



Ústav filosofie a religionistiky

Oponentský posudek dizertační práce

Mgr. Jana Zachariáše

Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand: Hmat v dějinách umění 1890-1960

(Ústav dějin umění FF UK)

Předložená dizertační práce pojednává význam hmatu a taktilního vnímání v dějinách umění. Zvolené období – léta 1890-1960 – představuje z tohoto hlediska klíčovou periodu, během níž se objevuje řada vlivných koncepcí, jež staví na dialektice zrakového a taktilního pólu vnímání uměleckých děl. Zásadním časovým momentem je přelom devatenáctého a dvacátého století, a také s ohledem na ni se autor zaměřuje na německý, výběrově též anglo-americký uměleckohistorický kontext, což je vzhledem k rozsahu dizertace logická volba.

Patrně hlavním rysem rozpravy o hmatu a hmatových kvalitách ve zvoleném kontextu je definitivní prolomení polarity, jež spojuje zrakové kvality s malbou a hmat se sochařstvím. Tato polarita si podrží svůj metodický význam, ale – jak dokládá i předložená práce – vstup hmatových kvalit do analýz malířského umění hraje zásadní úlohu ve vypracování nových kunsthistorických kategorií. Po úvodním přehledu „stavu bádání“ sleduje autor tento vývoj chronologicky, počínaje Herderovým přehodnocením hmatu jako esteticky relevantního smyslu spolu se zmínkou některých starších pojetí hmatu i vztahu (případně hierarchie) mezi hmatem a zrakem. Analýzy pojetí těla u Augusta Schmarsowa a raného Heinricha Wölfflina pak ukazují, z čeho vychází možnost nápodoby hmatových kvalit v živlu zrakového vnímání. August Schmarsow hraje roli i v další kapitole, tentokrát jako kritik Rieglovy práce s pojmovým párem *haptisch / optisch*, která staví na specifickém (a částečně sporném) chápání dobové psychologie i fyziologie vnímání. Kapitola čtvrtá pozůstává ze dvou částí a přechází od taktilních kvalit ve Wölfflinových *Grundbegriffe* k „taktilním hodnotám“, s nimiž přichází Berenson (jemuž tak v rámci práce přísluší role amerického a neakademického „vetřelce“). Závěrečná kapitola rozšiřuje obzor práce směrem k antropologii až politické antropologii: na příkladu Aloise Riegla a Aby Warburga ukazuje, jaký význam byl připisován napětí hmatového a zrakového vnímání nejen s ohledem na jednotlivá umělecká díla, ale též v názorech na postavení umění ve vývoji lidského druhu. Tato poslední kapitola dokládá, že v zásadě chronologický postup práce nijak neprotiřečí jejímu systematickému rozměru. Na ploše tohoto hodnocení není samozřejmě nutné celý obsah práce opakovat. Zaměřím se proto na několik vybraných momentů, v první řadě s nadějí, že některé z následujících poznámek budou autorovi práce k užítku.

První (a nejdelší) poznámka se týká motivu, jenž se nejvýrazněji (a zcela logicky) projevuje v první a poslední kapitole a v tomto smyslu jako by celou práci rámoval. Jedná se o „primitivnost“ hmatu, která má dva základní rozměry a bývala hodnocena velmi různým způsobem. U řady myslitelů před Herderem je hmat základní proto, že je situován na spodním



Ústav filosofie a religionistiky

patře pomyslné pyramidy smyslů. Není proto divu, že právě na tento rozvrh snadno naváže propojení hmatu s nejstaršími uměleckými projevy, díky čemu lze pomyslný postup od hmatu ke zraku chápat jako skutečný vývoj a v řadě ohledů historický pokrok. Tento ohled vyvstane nejjasněji u Aloise Riegla, jehož koncepce posouvání akcentu od hmatu k zraku je přiznaně teleologická. Odtud autorův důraz na to, že „když Riegl charakterizuje hmatové vnímání jako primitivní zkušenost, není pochyb, že v jeho pohledu bude veškeré umění vzešlé z taktilní zkušenosti považované za stejně primitivní, jako pramen jeho vzniku.“ (s. 51-52). Práce též připomíná, že tato teleologie vděčí za svůj základní půdorys Hegelově koncepci umění i širšího pojetí vývoje lidského ducha (srov. s. 138). K čemuž lze ovšem dodat, že tuto koncepci lze číst jako tvůrčí projekci aristotelské psychologie, přesněji řečeno modalit vnímání, představování a myšlení, které už nejsou jen činnostmi jednotlivého organismu, ale systémem stupňů, po nichž se duch blíží své plné seberealizaci. Přesně to nás vrací k výchozí víceznačnosti hmatu a k jeho roli základního modu smyslového vnímání. Aristotelés, z něhož vychází většina filosofie po konci antiky, je přitom ve svém původním kontextu výjimkou, protože odmítá jinak rozšířený názor, že hmat je přímým fyzikálním základem veškerého vnímání včetně vidění, které není možné bez pohybu a nárazu látkových částic (ať jde o teorie tzv. intromise, extromise nebo o jejich syntézu u Platóna, u něhož vzniká viděný obraz v místě setkání ohně v našem okolí s ohněm v našem těle, který je očima promítán navenek a po nárazu na vnější částice se vrací „přeformován“ do očí). Bez ohledu na svou excentrickou teorii vnímání jako přenosu formy, která se přitom sama nehýbe, pokládá Aristotelés hmat za jediný smysl, který musí mít každý živočich, i kdyby mu ostatní smysly scházely. Hmat je tedy smysl skutečně primitivní a univerzální, zároveň však jde o jediný ze smyslů, který má člověk lepší než kterýkoli jiný živočich – a *proto* je podle Aristotela člověk ze všech zvířat nejchytřejší (*O duši* II, 9, 421a20-21: „Ostatními smysly se člověk nevyrovná mnohým živočichům, avšak přesností hmatu daleko předčí ostatní. Proto (διὸ) je také ze živočichů rozumově nejzdatnější.“). Důvodem je patrně jemnost hmatu, jejímž ztělesněním je jemná a citlivá motorika lidské ruky jako orgánu, který má člověk proto, že je takřikajíc přirozeným řemeslníkem neboli umělcem. Tuto antropologii, která vysvětluje nadání k umění, dále posiluje vztah mezi hmatem a obrazností. Ta má totiž látkovou a v tomto smyslu taktilní povahu: nic jako nelátkové obrazy neexistuje, ani vně nás ani uvnitř nás, bez ohledu na to, že si běžně uvědomujeme *obsah*, nikoli však *látku* našich představ. A není proto divu, že pár staletí po Aristotelovi dojde k rozšíření činností hmatu o tzv. „vnitřní dotyk“, což je pojem vyjadřující fakt, pouze hmat nám může poskytnout model toho, co se odehrává v našem neviditelném nitru: hmat nás podle této úvahy jako jediný smysl nezpravuje pouze o vnějších věcech, ale je zdrojem toho, co v různým způsoby pocítujeme. Díky hmatu (nebo jedné z jeho specifických modalit) tedy víme nejen o tom, co vnímáme, ale víme i to, že jsme to my, kdo vnímá. Je-li zrak je obrácený pouze navenek, hmat se „odehrává“ uvnitř. Odtud prolínání



Ústav filosofie a religionistiky

hmatu s vědomím sebe sama a látkovou obrazností, odtud pozdější názor, že hmat ustavuje i vztahy a předměty, které zrak pouze zaznamenává či obhlíží.

Proč tento zdoluhavý školní exkurz? Právě kvůli vlivu shrnuté tradice na Condillacův myšlenkový experiment s probouzející se sochou (shrnutý na s. 18), od něhož pak vede přímá cesta k Herderovi a dalším vykládaným myslitelům. Kapitola od Herderovi nabízí nutně jen výsek této dlouhé a složité historie a jednou z otázek zůstává, zda ohlas Condillaca a skrze něj starších autorů není v Herderově „převrácení hierarchie smyslů“ (s. 27) silnější, než naznačuje citovaný esej *Plastik*. V ranějším „Čtvrtém kritickém lesíku“ (*Viertes kritisches Wäldchen*) totiž Herder výslovně tvrdí, že oko, shromažďující prožitky, „už není okem, jež vnímá obrazy na ploše; stalo se rukou, paprsek světla se stal prstem a obraznost se stala jakýmsi bezprostředním dotykem (*unmittelbare Betastung*)“ (cit. podle *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, s. 312).

Herderovo převrácení hierarchie smyslů je tak současně novinkou i oživením některých velmi starých motivů. Jak ale dokládají následující tři kapitoly předložené dizertace, pozdější myslitelé se snaží nabídnout systematictější pojetí vývoje umění, v němž by měla mít polarita zrakových a hmatových kvalit jasnější a méně význačné místo. Ze zkoumaných textů je jasné, že jistá míra schematičnosti je nutná pro ustavení dějin umění jako vědecké disciplíny, přičemž hmat si zároveň podržuje význam definičního rysu celé živočišné říše (mimo jiné i proto, že humanitní disciplíny konce 19. a začátku 20. století jsou mnohem úžeji propojeny s přírodními vědami než je tomu v současnosti). Druhá až čtvrtá kapitola ovšem dokládají, že výsledné texty jsou neobyčejně tvůrčí ve své aplikaci obecných kategorií na různé umělecké styly i epochy (což asi platí v menší míře o Schmarsowovi, jehož vliv na jiné autory je však v textu dobře vysvětlen). K těmto kapitolám nemám žádné výhrady ani konkrétnější otázky, které by nutně vedly k souběžnému zkoumání jednotlivých uměleckých děl. Myslím, že zejména výklad taktility u Riegla přispívá k vyjasnění některých častých nedorozumění. Raději se proto omezím na stručné poznámky k vybraným motivům z dalších kapitol.

První z nich se týká předposlední kapitoly a role, kterou v ní hraje Mark Rothko. Jádrem kapitoly je rozbor Collingwoodovy knihy *The Principles of Art* (1937) a její návaznosti na starší Berensonovo pojetí „taktilních hodnot“. Oproti předchozím kapitolám zde hrají významnou úlohu konkrétní umělecká díla, zejména Cézannovy krajiny, v nichž Collingwood shledává dílo hmatové obraznosti podobné té, o níž mluví Berenson, jenž se zmiňuje o Cézannově schopnosti modelace, díky níž propůjčuje obloze taktilní hodnoty podobně, jako je Michelangelo propůjčil lidské figuře. Cézannův příklad je bezpochyby dobrým propojením Berensona a Collingwooda, stejně jako příležitostí shrnout otázku taktilního rozměru moderního umění. Tato otázka se pak bezpochyby týká Rothka, jenž se v kapitole objevuje dvakrát. Nejprve hned na jejím začátku, kde se autor obrací k černým



Ústav filosofie a religionistiky

obrazům z tzv. Rothkovy kaple v Houstonu, malovaným v letech 1964-1967 (s. 96-97). Podruhé je o Rothkovi řeč v závěru kapitoly, v souvislosti s jeho staršími texty, patrně z roku 1941, v nichž se sám umělec dovolává Berensonových taktilních kvalit a zdůrazňuje jejich propojení s emocionálním rozměrem díla (s. 108-109). Otázkou ale zůstává, zda lze na malbu z roku 1964 či 1967 aplikovat teoreticky artikulovaný postoj z roku 1941, kdy je Rothova tvorba stále v zásadě symbolická. Tím rozhodně nechci tvrdit, že nikoli, ale patrně zápornou odpověď bychom snad našli u kritiků jako Clement Greenberg, jenž vidí v Rothkových obrazech z doby „po abstraktním expresionismu“ obrat k čisté barvě a návaznost na Matisse, jinými slovy obrat k výrazné optičnosti. Lze jistě říci, že vzhledem k jádru dizertace se jedná o nepodstatný detail, jeho zajímavost však spočívá v otázce, do jaké míry lze vztah mezi taktilním a optickým rozměrem díla interpretačně převracet a dospívat, stejně legitimně, k opačným závěrům. Přes teoretickou brilanci probíraných rozvrhů a historických schémat se zdá, že tato míra je poměrně vysoká, jistě díky jedinečnosti vnímání a tím zkušenosti daného díla.

Pokud jde o poslední kapitolu, která dále rozšiřuje tematický rozsah dizertace, má jediná poznámka se týká konstatovaného vztahu Waltera Benjaminova k Rieglově pojetí blízkosti a vzdálenosti. Je-li známo, že autorem komentovaný Rieglův esej o náladě v moderním umění je jednou z inspirací Benjaminovy aury, stálo by jistě za to, podívat se podrobněji na Benjaminův vztah k hmatovému vnímání, zejména v kontextu médií fotografie a filmu, která jsou v popředí Benjaminova zájmu. Autor tvrdí, že „Walter Benjamin představil ve svém textu o technické reprodukovatelnosti umění opačnou koncepci moderního média. V jeho reinterpetaci Rieglových myšlenek, dochází k novému zhodnocení hmatového vnímání“ (s. 144). Otázkou však je, zda by toto „zhodnocení“ nestálo za podobnější zastavení, zejména s ohledem na silně dialektické vztahy blízkosti a dálky, které u Benjaminova získávají smysl především ze *současného* pohybu oběma směry.

Závěrem jen dvě poznámky, týkající se formální stránky práce. Pokud jde o rozhodnutí autora citovat německé a anglické prameny v originále, jde jistě o legitimní volbu. Dizertace je určena akademickým kolegyním a kolegům a nemusí zápolit s obtížemi překladu. Tento důvod je sám o sobě dostatečný a není nutné dodávat, že „teprve při konfrontaci s originálem si může čtenář udělat představu, v jaké jazykové dikci se pohybovala argumentace historiků umění konce 19. století a v jakém vztahu se různí aktéři vůči sobě nacházejí.“ Relativně krátké úryvky z jednotlivých děl by k vytvoření takové představy sotva stačily a jejich chápání se naopak opírá o to, že čtenáři dizertace příslušnou kompetenci již dávno získali vlastním studiem pramenů (zároveň je otázka, zda by v česky psané práci nebylo možné citovat *existující* překlady, jsou-li k dispozici, případně tyto překlady upravit; autor kritizuje překlad Rieglůva eseje „Nálada jako obsah moderního umění“, konkrétně převod Rieglůva *das Drückende*, bohužel však bez toho, že by nabídl svůj lepší překlad). Druhá poznámka se



FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITY KARLOVY
V PRAZE



Ústav filosofie a religionistiky

týká nejen zbytečných pravopisných chyb, ale hlavně ne zcela šťastné grafické podoby práce, patrně plynoucí z chyb při převodu do PDF. Na jednu stranu lze říci, že jde o zcela vnější věc, která nemá dopad na obsah práce. Na druhou stranu však tato podoba zůstane jedinou veřejně přístupnou formou odevzdané dizertace, což kontrastuje s péčí, kterou věnovali sazbě svých článků a knih pojednávání autoři.

Vzhledem ke všemu výše uvedenému **doporučuji práci k obhajobě** s předběžnou klasifikací **prospěl**.

V Praze, 17. ledna 2024

Karel Thein
Ústav filosofie a religionistiky FF UK