy postojů akademiků. Ti první, *těšitelé uměleckého výzkumu*, jsou evangelizátory. Přinášejí nadějnou zprávu, že umělecké školství již nebude popelkou univerzitní říše a že i my, kteří spíše než v laboratoři trávíme čas ve zkušebnách, vykazujeme výsledky práce, které mohou být považovány za vědění posunující naši společnost vpřed. Na pragmatické úrovni to znamená, že budeme moci hrdě soutěžit s inženýry, lékaři nebo třeba fyziky, a krmit informační systém výzkumu, experimentálního vývoje a inovací, tedy přesněji jeho registr, jemuž nikdo neřekne jinak než akronymem RIV.

Členy druhé, protipolné skupiny, kterou identifikuji ve svém okolí, nazývám *skeptiky uměleckého výzkumu*. To jsou ti akademici našich oborů, kteří pohlížejí na celý tento projekt s nedůvěrou. Nejzatvrzejší část z nich jsou přímo kontrarevolucionáři, již rozumějí celému tomuto hnutí jako symptomu úpadku uměleckého vzdělávání. Kritické argumenty *skeptiků* mohou mít různá východiska. Jedni odmítají vůbec hovořit o výzkumu ve vztahu k umění. Tvorba je pro ně sakrálním prostorem, jenž se vzpírá objektivistickému rozumu. Jiní upozorňují na falešnost celého podniku a zdůrazňují, že se jeho kola roztáčeji beztak jen pro to, že nejsou vedoucí uměleckých škol schopni zajistit jiné zdroje financování nebo lépe obhájit místo uměleckých škol v systému terciárního vzdělávání. A potom jsou taci, kteří prošli sami klasickým výzkumným tréninkem na některé ze škol společenskovedního nebo přírodovědného zaměření a zdviženým ukazováčkem by rádi upozornili svoje kolegy na neporozumění teorii vědy.

Stopy *těšitelů* pozorně sledují *imitátoři uměleckého výzkumu*. Tato skupina je lhostejná k postavení uměleckých škol ve vztahu k vědeckému provozu univerzity a nemá žádné ambice zazářit v registru jakéhokoliv typu. Přistupují ale podle známého hesla „kdo chce s vlky žít, musí s nimi výt“ na daný stav a pojmají ho jako třeba částečně otravnou, nicméně přijatelnou masku, již nasazují svým uměleckým projektům. *Imitátory* je

nazývám proto, že pouze napodobují úsilí *těšitelů* a přejímají jeho formální podobu, aniž by usilovali o hlubší proměnu metody své práce. Zdatní *imitátoři* se podobají *těšitelům* natolik, že je lze jen stěží rozlišit.

Jako každá typologie je i tento zkušenostní přehled samozřejmě ideálně-typický. Většina z akademiků v uměleckém prostředí si nese z těchto kategorií jisté prvky a jejich konkrétní mix je vždy závislý na prostředí, v němž se akademici nacházejí, na osobní akademické zkušenosti a na institucionálním tlaku, jenž je na něj vyvíjen.

Protože tento text má být polemikou, bude čestné, pokud se přímo přihlásím ke členství v jedné ze jmenovaných skupin. Jsem *skeptikem* v tom smyslu, že sleduji institucionalizaci uměleckého výzkumu s krajní nedůvěrou, a to vlastně ze všech výše uvedených důvodů. V jejich pozadí ovšem rozeznávám ještě hlubší problém. Jistou chybu v úvaze moderního akademika, jež má neblahý vliv nejen na oblast umění, ale především vědy a politiky. Cílem tohoto eseje je tuto chybu představit, upozornit na ni a ukázat, proč by měla být vzata v úvahu, ať už jsme *skeptiky* nebo *těšiteli*. (*Imitátoři* si nebudou lámat hlavu s podobnou rozvahou, z mých úvah je proto vypouštím a mohou si prostě počkat, jak celá polemika dopadne.)

Z hlediska výkonu

Než svůj argument rozvinu, dovoluji si předsadit důležitou poznámku o ekonomickém aspektu celé diskuze. To, co nazýváme výzkumem, je v současné době významnou složkou financování vysokých škol. Reforma metod hodnocení výzkumu nebo dokonce financování celého terciárního vzdělávání postupuje v Česku pomalu a ne zcela předvídatelně. Obecně ale zapadá do celosvětového trendu hodnotit výkon vzdělávacích institucí rovněž podle jejich výzkumných výsledků, a to především scientometricky. Rozumějme – podle kvantifikovatelných indikátorů, jako je impact factor publikací, umístění časopisů v databázích nebo různé indexy citovanosti.

Tato metrika vychází z již letité myšlenky Eugena Garfielda, že stanovení citačního indexu může pomoci eliminovat „nekritické citace podvodných, neúplných nebo zastaralých dat“, protože umožní zařadit je do kontextu jejich kritiky.¹ Původní idea měla tedy ochránit vědu před její banalizací. Scientometrie může být zajímavý nástroj pro částečné mapování toho, jak si která instituce nebo jednotlivec stojí – její význam pro hodnocení výsledků výzkumu ale neradno přeceňovat.

Česká metodika hodnocení vědy z ní vycházející byla dlouhodobě kritizována za to, že funguje jako tzv. kafemlejnec. Mezi její hlavní problémy patřila ignorace diverzity oborů a příslušných kritérií kvality (zvláště u humanitních a technických oborů a matematiky), redukce vědy pouze na bodově

výhodnou činnost, izolace badatelů od jejich přirozeného, národního prostředí ve prospěch anglosaského, impaktovaného publikačního prostoru či nivelizace institucí před systémem finanční podpory výzkumu v Grantové agentuře České republiky nebo Technologické agentuře České republiky.² Nová metodika platná od roku 2017 má část těchto problémů překonat, ovšem jednak ještě nejsou známy její výsledky, jednak jádro kritiky neřeší. A ani nemůže – má totiž nadnárodní rozměr.

David Graeber ve svém článku *Anthropology and the Rise of the Professional-Managerial Class* (Antropologie a vzestup profesionální manažerské třídy) upozornil, že s vývojem moderní univerzity ztrácí tato instituce svoji autonomii. Oproti středověkému ideálu autonomie a sebeorganizace uzavírá spojenectví se státem a vstupuje do služeb jeho hospodářských (a bezpečnostních) cílů. Přesto ještě až do poslední doby existovala autonomní univerzita jako ideál – dokud ji nepožral diktát výkonnosti:

Univerzity již nejsou podniky podle středověkého měřítka. Jsou korporacemi v kapitalistickém slova smyslu, byrokratickými institucemi organizovanými za účelem zisku [...] Jistě nejsou institucemi oddanými úsilí o poznání a rozumění jako hodnotám o sobě. V tomto smyslu si opravdu myslím, že lze říci, že univerzita v původním pojetí tohoto pojmu je mrtvá.³

Z konzervativní pozice kritizuje soudobou univerzitu například Roger Scruton, který rovněž upozorňuje, že vzdělávání se stalo prostředkem spíše, než aby bylo samo o sobě účelem.⁴ I když jsou Scrutonova ideová východiska jiná než Graeberova, rezonuje v nich totožné pojetí univerzity. Cílem vzdělávání nemá být předávání otestované metodiky („pracovního návodu“) nebo zvyšování hospodářského výkonu, ale rozumění lidskému světu.⁵

Učitel či badatel se dnes na výzkumné i umělecké univerzitě stal zaměstnancem povinným podávat přesvědčivý výkon buď měřitelný v kritériích státních institucí dle jejich (často nepředvídatelné) metodiky, anebo obhajitelný v tržním prostředí. Podnikající univerzita je u nás prozatím ještě spíše neznámý jev, ale škola jako prostředek k zvyšování hrubého domácího produktu je i v české realitě dominantní výkladový rámec vzdělávání. A to jak prostřednictvím zaměstnatelnosti absolventů, tak mezinárodně uplatnitelného výkonu škol (publikační činnost, granty apod.).

Postupně dochází k odcizování umělecké i vědecké tvorby, jelikož logika rozumění je nahrazena logikou výkonu (měřitelné efektivity) transformovatelné do zisku (na národní nebo nadnárodní úrovni). A tak jsou i zaměstnanecké pozice stále více determinovány úspěchem v této soutěži.

1 Eugene Garfield. „Citation Indexes for Science: A New Dimension in Documentation through Association of Ideas“. *Science*. 1955, roč. 122, č. 3159, s. 108–111. (Pozn. redakce: Pokud není uvedeno jinak, citáty jsou překladem autora eseje.)

2 Tyto i další argumenty jsou shrnuty například in: Pavel Janoušek. „Věda jako agón, volná soutěž a falešná hra“. *Vesmír*. 2013, roč. 92 (143), č. 2, s. 107–111.

3 David Graeber. „Anthropology and the Rise of the Professional-Managerial Class“. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*. 2014, roč. 4, č. 3, s. 78.

4 Roger Scruton. *The Meaning of Conservatism*. South Bend: St. Augustine's Press, 2002, s. 136–138.

5 Tamtéž, s. 141.

Při následující úvaze je tedy třeba mít na zřeteli ekonomický rozměr problému uměleckého výzkumu jako další strategie, jak uspět v byrokratickém závodu o peníze v akademickém prostředí. Toto téma by ovšem bylo na samostatnou polemiku a dovolím si spokojit se prozatím jen s touto poznámkou vytknutou „před závorku“.

Touha po pokroku

Florian Dombois, jeden ze zakladatelů *Society for Artistic Research* (SAR), rozumí uměleckému výzkumu jako prostředku pro překonání tržních mechanismů, rozvíjení uměleckých experimentů a pokrok v metodách umělecké práce. V jednom ze svých textů zdůraznil, že motivace umělců produkovat umělecký výzkum jsou umělecké, nikoliv politické. Že navazují na modernistickou tradici, v níž se řadí po bok Kandinského, Rodčenkova nebo Maleviče, a hájí si svoje právo na „vlastní dům pro vědeckou produkci skandálů“ či pojetí umění jako „nástroje, díky němuž si člověk může osvojit aktivitu bádání“. Dombois oceňuje na uměleckém výzkumu především význam ne-vědeckého (uměleckého) vyjádření, jež přináší novost, orientaci na specifické a individuální (oproti generalizaci vědy) a epistemický význam umění jako modelace nových forem percepce a prezentace. Umělecký výzkum tak podle něj stojí v pichtovské „třetí části filozofie“ – poiesis, která překonává distinkci mezi teorií a praxí.⁶

Je velmi příznačné, že Dombois odkazuje právě na ruské avantgardisty. Jejich služba duchu „nového věku“ měla revoluční zápal a obracela se tu k inženýrské konstrukci moderního světa, tu k hledání pravdivější duchovní cesty. Jestliže Kazimir Malevič usiloval o vytvoření nového systému malířství osvobozujícího barvy jako nezávislý konstrukční faktor, Vasilij Kandinskij objevil abstrakci jako duchovní cestu k vnitřní nutnosti, k „obrazům nitra světa“.⁷ Jakkoliv se liší konstruktivismus Rodčenkův a Malevičův supermatismus od Kandinského „posvátné“ cesty k novému duchovnu, všechny spojuje snaha vyjádřit požadavek moderní epochy a objevit člověku nové cesty k transcendentnu. At' už technickému, nebo duchovnímu, vždy je zde cosi, co přesahuje člověka, co je třeba znovu formulovat a především najít důvěryhodné nástroje, jak se k tomuto přesahu dostat. Představitelé avantgardy jsou bytostně moderní v tom, že usilují o osvobození člověka prostřednictvím vědou inspirovaného experimentu, ohledávajícího nové metody vnímání a života.

Svět je člověku úzký a snaží se z něj vyklouznout – stále věříme v to, že naše *tady a ted'* je cosi, co má být překonáno. Proto umělci ve 20. století usilují o to, být avantgardisty, tedy předvojem lidu, jak je předjímano již v roce 1825 saint-simonovským eseji *L'artiste, le savant et l'industriel: Dialogue* (Umělec, vědec a průmyslník: Dialog). V tomto pojetí ovšem není umělec ještě

6 Florian Dombois. „0-1-1-2-3-5-8 Zur Forschung an der Hochschule der Künste Bern“. In: *Forschung - Jahrbuch Nr. 4*. Bern: Hochschule der Künste Bern, 2009, s. 18–21.

7 Karl Ruhrberg. *Umění 20. století: Malířství*. Přeložili Blanka Pscheidtová a Jindřich Schwippel. Praha: Slovart, 2004, s. 106.

formálním průkopníkem. Autor textu (at' už jím byl sám Henri de Saint-Simon, jeho asistent Léon Halévy, nebo žák Olinde Rodrigues) rozumí tvorbě avantgardisty v její *sociální hodnotě*, tedy přisuzuje jí roli ve společenském pokroku bok po boku vědcům a průmyslníkům, kteří pracují na zlepšování podmínek pro lidský život.⁸ V moderní době je umělec předurčen užívat všechnu svoji techniku – básnictvím počínaje a hudbou konče – k tomu, aby produkoval inspiraci pro pokrok lidstva. Saint-simonovský koncept chápe umělce jako *vizionáře*. Proveditelnost umělcových vizí testuje *vědec*, přičemž *průmyslník* je uvádí do praxe. Tento „triumvirát“ měl být „zodpovědný za invenci, analýzu a výkon všech sociálních iniciativ“. Militaristický pojem avantgarda měl původně označovat nikoliv pouhého pěšáka v první linii, ale generála, toho, kdo spřádá plány, hybatele.⁹

Analyzujeme-li pečlivě Domboisova slova, uvědomíme si, že se v nich saint-simonovský étos ztelně projevuje. Hodnotou uměleckého výzkumu má být systematická produkce nového, vývoj, posun, pokrok. Dombois zdůrazňuje, že umělec nabízí jiný druh poznání než věda, a může ji inspirovat – podobně jako v saint-simonovské představě. Rozdíl je pouze ten, že o téměř dvě století později již není umělec hrdým vůdcem šiku, ale ocitá se spíše v defenzivě. Musí obhájit svoje místo mezi úspěšnými *vědci* a *průmyslníky*, kteří se ve 20. století osvědčili penicilinem, lety do vesmíru a informačními technologiemi. Tedy uspěli ve spojení se státem či trhem.

Teorie uměleckého výzkumu se soustředí na obhajobu produkce „sociální inovace tvorbou nových výzkumných trendů v univerzitním vzdělávání“, a to vytvářením informací pro praxi, vývojem *metod* práce, prohlubováním *rozumění* vztahů mezi uměním a jeho společenským, kulturním a pedagogickým kontextem, *interpretací* umění jako kulturních, politických a pedagogických produktů, *kritickou analýzou* současných trendů a nového přemýšlení nad *rolí umělce* ve společnosti.¹⁰ Uměleckému výzkumu lze touto optikou rozumět jako snaze vrátit v debatě o univerzitním vzdělávání umělce na jejich místo v modernistickém triumvirátu kormidelníků pokroku, bok po boku vědcům a technologům.¹¹

Umělec, který již odrostl době avantgard, ale usiluje o svoje místo v pokrokovém šiku, se nachází v posledních desetiletích v defenzivě. Sbírá však síly, k čemuž čerpá energii z vývoje moderního umění, které svými

8 Neil McWilliam – Catherine Méneux – Julie Ramos. „Introduction“. In: Neil McWilliam – Catherine Méneux – Julie Ramos (eds.). *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*. [online, cit. 13. 5. 2018]. Dostupné z: <http://inha.revues.org/5083>.

9 Victor Margolin. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy: 1917-1946*. Chicago: University of Chicago Press, 1997, s. 1–2.

10 Mika Hannula – Juha Suoranta – Tere Vadén. *Artistic Research - theories, methods and practices*. Helsinki – Gothenburg: Academy of Fine Arts – University of Gothenburg / ArtMonitor, 2005, s. 21–22.

11 Tuto interpretaci podporuje i fakt, že se pojem *artistic research* prosazuje po roce 2000 v souvislosti s účinky tzv. boloňského procesu a zvláště ve vztahu k otázce po náplni doktorského studia na uměleckých vysokých školách. Nicméně bylo by chybou rozumět nástupu tohoto fenoménu pouze jako důsledku diskuze o reformě vzdělávání. Problém výzkumu je integrální součástí debaty o umění v pozdně moderní společnosti, ovšem otázka po smyslu doktorského studia v terciárním uměleckém vzdělávání je jeho významným katalyzátorem. Otázka po roli umělce ve společnosti je spojena s institucionálními požadavky konvergujících vzdělávacích systémů, které byly a jsou namnoze formátovány bez valné pozornosti ke specifickým uměleckému školství.

experimenty a angažovaností často nezávisle na institucionálních podmínkách reflektuje svět, v němž žijeme, a často i otevřeně vyzývá ke změně.

Pojem *artistic research* je snahou nově, postavantgardně, pojmenovat a obhájit tento modernistický étos umělecké tvorby a zároveň uspět v soutěži s vědou a průmyslem. *Těšitelé*, o nichž jsem hovořil v úvodu tohoto eseje, jsou tedy často puzeni snahou vrátit umělce na piedestal, z něhož ho svrhl tržně mnohem úspěšnější vědeckotechnický pokrok (a konzum jeho plodů). Leitmotivem těchto snah je obhájit smysl univerzitního vzdělávání v umění nad rámec pouhých mistrovských škol a ukázat, že umělec s doktorátem je platným a potřebným členem společnosti a po absolutoriu školy je schopen samostatně, koncentrovaně a systematicky pracovat na zvoleném tématu, prohlubovat svoje metody a podávat žádoucí výkon danému socioekonomickému řádu.

Proliferace výzkumu a duch novověku

Anglický pojem *artistic research*, který se používá i v ne-anglofonních kulturních kontextech, tak plně vyjadřuje smysl pojmu *research*, který se od počátku 20. století používá ve významu inovací, vývoje a zlepšení. Jde o modernistický pojem. Není bez zajímavosti proliferace tohoto slova v detektivních příbězích v 18. století.¹² Tedy *research* jakožto výzkum je systematickým sběrem důkazů a dokladů, které mají vést k novému poznání či odhalení, a toto nové má znamenat posun/pokrok.

Nahlédneme-li do dějin novověkého myšlení, uvědomíme si, že právě umění v posledních staletích ztrácí svoji schopnost poznávat a odhalovat. Pokantovská estetika umělecké tvorbě vyčlenila místo subjektivního smyslového zážitku;¹³ úspěchy vědy a techniky navíc stojí na logice důkazů (*research*) namísto tajemství, s nímž operuje umění.

Martin Heidegger ve svém *Věku obrazu světa* popsal právě tyto posuny v pojetí vědění a umění jako „bytné jevy novověku“. Věda, stroje a technika, umění jako předmět zážitku, pojetí lidské aktivity jako kultury a odbožštění světa slouží modernímu (a pozdě modernímu) člověku jakožto nástroj k *před-stavování světa*, k *před-volávání jsoucna*, ke ztrátě otázky po bytí. Klíčovým pojmem pro Heideggera je právě výzkum:

Poznání jakožto výzkum nutí jsoucno, aby vydalo počet o tom, jakým způsobem a jak dalece je lze dát k dispozici představě. Výzkum disponuje jsoucnem tehdy, když je buď s to dopředu vypočítat, jak se bude jsoucno chovat, anebo dokáže zpětně dopočítat, jak se v minulosti chovalo. [...] Příroda a dějiny se stávají předmětem vysvětlujícího uspořádání. Toto představování vypočítává přírodu a počítá s dějinami. Jen to, co se takto stane předmětem, *jest*, platí jako jsoucí. Věda se

stává výzkumem teprve tehdy, když je bytí jsoucího viděno v takovéto formě předmětnosti.¹⁴

To je důležitá myšlenka, která nám vysvětluje, jak se proměnilo pojetí *pravdy a pravdivosti* v novověku. Pravda pro modernisty musí být evidována, přičemž tato evidence je předjímana – objekt vědeckého zájmu je třeba před-stavit (německý *Gegenstand*). Každý vědec ví, že je potřeba položit výzkumnou otázku či dokonce hypotézu, na niž se hledá odpověď nebo jež se vyvrací. Veškeré bytí je předvoláváno před soud vědy, zda ob stojí. Problém je v tom, že tyto otázky jsou samy fenomenotechnické, jak ukázal Gaston Bachelard. Tedy spíše než aby dávaly možnost hovořit bytí, konstruuji jeho obrazy na základě našich předchozích předpokladů.¹⁵ Svět se stává člověku obrazem, a to nejen pro to, že svět zobrazuje, ale že jej tak lidstvo chápe, říká Heidegger.¹⁶ Doplnit lze, že tento obraz má pro nás povahu objektu (*Gegenstand*), klademe na něj nárok *objektivní* (a tedy univerzálnosti).

Bruno Latour ve svoji knize *Nous n'avons jamais été modernes* (Nikdy jsme nebyli moderní)¹⁷ nenechává čtenáře na pochybách, jaké povahy náš stav je. Latour rozumí novověkému vývoji vědění jako politické úmluvě, či jak sám říká *moderní ústavě*, která oddělila říši svobodného rozhodování, kultur a politiky, od zákonů se řídící a vědou zkoumané přírody. Umění dlí v první z těchto říší, a to nejspíše od Alexandera Gottlieba Baumgartena. Ten založil obor estetiky na otázce vkusu, tedy schopnosti soudit na základě smyslového vnímání. Umění je tedy napříště prožitkem, podobně jako jídlo nebo ošacení. A věda může zkoumat procesy, jež v člověku k jistým zážitkům vedou, modelovat vnímání uměleckého díla nebo psychologii a sociologii tvorby. Samotné prožívané umělecké dílo je ale vyčleněno z říše přírody do kultury, podobně jako politika. Věda se tváří jako nepolitická, nenáboženská, zcela osvobozena od subjektivit, a naopak kultura je v nejobecnějším smyslu pojímána jako ryze performativní, tvůrčí projev obrazotvornosti nebo svobodné vůle.

Svět byl nastolením této distinkce roztržen na prostor lidský, do jisté míry sakrální, v němž dlí génus a jeho dílo, a ne-lidský svět přírodních zákonů, poznatelný experimentem a evidencí. Problém podle Latoura spočívá v tom, že žádný takový předěl neexistuje mimo úmluvu moderních lidí, kteří ji přijali. Tato „ústavnost“ je výhodná, protože nám umožňuje přírodu univerzalizovat a učinit z ní společného jmenovatele všem kulturám. Získali jsme možnost být demokrati i autoritáři zároveň: uznáváme různost politik, kultur (náboženství, umění), stylů a vkusu, ale odvoláváme se k jediné, vnější přírodě. Na její oltář se musí přísahat, máme-li zůstat členy společnosti „moderní smlouvy“. Tato aliance *mononaturalismu a multikulturalismu*

12 Christopher Frayling. „Research in Art and Design“. *Royal College of Art Research Papers*. 1993, roč. 1, č. 1, s. 1.

13 „Obecný smysl je redukován na subjektivní princip“. Srov.: Hans-Georg Gadamer. *Pravda a metoda I: Nárys filosofické hermeneutiky*. Přeložil David Mik. Praha: Triáda, 2010, s. 54.

14 Martin Heidegger. *Věk obrazu světa*. Přeložil Ivan Chvatík. Praha: OIKOYMENH, 2013, s. 23.

15 Gaston Bachelard. *Nový duch vědy*. Přeložila Kristína Korená. Bratislava: Pravda, 1981.

16 M. Heidegger. *Věk obrazu světa*, s. 26.

17 Bruno Latour. *We Have Never Been Modern*. Přeložila Catherine Porter. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

je manifestací západní úmluvy o oddělení politiky a vědy, kultury a přírody, a tak je vlastně jen extenzí modernistických tužeb po ovládnutí jiných světů.¹⁸

Lze to demonstrovat na jednoduchém příkladu. Můžeme pohlížet na příslušníky různých kultur jako na nositele odlišných hodnot či stravovacích zvyků, jako takové je uznáváme a pořádáme multikulturní setkání a festivaly, které prezentují odlišnost jejich vkusů. Nicméně pro lékaře či psychologa jsou to pořád titíž lidé, kteří se liší pouze tím, jak svoje tělo a svoji tělesnost využívají. Tvrdíme, že lékaři nebo psychologové jsou nositeli objektivního vědění, vyrůstajícího z jejich výzkumné činnosti, a proto jakožto ti, kteří poznali *přírodu*, nejsou vázáni subjektivitou a kulturní specifičností. Fakt, že dnes téměř všude na světě vítězí západní medicína nebo západní psychologie, ještě neznamená, že tento pohled je adekvátní. Je iluzorní v tom smyslu, že nám zastírá informaci, že i definice přírody, kterou používáme, je *kulturní*. Neexistuje nepolitická věda, každá je formovaná určitou společností s jistými strategiemi a cíli. Stejně tak neexistuje umění nebo politika odtržená od fyzické reality, již lze zkoumat, od tělesnosti a její látkové výměny. Teze, že umění je subjektivní a věda objektivní,¹⁹ jak nás učili novověcí profesori, je neudržitelná.

Latour konstatuje, že svět, v němž se nacházíme, je hybridní, čili že se v něm různé ontologie prolínají. Každý jev, včetně uměleckého díla, je *kolektivem* různých ontologií. Lze jej zkoumat, lze jej křičet do světa, lze jej myslet jako součást náboženské tradice. Svět není pouze přírodou, z níž vyrůstá duch konstruuující od ní oddělenou kulturu, ale spíše síť aktérů lidských i ne-lidských, jejichž pravdivost a existence není nezbytně vázána na výzkumnou evidenci.

Stát se diplomaty

To však neznamená, že výzkum a věda nemají svoji hodnotu. Latour pouze upozorňuje, že mezi jednotlivými ontologiemi je potřeba navázat symetrický vztah, který umožňuje *diplomatické vyjednávání*. Diplomacie se nese ve znamení respektu a uznání bytnosti druhého, nikoliv ve snaze redukovat či přetvořit jej na nějaký společný jmenovatel. Diplomacie je dialog, ale někdy přináší i válku, není-li vzájemné porozumění možné:

[K]e krátkodobému rozumu racionalismu je potřeba přidat dlouhodobý rozum diplomata. Jistě, diplomaté jsou často nenáviděni jako potenciální zrádci, ochotní k mizerným zákulisním kompromisům, mají však velkou výhodu v tom, že začínají pracovat, až když se poměr sil stane bezprostředně viditelným, a nikoli předtím, jako je tomu v případě policejních operací. Diplomaté vědí, že neexistuje žádný nadřazený rozhodčí, žádný arbitr oprávněný prohlásit, že druhá strana je prostě iracionální a měla by být ukázněna. Má-li být nalezeno řešení, pak existuje tady, mezi nimi, s nimi zde a nyní, a nikde jinde.²⁰

18 Bruno Latour. „Válka světů: a co mír?“ In: Tereza Stöckelová (ed.). *Stopovat a skládat světy s Brunem Latourem: Výbor z textů 1998–2013*. Přeložil Čestmír Pelikán. Praha: tranzit.cz, 2016, s. 187.

19 A tedy, že zobjektivnění umění znamená jeho ovládnutí vědou.

20 Bruno Latour. „Válka světů: a co mír?“, s. 198.

Avšak logika výzkumu kopíruje logiku moderní ústavy, usiluje o nalezení společného jmenovatele a jeho dominanci (ve jménu univerzality či objektivnosti). Dělí poznání na racionální (objektivní) a iracionální (subjektivní), vědecké a mytologické. A přitom ve své knize *Face à Gaïa: Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique* (Tváří v tvář Gaii: Osm přednášek o novém klimatickém režimu)²¹ Bruno Latour oponuje, že mytologie a věda hovoří protichůdnými jazyky jen domněle. Největším moderním mýtem je idea vědy oproštěné od veškeré mytologie. Věda, která si myslí, že se vzdálila mytologii, se mýlí – zapomíná na svoji performativitu.

Lépe tedy než vzývat duchy výzkumu v hájemství umění je přijmout fakt, že vědci a umělci hovoří svými specifickými jazyky, z nichž každý má svoji hodnotu (mimo škálu subjektivní/objektivní, kulturní/přírodní). Proč se tedy nenaučit překládat z jazyka umění do jazyka vědy (a naopak), abychom se mohli domlouvat na společných aktivitách a vzájemně se posilovat?

Výzkum je bytostným jazykem vědy, která je spojena s ideou přírody. Idea uměleckého výzkumu chce donutit umění, aby se vzdalo svého jazyka ve prospěch mýtu objektivity. Čili aby rezignovalo na nutnost překladu mezi jazyky, a tedy i na učení se nových jazyků (vědy). Snaží se naučit umění hovořit kompatibilně s jazykem vědy. To je pokrytecká přetvářka. Ve skutečnosti zůstáváme umělci. Jen jako bychom se za to styděli, prošpikujeme naši řeč panským jazykem, abychom se zalíbili vládnoucí vrstvě v naší malé obci, v níž se rozdávají granty, akademické tituly a udělují se pozice v žebříčcích.

Abychom mohli studovat Zemi, musíme se na ni vrátit, řečeno s Latourem. Studovat umění lze pouze tehdy, pokud se k němu vrátíme. Opusťme myšlenku, že by naše školy měly produkovat elastické bytosti, schopné adaptovat si pro skývu chleba něco z jazyků jiných způsobů existence. Prohlubujme schopnosti našich jazyků (vědeckých či uměleckých) hovořit jasnou řečí sobě bok po boku, nezávisle na tom, který z nich je ve společnosti preferován finančními pobídkami jako garant vědění.

Umění jako „druhý obor“

Christopher Frayling ve svém eseji o uměleckém výzkumu oponuje klasickému pojetí umění jako *expresivního* vztahování ke světu („sebevýjádření“) oproti *kognitivnímu* („rozumění“).²² Správně zde rozeznává iluzorní schéma modernistické ústavy, která odděluje performativní a konstativní světy, přírodu a kulturu, poznání a čin. Napsal tak ve stejném roce, v němž vyšel anglický překlad Latourových knihy *Nikdy jsme nebyli moderní*. Je škoda, že Frayling nepromítl výsledky Latourových analýz modernity do své úvahy.

21 Bruno Latour. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Přeložila Cathy Porter. Cambridge: Polity Press, 2017.

22 C. Frayling. *Research in Art and Design*, s. 2.

Je totiž na dotek od podobného zjištění. Spíše arbitrárním a ilustrativním výběrem příkladů dosvědčuje, že umělecký proces je jak *expresivní*, tak *kognitivní*.²³ Umění je hybridní fenomén narušující „velký předěl“ modernity, oddělující *konání* od *vědění*. Frayling však nerozpoznává politickou a mytologickou povahu tohoto předělu. Vyvozuje, že dochází k prolínání obou oblastí na plochách „výzkumu umění a designu“ – „výzkumu skrze umění a design“ – „výzkumem pro umění a design“ a tato triáda podle Fraylinga dokládá, že je těžko obhajitelné vylučovat umělecká díla z říše výsledků výzkumu, protože i ony mohou být výsledkem kognitivní činnosti.

Frayling tak neobratně shodí ze stolu to málo, co na jeho úvaze mohlo být cenné. Místo aby odmítl dichotomii a prohlásil skutečnost za nevyhnutelně hybridní, snaží se obhájit umění jako „schopné dosahovat výsledků přisuzovaných tradičně výzkumu“. Takový argument ale může mít hodnotu jen pro toho, kdo stále věří ve *velký předěl*. Proč bychom měli chtít přesvědčovat zastupce vědění, že umění není pouze performativní, ale že má i svoji poznávací hodnotu? Snad pouze v tom případě, potřebujeme-li od tohoto systému uznání a peníze. To je ovšem velmi slabá a povrchní motivace. Ostatně, Fraylingův esej není (podobně jako u jeho umělecko-výzkumných kolegů) než inzitivním zamyšlením, jež nelze považovat za skutečnou argumentaci v oboru teorie vědy. Sotva může být přesvědčivý pro ty, kteří „velký předěl“ střeží. Rozumím mu spíše jako ventilaci velmi pochopitelných deprivací části akademické sféry zabývající se uměním.

Aby mi bylo dobře rozuměno. Slovo deprivace zde nepoužívám ve významu hanlivém, naopak. Deprivace je nedostatečné uspokojení potřeb, a k tomu zde skutečně dochází. Striktním oddělením vědění od umění v novověku se stává zbavení uměleckého díla poznávací hodnoty nástrojem *sebedefinice* vědy. Podobně tomu bylo i s náboženstvím – to jakožto koncept v moderní době vzniká proto, abychom mohli říci, co to je věda, a obhájili její monopol na vědění.²⁴ Umění je v moderní době to, co není poznáním. Se vznikem estetiky mizí význam filozofie umění jakožto oboru vystihujícího ontologický a etický význam uměleckého díla, tedy jeho schopnosti vypovídat o bytí a o étosu lidské existence.

Umění je tedy pro modernistu nevyhnutelně druhým oborem, stejně jako pro většinu našich soudobých dějin je žena druhé pohlaví, pokud si mohu dovolit parafrázovat Simone de Beauvoir. Tato paralela je vůbec velmi příhodná. *Ti druzí*, jejichž místo na světě je určeno pouze ve vztahu k *těm prvním*, jsou odsouzeni k tomu neustále se snažit přizpůsobovat pravidlům nastavovaným elitami, jež je mají v moci. Musí investovat veškerou energii do svojí představitosti, aby porozuměli, pochopili a adaptovali se na svět, který vytváří *ti první*. Jak ukazuje David Graeber ve svém eseji *Dead Zones of the*

Imagination (Mrtvé zóny představitosti),²⁵ *ti druzí* (ženy, chudí, pracující, marginalizovaní) jsou v tomto znevýhodněni. Elity – v našem případě věda a vědci, kteří drží v rukou univerzitní vzdělávání – se mohou vždy spolehnout na svoji moc, protože v posledku disponují násilím, jež mohou použít pro vynucení svých pravidel (např. trest za porušení zákona, vyhlášky, přenesené i ztráta zaměstnání apod.).

Něco podobného vidíme i v případě umění. Umělci a umělkyně, lidé v akademickém prostředí zabývající se uměním, se snaží pochopit, jak funguje systém rozdělovací finanční prostředky, a aby zachovali či zlepšili svoji pozici na lokálním i globálním akademickém trhu, adaptují se na logiku výzkumu. Ta je v současnosti určující pro výkon nadvlády „velkého předělu“, do něhož jsme ponořeni více, než jsme si kdy mysleli.

Sledujme umělce, který se snaží vedení svojí umělecké vysoké školy i vládní instituce přesvědčit, že výuka herectví nebo pravidelné diskuze nad rozvojem uměleckých schopností jeho studentů a studentek jsou potřebné. V klasickém tržním prostředí by to ospravedlnila návštěvnost absolventských představení nebo zájem o absolventy v úspěšných divadlech a filmových studiích. Pro ty, kteří chtějí zachovat alespoň nějakou hodnotu umělecké tvorby a nechťejí zcela podlehnout logice konzumní společnosti, zůstává po ruce požadavek společnosti vědět. Tento umělec, řekněme asistent vedoucího některého z ateliérů, se snaží nalézt co nejvíce grantů, o něž by se mohl ucházet, porozumět jejich logice a logice komisí a ministerských úředníků, kteří hodnotí výsledky podaných projektů. Klíčové slovo je zde výzkum, případně inovace. Aby byl v žádosti o grant úspěšný, musí potřeba doložit, že práci se studenty vzniká něco „nového“ nebo nějaké specifické „vědění“ (proliferace pojmů jako „dobrá praxe“ nebo „excelentní výzkum“), tedy komodity, jež jsou pro moderního člověka cenné.

Latourova moderní ústava jakožto projekt 18. a 19. století totiž směřuje k neustálému pokroku vedenému rozumem. Otázka ale zní: proč bychom jako umělci měli chtít podléhat této logice?

K republice ontologií

Mám za to, že pocit umělců (a to obzvláště v oblasti vzdělávání), že na ně pokrokový šik vědců a techniků poněkud zapomněl a že není brán zřetel na specifický náhled na svět, jenž umění přináší, je symptomem výše uvedeného. Příčinou nepohodlí, které na uměleckých školách zažíváme, je *estetizace umění a proliferace výzkumu* jako garanta obrazu světa. Moderní ústava rozlišuje dva režimy pravdy. Ten první, kulturní, stojí na ručení subjektivitou, ten

²³ Tamtéž, s. 4.

²⁴ Náboženství zde rozumím jako konceptu specificky konstruovanému v západním diskurzu, zvláště v novověku ve vztahu k etablování moderního vědění a režimů moci, viz: Talal Asad. *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*. London: The John Hopkins University Press, 1993.

²⁵ David Graeber. „Dead Zones of the Imagination: On Violence, Bureaucracy, and Interpretative Labour: The Malinowski Memorial Lecture. 2006“. In: *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2012, roč. 2, č. 2, s. 105–128.

druhý je založen na ručení evidenci. Ovšem není žádná subjektivita odtržená od přírody, stejně jako není žádný „čistý fakt“, na jehož konstrukci se nepodílela kultura.

Ideální typy *těšitele* stejně jako *skeptika*, o nichž jsem hovořil výše, tedy stojí na dvou odlišných stranách tohoto předělu. Ten první přitakává potřebě aplikovat logiku výzkumu, proměňující svět do *obrazu*, chce umění vrátit důstojnost ve společnosti tím, že ji přiblíží přírodě v moderním slova smyslu. A to nikoliv proměnou její ontologie, ale prostou adaptací epistemologických představ moderní vědy. *Těšitel* chce nemožné: zachovat svébytnost uměleckého díla, ale včlenit ho do logiky přírody. *Skeptik* naproti tomu chce zachovat umění v jeho kulturním hájemství a nešpinit jej přírodou. Opět je vázán iluzí o dvou oddělených říších, ale je na tom pohříchu i hůře, jestliže vůbec odmítá možnost, že by příroda mohla být v umění přítomna, epistemologicky nebo ontologicky.

Lze rozumět pragmatickým důvodům, které vedou předáky uměleckých škol k tomu, aby se adaptovali na logiku financí a byli schopni vyžebrať o něco více peněz na provoz svých dlouhodobě podfinancovaných institucí a/ nebo se adaptovali na primárně hospodářská kritéria. To by ale přece nemělo být klíčovým argumentem pro formátování vzdělávacího étosu. Jaké je tedy řešení? Z těchto mých úvah vyplývá, že jakékoliv další prodlévání v logice oddělování kultury a přírody, estetiky a vědy, je prohlubováním omylu. Je třeba uznat naši skutečnost jako prostor multiplicitních ontologií, které se – sobě bok po boku! – nacházejí ve fenoménech, s nimiž se setkáváme. A nakonec i v lidech, tedy v nás samých.

Umělec by neměl adaptovat logiku výzkumu, přizpůsobovat se cizí ontologii a přísahat na mononaturalismus, ale spíše by se měl podílet na kolektivním vyjednávání ontologií, protože jednu z nich zastupuje. Umělecké dílo je, řečeno s Latourem, součástí „kolektivu ontologií“ a my, umělci, zastupujeme jisté členy tohoto kolektivu, psycholog, technolog nebo sociolog zastupují jiné. Abychom mohli porozumět tomu, jak tento kolektiv způsobů existence v uměleckém díle pracuje, komunikuje a vyjednává, měli bychom spolupracovat, ale zároveň bychom se neměli snažit se naklánět k některému z těchto způsobů existence přespříliš. Symetrie vyžaduje uznání toho, že kolektivní diplomacie není bezrozporná. Jinými slovy: výsledkem práce badatelů z různých oborů, kteří zastupují různé způsoby existence – profesionálů ve schopnosti veřejně artikulovat hlas příslušného způsobu existence – není uzavřená a ucelená teorie, ale spíše protokol o vzájemném vyjednávání, deník cesty, mapa společné výpravy.

Ve svém článku *Cognitive Phenomenology: The Promising Pragmatic Marriage of Methodologies in the Field of Theatre Studies?* (Kognitivní fenomenologie: slibný metodologický sňatek z rozumu v oboru divadelních studií?)²⁶ jsem se pokusil nastínit jednu z možností, jak by taková kolektivní práce mohla vypadat. Jejím jádrem je společné úsilí zástupců (obhájců) různých

ontologií, tedy například fenomenologického filozofa, neurologa a umělce, při zkoumání určitého jevu. Tito členové týmu zastupují jednotlivé ontologie u vyjednávacího stolu, aniž by jejich cílem byla naturalizace. Tedy nikoliv „umělecký výzkum“, ale umělec a jeho umění jako součást týmu, který se zaměřuje z různých ontologických východisek na studium určitého fenoménu. Tak se skrze svoje zástupce ozývá hlas členů kolektivu aktérů (ontologií) v jevu přítomném. Výsledkem je dialogické zamýšlení, jehož dílčí výsledky jsou tu a tam aplikovatelné. Proces tak vede k něčemu podstatnějišimu, než k akumulaci vědění: k posilování symetrie, vyjasňování pozic, hlubšímu porozumění hybridní povaze naší skutečnosti a nakonec k adekvátnější politice, která z týmové spolupráce vyrůstá.

Že je takový přístup možný, dokládá Bruno Latour například svým výzkumným a vzdělávacím programem Sciences Po École des Arts Politiques (SPEAP), do něhož se může přihlásit vědec, technolog i umělec, ekonom, politik i přírodovědec, aby potom společně (a přitom samostatně) pracovali na zadaném tématu. Smyslem je vzájemná inspirace, ale i dialog ontologií. I když jde o program zaštitěný pojmem výzkumu, důležitý je jiný étos, než který jsem kriticky nastínil výše. A je protikladem logiky umělce jako autonomního výzkumníka. Výzkumu Latour rozumí spíše jako společnému prostoru práce než účelové tvorbě „uměleckých výzkumníků“:

Potřebujeme najít dobré propojení s výzkumem. Chápu výzkum [research] v odlišném smyslu a používám termín „bádání“ [inquiry] v tom významu, v jakém jej zavedl John Dewey. Totiž „bádání“ je to, co je [těmto aktivitám] společné, bez ohledu na to, zda vychází z politiky (což je dokonce ještě obtížnější), z vědy nebo umění. Neznamená to, že jde o stejné dovednosti, znamená to, že bádání je nezbytnou činností pro svobodného člověka. Otázkou potom je, jak se postavit k úkolu reprezentace ve velice, velice širokém smyslu tohoto slova.²⁷

Chceme-li opustit mentalitu moderní ústavy a otevřít i doktorské studium na vysokých uměleckých školách spíše étosu symetrického dialogu ontologií, je *bádání* vhodnější slovo. To znamená, že si studenti uměleckých škol nebudou hrát na vědce (což by byla povětšinou mimořádně falešná hra) a nebudou se pokoušet rozpouštět ontologie, s nimiž pracují společenší i přírodní vědci nebo technologové ve svých pracích, ale spíše budou kooperovat, a re-prezentovat (ve smyslu zastupování) tak ontologické kolektivy přítomné v realitě. Výsledkem nebude pouhé konstatování, ale *performativ*, čili politické jednání. Nutnost diplomatického vyjednávání ontologií nad společným tématem znamená především hledání spojitosti při zachování diferencí a multiplicity reprezentací (ve smyslu zobrazování).

Pokud by se tedy umělecký výzkum přetavil do podobných kooperativních spoluprací, mohl by být nejen v akademickém prostředí velmi přínosným. To, co tedy potřebujeme, nejsou ani *těšitelé*, *imitátoři*, či *skeptikové*,

26 Jan Motal. „Cognitive Phenomenology: The Promising Pragmatic Marriage of Methodologies in the Field of Theatre Studies?“ *Theatralia*. 2016, roč. 19, č. 2, s. 59–75.

27 „Estetika důkazu: Rozhovor mezi Bruno Latourem a Francisem Halsallem o umění a výzkumu“. In: Stöckelová Tereza (ed.). *Stopovat a skládat světy s Brunem Latourem: Výbor z textů 1998–2013*, s. 169.

ale *diplomaté*, zastupující svoje ontologie, usilující o symetrickou spolupráci a rozumějící hybridní povaze světa. Tito diplomaté mohou přinést čerstvého revolučního ducha a jako správní revolucionáři konečně zavést *republiku*, na místo technokratického království, v němž dlíme dnes. Umělecký výzkum se v tomto světle nemůže než jevit jako hadrový panák posešivaný a vycpaný starým harampádím z půdy paláce modernity. Bylo by záhodno otevřít znova téma „ústavy“, již se řídíme, a vnést do ní *demokratické, republikánské* prvky.

Bádat radikálně

Na závěr podstatná poznámka. Aby mohl být umělec či student umění schopným *diplomatem*, musí především poznat svoji ontologii, tedy navázat kontakt s kořeny řádu, jež reprezentuje. Samozřejmě, že to bude řád lidský. Ale protože umění jakožto hlas lidské existenciality re-prezentuje realitu svébytně, dialogicky,²⁸ je jeho řeč *jiná* než řeč politiky nebo přírodní vědy. Umělec tedy musí především pevně uchopit svoje kořeny, a to jak ontogenetické a fylogenetické (lidství), tak i kořeny svého povolání. Neboť umění jakožto určitý druh lidské činnosti odkazuje k řádu, jež je třeba poznat, pochopit jej a pomoci mu zasednout ke stolu s politiky, výzkumníky i technologi.

Tento proces poznávání kořenů označuji jako *radikální výchovu umělců*, a to od latinského radix – kořen. Umělec musí především v průběhu svého studia sestoupit do svých nevědomých kořenů a reflektovat je v respektujícím, ale kritickém dialogu se svými akademickými soupeřníky. Umělecká škola je tak prostorem pro projasňování hlasu ontologie umělecké tvorby. A doktorské studium uměleckého oboru může být koncentrovaným nástrojem pro tento druh „bádání“ (v latourovském slova smyslu).

Jestliže umělec musí poznat svoje kořeny (tedy být radikální), potom nesmí zapomenout, že tyto kořeny jsou součástí lesa, v němž spolu jednotlivé stromy komunikují. Umělecká škola má sociální rozměr nikoliv primárně v tom, že by produkovala sociální inovace, ale protože otevírá samotu člověka prostřednictvím umělecké tvorby komunitě. Tak přináší nadějeplnou zprávu, že lidská komunita je možná.²⁹ Toto je podstatný příspěvek k diplomatickému jednání se zástupci ostatních ontologií. Čili pokud jsem doposud hovořil o tom, že ke stolu zasedají vědci s umělci a technologi, nebo případně i s politiky, stejně tak tam musí zasednout dělníci, děti, kněží, zvířata, lesy, andělé³⁰ a vůbec všechny ontologie, které jsou v našem světě přítomny.

Jen pokud odsuneme představu existence *jakožto evidence* a znovuobnovíme možnost pro různé způsoby existence projevit se teď a tady podle jejich vlastních pravidel, může strašák obcházející naše vysoké umělecké školy

zetlít na půdě jako neužitečné reziduum doby, kdy se umělci snažili vydobýt si zpět svoje místo v předvoji moderního pokroku. Lépe by bylo věnovat energii tomu, proč má provokativní charakter, když zde, v závěru úvahy, uvedu les a anděly bok po boku vědcům a technologům. Zamyšlení nad touto otázkou budiž dobrým talismanem proti síle strašáka, jehož sláma hrozí udusit i to poslední ze svébytnosti umění ve jménu boje o místo v armádě bránící zájmy moderní ústavy.

Takzvaný umělecký výzkum tedy necht' odpočívá v pokoji. Je pouhou novou módou, která se snaží zasádrovat praskliny v modernistickém projektu, jež oddělil říše performativity a vědění. Pokud přistoupíme na tuto hru, vzdáváme se radikality a hrajeme karty s ďáblem. Jako bychom zapoměli, že ten, koho chceme obelstít, má svoje trumfy poznačené. S cinknutými obrázky se nedá hrát čestně. Raději se vraťme k tomu, co jako umělci chceme a umíme dělat – k umění. Samozřejmě, že umění má rozměr ontologický i etický. A politický! A ovšemže proces tvorby znamená rozvíjení poznání světa, v němž žijeme. *Umění staví situace, události*, které – vypůjčím-li si na závěr situacionistickou metaforu – *vyřezávají do plachty reality díry imaginace*. Je to taktilní výkon toho druhu obrazivosti, která člověka vrací k jeho existenciálnímu ukotvení. Jen takto, radikálně, lze zachránit hodnotu umění.

Autor působí na Janáčkově akademii múzických umění a Fakultě sociálních studií MU

28 Tuto tezi více vysvětluji in: Jan Motal. *Dialog uměním: Filozofie mimésis v kultuře dialogu*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2016. Pojetí radikality jako kořenění viz: Jan Motal. „Živé slovo musí být radikální“. *Tvar*. 2018, roč. 29, č. 11, s. 15.

29 Viz předchozí poznámka.

30 Jestliže přítomnost andělů v tomto výčtu čtenáře překvapuje, odkážu jej na další Latourův text: Bruno Latour. „Jak být ikonofilem v umění, vědě a náboženství?“ In: Tereza Stöckelová (ed.). *Stopovat a skládat světy s Brunem Latourem*, s. 37–64.