

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Dominika Grygarová

**Ohlasy dekonstrukce v recentní
historiografii dějin umění**

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Viktor Kubík, Ph.D.

Praha 2012

Bibliografická citace

Ohlasy dekonstrukce v recentní historiografii dějin umění [rukopis] : diplomová práce/
Dominika Grygarová ; vedoucí práce: Viktor Kubík. -- Praha, 2012. -- 210 s.

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 29. června 2012

Dominika Grygarová

Anotace

Diplomová práce si klade za cíl zmapovat recepci dekonstrukce v současné historiografii dějin umění a představit důsledky tohoto kritického způsobu myšlení pro disciplínu dějin umění. Termín dekonstrukce je rozlišen na (1) původní filosoficko-kritické psaní Jacquesa Derridy a (2) na metodu, která se od konce 70. let aplikovala do literárních věd, a poté i do dalších humanitních oborů, včetně dějin umění. První, teoretickou částí práce je úvod do Derridova myšlení, epistemologie a strategie dekonstrukce. Druhá část práce se zaměřuje na promítnutí epistemologické proměny a začlenění impulsů dekonstruktivní kritiky do dějin umění. Po zasazení „dekonstruktivních“ dějin umění do vývoje disciplíny a po výkladu dekonstrukce v některých uměleckohistorických metodologických příručkách práce přistupuje ke konkrétním dílům historiků umění a jejich individuálnímu zpracování podnětů filosofického přístupu dekonstrukce – Donalda Preziosiho, Normana Brysona, Michael Ann Hollyové, Keitha Moxeyho, přehledově pak zmiňujeme vybranou problematiku u W. J. T. Mitchella, Craiga Owense, Rosalind Kraussové, Stephena Melvilla, Donalda Crimpa, Davida Carrieria nebo Victora Burgina. Oproti původní derridovské dekonstrukci nacházíme v její aplikované podobě (dějiny umění, literární věda) několik zásadních proměn. Práce v závěru shrne základní důsledky dekonstrukce pro metodologii i obecnou pozici dějin umění a navrhne další možnosti jejího uplatnění.

Klíčová slova

Metodologie dějin umění, historiografie dějin umění, Jacques Derrida, dekonstrukce, poststrukturalismus, Donald Preziosi, Norman Bryson, Keith Moxey, nerozhodnutelnost (*indécibilité*)

Abstract

The reception of deconstruction in recent art historiography

The aim of the presented master thesis is to outline the reception of deconstruction in the contemporary art historiography and the introduction of its effects on the discipline of art history. The work deals with the term deconstruction in the sense of (1) the original philosophical and critical writing of Jacques Derrida, and (2) the method, which was implemented to literary studies at the end of the 70s and later on to other humanities, including the art history. First, theoretical part of the thesis introduces Derrida's thoughts, epistemology and the strategy of deconstruction. Second part reflects the epistemological changes and implementation of the deconstructive criticism into the art history. After imbedding the „deconstructive“ current into the broader development of art history and reading of some methodological handbooks, we turn to concrete works of some art historians and their individual uses of the deconstructive impulses, namely Donald Preziosi, Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey, and to a lesser extent also W. J. T. Mitchell, Craig Owens, Rosalind Krauss, Stephen Melville, Donald Crimp, David Carrier and Victor Burgin. As opposed to the original derridian deconstruction, in its applied form (art history, literary studies) we find some essential modifications. The conclusion of the thesis sums up the main consequences of the deconstructive thinking for the methodology and even more general position the art history and it also proposes some further possibilities of its implementation.

Keywords

Methodology of art history, art historiography, Jacques Derrida, deconstruction, Donald Preziosi, Norman Bryson, Keith Moxey, undecidability (*indécibilité*)

Počet znaků (včetně mezer):

Poděkování

Chtěla bych poděkovat svému školiteli, dr. Viktoru Kubíkovi, za jeho cenné připomínky, trpělivost a ochotu, se kterou se tímto textem se svojí pověstnou poctivostí a kritickým nadhledem probíral.

Obsah

I.	
Úvod.....	8
1.1 Téma diplomové práce.....	8
1.2 Receptce dekonstrukce v dějinách umění: shrnutí literatury a struktura práce...9	
II. Úvod do myšlení Jacquesa Derridy a dekonstrukce.....	13
2.1 Základ Derridova myšlení.....	13
2.1.1 Problém počátku a kritika metafyziky přítomnosti.....	15
2.1.2 Problém jazyka a kritika logocentrismu.....	24
2.2 Dekonstrukce.....	34
2.2.1 Cesta filosofie reflexe: Abbau-Destruction-déconstruction.....	34
2.2.2 Dekonstrukce jako „metoda“.....	38
2.2.3 Dekonstruktivní praxe v Grammatologii.....	40
2.2.4 Dekonstruktivní čtení.....	47
III. Adaptace dekonstrukce do kritické praxe.....	55
3.1 Dekonstrukce jako kritická praxe.....	55
3.2 Americká domestikace dekonstrukce v literární vědě.....	58
3.3 Posuny americké dekonstrukce vůči dekonstrukci derridovské.....	63
3.4 Kritický revizionismus v dějinách umění.....	68
3.4.1 Situace dějin umění v 70. letech.....	68
3.4.2 Vstup lingvistiky a sémiologie do dějin umění.....	71
IV. Dekonstrukce v metodologii dějin umění.....	85
4.1 Výklad dekonstrukce v uměleckohistorických metodologických příručkách.....	86
4.1.1 Uvedení pojmu dekonstrukce.....	86
4.1.2 Důsledky kritiky metafyziky přítomnosti a ne-identity „subjektu“.....	87
4.1.3 Praxe dekonstruktivního čtení.....	90
4.1.4 Povaha uměleckohistorického textu.....	93
4.1.4.1 Uměleckohistorický text jako suplement a jeho anti-explanační nárok.....	94
4.1.4.2 Parergon.....	95
4.1.5 Styl uměleckohistorických textů.....	98
4.1.6 Historikové umění ovlivnění dekonstrukcí.....	100
4.1.7 Katalog vybraných statí z metodologických příruček dějin umění.....	102
4.2 Posuny výkladu dekonstrukce v metodologických příručkách: podržení subjektu a označovaného.....	106
4.3 Derridovy <i>Résistutions</i>: dekonstruktivní čtení Van Goghova obrazu a střetu interpretací.....	112
4.3.1 Formální stránka.....	112
4.3.2 Sporné interpretace: Schapiro a Heidegger.....	114
4.3.3 Derridova pozice <i>indécibilté</i>	121
4.4 Přístupy jednotlivých historiků umění.....	129
4.4.1 Topografické meditace Donalda Preziosiho.....	129
4.4.2 Norman Bryson: Dílo a kontext.....	149
4.4.3 Keith Moxey: moc jazyka v konstrukci dějin umění, paradox a persvaze.....	154
4.4.4 Poznámky k dalším autorům.....	166

V. Závěr: Nové podněty i slepá místa.....	174
5.1 Shrnutí důsledků derridovské anti-epistémé pro metodologický přístup.....	174
5.2 Další podněty pro metodologické úvahy: <i>écriture</i>, <i>indécibilité</i> a vyhlídka přísně dekonstruktivních dějin umění.....	180
VI. Seznam použité literatury.....	196

I. Úvod

1.1 Téma diplomové práce

Téma práce, *Ohlasy dekonstrukce v recentní historiografii dějin umění*, si klade za cíl zmapovat uměleckohistorickou literaturu, která se zabývá tématem dekonstrukce nebo ji přímo používá, a její vybrané texty analyzovat. Předkládaná práce se zaměří na podobu dekonstrukce, kterou dějiny umění přijaly do své metodologie, a na konkrétní motivy, které historikové umění aplikovali ve vybraných uměleckohistorických textech. Zároveň bude chtít poukázat na posuny a proměňování dekonstrukce, které nastaly přizpůsobením této původně filosofické strategie kritické četby tradičních textů svému cílovému zaměření a hledaným výstupům.

Dekonstrukce, tento způsob kritického přístupu filosofa Jacquesa Derridy, zaznamenala od dob svého vzniku (konec 60. let 20. století) neobvyklé rozšíření, co se týče stoupců i škály vědeckých oborů. Z původně čistě filosofického projektu postupně dekonstruktivní přístup pronikl snad do všech humanitních věd, především do literární vědy a historických oborů. Pojem dekonstrukce se stal v průběhu času až módním fenoménem a prodělal přerod i do své populární podoby. Tato široká škála redukováných významů, které mnohdy nemají s původním Derridovou dekonstrukcí mnoho společného, však nebude předmětem diplomové práce.

Snaha o metodologizaci dekonstrukce humanitními vědami udivila i samotného Derridu: ten svůj způsob kritické četby nezamýšlel jako metodu, kterou by bylo možné opakovaně a systematicky aplikovat na různá témata, neboť podle něj neexistuje odděleně od textu či díla, nýbrž vždy jen ve svých singulárních aktech, a proto mluví spíše o dekonstrukcích v plurálu, které v textu nachází.¹ Pojem „metoda“ podle tradičního novověkého významu implikuje jistou státnost systému, konstantní soubor pravidel, který se nemění a může se neustále opakovat a aplikovat na různé objekty studia. Derrida však o své práci takto neuvažoval, a proto ani sám žádnou explicitní metodologii dekonstrukce nevyložil. A přesto: z Derridových textů je možné na základě specifické epistemologie (která je vlastně anti-epistemologií) a pojmového aparátu vysledovat opakující se motivy a strategie, jež lze dále použít – ovšem vždy s vědomím

¹ Christopher NORRIS, *Deconstruction Theory and Practice*, London/ New York: Routledge, 1991, s. 1.

jedinečnosti dekonstrukcí vycházejících z textu, a charakteru derridovské iterability, tj. opakování, které v sobě vždy nese i změnu.²

Předkládaná práce bude sledovat uskutečnitelnost metodologizace dekonstrukce a jednotlivé její důsledky pro dějiny umění. Postupně převládne názor, že spíše než o metodologii lze o dekonstrukci hovořit jako o specifickém kritickém postoji vůči tradičním metodám, které však zároveň dekonstrukce nechce nijak „bořit“ nebo nahrazovat. Derridova anti-epistemologie spíše vystavuje tradiční výklady radikální možnosti zpochybnění, která má vést k identifikaci neuvědomovaných předpokladů.

Diplomová práce se tedy pokusí naznačit souvislosti původní Derridovy dekonstrukce s jejími ohlasy, jež lze nalézt v dějinách umění, a sledovat její aplikovatelnost v uměleckohistorických textech. Sledováním posunů mezi původní a aplikovanou dekonstrukcí se práce rovněž pokusí určit charakter této změny. V závěrečné úvaze se pak pokusím o formulaci vlastní teze o aplikovatelnosti a možnosti využití dekonstruktivního myšlení.

1.2 Recepce dekonstrukce v dějinách umění: shrnutí literatury a struktura práce

První část diplomové práce (kap. II) je úvodem do myšlení Jacquesa Derridy a dekonstrukce, je si však zároveň vědoma nutné redukce a zjednodušení. Pro hlubší pochopení dekonstruktivního projektu v dějinách umění se výklad musí nutně vypořádat s nesnadnými epistemologickými základy Derridových děl *De la grammatologie*,³ *L'Écriture et la différence*⁴ a *La voix et le phénomène*.⁵ Práce v této části nebude Derridovu filosofii (např. jeho kritiku Husserla) nijak hodnotit, pouze si ji vezme za východisko pro analýzu aplikace dekonstrukce v uměleckohistorické literatuře.

V kap. III. se práce přesune k počátkům aplikace dekonstrukce v humanitních vědách; nejprve stručně představí yaleskou školu literárních kritiků a poté se pokusí zmapovat vývoj historiografie dějin umění od 70. let 20. století.⁶

² Iterabilita (opakování, replikace) textu u Derridy znamená vždy opakování se změnou (Jacques DERRIDA, *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*, Bratislava: Archa, 1993, 288–292.

³ Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris: Les éditions de minuit, 1967.

⁴ Jacques DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, Paris: Édition de Seuil, 1967.

⁵ Jacques DERRIDA, *La voix et le phénomène*, Paris: Presses universitaires de France, 1967.

⁶ Art BERMAN, *From the New Criticism to Deconstruction. The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*, Chicago: University of Illinois Press, 1988; Jonathan CULLER, *The Pursuit of Signs*, London / New York: Routledge, 1981; Harold BLOOM / Paul DE MAN / Jacques DERRIDA / Geoffrey HARTMAN / J. Hillis MILLER, *Deconstruction and Criticism*, London/ Henley: Routledge & Kegan Paul,

Ve IV., zásadní kapitole se práce pokusí o zpracování motivů dekonstrukce v uměleckohistorických metodologických příručkách (kap. 4.1), a dále na aplikaci dekonstrukce v konkrétních dílech historiků umění (kap. 4.4). Téma dekonstrukce je zpracováno například v metodologických příručkách *Methods and Theories of Art History* Anny D'Allevy,⁷ Adamsově *The Methodologies of Art: an Introduction*,⁸ Minorově *Art History's History*,⁹ v *Art History: The Basics* od Pookeho a Newallové,¹⁰ v příručce *Key Writers on Art: The Twentieth Century*¹¹ či Marrinerově stati ve výboru *A Companion to Art Theory*.¹² Téma dekonstrukce dále sledují i komentované antologie, např. *Art History and its Methods: A Critical Anthology*,¹³ *Art in Theory 1900–1990*¹⁴ nebo slovník uměleckohistorického pojmosloví *Art History: the Key Concepts*.¹⁵ Ve všech uváděných příručkách se dozvíme základní teze Derridova dekonstruktivního přístupu, jehož popis však není s dějinami umění příliš provázán; jakým způsobem a kdo z historiků umění metodu aktivně využívá či se jí inspiruje, se většinou z textů mnoho nedozvíme. Naopak užší provázaností filosofické metody s dějinami umění se zabývá výbor statí *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*.¹⁶

IV. kapitola dále představí vybrané historiky umění, které lze s dekonstrukcí spojit – tj. kteří na Jacquesa Derridu ve svých textech explicitně odkazují. Jsou to autoři anglofonního světa a s dekonstrukcí se seznamují především skrze americký literární kriticismus. Vymezení na autory působící ve Spojených státech a Velké Británii jsem zvolila především z toho důvodu, že to byla právě půda amerických univerzit, kde Derridovo dílo zapustilo nejhlubší kořeny, a působilo pak v anglofonním akademickém prostředí.¹⁷ Zásadním autorem je Donald Preziosi, který se ve své publikaci *Rethinking*

1979; Anne D'ALLEVA, *Methods and Theories of Art History*, London: Laurence King Publishing Ltd, 2005,

⁷ Anne D'ALLEVA, *Methods and Theories of Art History*, London: Laurence King Publishing Ltd, 2005.

⁸ Laurie Schneider ADAMS, *The Methodologies of Art: an Introduction*, Second Edition, New York/Boulder, CA: Westview Press, 2009.

⁹ Vernon Hyde MINOR, *Art History's History*, New Jersey: Prentice Hall. Englewood Cliffs, 1994.

¹⁰ POOKE Grant / NEWALL Diana, *Art History. The Basics*, London / New York: Routledge, 2008.

¹¹ Chris MURRAY (ed.), *Key Writers on Art. The Twentieth Century*, London / New York: Routledge, 2003.

¹² Paul SMITH / Carolyn WILDE (ed.), *A Companion to Art Theory*, Oxford: Blackwell, 2002.

¹³ Eric FERNIE (ed.), *Art History and its Methods. A Critical Anthology*, London / New York: Phaidon Press Limited, 1995.

¹⁴ Charles HARRISON / Paul WOOD, *Art in Theory 1900-1990. An Antology of Changing Ideas*, Oxford / Camebridge, 1992.

¹⁵ Jonathan HARRIS, *Art History. The Key Concept*, London / New York: Routledge, 2006.

¹⁶ Peter BRUNETTE / David WILLS (ed.): *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, Cambridge / New York / Oakleigh: Cambridge University Press, 1994.

¹⁷ Art BERMAN, *From the New Criticism to Deconstruction. The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*, Chicago: University of Illinois Press, 1988, 16.

*Art History*¹⁸ pokusil o dekonstrukci disciplíny dějin umění. Další významnou osobnost, Normana Brysona, který zároveň zůstává silně ovlivněn sémiologií, představujeme na jeho textu *Art in Context*.¹⁹ Dále podrobněji představíme Keitha Moxeyho a jeho publikace *The Practice of Theory*²⁰ a *The Practice of Persuasion*.²¹ Další autoři pak budou představeni stručněji: Stephen Melville,²² Rosalind Kraussová,²³ Victor Burgin,²⁴ Douglas Crimp,²⁵ W. J. T. Mitchell,²⁶ Craig Owens,²⁷ Mark Wigley,²⁸ James Elkins,²⁹

¹⁸ Donald PREZIOSI, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, London / New Haven: Yale University Press, 1989.

¹⁹ Norman BRYSON, „Art in Context“, in: Ralph COHEN (ed.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville : University of Carolina Press, 1989.

²⁰ Keith MOXEY, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithica / London: Cornell University Press, 1994.

²¹ Keith MOXEY, *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*, Ithica / London: Cornell University Press, 2001.

²² Stephen W. MELVILLE, „Color has not yet been named. Objectivity in Deconstruction“, in: BRUNETTE/WILLS 1994, 33–48; Stephen W. MELVILLE, *Philosophy Beside Itself. On Deconstruction and Modernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986; Stephen W. MELVILLE, „Attachments of Art History“, in: *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Studies*, 1999; Stephen W. MELVILLE/ Jeremy GILBERT-ROLFE, *Seams: Art as a Philosophical Context*, New York / London: Routledge, 1996; Stephen W. MELVILLE / Philip ARTMSTRONG / Laura LISBON (ed.), *As Painting: Division and Displacement*, Cambridge, Massachusetts/ London: The MIT Press, 2001; Stephen W. MELVILLE/Margaret IVERSEN, *Writing Art History. Disciplinary Derivatives*, Chicago: University of Chicago Press, 2010.

²³ Rosalind E. KRAUSS, „A Note on Photography and the Simulacral“, in: *October*, Vol. 31 (Winter, 1984); Rosalind E. KRAUSS, *Bachelors*, Cambridge / London: The MIT Press, 1999; Rosalind E. KRAUSS, „Optické nevědomí“, in: *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Sestavil a přeložil Tomáš Pospiszyl, Praha: OSVU, 1998; Rosalind E. KRAUSS, „Photography's Discursive Spaces“, in: *Art Journal*, Vol. 42, No. 4, The Crisis in the Discipline (Winter, 1982); Rosalind E. KRAUSS, „Sculpture in the Expanded Field“, in: FOSTER Hal (ed.), *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, 1985; Rosalind E. KRAUSS, „The Impulse to See“, in: FOSTER Hal (ed.), *Vision and Visuality*, New York: The New Press, 1988; Rosalind E. KRAUSS, *The Optical Unconscious*, Cambridge / London: The MIT Press, 1994; Rosalind E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge / London: The MIT Press, 1986.

²⁴ Victor BURGIN, *In Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1996; Victor BURGIN, „The Absence of Presence: Conceptualism and Post-modernism“, in: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Macmillan: Basingstoke, 1986; Victor BURGIN, *Situational Aesthetics. Selected Writings by Victor Burgin*, Alexander Streitberger (ed.), Leuven: Leuven University Press, 2010.

²⁵ Douglas CRIMP (ed.), *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, MIT Press, 1988; Douglas CRIMP, *AIDS Demo Graphics*. Seattle: Bay Press, 1990; Douglas CRIMP, *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993; Douglas CRIMP, *Melancholia and Moralism - Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

²⁶ W. J. T. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*, London/ Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

²⁷ Craig OWENS, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1992.

²⁸ Mark WIGLEY, *The Architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt*, Cambridge, Massachusetts / London: The MIT Press, 1993.

²⁹ James ELKINS, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts. Art History as Writing*, New York / London: Routledge, 2000; James ELKINS, *What Painting is? How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*, New York / London: Routledge, 2000; James ELKINS, *Stories of Art*, London / New York: Routledge, 2002; James ELKINS, *Master Narratives and their Discontents*, New York / London: Routledge, 2005; James ELKINS, *Proč lidé pláčou před obrazy. Příběhy lidí, které obrazy dojaly*

David Carrier,³⁰ Whitney Davies,³¹ Mieke Balová,³² Jeremy Gilbert-Rolfe³³ nebo Hal Foster.³⁴ V českém jazyce lze k tématu využít některé statě z výboru *Vizuální teorie*,³⁵ v jehož úvodu navíc Ladislav Kesner podává základní vhled do nedávného vývoje historiografie dějin umění zhruba od 70. let 20. století.

Závěrečná kapitola V. se kromě shrnutí pokusí i o formulaci vlastních závěrů a podnětů k možnému budoucímu propracování tématu.

k slzám, Praha: Academia, 2007; James ELKINS (ed.), *The State of Art Criticism*, New York / London: Routledge, 2008.

³⁰ David CARRIER, *Principles of Art History Writing*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997 (1. vydání 1974); David CARRIER, *Writing about Visual Art*, New York: Alleworth Press, 2001; David CARRIER, *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*, Durham / London: Duke University Press Books, 2006; David CARRIER, *Worlds Art History as Its Objects*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2009.

³¹ Whitney DAVIES, *Drawing the Dream of the Wolves. Homosexuality, Interpretation, and Freud's Wolf Man*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1995; Whitney DAVIES, *Replications. Archeologies, Art History, Psychoanalysis*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1996; Whitney DAVIES, *A General Theory of Visual Culture*, Princeton: Princeton University Press, 2011.

³² Mieke BAL, *Looking in: The Art of Viewing*. With an introduction by Norman Bryson, Amsterdam: G & B Arts International, 2001; Mieke BAL, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Second Edition. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press, 1999; Mieke BAL, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991; Norman BRYSON / Mieke BAL, Semiotics and Art History, in: *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2., 1991, 174–208; Mieke BAL, „Signs in Painting“, in: *Art Bulletin* 78, No. 1, March, 1996; Mieke BAL / Jonathan CREWE / Leo SPITZER, *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover / London: University Press of New England, 1999; BAL Mieke / VRIES Hent de (eds.), *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*, Stanford, California: Stanford University Press, 1999.

³³ Jeremy GILBERT-ROLFE, *Beauty and the Contemporary Sublime. Aesthetics Today*, New York: Allworth Press, 1999; Jeremy GILBERT-ROLFE / Norman BRYSON, *Beyond Piety: Critical Essays on the Visual Arts, 1986-1993*, Cambridge: Cambridge Studies in New Art History and Criticism, Cambridge University Press, 1995.

³⁴ Hal FOSTER, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts / London, England: MIT Press, 1996; Hal FOSTER, „Co je nového na avantgardě?“, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 8, 2010; FOSTER Hal, *Prosthetic Gods*, Cambridge, Massachusetts / London, England: The MIT Press, 2006.

³⁵ Ladislav KESNER, *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany: H&H, 2005.

II. Úvod do myšlení Jacquesa Derridy a dekonstrukce

2.1 Základ Derridova myšlení

Představit Derridovu filosofii v celé její šíři a bohatství na několika stranách by bylo projektem odsouzeným k neúspěchu. Skutečně důkladné pochopení myšlení Jacquesa Derridy by totiž vyžadovalo rovněž znát dílo Edmunda Husserla, Martina Heideggera, Emanuela Lévinase, Clauda Lévi-Strausse, Fridricha Nietzscheho, Imanuela Kanta, J. J. Rousseaua nebo G. W. F. Hegela, rovněž by nám neměly být zcela cizí myšlenky Platóna, Aristotela a Descarta či Sigmunda Freuda a Jacquesa Lacana. Při Derridových rozborech literárních děl bychom pak měli být sečtělí v Joyceovi a Kafkovi, Mallarméovi, Arthaudovi, Celanovi, Batailleovi, Pongeovi, Blanchotovi a dalších. Celá jeho filosofie totiž vysvítá z kritických komentářů k filosofickým a uměleckým dílům, a není tak zcela jistě možné tuto filosofii v nějaké čisté formě zřetelně odpreparovat od předmětů kritiky. Derridovo myšlení lze považovat za symbiózu dvou dominantních linií; na jedné straně je to jeho osobitý literární styl, hraničící s beletristickou formou, styl jazyka, odlehčený tón bohatých metaforických hrátek, slovních hříček či netradičních forem (např. polylog³⁶ nebo zvláštní, až jinotajná typografická forma knihy *Glas*).³⁷ Tímto způsobem filosof neustále zdůrazňuje a ukazuje moc psaní či písma (*écriture*), kterou se takto snaží ukázat *in suo esse*, schopnou ve svém samostatném životě vlastních výkonů, vedle explicitní myšlenkové či obsahové roviny textu. Jeho cílem je tak zneprůhlednit jazykovou stránku, abychom si jí všimli a uznali za aktivního činitele výpovědi, a nesoustředili se tak pouze na obsah výpovědi čistě logického charakteru, jak tomu učí analytická filosofie jazyka, kopírující obor logiky. Tato stránka si tak na čtenáři vyžaduje jistý instinkt pro neevidentní souvislosti. Souvisí s ní i pro filosofii netypická logická struktura výstavby textů: jako by spíše „ukrýval, než ozřejmoval základní otázku, o kterou mu jde. Je to dáno už tím, že tato základní otázka nebyvá většinou předem položena,“³⁸ spíše se k ní dostává oklikami a otázka se spolu s

³⁶ Forma mnohočetného dialogu, vícehlasá debata. Např. Jacques DERRIDA, *La vérité en peinture*, Manchecourt : Flammarion, 2005 (první vydání 1978).

³⁷ DERRIDA Jacques, *Glas*, Lincoln / London: University of Nebraska, 1986. Derrida volí netradiční rozvrh psaní ve dvou sloupcích na stránce, které jsou navíc nepravidelných tvarů a jsou dále narušovány drobnějšími bloky poznámek. Každý sloupec je odděleným textem, jeden se věnuje Hegelovi, druhý básníkovi a spisovateli Jeanu Genetovi. Tento systém má patrně navést čtenáře k porovnávání konkrétních paragrafů; nikde to však nevysvětluje, ani nám neporadí, jak se k textům postavit.

³⁸ Zdeněk KOŽMÍN, *Smysl dekonstrukce. Derridovské průřezy*, Brno: Masarykova univerzita, 1998, 6.

návrhem odpovědi rýsuje postupně. V tomto k nám text promlouvá podobným způsobem jako beletrie či drama:³⁹ zpočátku jsou slova či slovní obrazy často zastřeny tajemstvím, expozice – zasazení čtenáře do situace – není příliš detailní, především položení základního problému a nasměrování na intenci následné úvahy chybí. Začátek se tak může zdát mlhavý, avšak v proudu textu hlavní problém vysvítá, mnohdy se navrací k některým předešlým, tehdy ještě nejasným větám, až je text v jakési katarzi rozuzlen, souvislosti se propojí a nejasnosti zmizí.

Vedle této „beletristické“ složky (kterou však jeho raná díla ještě neobsahují) však zahrnují Derridovy texty také velmi náročné čistě logické myšlenkové výkony, vyžadující si nejvyšší míru abstrakce a logické obratnosti. Kombinací těchto dvou vrstev – na kterou nejsme v akademickém diskursu vůbec zvyklí – pak čtenář bývá často zmaten a nemůže se dovtípit, jak se k textům postavit.

O všechny tyto stránky nám zde však nepůjde, neboť nepředpokládáme znalost všech zmiňovaných filosofů a básníků, ani dokonalé vládnutí francouzským jazykem, díky němuž by bylo jediné možné nahlédnout všechny fasety a skryté konotoce jazykové struktury Derridových textů. Zároveň však tato kapitola nebude pojata ani jako stručný přehled, který by předkládal výčet celého Derridova díla a několik základních heslovitých myšlenek, vyskládaných za sebou jako ve skriptech, hodných možná tak memorace, ale nikoli hlubšího pochopení. Cílem první částí (2.1) tohoto oddílu bude alsepoň rámcově představit filosofovu anti-epistemologii, kterou představil v roce 1967, kdy vychází tři významné spisy, *La voix et le phénomène*,⁴⁰ *De la grammatologie*⁴¹ a *L'écriture et la différence*.⁴² Pozdější díla, mnohá neméně zásadní, se již však odehrávají v rámci epistemy ustavené v těchto dílech z roku 1967. Na základě své anti-epistemologie se později Derrida zabývá rozličnými tématy – od čistě filosofických až k etickým a politickým, a v neposlední řadě i k tématům literárního a výtvarného umění.⁴³ V rámci tohoto rozvrhu si dovolím některé myšlenky poněkud rozvést v podrobnější explikace, zatímco jiné, pro můj cíl ne tolik podstatné, zcela přejdu. Výklad bude tedy spíše selektivní, zaměřený na pochopení vzniku a vývoje myšlenky dekonstrukce, a s ní souvisejících problémů. Kapitoly tak budou kombinací volnějšího představení

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Jacques DERRIDA, *La voix et le phénomène*, Paris: Presses universitaires de France, 1967

⁴¹ Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris: Les éditions de minuit, 1967.

⁴² Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris: Édition de Seuil, 1967.

⁴³ Jacques DERRIDA, *La vérité en peinture*, Manchecourt: Flammarion, 2005; Jacques DERRIDA, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris: Gallimard, 1990.

derridovského epistémé (anti-epistémé) a stylu myšlení a detailnějších exposé vybraných problémů.

2.1.1 Problém počátku a kritika metafyziky přítomnosti

Derridovo myšlení je spojeno s několika neustále se opakujícími centrálními pojmy, jako jsou *différence* či *différance* (deference či diferance), *écriture* (psaní), *suplement* (doplňek), *logocentrismus*, *gramatologie* apod., které budou postupně představeny. Budou zasazeny až do předpřipravené půdy, o jejíž první zmapování by se chtěla pokusit právě tato podkapitola. Étos celého derridovského myšlení se totiž odehrává na fundamentech, které se u myslitele rýsují postupně – a z této chronologické perspektivy, sledující utváření jednotlivých argumentů, jsou také lépe pochopitelné. Na jeho prvních pracích, interpretacích a následné kritiky děl Edmunda Husserla, lze sledovat zárodky a položení základních tezí, které budou určovat směřování celého Derridova myšlení.

Co se týče jeho „husserlovských“ počátků, je zajímavé poznamenat, že k jeho raným zájmům patřila především literatura a umění, a že tradiční filosofii vyčítal, že se jimi nezabývá. Původně měl v plánu psát disertační práci o filosofii literatury založenou na husserlovských argumentech a polemice s jeho „ideálními objekty“.⁴⁴ K Husserlovi se dostal i skrze zájem o literární umění a psaní: zaujetí Husserlem se u Derridy vyvíjí právě v souvislosti s ideálními objekty a *psaním* (*écriture*), o němž se Husserl zmiňuje ve svém díle *O původu geometrie*.⁴⁵

Tato fáze výkladu bude záměrně chronologicky lineárnější než následující podkapitoly a pokusí se zachytit již v počátcích ty zásadní teze, které budou propojeny i s dalšími souvislostmi pozdějších Derridových textů a nazvány kritikou či dekonstrukcí „metafyziky přítomnosti“. Začneme tedy počátkem a konstitucí Derridovské epistémy, která se zrodila z kritiky fenomenologie Edmunda Husserla, především jeho pojetí času a znaku.⁴⁶

⁴⁴ Malcolm K. RICHARDS, *Derrida Reframed. A Guide for the Arts Students*, London / New York: I. B. Tauris, 2008, 6.

⁴⁵ Edmund HUSSERL, „Příloha III, ke kapitole 9a“, in: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, Praha: Academia, 1996, s. 383–410. Tento text z roku 1938 zveřejnil E. Fink v „Revue internationale de Philosophie“, Brusel, 1. roč., čís. 2, pod názvem, jenž se do dnešní doby pro označení Přílohy III běžně používá – „O původu geometrie“.

⁴⁶ Michal AJVAZ, *Znak, sebevědomí a čas. Dvě studie o Derridově filosofii*, Praha: Filosofia, 2007, 55.

Derridova nejranější díla, *Le Problème de la genèse dans la philosophie de Husserl* (Problém původu v Husserlově filosofii, 1954)⁴⁷ a *Introduction (et traduction) à L'origine de la géométrie de E. Husserl* (Úvod /a překlad/ k Původu geometrie E. Husserla, 1962),⁴⁸ se tedy stejně jako pozdější *La voix et le phénomène* (Hlas a fenomén, 1967)⁴⁹ a kapitola „Genèse et structure“ (Původ a struktura) v knize *L'écriture et la différence* (Psaní a diference, 1967)⁵⁰ zabývají Husserlovou fenomenologií. První jmenované dílo je vynikající analytickou diplomovou prací, ale s vlastní filosofií Jacquesa Derridy se v něm zatím nesetkáváme; zato obsahuje – ač je to pro husserlovskou tematiku značně neobvyklé – odkaz na Jamese Joyce.⁵¹ V chronologicky následující *Introduction (et traduction) à L'origine de la géométrie de E. Husserl*, kritickém komentáři k Husserlovu pozdnímu dílu *O původu geometrie*, jsme již svědky výraznější profilace některých charakteristických rysů, především v zaměření na Husserlovu tezi (jež nebyla pro Husserla zrovna centrální), že *écriture* – v souvislosti s geometrickými objekty –, je také konstitutivním prvkem při formování smyslu a myšlení. Derrida se zaměřil právě na tento pozdní, a spíše okrajový problém Husserlova myšlení – jazyka (především psaného). Husserlovský komentář pak zakončí radikalizací této myšlenky – a sice již veskrze „derridovskou“ tezí, že *écriture* hraje stejně významnou roli při utváření smyslu jako transcendentální vědomí.⁵² S přihlédnutím k tomu, jak absolutizující roli v Husserlově myšlení hraje transcendentální vědomí, jde o tezi přinejmenším v rámci západní filosofické tradice smělou a nevídanou, jak uvedeme dále.

⁴⁷ Jacques DERRIDA, *Le Problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, Paris: Presses universitaires de France, 1990. Jedná se o vydanou diplomovou práci J. Derridy, kterou psal v letech 1953–1954 v Husserlově archivu v Lovani.

⁴⁸ Jacques DERRIDA, *Introduction (et traduction) à L'origine de la géométrie de E. Husserl*, Paris: Presses universitaires de France, 1962. V českém překladu Martina Pokorného vyšlo dílo pod názvem *Tradice vědy a skrývání smyslu*, Praha: Oikoymenth, 2003. Text byl zamýšlen jako úvod k jeho vlastnímu překladu Husserlovy práce z poloviny třicátých let 20. století, *O původu geometrie*, jež byla publikována jako příloha k dílu *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, Praha: Academia, 1972.

⁴⁹ Jacques DERRIDA, *La voix et le phénomène*, Paris: Presses universitaires de France, 1967. Tento text vyšel i v českém překladu Miroslava Petříčka jako „Hlas a fenomén“ v rámci publikace *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*, Bratislava: Archa, 1993, 48–145.

⁵⁰ Jacques DERRIDA, „Genèse et structure“, in: *L'Écriture et la différence*, Paris: Édition de Seuil, 1967, 229–252.

⁵¹ Leslie HILL, *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida*, Cambridge / New York / Melbourne / Madrid / Cape Town / Singapore / Sao Paulo: Cambridge University Press, 2007, 91.

⁵² Husserl tak nazývá intersubjektivní, jakési absolutní vědomí, které je však součástí vědomí každého člověka a které je základnější než psychofyzické lidské vědomí (transcendentální vědomí teprve umožňuje to psychofyzické). Transcendentální vědomí je půdou, na které se teprve odehrávají všechny prožitky v reflexi psychofyzického vědomí. (Miroslav PETŘÍČEK: *Úvod do současné filosofie*, Praha: Hermann & synové, 1992, 29.)

Derrida již v tomto raném díle ukazuje v jasných obrysech budoucí směřování své dekonstruktivní strategie. V Husserlově pozdním myšlení (*O původu geometrie*) totiž upozorňuje na motivy spjatosti dějinnosti s jazykem, které by podle Derridy mohly ve svých nejkrajnějších důsledcích vést až v popření samých základů Husserlovy filosofie. Stejně tak je tomu i v úvahách o temporalitě, o přítomnosti a počátku, které představuje jak ve své *Introduction (et traduction) à L'origine de la géométrie de E. Husserl*, tak poté v *La voix et le phénomène* a *L'écriture et la différence*.⁵³ Zvláště v *La voix et le phénomène* se zárodky dekonstruktivní kritiky radikalizují. Zde se Derrida zaměří na kritické momenty v Husserlově filosofii ještě důrazněji, a opouští tak pozici interpreta, jímž ještě v předchozích dílech převážně byl.

Je to právě především Derridou problematizovaná fenomenologie časovosti, která ohrožuje základní pilíře fenomenologie snad nejvíce. Filosof nalézá rozporuplnosti, jichž si je ovšem Husserl vědom, rozporuplnosti, které se nabízejí k dalšímu rozpracování. Tento krok však dle Derridy Husserl nikdy neučiní a zastaví se vždy v půli cesty.⁵⁴ Jinými slovy, Derrida vlastně nachází v Husserlovi spojence, který si evidentně námitky uvědomoval – a taky je poctivě vyslovil –, ale rozhodl se svá východiska neopustit, být věrný fundamentům své detailně propracované transcendentální fenomenologie (zde vidí Derrida moment rozhodnutí, a nikoli čistého fenomenologického popisu), a tak se pokouší tyto fatální rozpory zastít a uvést do souladu s teoretickými základy.⁵⁵ Husserl tedy Derridovy námitky sám připustí a ihned je zase zakryje. Francouzský myslitel se o dotažení načrtnutých myšlenek pokusí sám a Husserlovy problematické náměty rozvíjí, až dospěje k fundamentálnímu popření transcendentální fenomenologie, a nazve ji (stejně jako celou tradici západní filosofie od antiky) „metafyzikou přítomnosti“,⁵⁶ přičemž pojmenování „metafyzika“ zde používá s negativním nádechem jako označení spekulace bez důkazu či intuitivního zření (právě fenomenologie se snažila skoncovat s takto pojímanou metafyzikou a začít jako „čistá

⁵³ Náběhy k vnitřnímu rozrušení fenomenologie nalézá Derrida v Husserlových textech na více místech, dokonce však i v ranější práci než je *O původu geometrie* – a sice v díle *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí* (Edmund HUSSERL, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitwusstseins*, Halle: Niemeyer, 1928, český překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel: *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*, Praha: Ježek, 1995), jehož základní myšlenky se však objevují dokonce ještě dříve (Jacques DERRIDA, „Hlas a fenomén“, in: *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*, Bratislava: Archa, 97–98).

⁵⁴ Jacques DERRIDA, „Hlas a fenomén“, in: *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*, Bratislava: Archa, 102.

⁵⁵ AJVAZ 2007, 58.

⁵⁶ „Toto privilegium definuje sám element filosofického myšlení, je evidence sama, vědomé myšlení samo a diriguje každé možné pojetí pravdy a smyslu“ (DERRIDA 1993, 99). K bližšímu vysvětlení metafyziky přítomnosti viz dále.

věda o fenoménech“, nezasazená do žádné spekulativní metafyziky).⁵⁷ Těmito motivy, neustále se v Husserlových textech hlásícími o slovo, obdařenými zatím skrytou silou, jsou především již zmiňovaná témata temporality, jazyka a znaku.

Nyní je zapotřebí provést avizovaný detailnější průřez, jelikož je vždy názornější sledovat, jak se myšlenky rýsují v konkrétních krocích, snést se z leteckého pohledu k určité myšlenkové linii. Představíme si proto alespoň jednu z Derridových kritických tezí vůči Husserlovi, která by měla vysvětlit, proč její autor obviní fenomenologii z toho, že náleží k „metafyzice přítomnosti“, a jaké jiné východisko se namísto této metafyziky nabízí. Otázky nám snad zodpoví exkurs k Derridově kritice základů, na nichž stojí fenomenologie vnitřního časového vědomí, kritice, která je podstatná pro celou Derridovu „anti-epistemologii“, počítající s nepřítomností a ne-identitou subjektu, a bez níž nelze porozumět ani projektu dekonstrukce.

Fundamentem fenomenologie (a celé tradice západní filosofie), který Derridova námitka proti husserlovskému pojetí času narušuje, je privilegium přítomnosti a samodanosti věci bez zprostředkování znaku. Samodaností věci se zde míní předpoklad fenomenologie, že „věci samé“ se mohou samy od sebe, nezprostředkovaně, odhalit tak, jak vskutku jsou (a to je východisko k dalšímu předpokladu – že i když jsou věci výsledkem konstitutivních procedur vědomí, přeci jen odpovídají reálným předmětům).⁵⁸ Kritika samodanosti těsně souvisí s kritikou bodového či punktuálního charakteru přítomného okamžiku *ted'*, „identity *ted'* pro sebe jakožto bodu“. ⁵⁹ Věc se podle Husserla našemu vědomí sama od sebe nezprostředkovaně dává v jistém bodu *ted'* (a tudíž jsme si toho vědomi). Fundament samodanosti věci a existence čisté přítomnosti ve vědomí Derrida na konci svého dekonstruktivního čtení označí jako metafyzický mýtus, nepodložený žádným teoretickým důkazem a sám v sobě rozporný, a punktualitu okamžiku *ted'* nazve „*pouhou prostorovou či mechanickou metaforou*“. ⁶⁰ Ustaví naopak fundament nepřítomnosti počátku, absolutního znakového zprostředkování a nekonečného *suplementu* (dodatku). Fenomenologie by tak podle Derridy došla vnitřního smíru tehdy, kdyby zrušila své základní předpoklady – a tedy zrušila sama sebe. ⁶¹

⁵⁷ LAWLOR 2002, 82.

⁵⁸ Ivan BLECHA, *Husserl*, Olomouc: Votobia, 1996, 81.

⁵⁹ DERRIDA 1993, 98.

⁶⁰ DERRIDA 1993, 98.

⁶¹ AJVAZ 2007, 58.

Prvním z důvodů pro destrukci Husserlova systému jsou důsledky „zprostředkovanosti impresionálního *ted'* retencí“.⁶² Zde je na místě stručné vysvětlení Husserlova základního pojetí vědomí času, jež je nejzákladnějším vědomím a předpokladem všech dalších struktur vědomí. Čas se v našem vědomí konstituuje skrze časový objekt, tedy skrze objekt probíhající v čase, například skrze tón nebo melodii.⁶³ Podle Husserla má každý takový zážitek, časový objekt, svůj časový horizont a nikdy není ve své přítomnosti zcela uzavřen, nýbrž ho naše vědomí zachytí v časové prodlevě doznívání, v rozměru nutném pro to, aby se objekt projevil jako kontinuální, jako časový objekt našeho vědomí.⁶⁴ To, co bylo právě vnímáno, zůstává ve vědomí i bezprostředně poté. Takové zpětné podržení vnímaného ve vědomí nazývá Husserl *retencí* či *primární vzpomínkou*.⁶⁵ Celý přítomný časový průběh ve vědomí se tedy odehrává ve třech momentech: počátkem či výchozím bodem je *první impresie* (*impresionální* či aktuální vnímané *ted'*). Současně s ním však probíhá kontinuita *primárních vzpomínek* (jako „vzpomínkový chvost komety“ – kometou je zde míněno impresionální *ted'*)⁶⁶ neboli *retence*. Retence jsou odstíněné od nejčerstvějších po ty vzdálenější a temnější, až mizejí.⁶⁷ Třetím momentem je nakonec *protence*, anticipace toho, co přichází, na základě projekce primární vzpomínky. Všechny časové fáze, celé toto *originární časové pole*, je tedy jakousi extenzí přítomnosti, *ted'* s časovou aurou, jež vytváří kontinuitu,⁶⁸ přičemž počátkem každého časového pole je vně samotný, ono momentální impresionální *ted'*.⁶⁹

Vněm či *impresie* je pro Husserla fází vědomí, jež konstituuje čisté *ted'* jako počátek, a primární vzpomínka je každou jinou fází kontinuity, ovšem všechna odlišení fází jsou míněna v ideálním, tedy abstraktním smyslu.⁷⁰ Derrida upozorňuje, že si je Husserl vědom nejasnosti hranice mezi impresionálním *ted'* a primární vzpomínkou, a

⁶² AJVAZ 2007, 58.

⁶³ R. BERNET/ I. KERN./ E.MARBACH, *Úvod do myšlení Edmunda Husserla*, Praha: Oikoyomenh, 2004, 115–116. Vědomí nemůže uchopit trvání jako takové, pouze trvání skrze objekt: „*Když zazní tón, může si mé objektivující pojetí tón, který zde trvá a zaznívá, učinit předmětem, avšak ne trvání tónu nebo tón v jeho trvání.*“ (HUSSERL 1995, 29.)

⁶⁴ BLECHA 1996, 82–83.

⁶⁵ HUSSERL 1995, 31.

⁶⁶ BERNET/ KERN/ MARBACH 2004, 117.

⁶⁷ HUSSERL 1995, 31–32.

⁶⁸ Tón „*začíná a ustává, a jeho celá jednota trvání, jednota celého procesu, ve kterém začíná a končí, se posouvá po ukončení do stále vzdálenější minulosti. V tomto klesání zpět jej ještě pevně ‚držím‘, mám jej v ‚retenci‘, a dokud takto trvá, má svou vlastní časovost, je týž (...).*“ (HUSSERL 1995, 30.)

⁶⁹ BERNET/ KERN/ MARBACH 2004, 118.

⁷⁰ HUSSERL 1995, 44.

že tak připouští, že všechny hranice časových fází jsou jen abstrakcí.⁷¹ To by znamenalo, že ideální punktuální *ted'* ve skutečnosti nemůže být ve své kontinuitě s jinými časovými fázemi něčím zcela odlišným od *ne-ted'* a být nějakým určitým ohraničeným bodem. Přesto si však Husserl za identitou punktuality *ted'* stojí, když na ni stále odkazuje jako na zdrojový bod a počátek časového objektu. Jinými slovy, přestože si je vědom složitosti a nejasných hranic časové struktury, nevzdává se pevného středu časovosti, aktuálního *ted'* jako bodu.⁷² Derrida na problematice husserlovské časové struktury zdůrazňuje právě fakt, že jednotlivé fáze jsou bytostně *kontaminované*, nejasně odlišené, včetně impresionálního *ted'*, jelikož celou tuto ideální strukturu vnímáme kontinuálně jako nepřetržitý tok.⁷³

A *jak* je podle Husserla celé toto originární časové pole, tato časová aura kolem impresionálního vněmu, ve vědomí? Jako *vnímání* (a nikoli jako *fantazie* bez vztahu k reálnému objektu, která zpřítomňuje časový objekt v sekundární vzpomínce – *reprodukcí*), jako doznívání *ted'*, které pořád přítomně vnímáme.⁷⁴ A zde nastává moment, kdy Derrida Husserla podezřívá z alibismu, vyhovujícímu své „metafyzice přítomnosti“. Derrida odmítá považovat retenci za vněm, vždyť retence je přece forma *ne- ted'*, minulosti, vzpomínky, byť velmi blízké. Derridova námitka tak prosazuje proti Husserlově punktuálnímu přítomně vnímanému *ted'* naopak prostředkovanost *ted'* retencí.

Pro objasnění dalších důsledků této polemiky je třeba připomenout důležitý fundament fenomenologie: základem obecného Husserlova pojetí konstituce předmětu ve vědomí je nutnost *pojímajícího aktu* – co je ve vědomí, musí být zároveň nějak pojaté. Objekt je zaměřen, akt do něj vkládá význam, a teprve tím se stává objektem explicitním ve vědomí – ovšem nikoli v této časové posloupnosti. Vše je neoddělené, odehrává se to najednou, vztah mezi objektem, aktem a vědomím je intencionální, vědomí je vždy již zaměřené na nějaký svůj předmět, nemůže být bezpředmětné: „*prožitky vědomí charakterizuje intencionální vztah k odpovídajícím předmětům*“.⁷⁵ To znamená, že dokud se předmět – v případě časového objektu – neodehraje, nemůže být ve vědomí. Pojímající akt v případě časově rozlehlého předmětu tedy ustavuje předmět jako jednotu trvání až při zpětném pohledu na fáze, které už uplynuly (vědomí si

⁷¹Ibidem, 42–44.

⁷²DERRIDA 1993, 98–99.

⁷³DERRIDA 1993, 101.

⁷⁴HUSSERL 1995, 42–43.

⁷⁵BERNET/ KERN/ MARBACH 2004, 103.

nemůže být vědomé počátku objektu, aniž se stačil ustavit jako jeden objekt),⁷⁶ neboť „vědomí je nutně vědomím v každé své fázi“.⁷⁷ A v této souvislosti vidí Derrida pokračování vnitřního rozporu: impresionální *ted'* či přítomný okamžik by měl vystupovat jako počátek, jako autonomní a samodaný moment, ovšem Husserl zároveň říká, že impresionální *ted'*, aby se mohlo stát předmětem vědomí, musí vstoupit do retence – a tak se vlastně ustavuje zpětně. Derrida vyvozuje, že z této logiky nelze mluvit o jednoduché identitě přítomnosti se sebou samou, když *ted'* vystupuje prostřednictvím *ne-ted'*, když je přítomnost prostředkována nepřítomným okamžikem.⁷⁸ Namísto identity dospívá Derrida k alteritě: jakmile totiž připustíme „kontinuitu ,*ted'*“ a „*ne-ted'*“, vněmu a ne-vněmu v oblasti *originarity*, jež je společná jak původní *impresi*, tak *retenci*, *stojíme tváří v tvář jinému v identitě okamžiku (Augenblick) se sebou samým: nepřítomnosti a non-evidenci ve chvíli oka-mžiku. Mžik oka má nějaké trvání; zavírá oko. Tato jinakost je dokonce podmínkou přítomnosti, prezentace (...)*.“⁷⁹

Aby se takovýmto důsledkům Husserl vyhnul a podržel fundamenty metafyziky přítomnosti, aby zůstal věrný zkušenosti a „věcem samým“ a zachoval *originaritu* impresionálního *ted'* jako „*pramen jistoty vůbec*“,⁸⁰ pokouší se podle Derridy z této slepé uličky dostat pomocí úskoku, když prohlásí *retenci* i *protenci* za *vněm*, a podrží je tak ve sféře *originarity*. Z této konstelace, která je dle Derridy založená na chybném předpokladu, pak celá „*rovnice přítomnosti*“ vychází: když považujeme *retenci* za *vněm* (*vněm* je přítom konstituujícím aktem, *původem*), pak vnímáme i tuto právě proběhnuvší minulost – nutnou pro konstituci časového objektu – *prezentativně*, a nikoli *re-prezentativně*, a časový předmět se nám tedy konstituuje ve vědomí *přítomně*.⁸¹ Pokud však dáme za pravdu Derridovi a *retenci* jako *ne-ted'* považujeme za již uplynulou, minulou a *ne-vněm*, dal by se vztah mezi *původností* a *ne-původností*, *čistou přítomností* a *ne-přítomností* převést na vztah „*mezi dvěma formami návratu, čili re-*

⁷⁶ AJVAZ 2007, 59.

⁷⁷ DERRIDA 1993, 100.

⁷⁸ Ibidem, 101–102.

⁷⁹ Ibidem, 101.

⁸⁰ Ibidem, 102.

⁸¹ Celý tento „úskok“ si podle Derridy ještě zajistí konstrukcí *vnitřního netematického vědomí*. Ze základní premisy, že objekt musí být imanentně vnímán vědomím, aby se stal objektem vědomí, tak Husserl ustavil tuto zvláštní vrstvu vědomí – a sice tak, že pro něj zrušil zprostředkovanost *retencí* a umožnil tak autonomii počátku. Vnitřní netematické vědomí není aktem, pojmáním, intencionální objekty tak nemusí být vnímány. Proto je tedy netematické – protože pojme i netematizované objekty, tedy i okamžik *ted'*: vnímá zvláštní formu *ted'*, která ještě není předmětná. Počáteční bod „*ted'*“ vnímá ihned, neustavuje ho tak jako součást časového předmětu až *retencí*. Podle Derridy se jedná o pokus vymanit se z pasti absolutní vlády reprezentace. (AJVAZ 2007, 62.)

stituce přítomného, mezi retencí a re-prezentací“.⁸² Řetězec úvah v husserlovské logice bychom také mohli aporeticky shrnout ad absurdum: přítomností je pro nás minulost, počáteční fáze čili právě *ted'*, pravá přítomnost se odehrává v minulosti. Derrida však z těchto úvah formuluje východisko odsunuté přítomnosti, jež se stane základem celé jeho filosofie: „*přítomnost vnímaného přítomného se jako taková může zjevovat pouze potud, pokud kontinuálně splyvá s ne-přítomností a ne-vněmem, tj. s retencí a protencí,*“⁸³ které jsou integrální součástí impresionálního *ted'*, nikoli jen nějakou obklopující aurou či chvojem táhnoucím se za kometou.⁸⁴ Díky této neoddělitelnosti jednotlivých časových fází „*ukazující prezence podává ne-přítomnost, přítomnost minulou a neaktuální*“.⁸⁵ Vědomí počátku se tedy ustavuje zpětně, reprezentativně, zprostředkovaně.⁸⁶

Derrida tak zcela v souladu s Husserlem konstatuje, že *ted'* je zprostředkováno jakousi formou *ne-ted'*, ovšem *ne-ted'* považuje za minulost, za reprezentaci imprese, a nikoli jako Husserl za vněm, a tedy formu přítomnosti.⁸⁷ Pro Derridu je tak přítomnost zcela zprostředkovaná retencí jako „*ontologicky specifickým médiem*“⁸⁸ v rámci širšího časového horizontu přítomnosti. Počátek je proto nepolapitelný, vždycky je odkládán, protože je konstituován až jako součást celého časového objektu, tedy poté, co vstoupil do retencionální fáze; tuto cestu však v momentu prvotní imprese ještě nevykonal.⁸⁹ Počátek je podle Derridy vytvářen vždy až dodatečně, sám o sobě je ničím a vždy zmizí v retenci dřív, než je uvědomen. Existuje tedy pouze díky nějakému zpětnému doplnění – suplementu.⁹⁰ Fenomenologická – a stejně tak obecně tradiční filosofická – honba za počátkem a původem (např. ta Husserlova, hledající např. absolutní základy matematiky) – je aporií, hádankou, jež sama v sobě obsahuje paradox a nemá řešení.⁹¹ Derrida spatřuje v uvedeném exkursu odhalení takové aporijní formy ve čtení

⁸² DERRIDA 1993, 102.

⁸³ Ibidem, 100.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem, 101.

⁸⁶ Ibidem, 101.

⁸⁷ Kdyby měl Husserl ustoupit z pojetí retence jako součástí přítomnosti, nezbývalo by mu než vzdát jeden ze zakládajících fundamentů fenomenologie – že vědomí je intencionální a že vědomí si je vědomo svého objektu v každé své fázi.

⁸⁸ BLECHA 1996, 82.

⁸⁹ DERRIDA 1993, 102.

⁹⁰ AJVAZ 2007, 61.

⁹¹ LAWLOR 2002, 53.

Husserlových textů o čase. V nich jejich autor osciluje mezi dvěma pozicemi, ale nakonec se rozhodne pro strukturu, formu a esenci.⁹²

Podotýkám, že prezentovaný exkurs byl vedený z derridovských pozic, a nebylo tak naší intencí problém nijak vyřešit, dát za pravdu jednomu či druhému. Cílem bylo jen zrekapitulovat Derridovu argumentaci při vznášení námitek vůči Husserlově postoji a ukázat genezi fundamentů Derridova myšlení, které nedovoluje představu nějaké trvalé esence, nějakého základu, počátku, centra, nýbrž jen mihotající se difference a stále se posouvající hranice. Na počátku Derridova myšlení stál tedy problém počátku, nebo přesněji řečeno, hned na počátku byla možnost jakéhokoli počátku zrušena. Tato teze, jak představí další kapitoly, bude zásadním argumentem při zpochybňování možnosti poznat historii, vrátit se k nějakému počátečnímu bodu, který založil umělecké dílo. Dějiny umění pak podle dekonstruktivních kritiků museli vytvořit řadu nástrojů, jak tuto zásadní zprostředkovanost zkušenosti překonat (k tomu blíže viz kap. 4.4.1).

Zároveň se v kritice Husserlovy „metafyziky přítomnosti“ ukázaly obrysy dekonstruktivní strategie: zřejmě nejpodstatnější se zdá být dokonale soustředěná pozornost na vyhledávání problematických, seberozporných bodů, slepých míst, které mají v sobě mocný potenciál. Tyto rozpory jsou většinou jen drobné momenty, na něž zatím nikdo nezaměřil pozornost. Derrida tak navrhuje nechat tento potenciál rozvinout a ukázat tak myšlenku v radikalizované podobě, jež se ukáže být neslučitelná s původní výpovědí. Zároveň tím poukázal na vždy již přítomnou implicitnost nějaké zakryté strategie⁹³ či metafyziky. Dále lze na podkladě exkursu shrnout, že dekonstrukce je ve významné míře také způsobem zacházení s opozicemi, jak je patrné z dvojic *impresionální teď/ retence, retence/ reprodukce nebo prezence/ re-prezence, čistá přítomnost/ zpětná či dodatečná konstituce přítomnosti (suplement)*. Opozicím pak Derrida přiřkne zásadní kontaminaci, plynulost přecházení, nejasnost hranic a nestálost, nepolapitelnost čehokoli „esenciálního“. Základem všeho tak není identita, jak to doposud předpokládala metafyzika přítomnosti, nýbrž alterita a difference.⁹⁴

⁹² Ibidem, 81–82. Husserl se podle Derridy radši uchýlil k „metafyzice“, neboť se chtěl vyhnout upadnutí do *empirického skepticismu*, nechtěl se vzdát předpokladu, že věci samotné lze poznat.

⁹³ Za jednu takovou zřetelnou strategii považuje Derrida například Husserlem privilegované a téměř výlučně používání příkladu matematického objektu. Ten je podle Derridy přímo „*vyčerpán svou fenomenalitou*“ – už sám o sobě je redukcí na fenomén, je již přístupný „*čistému pohledu*“, je předpřipraven k pohledu (je v dativu, je něčím divaným). Příklad matematického objektu si zvolil, protože to dobře vychází – byla to strategická volba (což si sám Husserl nemusel uvědomovat). (LAWLOR 2002, 105–106.)

⁹⁴ DERRIDA 1993, 102.

Co pro Derridu znamená metafyzika přítomnosti je snad po této úvaze jasnější: je jí významný rys dějin filosofie, který počítá s tím, že univerzální forma života a veškeré zkušenosti (tedy forma netýkající se žádného určitého jsoucna) je přítomnost, že bytí je přítomnost, která by tu byla, i kdyby byla empirická oblast vymazána. Jedině na myšlence takovéto opakované přítomnosti, stálosti a identity stojí centrální filosofické pojmy jako např. idea, substance, esence, existence, cogito, subjekt, intersubjektivita, transcendence, ego, bytí apod.⁹⁵

2.1.2 Jazyk, znak a kritika logocentrismu

Kritika metafyziky přítomnosti přímo otevírá cestu k výkladu pojmu *logocentrismus*,⁹⁶ jenž v jistém smyslu splývá s metafyzikou přítomnosti; je však kritikou západní tradice myšlení uplatněnou na jinou problematiku, a sice na problematiku jazyka a znaku. I zde je jasně rozpoznatelné základní filosofické východisko ne-přítomnosti, které bylo představeno v předešlé podkapitole a v jehož rámci se odehrávají Derridovy úvahy o odloženosti znaku a ne-přítomnosti autonomního významu. Jazyk (nejen v lingvistickém slova smyslu), tradičně považovaný za pouhý prostředkující nástroj nějakého autonomního významu, za pád a odcizení se čistotě logu a ideálnímu významu, Derrida pochopí jako pravý opak: jako to jediné a nejzazší místo zrodu významu. Paralelně s výkladem časovosti tak Derrida považuje čistý identický význam, stejně jako čistou přítomnost a počátek, za pouhou iluzi a metafyzickou konstrukci evropského myšlení.⁹⁷

Derrida směřuje k problematice jazyka jako svému hlavnímu tématu již v raném díle *Introduction (et traduction) à L'origine de la géométrie de E. Husserl* (1962), kde se při interpretaci Husserla zaměřuje na jeho pozdní pojetí dějinnosti a role jazyka, a zároveň poprvé zmiňuje svůj pojem *écriture* (písmo, psaní). Explikaci této rané fáze pojmu však vynecháme, jelikož se ještě nejedná o derridovské *écriture* roku 1967; mezi Derridovými interprety převládá výklad, že v tomto raném stádiu sice připravuje svému

⁹⁵ KOŽMÍN 1998, 8, 13.

⁹⁶ Upřednostňování západní filosofické tradice logu a mluvy oproti znakovosti a písmu (Peggy KAMUF (ed.), *A Derrida Reader. Between the Blinds*, New York: Columbia University Press, 1991, 31).

⁹⁷ Hned v úvodu svého zásadního spisu zaměřeného na grammé (psanou formu jazyka), *De la grammatologie*, Derrida připomene závěry svého zkoumání časovosti a vztáhne je na logocentrismus, jenž tedy dává do souvislosti s metafyzikou přítomnosti (DERRIDA 1967a, 23–24).

vrcholnému roku dekonstrukce 1967 v myšlení *écriture* cestu, přesto však zatím jen v náznacích; stále převážně setrvává v Husserlově transcendentální fenomenologii.⁹⁸ Pojem *écriture*, jak ukážeme později, nelze chápat pouze v jeho doslovném znění (písmo, psaní). Derrida používá *écriture* také pro označení textuality, podstaty písma, kterou exponuje až do „ontologické“ roviny, kdy pod pojem shrnuje vše, co je strukturováno principem označování, tedy přímo „znakovost“ znaku; termín je proto podstatný i pro výtvarné umění: tato bytostná vlastnost, která rýsuje či „vytvívá“ skutečnost, je nejvlastnějším polem výtvarného umění.⁹⁹

V díle *La voix et le phénomène* (1967) rozšiřuje téma jazyka v Husserlově díle na kritiku vztahu jazyka a jeho konstitutivní funkce k celé transcendentální fenomenologii, a stejně jako ve starší publikaci, i zde ho zajímá spíše psaný jazyk, *écriture*. Všimá si ho na okraji tradičně privilegovaného mluveného jazyka, u Husserla konkrétně spíše *samomluvy*,¹⁰⁰ „vnitřního beze-znakového monologu“¹⁰¹ či promlouvání vědomí k sobě samému, o níž Husserl říká, že je nejbližší myšlení a v maximální míře ztrácí svůj znakový charakter, a je tak velmi blízko významu samému.¹⁰² V rámci fenomenologické redukce Husserl počítá s hierarchií přechodu od významu k exterioritě, od původního k prostředkovanému, a sice v pořadí od transcendentálního vědomí (myšlení subjektivního myšlení) přes myšlení, samomluvu, až ke znakovému mluvenému jazyku a nejvzdálenějšímu a nejredukovanějšímu psanému jazyku.¹⁰³ Tento řetězec si můžeme zobecnit na tradiční opozici logu, oblasti ideálních významů,¹⁰⁴ a jejich exteriorizací ve znaku (jehož je *écriture* tou „nejznakovější“ podobou – oproti mluvě, která je ideálním významům blíže), anebo paralelně Saussurovými slovy na opozici označované (to, co je značeno, tedy pojem nebo význam) a označující (to, co

⁹⁸ Joshua KATES, *Essential History. Jacques Derrida and the Development of Deconstruction*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2005, 81.

⁹⁹ Arthur BRADLEY, *Derrida's Of Grammatology*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, 54.

¹⁰⁰ Tomuto Husserlově termínu věnuje Derrida třetí kapitolu „Významový záměr jako samomluva“ ve svém díle *La voix et le phénomène* (1967) in: DERRIDA 1993, 73–87.

¹⁰¹ Barry STOCKER (ed.), *Jacques Derrida. Basic Writings*, London / New York: Routledge 2006, 86.

¹⁰² DERRIDA 1993, 82–85.

¹⁰³ Husserl identifikuje jazykovou schopnost vnějškovosti také jako nebezpečnou „svůdnost“, která umožňuje systematizaci a formalizaci, díky níž můžeme mluvit formálně i logicky správně, aplikovat matematiku na stále složitější technologii, a přitom vůbec nerozumět původnímu významu. Taková schopnost je podle Husserla jádrem odcizení se technologie od matematické a původních ideálních objektů ve vědách, odcizení se od svého původního smyslu. Ze ztráty smyslu v evropských vědách tak filosof obvinil mj. bytostnou vlastnost znaku: schopnost prostředkování skrze konvenční, formalizovaný vztah, který nepotřebuje skutečné porozumění a lze ho používat jako nástroj. (LAWLOR 2002, 62.)

¹⁰⁴ Ideálním významem se zde míní neempirický trvalý smysl, který je nezávislý, a který může nahlédnout kdokoli, kdekoli a kdykoli.

značí, čili „akustický obraz“).¹⁰⁵ Husserl, stejně jako celá západní tradice – již Derrida podrobněji sleduje v díle *De la grammatologie* (1967) –, přikládá statutu *écriture* nejnižší hodnotu právě kvůli nejvyšší míře vnějškovosti a instrumentality, odvozenosti od řeči (která je již sama znakem, a *écriture* je potom znakem znaku). Jazyk slouží jako médium myšlenek a pravých ideálních významů, přičemž dochází k jistému úbytku původního významu, k úniku významu při přenosu, a vyjádření je tak vždy oproti původnímu obsahu méněcenné.¹⁰⁶

Derrida již při svých úvahách nad Husserlovou statí *O původu geometrie* odmítá tradiční jednoznačnost vztahu mezi *écriture* a ideálním významem jako pouhého nástroje, jehož jedinou aktivitou by měla být neviditelnost, zprůhlednění – abychom skrze něj nahlédli to jediné, na čem záleží, a sice původní význam, označované.¹⁰⁷ Derrida si naopak při četbě Husserla uvědomuje kontaminaci *écriture* a ideálního významu. Na příkladu geometrie ukazuje, že pro nahlédnutí ideálních objektů (zde matematických objektů, například ideu trojúhelníku se všemi jeho matematickými vlastnostmi) je zapotřebí skoků k empirii, ke konkrétnímu kreslení a rýsování (*écriture*), mezi myšlením idealit a písmem. Tento sestup ke konkretizaci Derrida považuje za jistou kontaminaci ideálních a empirických objektů. Klade tak otázku, do jaké míry může být *écriture* věrným ztělesněním ideálního objektu a zda platí takováto časová posloupnost, a do jaké míry formování ideálního významu nezávisí na empirickém procesu *écriture*.¹⁰⁸ Stejně tak Husserlovo binární rozlišení znaku na *Ausdruck* (výraz, přímé vyjádření ideálního významu, vztahující se ke transcendentální) a *Anzeichen* (poukaz, nejasné vyjádření významu, pouze poukazující ke skutečnému významu) apovažuje za kontaminované.¹¹⁰ Namísto tohoto rozlišení Derrida navrhuje bytostnou kontaminaci a zrušení hraničních bodů, tedy možnosti úplného vyjádření významu v *Ausdruck*. Podle francouzského filosofa tak jsou pouze různé verze *Anzeichen*, zatímco ideální význam a jeho plné vyjádření je vždy odsouváno; máme před sebou jen znaky

¹⁰⁵ Ferdinand de SAUSSURE, *Kurz obecné lingvistiky*, Praha: Academia 2007, 99.

¹⁰⁶ James MENSCH, *Derrida-Husserl. Towards a Phenomenology of Language*, The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy, Noesis Press, 2001, 35–36.

¹⁰⁷ DERRIDA 1990, 41.

¹⁰⁸ DERRIDA 1993, 114–115.

¹⁰⁹ V nejčistší podobě se může uskutečnit v samomluvě. Hlas se ještě zcela neoddělil od významu, který je podle Husserla (a dalších) tak čistým médiem, že nám tento nejintimnější dech vědomí, tato spirituální tělesnost, dokáže zprostředkovat čistý význam. Díky této domnělé blízkosti mezi hlasem a významem tak hlas podporuje metafyzickou iluzi, že významy jsou něčím samostatným, nějakým ideálním jádrem (DERRIDA 1993, 82–85). Derrida nazývá postoj privilegováním hlasu či mluvy nad písmem – „fonocentrismem“. (DERRIDA 1967a, 23–24.)

¹¹⁰ DERRIDA 1993, 106–107.

bez významového jádra a vztahy mezi znaky.¹¹¹ Opět je patrný fundament nepřítomnosti: původ, přítomnost a počátek jsou jen různé formy nepřítomnosti.

Od antiky tradovaná distinkce pravého významu a pouhého vyjádření je tedy podle Derridy založena na spekulaci – předpokladu, že existuje nějaký čistý inteligibilní svět významů jako „tvář Boha“, ovládaný absolutním logem.¹¹² A takový předpoklad se Derrida pokouší ukázat jako „metafyzický“, bezdůkazný. Činí tak nejprve odvrácením pozornosti od problematiky významu. Co se týče tématu jazyka-mluvy (či hlasu), obrací se k jejich opomíjeným opozicím, tedy ke znakovosti znaku a písma a psané řeči. Zmínky o písmu nachází především při četbě Saussura a Rousseaua, kteří o písemné formě jazyka mluví jako o degeneraci mluvy a o nepřirozenosti.¹¹³ Podle Derridy je však tento předpoklad jen zakořeněným paradigmatickým evropského myšlení. Předpoklad, že (1) řeč je původnější a pravdivější než *écriture*, (2) spolu s privilegiem označovaného, ideálního významu před označujícím, prostředkujícím znakem, nazývá Derrida *logocentrismus*.¹¹⁴ Zdůrazňuje, že (1) upřednostňování řeči jako garanta pravdy před písmem není nijak průkazný, vždyť i podle pravidel sémiologie (kterou Derrida jinak také obviňuje z „metafyzičnosti“) jsou fonetický a grafický znakový systém paralelní a nikterak hieraticky uspořádaný, jde pouze o dějinné rozhodnutí a konvenci.¹¹⁵ V dějinách myšlení však nachází také několikrát převrácení vztahu *foné* (hlas, mluva, zvuková stránka jazyka) a *grafé* (písmo, grafická stránka jazyka), kdy je písmo výjimečně upřednostněno a hlas potlačen. Těchto několik výjimek však bylo vždy marginalizováno, odsouváno na okraj, a jevílo se tak jako nepodstatné excesy. Derrida je však z tohoto okraje vytáhne, vezme je vážně a ukazuje, jak tyto trivializované výjimky narušují a rozkládají celý tradiční systém.¹¹⁶ (2) Existenci ideálního významu pak zcela ruší na základě kritiky metafyziky přítomnosti, za předpokladu nedosažitelnosti počátku a pevných struktur a samovlády diference (viz níže).

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² KAMUF 1991, 32.

¹¹³ DERRIDA 1967a: Saussure o nepřirozenosti *écriture* např. s. 57, Rousseau např. s. 207. Dále v souvislosti s logocentrismem Derrida zmiňuje Platónova *Faidra*, Aristotela, středověkou scholastiku (22–23), Descarta (112–114), Hegela (39–41) i Heideggera (36–38). Patří mezi ně také strukturalisté (např. Jakobson 78–80 apod.), jelikož v centru jejich úvah stojí stále rozdělení označující-označovaný (Derridovy úvahy označované ruší).

¹¹⁴ DERRIDA 1967a, 11–14.

¹¹⁵ DERRIDA 1967a, 65.

¹¹⁶ RICHARDS 2008, 13.

Sporným bodem logocentrického myšlení – rozporným slepým místem, které metoda dekonstrukce vždy hledá – je tedy pro Derridu právě pojem *écriture*: na jedné straně je pohrdaným služebným nástrojem, rozměňujícím pravý význam, ale na druhé straně, jak říká Derrida, v sobě nese charakteristiky, jež platí pro celý jazyk, včetně mluvy.¹¹⁷ *Écriture* tyto charakteristiky jen důrazněji ukazuje, znakovost znaku je na něm viditelnější. Tato znakovost, mediovanost či způsob bytí reprezentace, tak není pouze vlastností písma, náleží i mluvě. Oba znakové systémy – jak v oblasti *fóné*, tak i *grafé*, mají svoji materialitu či fyzickou stránku.¹¹⁸ Jak bylo již uvedeno, *écriture* doslovně znamená „písmo“, „psaní“ či „akt psaní“, ale Derrida termínem označuje něco širšího, celý systém *nové logiky*:¹¹⁹ jakoukoli fyzickou stopu, textualitu či tělesnost a materialitu označujícího, fyzické místo, kde o sobě jazyk dává vědět. Je scénou, na které vycházejí najevo různé obsahy, nuance a souvislosti, rozehrávané svými vlastními zvukovými a asociačními možnostmi, svou vizuální podobou, prostorovým a typografickým uspořádáním znaků. Psaní tak nemůže být reprezentací obsahu už jen díky tomuto autonomnímu nezávislému dění uvnitř textu. Za *écriture* můžeme považovat např. specifický tah štětcem určitého malíře nebo za literární metaforu spisovatele, která upozorňuje na svou znakovost a vzpírá se průhlednosti k předdefinovanému významu.¹²⁰ Evropská tradice považuje právě obraznosti a metafory (které jsou spojovány s charakteristikou písma) za podřadné, odvozené, nepůvodní. Ovšem Derrida přichází s tezí, že všechny pojmy našeho myšlení, i ty nejabstraktnější jako duše, Bůh, absolutno, a mluva jsou ve své podstatě metaforické a nenesou přímé významy.¹²¹ Metaforičnost tedy Derrida považuje za bytostnou stránku jakéhokoli vyjadřování či označování, která může tvořit neprůhlednost znaku, onu tělesnost označujícího, tedy *écriture*.¹²²

Charakteristiku *écriture* Derrida přiřazuje veškerému prostředkování; je to materialita znaku vůbec, existuje proto i v oblasti mluvy, umění, a dokonce i myšlení. Derrida například nesouhlasí s Husserlovým pojetím samomluvy jako neprostředkovaného – a tedy nutně nejazykového – náhledu obsahů vědomí. Podle Derridy totiž naše vědomí operuje pouze s lingvistickými významy, neobsahuje žádné ideální ani jakékoli nejazykové obsahy vědomí, neboť myslíme vždy již jazykem,

¹¹⁷ Arthur BRADLEY, *Derrida's Of Grammatology*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, 48.

¹¹⁸ RICHARDS 2008, 13.

¹¹⁹ DERRIDA 1967a, 17.

¹²⁰ RICHARDS 2008, 14.

¹²¹ Jacques DERRIDA, *Bílá mytologie* in: DERRIDA 1993, 200.

¹²² KAMUF 1991, 32.

znakem majícím svou materialitu, která má v sobě možnost sdělitelnosti.¹²³ Tedy také myšlení má svou *écriture*. Veškeré označování či akty vyjadřování, jsou tvořeny pohybem *écriture*.¹²⁴ Derrida tímto přesahuje oblast lingvistiky a výzkumným polem se mu stává celá realita (nebo naše zkušenost reality).

Écriture či *grammé* je hlavní náplní Derridovy *grammatologie*, která jako věda o *écriture* obrací logocentrismus vzhůru nohama, když ustaví písmo jako cosi předchůdné významu a skutečnosti.¹²⁵ Tuto generalizovanou podstatu zápisu v ontologickém (Derrida by řekl před-ontologickém) smyslu filosof nazývá *archi-écriture* (pra-písmo).¹²⁶ Nemíjí tím nějaký soubor napsaných značek, empirické písmo, ale podmínku možnosti empirického psaní přesahující i oblast jazyka, rámeček společný všem systémům označování jako podmínku zakládající jazyk (mluvený i psaný), ale i zkušenost reality vůbec (principem označování je totiž strukturováno vše).¹²⁷ *Écriture* se tak stává z nejexteriornější a nejodvozenější části řetězce, jak o ní smýšlela logocentrická tradice, něčím, co předchází význam, který logocentrismus považoval za prvořadý a původní. *Écriture* tedy nepřichází až po původnější mluvě jako její zápis, ale naopak: *écriture* – jako podstata připisována tradičně vždy jen písmu – je vždy již na počátku. Ovšem nemůžeme si představovat, že by snad měl Derrida na mysli nějakou prostou chronologickou předchůdnost (a písmo v triviálním slova smyslu), například že by dítě umělo dříve psát než mluvit, je to spíše předchůdnost logická.¹²⁸ *Archi-écriture* předchází jazyku v tom smyslu, že obsahuje vlastnosti, které jsou vlastní i ostatním označujícím – je fundamentálním pohybem všech znaků.¹²⁹

Tento obrat k písmu lze zaznamenat paralelně i mimo filosofii zhruba od poloviny šedesátých let 20. století, především v molekulární biologii (objevení DNA). Vznikla však také kybernetika a začalo se používat digitální kódování. Jejich principem je v podstatě převod na *écriture* či zápis (např. přepis zvuku na binární kód). S Derridou bychom mohli říct, že tyto nové obory jsou grammatologiemi a jejich pojetí zápisu převrací logocentrické chápání písma: nyní je to *écriture*, které zakládá vše ostatní.¹³⁰ Je

¹²³ STOCKER 2006a, 86.

¹²⁴ BRADLEY 2008, 41.

¹²⁵ DERRIDA 1967a, 45.

¹²⁶ Tento pojem není odlišný od toho, co Derrida míní pojmem *écriture*. Termín *archi-écriture* zavedl, jen aby jasně odlišil své pojetí písma od triviálního, běžného užití slova „písmo“ (DERRIDA 1967a, 83).

¹²⁷ *Ibidem*, 68.

¹²⁸ BRADLEY 2008, 54.

¹²⁹ DERRIDA 1967a, 68.

¹³⁰ Christopher JOHNSON, *System and Writing in the Philosophy of Jacques Derrida*, Cambridge/ New York/ Melbourne/ Madrid/ Cape Town/ Singapore/ Sao Paulo: Cambridge University Press, 1993, 3.

pravděpodobné, že se Derrida těmito oblastmi inspiroval; o kybernetice jako poli *écriture* se zmiňuje na několika místech.¹³¹

Čím je tedy podle Derridy *archi-écriture* tím zakládajícím pohybem, který je společný všemu označování? Je jí *diferance*, pohyb či hra diferencí,¹³² koncept, k němuž se filosof dopracoval skrze četbu Ferdinanda de Saussura. Tento významný lingvista a zakladatel strukturalismu totiž přišel s převratnou myšlenkou, že znaky získávají význam diferencí, rozdílem vůči jiným znakům systému. Upřel tedy znaku autonomní, pozitivní substanci (není již znakem sám o sobě, který by mohl fungovat i vně systému), a přiřknul mu původ pouze vztahový, statut jakési ne-substance, vzniklé jen rozdíly, stopami ostatních znaků.¹³³ Diference tak podle Saussura ovlivňuje konstituci významu: význam toho, co je pes, je rozdíl od toho, co pes není.¹³⁴ Druhou zásadní Saussurovou tezí je arbitrálnost jazykového označování, nahodilost rušící přirozenou vazbu, *attache naturelle*,¹³⁵ mezi označujícím (znakem) a označovaným (významem).¹³⁶ Tyto myšlenky Derrida přejímá a dále v obdobné logice vyvíjí. Pokud se tedy označující – ať už foném nebo grafém – konstituuje na základě stop, jakýchsi malých materiálních kousíčků, které v něm zanechávají jiné prvky systému, a pokud je zároveň označující zcela nezávislé na označovaném, pak je celý systém spleť vztahů mezi znaky, přičemž se nikdy neseťkáme s plným významem, označovaným.¹³⁷ „Původ“ celé této hry vymezení Derrida nazývá *archi-trace*, pra-stopou, která je zakládající hranicí každého znaku.¹³⁸ Je tak centrálním pojmem celé grammatologie i dekonstrukce metafyzické tradice: svědčí o všudypřítomné prostředkovanosti, o tom, že počátek je vždy odložený. Každý termín a jeho významová hodnota není prezentní a singulární, jelikož identita znaku je umožněna až stopami jiných znaků. Jinými slovy, znak je poznamenán něčím jiným, než je on sám, a nemá vlastní identický význam. Tento závěr se opět snadno propojí s Derridovým pojetím přítomnosti jako prostředkované přítomnosti: znak není čistě přítomný v čase ani prostoru, je totiž tvořen

¹³¹ Např. DERRIDA 1967a, 19; DERRIDA 1967b, 336.

¹³² DERRIDA 1967a, 88.

¹³³ Ibidem, 77. Samostatnost znaku, pojmu či entity byla v západní metafyzické tradici do té doby samozřejmostí.

¹³⁴ RICHARDS 2008, 15.

¹³⁵ DERRIDA 1967a, 68.

¹³⁶ Ibidem, 49. Esenciální pouto mezi označujícím a jeho referentem bylo v západní tradici víceméně paradigmatickým již od Platónova *Kratyla*.

¹³⁷ Především v pozdějších dílech, zabývajících se etikou, Derrida explicitně vztahuje odloženost znaku i k identitě člověka: moje identita nezávisí pouze na mně, jak se sama definuji, nýbrž i na tom, jak nás definují jiní. Stávám se sama sebou jen ve vztahu k již existujícímu druhému. Podobně jako Lévinas tak dochází (zcela jinak) k alteritě subjektu (RICHARDS 2008, 15).

¹³⁸ DERRIDA 1967a, 90.

absentujícími konstituty (stopami jiných znaků). Původem znaku – *l'origine de l'origine* (původem původu) – je tedy stopa jako poznamenání nepřítomnosti.¹³⁹ Stopy jsou pak uskutečňovány již zmíněným pohybem diferencí či „*permanentním hraničením*“¹⁴⁰ neboli diferencí (*différance*), jež je dalším ze zakládajících termínů derridovské filosofie. Aby zdůraznil významový posun oproti diferenci pouze jakožto rozdílnosti, ustavil Derrida tento neologismus, podobně jako akcentoval své *archi-écriture* od *écriture*. Ve francouzském slovu *différence* (česky diference) provedl písmenkovou změnu na *différance* (český překlad diferance), jež je změnou pouze v *grammé* a nikoli ve *fóné* (vyslovuje se stejně, změna je patrná pouze v psané podobě).¹⁴¹ Nový termín diferance je tedy onou charakteristikou společnou všem znakům, onou bytností písma.¹⁴² Obsahuje dvě rovnocenné stránky: časovou a prostorovou. Francouzské slovo *différence* si ze svého latinského vzoru *differre* odneslo pouze jeden ze dvou významů – a sice rozdíl, odlišnost. Derrida však do své diferance znovu vnese i druhý latinský význam – odložení, odkládání, a tak do nového termínu vnáší stránku temporalizace jako odkládání přítomnosti i rozprostírání či rozestup jako prostorovou distancí.¹⁴³ Na jedné straně je diferance časovým pozdržením znaku v čase, jelikož identita znaku je určena vždy něčím jiným, než je on sám – stopou, tedy něčím, co ho předchází. Stopa má tak charakter retence.¹⁴⁴ Na druhé straně je diferance prostorovým odložením, *spacializací* znaku do prostoru (*espacement*), což je způsobeno prostorovým intervalem, kdy je identita znaku určena jinými znaky. Znakový systém je tedy nekonečné odsouvání a k naplnění významu, k označovanému, nikdy nedojde; všechny znaky jsou vpleteny v síť pohyblivých časoprostorových diferenciací, prosté jakéhokoliv referentu.¹⁴⁵ Diferance je pohyb produkující diference, rozdíly při ustavování významů, což ovšem neznamená statickou předchůdnost ve smyslu přítomnosti, „diferance je neúplná, nesnadná, strukturovaná a diferencuje původ

¹³⁹ Ibidem, 90–92.

¹⁴⁰ KOŽMÍN 1998, 22.

¹⁴¹ Derrida učiní diferanci samostatným tématem v eseji *Différance*, kterou zahrnul do knihy *Marges de la philosophie* (1972). V českém překladu Miroslava Petříčka in: DERRIDA, *Texty k dekonstrukci*, 1993, s. 146–176.

¹⁴² DERRIDA 1993, 151.

¹⁴³ Ibidem, 152. Tato bytostná temporální a prostorová spjatost je značně odlišná oproti představám metafyziky přítomnosti, která myslí pojmy ve větší oddělitelnosti času a prostoru, jako věčné a neměnné bytí *ousia* (KAMUF 1991, 66).

¹⁴⁴ „Živá přítomnost vyvěrá z nepřítomnosti u sebe a podmínkou její možnosti je stopa retence.“ Stopa „jako *archi-écriture* (pra-písmo) tedy již vždy pracuje u původu smyslu“. (DERRIDA 1993, 153.)

¹⁴⁵ DERRIDA 1967a, 78.

diferencí. Takže slovo ‚původ‘ jí už nepřísluší.¹⁴⁶ Diferance je tak pohyb dávající vznik významu, a tedy teprve umožňují metafyzický (a jakýkoli) koncept. Je to podmínka organizace reality.¹⁴⁷

Christopher Johnson srovnává i tuto na první pohled velmi abstraktní derridovskou anti-epistemologii bez počátku s fungováním kybernetiky a digitálního kódu: kybernetika je původní jako komplex, a tak se nelze ptát, co je jejím počátkem. Je to nekonečná smyčka odezev a význam se tvoří diferenční hrou různých elementů systému, nikoli referencí na cokoli vně systému.¹⁴⁸

Důsledky takovéto logiky na metafyzickou tradici jsou pak s jejími fundamenty zcela neslučitelné; všechny tradiční pojmy typu duše, idealita, transcendentalita by neměly svůj identický původ samy v sobě, nýbrž v cizích prvcích, alteritě, v absenci čistého významu.¹⁴⁹ Žádné přítomné jsoucno by nemohlo existovat bez odkazu k absentujícím prvkům. V rámci metafyziky přítomnosti je tak myšlení *archi-trace* a diferance (a *archi-écriture*, její živné půdy) něčím nemyslitelným.¹⁵⁰ Proto Derrida navrhuje podívat se na dějiny myšlení tímto „diferančním“ pohledem a otevírá tak dekonstrukci nedozírné možnosti uplatnění.

Předložený nástin fundamentů Derridovy filosofie, zaměřený právě na myšlenkové linie zakládající jeho chápání skutečnosti, chtěl přiblížit jeho myšlenkovou cestu v oblasti epistemologie (teorie poznání, vztah našeho poznání ke světu). Nástin se výlučně soustředí pouze na označující, kterým je podle něj utkána celá naše skutečnost či zkušenosti skutečnosti, naše vnímání i myšlení. Lidské poznání se nemůže nikdy dostat za tuto znakovou vrstvu, a proto nám ani nepřísluší hovořit o ničem dalším, co by eventuálně mohlo existovat za touto „clonou“ (kterou však nemůžeme nazývat clonou, jelikož „clona“ naznačuje zábranu k něčemu pravdivějšímu a skutečnějšímu). Pro lidské poznání totiž existuje pouze znaková skutečnost, utvářená na stejných principech, jako

¹⁴⁶ KAMUF 1991, 64.

¹⁴⁷ DERRIDA 1967a, 95. Jinými slovy, diferance je „*proces konstituce nejednoduché přítomnosti jako ‚původní‘ neredukovatelně nejednoduché (a tedy stricto sensu nepůvodní) syntézy znaků a stop či retencí a protencí.*“ (KAMUF 1991, 66.)

¹⁴⁸ Christopher Johnson, *System and Writing in the Philosophy of Jacques Derrida*, Cambridge/ New York / Melbourne/ Madrid/ Cape Town/ Singapore/ Sao Paulo : Cambridge University Press, 1993.

¹⁴⁹ DERRIDA 1967a, 95.

¹⁵⁰ *Archi-trace* je logický počátek, ale zároveň je to něco nemyslitelného, nepředstavitelného v rámci metafyziky přítomnosti. Stopa totiž není ani prezentující, ani absentující, a není tak lehké říct, že jeden prvek je jednoduše tady, a jiný nikoli. Stopa také není ani smyslová či empirická (je to jen rozdíl), ani inteligibilní či transcendentální. Nemůžeme ji připsat ani do kategorie objektu, ani subjektu – není to vlastnost naší existence, ani něco úplně vnějšího, nýbrž cosi přesahující opozici interiorita-exteriorita. *Archi-trace* je vždy již tady, aniž je v čisté formě. (Ibidem, 97.)

to dělá písmo (skutečnost má pro nás charakter *écriture*), skutečnost produkovaná naším značícím „pohledem“, který přijímá nové informace vždy již jako další označující, jako součást celého jazykového systému, symbolického řádu. Jinými slovy, svět nedokážeme vnímat jinak než jako symbolický řád, ustavující významy jako pohyb mezi jednotlivými prvky tohoto systému, a nikoli zvenčí – z reality či „věcí samých“. Proto tedy není šťastné spojovat fundamenty Derridovy filosofie s ontologií, která se tradičně zabývá jsoucím či bytím, čili tím, jak věci skutečně jsou, a která byla výsostnou a nejzákladnější metafyzickou otázkou filosofie, již proto Derrida nazývá zobecněně „metafyzikou“ či specifickěji „metafyzikou přítomnosti“ či „logocentristem“. Takový úkol je totiž podle Derridy odsouzen k nezdaru – jehož jsou svědkem celé dějiny metafyziky –, protože stojí zcela mimo naše možnosti poznání. Tyto možnosti jsou omezeny pouze na oblast v rámci hranic našeho vědomí, za které se nikdy nemůžeme dostat, a mluvit tak např. o věcech samých, označujícím nebo čisté přítomnosti *ted'*.

Derridův skepticismus tak navazuje na širší linii filosofického myšlení, od Immanuela Kanta po Michela Foucaulta, a jak tvrdí mnozí Derridovi interpreti, obecněji sahá až ke kořenům empirismu, jenž považuje za nejzazší a jediný zdroj poznání lidskou zkušenost, danou skrze smysly.¹⁵¹ Pro Derridu však tímto prostředníkem nejsou pouze smysly, je jím především samotné „jazykové“ myšlení, tvořící označováním svou skutečnost. Derridovskou anti-epistemologii je proto třeba mít na paměti i při reflexi strategie dekonstrukce, jelikož v jejím jádru stojí vždy srovnání klasického čtení textu – vycházejícího z metafyzického způsobu myšlení, podepřeného důvěrou v existenci označovaného a reality samé –, a čtením textu z prizmatu derridovské epistemologie. Dekonstruktivní četba tak dekonstruuje či rozkládá filosofické texty pomocí náhrady ontologického či metafyzického pohledu za pohled radikálně skeptický,¹⁵² založený na nedůvěře v dosažitelnost jakýchkoli bytostných fundamentů, které tedy ze svých úvah vylučuje. Jakou logiku a konkrétní kroky dekonstrukce užívá, se pokusí zachytit následující kapitola.

¹⁵¹ Rodolphe GASCHÉ, *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997 (1. vydání 1986), 170.

¹⁵² STOCKER 2006a, 98. Sám Derrida však nebyl takovému pojmenování – radikální skepticismus – příznivě nakloněn.

2.2 Dekonstrukce

Předcházející podkapitoly nám měly usnadnit cestu k výkladu samotné dekonstruktivní metody. Po vysvětlení základní derridovské anti-epistémé a pojmů tak bude pro nás již snazší se v této problematice, o kterou nám jde v souvislosti s uměleckou historiografií především, pohybovat volněji. Zároveň pro nás už nebude nikterak složité ponořit se přímo do konkrétního Derridova textu o Rousseauovi, jenž nám poslouží jako ukázka jeho dekonstruktivního čtení a usnadní nám tak následné zobecnění. Způsob dekonstrukčního myšlení již sice nastínil i předešlé části, tato stať se však již bude plně soustředit na samotnou *dekonstruktivní strategii*. Nejprve však ještě naposledy odbočíme. Tentokrát poukážeme na historický kontext dekonstrukce a představíme linii filosofie reflexe, již je dekonstrukce součástí a již propojují obdobná logika strategie, cíle a téměř identický název.

2.2.1 Cesta filosofie reflexe: *Abbau-Destruktion-déconstruction*

Pohledem zpět do dějin filosofie se dozvídáme, že dekonstrukce není zcela nový pojem: již Husserl pracoval s termínem *Abbau* (demontáž, demolice, zbourání, rozebrání) a Heidegger s pojmem *Destruktion* (destrukce).

Husserlova *Abbau* je v podstatě způsobem fenomenologické redukce. Filosof navrhuje zpětný pohyb k původní sebedanosti zkušenosti, k takovým vrstvám zkušenosti, kterými se nezabývá logika ani psychologie.¹⁵³ Jde mu o návrat z vědeckého „objektivního“ světa k *Lebenswelt* (svět života), tedy k „předteoretickému“ světu, který se nám smysluplně odehrává ve vědomí, k této intencionální syntéze smyslu – bez vědy a teoretického světa, a k odhalení skrytých základů idealizací, k vrstvě nejpůvodnější zkušenosti.¹⁵⁴ Právě takový návrat by měl zajistit pohyb *Abbau*, který by měl demontovat teoretický svět vědy, rozplést složité idealizace, z nichž je teoretický svět utkán. Je to zpětný pohyb, který chce znovu oživit skryté, aby nakonec našel základní zkušenost.¹⁵⁵ Není to však jednoduchá operace, poněvadž se nejedná o reflektivní

¹⁵³ GASCHÉ 1997, 109–110.

¹⁵⁴ Ibidem, 110.

¹⁵⁵ Ibidem, 111.

výkon, nýbrž o cosi hlubšího.¹⁵⁶ Reflexe je totiž právě také jednou ze zmiňovaných idealizací, které zakládající zkušenost zakrývají. Toto odmítnutí logického reflektivního myšlení je pak společné jak *Abbau*, tak *Destruktion* i *déconstruction*; mají totiž v úmyslu dostat se až za předpoklady tohoto myšlení.¹⁵⁷

Heidegger charakterizuje svůj pojem *Destruktion* jako kritické boření (*kritischer Abbau*).¹⁵⁸ Oproti Husserlovi ale Heidegger tímto zpětným pohledem neusiluje o dosažení zakládajících struktur transcendentálního subjektu či předpredikativní zkušenosti *světa života*, ale o původní metafyzické zakoušení Bytí. Svou kritiku zamýšlí skrze destrukci tradice – ovšem nejen té vědecké, jak chtěl Husserl, nýbrž celé filosofické tradice až k antice, tedy celých dějin ontologie (jak bude později navrhopat i Derrida).¹⁵⁹ Aby se dalo na předmetafyzické tázání po Bytí navázat – tedy na ony prvotní zkušenosti, kterými se lidé kdysi vztahovali k Bytí (např. předsokratičtí filosofové) –, musí se nejprve znovu ustavit základní podmínky, a tak musí být tradiční obsah ontologie „zničen“ nebo „redukován“.¹⁶⁰ Heidegger dále říká, že redukce či destrukce musí být následována „fenomenologickou konstrukcí“ Bytí.¹⁶¹ Destrukce¹⁶² tak zahrnuje jak redukci, tak konstrukci. Překročení metafyzické tradice, jež je podle Heideggera charakterizována zapomenutím na Bytí (nebo ještě lépe řečeno, zapomenutím, že jsme na Bytí zapoměli), ovšem filosof neprosazuje jako úplné negativní zavržení celé tradice. Ba naopak, *Destruktion* představuje jako pozitivní přístup (jako negaci negace): chce pouze systematicky odstraňovat zakrytí smyslu Bytí, které způsobily dějiny ontologie. Filosofické zkoumání je tak v jistém smyslu, který převezme také Derrida, historickým poznáním, usilujícím o dosažení předreflexivního poznání.¹⁶³

¹⁵⁶ Chce-li Husserl dosáhnout původní zkušenosti *Lebenswelt*, musí být *Abbau* nereflektivní, poněvadž tato původní zkušenost subjektivní psychologickou reflexí předchází. (Ibidem, 110.)

¹⁵⁷ Ibidem, 110.

¹⁵⁸ Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit* (1927), v českém překladu Ivana Chvatíka *Bytí a čas*, Praha: Oikoyemnh, 2002, 164–168.

¹⁵⁹ Heidegger tak však nikdy důsledně neučinil; základní rysy fenomenologické destrukce dějin ontologie chtěl zachytit v plánovaném druhém díle *Sein und Zeit*, k němuž se však Heidegger nikdy nedostal (Paola MARATTI, *Genesis and Trace. Derrida Reading Husserl and Heidegger*, Stanford, California: Stanford University Press, 2005, s. 29).

¹⁶⁰ GASCHÉ 1997, 112. *Destruktion* je tak Heideggerovými slovy „kritický proces, při němž jsou tradiční pojmy de-konstruovány až ke zdrojům, z nichž vzešly.“ (Heidegger in: GASCHÉ 1997, 113).

¹⁶¹ Martin HEIDEGGER, *Basic problems in Phenomenology*, Translation, Traduction, and Lexicon by Albert Hofstadter, Bloomington: Indiana University Press, 1988, 22 (*Die Grundprobleme der Phänomenologie*, 1975).

¹⁶² Později Heidegger nazývá *Destruktion* dokonce *Zerstörung* (zničení, zboření, zkáza), aby zdůraznil radikalitu de-sedimentace základů západní metafyziky (GASCHÉ 1997, 113).

¹⁶³ GASCHÉ 1997, 113.

Nejcharakterističtější společným bodem pro všechny tři „destrukční“ pohyby je onen již zmiňovaný způsob *nereflexivního* návratu. To může vyznívat dosti nejasně až paradoxně: jak jinak rozebírat dějiny myšlení než reflexí? Pod pojmem reflexe se myslí především myšlení svázané tradicí logiky se všemi ustálenými kategoriemi a operacemi, a nikoli myšlení obecně. Heidegger například prosazoval jako alternativu reflexe (kalkulujícího myšlení) tzv. *Besinnung*, přemítavé myšlení.¹⁶⁴ Nereflexivní podstata tří způsobů destrukcí chce tedy naznačit nutnost kritického přehodnocení tradičních metafyzických pojmů i logiky, což je na celém projektu zajisté to nejobtížnější. Jazyková a koncepční přestavba probíhala u všech tří filosofů různým způsobem, ovšem není zde prostor pro vyčerpávající explikaci. Je jen zajímavé zmínit, že všichni tři filosofové tuto primární nutnost zcela jasně pocítovali a také se jí pokoušeli naplňovat, a to právě i na úrovni jazyka: ať už Husserl svým projektem fenomenologického ideálního jazyka nebo Heidegger svými metaforickými neologismy a etymologickým zkoumáním původních řeckých významů anebo Derrida a jeho specifické performativní užívání jazyka, který tak místy jako by mluví sám se sebou etc.¹⁶⁵

Především Heidegger a Derrida jsou si v základech blízcí. Také u Heideggera nalezneme například onen důraz na samotný prostředek, co se týče *Destruktion* konkrétně na samotnou cestu, která uskutečňuje návrat dějinami. Ve svém termínu *Schritt zurück* (krok zpět, úkrok) Heidegger zdůrazňuje, že mu nejde pouze o návrat k minulému, o nějaký revival před Sokratické filosofie, nýbrž klade důraz právě na výkon samotné cesty. Teprve v provádění úkroku se postupně vyvíjí směr, kam tento úkrok směřuje.¹⁶⁶

Dekonstrukce sdílí s *Abbau* a *Destruktion* kromě nereflexivity a úkolu přestavby a de-sedimentace (nikoli boření) také obecný cíl dosažení nějakého předchůdného základu metafyzických pojmů, a odhalit tak jejich podmíněnost.¹⁶⁷ Filosoficky je Derridovi bližší Heidegger, stejně jako Nietzsche, který se považoval za prvního

¹⁶⁴ MARATTI 2005, 31.

¹⁶⁵ Herman RAPAPORT, *Heidegger and Derrida. Reflections on Time and Language*, Lincoln: University of Nebraska Press 1989, 69.

¹⁶⁶ Martin HEIDEGGER / David Farell KRELL, *Basic writings. from Being and time (1927) to The Task of Thinking (1964)*, London: Routledge, 1978, 236. Krok zpět je tedy způsob vypořádání se s dějinami ontologie, je to zpětný pohyb, k počátku metafyziky – který byl ustaven zapomenutím na Bytí, jež mělo za následek redukci přemítavého myšlení na reflexivní či kalkulující myšlení.

¹⁶⁷ MARATTI 2005, 16.

filosofa vystoupivšího z metafyzického „zaslepení“.¹⁶⁸ Přestože Derrida pokračuje v kladení obdobných otázek jako Husserl a Heidegger, zároveň je již zahrnuje do své kritiky.¹⁶⁹ Derrida oba více či méně považuje za součást logocentrické tradice, jejich destrukční metody se podle něj stále pohybují v hranicích metafyzického diskursu, pouze se jim podařilo jeho principy zviditelnit. Jak zmiňovaly minulé podkapitoly, fenomenologické myšlení stále metafyzicky lpí na esencionalitě a singularitě. Fenomenologie musí podle Derridy kritickým čtením vyústit v dekonstrukci, která již nemyslí fenomenologicky, a základy hledá vně jazyka metafyziky a logu, a nereflexivitu dále radikalizuje.¹⁷⁰ Dekonstrukce je však nadále silně ovlivněna některými základními myšlenkovými operacemi *Destruktion*, jakou je například heideggerovské pojetí Bytí jako skrývání a Pravdy jako jeho odkrývání.¹⁷¹ Obdobně si dekonstrukce vytyčila za hlavní cíl odkrývání zakrytého a tradicí ne-myšleného a opomíjeného. Pohyb dekonstrukce se tak stejně jako *Destruktion* nesnaží usvědčit filosofy metafyzické tradice z hlouposti, nýbrž odhalit dosud nemyšlené skryté předpoklady.¹⁷² Dekonstrukce má ovšem i mnoho dalších styčných bodů s předchozími projekty.

Samotný termín dekonstrukce, zahrnující celek Derridova myšlení, tedy již svým názvem odkazuje a navazuje na Heideggerovu filosofii. Zároveň můžeme v kořeni slova rozlišit i odkaz na strukturu, která je ve stavu kolapsu, dosud nedokončeném rozpadu. To lze spojit se záměrem dekonstrukce vymezit se vůči strukturalismu – což také činí konvenční filosoficko-dějinné názvosloví, když nazývá širší okruh myšlení, do kterého dekonstrukce spadá, poststrukturalismem.¹⁷³

Nyní však již zaměříme pozornost na dekonstrukci monograficky, a sice jako na jedinečný příspěvek originálního myslitele, spíše než na doktrínu obecných pravidel a charakteristik (které mohou být prospěšné až *ex post*) a přiblížíme si ji, jak se odehrává v konkrétních textech.

¹⁶⁸ Peter Pericles TRIFONAS / Michael E. PETERS (ed.), *Deconstructing Derrida. Tasks for the New Humanities*, New York / Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005, 5.

¹⁶⁹ GASCHÉ 1997, 118.

¹⁷⁰ LAWLOR 2002, 56.

¹⁷¹ Timothy CLARK (ed.), *Martin Heidegger. Routledge Critical Thinkers*, London / New York: Routledge, 2001, 33.

¹⁷² TRIFONAS/PETERS 2005, 45.

¹⁷³ RICHARDS 2008, 12.

2.2.2 Dekonstrukce jako „metoda“

Je historicky pozoruhodné až ironické, že zrovna Derridovo myšlení se začalo synekdochicky označovat termínem dekonstrukce, která bývá navíc považována na metodu. Právě Derrida jako kritik subjekt-objektového metafyzického myšlení by byl tím posledním, kdo by konstruoval instrumentální metodu jako klíč k analýze všech objektů.

Metodou se tradičně označuje cesta k vědění, nástroj k představení dané oblasti, který se aplikuje z vnějšku, a je tak externí reflexí objektu.¹⁷⁴ Dekonstrukce však není formální procedurou oddělenou od objektu, jak je například běžné smýšlet o nějaké vědecko-technické metodě. Dekonstrukce je naopak filosofickým zkoumáním bytostně propojeným se svým předmětem zkoumání i s kritikem, a tedy za metodu v tradičním slova smyslu považovaná být nemůže. Možnost dekonstrukce je inherentní zkoumanému textu, spustí se ovšem pouze před naším pohledem. Proto někdy bývá dekonstrukce označována jako empiricky založená operace,¹⁷⁵ jako nutnost a textu vlastní síla, která se děje jaksi sama od sebe a vyrůstá z těch nejdrobnějších nuancí logiky myšlení rozebíraného textu. Také proto se nedá považovat za metodu, jež ze své podstaty náleží spíše k řádu racionalistického přístupu. Na druhé straně však dekonstrukce není ani nějakou anti-metodou, pouhou zvláštností subjektivních nápadů.¹⁷⁶ Je koherentní myšlenkovou operací, založenou na jasných základech derridovské anti-epistemologie s definovatelným postupem – strategické motivy se opakují, a nastolují jistá pravidla. A proto není divu, že se dekonstrukce dostala mezi oficiální metodologie literárních věd či výtvarného umění pod hlavičkou „metoda“ (k tématu dekonstrukce jako metody viz. kap. III. a IV.).

Dekonstrukce zprvu neměla žádný stálý název. Pokud tento způsob zacházení s filosofickými texty Derrida sám pojmenovával, používal nejrůznějších výrazů – které však jeho filosofii neměly komplexně označovat jako celek –, mezi nimi například myšlení diferance, pra-stopý či pra-písma, nebo i pojmu destrukce logocentrismu či jeho

¹⁷⁴ GASCHÉ 1997, 121.

¹⁷⁵ John D. CAPUTO, *Deconstruction in a Nutshell. A Conversation with Jacques Derrida*, edited with a commentary, New York: Fordham University Press, 1997, 80.

¹⁷⁶ GASCHÉ 1997, 123.

de-sedimentace, demolice anebo i oné dekonstrukce,¹⁷⁷ již však nepoužíval příliš často. Byla tedy jedním z mnoha termínů odvozených od Heideggerovy strategie *Destruction*. Podle Derridových slov dekonstrukce nikdy nepatřila mezi jeho oblíbené termíny, moc ji nepoužíval a nepovažoval ji za nijak významný pojem. Když se výraz zpopularizoval a začala se jím označovat celá Derridova filosofie, byl sám její autor nemile překvapen.¹⁷⁸ Nicméně stalo se, a tak mu nezbývalo než pojem vysvětlovat a vyvracet, že by jeho dekonstruktivní práce s textem byla kritickou reflexí a metodou, které jsou vlastní metafyzickému diskursu, nýbrž že je událostí, která se děje samovolně při četbě textu a která je založená na jiné epistemologii.¹⁷⁹

Dekonstruktivní kritika zahrnuje nad rámec metodického konceptu několik nutných součástí, bez nichž by se stala jen prázdným pojmem a zcela by se rozpadla. Se strategií dekonstrukce je neodlučitelně spjata Derridovo filosofické předporozumění ne-původnosti a ne-přítomnosti,¹⁸⁰ které se pokusily přiblížit minulé podkapitoly. Další součástí dekonstruktivního čtení je nepostradatelná ostražitá pozornost ke v textech nepromyšleným implikacím, vyvěrajícím z vlastní logiky textu. Tyto zasunuté a potlačované motivy je zapotřebí dále rozvádět, až skončí rozparem s logikou zbytku textu, a myšlení analyzovaného díla se stává jako celek nekoherentní. Četba se tedy nechává řídit nalezenými nesrovnalostmi v logice rozebíraných textů, a ani proto nemůže mít nějaký přesně vymezený metodický postup v běžném slova smyslu, který by se dal z vnějšku vnést jako šablona dovnitř jakéhokoli textu.¹⁸¹ Dekonstruktivní čtení, ze své podstaty propletené s textem i čtenářem, je tedy oboustranně aktivní: je pohledem na text jako přenechání hlavní promluvy textu, a nikoli jednostranným systémem operativních pravidel přístupu k textům, čili metodou.¹⁸²

¹⁷⁷ Poprvé se ke své metodě výslovně vyjadřuje v díle *De la grammatologie* v úvodu (DERRIDA 1967a, 26).

¹⁷⁸ DERRIDA in: Claude LÉVASQUE / Christie McDONALD (ed.), *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions*, Textes et débats avec Jacques Derrida, Montréal: Vld éditeur, 1982, 116–119.

¹⁷⁹ Lucy NIALL, *A Derrida Dictionary*, Oxford/ Malden/ Carlton : Blackwell Publishing, 2004, 13–14. „Zdaleka není teorií, školou ani diskursem, a ještě méně pak metodou, která je určena k přivlastnění – v podstatě je tím, co se děje, co přichází a probíhá.“

¹⁸⁰ K tomuto předporozumění ho však vlastně dovedla sama dekonstruktivní četba. Není proto možné zasadit tento vývoj do prostého kauzálního vztahu, obojí – jak dekonstruktivní čtení, tak jeho filosofické porozumění – se vyvinula organicky pospolu. Jak by řekl Derrida, jedná se o diferenci hru bez počátku.

¹⁸¹ Jak si na následujících stranách ukážeme, dekonstrukce chce mimochodem tento vztah vnějšek-vnitřek zrušit na základě derridovské epistémé (nebo spíše anti-epistémé).

¹⁸² NORRIS 1991, 31.

2.2.3 Dekonstruktivní praxe v *Grammatologii*

K prezentaci dekonstruktivní praxe jsme vybrali několik motivů z díla *O grammatologii* (*De la grammatologie*, 1967), jednoho z nejzásadnějších Derridových děl, které se mj. explicitně zabývá i samotnou dekonstruktivní strategií, a je tudíž pro metodologická zkoumání klíčová. Hned v úvodu filosof předestírá, že tématem knihy bude jeho čtení logocentrické tradice, jež bude „(...) *destrukcí, nikoli však demolicí, ale de-sedimentací, de-konstrukcí všech významů, které mají svůj původ v logu, především pak významu pravdy*“.¹⁸³ Dále však zdůrazňuje, že jeho záměrem není tvrdit, že se logocentrismus prostě mýlí a že bychom měli tento postoj opustit. Logocentrismus je nutnou součástí dějin filosofie, bez níž bychom nemohli myslet, jak dnes myslíme, a bez nějž by nebyla myslitelná ani dekonstrukce. Jeho cílem je proto ukázat logocentrismus „*jak v dekonstrukci, tak v konstrukci, v níž je vystavěna*“,¹⁸⁴ tedy ukázat základy, na nichž stojí, a zviditelnit tak, že i ty nejsamozřejmější tradiční filosofické koncepty nejsou nějakým čistým průhledem ke smyslu, ale spíše filosofickou praxí, jejíž koncepty získávají význam jen ve hře mezi ostatními koncepty. Jak filosof dále podotýká, logocentrismus je navíc jen jím nalezenou linií v dějinách filosofie, není nějakým směrem, k němuž by se „logocentričtí“ autoři vědomě hlásili – logocentrické předporozumění je neuvědomované a charakterizuje celou evropskou myšlenkovou tradici. Derrida tak vidí pouze možnost vystopovat hranice tohoto myšlení, tento metafyzický předpoklad.¹⁸⁵

Prvním autorem, jímž se filosof v rámci svého projektu podrobněji zabývá, je **Ferdinand de Saussure** (1857–1913), významný jazykovědec a zakladatel strukturalistické lingvistiky.¹⁸⁶ Derrida ho představuje – podobně jako Husserla v díle *La voix et le phénomène* – jako anti-logocentrického vizionáře, který však nedohlédne důsledky svých novátorských myšlenek, anebo je zahlédne, a v obavách před nimi se radši uzavře v jistotě logocentrického myšlení. Jeho strukturalistickou lingvistiku Derrida považuje za „*královnu mezi současnými humanitními vědami*“¹⁸⁷ a velký posun

¹⁸³ „*La destruction, non pas la démolition mais la dé-sédimentation, la dé-construction de toutes les significations qui ont leur source dans celles de logos. En particulier la signification de vérité.*“ (DERRIDA 1967a, 21.)

¹⁸⁴ DERRIDA 1967a, 25.

¹⁸⁵ Ibidem, 25–26.

¹⁸⁶ Především ve druhé kapitole, nazvané *Linguistique et grammatologie* (Ibidem, 42–109). O Saussurovi jsme se zmiňovali již v předešlé části naší práce. Tehdy nám posloužil při výkladu derridovské anti-epistemologie a nyní se na něj zaměříme jako na samotné téma, které je čteno dekonstrukcí.

¹⁸⁷ Ibidem, 44.

oproti tradičnímu myšlení. Oceňuje především dva momenty Saussurovy nauky o znacích: arbitrérnost vztahu mezi dvěma konstituenty znaku, označujícím /*signifié*/ a označovaným /*signifiant*/ (či paralelní a oddělený život uvnitř znaku mezi světem konceptů či označovaných na jedné straně, a světem označujících čili zvukových materiálních obrazů na straně druhé).¹⁸⁸ Derrida byl dále fascinován a ovlivněn saussurovským myšlením konstituce znakové hodnoty skrze diference,¹⁸⁹ které již bylo naznačeno v předchozí podkapitole. Derrida vidí v těchto tezích vzepření se vůči autoritě logocentrismu, který nedovoluje úplné odtržení materiality jazyka od referentu, čili myslet jazyk samostatně, bez odkazu na nějakou jinou strukturu, ani považovat význam za něco pouze vztahového a ne-autonomního. Podle Saussura je jazyk právě samostatný systém závislý pouze na diferencích mezi znaky, tedy na vnitřních vztazích, při čemž nekopíruje žádnou vnější strukturu – nemá význam mimo sebe.¹⁹⁰ Derrida tuto tezi dále radikalizuje do podoby, kterou sice Saussure nikdy explicitně nevyslovil, ale ke které saussurovská logika spěje: *écriture*, čili zápis oddělující znaky uvnitř jazykového systému, je podmínkou jazyka vůbec, a tedy i v jeho fonetické podobě. Jazykovědec také často používá *écriture* jako jakési metafory pro popis obecných lingvistických pravidel.¹⁹¹ Derrida tak v logice Saussurových textů nachází zásadní rozpor: vedle anti-logocentrických akcentů diference a arbitrérnosti znaku staví Saussure svoji lingvistiku výslovně jako lingvistiku fonologickou, založenou ve zvukové stránce jazyka.¹⁹² Nahlédnutí předchůdnosti *écriture* zamlčí či nevědomky odsune a přikloní se k privilegii řeči, k přirozenosti mluvy, která je „vnitřkem“ jazyka, jelikož pouze ona referuje přímo k označovanému.¹⁹³ Písmo pro něj zůstává prostředkujícím vnějškem a nepřirozeností,¹⁹⁴ dává mu dokonce emotivní přívlastky jako *zrádné*¹⁹⁵ či *obludné*,¹⁹⁶ a zatracuje ho i v morálním smyslu.¹⁹⁷ Derrida se domnívá, že Saussure viděnou moc písma viděl a odmítl, aby se vyhnul situaci napadení čistého jazyka zvějšku, kdy by písmo jako vnějškovost a prostředkování stálo před samotným jazykem a kdy by bylo zpřetřháno pouto mezi fóné a smyslem.¹⁹⁸ Jak bylo již zmíněno,

¹⁸⁸ DERRIDA 1967a, 23.

¹⁸⁹ DERRIDA 1967a, 66.

¹⁹⁰ DERRIDA 1967a, 67.

¹⁹¹ Ibidem, 75.

¹⁹² Ibidem, 60.

¹⁹³ Ibidem, 45.

¹⁹⁴ Ibidem, 50–52.

¹⁹⁵ Ibidem, 51.

¹⁹⁶ Ibidem, 57.

¹⁹⁷ Ibidem, 51.

¹⁹⁸ Ibidem, 51.

Derrida tento rozpor řeší jednoduše právě cestou, které se Saussure děsil: celý jazykový systém (včetně *fóné*) i obecně znakový systém podřídil písmu a jeho vlastnostem.¹⁹⁹

Interpretaci Saussurova zamlčení moci *écriture* – písma či zápisu – jako strachu z rozpadu logocentrické víry následuje podrobnější a ještě názornější čtení textů Jean-Jacquesa Rousseaua, které Derrida považuje za přímý symptom logocentrického myšlení.²⁰⁰ Oddíl *Grammatologie* věnovaný rozborům Rousseaua je zároveň jednou z nejčtivějších Derridových dekonstrukcí, a vzhledem k zahrnutí několika důležitých metodických poznámek ji doporučují rovněž v Harrisonově a Woodově umělecko-historické metodologické antologii²⁰¹ i v jiných dílech věnovaných dekonstrukci ve spojitosti s uměním.²⁰²

Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) je pro Derridu snad největším skrytým prorokem vlády písma. Ve svých spisech demonstruje logocentrické myšlení par excellence, ovšem zároveň ho několika nenápadnými protichůdnými myšlenkovými pohyby nabourává. Pro Rousseaua je hlas privilegovaným médiem, tím jediným, které dokáže přiblížit pravé významy.²⁰³ Písmo naopak považuje za suplement, tedy sekundární náhradu a odsunutí hlasu. Rousseau je pro Derridu velmi významným důkazním materiálem logocentrické tradice právě díky explicitnímu vyjádření této klasické teze logocentrismu a metafyziky přítomnosti. Jinou rozsáhlou kapitolu Derrida věnuje svému současníkovi Claudu Lévi-Straussovi (1908–2009), u nějž ještě po dvou letech letech nachází prvky rousseauovského logocentrického myšlení, především co se týče jeho vztahu k mytologii původu v Přírodě.²⁰⁴ Rousseauem se tedy Derrida detailně zabývá jako ztělesněním celého konceptu logocentrismu, díky čemuž jej také nazývá „rousseauovskou dobou“.²⁰⁵ Tento logocentrický motiv je však, jak si Derrida všimá,

¹⁹⁹ Ibidem, 77–75.

²⁰⁰ Rozborům Rousseaua věnuje Derrida celou druhou část své knihy (Ibidem, 145–445).

²⁰¹ Úryvky např. v příručce Charles HARRISON / Paul WOOD, *Art in Theory 1900–1990. An Antology of Changing Ideas*, Oxford / Camebridge, 1992. Antologie obsahuje úryvky z kapitoly *Ce dangereux supplément* (Tento nebezpečný suplement), a sice esej *L'exorbitant. Question de méthode* (Exorbitant. Otázka metody). Druhou ukázkou je úryvek z podkapitoly *L'estampe et les ambiguïtés du formalisme* (Grafika a mnohoznačnost formalismu), zabývající se některými aspekty Rousseauova díla *Esej o původu jazyků*.

²⁰² Např. Malcolm K. RICHARDS, *Derrida Reframed. A Guide for the Arts Students*, London/ New York : I. B. Tauris, 2008. V této publikaci je nejvíce odkazů na kapitolu *Ce dangereux supplément*.

²⁰³ DERRIDA 1967a, 203–204.

²⁰⁴ Ibidem, 1967, s. 153–154.

²⁰⁵ Ibidem, 1967, s. 145.

nenápadně doprovázen zcela protichůdnými motivy, vedenými „*neustále se objevující nedůvěrou k tzv. čisté řeči*“.²⁰⁶

Rousseau staví svou filosofii na přesvědčení o původním, tj. přírodním stavu člověka, jehož jediným používaným druhem znaku bylo přirozené prostředkování významu skrze hlas. S písmem přichází odklon od přirozenosti, nastávají první nerovnosti a úpadek přírodního člověka v kulturním společenství.²⁰⁷ Písmo je tedy „*nebezpečným suplementem*“ (*ce dangereux supplément*),²⁰⁸ který jako odkládání řeči přináší jen další odkládání významu. Zatímco mluvené slovo přirozeně vyjadřuje naše přítomné myšlení, psaný jazyk je suplementem navíc, materiální překážkou mezi myšlením a vyjádřením.²⁰⁹ Písmo se stává dokonce morálně i politicky nebezpečné, a sice v momentě, kdy přestane pouze prostředkovat, nýbrž nahrazovat, kdy se opomíjí, že jde o pouhou techniku a o umělou reprezentaci, a kdy se vydává za přítomnost. Nebezpečí je právě v tom, parafrázuje Derrida Rousseaua, že dochází k takovéto záměně a příroda se stává suplementem umění, řeč suplementem písma. Tím dochází k prohřešku proti přírodě a přirozenosti, řád se obrací naruby.²¹⁰ Rousseau dále považuje písmo přímo za začátek zkázy moderní civilizace jako mediovaného světa, založeného na nepřímosti, vzdálenosti, neosobní komunikaci etc. Nebezpečí suplementu pocítil Rousseau dokonce sám na sobě: vyznává se z praktikování autoerotismu, které mu nahradilo přirozený milostný akt se ženou. I když později žil se svojí životní družkou Thérèse, své dosavadní praktiky nezměnil. Suplement jako náhrada za skutečnost se pro něj stal skutečnějším než přirozenost.²¹¹ Rousseau takovéto propadnutí řetězci suplementů líčí jako provinění z neřesti, jako „*klamání přirozenosti*“ (*trompe de la nature*).²¹² Nebezpečí suplementu spočívá také v tom, že člověka „*svádí*“ svou „*zhoubnou předností*“ (*funeste avantage*), díky níž dokáže být přitažlivější než

²⁰⁶ Nedůvěrou k plné či čisté řeči („*la parole dite plaine*“) jsou míněny Rousseauovy pochybnosti o schopnosti hlasu dosáhnout plného významu a přítomnosti. Zdá se totiž, že hlas ve skutečnosti čistnou přítomnost a význam pouze přislíbí a odloží. (Ibidem, 203)

²⁰⁷ Ibidem, 207.

²⁰⁸ Ibidem, 203.

²⁰⁹ Ibidem, 207.

²¹⁰ Ibidem, 207–208. Podobný strach z písma tuší Derrida také u Saussura (s. 62) a dalších autorů myslících v rámci logocentrismu.

²¹¹ Ibidem, 224–225. Zde je jasně rozpoznatelná analogie logiky suplementu a písma: je běžné, že se autor dopisu může cítit blíže adresátovi než k osobě, se kterou přímo mluví. Časoprostorová vzdálenost se může zdát výhodou písma (a tak můžeme v dopise vyjadřovat přesněji, co máme na mysli, promýšlet si každou formulaci, zatímco přímá řeč může být pod naléhavostí okamžiku zmatená, nervózní etc.). (RICHARDS 2008, s. 22.)

²¹² DERRIDA 1967a, 216.

skutečnost.²¹³ Dovoluje totiž zapojit imaginaci ze vzpomínek a přání, a zpřítomní se tak množstvím zážitků i představ. Jak je z Rousseauovy zkušenosti upřednostnění suplementu před realitou patrné, tím, že se v suplementu ruší časoprostorová vzdálenost mezi přítomností a absencí, je substitut prožíván plněji a svobodněji, než by byl skutečný zážitek. Přesto, jak poznamenává Rousseau, byl frustrován, což si vysvětluje onou zástupností a obelháním přírody, proviněním se proti přirozenosti.²¹⁴

Na jiných místech však Rousseau oceňuje podle Derridy suplement kladně – aniž tomuto rozporu přikládá význam, či aniž si je toho vědom. Jeho neřestný, proti přírodě se prohřešující suplement ho například patrně zachránil před jeho vlastní touhou, jež by ho prý možná i byla zabila.²¹⁵ Tím Rousseau implicitně označil přirozený stav za nezdravý a zhoubný. Na jiném místě si zase Derrida všímá Rousseauova kladného hodnocení suplementu: Rousseau popisuje, jak celý život nevědomky hledá suplement své matky, která zemřela při jeho narození. Nachází ho ve své náhradní matce a poté v Thérèse.²¹⁶ Takové suplementy je možno nahlédnout kladně jako vylepšení přirozeného stavu: láska k náhradní matce zaplnila nedostatek mateřské lásky. Jak to tedy Rousseau se suplementem myslel? Jde o nebezpečné provinění proti přirozenosti nebo její napravení?

Jinde nachází dekonstruktivní čtení další rozporuplnost: Rousseau na jedné straně prohlašuje přirozený stav člověka za čistý, dokonalý a celistvý, a tudíž bez potřeby jakéhokoliv suplementu, a na druhé straně velebí některé doplňky, které celistvost přirozeného stavu narušily – například umění, kultura, věda či vzdělání. Horlivě obhájuje především vzdělávání dětí jako získávání schopností pro jejich budoucí život. Tím dle Derridy připouští, že přirozený stav nevzdělanosti není dostačující.²¹⁷ Derrida dovádí Rousseauovy kontradikce ad absurdum, když vedle sebe klade obě jeho teze, že suplement přispívá k vývoji lidské společnosti, a zároveň přispívá k jejímu úpadku.²¹⁸

Derrida tak rozvíjí slepou skvrnu textu, která kontradikci zakrývá. Podobně jako ji našel u Saussura v zakrývání *écriture*, u Rousseaua ji nachází v problematice „nebezpečného“ suplementu (a tedy i v problematice písma, jelikož i ono je podle Rousseaua suplementem mluvy).²¹⁹ Derrida v textech nachází další kontradikce – a sice

²¹³ Ibidem, 216.

²¹⁴ Ibidem, 221–222.

²¹⁵ Ibidem, 220.

²¹⁶ Ibidem, 217–218.

²¹⁷ Ibidem, 331–332.

²¹⁸ Ibidem, 211.

²¹⁹ „*Písmo je příklad suplementu par excellence.*“ (NORRIS 1991, 33.)

vždy, když se Rousseau dotýká tématu původu. Všude, kde se objeví zmínka o přirozenosti, původním přirozeném stavu (tedy i matce a přirozené mateřské lásce, kultuře jako odklonu od přirozeného stavu člověka apod.), rozpor vyplývá na povrch,²²⁰ když Rousseau neustále mění svou pozici vůči písmu. Primárně si Rousseau, jak shrnuje Derrida, důrazně stojí za svým negativním názorem na *écriture* jako znečišťování hlasu, na druhé straně však tu a tam přikládá písmu pozitivní účinek, kdy písmo považuje za korektivní doplnění hlasu.²²¹ Rousseau například říká, že napsal svá *Vyznání*, aby lépe zachytil své skutečné já, aby svou pravou a přítomnou přirozenost lépe zachytil. Tím nechtěně připouští, že v tomto případě je to písmo, které nám umožňuje přístup k pravému významu lépe než řeč, že kde řeč selhává, nastupuje písmo.²²² Derrida tak tematizuje a rozvíjí tuto vnitřní inkoherenci Rousseuova systému dále: suplement je pro něj jen jiným způsobem vyjádření jeho myšlení v rámci diferance a *archi-écriture*, jeho myšlení vnitřní alterity v něčem, co bylo tradičně považované za identitu. Zatímco Rousseau-logocentrik chápe suplement jako doplněk k něčemu, co už je samo o sobě uzavřené a plné, a tedy jako přebytek, pro dekonstrukci odhaleného Rousseaua-anti-logocentrika je suplement náhradou něčeho, co chybí, co se nikdy nedostaví, a tedy zaplněním prázdné mezery (např. když Rousseau píše svá *Vyznání*, aby zaplnil prázdné místo po nedostačujícím hlase).²²³ Rousseauova vyjádření jsou tak zcela zřetelně nekoherentní: suplement nemůže (1) být škodlivým, nebezpečným suplementem a potvrzovat tak originární prezenci, v sobě uzavřenou celistvou entitu, a zároveň (2) být kladným, korektivním suplementem a odhalovat nějaký deficit původního, který takto volá po svém suplementu, aby kompenzoval původní ne-přítomnost. Už jen fakt, že se Rousseau rozhodl pro sepsání své autobiografie, je pro Derridu potvrzením skryté inherence onoho druhého, nelogocentrického pojetí suplementu.²²⁴ Autobiografie pro něj totiž není místem, kde autor odhaluje svoji identitu, ale kde ji pomocí suplementu psaní teprve definuje a vytváří.²²⁵

Nalezení takovýchto aporií, rozporů nemajících řešení, odhalení logických protimluvů v jediném celku, dosud považovaném za logicky koherentní, je pro

²²⁰ Ibidem, 35. Mnoho aporií nachází Derrida dále v *Grammatologii* v podrobném čtení Rousseauova *Eseje o původu jazyků*, kde se neustále setkáváme s mytologií původu.

²²¹ DERRIDA 1967a, 205.

²²² Ibidem, 203–205.

²²³ Ibidem, 208.

²²⁴ BRADLEY 2008, 103.

²²⁵ RICHARDS 2008, 25.

dekonstruktivní myšlení zásadní fází, kdy se může plně rozvinout.²²⁶ Bod střetu je znamením slepého místa mezi autorem a textem, který autorovi utíká, když říká i to, co si jeho tvůrce nemyslí. Text se jaksi vzpírá zevnitř.²²⁷

Derrida se zaměřuje na Rousseauem naznačenou logiku kladně vnímaného suplementu (tedy minoritních zmínek oproti většinovému negativnímu pohledu na suplement) a dále ji rozvíjí do radikálnější podoby, což ho dovádí právě k odloženosti přítomnosti a původu: suplement, který domněle přichází k tzv. čisté prezenci jako doplněk navíc, totiž odhaluje, že bez něj ona čistá přítomnost nikdy neexistovala. Doplněk přidaný k původu totiž mění celistvost původu jako uzavřené jednotky a ukazuje tak, že to, co jsme považovali za celek, vlastně vůbec uzavřenou jednotkou není, že suplement odhalí původ vždy již v této otevřenosti či nedostatečnosti.²²⁸ Rousseau však v pasážích o negativitě suplementu posuzuje rušivý moment jako provinění se proti původu, jako jeho pokřivení, zatímco Rousseau anti-logocentrik ho považuje za ukazatel neexistence původního stavu jako čisté přítomnosti, neboť „*nekonečný proces suplementarity vždy již odřezává přítomnost*“.²²⁹ Suplement, který by měl být nepřímým odkazem k čisté přítomnosti, podle druhého, Derridou odhaleného Rousseaua oznamuje, že přítomnost není nikdy dána jako taková, je to jen příslib, který se hned zároveň schová, chiméra, očekávání či přání.²³⁰ Jediné, co zůstává, je suplement, který původ či přítomnost prostředkuje. V této situaci můžeme připomenout Derridovo čtení Husserla a jeho možnost prezence pouze skrze retenci, a ztotožnit suplement s retencí: přítomnost se stává uchopitelným celkem až se zpožděním, díky retenci či suplementu. Pouze odsunutím přítomnosti je zkušenost možná.

Výstupy dekonstruktivní četby Rousseaua tak opět splývají s derridovskou anti-epistémé: suplement je původní, zatímco domnělý původ či ideu původnosti si vytváříme vždy se zpožděním, když identifikujeme suplement.²³¹ Absolutní přítomnost, příroda etc. „*byla vždy již skrytá, nikdy neexistovala, je to písmo* (či suplement – pozn. D. G.) *jako mizení přirozené přítomnosti, které otevírá smysl a řeč* (či původ anebo

²²⁶ Základním počátečním postojem dekonstrukce je tedy zaměření pozornosti k sebemenšímu logickému rozporu. Posedlost trhlinami textu je zásadní: jak říká Jonh D. Caputo, „*dekonstruktor je jako inspektor, který je hluboce znepokojen malinkou trhlinou, kterou našel na trupu letadla (...), zatímco ostatní inspektoři se už nemohou dočkat pauzy na oběd.*“ (CAPUTO 1997, 79)

²²⁷ NORRIS 1991, 33–34.

²²⁸ RICHARDS 2008, 23.

²²⁹ „*(...) Le procès indéfini de la supplémentarité a toujours déjà entamé la présence (...)*“ (DERRIDA 1967a, 233.)

²³⁰ Ibidem, 222.

²³¹ RICHARDS 2008, 25.

přirozený stav – pozn. D. G.)“.²³² Rousseau proto skrze suplement teprve pojmenoval původ a čistou přítomnost – suplement tedy jaksi produkuje přítomnost. Suplement je „původní“.²³³ Kdyby byl původní stav čistý a identický, nepotřeboval by suplement, žádnou nápravu či jiné doplnění. Suplement prostředkuje iluzi přítomnosti, iluzi toho, že tu byla nějaká sebeidentická věc, kterou doplňuje.²³⁴

2.2.4 Dekonstruktivní čtení

Rozštěpená mysl jednoho textu

Za rozborem Rousseauova *Nebezpečného suplementu*, které mělo představit dekonstruktivní čtení v praxi, následuje v *Grammatologii* pro metodologické zkoumání klíčová kapitola, nazvaná *Exorbitant: Question de méthode* (Exorbitant: Otázka metody).²³⁵ Tento esej je reflexí způsobu čtení, jímž autor dosud v *Grammatologii* přistupoval k textům Saussura, Lévi-Strausse a Rousseaua. Autor se v ní pokouší především přiblížit místo, odkud se na analyzovaná díla dívá (nazývá ho *exorbitant*), a vymezit tak svou pozici vůči filosofickému diskursu (jímž má opět na mysli celé dějiny západní filosofie, založené na metafyzice přítomnosti a logocentrismu). Tento krátký esej, poslední část kapitoly *Ce dangereux supplément*, nám dopomůže k zobecnění dekonstruktivního pohledu a pravidel, jak při takovém způsobu analýzy postupovat.

Metodologickému epilogu je východiskem neustále zmiňovaný rozpor mezi tím, jaké závěry o suplementu Rousseau píše, a tím, jaké další protichůdné implikace Rousseauovy vlastní logiky Derrida v jeho textech nachází. Jak jsme si ukázali v předchozích odstavcích, když Rousseau mluví o suplementu, vždy nakonec řekne něco jiného, než co měl na mysli, co chtěl říct („*autre chose que ce qu'il voudrait dire*“).²³⁶ Tyto dvě základní roviny textu tedy musíme odlišovat, a sice na rovinu toho, co bylo autorovou intencí, co měl v plánu sdělit, a toho, co nikoli, ale co je přesto v textu uloženo, a tedy co již je mimo dosah autorových pravomocí.²³⁷ A právě vztah mezi

²³² „*Se sont toujours déjà dérobés, n'ont jamais existé, que ce qui ouvre le sens et le langage, c'est cette écriture comme disparition de la présence naturelle.*“ (DERRIDA 1967a, 223.)

²³³ Ibidem, 223.

²³⁴ Ibidem, 226.

²³⁵ Ibidem, 226–234.

²³⁶ Ibidem, 226.

²³⁷ CAPUTO 1997, 78.

oběma rovinami, Derridovými slovy *structure signifiante* (značící struktura),²³⁸ vyžadující si průzkum obou úrovní, je stěžejním výstupem dekonstruktivního čtení.

První rovina textu a jeho metodika

Četbu první roviny textu Derrida nazývá *commentaire redoublant* neboli zdvojující komentář, čili komentář analyzující obsah, který chtěl patrně autor textu sdělit – můžeme tedy říci klasická interpretace.²³⁹ Je zapotřebí pokusit se hledat co nejpravděpodobnější autorovu intenci, ponořit se do textu a snažit se vžít do pozice autora a jeho logiky. Tento krok – „*cet indispensable garde-fou*“ (toto nezbytné zábradlí), kterého se musíme přidržovat, abychom nespádli –, je nutnou podmínkou dalšího dekonstruktivního podniku.²⁴⁰ Fázi *commentaire redoublant* zdůrazňujeme proti nařčením dekonstruktivní metody z relativismu a svévolné interpretace; dekonstrukce může přijít teprve na základě klasické analýzy dle akademických zvyklostí, konvenčních metod, se všemi svými způsoby verifikace apod. Dekonstrukce není v žádném případě nějakou lstí, díky které by bylo možné se vyhnout poctivé analýze, jak si jí vyžadují jednotlivé obory. Není tak pravdou ani druhá častá desinterpretace, prohlašující, že podle Derridy mají všechna čtení, všechny interpretace stejnou platnost a pravdivost. Je tomu přesně naopak: i když z každého čtení textu vzniká text nový, mající možnost odhalovat stále nové, dosud neviděné roviny textu, vždy může být jedna interpretace v něčem pravdivější než jiné a vždy je možnost zcela chybného čtení.²⁴¹ Myšlení Jacquesa Derridy je podle jeho interpretů myšlením *empirickým*,²⁴² odvozujícím své oprávnění z vnější skutečnosti, jak se ještě zmíníme dále.

Epistemologický přesun mezi metodami první a druhé roviny četby

K akademickému diskursu náleží rovněž takové metody, které se snaží vykročit i mimo text či umělecké dílo, zaměřují se na historický, politický a kulturní kontext, filosofii doby nebo na život a psychologii spisovatele či umělce. Takové způsoby náhledu na filosofické, literární nebo umělecké dílo jsou pro Derridu problematičtější, především kvůli problematické pozici tohoto kontextu vůči dílu: pojem „kontextu“ v sobě totiž

²³⁸ DERRIDA 1967a, 227.

²³⁹ Ibidem, 227.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ BRADLEY 2008, 111.

²⁴² Je tedy myšlením, které se nechce vzdát skutečnosti, bytí či pravdy – ovšem které pochybuje o jejich dosažitelnosti našimi smysly a myslí, a to až do tak radikální podoby, že o skutečnosti nemůžeme myslet jinak než znakově (GASCHÉ 1997, 170).

zahrnuje řadu „*velice určitých filosofických předpokladů*“²⁴³ „*není absolutně determinovatelný*“²⁴⁴ a je tak složitý, že práci s textem (nebo uměleckým dílem) nijak neusnadňuje. To, co se běžně nazývá kontextem, dále patří neodmyslitelně k dílu – z hlediska diferanční povahy skutečnosti není ničím odděleným, vnějším a odlišným od povahy textu (související problematika – umělecké dílo jako parergon – blíže viz kap. 4.1.4.2); zároveň však v sobě umělecké dílo (text, *écriture*) obsahuje „*potenciální zpřetrhání všech vazeb s jeho kontextem, tj. se souborem přítomností, jež formují okamžik jeho zapsání*“.²⁴⁵ Spolu se zápisem znaku totiž nastává *diseminace*, „roztrácení“ či rozdrobení smyslu, prostorové rozmístění (*espacement*), kterým vzniká bytostná možnost zpřetrhání vazeb s původním smyslem a kontextem. Tento prázdný prostor plyne z opakovatelnosti kódu i v nepřítomnosti autora, přičemž opakovatelnost v sobě nese vždy možnost posunu a přepisu. Jestliže tedy dílo zasadíme do jiných řetězců, můžeme v něm objevit jiné funkce.²⁴⁶ (K problematice kontextu v dějinách umění viz kap. 4.4.2.) Derridova znaková anti-ontologie je tedy opět v úvaze klíčová a je vyslovena ve slavném bonmotu „*il n'y a pas de hors-texte*“ (neexistuje nic mimo text, není žádný mimo-text), tj. umělecké dílo a kontext jsou obojí textem, jsou stejně složité a nelze vysvětlit jedno druhým.²⁴⁷ Tím nechce říci nic jiného, než že člověk nemá přístup k nějakému samostatnému transcendentálnímu označovanému, že existence něčeho „za“ textem je mýtus, který nelze nijak ověřit ani vyvrátit. Tudiž i kontext, považovaný za vnější jazyku jako to zcela jiné, označované, které může text dokládat a verifikovat (reálný svět, historie, nevědomí), není zcela oddělitelný od jazyka, je protkán strukturou písma.²⁴⁸

Derrida tak ani ve svém pokusu neplánuje dosáhnout nějakého exteriorního Archimédova bodu mimo filosofii a metafyziku, nějakého před-jazykového či mimo-textuálního a ne-dějinného bodu. Jsme vždy již zasazeni do spletné sítě vztahů (historických, sociálních, jazykových etc.) a v tomto smyslu chápe skutečnost jako text (*archi-text* či textualitu skutečnosti),²⁴⁹ a proto „není žádný mimo-text“. Není tak možné cokoli říci o světě „za“ Rousseauovými texty, jelikož je již navždy pryč. Také jediný Rousseau, kterého můžeme poznat, je ten zaznamenaný v Rousseauových textech. A co

²⁴³ DERRIDA 1993, 279.

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ Ibidem, 287.

²⁴⁶ Ibidem, 286–287.

²⁴⁷ DERRIDA 1967a, 227.

²⁴⁸ DERRIDA 1993, 292.

²⁴⁹ CAPUTO 1997, 79.

více: Derrida je ve svém postoji fundamentální natolik, že prohlašuje, že žádný původní Rousseauův svět, ani sám Rousseau jako původní „označovaný“, stojící „za“ textem, nikdy plně nebyli. Rousseau i svět, v němž žil, byli vždy textového charakteru, nikdy nebylo nic než písmo.²⁵⁰ Takové prohlášení zní nanejvýš provokativně. Ovšem s předporozuměním Derridova pojetí skutečnosti, strukturované prostředkováním, jeho diferanční ontologii ne-přítomnosti a věčného odložení původu, ho nemůžeme interpretovat tak, že by filosof popíral skutečnou existenci Rousseaua a že by si snad myslel, že je jen postavou v knize. Říká tak jen znovu to, že i Rousseauův skutečný život byl strukturován podle principů mediace, diferance a tím, co nazývá písmem. Opakuje tedy pouze své tvrzení, že realita je vnímána textuálně jako síť složitých diferančních vztahů a pohybů a že není možné získat přístup k čisté a nezprostředkované realitě, jelikož si ji vždy textualizujeme; vnímáme i myslíme diferanci čili „textově“. Opakuje, že člověk (Rousseau) neexistuje v nějakém integrálním vakuu jako uzavřený subjekt, že všechny jeho činy, vztahy k jiným lidem, vlastnosti etc. existují vždy v rámci různých sítí „textů“, jež nejsou statické. Uvedená tvrzení o Rousseauovi jako „textu“ tak vycházejí z neustále opakované premisy, že zkušenost je znakově filtrována – skrze síť diferancí. S tímto předpokladem potom nelze udělat tlustou čáru mezi světem jazyka a skutečným světem, mezi textem a kontextem. *Archi-écriture* totiž obývá oba světy, působí i v reálném světě – který je myslí nezachytitelný, přítomnosti vždy díky znakovému zprostředkování uniká. Metafyzika přítomnosti nás podle Derridy naučila zapomenout na zprostředkovanost, bez níž zůstávají jen čisté sebeidentické entity, které jsou však ve skutečnosti heterogenní, utkány z diferencí, a to jak Rousseau ve svých *Confessions*, tak skutečný Rousseau, který sám sebe i své okolí vnímal, prožíval, myslel etc. přes „znakové síto“.²⁵¹

Anti-epistemologická rovina čtení: aporie a jejich předpoklady

Klasickou analýzou, využívající všech interpretativních metod, nezbytných pro jednotlivé obory, tedy Derrida uspokojen není a přidává tak druhou rovinu, a sice onu anti-epistemologickou četbu, jejíž základní posun v epistemologii oproti klasickým metodám, používaným pro první rovinu čtení, jsme naznačili v předešlém odstavci. Na

²⁵⁰ „(...) il n'y a jamais eu que de l'écriture; il n'y a jamais eu que des suppléments, des significations substitutives qui n'ont pu surgir que dans une chaîne des renvois différentiels (...)“ (... vždy bylo jen písmo, vždy byly jen suplementy, substitutivní významy, které mohly vystoupit jen v řetězci diferančních referencí...). (DERRIDA 1967a, 228.)

²⁵¹ BRADLEY 2008, 111–114.

možnost dekonstruktivního pohledu upozorní vždy na prvním místě aporie, neřešitelný rozpor uvnitř logického celku, jak měl ukázat rozbor textů Jean-Jacquesa Rousseaua. Rozpoznáme-li tedy v textu protirečící si teze, začneme se hlouběji zabývat tou, která je v rámci analyzované logiky zasunuta do pozadí. Zde vidíme další významnou charakteristiku: dekonstrukce je dissymetrickou strategií; poté, co detekuje opoziční teze, nechce je nijak smířit a uvést v harmonii (viz kap. 5.2). Nicméně jelikož je diferenční pohyb vždy „násilným“ krokem vůči nerozlišenosti a význam vzniká jen na základě vymezení vůči své opozici,²⁵² ani anti-epistemologické čtení není v konfliktu nikdy neutrální, nýbrž se zaměřuje na dosud opomíjené, marginalizované či ignorované teze rozporu.²⁵³

Aporie lze považovat za důkaz heterologického založení skutečnosti; takovouto alteritní podstatu každé identity (která je tedy vlastně ne-identitou) nazývá jeden z nejpřednějších Derridových interpretů, Rodolphe Gasché, *infrastrukturami*.²⁵⁴ Těmi míní vnitřní strukturace, a tedy možnost nejednotnosti každého textu; taková vnitřní roztržičnost teprve umožňuje menší struktury a náhodné vnitřní pohyby, díky nimž je kontradikce textu možná.²⁵⁵ Derrida Gaschého infrastruktury sice nazývá jednoduše strukturami – *structure signifiante* (označující struktura) –, avšak míní jimi právě toto zakládající pole, ustavené pohybem diferance, pole, jež plodí alteritu, a tak i rozvrh pro heterogenní uspořádání, pro možnost konfliktu.²⁵⁶ Dekonstrukci tak můžeme spolu s Gaschéem vnímat jako „*pokus vysvětlit řadu zásadních kontradikcí ve filosofickém diskursu na základě infrastruktur*“.²⁵⁷

Výchozí pozice dekonstrukce a exorbitant

Počátek dekonstruktivního čtení se tedy spouští ve chvíli, kdy je odhalena logická aporie. S vyhledáváním takových rozporů je třeba začít, „*kdekoli se nacházíme*“.²⁵⁸ Dekonstrukce svůj počátek racionálně odůvodnit nedokáže, a jsme tak odkázáni na určitou historickou nutnost. Rozhodnutí, proč si Derrida vybral ke svým analýzám zrovna Rousseaua, není ospravedlnitelné ani nijak racionalizovatelné. Myšlenka inherentní suplementarity skutečnosti ho totiž napadla zrovna při četbě Rousseaua, jako

²⁵² GASCHÉ 1997, 137.

²⁵³ CAPUTO 1997, 79.

²⁵⁴ GASCHÉ 1997, 142.

²⁵⁵ *Ibidem*, 142.

²⁵⁶ *Ibidem*, 153–154.

²⁵⁷ *Ibidem*, 163.

²⁵⁸ „*Il faut commencer, quelque part où nous sommes.*“ (DERRIDA 1967a, 233.)

by se udála sama.²⁵⁹ V tomto smyslu lze říci, že dekonstrukce pracuje „*radikálně empirickým způsobem*“.²⁶⁰ Uskutečňuje se totiž z „objektu“, z textu, a nikdy tak není nějakou „*vědomou kalkulací «subjektu»*“.²⁶¹ Proto si takové místo nemůžeme sami určit: výchozí místo je arbitrérní, přichází z „vnějšku“, nikoli racionálním rozhodnutím.

Nyní, když již víme, že dekonstrukce nastává promýšlením aporie uvnitř diskursu, je nezbytné ujasnit si, z jaké pozice vlastně dekonstruktivní čtení k analyzovanému textu přistupuje, tedy v jakém vztahu dekonstrukce vůči tradičnímu metafyzickému diskursu vystupuje (tuto tezi využijeme v kap. 5.2). Dekonstrukce zaujímá tzv. *exorbitální* pozici, jež není ani zcela exteriorní vůči metafyzické tradici, ale zároveň již není jeho součástí.²⁶² Čtení je ex-orbitální, čili vybočující mimo oběžnou dráhu, mimo tradiční hranici či míru.²⁶³ I když již svým názvem exorbitální pohyb čtení „vybočuje“, neznamená to přímo, že by vybočilo a zaujalo pozici mimo text či diskurs; je to zásadně vnitřní analýza, bez ambicí po transcendentním pohybu k nějakému vnějšímu nadhledu. Dekonstrukce je tedy *operace imanentní textu* (a tedy i metafyzické tradici). Zároveň však pozice exorbitantu neznamená tematickou nebo formální uzavřenost. Dekonstruktivní čtení zůstává uvnitř klasických diskursů a textů, aniž by však – jak to činí klasické kritické teorie – texty formálně či tematicky uzavírala. Jistá *transgrese*, vykročení z metafyzického diskursu, je tedy pro dekonstrukci stejně zásadní jako setrvání v něm.²⁶⁴

Tuto pozici – na jedné straně metafyzickému diskursu ne-vnější, na druhé však transgresivní, užívající stejný jazyk i pojmy, a zároveň pokoušející se o nové koncepty, přirovnává Derrida k „*jakémusi kruhu*“ (*sorte de cercle*),²⁶⁵ který však není čistým kruhem. Opět tím zdůrazňuje, že dekonstrukce není destruktivním skončováním s tradicí, nýbrž že se musí nutně v některých bodech s tradicí prorůst – například právě v jazyce a pojmech. „*Bylo by nesmyslné činit tak bez konceptů metafyziky, protože prostě takový jazyk – ani syntaktický, ani lexikální –, který by byl cizí těmto dějinám, není.*“²⁶⁶ Vztah mezi dekonstrukcí a metafyzikou přítomnosti, jako zapuštění dekonstrukce do metafyzického diskursu, a zároveň jako její pnutí směrem ven, nazývá

²⁵⁹ Derrida říká, že se text sám dekonstruuje – „*ça se déconstruit*“ (NIAL 2004, 11–12).

²⁶⁰ BRADLEY 2008, 115.

²⁶¹ GASCHÉ 1997, 171.

²⁶² DERRIDA 1967a, 231–232.

²⁶³ Z tohoto významu se ve francouzském jazyce vyvinul i přenesený význam *exorbitant* jako nadměrný, přemrštěný, přehnaný.

²⁶⁴ GASCHÉ 1997, 163.

²⁶⁵ DERRIDA 1967b, 412.

²⁶⁶ *Ibidem*, 412.

Derrida právě *jakýmsi kruhem*. Jak upozorňuje Gasché, jde o strukturu nikoli nepodobnou Heideggerově hermeneutickému kruhu, do něhož se musí vstoupit tím správným způsobem.²⁶⁷

Zapojení infrastrukturního pojetí konceptu

V čem tedy dekonstrukce vybočuje z metafyzického diskursu a v čem je v něm zapuštěna? Jak již bylo řečeno, dekonstrukce nastává v okamžiku, kdy se v textu ukážou logické kontradikce. Dekonstrukce pak dále pracuje s pojmy v textech (viz níže), což si vyžaduje, aby byla kritika pevně zasazena do tradičního pojmosloví. Dekonstruktor si musí uvědomovat tradiční metafyzické pojetí konceptu jako v sobě uzavřené, sebeidentické jednotky, která se tvoří vždy jen v hierarchicky uspořádané opozici. Od takového pojetí pojmu se však musí v druhém kroku odklonit v duchu derridovské anti-epistemologie a důsledně sledovat všechny její implikace. Ta ovšem nepřipouští možnost chápání konceptu jako samostatné atomizované jednotky, považuje totiž pojem za syntaktickou součást celého systému, součást hry diference, která v sobě nese jako živý organismus celý tento systém, celé metafyzické myšlení. Pojem se tak ukazuje jako bytostně heterogenní, vnitřně dále strukturovaný, a tedy nestojící soběstačně jako oddělený atom a samostatný svět sám pro sebe.²⁶⁸ Dekonstruktor tedy nalézá nové uspořádání konceptu: infrastrukturní a vnitřně různorodé.

Derrida nazval dekonstruktivní pohyb, pracující se „starými“ koncepty a setrvávající tak v metafyzickém diskursu, pohybem ve zvláštním kruhu, pohybem, který je zároveň transgresivní v tom, že napadá samotné pojetí konceptu a odhaluje jejich infrastrukturní vnitřní uspořádání.²⁶⁹ Tuto dosud skrytou různorodost identity, s níž tradiční myšlení vždy počítalo jako s homogenní jednotkou, nazývá Derrida mj. *přízraky* či *duchy* (*phantômes*),²⁷⁰ čili přízraky různosti či „jiného“, jenž byl vytlačen vně systém. Přízrak „jiného“ však v systému stále je. Vynesení přízraků na povrch by pak do systému přineslo zcela jinou logiku, což také dekonstrukce činí.²⁷¹ Abychom si mohli tento zobecněný náhled představit na konkrétnějším příkladě, vzpomeňme si na problematiku písma. Pokud budeme metafyzický koncept chápat jako ustavený diferencemi, čili ustavený jinými pojmy systému, a nikoli pevně srostlý kolem nějaké

²⁶⁷ GASCHÉ 1997, 164.

²⁶⁸ Ibidem, 165.

²⁶⁹ GASCHÉ 1997, 166.

²⁷⁰ Např. DERRIDA Jacques, *La dissémination*, Paris: Édition du Seuil, 1972, 178, 393 etc.

²⁷¹ GASCHÉ 1997, 167.

své esence, proměňuje se celá skutečnost. Promění se i „starý“ pojem písma, jak jej běžně chápeme v rámci metafyzické tradice – jako odvozenou formu řeči a jako prostředníka významu. Hierarchie mezi pojmy hlas-písmo může být obrácena a obsah pojmu písmo se může stát pro Derridu metaforou celé skutečnosti. Nový význam pojmu *písmo* (které pro odlišení od původního metafyzického významu Derrida nazve *pra-písmem – archi-écriture*, a nazývá ho „pojmem-nepojmem“) tedy vynáší na povrch svou dosud skrytou fasetu, jež žila dosud jako přízrak. Staré pojmy jsou tak obnoveny zevnitř – dekonstrukce odhaluje jejich alteritu; operuje tak v rámci metafyzického diskursu, a zároveň transgresivně vykračuje ven.²⁷²

Ex-orbitální pozice je tedy výhodným místem pro dosažení hranice mezi interioritou metafyzického diskursu a jeho exterioritou. Umožňuje tak uskutečnit hlavní cíl dekonstrukce: pokusit se pronikat na hranice *myslitelného* a *ne-myslitelného* („*passage à limites*“, „*passage à frontières*“)²⁷³ a odhalit myslitelnost jako instituci filosofického diskursu racionality, která je až do tohoto odhalení přirozeným a neviditelným živlem diskursu.²⁷⁴ „*Strategie dekonstrukce (...) dovoluje mluvit ještě i tam, kde ‚naposled‘ již není co říci, protože absolutní diskurs je tu završen.*“²⁷⁵

Na počátku dekonstruktivního čtení stojí otázka po kontradikcích v textu, které nikdy nebyly považovány za kontradikce – bez obtíží si žily ve filosofickém diskursu, aniž by byly dosud vyneseny na světlo. Dekonstruktivní četba na ně však poukáže a s těmito heterogenními pohyby uvnitř metafyziky a jejích konceptů dále pracuje.²⁷⁶ Derrida představuje pozici dekonstrukce jako ex-orbitální, která na jedné straně náleží do metafyziky přítomnosti, a zároveň je pnutím ven z jejího orbitu (není však zcela excesivní, stojící mimo tradiční filosofické myšlení).²⁷⁷

²⁷² V tomto smyslu nazývá Derrida dekonstrukci „*paleonymickou strategií*“ (Ibidem, 167).

²⁷³ CAPUTO 1997, 81.

²⁷⁴ Vincent B. LEITCH, *Deconstructive criticism. An Advanced Introduction*, New York 1983, 28.

²⁷⁵ Miroslav PETŘÍČEK, *Myšlení o divadle II. Gadamer, Arendtová, Ricoeur, Derrida*, Praha: Hermann & synové, 1993, 120.

²⁷⁶ GASCHÉ 1997, 174–175.

²⁷⁷ DERRIDA 1967a, 231.

III. Dekonstrukce v dějinách umění

3.1 Dekonstrukce jako kritická praxe

Následující kapitoly se pokusí rozvést téma aplikace dekonstrukce a ukázat, že Derridovy dekonstruktivní četby nebo např. Gaschého teoretické zpracování Derridovy dekonstrukce sloužily pro historiky umění většinou spíše než jako metodologický návod jen jako často nepřímá, volná inspirace. S důslednějšími verzemi „aplikované“ dekonstrukce se pak setkáváme především v literární vědě,²⁷⁸ která navíc aplikacím v dalších humanitních disciplínách chronologicky předcházela. Fascinace dekonstrukcí v literární vědě tvoří tedy závažný historický okamžik pro přijetí konceptu dekonstrukce (ať už je jí míněno cokoli) jako kritické praxe vůbec a pro rozšíření tohoto způsobu myšlení do dalších humanitních oborů. Tento prvotní náhled, jež učinil okruh literárních vědců na Yaleově univerzitě v 70. letech ve Spojených státech, pak pochopitelně další disciplíny svou interpretací a vybranými motivy značně ovlivnil. Také do historie umění pronikla dekonstrukce částečně touto nepřímou cestou – prostřednictvím amerického literárního kriticizmu, nejvíce pak skrze dílo Paula de Mana.²⁷⁹

Je rovněž příznačné, že většina historiků umění, o kterých pojednají následující kapitoly, má společné myšlenkové zázemí a z něj vycházející metodologické východisko: strukturalismus, sémiotika a jazykový obrat. Tato uměleckohistorická škola, těsně spjatá s lingvistikou a literárním kriticizmem, přirozeně intelektuální dění na půdě svých inspirátorů sledovala, a postupně se skrze Jonathana Cullera a dalších literárních kritiků seznamuje s derridovským myšlením a organicky ho vplétá do svého bádání.²⁸⁰

²⁷⁸ Jonathan CULLER, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca / New York: Cornell University Press, 1982, 229. Za takové přímé následníky dekonstrukce je považován především Paul de Man nebo Walter Michael (později však poukážeme na značný myšlenkový posun i u Paula de Mana). Čistokrevná a rigidní derridovská aplikace dekonstrukce, jakási demonstrativní ukázka metody, však chybí, a podle Derridovy myšlenky iterability je také nemožná.

²⁷⁹ Raman SELDEN, *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 8. From Formalism to Poststructuralism*, Cambridge / New York / Melbourne / Madrid / Cape Town: Cambridge University Press, 2008, 177.

²⁸⁰ Jonathan CULLER, např. „The Mirror Stage“ in: Jonathan CULLER Jonathan, *The Pursuit of Signes*, London / New York: Routledge, 1981, 172–187; Culler se zabývá vlivem dekonstrukce na literární vědy v monografii *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca / New York: Cornell University Press, 1982.

Mezi tyto historiky umění patří například Donald Preziosi, jenž byl jedním ze zásadních představitelů amerického jazykového obratu a dekonstrukce.²⁸¹ Kromě dějin umění vystudoval rovněž literární vědu a lingvistiku. V letech 1968–1973 pobyl na samotné Yaleově univerzitě. Přestože toto období derridovskému obratu na Yaleu teprve těsně předcházelo – Derrida začíná na Yaleu přednášet v roce 1976, stejného roku vychází i anglický překlad *Gramatologie* –, již za Preziosova působení zde však působily zakládající osobnosti a již tehdy zde bylo rozšířeno kontinentální strukturalistické a poststrukturalistické myšlení (především Roland Barthes, Michel Foucault), které jsou derridovskému myšlení značně blízké.²⁸² Preziosi se později seznamuje s Derridovými texty a ve svých dílech ho nadále cituje a celkový derridovský étos je z jeho děl patrné. Preziosi tedy dospívá k derridovské inspiraci patrně iniciačně jak skrze americkou literární dekonstrukci, tak čte i samotného Derridu a samostatně s jeho myšlenkami pracuje a přisvojuje si ho (k dekonstrukci v díle Donalda Preziosiho blíže viz kap. 4.4.1).

Dále lze v této souvislosti jmenovat Normana Brysona, jenž byl také vyškolen ve strukturalistické sémiotice, a ve svých dílech odkazuje na Jonathana Cullera a jeho zprostředkování Derridy v díle *On Deconstruction*,²⁸³ i přímo na Derridovy texty.²⁸⁴ Všímá si rovněž historiků jazykového obratu, například Haydena Whitea a Dominicka LaCapry.²⁸⁵ (K Normanu Brysonovi dále viz kap. 4.4.2.) Dekonstrukci vstřebává v rámci svého sémiologického projektu a její vliv se nezdá být tak přímý jako v ortodoxních textech Donalda Preziosiho (viz kap. 4.4.1, 4.4.2).

Michael Ann Hollyová vystudovala kromě dějin umění také historii a působila v řadě institucí také jako historička.²⁸⁶ Inspirace naratologií a jazykovým obratem v historických vědách (Frank Ankersmith, Hayden White etc.) je z jejího díla zřejmá. Kromě těchto historiků často cituje Derridu, Barthesa a Lacana (k Michael Ann

²⁸¹ Donald PREZIOSI, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, London / New Haven: Yale University Press, 1989; Donald PREZIOSI, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford History of Art, Oxford / New York: Oxford University Press, 1998; Donald PREZIOSI, *Brain of the Earth's Body. Art, Museum and the Phantasms of Modernity*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press, 2001; PREZIOSI Donald, *In the Aftermath of Art, Ethics, Esthetics, Politics*, New York, London: Routledge, 2006.

²⁸² Art BERMAN, *From the New Criticism to Deconstruction. The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*, Chicago: University of Illinois Press, 1988, 171–172, 223.

²⁸³ Norman BRYSON, „Art in Context“, in: Ralph COHEN (ed.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville : University of Carolina Press, 1989. Český překlad Lucie Vidmarová, „Umění v kontextu“ in: KESNER 2005, 268.

²⁸⁴ Norman BRYSON, „Umění v kontextu“, in: KESNER 2005, 274, 284.

²⁸⁵ *Ibidem*, 263, 271.

²⁸⁶ <http://web.ceu.hu/sun/SUN%202001/Descriptions/CVs/2001holly.htm>, vyhledáno 10. 11. 2011.

Hollyové dále viz kap. 4.4.4). Zájmu o jazyk dějin umění se mohla inspirovat od svého učitele, Michaela Baxandalla. Jejím odborným zájmem je rovněž literární kriticismus.²⁸⁷

William J. Thomas Mitchell (nar. 1942) je na Univerzitě v Chicagu profesorem dějin umění a anglického jazyka, od roku 1978 je také redaktorem humanitně vědního časopisu *Critical Inquiry*, jehož hlavním tématem je kritická teorie a literární věda (W. J. T. Mitchellovi dále viz kap. 4.4.4).

Historikové umění, kteří byli zároveň (či především) uměleckými kritiky, se zabývali současnou uměleckou praxí, a zároveň měli blízko k literárnímu kriticismu. Derridovu filosofii používali mj. jako paralelu k postmodernismu či postmodernímu umění. Rosalind Kraussová byla například ovlivněna širokou plejádou filosofických impulzů: Mauricem Merleau-Pontym, Jean-Francoisem Lyotardem, Jacquesem Lacanem, Georgem Bataillem, Rolandem Barthesem a mezi nimi i Derridou.²⁸⁸ (K Rosalind Kraussově blíže viz kap. 4.4.4.) Umělecký kritik a historik umění, Craig Owens (1950–1990), přímo na Yaleu přednášel; celé jeho dílo je od základu prochnuté Derridou, Foucaultem a Lacanem.²⁸⁹ (K Owensovi dále viz kap. 4.4.4.)

Jen z tohoto výčtu vyplývá, že je zapotřebí se alespoň v krátkosti zmínit o této „americké metodologické dekonstrukci“, tedy o interpretačním posunu, na němž se největší měrou podílela právě yaleská literární škola. Byl to navíc vlastně zcela první přímý a systematický pokus o instrumentální využití dekonstrukce do jiné než filosofické oblasti, první čisté využití dekonstrukce jako metodologie pro kritickou praxi.²⁹⁰ Překvapivě jsou to Spojené státy, které domestikovaly tento původně francouzský výdobytek, a nikoli sama Francie. Ta Derridovu teorii takto systematickým a pragmatickým způsobem nikdy nepřijala.²⁹¹ Také historikové umění, jež jsem pro tuto práci vybrala, jsou proto Američané (do evropských dějin umění se pak dekonstruktivní myšlení dostává zpětně díky americké či anglo-americké inspiraci).

Konkrétní důvody amerického úspěchu a proměny přijaté metody se pokusí nastínit následující kapitola. Co se týká úspěchu metody u amerických historiků umění,

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ David CARRIER, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. From Formalism to Beyond Postmodernism*, Westport: Greenwood Publishing Group, 2002, 47.

²⁸⁹ Craig OWENS, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1992.

²⁹⁰ Od této chvíle můžeme již používat termín dekonstruktivní metodologie zcela legitimně a bez uvozovek, jak jsme činili v předchozích kapitolách v souvislosti s Derridovými texty. Překlenutí Derridových zvyklostí čtení textů v metodologii literární vědy je patrně další kapitolou intelektuálních dějin.

²⁹¹ Peter BRUNETTE / David WILLS (ed.): *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, Cambridge / New York / Oakleigh: Cambridge University Press, 1994, 30.

základní historická souvislost se zdá být především v předchozím metodickém zakořenění určité větve amerických dějin umění – té, která byla již daleko dříve silně ovlivněna lingvistickým strukturalismem a sémiotikou. Lze uvažovat i o dalších důvodech, jak navrhnou následující podkapitoly.

Po tomto historickém přehledu o přijetí dekonstrukce do metodologie humanitních věd (kap. III.) bude následovat již samotný rozbor konkrétních metodologických pravidel v dějinách umění, které jsou spojovány s dekonstrukcí – a to jak na metadiskursivní rovině, tedy v sebereflexi dějin umění ve svých učebnicích a příručkách o metodologii (4.1), tak také v dílech několika vybraných historiků umění (4.4), na nichž se pokusím obecné sledovat podrobněji, zdůraznit některé motivy a ukázat konkrétní podobu a aplikovatelnost obecných metodických tezí a jejich těsnou souvislost a prolnutost s jinými teoriemi.

3.2 Americká domestikace dekonstrukce v literární vědě

Hlavním impulsem pro zájem o dekonstrukci mělo zajisté samotné působení Jacquesa Derridy na americké půdě. Richard Rorty vzpomíná na jeho první vystoupení ve Spojených státech s konferenčním příspěvkem *Structure, sign and play in the discourse of the human sciences* v roce 1966 na Univerzitě Johna Hopkinse v Baltimoru.²⁹² Derridova filosofie však ve Spojených státech zapustila hlubší kořeny až o deset let později, když začal úzce spolupracovat s Yaleovou univerzitou, konkrétně s katedrou literární vědy, jejímiž hlavními osobnostmi byli Paul de Man, Geoffrey Hartman, Harold Bloom, J. Hillis Miller a další. Ve stejném roce, kdy začíná Derridovo yaleské působení, v roce 1976, vyšel také anglický překlad Derridovy *Gramatologie*.²⁹³ Derrida pak na Yaleu pravidelně hostoval až do počátku osmdesátých let a stal se ústřední

²⁹² Richard RORTY, „Deconstruction“ in: *The Cambridge History of Literary Criticisms. From Formalism to Poststructuralism*, 166.

²⁹³ Jacques DERRIDA, *Of Grammatology*, anglický překlad: Gayatri Chartravorty Spivak, Baltimore – London: John Hopkins University Press, 1976. Prvním překladem do angličtiny byla ale již o tři roky dříve kniha „*Speech and Phenomena*“ and other Essays on Husserl's Theory of Signs (překlad David B. Allison, Evanston: Northwestern University Press, 1973), která však u literárních vědců ani historiků umění nezaznamenala významnější pozornosti. Poté následovaly překlady díla *Écriture et la différence: Writing and Difference* (překlad Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978). Poté vycházely překlady téměř každým rokem. Derridovy publikace zabývající se uměním vyšly se značným zpožděním: *The Truth in the Painting* (překlad Geoffrey Bennington / Ian McLeod, Chicago / London: Chicago University Press, 1987) a *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins* (překlad Pascale-Anne Brault / Michael Naas, Chicago / London: University of Chicago Press, 1993).

postavou a inspirací tzv. yaleské literární školy, kterou tvořili zmiňovaní američtí kolegové a jejich žáci (především žáci Paula de Mana).²⁹⁴

Úspěch Derridova myšlení u yaleských literárních vědců a kritiků bývá spojován jak s Derridovým zájmem o literaturu, poezii, jazyk, *écriture* a vztah písma a slova, ale rovněž s historickým vývojem vlastních kritických metod, které se v yaleském prostředí praktikovaly.

Výuka byla založena především na přístupu nového kriticismu,²⁹⁵ jenž cvičí literární kritiky a vědce v tzv. „close reading“,²⁹⁶ tedy v technice detailního a pozorného čtení literárního díla, která je dekonstruktivnímu čtení v určitém ohledu blízká – v jádru obou přístupů leží na prvním místě práce s konkrétním textem a pozornost vůči zdánlivým detailům, rozporům a dvojznačnostem, a také zájem o tropické posuny. Společným rysem je pak také ono oddělení či uzávorkování autora od díla – právě biografii autora a jeho psychologickým profilem a intencemi se v jiných literárněvědných přístupech dílo často vysvětlovalo. Nový kriticismus se však nesnaží dopátrat toho, co chtěl autor říci, nýbrž se pokouší postihnout vnitřní fungování díla samého a jeho „organickou jednotu“.²⁹⁷ I přes protichůdné epistemologické založení – dekonstruktivní přístup například žádnou „organickou jednotu“ nenabízí, spíše naopak nekonečnou heterogenitu na všech rovinách – je zájem o derridovský způsob čtení zcela logický.

Navíc se v prostředí Yaleu vedle dlouhé tradice nového kriticismu těšili značné pozornosti francouzští autoři jako např. Michel Foucault, Roland Barthes nebo Jacques Lacan, kteří se značně vymykali strukturalismu ve zpragmatizované podobě, jak ho na krátkou dobu přijal americký literární kriticismus.²⁹⁸ Tito autoři měli strukturalistické

²⁹⁴ Richard RORTY, Deconstruction in: Raman SELDEN, *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 8. From Formalism to Poststructuralism*, Cambridge / New York / Melbourne / Madrid / Cape Town: Cambridge University Press, 2008, 167.

²⁹⁵ New criticism – nový kriticismus – je přístup v literární vědě, který se vyvinul ve Spojených státech ve třicátých a čtyřicátých letech. Zaměřuje se na samotné umělecké dílo, jeho specifický charakter a význam. Všímá si nejednoznačnosti díla, paradoxů a jeho „poetickou funkci“, řečeno s Romanem Jakobsonem. Cílem takového pozorného čtení by mělo být hlubší pochopení významu díla a jejich validnější interpretace. (Jonathan CULLER, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford / New York: Oxford University Press, 1997, 122–123.)

²⁹⁶ Paul DE MAN, *The Resistance to Theory*, London/ Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002 (první vydání 1986), 118–119.

²⁹⁷ RORTY in: SELDEN 2008, 173.

²⁹⁸ BERMAN 1988, 4. Mezi pragmatiké pojetí strukturalismu, který měl nový kriticismus empiricky zaštitit a poskytnout vědeckou – lingvistickou – platformu, zahrnuje Berman např. Roberta Scholese, Terence Hawese a Phillipa Pettita.

kořeny,²⁹⁹ ale v jistý moment se z nich začali vymaňovat a ubírat jiným směrem, který lze dnešní terminologií nazvat poststrukturalismus.³⁰⁰ Jiným originálním počinem, který zapůsobil na yaleské prostředí, byla postupná konstituce *teorie čtenáře* literárního teoretika Jonathana Cullera,³⁰¹ který na Yaleu přednášel v roce 1975. Vedle strukturalistické teorie se postupně čím dál více zabýval tehdejšími francouzským (Maurice Merleau-Ponty, Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault) a německým myšlením (Robert Jauss, Wolfgang Iser). Výsledkem Cullerova myšlenkového vývoje je tzv. *teorie čtenáře (reader theory)*, jež byla inspirována všemi zmiňovanými myšlenkovými okruhy a svým výsledným étosem se přibližuje poststrukturalistickým pozicím.³⁰² Do konečné podoby své teorie čtenáře vkládá i myšlenky Jacquesa Derridy, když přesouvá významotvornou roli z autora a textu na čtení a čtenáře; význam věty nespočívá v ní samotné, v její pravdě, jež čeká na odhalení, ale ve vývoji a posunech, které nechávají význam vyrůst. Čtenář přizpůsobuje text diskursům, v nichž žije, kontextům, které zná, tedy si ho přizpůsobí tak, aby mu dával nějaký smysl.³⁰³ Význam díla je tak „vraisemblable“, pravdě-podobný.³⁰⁴ Culler se pak zaměřuje na to, jak k této koherenci, kterou si čtenář vytváří, dochází.³⁰⁵

Vidíme tedy, že měl Derrida na Yaleově univerzitě značně předpřipravenou půdu. Derridův otevřený zájem o poezii a literaturu navíc k aplikaci dekonstrukce na literární texty přímo vybízel. Yaleští literární kritikové se této příležitosti chopili a prvně tak dekonstrukci pojali jako metodu a kritickou praxi.³⁰⁶ V čele této skupiny stál již zmiňovaný Paul de Man, který se ještě před setkáním s Derridou zabýval kritikou nového kriticizmu, americké literární vědce a kritiky nabádal k ústupu od tradičního amerického „ahistorického a afilosofického přístupu“,³⁰⁷ tendujícího k pozitivismu a

²⁹⁹ Peter MICHALOVIČ / Vlastimil ZUSKA, *Znaky, obrazy a stíny slov. Úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, 164, 181, 360.

³⁰⁰ Jonathan Culler například věnoval celou monografii Rolandu Barthesovi: Jonathan CULLER, *Roland Barthes*, London/ New York: Oxford University Press, 1983.

³⁰¹ Jonathan Culler (nar. 1944) se primárně zabýval strukturalismem (teorii strukturalismu se pak podrobně věnoval např. v díle *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. London/ Ithaca: Routledge, Cornell University Press, 1975; *Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca: Cornell University Press, 1983; *Saussure*, London – Brighton: Harvester, 1976).

³⁰² Berman Cullerovu teorii charakterizuje jako „transformaci strukturální teorie a evropské recepční teorie barthesovským náhledem“, která se posouvá směrem k poststrukturalistickým pozicím (BERMAN 1988, 147).

³⁰³ CULLER 1981, 54.

³⁰⁴ Ibidem, 65.

³⁰⁵ Ibidem, xxi.

³⁰⁶ BERMAN 1988, 211.

³⁰⁷ RORTY in: SELDEN 2008, 177.

analytické filosofii, a příklonu k „evropským metodám“,³⁰⁸ jimiž měl na mysli pro kontinentální (tj. evropské) myšlení typické dědictví heideggerovské a gadamerovské tradice hermeneutické fenomenologie.³⁰⁹ Proto ani v případě tohoto literárního teoretika, který se postavil proti americké majoritní teorii a metodologii humanitních věd a propagoval nepopulární „evropské“ myšlení,³¹⁰ není náhodou, že se stal horlivým zastáncem a popularizátorem Derridovy filosofie, hluboce zakořeněné v kontinentální heideggerovské tradici.

Prvním významným výsledkem Derridovy spolupráce s profesory Yalesovy univerzity byla publikace *Deconstruction and Criticism* (1979).³¹¹ V ní můžeme identifikovat hlavní teoretické i praktické výstupy dekonstrukce pro literární teorii. Autoři v předmluvě sice hlásají, že se nejedná o žádný manifest – neusiluje něco manifestovat, ukazovat –, nýbrž jde o soubor esejí, které se – inspirovány Derridovou filosofií – zabývají stejnými problémy: situací tehdejšího kriticismu, „*důležitostí či silou literatury*“³¹² a pokoušejí se o novou teorii kriticismu, tj. teorii komentářů, jež se nesnaží dílo vyložit a vysvětlit, nýbrž pouze komentovat s vědomím mezery, nekonečně hluboké propasti mezi dílem a jeho kritickým zpracováním.³¹³ Konkrétně pak rozvinuli úkol dekonstrukce především v odhalování rétorických strategií a tropických posunů, které zaplňují nerozhodnutelé místo,³¹⁴ a tím ukázali sílu jazyka a neslučitelnost s převažujícím přístupem redukující slovesné umění na problém významu.³¹⁵ Ve svých esejích autoři hledají kontradikce vybraných textů, jimiž odhalují, že význam není vždy koherentní a bezrozporná jednota, která bývala očekávaným cílem metody nového kriticismu i celé tradice literárního kriticismu. Tyto kontradikce však autoři – stejně jako Derrida – nepovažují za nevědomé pochybení autora, ale za odhalení hranic možností jazyka. Dekonstruktivní přístup se pak v literárních textech neustále pokouší

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ Paul DE MAN, *The Resistance to Theory*, London – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002⁶ (první vydání 1986), 8.

³¹⁰ Paul de Man píše o svém raném zaujetí Heideggerem např. in: Paul DE MAN, *The Resistance to Theory*, 2002, 119.

³¹¹ BLOOM Harold / DE MAN Paul / DERRIDA Jacques / HARTMAN Geoffrey / MILLER J. Hillis, *Deconstruction and Criticism*, London/ Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979. Do tohoto sborníku byl zařazen článek Jacquesa Derridy (*Living on Border Lines*), Geoffrey Hartman (*Words, Wish, Worth: Wordsworth*), Harolda Blooma (*The Breaking of Form*), Paul de Mana (*Shelley Disfigured*) a J. Hillise Millera (*The Critic as Host*).

³¹² BLOOM/ DE MAN/ DERRIDA/ HARTMAN/ MILLER 1979, vii.

³¹³ Ibidem, viii.

³¹⁴ Rétoriku nacházíme v místě *indécibilté*, nerozhodnutosti. Zde se nemůžeme rozhodnout, kterou část upřednostnit. Rétorika nám v tomto pomůže nerozhodnutelost zakrýt – je účinným nástrojem pro potlačení logiky, a tedy i logiku určitým způsobem předchází (BERMAN 1988, 242).

³¹⁵ BLOOM/ DE MAN/ DERRIDA/ HARTMAN/ MILLER 1979, viii.

tyto limity – nekonzistence, nejasnosti, kolísavé a nerozhodnuté (a nerozhodnutelné) výpovědi – v samém jádru textu, v jazyce, identifikovat.³¹⁶ Patrně nejpropracovanější metodologii představuje Paul de Man, který je také nejvěrnější Derridovým textům.³¹⁷ Již ve svém předchozím díle *Blindness and Insight* (1971),³¹⁸ v němž se zabývá rétorikou literární vědy, odkazuje na Derridu a shrnuje, že v centru každého textu a kritických argumentů je nakonec kontradikce, že ovšem žádné alternativní cesty ke správnému vhledu (*insight*) neexistuje. Význam je souhrnný efekt vztahů mezi kontradikcemi, které mohou být různě uspořádány, ale jejich opozičnost nemůže být překročena. To se týká i literárního kritika, který si však většinou není vědom své slepoty, svých vlastních kontradikcí.³¹⁹

Kolektivní publikace představila jeden z později ustálených a často citovaných „nástrojů“ dekonstruktivní praxe, práci s binárními opozicemi a převrácení nadřazenosti autorem privilegované části této opozice (viz kap. 2.2.4).³²⁰ Paul de Man dle Derridovy kritické strategie ve své studii nehledá smír mezi opozicemi, které nachází v Shelleyho básni, či jejich syntezu – naopak mezi nimi otevírá prostor, nerozhodnutost textu zviditelňuje; kritikovi tak překlene nejasnost vždy pouze rozhodnutím, upřednostněním jedné strany rozporu.³²¹ Praktika výměny privilegované části z protichůdných možností pak tento mechanismus výstavby textu zviditelňuje. Kritik takto dává najevo, že si je vědom svého uvěznění v těch samých možnostech jazyka, jako je uvězněn autor komentovaného textu, že nevládne nějakým metajazykem, který by byl schopen jazyk analyzovat. Proto se nutně nedobírá ani nechce dobrat pravdy, jen ukazuje, že tam, kde měla být pravda, je prázdné místo, které je aporií, místem možností.³²² Kritik se do této propasti svým způsobem vrhá.³²³

³¹⁶ BERMAN 1988, 211.

³¹⁷ Ibidem, 239.

³¹⁸ Paul DE MAN, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971).

³¹⁹ Paul DE MAN, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971, 12–13, 103, 285.

³²⁰ Operaci vyhledávání aporií a opozic a jejich obrácení za účelem demonstrace textové rozpornosti používá např. Paul de Man na Shelleyho básních. Paul DE MAN, „Shelley Disfigured“, in: BLOOM/ DE MAN/ DERRIDA/ HARTMAN/ MILLER 1979, 39–69.

³²¹ Ibidem, 39–69.

³²² Aporie znamená v řečtině doslova „ne-cesta“ – je to neprůchodná slepá ulička. Ve filosofickém kontextu je aporie „neřešitelný rozpor mezi dvěma stejně dobře doloženými názory, který je založen ve věci samé a není jen paradoxní, tj. zdánlivě sporný“. Aporetické místo je tedy místo neřešitelné a rozporné. (Jan SOKOL, *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*, Praha: Vyšehrad, 1996, 272; Václav PRACH, *Řecko-český slovník*, Praha: Vyšehrad, 1998, 79.)

³²³ Obraz Marka Tansyeho s názvem Derrida Queries De Man (Derridova pře s De Manem; olej na plátně, 1990), znázorňující oba muže postrkující se nad propastí, jež lemuji skály tvořené z textů, tak získává další rozměr (viz obr. v úvodu kapitoly III).

Operaci převrácení opozic v základních rysech používá i Harold Bloom, J. Hillis Miller a Geoffrey Hartman a stává se jednou z mála charakteristických operací dekonstruktivní metody.³²⁴

Významným teoretickým příspěvkem k dekonstrukci v literárněkritickém prostředí byly později i publikace Jonathana Cullera.³²⁵ Jeho revize Derridy a jeho vlivu na literární kriticismus pak k pochopení dekonstrukce hojně využívali také historici umění (viz dále). Jako každá interpretace či teoretická monografie, i Cullerovo pojednání o dekonstrukci přináší i vlastní, posunuté významy a implikace.

3.3 Posuny americké dekonstrukce vůči dekonstrukci derridovské

Podle teoretiků amerického literárního kriticismu a dekonstrukce však během této zakladatelské fáze recepce Derridova přístupu v americkém akademickém prostředí došlo zároveň k významným proměnám dekonstrukce.³²⁶ Jak ukáže kapitola IV., tyto posuny se budou odrážet také v umělecko-historických textech. V první řadě byla – stejně jako americký strukturalismus – dekonstrukce převzata spíše jako technika, analytická metoda, praktické použití, než jako celistvá filosofie.³²⁷ Tento metodologický význam slova „dekonstrukce“ byl později humanitními vědami všeobecně přijat.³²⁸

Další posun americké dekonstrukce bývá spatřován na rovině filosofické a estetické. Zmiňme nejprve vnesení existenciálního postoje, jenž se objevuje v textech Cullera i yaleských literárních kritiků. Obecněji pak jde o zcela jiné, řekněme „americké“ pojetí subjektu – svobodného Já.³²⁹

Derridova metodologie je v Cullerově syntéze *On Deconstruction* převzata, nikoli však v jejím evropském chápání – obchází totiž některé důsledky Derridovy anti-epistemologie (jako například ne-přítomnost a věčné odkládání subjektu), a ponechává vedle sebe protichůdné fundamenty. Už v Cullerově přesunu pozornosti ke čtenáři a jeho kreativní roli při formování významu v rámci teorie čtenáře zahrnuje zároveň i prvky raného existencialismu a jeho zdůrazněném homogenním subjektu. Dekonstrukce

³²⁴ *From the New Criticism to Deconstruction*, 211.

³²⁵ CULLER 1982; CULLER 1981.

³²⁶ SELDEN 2008, 45.

³²⁷ BERMAN 1988, 206.

³²⁸ Mimo jiné právě za přispění několika hlavních interpretací, např. již zmiňované Cullerovy knihy *On Deconstruction* nebo velmi rozšířené příručky Christophera Norrisa, *Deconstruction Theory and Practice*, (NORRIS 1991).

³²⁹ BERMAN 1988, 224.

se ve Spojených státech podle Bermanovy analýzy vyvinula v jistou formu recepční teorie, která je založena na subjektivitě čtenáře.³³⁰

Derridovo prázdno či mezera je v americkém pojetí místem konstituce Já, místem svobodné vůle, osvobozeného Já. Podle Arta Bermana tak dochází k „existencializaci“ či „romantizaci“ dekonstrukce, blízké téměř až náboženskému pojetí.³³¹ Okruh otázek kolem svobodné vůle a determinace není pro Derridu nijak zásadním tématem, i když mluví obecně o volné (či svobodné) hře diferencí, což však nelze spojovat se svobodou v tradičním smyslu, nebo o vůli k psaní v jeho rané eseji z roku 1963, *Síla a význam*.³³² Zde zmiňuje v poněkud romantizujícím duchu, že například „psaní demonstruje jistou absolutní svobodu mluvy“,³³³ nebo prohlašuje, že „nám básnická svoboda umožňuje spojení s původem díla, které je skryto“³³⁴ apod. Tato částečně heideggerovská nota však v jeho pozdějším myšlení vymizí a je s ním neslučitelná.³³⁵ Americkým dekonstruktivistům však tato esej evidentně utkvěla a neustále se k ní vrací.³³⁶ S Bermanem řečeno, americká dekonstrukce si ponechává tradiční, sjednocený, koherentní a ontologicky fundamentální Já; interpretace či kritická četba je tak soukromý podnik kritika-subjektu a výsledek zůstává vždy nenaplněnou a nenaplnitelnou touhou Já po plnosti významu.³³⁷ Jak bylo již naznačeno v kapitole II., derridovská anti-epistemologie však „subjektu“ tento samostatný ontologický statut nepřisuzuje. Důraz na konstitutivní subjekt Paula de Mana nutí říci, že autor píše text, pro Derridu však není autora, je jen text. Pro de Mana jazyk prostředkuje mezi realitou a subjektem, pro Derridu je svět i subjekt tvořen jazykem.³³⁸

Posun americké dekonstrukce na estetické rovině spočívá podle Bermana v tom, že zavádí zmiňovaný fundament existenciálního subjektivismu a svobodné vůle, a také chápe jazyk jako umělecký (či estetický) objekt (v kantovském smyslu). Tedy také díky ztotožnění Derridovy poetizace jazyka s estetickým objektem se zdají být Derridovy

³³⁰ BERMAN 1988, 176.

³³¹ Ibidem, 226. Někteří z yaleských autorů se navíc přímo i zabývají náboženskými tématy, např. Hartman rozebírá koncept posvátna (Geoffrey H. HARTMAN, „Words, Wish, Morth: Wordworth“ in: BLOOM/ DE MAN/ DERRIDA/ HARTMAN/ MILLER 1979, 177–216) a Bloom kabalismus (Harold BLOOM, „The Breaking of Form“, in: Ibidem, 1–38).

³³² Jacques DERRIDA, *Násilí a metafizika*, Praha: Filosofia 2002, 139–183.

³³³ Ibidem, 145.

³³⁴ Ibidem, 146.

³³⁵ Manifestem Derridovy anti-epistemologického zlomu je trojice zásadních děl z roku 1967: *De la grammatologie*, *L'écriture et la différence* a *La voix et le phénomène* (DERRIDA 1967a, DERRIDA 1967b, DERRIDA, *Hlas a fenomén*, in: DERRIDA 1993).

³³⁶ BERMAN 1988, 210. Anglický překlad eseje vyšel hned po *Gramatologii* v rámci souboru *Writing and difference*, přel. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978.

³³⁷ BERMAN 1988, 228.

³³⁸ Ibidem, 246.

texty více kantovské.³³⁹ Kantův estetický objekt bez vlastního účelu, v němž nacházíme potěšení jen kvůli němu samému,³⁴⁰ estetické souzení osvobozené od konceptů porozumění,³⁴¹ a vyústění v radikální skepsi, bořící jistoty o poznatelnosti, čas a prostor jako mající svůj původ v lidské mysli,³⁴² všechny tyto Kantovy závěry se americkému pohledu zdají být velice blízké Derridovu myšlení. Změní-li se však pojetí subjektu, jak učinil Derrida, a odmyslíme-li si americké chápání Derridova pojetí jazyka jako estetického objektu, celá analogie, zdánlivá podobnost Derridovy *écriture* s Kantovými kategoriemi, není možná.³⁴³

První eseje yaleských profesorů literární vědy, zabývající se dekonstrukcí, si dále přisvojily derridovské propojování literárního a filosofického diskursu způsobem, který Derrida přímo na mysli neměl (byl způsoben patrně též odlišností interpretace jazyka jako estetického objektu): jeden z hlavních literárněvědných metodologických výstupů, který později ve Spojených státech zobecněl, totiž vyznívá tak, že literární vědu a kritiku lze aplikovat na čtení filosofických textů a že filosofické texty jsou vlastně svou povahou stejné jako literární texty.³⁴⁴ Literární dekonstruktivisté jsou nadšení z nových možností zahrnout do svého pole působnosti i filosofické texty a oba žánry výrazně sbližují (ještě více než Derrida) – až prolínají, používají na ně své literárněkritické oko a strategii. Tímto fundamentem se tak literární dekonstruktivisté přiblížili tehdejšímu proudu historiografie zastoupeném v první řadě Haydenem Whitem, který zdůrazňuje literárnost historických textů, jejich bytostné založení na metaforické reprezentaci (sleduje ji až k nejbazálnější úrovni – ontogenetickému vývoji člověka a jeho myšlení),³⁴⁵ a ruší tak tradiční, esenciální rozdělení literárního a historického psaní.³⁴⁶ Žurnalisticky zjednodušující odsouzení dekonstrukce tedy kritizuje argument, který však dekonstrukci náleží jen částečně: anti-filosofický estetismus, nivelizace,

³³⁹ BERMAN 1988, 213.

³⁴⁰ Immanuel KANT, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon, 1975, 52.

³⁴¹ *Ibidem*, 57.

³⁴² Tuto obecnější epistemologickou problematiku zmiňuje Kant v souvislosti se sousezením v Dodatku o metodologii teleologické soudnosti (*Ibidem*, 203–239).

³⁴³ BERMAN 1988, 215–216.

³⁴⁴ HILL 2007, 124.

³⁴⁵ Hayden White představuje tuto inferenci např. i „geneticky“: jako korespondenci různých metaforických kognitivních rovin vstřebávání skutečnosti se stádii Piagetova vývoje myšlení dítěte (Hayden WHITE, *Tropika diskursu. Kulturně-kritické eseje*, Praha: Karolinum, 2010, 16–23).

³⁴⁶ Hayden White se tématem vztahu literárního a historického textu zabývá monograficky např. ve své studii „Historický text jako literární artefakt“, in: *Ibidem*, 105–129.

indiference, smazání rozdílu mezi krásnou literaturou a filosofií, to vše je v přímém rozporu s Derridovým myšlením,³⁴⁷ a v částečném nesouladu s americkou dekonstrukcí.

Průkopníci dekonstrukce ve Spojených státech a zároveň průkopníci dekonstruktivní metodologie, tzv. yaleská škola, uzpůsobili Derridovu anti-epistemologii svému prostředí a své intelektuální konstituci, a s obdobnou volností k ní přistupovali také historici umění. Tato podkapitola by chtěla poukázat na rozdíl Derridovy dekonstrukce a tím, co se pod obecným pojmem dekonstrukce ve smyslu metody označuje; nechce tak být nutně kritikou, poukazem na „špatné“ interpretace amerických literátů, nýbrž spíše demonstrací Derridova konceptu iterability. Tento pojem značí zvláštnost, kterou je možné zopakovat. Je ovšem opakováním s alteritou, identitou, která se opakuje ve změně, kdy struktura iterace zahrnuje současně identitu i diferenci.³⁴⁸ Iterabilita, která je uvnitř každého prvku i mezi prvky navzájem, tato diference a alterita v samém středu každé singularity je základem celé Derridovy anti-epistemologie a je třeba si ji dát do souvislosti s interpretací, popisem uměleckého díla apod. Opakovatelnost nějakého prvku tu nutně rozdvouje vlastní identitu, rozlamuje každou identitu tím, že ji artikuluje pohybem *écriture*.³⁴⁹ Jestliže každé nové vyslovení v sobě nutně obsahuje rozdílnost, pak se Derrida nutně nedistancuje vůči posunům v adaptaci jeho vlastní teorie. Posun je nevyhnutelný. V rozhovoru s Peterem Brunettem a Davidem Willisem přímo říká, že pokud se dekonstruktivní praxe stane uzavřenou a regulovanou metodou, pokud se nebude proměňovat a vyvíjet, je dekonstrukce „*mrtvě narozeným dítětem*“.³⁵⁰ Proměna tedy dokonce podmiňuje budoucnost dekonstrukce.³⁵¹

Na konci svého života Derrida často přemýšlel o svém odkazu a zacházení s myšlenkami svých textů; v posledním rozhovoru před svou smrtí se vyjádřil svou typickou dvojsečností:

³⁴⁷ Derridovo znejistění hranic mezi žánry neznamená jejich ztotožnění. Filosof hledá průniky literárna s filosofií a chce ukázat, že i tato literární složka, chceme-li složka ovládána silou jazyka, je součástí filosofického diskursu a že se této složce nelze vyhnout v jakémkoli diskursu. Derridovi však nejde o nivelizaci filosofie a literatury, nýbrž o mezeru mezi nimi, o onen neurčitý meziprostor. (KAMUF 1991, 143–144). Za exemplární případ hledání možností tohoto meziprostoru považují např. Derridovo dílo *Glas* (DERRIDA Jacques, *Glas*, Lincoln/ London: University of Nebraska, 1986), které staví vedle sebe literární (Jean Genet) a filosofický text (Friedrich Hegel) nebo esej „Tympan“ (in: Jacques DERRIDA, *Margins of Philosophy*, Chicago 1982), kde jsou vedle sebe rovněž položeny dva texty: dlouhá citace autobiografických vzpomínek Michela Leireta, *Biffures* (1948) a v levém sloupci pak vlastní filosofická úvaha s citacemi Hegela a poznámkami pod čarou.

³⁴⁸ Jacques DERRIDA, „Signatura, událost, kontext“ in: *Texty k dekonstrukci, práce z let 1967– 72*, 285.

³⁴⁹ MICHALOVIČ/ZUSKA 2009, 225.

³⁵⁰ BRUNETTE/WILLS 1994, 11.

³⁵¹ Ibidem. Derrida v rozhovoru dále říká, že je mile překvapen z rozšíření dekonstrukce i v oborech, v nichž se příliš neorientuje (problematika práva, architektura, film etc.). Těchto pokusů si cení.

„Kdo bude dědicem, a jak bude dědit? Budou tu vůbec nějakí dědicové? (...) To je otázka, se kterou si v dnešních dnech neustále lámu hlavu, více než kdy jindy. (...) Nyní jsem připraven přijmout ty nejprotichůdnější hypotézy na toto téma. Prosím věřte mi, když říkám, že jsem přesvědčen o obojím najednou: na jedné straně, ve vší neskromnosti, lidé mě zatím ani nezačali číst, ačkoli existuje několik velmi dobrých čtenářů (deset, dvacet, možná třicet lidí na celém světě, asi je z nich hodně spisovatelů a básníků), všechny mé myšlenky mohou být možná zviditelněny až časem; na druhé straně tu však zároveň – a stejnou měrou – (...) za den či za měsíc po mé smrti nic nezбудe. Kromě toho, co se dochová v několika knihovnách. Upřímně přísahám a současně věřím v obě tyto hypotézy.“³⁵²

Filosof tedy počítá s iterabilitou i ve svých vlastních textech, která však neznamená nutnost nějakých divokých proměn či možnost libovolného zacházení s texty. Znamená – a to je zde nutné zdůraznit – rovněž možnost uchování identity, ač s jistým posunem. Věří, že se najdou interpreti a myslitelé, kteří budou schopni tuto identitu svým způsobem zachovat, převzít a dále využít. Z toho plyne obecné poučení pro interpretaci: iterabilní založení jednoty nemusí zhatit vyznění, s jakým autor text psal (i když tento moment písícího autora uniká již při psaní, a nakonec zbudou vždy jen texty). Identita textu má v sobě vždy již jinakost, otevřenost pro něco dalšího, proto je problematické mluvit o identitě. Nicméně uvedený citát naznačuje, že toto „cosi“ podstatného, uchovaného v textu, může být předáno a čtenář to může zachytit (Derrida jasně říká, že někdo jeho texty chápe a jiní nikoli). Námitka derridovské „zběsilé relativity“ je tak neodůvodnitelná; interpret musí hledat tuto identitu (i když v sobě vždy již obsahuje mezeru pro něco dalšího), která může a má být zachována – čtení a interpretace tedy nejsou libovolné.

³⁵² Jacques DERRIDA in: HILL 2007, 125.

3.4 Kritický revizionismus v dějinách umění

3.4.1 Situace dějin umění v 70. letech

Poučení literární vědou a lingvistickou praxí však nebylo pro dekonstrukci v dějinách umění – která začíná v 80. letech – zúžené pouze na inspiraci yaleskou školou; jednalo se o dlouhodobější zájem historiků umění o lingvistiku, pramenící již ve strukturalismu a kulminující právě v 70. letech, kdy nastává mj. období tzv. lingvistického obratu v humanitních vědách. Zapojení uvažování o jazyce do analýzy výtvarného díla byla však různá, a zcela jistě se nedá ztotožnit pouze s dekonstruktivní epistemologií, která je jen jeho malou součástí. Oproti dekonstrukci v literární vědě nebyl dekonstruktivní proud v dějinách umění tak (relativně) čistou aplikací Derridových myšlenek a nesl v sobě daleko více z předešlých i paralelních proudů, především pak z dědictví sémiologie a lingvistického přístupu 70. let. Proto tento proud také bývá někdy označován jako „dekonstruktivisticko-sémiologický“.³⁵³ Nezdá se správné mluvit přímo o „dekonstruktivních dějinách umění“, protože žádná taková homogenní entita není z uměleckohistorického vývoje výrazně odlišitelná; lze však hovořit o dekonstrukci v dějinách umění – nebo ještě skromněji recepci či ohlasech dekonstrukce v dějinách umění –, jednotlivých myšlenkách a prvcích strategie. Tento proud se svým postojem vymezoval vůči starším metodickým přístupům: gombrichovskému perceptualismu i sociálním dějinám umění, problematický a nejednoznačný postoj pak rovněž zastával vůči ikonologii.³⁵⁴

Autoři, které jsem s dekonstruktivním proudem spojila, bývají rovněž zahrnováni do tzv. nových dějin umění (New art history).³⁵⁵ Tento na první pohled vágní pojem v sobě zahrnuje rozličné metodické proudy, často protínající se napříč mnoha humanitními obory, a za jejich styčný bod a důvod tohoto pojmenování lze identifikovat pouze pocit nutnosti změny, radikální a kritický odklon od „tradičních“ dějin umění.³⁵⁶

³⁵³ Ján BAKOŠ, *Štyri trasy metodológie dejín umenia*, Bratislava: Veda / Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2000, 345.

³⁵⁴ Norman BRYSON (ed.), *Calligram. Essays on New Art History from France*, Cambridge / New York / Melbourne: Cambridge University Press, 1988.

³⁵⁵ Jonathan Harris se ve svém úvodu k novým dějinám umění zabývá např. příspěvky Donalda Preziosiho (Jonathan HARRIS, *The New Art History*, 39–40), Rosalind Kraussově (Ibidem, 49–56), Normana Brysona (Ibidem, 147–152, 170–175), Mieke Balové (Ibidem, 183–188) nebo Victora Burgina (Ibidem, 197–203).

³⁵⁶ Základní podobu výtky vůči „tradičním“ dějinám umění, tj. praxí běžného akademického provozu, vyjádřil už T. J. Clark a v mnoha kritických příspěvcích se objevuje dodnes: po zakladatelské, tzv. heroické fázi dějin umění – vídeňská škola, Heinrich Wölfflin, Aby Warburg, Erwin Panofsky etc. –,

Ovšem viděno v širším kontextu intelektuálního klimatu v západních společnostech, vágnosti z tohoto pojmu ubývá. Jak říká Robert Nelson, „v umění a humanitních vědách se v 70. letech rozhodně cosi událo, i když to nebylo zprvu možné hned, ba ani později jasně definovat“.³⁵⁷ Také na dějiny umění dolehly výzvy kritické teorie a s ní i příliv dalších teoretických podnětů. Nové dějiny umění – nebo též kritické dějiny umění³⁵⁸ – chtějí pod tlakem soudobých teorií podrobit svůj obor revizi, hledat slepá místa, doplňovat to, co ještě nebylo řečeno, a činit nesamozřejmými dřívější předpoklady a problematizovat je.³⁵⁹ Toto obecné klima v dějinách umění může být tedy spojováno především s kritickou teorií, jejíž vznik se dává do souvislosti s historickým materialismem a západním marxismem 50. let (především frankfurtská škola), která je však také spíše diskursem neostrých hranic než ucelenou teorií. Navazuje na ni – nebo se s ní prolíná – např. feministická nebo postkolonialistická teorie, různé psychoanalytické přístupy a nakonec také poststrukturalismus.³⁶⁰

Toto vymezení kritické teorie, dalo by se říci, až kopíruje pojem nových (kritických či radikálních) dějin umění. Jonathan Harris rovněž poukazuje na souvislosti mezi kritickými dějinami umění a jejich zájmem o společenský kontext s obecnějším klimatem západních společností, např. vznikem nové levice.³⁶¹ Dále se v rámci těchto nových dějin umění objevuje – stejně jako v obecnějším kritickém diskursu – především feministická, psychoanalytická a různé formy marxistické teorie. Harris do nových dějin umění zahrnuje také uměleckohistorické projevy, které hledaly inspiraci v oborech jako

kteřá si zaslouží uznání (a návrat k některým problémům), došlo časem k ustrnutí, úbytku kreativní energie a ztechničení disciplíny. Clark nazývá převládající akademickou praxi – postavenou na formální analýze a ikonografické „honbě za symboly“ – nenápaditým středním proudem, který ztratil tak zásadní zájem o metodologické problémy, sebereflexi nebo podstatu reprezentace (T. J. CLARK, „The Conditions of Artistic Creativity“, In: *Times Literary Supplement*, May 24, 1974, 561).

³⁵⁷ Robert NELSON, „Namiesto predslovu: Nieкто pozerajúci, čítajúci a píšuci“, in: Robert S. NELSON / Richard SCHIFF (ed.), *Kritické pojmy dejín umenia*, Bratislava: Slovart, 2004, 22.

³⁵⁸ Jonathan Harris pojmenovává nové dějiny umění rovněž radikálními či kritickými dějinami umění (Jonathan HARRIS, *The New Art History. A Critical Introduction*, London / New York: Routledge, 2001, 6). Mezi dalšími antologiemi „nových“ dějin umění jmenujme alespoň: Stephen BANN (ed.), special issue of *History of Human Sciences* 2 (February 1989); Hans BELTING, *Konec dějin umění*, Praha: Mladá fronta, 2000; Norman BRYSON (ed.), *Calligram. Essays on New Art History from France*, Cambridge / New York / Melbourne: Cambridge University Press, 1988); Norman BRYSON/ Michael Ann HOLLY/ Keith MOXEY (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Cambridge/ Malden: Polity Press, 1991 etc.

³⁵⁹ Metadiskursivní rozměr kritických dějin umění – stejně jako jakákoli jiná vědecká disciplína – s sebou na rozdíl od běžné diskursivní praxe nutně nese výrazný nárůst teoretizování (*theorizing*), a tedy i abstraktnění. Sociolog Stuart Hall takto připomíná, že teoretizování je nezbytnou podmínkou jakéhokoli kritického myšlenkového projektu, na druhou stranu by však nemělo zůstat pouze na této úrovni a teoretizování by se nemělo idealizovat do teorie (D. MORLEY – K. Hsing CHEN (eds.), *Stuart HALL. Critical Dialogues in Cultural Studies*, London/ New York: Routledge, 1996, 149).

³⁶⁰ Jonathan HARRIS, *Art History. The Key Concept*, London / New York: Routledge, 2006, 76–77.

³⁶¹ HARRIS 2001, 21.

je lingvistika, sémiologie, filosofie a historie.³⁶² Ke slovu přichází i epistemologická debata, historikové umění sahají k obecným pojmům jako *historie, pravda a realita*.³⁶³ Společný jmenovatel kritických dějin umění je zpochybnění korespondenční teorie pravdy, strategie znejišťování hranic („antidemarcation“) a zaměření se na teorie formování identity, jazyk a politicko-sociální diskurs.³⁶⁴

Za nejviditelnější společný jmenovatel rozličných přístupů je třeba zdůraznit nové zaujetí kontextem uměleckého díla, především ve vztahu ke společnosti. Typický je například zájem o problematiku vztahů moci, dominance a subordinace, otázky rasové a genderové, různosti kultur, společenské třídy nebo konkrétněji o otázky objednavatelů uměleckých děl, uměleckých institucí, vztah mezi mocí a způsoby vizuální reprezentace apod.³⁶⁵ Ideologie, diskursivní rozvržení moci, zdůrazňování individuálních i skupinových zájmů, to vše je obsaženo v jakékoli intelektuální činnosti. Anglický termín „ideology“ zastupuje celou tuto problematiku a hojně se užívá rovněž v dějinách umění.³⁶⁶ Ideologie jako součást každého diskursu např. implikuje, že zaměřený pohled je rozhodnutím, je výběrem, a tedy ničím čistě přirozeným.³⁶⁷ Historik umění musí být důsledný ve zdůrazňování kontextu vzniku uměleckého díla, či dokonce jeho dnešní funkce, a v častých případech rovněž perspektivy, z které se na dílo díváme. Také pojem kontextu je však podroben revizi, jak vyloží kap. 4.4.2 o Normanu Brysonovi, který problematizuje dualistické myšlení o dílu a jeho kontextu jakožto objektu a jeho pozadí.³⁶⁸ Zájem se soustředí také na mediaci a širší socializaci umění. Dějiny umění se nezajímají jen o umělecká díla, jejich vznik a sociální funkci, ale nově

³⁶² Ibidem, 17–18, 21.

³⁶³ Ibidem, 11.

³⁶⁴ Michael Ann HOLLY, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca: Cornell University Press, 1996, 172

³⁶⁵ K tomu viz např. T. J. CLARK, „Preface to the New Edition“ a „On the Social History of Art“, in: *Image and People. Gustav Courbet and the 1848 Revolution*, London: Thames and Hudson, 1982 (1. vydání 1973); Albert BOIME, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London/ New York: Phaidon, 1971; Alan WALLACH, *Exhibiting Contradiction. Essays on the Art Museum in the United States*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1998; John BARRELL, *The Dark Side of the Landscape. The Rural Poor in English Painting 1730–1840*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980; John TAGG, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Basingstoke: Macmillan, 1988 etc.

³⁶⁶ Na tuto tematiku navazuje z našeho výběru autorů ovlivněných dekonstrukcí nejvíce Keith Moxey (Keith MOXEY, *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*, Ithaca/ London: Cornell University Press, 2001) a na obecnější rovině též Donald Preziosi (Donald PREZIOSI, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, London/ New Haven: Yale University Press, 1989).

³⁶⁷ K tomu viz např. Donald PREZIOSI, „The Panoptic Gaze and the Anamorphic Archive“, in: PREZIOSI 1989; Norman BRYSON, „The Gaze in the Expanded Field“, in: Hal FOSTER (ed.), *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*, New York: The New Press, 1988; Laura MULVAY, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Visual and Other Pleasures*, Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press, 1989 etc.

³⁶⁸ HARRIS 2001, 25–26.

i o poznání a epistemologické problémy, o konstituci vědeckého poznání, jak se toto poznání artikuluje a využívá ve světě, jak umělecké dílo spoluutváří diskurs.³⁶⁹

Za všechny autory kritických dějin umění jmenujme spolu s Harrisem alespoň T. J. Clarka, Alberta Boima, Alana Wallacha, Rosalind Kraussovou, Svetlanu Alpersovou, Griseldu Polockovou, Johna Barrella, Meyera Schapiroa, Johna Tagga, Lauru Mulvayovou, Petera Fullera, Michaela Camilla, nebo autory inspirované poststrukturalismem a dekonstrukcí, s nimiž se ještě podrobněji seznámíme, Donalda Preziosiho, Normana Brysona, Mieke Balovou, Donalda Kuspita nebo Victora Burgina.³⁷⁰ Jak ovšem v derridovském duchu poznamenává Jonathan Harris, je třeba si uvědomit, že kategorie tradičních a kritických dějin umění jsou pomocné koncepty a ve skutečnosti žádné takové jednoduché dělení není: obě mají v sobě „autentickou pluralitu“ – jsou vnitřně rozštěpené, nehomegení, někdy si protirečí ve svých předpokladech a praxi, a tedy ani není čistě „tradičního“ nebo „kritického“ autora.³⁷¹

3.4.2 Vstup lingvistiky a sémiologie do dějin umění

Jak bylo již řečeno, za součást kritických dějin umění se považuje i skupina historiků umění spjatá s lingvistikou a sémiologií, tedy s disciplínami, které ke kritickému podniku v dějinách umění zapůjčují své praktické nástroje a strategie a uměleckému dílu přisuzují znakový charakter. Tuto skupinu lze dále rozdělit na sémiologickou a sémiologicko-dekonstruktivní fázi, které obojí – s větším či menším důrazem – spoléhaly na lingvistickou analýzu. Propojení jazyka a vizuálního objektu, které se doposud se samozřejmostí odehrávalo mezi uměleckým dílem a kunsthistorikovou verbalizací (textem, promluvou, diskursem), se nyní stává ještě užší. Jazykové analýzy se aplikují na umělecké dílo nebo uměleckohistorický text a hlavním tématem celé této metodologické a teoretické linie v dějinách umění i filosofii umění se stávají otázky analogie mezi obrazem a slovem, a jejích hranic.

³⁶⁹ NELSON in: NELSON/ SCHIFF 2004, 14.

³⁷⁰ Výběr autorů podle Jonathana Harrise (HARRIS 2001).

³⁷¹ Ibidem, 35–36.

Teoretické impulsy

Vůbec prvním pokusem o propojení teorie znaku a jazyka s tématem umění učinil Jan Mukařovský již ve třicátých letech 20. století.³⁷² Po dlouhém mlčení se začíná pomalu polarizovat kontroverze, zda a do jaké míry lze umělecké dílo považovat za znakový systém a analogické jazykovému sdělení a zda je na něj možné aplikovat pojmy a kritické strategie lingvistiky (především teorie Ferdinanda de Saussure a Charlese Sanderse Pierce).³⁷³ Debatu lze obecně periodizovat do dvou fází: v první, řekněme strukturalistické, je odpověď na uvedené otázky kladná: nově objevená analogie mezi jazykem a uměleckým dílem teoretiky i historiky umění vedla ke snaze „*hieraticky nadřadit slovo obrazu, vypovídatelné nad viditelné, jazykovou referenci nad výtvarnou reprezentaci*“.³⁷⁴ Do ní můžeme vedle Mukařovského zařadit i Maurice Merleau-Pontyho,³⁷⁵ jenž aplikoval saussureovský model na fenomenologii vnímání, literární kritičku Juliu Kristevu³⁷⁶ nebo raného Rolanda Barthes, který se pokusil o sémiotickou teorii obrazu a přiřknul mu statut komunikačního systému.³⁷⁷ Použití lingvistického modelu na vizuální jevy zcela odmítl Umberto Eco a nahradil jej teorií komunikace.³⁷⁸ Problematiku mediace a komunikace lze přenést na rovinu vizuální (umělecké dílo se svou materialitou cosi prostředkuje), anebo na úroveň verbální (historici umění prostředkují obraz slovy).³⁷⁹ Z historiků umění bychom mohli do první fáze sémiotického a lingvistického optimismu zařadit například Meyera Schapiroa,³⁸⁰ Pierra Francastela,³⁸¹ Louise Marina³⁸² nebo raného Michaela Baxandalla.³⁸³

³⁷² Např. Jan MUKAŘOVSKÝ, „Umění jako sémiotický fakt“, in: Jan MUKAŘOVSKÝ, *Studie z estetiky*, Praha, 1966, 85–88; Jan MUKAŘOVSKÝ, *Umělecké dílo jako znak. Z univerzitních přednášek 1936–1939*, Praha: Ústav pro českou literaturu, 2008.

³⁷³ Ferdinand de SAUSSURE, *Kurz obecné lingvistiky*, Praha: Academia 2007 (1. vydání Lausanne/ Paris, 1916); Charles Sanders PIERCE, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols, edited by Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1931–1958.

³⁷⁴ MICHALOVIČ/ZUSKA 2009, 267.

³⁷⁵ Např. Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, Paris: Gallimard, 1960.

³⁷⁶ Např. Julia KRISTEVA, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969; KRISTEVA, „Giotto's Joy“, in: BRYSON 1988, 27–52.

³⁷⁷ Např. Roland BARTHES, *Éléments de sémiologie*, Communications, No. 4, Seuil: Paris, 1964. BARTHES, „Rhétorique de l'image“, in: *Communication*, No. 4, 1964; BARTHES, *L'Empire des signes*, Paris: Skira, 1970.

³⁷⁸ Umberto ECO, „Sémiologie des messages visuels“, in: *Communication*, No. 15, 1970, 11–15.

³⁷⁹ NELSON in: NELSON/ SCHIFF 2004, 14.

³⁸⁰ Např. Meyer SCHAPIRO, „On some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs“, in: *Semiotica* I, 1969, No. 3, 223–242.

³⁸¹ Např. Pierre FRANCASTEL, *La Réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1965; FRANCASTEL, *La Figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris: Gallimard, 1967 (česky: *Figura a místo. Vizuální řád v italském malířství 15. století*, Praha: Odeon, 1984).

Druhá fáze, jež by se podle Zusky a Michaloviče dala spojit s poststrukturalismem, ustupuje od verbální dominance obrazu a zaměřuje se více na charakteristiku obrazu, která hovoří pro větší autonomii uměleckého díla a jeho vizuální povahu, přičemž jazykovou problematiku většinou neztrácí ze zřetele.³⁸⁴ Mezi teoretiky se řadí Michel Foucault³⁸⁵ nebo pozdní Roland Barthes.³⁸⁶ Ke specifickému vyhocení tohoto názoru došlo právě u Derridy, který považuje za nejpodstatnější tu fasetu jazyka, která vlastně není typicky jazyková (logická, mluvená, gramatická etc.), nýbrž „tělesná“ – písmo (*écriture*).³⁸⁷ Tím mocenský vztah dokonce obrací – jazyk již neovládá umělecké dílo, ale něco, co je nejvlastnější uměleckému dílu, ovládá jazyk. Ján Bakoš v této teoretické debatě zmiňuje také Jeana Parise, který navazuje na Derridu a je přesvědčen o logocentrismu západní tradice v upřednostňování jazyka nad vizuálním, slova nad obrazem.³⁸⁸ Paris je však podle Bakoše přesvědčen o jejich rovnocennosti a nutnosti zdůrazňovat jejich specifčnost; obraz i slovo jsou analogické, a nikoli vysvětlitelné jeden z druhého. Ke komparaci by se tedy mělo přistupovat na rovině nikoli znaku, ale na hlubší úrovni konstituující strukturace či vytváření znakových struktur (vzpomeňme si na diferanci).³⁸⁹ Paris propojuje tyto dva oddělené analogické systémy do tzv. teorie vizuální syntaxe a umožňuje tak další aplikace sémiologických principů na dějiny umění.³⁹⁰ V historii umění jsou k uvedenému obecně poststrukturalnímu pojetí vztahu mezi obrazem a jazykem blízké některé texty Michaela

³⁸² Např. Louis MARIN, *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Paris: Gallimard, 1971, především „Éléments pour une sémiologie picturale“, 17–43; MARIN, „Towards a Theory of Reading in the Visual Arts. Poussin's Arcadian Shepherds“, in: BRYSON 1988, 53–62.

³⁸³ Michael BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*, Oxford: The Clarendon Press, 1971.

³⁸⁴ MICHALOVIČ/ZUSKA 2009, 267.

³⁸⁵ Např. Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie de sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966 (především kapitola „Las Meninas“) – česky: *Slova a věci*, Brno: Computer Press, a. s., 2007; FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*, Fontfroide-le-Haut: Fata Morgana, 1973.

³⁸⁶ Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980.

³⁸⁷ Derrida říká: „*Dělám se slovy toto: nechám je explodovat tak, že se ve verbálním objeví i neverbální. Tedy s nimi dělám to, že v určitém momentu už nepatří k diskursu* (diskurs – promluva verbálního charakteru – pozn. D. G.) (...) *Tedy se paradoxně zajímám o slova, pokud jsou nediskursivní, a proto je možné je použít k tomu, aby odpálil diskurs. (...) takový narušující moment se neděje díky mně – jen jsem pozorný k síle těch slov či jeho syntaktickým možnostem (...) To vše se děje díky ‚tělu‘ jazyka. (...) Zajímá mě individuální tělo či tělesná stránka (the body of a word) takového nediskursivního slova (...) Jsem zamilovaný do slov, a stejně jako zamilovaný s nimi zacházím jako s osobami (bodies), které v sobě obsahují zvrácenost (perversity) – toto slovo užívám nerad, je příliš konvenční – řekněme spíše řízený nerád.*“ Ve chvíli, kdy začnou slova takto „bláznit“, získává slovo nonverbální vlastnosti a má mnoho společného s výtvarným uměním. (BRUNETTE/WILLS 1994, 20.)

³⁸⁸ BAKOŠ 2000, 320–321.

³⁸⁹ Ibidem, 321.

³⁹⁰ Ibidem.

Baxandalla,³⁹¹ W. J. T. Mitchella,³⁹² Huberta Damische,³⁹³ Donalda Preziosiho,³⁹⁴ Davida Summerse,³⁹⁵ Mieke Balové³⁹⁶ a dalších.

Podíváme-li se na texty historiků umění anglo-amerického prostředí, kteří do svých výkladů vnášejí jazykovědu a sémiologii, lze si povšimnout, že vedle evropských filosofických a teoretických inspirací někteří z nich užívají rovněž zdrojů americké analytické tradice (s nimiž je po desetiletí sžitá většinová akademická praxe), jež je tradice epistemologicky zcela odlišná od evropského, tzv. kontinentálního myšlení.³⁹⁷ Analytická filosofie vychází z novopozitivismu a analytického zkoumání jazyka (např. Gottlob Frege, Bertrand Russel, Rudolf Carnap nebo Nelson Goodman).³⁹⁸ Do této americké linie bychom pak mohli zařadit také další významné inspirační zdroje anglo-

³⁹¹ Michael BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*, Oxford: The Clarendon Press, 1971; Michael BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A primer in the social history of pictorial space*. Second Edition. Oxford – New York: Oxford University Press, 1988; Michael BAXANDALL, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/ London: Yale University Press, 1988; Michael BAXANDALL, „The Language of Art Criticism“, in: KEMAL Salim/ GASKELL Ivan (ed.), *The Language of Art History* (Cambridge Studies in Philosophy and the Arts), Cambridge/ New York/ Melbourne: Cambridge University Press, 1991, 67–75.

³⁹² Např. W. J. T. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago/ London: University of Chicago Press, 1986.

³⁹³ Např. Hubert DAMISCH, „Semiotics and Iconography“, in: Thomas A. SOBOEK (es.), *The Tell-Tale Sign. A Survey of Semiotics*, Lisse: The Peter de Ridder Press, 1975, 27–26; DAMISCH, „Sur la sémiologie de la peinture“, in: *A Semiotic Landscape. Panorama sémiotique*, 1974; DAMISCH, *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*, Chicago/ London: Stanford University Press, 2002.

³⁹⁴ Např. Donald PREZIOSI, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, London/ New Haven: Yale University Press, 1989.

³⁹⁵ Např. David SUMMERS, „Conditions and Conventions. On the Disanalogy of Art and Language“, in: KEMAL/GASKELL 1991, 181–212; David SUMMERS, „This is not a Sign. Some Remarks on Art and Semiotics“, in: *Art Criticism*, No. 3, 1986, 30–45.

³⁹⁶ Mieke BAL, „Narration et focalisation: pour une théorie des instances du récit“, in: *Poétique*, No. 29, 1977, 107–127; Mieke BAL, „Visual Readers and Textual Viewers“, in: *V/S Versus*, No. 52/53, 1989, 133–150; Mieke BAL, „On Looking and Reading. Word and Image, Visual Poetics, and Comparative Arts“, in: *Semiotica*, No. 76, 3/4, 1989, 283–320; Norman BRYSON/ Mieke BAL, Semiotics and Art History, in: *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2., 1991, 174–208; Mieke BAL, „Signs in Painting“, in: *Art Bulletin* 78, No. 1, March, 1996; Mieke BAL – Jonathan CREWE – Leo SPITZER, *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover – London: University Press of New England, 1999; BAL Mieke – VRIES Hent de (eds.), *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*, Stanford, California: Stanford University Press, 1999; Mieke BAL, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Second Edition. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press, 1999; Mieke BAL, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991; BAL Mieke, *Looking in. The Art of Viewing*. With an introduction by Norman Bryson, Amsterdam: G & B Arts International, 2001.

³⁹⁷ K tématu rozdílu mezi kontinentální a analytickou tradicí např. viz C. G. PRADO, *A House Divided. Comparing Analytical and Continental Philosophy*, New York: Humanity Books, 2003.

³⁹⁸ Avrum STROLL, *Twentieth-century Analytic Philosophy*, New York: Columbia University Press, 2000, 8, 56.

amerických kunsthistoriků – např. jazykovědce a lingvistické antropology (Edward Sapir, Benjamin Lee Whorf), zastánce tzv. jazykového determinismu (viz dále).³⁹⁹

Historikové umění

Mezi první výrazné osobnosti sémiologických dějiny umění, jak uvádí řada metodologických příruček, patří Meyer Schapiro.⁴⁰⁰ Jeho propojení expresivního (založeného na jakési přirozené „hlubší vrstvě imanentních výrazových prostředků“)⁴⁰¹ a komunikačního (arbitrárně ustaveného a společensky podmíněného) chápání umění je vlastně obecně pokusem o propojení stabilního a synchronního strukturalistického esencionalismu a historizujícího a dynamického modelu, jak nejbližší vidíme u Mukařovského.⁴⁰² Mukařovského dynamizaci a historizaci strukturalismu plně ocenila až poststrukturalistická generace, která však již naopak nemá pochopení pro onu druhou, antropologickou složku Schapirovy teorie, umožňující víceméně přímé a intuitivní pochopení. Podle Schapiroa se tak dějinné proměny znaku odehrávají na antropologickém základě, jsou konkretizacemi expresivních sémiologických kvalit, využívají jich arbitrárně, podle kontextu, a tak je v posledku vizuální komunikace především konvencionálním systémem, kulturně podmíněným, avšak vnitřní expresivní kvality – antropologicky srozumitelné výrazové významy – zaručují „jistou potencialitu reality“.⁴⁰³

Francouzský historik umění a filosof Louis Marin⁴⁰⁴ je ještě důraznějším zastáncem aplikace sémiologického modelu a lingvistických mechanismů na umělecké dílo.⁴⁰⁵ Jazyk je podle Marina totiž vždy zprostředkovatelem i v mimolingvistických sémiotických systémech – historik umění o obrazech mluví slovy, jazykovými

³⁹⁹ John Earl JOSEPH, *From Whitney to Chomsky. Essays in the History of American Linguistics*, Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002, s. 87–89.

⁴⁰⁰ Meyer Schapiro (1904–1996), původem Litevec, vyrostl a žil celý život ve Spojených státech. Vystudoval dějiny umění a filosofii na Kolumbijské univerzitě v New Yorku (1916–20), kde přednášel od roku 1928. Dále vyučoval v letech 1936–1952 na New School for Social Research, v letech 1966–67 na Harvardu. Je spoluzakladatelem periodika *Marxist Quarterly* (1937) a časopisu *Dissent: A Quarterly of Socialist Thought* (1954). (MURRAY 2003, 209–213).

⁴⁰¹ BAKOŠ 2000, 322.

⁴⁰² *Ibidem*, 323–324.

⁴⁰³ Meyer SCHAPIRO in: BAKOŠ 2000, 323.

⁴⁰⁴ Louis Marin (1931–1992) po studiu na Sorbonne a přednášel na Univerzitě v Nanterre (1967–70), později pak na Kalifornské univerzitě a Univerzitě v San Diego mezi lety 1970–1974, na Univerzitě Johna Hopkinse pak v letech 1974–1977, poté až do své smrti opět ve Francii, a sice na École des Hautes Études en Sciences Sociales v Paříži. Bývá řazen mezi poststrukturalistické autory. (Frédéric POUSIN/Sylvie ROBIC, *Des pas de côté* (Biographie de Louis Marin), Association Louis Marin: <http://www.louismarin.fr/spip.php?article2>, vyhledáno 9. 4. 2012.

⁴⁰⁵ Anne D'ALLEVA, *Methods and Theories of Art History*, London: Laurence King Publishing Ltd, 2005, 37.

kategoriemi. Ovšem nejenom to, také prohlížení obrazů provádí divák „jazykově“, čte ho a traktuje jako text, vizuální objekt tak strukturuje podobně jako řečové útvary.⁴⁰⁶ Paradoxní spojení „číst“ umělecké dílo, dnes zcela běžně užívané, má svůj původ minimálně už v ikonologickém dějepise umění (jenž počítal s korespondencí prvotního textu s významem uměleckého díla a skrze dílo se „četl“ text) – a získává nový obsah právě v sémiologickém dějepise umění.⁴⁰⁷ Spojením míní skutečné „pročítání“ uměleckého díla (i kdyby dílo nemělo textovou předlohu), které, analogicky ke čtení textu, je třeba se naučit v rámci příslušného kulturního kontextu.⁴⁰⁸ Ztotožnění obrazu s textem, aplikace rétorických figur, narativních rámců, ale i již ustálených umělecko-historických pojmů korespondujících s těmi lingvistickými, jako je *kompozice*, *výraz*, to vše je nyní ospravedlněno přesvědčením sémiologie, že jazyk lze považovat za modelový znakový systém, že skrze model jazyka můžeme analogicky přistupovat i k jiným znakovým systémům, tedy i k vizuální komunikaci.⁴⁰⁹ Kunsthistorikové, kteří se nejvíce podíleli na aplikaci této teorie a termínů vážících se primárně na jazyk a literaturu – a stejně tak i ti, kteří lingvistiku do svých analýz zahrnují, ale výtvarná díla konceptu jazyka již nepodřizují, byli také původně školeni v literární vědě (Michael Baxandall, W. J. T. Mitchell, Norman Bryson, Mieke Balová, Donald Preziosi).⁴¹⁰

Za přelomový pokus o aplikaci jazykovědy na umělecko-historický výklad bývá označována publikace kunsthistorika a literárního vědce Michaela Baxandalla⁴¹¹ *Giotto and the Orators* (1971),⁴¹² která byla retrospektivně označena za text ohlašující změnu

⁴⁰⁶ Jean DAVALON, „Louis Marin: limites de la sémiotique et opérativité symbolique, in: *Hermès*, No. 48, 2007, 130–131; vlivným textem, přibližující jazyk a umění, byla také stať *Rétorika obrazu* Rolanda Barthesa (Roland BARTHES, *Rhetoric of the Image*, in: *Image-Music-Text*, New York: Hill and Wang, 1977).

⁴⁰⁷ D'ALLEVA, 39.

⁴⁰⁸ Např. Mieke BAL, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 11.

⁴⁰⁹ Např. viz Norman BRYSON/ Mieke BAL, „Semiotics and Art History“, in: *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2., 1991, s. 176; BAL Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Second Edition. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press, 1999, 163.

⁴¹⁰ Tento vliv literárních věd na dějiny umění byl teatrálně nazýván např. „kolonizací literárního imperialismu“ (MITCHELL, „Slovo a obraz“, in: NELSON/ SCHIFF 2004, 48).

⁴¹¹ Michael Baxandall (1933–2008) studoval anglickou literaturu a dějiny umění na Univerzitě v Cambridge ve Velké Británii. Postgraduální studium strávil na Univerzitě v Pávii, a na Univerzitě v Mnichově. Pracoval ve Warburgově institutu (1959–61), v Keeper, Victoria a Albert Museum v Londýně (1961–65). Poté se vrátil na Warburgův institut, kde přednášel studia renesančního umění a klasických a humanistických textů. V letech 1974–75 učil v Oxfordu, v 80. letech pak na Cornellově univerzitě a na Univerzitě v Berkeley v Kalifornii (MURRAY 2003, 26–30).

⁴¹² Michael BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford: Clarendon Press, 1971.

paradigmatu v dějinách umění směrem k lingvistickému obratu.⁴¹³ Baxandall zde postupně ukazuje svou metodu na základě komentáře k textu E. Panofského *Gotická architektura a scholastika*,⁴¹⁴ který se zabývá vztahem traktátu Tomáše Akvinského *Summa theologica* ke koncepci gotické architektury. Baxandall i Panofsky považují jazyk za původní a formující, jelikož konstituuje vnitřní dispozici či zvyk, habitus myšlení (*mental habit*),⁴¹⁵ pro Baxandalla se však jazyk stává hlavním tématem. Autor se pokouší porovnávat lingvistickou stránku v převažujícím stylu humanistické literatury raně renesanční Itálie s tehdejšími texty popisujícími umění, a v obrazech nachází jisté rétorické obraty a gramatiku shodnou s tehdejší humanistickou latinou.⁴¹⁶ Jeho lingvistická metodologie je teoreticky založena na deterministické jazykové tezi, kterou zastávali lingvistický antropolog Edward Sapir a lingvista Benjamin Lee Whorf.⁴¹⁷ Podle této teorie je jazyk manifestací myšlení a životního postoje svých mluvčích. Jazyk je totiž systém, jenž třídí zkušenost, rozděluje ji do kategorií (každý jazyk rozdílně), a tak čistý průhled ke skutečnosti ohýbá – strukturální vlastnosti a lexikální výbava určitého jazyka usnadňují jistý druh rozlišování, dokonce pouhou deskripcí jsou upřednostňovány či upozaděvány konkrétní vlastnosti apod.⁴¹⁸ Tu stránku jazykového determinismu, která říká, že se člověk rodí do jazyka, a ten subjektu vtlačí specifické kognitivní vzorce vlastní určité kultuře, však Baxandall zmírňuje – s odkazem na teorii amerického psychologa zabývajícího se jazykem, Rogera Browna.⁴¹⁹ Baxandall se domnívá, že lingvistické vybavení ovlivňuje uměleckou expresi a porozumění jen do určité míry, kterou chce zjistit. Rovněž na rozdíl od svých lingvistických inspirátorů ustupuje od generalizace a abstrakce k mikrohistorickému přístupu – ke konkrétním aplikacím v konkrétním úzce vymezeném jazykovém prostředí.⁴²⁰ Posun směrem k větším pochybnostem o uchopitelnosti umění jazykem

⁴¹³ MURRAY 2003, 27; Allan LANGDALE, „Linguistic Theories and Intellectual History in Michael Baxandall’s *Giotto and the Orators*“, vyhledáno 10. 4. 2012,

http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139142_en.pdf, 1; HOLLY 1996, 177.

⁴¹⁴ Erwin PANOFSKY, *Gothic Architecture and Scholasticism: An Inquiry into the Analogy of the Arts, Philosophy, and Religion in the Middle Ages*, New York: Meridian Books, 1967.

⁴¹⁵ BAXANDALL 1971, 128.

⁴¹⁶ *Ibidem*, 139

⁴¹⁷ Baxandall bývá spojován s tzv. Sapir-Whorfovou hypotézou, teorií lingvistického relativismu Edwarda Sapira (1884–1939) a Benjamin Lee Whorfa (1897–1941), např. viz Edward SAPIR, *Language: the Introduction to the Speech*, New York: Harcourt, Brace and company 1921; John CARROL, *Language, Thought and Reality. Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, Cambridge, Massachusetts: Technology Press of MIT, 1956.

⁴¹⁸ CARROL 1971, 23; tento názor lze u Baxandalla nalézt např.: BAXANDALL 1971, 8–9.

⁴¹⁹ Baxandall výslovně podpírá svůj výklad odkazy na texty Rogera Browna (Roger BROWN, *Words and Things* Simon & Schuster, 1958).

⁴²⁰ LANGDALE 2012; http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139142_en.pdf, s. 1–14.

zaznamenáváme v pozdější monografii *Patterns of Intention* (1985).⁴²¹ Zde nejprve explicitně představuje svou teorii posunu mezi vizuálním objektem a jeho verbálním popisem, vztahem mezi jazykem a explanací výtvarného díla, a poté ji používá v originálních umělekohistorických výkladech. I přes užitečnost aplikace jazykových rozborů na dějiny umění, verbální popis není podle Baxandalla reprezentací uměleckého díla, ani reprezentací vidění díla, ale spíše reprezentací myšlení o vidění díla.⁴²² V ustáleném způsobu používání jazyka dějinami umění pro popisy uměleckých děl pak vidí opakující se rétorické vzorce, které by měly být podrobeny novému promyšlení.⁴²³ Baxandall analyzuje jazyk popisování uměleckých děl a formuluje jejich rétorické vzorce nebo se snaží určitým termínům užívaných v určitých časoprostorových souřadnicích připsat estetickou hodnotu. Jazykový rozbor se tedy v knize *Patterns of Intentions* přesouvá spíše na meta-úroveň – z jeho aplikace na umělecké dílo na diskurs dějin umění. Dospívá k zásadnímu předpokladu, že popis v sobě vždy již obsahuje vysvětlení – že popis prostředkuje explanaci, čili nějakou naši hypotézu a teorii. Svými jazykovými rozborů Baxandall ukazuje v umělekohistorických formálních popisech nesamozřejmosti téměř v každé větě, užívání celé řady předpokladů, kauzálních řetězců, metafor, spojek sugerujících vztahy apod. Kvůli této nutné přítomnosti teorie v popisech, vycházející z intencionality popisujícího – jeho zaměřenosti na určité problémy (popis je tak verbalizovaným zástupcem určité kvality obrazu) – autor namísto formálního popisu navrhuje termín interpretativní deskripce či inferenční kritika (*inferential criticism*), která pouze poukazuje na některé dílčí momenty díla, ale nikdy jej nevysvětlí ani plně nepopíše.⁴²⁴

Baxandallovo teoretické zázemí je spojeno s jazykovým relativismem (Whorf, Sapir) a také s analytickým filosofem Nelsonem Goodmanem, tedy s představiteli analytické tradice, jejichž epistemologie by se však dala nazvat relativistickou, a v základních rysech podobnou kontinentálnímu poststrukturálnímu agnosticizmu.⁴²⁵ Mezi Baxandallovými „intencionálními vzory“ a Goodmanem nacházíme zřetelnou

⁴²¹ BAXANDALL Michael, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven / London: Yale University Press, 1988 (1. vydání 1985).

⁴²² *Ibidem*, 5.

⁴²³ *Ibidem*, 11.

⁴²⁴ *Ibidem*, 1–11. Jazyk umělecké kritiky, kategorie její terminologie a asymetričnost umělekohistorického psaní vůči svým objektům je pak samostatným tématem článku *Jazyk umělecké kritiky* (BAXANDALL, „The Language of Art Criticism“, in: KEMAL/GASKELL 1991, 67–75, česky: BAXANDALL, „Jazyk umělecké kritiky“, in: KESNER, 251–259).

⁴²⁵ Catherine LORD – José A. BERNADETTE, „Baxandall and Goodman“, in: KEMAL/GASKELL 1991, 76–100. Nelson GOODMAN, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968.

analogii: Goodman kupříkladu říká, že obraz je nemalou měrou předurčen jazykem a verbálním myšlením, a tedy do jisté míry obrazu vládne jazyk – obraz je determinován slovem.⁴²⁶ Goodman dále připisuje tradičně vnitřní vlastnost díla, expresivitu, moci jazyka. Expresivitu nepovažuje za vlastnost náležející dílu, ale za metaforu a projekci našich jazykových konceptů,⁴²⁷ na svět umění, vědy i prostou percepci je podle Goodmana aplikována interpretace obsažených symbolů, která je kulturně a jazykově podmíněná. Jazyk má tak vládu nad výtvarným dílem a projektuje do něj svoje koncepty.⁴²⁸ Baxandallova pozice Goodmana i jazykových relativistů sice zmírňuje, ovšem ve svém základním rozvrhu se s nimi ztotožňuje, a v některých momentech se může tato pozice jevit jako blízká poststrukturálnímu myšlení.⁴²⁹

Zájem o jazykovou metodologii byl vyjadřován i na mezinárodních umělecko-historických setkáních, například na mezinárodní konferenci CIHA v Bologni v roce 1979, kde pronesl Georg Kauffmann přednášku o vztahu lingvistiky a dějin umění.⁴³⁰ Díky zásadní analogii mezi jazykem a výtvarným uměním, jejich konstruktivním – nikoli čistě prostředkujícím – charakterem, je podle Kaufmanna nutné, aby dějiny umění sáhly k lingvistice jako k metodologické pomůcce, intenzivněji využívaly její pojmosloví, systém binárních opozic apod.⁴³¹ Toto doporučení je založeno na předpokladu srovnatelnosti, a tedy analogičnosti jazyka s uměleckým dílem. S touto analogií pracují, jak bylo již řečeno, Schapiro, Marin i Baxandall.⁴³² Nejinak tomu je i u další vývojové fáze poststrukturalistické sémiologie, kterou uvádí Norman Bryson; ten však již v tomto vztahu upozorňuje (podobně jak už naznačil Marin) na problém vzniklý aplikací lingvistiky na dějiny umění: nadšením z analogie jazyka a umění a možností nových nástrojů došlo k upozadění svébytnosti té stránky

⁴²⁶ KEMAL/GASKELL 1991, 80.

⁴²⁷ Ibidem, 81. Mezi takové jazykové koncepty počítá právě i lidské pocity, např. smutek.

⁴²⁸ Nelson GOODMAN, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968, 40–43.

⁴²⁹ K podobnostem mezi Goodmanovým „irealismem“ a Derridovou dekonstrukcí více viz Hilary PUTNAM, *Renewing Philosophy*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 108–128. O rozdílnostech mezi oběma pozicemi pak pojednává následující kapitola (Ibidem, 128–133).

⁴³⁰ Georg KAUFFMANN, „Kunstgeschichte und Linguistik“, in: *Problemi di metodo. Condizioni di esistenza di una storia dell'arte*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 10, Bologna: 1982, 105–115.

⁴³¹ BAKOŠ 2000, 335. Použitelnosti lingvistiky a dalších literárně-kritických metod pro analýzu uměleckého díla se stala rozšířeným tématem. Např. se jím zabývala i konference Modern Language Association roku 1981, kde zazněla i slavná Foucaultova stať *Las Meninas* (Craig OWENS, „Reprezentace, přivlastnění, moc“, in: KESNER 2005, 190).

⁴³² Viz pozn. č. 380, 382, 383, 391.

uměleckého díla, které s jazykem analogické není.⁴³³ Bryson proto poukazuje na zásadní dualitu: obraz i slovo (dílo a jazyk), ač v neustálé interakci a intencionálním vztahu, mají svoji svébytnost a nelze zůstat u vysvětlování obrazu jazykem.⁴³⁴ K tomuto reduktivnímu zacházení s uměleckým dílem podle Brysona došlo mj. typicky anglo-americkým přísně nepropustným oddělováním textové a vizuální skutečnosti. Naopak oceňuje francouzské myšlení, a sice právě pro schopnost otevřenějšího myšlení, které pootevřít hranice mezi koncepty obrazu a slova, mezi kritikou uměleckého díla a literárního textu, pro schopnost propojit umělecká témata i například s filosofickými texty. Historikové umění by se v tomto měli podle Brysona nechat inspirovat Rollandem Barthesem, Michelelem Foucaultem, Jacquesem Derridou nebo básníkem a esejistou Yvesem Bonnefoy.⁴³⁵ Texty těchto autorů se vyznačují plynulostí stylu, užíváním jazykových prostředků jak při rozboru uměleckého díla, tak problémů literárních či filosofických; dále – a především – se pokoušejí rehabilitovat samostatnost vizuálního objektu, osvobodit obraz z nadvlády slova, a zproblematizovat tak jistotu, že jazyková explikace vizuálního objektu je možná. Tuto potenci Bryson připisuje bohatosti dějin francouzského myšlení, především existencialismu, fenomenologii a poststrukturalismu.⁴³⁶

Nejvlivnějšími texty, které historikové umění citují a které se snaží vymanit obraz z nadvlády jazyka, jsou podle Zusky a Michaloviče⁴³⁷ pozdní díla Rolanda Barthesa (zařazovaná již do jeho poststrukturalistického období): *Rétorika obrazu*,⁴³⁸ *Světlá komora*⁴³⁹ nebo Foucaultův text *Toto není fajfka*.⁴⁴⁰ V tomto úkolu rehabilitace výtvarného díla pokračuje i Derrida, ba co více, vztah nadvlády slova nad obrazem obrací: jak jsme již naznačili v kap. 2.1.2, to, co zakládá svébytnou tělesnost či materialitu obrazu a je v uměleckém díle patrné více než kde jinde – *écriture* – je dokonce něčím, co se odehrává v samotném jazyce a dokonce předchází významu a

⁴³³ Tuto vrstvu uměleckého díla podle poststrukturalistických historiků umění opomíjí již ikonologie. Ta podle Brysona chápe obrazy jen jako dokumenty jiných skutečností, které jsou verbálního charakteru a které se dají popsat. Umělecké dílo je tudíž něčím, co se dá „číst“. Ikonologický předpoklad, že obrazy označují vždy něco verbálního – a tedy redukuje práci historika umění na dekódování emblémů a motivů – je podle Brysona typickým projevem logocentrismu (BRYSON 1988, xvi-xvii).

⁴³⁴ *Ibidem*, xvi.

⁴³⁵ *Ibidem*, xv. V Anglii jsou naopak hranice uzavřenější a zavádění sémiotiky do dějin umění tak vede k preferenci literárního a marginalizaci vizuálního (Adrian Stokes, Richard Wollheim, Sir Edmund Leach, John Berger).

⁴³⁶ *Ibidem*, xvi.

⁴³⁷ MICHALOVIČ/ZUSKA 2009, 267.

⁴³⁸ Roland BARTHES, „Rhetoric of the Image“, in: *Image-Music-Text*, New York: Hill and Wang, 1977.

⁴³⁹ Roland BARTHES, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*, Bratislava: Archa, 1994.

⁴⁴⁰ Michel FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*, Fontfroide-le-Haut: Fata Morgana, 1973.

skutečnosti vůbec (*archi-écriture*, viz kap. 2.1.2). Umělecké dílo je tak podle Derridy cenným pomocníkem při zkoumání jazyka a povahy reality vůbec (a nikoli naopak).

Tato fáze sémiologicko-dekonstruktivního dějepisu umění a její důraz na svébytnost obrazu a uměleckého díla si ponechává lingvistickou a sémiologickou metodologii, ovšem více se zaměřila na kritiku uměleckohistorického diskursu spíše než na umělecké dílo samotné. Norman Bryson však zdůrazňuje hermeneutické poslání historika umění a vyzývá k důslednější výchově studentů ve schopnosti interpretovat či „číst“ umělecké dílo, která – oproti např. literární vědě a jejím technikám nového kriticizmu – není na akademické půdě příliš pěstována. V tomto úkolu by měla podle Brysona dějinám umění pomoci právě literární kritika.⁴⁴¹

Sémiologickou metodologii pro dějiny umění systematicky rozpracovali především Norman Bryson (4.4.2) a Mieke Balová (4.4.4) v textu „Semiotics and Art History“,⁴⁴² do něhož však již zapracovávají rovněž myšlenky Jacquesa Derridy. Na tomto textu exemplárně vidíme, že dekonstruktivní impulzy zasahovaly spíše postupně a nesystematicky, a napomáhaly v již rozjetém sémiologickém směřování dějin umění.

Ve sporu o pojetí uměleckého díla jako znaku, který se od zavedení sémiologie do dějin umění rozvinul, se Bryson i ostatní dekonstruktivně zaměření autoři postavili samozřejmě za tento sémiologický koncept.⁴⁴³ Bryson kupříkladu říká, že díla bychom měli vnímat také jako znak: při pohledu na obraz se v divákovi aktivují rozpoznávací kódy, kterým jsme se naučili interakcemi s lidmi v rámci naší kultury. Výhodou tohoto pojetí je vnesení diskursivity do samotné podstaty uměleckého díla, a tudíž je vztah mezi dílem a sociální sférou dynamickou cirkulací: umělec pracuje se společenskými kódy, v rámci nichž však aktivně vytváří jejich nové kombinace (konfigurace znaků tak nemusí odpovídat nějaké společenské realitě, nemusí být společenským „zrcadlem“); tyto obnovené obsahy se poté opět vrací do proudu diskursu a tak ho svou značící aktivitou posouvá.⁴⁴⁴ Důraz na konstruktivní povahu značení ukazuje Bryson na dílech, která lze evidentně spojit s kolizí diskursivních forem – na Manetově Olympii a Géricaultových portrétech šilenců. Značící aktivita těchto konkrétních obrazů neduplikovala nějakou společenskou událost, ale výrazně posunula diskursivní formu, a

⁴⁴¹ BRYSON 1988, xxix.

⁴⁴² Norman BRYSON / Mieke BAL „Semiotics and Art History“, in: *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2., 1991, 174–208.

⁴⁴³ D'ALLEVA 2005, 37, 43–44.

⁴⁴⁴ BRYSON 1988, xxi.

sice natolik, že je odlišitelná od té předchozí a umělecko-historický diskurs posunula.⁴⁴⁵ Jinak řečeno, moc podle dekonstruktivně uvažujících autorů nespočívá pouze v diskursu (jak upozorňuje např. Foucault),⁴⁴⁶ ale také v uměleckém díle a jeho značení (řekněme v jeho *écriture* a diferenční aktivitě).

Mnoho historiků umění však koncept umění jako znaku odmítlo úplně nebo vyjádřilo námitky. Například Hubert Damisch,⁴⁴⁷ francouzský filosof a historik umění, který obecně s aplikací sémiologie na dějiny umění souhlasí, zdůrazňuje, že obraz-znak je jen jedním z mnoha aspektů uměleckého díla, které po Derridově vzoru přirovnává namísto jazyka spíše k textu, písmu či literatuře. A tedy namísto historicky starší aplikace sémiologického pojetí znaku podle Peirce nebo Saussura, kdy je znak dualitou významu (označovaného) a jeho akustického obrazu (označujícího),⁴⁴⁸ Damisch – spolu s dalšími – explicitně posouvá označující k větší samostatnosti, aktivitě a neprůhlednosti, „obraz je text, který hovoří sám sebou“.⁴⁴⁹ Umělecké dílo tedy nelze redukovat na to, co dílo označuje, ale je třeba se zaměřit na samotný proces označování. Zaujetí sémiologickou vrstvou, zaměřující se na označované, tedy podle Damische potvrzuje, jak je západní myšlení ovládané verbálním myšlením (a jemu odpovídajícím modelem znaku) nebo – jak bychom řekli s Derridou – logocentrismem.⁴⁵⁰ Ovšem i v Damischových pozdních textech se stále setkáváme s logocentrickými akcenty – autor často při analýze díla sahá k analogiím s jazykem. Např. v textu *The Origin of Perspective* (1994), říká, že obraz je „formou myšlení“.⁴⁵¹

Vysloveně proti oprávněnosti aplikace modelu jazyka na umělecké dílo, proti onomu Mitchellovskému „lingvistickému imperialismu“,⁴⁵² se postavil např. David Summers, který říká, že umění není nějakým druhem jazyka, jelikož mezi jazykem a obrazem existuje nekonečná propast.⁴⁵³ Obraz je specifickým označováním, má jistou „hutnost“ a není nutně smysluplným systémem, je tzv. „reálnou metaforou“ (nikoli lingvistickou), tedy tělesnou, spojenou s aktuálním prostorem a časem (nikoli jen

⁴⁴⁵ BRYSON 1988, xxvi.

⁴⁴⁶ Michel FOUCAULT, *Diskurs, autor, genealogie. Tři studie*, Praha: Svoboda 1994, 9.

⁴⁴⁷ Hubert DAMISCH, „Sur la sémiologie de la peinture“, in: *A Semiotic Landscape: Panorama sémiotique*, 1974, 128.

⁴⁴⁸ SAUSSURE 2007, 99.

⁴⁴⁹ DAMISCH in: BAKOŠ 2000, 329.

⁴⁵⁰ DERRIDA 1967a, 11.

⁴⁵¹ Hubert DAMISCH, *The Origin of Perspective*, Cambridge, Massachusetts – London: The MIT Press 1994, 446.

⁴⁵² MITCHELL 1986, 56

⁴⁵³ David SUMMERS, „Reálná metafora. Pokus o novou definici ‚konceptuálního‘ umění“, in: KESNER 2005, 128.

abstraktně vztaženou).⁴⁵⁴ Teoretickou předlohou byl Summersovi filosof analytické tradice Nelson Goodman.⁴⁵⁵

Otázka přenositelnosti metodologie lingvistiky (jež je určena rozborům jazyka) na rozборы vizuálních objektů, a otázka přenositelnosti obrazu do slov je tedy dekonstruktivními autory zodpovězena následovně.⁴⁵⁶ Nejprve je však třeba si uvědomit, že pod termínem „jazyk“ si ne všichni představují to samé – od čistě gramatického chápání až po derridovskou nebo whiteovskou obecnější jazykovost – Derridův jazykový charakter skutečnosti odkazuje, jak uvedl kap. 2.1.2, na stopu a diferanci, a nikoli na podmět a přísudek. Na základě filosofičtějšího výkladu jazyka W. J. T. Mitchell mluví o zvláštní propustnosti – i když nestejnosti – světa obrazu a světa slova, přičemž nechce hranice rušit ani posilovat, nýbrž podpořit interakci mezi oba světy. Svět obrazu a svět slova jsou „jako dvě země, které mluví jinými jazyky, ale historicky zažily mnoho výměn a kontaktů“.⁴⁵⁷ Derrida rovněž jasně rozlišuje mezi oběma světy, dílo je například charakteristické jakýmsi „mutismem“, mlčením, tj. rezistencí vůči slovu, výkladu, teorii a logocentrismu.⁴⁵⁸

Na druhé straně je však divák, mluvící bytost, který tato mlčící díla přijímá, zakouší a interpretuje verbálně jako promluvy (*discours*). A tak jsou díla vlastně vždy již mluvící – jsou plná možných promluv, nesou v sobě „diskursivní potencialitu“.⁴⁵⁹ Umělecká díla jsou tedy bytostně tichá, ale zároveň musí být zachycena do sítí diferencí a referencí, jež jim dávají textovou strukturu.⁴⁶⁰ Tento základní rozvrh kontaktu „dvou světů“, jazyka a díla, dekonstrukcí ovlivnění historikové umění sdílají přesvědčení o jejich rozdílnosti a přitom spjatosti (nikoli převoditelnosti) a zkoumají právě onen meziprostor – a pouze tento meziprostor setkávání –, protože dál se v psaní a myšlení o

⁴⁵⁴ SUMMERS, in: KESNER 2005, 139; nebo také viz David SUMMERS, „Conditions and Conventions. On the Disanalogy of Art and Language“, in: KEMAL/GASKELL 1991, 181–212.

⁴⁵⁵ Nelson GOODMAN, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Hackett Pub. Co., 1976, 226. Tento analytický filosof má, jak jsme již vzpomenuli výše, v otázce vztahu jazykových a nejazykových znakových systémů překvapivě mnoho společného s Derridou, např. to, že vizuální dílo má onu specifickou „hutnost“. (PUTNAM 1995, 109). Goodman a Summers však oproti Derridovi dále tvrdí, že jazyk tuto hutnost nemá (SUMMERS in: KESNER 2005, 130).

⁴⁵⁶ Toto napjetí mapuje v praxi dějin umění např. Mieke Balová: Mieke BAL, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition* (1991).

⁴⁵⁷ D'ALLEVA 2005, 43–44.

⁴⁵⁸ Rezistence vůči slovu neznamená, že by měl malíř prostředky zpochybňovat filosofii nebo logiku (které jsou jen určitým modelem myšlení, nejsou samotným myšlením), nýbrž že vytvoří něco, co nemůže být pod kontrolou logocentrismu (slovo-centrismu). V uměleckém díle může být tedy přítomná nějaká „myšlenka“, která však nemusí být filosofického typu (BRUNETTE/WILLS 1994, 24).

⁴⁵⁹ Ibidem, 12–13.

⁴⁶⁰ Ibidem, 15.

umění dostat nelze, neboť není možné oddělovat psaní od svého objektu: není (1) psaní/ myšlení o (2) objektu/ obraze. Je vždy jen psaní-o-obraze nebo myšlení-o-obraze a čistá přítomnost takového objektu je odsouvána.

Například Mieke Balová převádí tuto myšlenku do konkrétnější podoby: historik umění by měl umělecké dílo vnímat jako událost, již je divák nutnou součástí, a tedy divákova interpretace nutně patří k dílu. Koncept díla-události (kdy Derridovo prázdné místo díla zaplňuje divákův či historikův vhled), podobně jako psaní-o-obraze, si vyžaduje s uměleckým dílem a jeho interpretací zacházet pospolu. Historik umění proto musí s tímto zakotvením interpretace v díle počítat a analyzovat obojí.⁴⁶¹

Z poněkud pesimistického pohledu řada vykladačů důsledky podobného uvažování spolu s Elkinsem nebo Baxandalem interpretují tak, že příspěvek historika k umění je vždy kvůli neoddělitelnosti interpretace od díla, nemožnosti návratu k počátečnímu, čistému dílu „o sobě“, a kvůli asynchronii jazyka a výtvarného díla, odsouzen k nezdaru.⁴⁶² (Takový výklad důsledků dekonstrukce by mohl platit o jakékoli humanitní i přírodovědecké disciplíně.)⁴⁶³ Tato linie myšlení však nemusí implikovat agnostickou rezignaci, nýbrž přijetí této podmínky jako přirozené situace lidského poznání a změnu důrazu v pokládaných otázkách. Ty uvede následující kapitola zabývající se konkrétními důsledky sémiologicko-dekonstruktivních dějin umění.

⁴⁶¹ D'ALLEVA 2005, 38–39.

⁴⁶² James ELKINS, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*, New York/ London: Routledge, 2000, 62. BAXANDALL 1988b, 10–11. Již Baxandall považoval jazyk za nepříteli dobře vybavený nástroj pro popis a explikaci obrazů – i po přečtení ekfrázy totiž před sebou obraz nevidíme. Na to je jazyk příliš lineární a obecný. Umělecko-historické texty tak považoval spíše za doprovodné komentáře k uměleckému dílu, za poukazování na jeho určité dílčí vlastnosti.

⁴⁶³ Uvedená asynchronie není ničím novým: vzpomeňme například Heideggerovu polemiku s korespondenční teorií pravdy: Martin HEIDEGGER, *O pravdě a Bytí*, Praha: Mladá fronta, 1993, 13–19.

IV. Dekonstrukce v metodologii dějin umění

Velký prostor, jež první část práce věnovala teorii, by se měl zúročit v těchto kapitolách, které se více zaměří na samotnou metodologii dějin umění. Bez hlubšího vhledu do teoretických východisek by stěží bylo možné proniknout do metodologických důsledků, posoudit míru recepce Derridovy dekonstrukce a „vycítit“ v uměleckohistorických textech „dekonstruktivní étos“ a spojit je do jednoho historiografického okruhu.

Důležitost teorie si uvědomují i příručky k historiografii a metodologii dějin umění z posledních let, které do svých názvů, anotací a úvodů začleňují i slovo „teorie“. Mnohdy dokonce mezi teorií a metodologií příliš nerozlišují, a mluví o nich dohromady jako o „teorii a metodologii“.⁴⁶⁴ Anne D'Alleva si je však rozdílnosti vědoma a v úvodu teorii charakterizuje jako proces formulace otázek, vytyčení pozornosti k určité linii ve výtvarném díle, a metodologii jako pokus na ně odpovědět – a sice operacionalizací teorie a vypracováním souboru procedur a konkrétních možností aplikace.⁴⁶⁵ Metodologie tedy jaksi „vyrůstá“ z teoretických předpokladů a je s nimi úzce propojena – a proto je nutné mít neustále na paměti obojí.

Následující odstavce představí metodologické důsledky dekonstrukce, jak je reflektují dějiny umění ve svém vlastním oboru. Tím bych chtěla rovněž upozornit na fakt, že se dekonstrukce stala uznanou součástí metodologie dějin umění a našla si své pevné místo i v metodologických příručkách dějin umění.⁴⁶⁶ Právě skrze jejich zapracování strategie dekonstrukce do uměleckohistorické metodologie se pokusí následující stať nastínit, co považují sami historici umění za nejpodstatnější důsledky tohoto kritického přístupu pro svůj obor.

Obecně řečeno, Derridův projekt se odrazil především v novém způsobu uvažování o identitě uměleckého díla, a co se týče uměleckohistorické praxe, podporuje

⁴⁶⁴ Anne D'ALLEVA, *Methods and Theories of Art History*, London: Laurence King Publishing Ltd 2005, 11.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, 13.

⁴⁶⁶ Např. Anne D'ALLEVA, *Methods and Theories of Art History*, London: Laurence King Publishing Ltd 2005; Laurie Schneider ADAMS, *The Methodologies of Art. An Introduction*, New York: Westview Press 2009; Vernon Hyde MINOR, *Art History's History*, New Jersey: Prentice Hall Englewood Cliffs 1994; Jonathan HARRIS, *Art History. The Key Concepts*, London/ New York: Routledge 2006; Chris MURRAY (ed.), *Key Writers on Art. The Twentieth Century*, London – New York: Routledge 2003; Grant POOKE – Diana NEWALL, *Art History. The Basics*, London – New York: Routledge 2008; Paul SMITH – Carolyn WILDE (ed.), *A Companion to Art Theory*, Oxford: Blackwell 2002; Hal FOSTER – Rosalind KRAUSS – Yves-Alain BOIS – Benjamin H. D. BUCHLOH, *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Slovart: Praha, 2007.

jiné ambice oboru a jiné způsoby psaní o uměleckém díle. Důsledky dekonstrukce pro dějiny umění nejsou v Derridově díle nijak explicitně vyjmenovány; filosof se totiž zaměřuje především na problematizaci logické struktury, která se stala neuvědomovanou samozřejmostí myšlení západní tradice, a ukazuje, že není tak samozřejmá a přirozená, nýbrž je konstruktem a praxí. Projekt dekonstrukce je tedy ve své podstatě kritický a epistemologický a jeho implikace se vztahují na všechny interpretativní obory, tedy i na uměleckohistorickou praxi a uměleckou kritiku, které jsou z hlediska tradiční epistemologie oboru, založené především na objektivismu, esencialismu a diltheyovské hermeneutice, postaveny do poněkud nejistého a zneklidňujícího světla, ostatně stejně jako jakákoli kognitivní aktivita. Historici umění se nově zajímají o epistemologické otázky, o zkoumání podmínek smyslu a významu (a tedy i interpretace).⁴⁶⁷

4. 1 Výklad dekonstrukce v uměleckohistorických metodologických příručkách

4.1.1 Uvedení pojmu dekonstrukce

V základní definici dekonstrukce se metodologické texty zásadně neodlišují, všichni za otce dekonstrukce připomínají Derridu, jehož myšlení řadí do poststrukturalismu.⁴⁶⁸ Některé varují před nadužíváním termínu dekonstrukce a jeho zpopularizovaným módním užíváním ve smyslu analyzovat či interpretovat, a staví se za terminologii v přísném slova smyslu a dekonstrukci představují jako specifickou komplexní „intelektuální analýzu“⁴⁶⁹ či „typ kriticizmu“.⁴⁷⁰ *Blackwellovská příručka umělecké teorie* rovněž uvádí problematiku dekonstrukce jako metodologický nástroj pro

⁴⁶⁷ Robin MARRINER, in: Paul SMITH/ Carolyn WILDE (ed.), *A Companion to Art Theory*, Oxford: Blackwell 2002, 350.

⁴⁶⁸ Stuart Sim Derridu dokonce nazývá jednou z nejvýznamnějších postav v oblasti kultury, estetiky a myšlení o umění 20. století (Stuart SIM, „Jacques Derrida“, in: Chris MURRAY (ed.), *Key Writers on Art. The Twentieth Century*, London/ New York: Routledge, 2003, 84–85). Marriner upozorňuje, že na to, jak významná Derridova teorie pro myšlení v oblasti kultury je, byla mu v oblasti uměleckohistorické a estetické historiografie věnovaná poměrně malá pozornost (MARRINER in: SMITH/WILDE 2002, 349).

⁴⁶⁹ D'ALLEVA, 2005, 143; HARRIS 2006, 90. Tento příspěvek navíc odlišuje dekonstrukci uvnitř uměleckého (nikoli uměleckohistorického) diskursu: Harris odděluje definici dekonstrukce jako (1) typ intelektuální analýzy, jež se vyvinula v rámci poststrukturalismu, a (2) praxi ve výtvarném umění a architektuře od 80. let, která využila tématu zpochybňování jistoty o významech, vztazích, konceptech či tradicích (Ibidem).

⁴⁷⁰ Vernon Hyde MINOR, *Art History's History*, New Jersey: Prentice Hall. Englewood Cliffs, 1994, 161.

interpretační praxi historika umění, neboť má mnoho co říci k otázce významu ve výtvarném umění.⁴⁷¹

Anne D'Alleva přiřazuje dekonstruktivní proud do poststrukturalismu a připomíná jeho původ ve strukturalismu, jímž je pokračovatelem a kritikem jeho státnosti struktur.⁴⁷² D'Alleva poukazuje na poststrukturalistickou tezi o dynamizaci a historizaci struktur, tj. odklonu od struktur směrem k procesu strukturace, neustálé hře mezi znaky a nestabilitě významu.⁴⁷³ Nejdůležitější změnu, kterou poststrukturalismus dějinám umění přináší, je podle ní ztráta jistoty v možnost historického poznání jako takového. Dějiny již nejsou něčím, co se dá odhalit v archivech či obrazech: zahrnují v sobě rovněž současný kontext a naše podmínky.⁴⁷⁴ Postupně se spolu s ostatními metodologickými příručkami dostává k zásadnímu derridovskému přesvědčení o konstruktivním charakteru dějin, a proto též nutnosti hledat konstruktivní základy dějin a diskursu. „*Dekonstrukce se nesnaží ukazovat chyby. Neustále a vytrvale hledá, jak se tvoří pravdy,*“ nechce napravovat špatné interpretace a chybné teorie – jen se snaží ukázat, že a jak jsou zkonstruovány.⁴⁷⁵ D'Alleva jako jediná připomíná kontinuitu Derridova kritického projektu, která sahá až k Heideggerovi: oba se neustále snaží identifikovat své postavení vůči tradici, které zahrnuje jak její kritiku, tak i návaznost.⁴⁷⁶ (Viz kap. 2.2.1.)

4.1.2 Důsledky kritiky metafyziky přítomnosti a ne-identity „subjektu“

Tento teoretický základ Derridovy anti-epistemologie bývá v uměleckohistorických příručkách kupodivu zmiňován méně – a pokud ano, zdá se, že její přímé důsledky nejsou dostatečně zřetelně vysloveny. Za jejich explicitnější vyjádření by se patrně zasadil Robin Murriner, který ve svém příspěvku v příručce k umělecké teorii píše, že

⁴⁷¹ MARRINER in: SMITH/WILDE 2002, 350–351.

⁴⁷² D'ALLEVA 2005, 136–137. Kritické souvislosti se strukturalismem připomínají i další příručky. Např. Adams říká, že „*Derrida je poststrukturalista, který ,dekonstruoval' některé z hlavních strukturálních systémů*“ (Laurie Schneider ADAMS, *The Methodologies of Art. An Introduction*, Second Edition, New York/Boulder, CA: Westview Press, 2009, 162). Text Pookeho a Newallové zasazuje Derridovu epistemologii do širší linie právě již od strukturalismu a Saussura, přes sémiotiku a Charlese Sanderse Pierce. Sleduje epistemologickou linii od realistického pojetí, kdy znak odpovídá reálným předmětům, až po Derridovu anti-epistemologii: „*Realita pro nás neexistuje jako separátní entita oddělená od znaků*“ (Grant POOKE – Diana NEWALL, *Art History. The Basics*, London/ New York: Routledge, 2008, 98–99).

⁴⁷³ D'ALLEVA 2005, 137.

⁴⁷⁴ Ibidem, 137.

⁴⁷⁵ Gayatri Chakravorty Spivak in: D'ALLEVA 2005, 143.

⁴⁷⁶ D'ALLEVA 2005, 144.

pokud bychom si měli z Derridy vzít jediné poučení, mělo by to být povědomí o neuniknutelnosti epistemologii.⁴⁷⁷

Patrně nejvýstižněji téma představuje Stuart Sim v příručce *Key Writers on Art: The Twentieth Century*.⁴⁷⁸ Zmiňuje ve stručnosti Derridovu kritiku metafyziky přítomnosti a z ní plynoucí ne-identitu přítomnosti (viz kap. 2.1.1). Připomíná, že filosof dochází skrze přesvědčení o znakové povaze skutečnosti k vnitřně rozštěpené identitě (subjektu, uměleckého díla, autora, významu), která není nikdy zcela přítomná. Totalita identity, s níž západní myšlenková tradice již od antiky počítá, je vždy odsouvána, pozdržena. Znak nikdy nepřinese plný význam, protože v sobě nesou vždy i stopy jiných kontextů a významů.⁴⁷⁹ Totalita a celistvost jsou proto, jak připomíná Stuart Sim, konstruktem či touhou stejně jako přítomnost, která je jen označením idealizovaného momentu mezi minulostí a anticipací – čistě přítomný okamžik nikdy nebyl sám o sobě, tvoříme si jej až značením a zpětnou reflexí.⁴⁸⁰ Stuart Sim uzavírá, že kritika celistvosti a přítomnosti je zřejmě nejpodstatnější částí dekonstruktivní estetiky: žádné umělecké dílo podle ní nebude nikdy plně přítomné a sebe-identické (a tudíž jednoznačně vyložitelné) – a ani nikdy nebylo (jak pro diváka, tak pro umělce) –, protože plná přítomnost a homogenita je mýtem.⁴⁸¹ Od umělce se ale tradičně očekává právě celistvost smyslu a celistvost provedení, stylu apod. Homogenita se rovněž předpokládá i u textů dějin umění a jejich metodách – stylové analýze, ikonografii nebo obecně při klasifikování, určování autorství, datace etc. Dekonstrukcí je tato tradiční umělecko-historická samozřejmost znejistěna, a poukazuje naopak na všudypřítomnou rozštěpenost a heterogenní charakter jakékoli lidské zkušenosti, včetně zkušenosti uměleckého díla, uměleckého počínání a intence, i samotné osobnosti umělce. Sim dále píše, že důsledkem této vnitřní rozštěpenosti uvnitř každého subjektu pak je přesměrování zájmu dekonstrukce od samotného uměleckého díla směrem k působení uměleckého díla a recepce diváka.⁴⁸²

⁴⁷⁷ MARRINER in: SMITH/WILDE 2002, 355–357.

⁴⁷⁸ Stuart SIM, „Jacques Derrida“, in: Chris MURRAY (ed.), *Key Writers on Art. The Twentieth Century*, London / New York: Routledge, 2003.

⁴⁷⁹ SIM in: MURRAY 2003, 84.

⁴⁸⁰ O těchto základních epistemologických souvislostech se zmiňují alespoň v hrubých obrysech téměř všechny metodologické publikace. Viz např. SIM in: MURRAY 2003, 84; MINOR 1994, 164; D'ALLEVA 2005, 143–144; ADAMS 2009, 169.

⁴⁸¹ Stejně jako původ a označovaný, jak správně připomíná Marriner (MARRINER in: SMITH/WILDE 2002, 355).

⁴⁸² O ne-identitě samotného autora díla se zmiňuje Stuart SIM (in: MURRAY 2003, 87).

Robin Murriner kritiku metafyziky přítomnosti vysvětluje na problematice znaku a saussurovských termínech „označovaný“ a „označující“ a jejich negativním vymezení skrze diferenci (viz kap. 2.1.2).⁴⁸³ Nejprve saussurovskou arbitrárnost označujícího a označovaného přibližuje na příkladu z malířství: tradičně se předpokládá přirozenost vztahu mezi gesticky nanesenou silnou vrstvou malby (označující) a emocemi (označovaný). Namísto toho Saussure navrhuje, že vztah je arbitrární, nahodilý, a byl propojen ve znak jen díky diferencím – například vůči jiným způsobům malby.⁴⁸⁴

Vernon Hyde Minor uvádí jako příklad nedohledatelnosti počátku pochybnost nad interpretací Doryphora jako aplikaci Polykleitova Kánonu, který by měl sledovat vyváženost celku a jeho založení na harmonii jeho vnitřních částí. To je však podle Minora idealizace založená na konceptech logu – teorii řeckého kosmu, dokonalého řádu apod.; zjistit, zda tomu tak skutečně na počátku bylo v originálním textu, soše a myslí autora, není možné. Minor zdůrazňuje, že se příliš přehlídí fakt, že se originální socha a spis nedochovaly (o Kánonu se dochovaly jen zmínky v jiném, Galénově textu, sochu zase známe skrze římské kopie). To považuje Minor za ztělesněnou diseminaci původního díla či významu, která se zachovala jen ve stopách a nemůže být již obnovena. „*Text a socha, jež znamenaly stabilitu a stálost, se staly oběťmi nestálosti, chaosu, destrukce.*“⁴⁸⁵ My bychom shrnuli, že případ Doryphora a Kánonu je viditelným případem toho, co se děje při jakémkoli zacházení s uměleckým dílem vlastně vždy. Naše konceptualizované podoby uměleckého díla, ať už v textech, mluvě nebo i v naší myslí, jsou vždy římskými kopiemi a řecký originál je navždy ztracen. Dále Vernon Hyde Minor problematizuje derridovské téma nepřevoditelnosti textu do obrazu a naopak: „*i kdyby se Doryphoros dochoval, nebyl by souměřitelný s textem*“. Kánonem popsané vlastnosti nikdy nevyčerpají sochu a socha zcela přemáhá interpretaci. Když se podíváme na Doryphora, vyjadřuje skutečně řád a symetrii? „*Vidíme rozměry mezi jeho částmi těla skutečně obdobně jako v ploše, abychom mohli říct $1 + 3 = 4$? (...) Ve skutečnosti může proces interpretace pokračovat donekonečna.*“⁴⁸⁶

⁴⁸³ Teoretický vývoj vztahu označující-označovaný nekomplexněji naznačuje Grant Poole a Diana Newallova. Zmiňuje Saussurovu arbitrárnost vztahu a Barthesovu „smrt autora“ – autor ponechává čtenáři či divákovi „prázdného označujícího“, otevřeného interpretacím bez ohledu na původní autorovu intenci. Jinými slovy, původní vztah označujícího a označovaného může být nahrazen jakýmkoli jiným vztahem označujícího a označovaného. Vývojová linie je zakončena výkladem dekonstrukce sémiotických struktur a derridovskou nevyřešitelností vztahu označující-označovaný a vypuštěním označovaného (POOLE/NEWALL 2008, 99–100).

⁴⁸⁴ MARRINER in: SMITH/WILDE 2002, 353.

⁴⁸⁵ MINOR 1994, 166.

⁴⁸⁶ Ibidem, 167.

Laurie Schneider Adams v příručce *The Methodologies of Art* v souvislosti se zrušením označovaného připomíná i odmítnutí tradičního uměleckohistorického konceptu *mimesis*, navazující na platónský koncept. Připsání mimetické funkce (napodobení skutečnosti) uměleckému dílu předpokládá, že umění je konstruktem druhého řádu – pouhým napodobením skutečné reality, jak to kupříkladu ilustruje Plinius a jeho texty o Zeuxidovi a Parhasiovi.⁴⁸⁷ Je třeba zdůraznit, že platónské pojetí *mimesis* vykazuje logocentrické upřednostňování označovaného, významu či logu, a za ideální formu tvořícího uměleckého procesu – zápisu (*écriture*) – považuje jeho transparentní vůči označovanému. D'Alleva spojuje dekonstruktivní odmítnutí mimese s probíhající kritikou konceptu *mimesis* a slovy Keitha Moxeyho říká, že vizuální formy nejsou mimetické, nejsou pouhými prostředky, skrze které umělec napodobuje přírodu. Jsou naopak interpretacemi, které s sebou přinášejí i své hodnoty – dobové, individuální, kulturní aj.⁴⁸⁸ Zásadní neprůhlednost či hutnost znaku, jeho povaha *écriture*, kterou Derrida prosazuje, tedy aplikaci *mimesis* na umění neumožňuje.

4.1.3 Praxe dekonstruktivního čtení

Anne D'Alleva připomíná, že i když Derrida trvá na tom, že dekonstrukce neposkytuje žádný program pro analýzu textů, dá se tato praxe podrobného čtení z jeho díla rekonstruovat, a dá se použít jako kritika do mnoha oblastí.⁴⁸⁹ Praktickou stránku dekonstruktivní metody většina příruček vysvětluje výkladem Derridova díla *La vérité en peinture*, jak uvidíme níže, ale některé z nich se pokoušejí i o samostatné zobecnění. Například Vernon Hyde Minor připomíná původ dekonstruktivní metodologie v literární kritice a za její reminiscenci považuje pojmosloví: v dekonstrukci ovlivněných uměleckohistorických textech se nezřídka objevují záměny pojmů „umělecké dílo“ a „vidět“ za „text“ a „číst“.⁴⁹⁰

Předpokladem dekonstruktivního přístupu je podle několika příruček konec se svrchovanou rolí autora-umělce nad dílem a jeho významem.⁴⁹¹ Bez pevného významu na počátku, při tvorbě uměleckého díla, a jasně identického subjektu, autora, který by do svého díla zakódoval význam platný napříč dějinami, nemůže být ani žádný

⁴⁸⁷ ADAMS 2009, 163.

⁴⁸⁸ D'ALLEVA 2005, 140–141. V této souvislosti autorka připomíná také pozdní Barthesovo dílo *Světla komora*, úvahu o portrétní fotografii a vztahu mezi fotografem jako označujícím a portrétovaným jako označovaným (D'ALLEVA 2005, 140).

⁴⁸⁹ D'ALLEVA 2005, 145.

⁴⁹⁰ MINOR 1994, 163.

⁴⁹¹ HARRIS 2006, 91; ADAMS 2009, 163; SIM in: MURRAY 2003, 85.

umělecko-historický text považován za uzavřený a dokončený. Umělecký kritik tak nemůže nabízet definitivní čtení autorových intencí.⁴⁹²

Všechny metodologické texty však v této teoretizaci vztahu kritika k textu a intenci umělce vyžadují podstatné doplnění: vyznívají totiž až příliš ve prospěch absolutizace moci diváka či čtenáře nad interpretací. Jak bylo naznačeno v podkapitole 2.2.2 a 2.2.4 (především v její části *Výchozí pozice dekonstrukce a exorbitant*) a v poslední citaci kapitoly 3.2, dekonstrukce tento relativismus takto absolutně nenabízí – vychází podstatnou měrou i ze samotného díla či textu, a může tak být nazvána „empiricky založenou operací“,⁴⁹³ nutností uloženou v textu a silou, která se před zraky čtenáře děje jaksi sama od sebe. Nejen divák a interpret, nýbrž i samo dílo podle Derridy myslí a má své vlastní myšlenky.⁴⁹⁴ Podle logiky iterability, této změny v opakování, je však vztah mnohem složitější a průhled k tomuto myslícímu dílu se komplikuje. Avšak na rozdíl od metodologických příruček je třeba zdůraznit, že podle Derridovy dekonstrukce čtení a interpretace nejsou libovolné.⁴⁹⁵

Zmínku k samotnému postupu dekonstruktivního čtení uvádějí Minor, Sim, Harris, Pooke, Adams a D'Alleva.⁴⁹⁶ Minor zmiňuje počáteční moment dekonstruktivního čtení: dekonstrukce začíná zpravidla nějakým detailem, který se na první pohled zdá nepodstatný – sporným bodem, aporií, neslučitelnou protichůdností uvnitř textu. Tento detail se podle Minora může jevit zpočátku jako nepodstatný a marginální. „Detail se pak Derrida snaží zpětně zapracovat do textu, aby ukázal, jak může zneplatnit to, co se původně v textu zdálo samozřejmé.“⁴⁹⁷ D'Alleva dále uvádí, na jaké problematické místo se zaměřit: „Dekonstruktivní čtení musí mířit vždy na nějaký vztah nepozorovaný autorem, mezi tím co autor přikazuje, a tím co nepřikazuje.“⁴⁹⁸ Musíme se tedy ptát po diferencích a hranicích myšlení, jež jsou operacionalizovány do binárních opozic. Derrida jejich otočením ukazuje, že jsou konstruktivního charakteru, a táže se, proč byly vůbec takto rozehrány, proč byla nadřazena určitá část binární opozice.⁴⁹⁹

Ostatní autoři se při výkladu operace dekonstruktivního čtení omezí na její další krok – identifikaci a převrácení binárních opozic (viz kap. 2.2.3, 2.2.4). Pooke nám

⁴⁹² SIM in: MURRAY 2003, 85.

⁴⁹³ CAPUTO 1997, 80.

⁴⁹⁴ BRUNETTE/WILLS 1994, 25.

⁴⁹⁵ Derrida in: HILL 2007, 125.

⁴⁹⁶ Postup dekonstruktivního čtení jsme podrobně představili v kapitole 2.2.4 *Dekonstruktivní čtení*.

⁴⁹⁷ MINOR 1994, 166.

⁴⁹⁸ Derrida in D'ALLEVA 2005, 144.

⁴⁹⁹ Ibidem.

nabízí historický přehled tématu binárních opozic, od Romana Jakobsona přes Clauda Léviho-Strausse až po Michela Foucaulta.⁵⁰⁰ Derridovo použití tohoto konceptu spočívá v destabilizaci dvojice, která vždy implikuje na jedné straně primárnost a čistotu, a na druhé straně ne-čistotu a sekundárnost (viz Rousseauovy binární dvojice v kap. 2.2.3). Podle Pookeho se Derrida nejvíce zaměřuje na opozici mluva (*logos*, *fóné*) a psaní (*grammé*, *écriture*).⁵⁰¹ Nakonec zmiňuje snahy současných umělců dělat podobný přesun důrazu na marginalizovanou část dvojice, například co se týče genderových vztahů nebo vztahu Západu k bývalým koloniím.⁵⁰² Minor se rozepisuje o binárních opozicích nejrozsáhleji, skrze příklad se dostává i k obecnějším charakteristikám ustavení binární opozice i k problematice hranice. Minor dává příklad patriarchální společnosti: ta je ustavena na opozici muž-žena, přičemž muž má nad ženou převahu a ona je minorním doplňkem. Aby byl muž dominantním členem této dvojice, musí koncentrovat moc a možnost kontroly na sebe a upřít ji ženě. K povaze dvojic a diferencí obecně Minor říká, že muž si ženu pro svoji identitu vyžaduje – aby muž věděl, čím je, musí vidět v ženě, čím není. Tato negace (žena) pak má na identifikaci muže velikou a „hrozící“ moc. Hrozí muži svou jinakostí a ohrožuje rovněž mužovu pozici priority. Proto je třeba sledovat či „střežit“ hranici, kde se budou odehrávat možné boje o moc.⁵⁰³ Robin Marriner dále upřesňuje, že ona privilegovaná část dvojice je také – až jaksí mytický – původní, a tedy obsahující pravý význam a celistvost; její opozici pak něco z této plnosti významu chybí – je jejím úpadkem. Marriner spolu s Derridou však tento výklad zpochybňují: marginalizovaný člen dvojice je třeba z podřadné pozice vyzdvihnout. Jako typický derridovský příklad, jež si můžeme dát do souvislosti s výkladem zpětného utváření časového objektu (kap. 2.1.1), volí Marriner vztah mezi příčinou a následkem: příčina není prvotní, jak by se mohlo zdát. Teprve důsledek nás totiž nutí si vytvořit tuto souvislost, lineární a kauzální jednotu. Když vztah dominance Derrida otočí, ukáže se, že toto rozložení může fungovat také: teorie utváření časového objektu nám umožní považovat důsledek za primární. Marriner uzavírá, že Derrida nechce privilegiovat ani jednu část dvojice, možnost jejich obrácení

⁵⁰⁰ POOKE/NEWALL 2008, 90–104.

⁵⁰¹ Stejně tak zdůrazňují i Hal FOSTER / Rosalind KRAUSS / Yves-Alain BOIS / BUCHLOH Benjamin H. D., *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Slovart: Praha, 2007, 45). Stuart Sim zase zmiňuje, že Derrida destabilizoval i řadu dalších strukturalistických dvojic, např. opozici *langue* (dominantní, jazyk jako statický systém) a *parole* (konkrétní individuální promluvy, používání jazyka v praxi.) (SIM in: MURRAY 200, 384.)

⁵⁰² POOKE/NEWALL 2008, 105–109.

⁵⁰³ MINOR 1994, 165.

však ukazuje, že vztah může být smysluplný a fungovat i obráceně.⁵⁰⁴ Binární opozice, jak říká D'Alleva, „*jsou takto odhaleny jako konstrukty spíše než esenciální pravdy*“.⁵⁰⁵ Otočením opozice vlastně „zarámujeme rámeček“, do centra pozornosti postavíme předtím neviditelný rámeček pohledu.⁵⁰⁶

Kromě výjimky Pookeho textu, který zmiňuje dvojici rokoko-klasicismus (dekadentní dvorská zjemnělost vs. racionalita a osvícenství), klasicismus-romantismus (spontaneita)⁵⁰⁷ však autoři metodologických příruček problematiku neukazují na opozicích, které by se týkaly specifitějších vztahů v dějinách umění, jak by se například nabízelo u Wölfflinových opozitních dvojic malířský-lineární, optický-haptický, uzavřená-otevřená forma, jednota-mnohost, absolutní čistota-relativní čistota apod.⁵⁰⁸ Zmiňují pouze dvojice související s teorií: text-kontext, činitel-struktura, mluvní akt-jazykový systém, muž-žena, kultura-příroda, heterosexuální-homosexuální,⁵⁰⁹ dobro-zlo, řád-chaos nebo správně-špatně.⁵¹⁰

Jak říká D'Alleva, někteří historikové umění aplikovali tento postup otáčení binárních opozic, aby si uvědomili „*rezistenci umění vůči interpretaci, rezistenci, kterou by historik umění nejrady odsunul pryč (koneckonců, pokud by umění nebylo vysvětlitelné, nebylo by historiků umění zapotřebí)*“.⁵¹¹

4.1.4 Povaha umělecko-historického textu

Autoři metodologických textů nepřijímají negativní tón, který často slyšíme z úst odpůrců dekonstrukce o jejích nihilistických konsekvencích pro disciplínu dějin umění a o destrukci (ve smyslu ničení) tradice.⁵¹² Takoví kritikové mají však jistě pravdu v tom, že diseminace uměleckého objektu, rozplynutí jeho koherence apod. mění takovou podobu uměleckého díla, s jakou tradiční přístupy disciplíny vždy počítaly. Vybrané příručky však, jak se zdá, nepovažují metodu pouze za negativistický kritický přístup, ale připisují jí i pozitivní hodnotu, která konstruuje nové interpretace, jak mj. naznačuje D'Alleva: „*možnosti historické interpretace jsou obrovské – možná i nekonečné.*“⁵¹³

⁵⁰⁴ MARRINER in: SMITH/WILDE 2002, 352.

⁵⁰⁵ D'ALLEVA 2005, 144.

⁵⁰⁶ FOSTER/KRAUSS/BOIS/BUCHLOH 2007, 45.

⁵⁰⁷ POOKE/NEWALL 2008, 107.

⁵⁰⁸ O Wölfflinových opozicích např. Linnea WREN/ Travis NYGARD, in: MURRAY 2003, 241.

⁵⁰⁹ HARRIS 2006, 92.

⁵¹⁰ ADAMS 2009, 165.

⁵¹¹ D'ALLEVA 2005, 146. Dodala bych navíc přívlastek „tradičních“ historiků umění.

⁵¹² O takových odpůrcích dekonstrukce se zmiňuje Vernon Hyde Minor (MINOR 1994, 161).

⁵¹³ D'ALLEVA 2005, 137.

Autoři metodologických textů považují dekonstrukci za filosoficky oprávněný pokus o přehodnocení snah dějin umění a pokouší se také promyslet, jak nové myšlení umožňuje psát o uměleckém díle a co může historik umění od své činnosti očekávat.⁵¹⁴ Interpretace ve smyslu explikace, přiřazování jednotlivých vizuálních prvků k předchůdnému významu, jak jsme vyložili výše, již do tohoto očekávání nespadá. Metodologické příručky se tedy dále pokoušejí přiblížit, jakého charakteru by měla práce historika umění být.

4.1.4.1 Umělecko-historický text jako suplement a jeho anti-explanační nárok

Jak uvádí Stuart Sim, dekonstruktivní text má být považován spíše za *suplement* zkoumaného objektu než za jeho vysvětlení. Odvrací se tak od strukturalistického modelu, který si kládá za cíl právě vysvětlení a připsání referencí,⁵¹⁵ a stejně tak od umělecko-historického zaměření na vysvětlování uměleckého díla a připisování jemu korespondujících významových jednotek.⁵¹⁶ Kritizuje rovněž strukturalistické izolování struktur a například strukturovanou „gramatiku“ malířství, nakládání s oddělovanými strukturami jako samostatnými entitami, nesouhlasí s oddělováním formy, funkce a významu a přisností vědecky vyznívajících systematizací: třídění podle určitých žánrů, stylů apod. Sim nakonec říká, že „*dekonstrukce napomáhá podržet ono zvláštní mystérium jazyka umění, jeho schopnost vyvinout se do nepředpověditelné podoby*“.⁵¹⁷ Na nesamozřejmost umělecko-historických klasifikací upozorňuje již konkrétněji i Anne D'Alleva: dějiny umění tradičně monograficky tematizují samostatného umělce či okruh, nebo období či kulturu. Dekonstrukce dává najevo konstruktivní charakter těchto spojování, rámců, zpochybní neotřesitelnost těchto klasifikací a může i inspirovat k hledání nových souvislostí, nových propojování formálních kvalit díla, motivů, umělců apod. Autorka také zdůrazňuje ustálenost určitých okruhů otázek, například hledání uměleckých vlivů, a navrhuje ptát se i po původu těchto otázek: dekonstrukce může být nápomocná ve „stopování“ rozhodnutí a výběrů, které dějiny umění za dobu své existence učinily, a přitom mít na paměti i svoji současnou pozici.⁵¹⁸

⁵¹⁴ Viz pozn. 466.

⁵¹⁵ SIM in: MURRAY 200, 385. Hal Foster v několika větách výstižně naznačuje Derridovu logiku suplementu (FOSTER/KRAUSS/BOIS/BUCHLOH 2007, 45).

⁵¹⁶ Předpoklad splnitelnosti vytyčeného úkolu dějin umění zahrnuje rovněž předpoklad, že umělecké dílo odráží realitu, je pochopitelné, mimetické a logické (D'ALLEVA 2005, 146).

⁵¹⁷ SIM in: MURRAY 2003, 86.

⁵¹⁸ D'ALLEVA 2005, 141;

Autoři se tedy shodují na anti-explikačním charakteru dekonstruktivních dějin umění.⁵¹⁹ Sim připomíná nedosažitelnost plné přítomnosti a decentralizovanost subjektu, a dějiny umění označí jako „autoritářskou“ či nařizovací sílu, která neustále ustavuje rozložení binárních opozic a činí výběry.⁵²⁰ Sim nakonec uvádí problematiku do souvislosti s častou reakcí umělců na touhu kritiky „vysvětlovat“ jejich dílo. Pociťují, že ambice kritiků vysvětlovat redukuje jejich dílo na pouhý soubor významů. Umělci se dokonce často proti hledání významů vzpírají a říkají, že jejich dílo nic konkrétního neznamená, že prostě je.⁵²¹ Také Minor naznačuje rezignaci před možností výkladu: „*Možná tichá přítomnost sochy stačí. A rozhodnutí o významu se může odsunout.*“⁵²²

4.1.4.2 Parergon

Kromě povahy suplementu připisuje Marriner spolu s Derridou uměleckohistorickým textům spoluúčast na tzv. parergonu a ve své stati mu věnuje mimořádnou pozornost.⁵²³ Původně Kantův novotvar je složen z předpony „par“ (mimo, vně) a „ergon“ (dílo) a u Kanta tedy znamená prvek přiložený k dílu, jenž k němu však nepatří – například odívání soch nebo rám obrazu.⁵²⁴ Derrida však používá parergon jako označení charakteru, který nezná hranici mezi vnitřním i vnějším, který je „*zvláštní směs vnějšku a vnitřku, ale taková, která není nějakou promíchanou směsí půl na půl*“.⁵²⁵ Marriner shrnuje Derridovu esej *Parergon*⁵²⁶ jako polemiku s tradičním myšlením o hranicích a rámcích, a se zřetelem k výtvarnému umění pak o rámu obrazu. Výklad problematiky považuje za korespondující s Derridovým myšlením diferencí (viz kap. 2.1.2). „*Když se díváme na obraz,*“ parafrázuje Marriner Derridu, „*rám jakoby patří zdi, ale když se díváme na zeď, rám patří obrazu (...) parergonální rám vyvstává vůči dvěma*

⁵¹⁹ SIM in: MURRAY 2003, 85–86; D'ALLEVA 2005, 14; FOSTER/KRAUSS/BOIS/BUCHLOH 2007, 45.

⁵²⁰ SIM in: MURRAY 2003, 85.

⁵²¹ SIM in: MURRAY 2003, 86-87. Derrida by patrně doplnil, že umělci také často reagují na interpretace svých děl tak, že s ní souhlasí a zároveň říkají, že je takový výklad nikdy nenapadl. Takovýto příklad by mluvil pro Derridovu tezi o „samomluvě“ textů či uměleckých děl, které nejsou totožné s intencemi autora.

⁵²² MINOR 1994, 167.

⁵²³ MARRINER in: SMITH/WILDE 2002, 351–352.

⁵²⁴ DERRIDA 2005, 62–63. Etymologii a původní význam Kantova použití pojmu *parergon* naše příručky nezmiňují. Derrida si vybírá tento Kantův okrajový pojem z Kritiky soudnosti, kterou Foster představuje jako obhajobu „*autonomie uměleckého díla a jeho nezávislosti na podmínkách rámce*“ (FOSTER/KRAUSS/BOIS/BUCHLOH 2007, 45).

⁵²⁵ DERRIDA 2005, 74.

⁵²⁶ *Parergon* je jednou ze čtyř esejů uspořádaných do knihy *La vérité en peinture* (DERRIDA 2005, 19–168).

*podkladům, splývají jeden s druhým, ale vždy s respektem vůči druhému.*⁵²⁷ Takové pojetí rámu znejišťuje oddělení, hranici mezi dílem a tím, co je mu externí. Tato hranice se stává neviditelnou, „*mizí, pohřbívá sama sebe, maže se, rozpouští se ve chvíli, kdy vynakládá nejvíce energie*“.⁵²⁸ Parergon pak neznamená ani dílo, ani něco, co leží mimo něj, ani vnitřek ani vnějšek, a jakoukoli opozici rozrušuje – a externí tak není přesně odděleno od interního.⁵²⁹ (Derridova posuvnost hranic při diferanci byla vyložena v kap. 2.1.2.)

Hranice rámu, byť neviditelná, však určitým způsobem je – má jistý povrch, mohutnost, není pouhé nic. Jsou to struktury, bez nichž by nešlo myslet žádný objekt.⁵³⁰ Marriner poukazuje na analogii s Derridovým konceptem difference (podmínkou inteligibility jakéhokoli významu slova je jeho vztah k tomu, co sám není, od čeho se odlišuje. Rám může být považován za onen prázdný prostor (*espacement, spacing*), který odděluje – a vlastně tak produkuje oddělení rámu od stěny, uměleckého díla a kontextu.⁵³¹ (Viz výklad *écriture* v kap. 2.1.2: proces psaní tvoří význam, a přitom se na toto zapisování zapomíná – a to i přestože má jistou mohutnost.)

Pro jednoznačnější vyznění lze ještě doplnit Derridův příklad dekonstruktivní logiky vztahu obrazu a zdi či textu a kontextu. Filosof přirovnává tento vztah ke vztahu parazita a hostitele: jedná se o vztah závislý, narušující ideál nezávislého organismu. Parazit je nezávislý organismus, ale zároveň i závislý na hostiteli. Souvislost s ne-identitou subjektu je patrná: difference či hranice mezi tím, co je subjekt či dílo, je ustavena právě rámem. Rámování znamená ustavování hranic, které jsou neustále vyjednávané, aby se udržel subjekt jako jednota. Rámování ustavuje identitu, byť neustále nejasnou a mihotavou.⁵³² Derrida opět obnažil onu nečistotu či ne-identitu, která se projevuje i v případě díla (ergonu) jako neschopnost ergonu sám sebe definovat jako celek (ten se odhaluje skrze parergon). Ergon tedy není myslitelný bez parergonu. Ergon není nikdy čistý a autonomní, protože již samotné oddělení díla od pozadí – zarámování – už je parergon. Dílo jako parergon tedy chápeme jako zarámované dílo, dílo s „mezerou“, dílo s uměleckohistorickým textem, dílo s kontextem. Vnímat dílo

⁵²⁷ MARRINER in: SMITH/WILDE 2002, 351.

⁵²⁸ Ibidem, 351.

⁵²⁹ DERRIDA 2005, 331.

⁵³⁰ MARRINER in: SMITH/WILDE 2002, 351.

⁵³¹ Ibidem, 352–353.

⁵³² DERRIDA 2005, 67.

jako parergon, všimnout si rámu, znamená stopovat zájmy, které legitimizovaly to, co považujeme za umělecká díla.⁵³³

Marriner dále ve svém textu odvozuje důsledek pojetí díla jako parergonu pro dějiny umění: to, co tradičně rozlišujeme jako externí nějakému konceptu nebo dílu, vlastně není vůbec externí, je jeho součástí – oba tvoří celek parergonu. V parergonu funguje parazitní vztah mezi tím, co tradiční myšlení nazývá uměleckým dílem a jeho okolím – kontextem, teorií apod. Žádné dílo nelze myslet samostatně, bez působící teorie. Z toho rovněž podle Marrinera plyne, že uměleckohistorické texty nejsou žádným překladem díla do slov nebo interpretací jeho významu, nýbrž že mají performativní aspekt,⁵³⁴ tj. že jsou samy aktivní a podílejí se na utváření identity díla, produkují významy, staví dílo do určitých vztahů, příčinných spojitostí či teorie.⁵³⁵ Marriner upozorňuje, že umělecké teorie se dosud zabývaly oběma prostory zvláště a odlišují je jako dva rozdílné světy: prostorem ergonu se například více zabývá formalismus, strukturalismus a sémiotika, externí oblastí pak všechny empiricistické vnějšky – sociální dějiny umění apod.⁵³⁶ K tomu lze doplnit, že mnoho metod dějin umění se jistě zabývá oběma světy a vztahy mezi nimi (např. vztah světů v pojetí dějin umění jako dějin ducha Maxe Dvořáka vyznívá jako vztah korespondence: co se děje v externím světě, odráží se i v díle).⁵³⁷ Derrida vidí problém v jejich odděleném zacházení, a v tom, že nejsou světy brány jako symbiotický vztah a navzájem se vymezující strukturu; místo otisku významu z jednoho světa do druhého navrhuje organický pohyb jednoho v druhém (viz kap. 4.4.2).⁵³⁸

Jako příklad uvádí Marriner svůj komentář k článku Donalda Judda *Specific objects* (1965).⁵³⁹ Judd tradičně vidí umělecké dílo jako uzavřený objekt a vyzdvihuje jeho „*imanentní význam, spočívající v uměleckém díle*“.⁵⁴⁰ Judd dále říká, že dílo je doslovné – a přitom není iluzivní či aluzivní, nemá na nic odkazovat ani nic reprezentovat. Význam spočívá jen v tom, co v díle skutečně je. Fyzický předmět, jeho

⁵³³ DERRIDA 2005, 51–54, 63–66, 71–74.

⁵³⁴ V lingvistice se nově zkoumají např. *performativy* (samotným vyslovením se ustavuje význam) – jazyk tak již není jen neutrálním mediátorem, který přenáší zprávy. Jako součást celého diskursivního systému („*pravidla chování a moci, i pravidla kódování a dekódování*“), které předpokládá rovněž postoj příjemce, předpokládá jeho přijetí či odmítnutí institucionálního rámce, který celou výměnu zaštiťuje (FOSTER/KRAUSS/BOIS/BUCHLOH 2007, 40–41).

⁵³⁵ MARRINER in: SMITH/WILDE 2002, 353.

⁵³⁶ *Ibidem*, 353–354.

⁵³⁷ BAKOŠ 2000, 28–35; Max DVOŘÁK, *Umění jako projev ducha*, Praha: Jan Laichter, 1936.

⁵³⁸ DERRIDA 1993, 287.

⁵³⁹ Donald JUDD, „*Specific Objects*“, in: *Arts Yearbook* 8, 1965. Nejnověji byl článek publikován in: Thomas KELLEIN, *Donald Judd: Early Work, 1955–1968*, New York: D.A.P., 2002.

⁵⁴⁰ MARRINER in: SMITH/WILDE 2002, 355.

materiál a jednoduché vztahy mezi jednotlivými částmi. Marriner se však pokouší Juddovu tezi zpochybnit derridovskou argumentací. Abychom skutečně viděli sochu nebo kartonovou krabici jako umělecké dílo, je zapotřebí vidět jej v kontextu – teprve ve vztahu mezi dílem a kontextem se rozehrává bohatá hra významů.⁵⁴¹ Když vnímáme objekt jako kartonovou krabici, píše Marriner, vztahy spočívající na první pohled mimo samotný objekt, mohou být považovány za externí a kontingentní. Jakmile ovšem objekt vnímáme jako umění, tyto vztahy se musí stát nutně interní a stávají se konstitutivní součástí díla.⁵⁴²

Příklad rámce mohou být i umělecké instituce, jak upozorňují Hal Foster a Robin Marriner: Muzeum rovněž produkuje význam – rámuje umělecké dílo a umísťuje jej do vybraných vztahů.⁵⁴³ Foster pak připomíná vznik institucionální kritiky a osobnost Marcela Broodthaerse, který – sám umělec a ředitel muzea Musée d'art moderne v Bruselu – upozorňuje, že domnělá neutralita muzejních institucí je skutečně jen domnělá, neboť instituce uplatňují moc svých institucionálních rámců. Foster zmiňuje i jméno Daniela Burena, umělce, jenž téma použil ve svých dílech.⁵⁴⁴

Za další typ rámu můžeme považovat Pookeho zmínku o jazyce umělecké kritiky. Podle Pookeho je zapotřebí si jazyka se vši pozorností všimat a nevnímat ho jako pouhý prostředek. Jazyk totiž nemůže být neutrální, je založen metaforicky a je ztělesněním mimořádně mocného a většinou neproblematizovaného systému hodnot a víry, do kterých je uživatel jazyka polapen jeho užíváním.⁵⁴⁵

4.1.5 Styl umělecko-historických textů

Z uvedených charakteristik umělecko-historických textů tedy vyplývá i jejich konkrétní charakter: Derrida navazuje na své texty o rámu a parergonu a navrhuje *psaní „okolo“ obrazu* – kolem a po rámu obrazu.⁵⁴⁶

Adams přibližuje styl Derridova návrhu umělecko-historického psaní jako tázání dítěte, které je odhodlané nalézt pravdu. Takové tázání zpravidla otevírají pochybnosti o konvencích, kterým podléhají rodiče – a stejně tak i Derrida takto „bombarduje

⁵⁴¹ Ibidem.

⁵⁴² Z Derridových textů je však patrné, že teorie naznačuje tuto „prolnutost“ objektu s kontextem pro jakýkoli předmět, nikoli jen pro umělecké dílo (např. DERRIDA 2005, 56).

⁵⁴³ MARRINER in: SMITH/WILDE 2002, 354.

⁵⁴⁴ FOSTER/KRAUSS/BOIS/BUCHLOH 2007, 41.

⁵⁴⁵ POOKE/NEWALL 2008, 111.

⁵⁴⁶ „J'écris ici quatre fois autour de la peinture.“ (DERRIDA 2005, 3.)

struktury myšlení a psaní o umění“.⁵⁴⁷ Jako dětinské se může jevit i filosofova hravost se slovy a významy, jíž ovšem často otevírá nové významy.⁵⁴⁸ Derrida tak podle Adamse navrhuje hledat konvence tradiční struktury psaní o umění a nabourávat ji novými otázkami, hledat podmíněnosti starších interpretací.

Nejslavnější Derridův pokus o rozehrání dekonstrukce v uměleckém díle je beze sporu text o obraze Vincenta van Gogha *Pár bot*, zařazený do knihy *La vérité en peinture* jako kapitola *Réstitutions (de la vérité en peinture)*.⁵⁴⁹ Tomuto textu se více či méně obšírně věnuje většina našich metodologických příruček.⁵⁵⁰ Text rovněž považujeme za zásadní, a proto ho vyložíme podrobněji skrze primární literaturu v kap. 4.3. Nyní pouze zmíním přístup uplatňovaný v textu, jak ho prostředkují metodologické příručky. Je „polylogem“, rozhovorem mnoha hlasů, zahrnující i skutečné historické hlasy Meyera Schapiroa a Martina Heideggera, kteří obraz vyložili zcela rozdílně. Derrida pak vede diskusi nad jejich sporem, které nechce rozřešit a dát za pravdu jednomu z nich, nýbrž chce ukázat omezený rozsah jejich otázek. Rozvíjí tedy debatu dále, klade desítky dalších otázek a zároveň ukazuje možné skryté motivy Schapirova a Heideggerova výkladu – jejich touhu po atribuci a „restituci“, připsání významu a návratu zobrazených bot subjektu.⁵⁵¹ Stuart Sim shrne, že dekonstruktivní přístup považuje umělecké dílo za vstup do sítě stop nepředvídatelných spletitostí, a proto nám nezbyvá než načrtnout mnoho možností a nechat zaznít mnoho hlasů (Derrida vedle Schapirova a Heideggerova textu zmiňuje také možnosti pokládat nesčetné otázky, mj. neitzscheovského, freudovského nebo marxistického ražení).⁵⁵² Definitivní interpretaci či vysvětlení však nepředloží, nejde mu o význam, zato však zachytí tok relevantních možností a ilustruje zachycení díla do teorie. Jak vyvozuje Sim, Derridova metoda psaní o umění je tedy „impresionistická“ a „anti-explikační“.⁵⁵³ Otázky pravdy a významu v uměleckém díle se tak přenášejí do roviny jazyka a rozhodnutí.⁵⁵⁴

Vernor Hyde Minor se pokouší do své stati přenést styl tázání z *Réstitutions* na Picassovy *Slečny z Avignonu*.⁵⁵⁵ Navíc vidí mezi myšlenkami dekonstrukce a

⁵⁴⁷ ADAMS 2009, 165.

⁵⁴⁸ Ibidem.

⁵⁴⁹ DERRIDA 2005, 290–436.

⁵⁵⁰ D'ALLEVA 2005, 144–145; SIM in: MURRAY 2003, 85–87; MINOR 1994, 169–170; ADAMS 2009, 169–176.

⁵⁵¹ ADAMS 2009, 173.

⁵⁵² SIM in: MURRAY 2003, 87; DERRIDA 2005, 349, 354, 374.

⁵⁵³ SIM in: MURRAY 2003, 87.

⁵⁵⁴ Ibidem, 85–87.

⁵⁵⁵ MINOR 1994, 167–170.

kubismem analogii: také kubismus podle Minora konfrontuje řád a racionalitu, logickou reprezentaci, západní hodnoty v malířství od renesance. Tento styl podle Minora dekonstruuje tradici – zpochybňuje euklidovský prostor a tříští jej, převrací binární opozici západní-primitivní. Vyčerpávající otázky otevírají možnosti potenciální diskuse:⁵⁵⁶

„Měl Picasso na mysli africké masky? Zachytil o nich něco podstatného, anebo je desinterpretovat? Z jaké části Afriky masky jsou? Jak se liší od iberských masek? Co a proč je maskováno? A co dějiny evropské kolonizace Afriky? Jaké vizuální kódy dělají tyto masky africké, a nikoli třeba španělské? Jak může reagovat proti tradici, která v obraze není? Jaký program či ideologie vede k prosazování primitivismu v tomto obraze? Proč se Picasso i my tolik zajímáme o hodnoty primitivismu? Je samotné použití slova „primitivismus“ a zobrazení afrických masek důkazem západních předsudků, pokřivení a povýšenosti? Proč se někteří muži bojí žen? Báł se snad Picasso žen? Proč? Představují ženy primitivismus? Jsme pyšní na náš strach z primitivismu? Kdo jsme „my“? Popíráme (ať už jsme muž či žena) to, že nás prostitutky přitahují? Jsme hrdí na to, že popíráme naše západní dědictví? Je to „naše“ západní dědictví? Má ono „my“ vůbec nějaké identifikovatelné dědictví? (...)“⁵⁵⁷

4.1.6 Historikové umění ovlivnění dekonstrukcí

Za dosud nepřilíš vypracovanou považuji v příručkách oblast konkrétních příkladů využití dekonstrukce, tj. zmínky o konkrétních historících umění a jejich studií; Minor, Sim ani Adams kupříkladu nezmiňují jediného historika umění, Harris vymezuje starší modernistické texty Clementa Greenberga a Michaela Frieda vůči náznakům dekonstruktivního myšlení T. J. Clarka (v jeho výkladu Jacksona Pollocka a dalších malířů abstraktního expresionismu).⁵⁵⁸ Dále Harris říká, že dekonstrukci využívají různé, i protichůdné ideové směry – marxismus, feminismus, postkolonialismus etc., konkrétní autory však nezmní.⁵⁵⁹ Robin Marriner pouze vyjmenuje Craiga Owense⁵⁶⁰ a

⁵⁵⁶ MINOR 1994, 167.

⁵⁵⁷ MINOR 1994, 169.

⁵⁵⁸ HARRIS 2006, 91. Spolu s Donaldem Preziosim se však nedomnívám, že lze T. J. Clarka považovat za autora významněji ovlivněného dekonstrukcí. Jeho zájem o sociální rámce se odehrával na zcela jiné rovině než té dekonstruktivní. Jak říká Preziosi, i když se v 80. letech od marxisticky založených sociálních dějin umění distancoval, stále se nemůže odtrhnout od panoptické mentality – viz kap. 4.4.1. (Donald PREZIOSI, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, London / New Haven: Yale University Press, 1989, 166).

⁵⁵⁹ HARRIS 2006, 91.

⁵⁶⁰ Craig Owens (1950–1990) byl profesorem na Univerzitě v Yale a Barnard College, editorem časopisu *Art in America* a pravidelným přispěvatelem do časopisu *October*.

Jeremyho Gilbert-Rolfa⁵⁶¹ a D'Alleva uvede citát od Normana Brysona,⁵⁶² Keitha Moxeyho⁵⁶³ a Stephena W. Melvilla.⁵⁶⁴ Foster pak připomíná Douglase Crimpa,⁵⁶⁵ hlavního teoretika postmoderního umění.⁵⁶⁶

Tématu myšlenek dekonstrukce ve výtvarných dílech se tato práce nevěnuje, připomínek se ve zkoumaných textech však nachází o něco více. Nejpočetnější zmínky nalezneme u Fostera – patrně díky funkci textu (je součástí úvodu k syntéze o umění 20. a 21. století) –, který při výkladu dekonstrukce odkazuje obecně k postmodernismu a skupině umělců s ním spojených (např. David Salle, Robert Longo, Cindy Shermanová, Barbara Krugerová, Sherrie Levinová, Louise Lawlerová, Laura Mulvayová, Mary Kellyová).⁵⁶⁷ Foster považuje za společná témata zobrazování vztahu mezi skutečností a její reprezentací, jenž nepočítá se zobrazením jako následkem skutečnosti (zobrazení není napodobením skutečnosti), ale i jako skutečnosti předcházející, jako formující svět, v němž žijeme (jako příklad uvádí Foster skutečnost mediálního světa). Emoce, které vidíme ve filmu, mají podle Fostera vliv na naše skutečné emoce.⁵⁶⁸ S tím souvisí i umělecké ztvárnění dekonstruktivního zpochybnění tradičního konceptu autorství a originality.⁵⁶⁹ Harris také připomíná umělce, kteří se zabývají dalšími tématy dekonstruktivního étosu – především předpokladem, že vizuální reprezentace nemůže nést jednoznačný význam nebo být autoritativně interpretována.⁵⁷⁰ Mezi tyto umělce řadí Freda Wilsona a jeho antikolonialistickou instalaci *Mining the Meaning* (1992), Rachel Whitereadovou a její zvýznamnění východolondýnské třídy *House* (1993), architektky Renzo Piana a Richarda Rogerse a jejich *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou* ze sedmdesátých let.⁵⁷¹

⁵⁶¹ Jeremy GILBERT-ROLFE, *Beauty and the Contemporary Sublime. Aesthetics Today*, School of Visual Arts, 1999. Jeremy Gilbert-Rolfe (nar. 1945) je malířem a kritikem, zabývá se i otázkami estetiky. Přednáší v Art Center College of Design v Pasadeně (Kalifornie).

⁵⁶² D'ALLEVA 2005, 137.

⁵⁶³ Ibidem, 141.

⁵⁶⁴ Ibidem, 146.

⁵⁶⁵ Douglas Crimp (nar. 1944), americký umělecký kritik a historik umění. Byl kurátorem Guggenheimova muzea, později přednášel na The School of Visual Arts v New Yorku, vykonával funkci redaktora časopisu *October* a nyní je profesorem dějin umění na Univerzitě v Rochesteru.

⁵⁶⁶ FOSTER/KRAUSS/BOIS/BUCHLOH 2007, 47.

⁵⁶⁷ Ibidem.

⁵⁶⁸ Ibidem.

⁵⁶⁹ Ibidem, 47–48.

⁵⁷⁰ HARRIS 2006, 91–92.

⁵⁷¹ Ibidem, 92.

4.1.7 Katalog vybraných statí z metodologických příruček dějin umění

*Stuart Sim: Jacques Derrida (Ch. Murray /ed./: Key Writers on Art – The Twentieth Century)*⁵⁷²

Stat' považuji za teoreticky velmi komplexní a výstižnou. Začíná nástinem Saussura a strukturalimu a pokračuje Derridovým vymezením, jeho dynamizací struktur, odložeností významu apod. Oproti ostatním textům zdůrazňuje zásadní epistemologickou podmínku, že „*identita je bytostně vnitřně rozštěpená, nikdy není zcela přítomná*“ (s. 84). Teoretické zpracování je výjimečně zdařilé, ovšem neopomíjí ani praktické důsledky pro obor dějin umění. I na nepříliš rozsáhlém prostoru se podle nás autorovi podařilo zachytit zásadní dekonstruktivní postoj a propojit nelehké filosofické, avšak zásadní východiska s problematikou dějin umění.

*Vernon Hyde MINOR: Deconstruction (Art History's History)*⁵⁷³

Autor se oproti ostatním autorům pokouší vymanit z derridovské rétoriky, používá vlastních výkladových rámců, snaží se používat více příkladů, což mnohdy hraničí se zjednodušováním či příliš volným výkladem. Začíná parafrází úsměvné akademické povídky *Small World: an Academic Romance* Davida Lodge, jejíž hlavní postavou je americký literární kritik, praktik teorie připomínající dekonstrukci: „*Číst znamená oddat se nekonečnému odsouvání zvědavosti a touhy z jedné věty do druhé, z jedné akce ke druhé, z jedné vrstvy do druhé. Text se před námi odhaluje, ale nikdy nám nedovolí, abychom se ho zcela zmocnili; a namísto touhy po takovém zmocnění bychom si měli užívat tohoto škádlení.*“⁵⁷⁴

Stat' se jeví v mnohých momentech zjednodušeně, což nepovažuji za nutně negativní jev: pokus o aplikaci s sebou vždy jistou schematizaci nese. Zjednodušení se ale na několika místech ukazuje jako nepochopení.⁵⁷⁵ Některé dílčí momenty naopak zachytí výstižně, pokusí se shrnout některé pojmy, které považuje za zásadní, dokonce se pokusí načrtnout Derridovu strategii psaní. Celkový smysl poststrukturalní kritiky však, zdá se, poněkud uniká, z Minorova textu není patrná Derridoův radikální anti-

⁵⁷² Stuart SIM, „Jacques Derrida“, in: Chris MURRAY (ed.), *Key Writers on Art. The Twentieth Century*, London – New York: Routledge, 2003, s. 84–88.

⁵⁷³ Vernon Minor MINOR, „Deconstruction“, in: MINOR, *Art History's History*, New Jersey: Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1994, 161–170.

⁵⁷⁴ MINOR 1994, 162.

⁵⁷⁵ Například v posledním odstavci vykládá důsledky dekonstrukce jako subjektivismus (MINOR 1994, 164).

epistemologický postoj. Ocenění si však jistě zasluhují některé autorovy konkretizace na příkladech vybraných problémů.

H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh: Postmodernismus a dekonstrukce (Umění po roce 1900 – Modernismus, antimodernismus, postmodernismus)⁵⁷⁶

Do výkladu jsem se rozhodla zařadit i tento text, jenž sice není přímo metodologickou příručkou – je součástí teoretického úvodu k syntéze o umění po roce 1900⁵⁷⁷ –, nicméně má pro českého čtenáře a jeho povědomí o dekonstrukci v umění díky snadné dostupnosti nemalý význam. Jedná se o velmi názorný a srozumitelný text, který se snaží s myšlenkami pracovat samostatně, neparafrázuje ustálená teoretická spojení a vybírá mnoho příkladů z umění. Z Derridovy teorie vybírá jen to, co má nějaký důsledek pro umělecko-historickou, ale především samotnou uměleckou praxi. Vybraná témata jsou pak na úsporném prostoru vysvětlena vcelku podrobně. Autorům se podařilo zachytit to podstatné pro diskurs syntézy. Výklad diference a diferance je následován zmínkou Derridova textu *Double Session* a jeho dekonstruktivním čtením Stephana Mallarmého: představuje téma simulacra, kopie bez vzoru a falešného zdání přítomnosti.

Jonathan Harris: Deconstruction, deconstruct, deconstructionism, deconstructionist (Art History – The Concept Keys)⁵⁷⁸

Jedná se o stať typu slovníkového hesla, které se snaží dekonstrukci uchopit co nejstručněji. Beze zmínky o základních souvislostech Derridovy anti-epistemologie a základních předpokladů je text zaměřen jen na implementace několika základních tezí do umění: (1) mnohovýznamovost uměleckého díla a absolutní role čtenáře/ diváka, (2) uvádí dekonstrukci jako nástroj kritiky modernismu (v umění i v dějinách umění). Celkově text vyznívá – také kvůli malému rozsahu – poněkud zjednodušeně až nesrozumitelně, a navíc se absolutizace role čtenáře nezdá být správným slovním obratem pro vyjádření Derridova pojetí problematiky vztahu mezi čtenářem a textem. Příspěvek zmiňuje uměleckou i umělecko-historickou praxi a jmenuje T. J. Clarka jako historika umění ovlivněného postmodernismem a dekonstrukcí.

⁵⁷⁶ Hal FOSTER – Rosalind KRAUSS – Yves-Alain BOIS – Benjamin H. D. BUCHLOH, „Dekonstrukce“, in: *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Sloart: Praha, 2007, s. 40–48.

⁵⁷⁷ Mezi teorie podstatné pro vývoj uměleckého diskursu 20. století je zařazena *psychoanalýza, sociální dějiny umění, formalismus a strukturalismus a poststrukturalismus a dekonstrukce*.

⁵⁷⁸ Jonathan HARRIS, heslo: „Deconstruction, deconstruct, deconstructionism, deconstructionist“, in: *Art History. The Concept Keys*, London/ New York: Routledge, 2006, 90–92.

Grant Poole, Diana Newallová: Semiotics and Poststructuralism (Art History – The Basics)⁵⁷⁹

Jedná se čistě teoretický průhled dějinami myšlení od strukturalismu po poststrukturalismus. Tento text zasazuje Derridovo myšlení do širší linie od strukturalismu, Saussura, přes sémiotiku a Charlese Sanderse Pierce. Sleduje především myšlenkovou linii pojetí reality, vztahu označující-označovaný: od realistického pojetí, kdy znak odpovídá reálným předmětům, až po výklad základů Derridovské pozice, jeho znakovosti skutečnosti apod. Autor ho klade do těsné blízkosti k Foucaultovi, Lyotardovi, Barthesovi a Kristevě. K dějinně-filosofickému výkladu je potom připojeno několik historiografických zmínek o umění v tomto kontextu (s. 97–98). Zmiňuje například obraz Reného Magritta: *La Trahison des Images* (1929) a jeho sémiologickou interpretaci (znak není totožný s reálnou věcí). Poté zmiňuje generaci pop art (Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Roy Lichtenstein, Richard Hamilton, Andy Warhol). Upozorňují na teoretická témata – že je tradičně divák klamán, aby si myslel, že označující je realita a médium je transparentní (s. 99). Text je tedy primárně teoretickým textem a problematika reality je popsána výstižně. Zcela mu však chybí jakákoli zmínka o důsledcích pro myšlení o umění, pouze zmíní umělce, kteří se ve svých dílech zabývali podobnými otázkami – základní uměleckohistorické konotace tyto *Základy dějin umění* nenabízejí.

Robin Murriner: Derrida and the Parergon (P. Smith, C. Wildeová /ed./: A Companion to Art Theory)⁵⁸⁰

Tato příručka výslovně avizuje, že je průvodcem k teorii dějin umění, nikoli k metodologii. Za největší přínos této stati považují schopnost autora aplikovat teorii na problematiku disciplíny dějin umění. Začíná přímo výkladem parergonu a od něj pak odbočuje k obecným epistemologickým problémům Derridovy filosofie. Nakonec dochází k povaze dějin umění jako performativního aktu, namísto tradičního předpokladu dějin umění jako zrcadlení významu a historických referencí uměleckého díla.

⁵⁷⁹ Grant POOLE /Diana NEWALL 2008, „Semiotics and Poststructuralism“, in: *Art History. The Basics*, London – New York: Routledge, 2008, 90–114.

⁵⁸⁰ Robin MARRINER, „Derrida and the Parergon“, in: Paul SMITH – Carolyn WILDE (ed.), *A Companion to Art Theory*, Oxford: Blackwell, 2002, 349–358.

Anne D'Alleva: Deconstruction (Methods and Theories of Art History)⁵⁸¹

Text považuji za jeden ze zdařilejších výkladů, jenž přináší i několik metodologických podnětů. Většina textu je však teoretická. Ta je srozumitelná a zároveň zjednodušující jen do menší míry. Kapitola o dekonstrukci je zasazena do antitetického výkladového rámce (proti strukturalismu). Klade důraz na dekonstruktivní dynamizaci, nestabilitu a heterogenizaci. Důsledky poststrukturalismu pro dějiny umění autorka považuje za mimořádně významné: zmnožení interpretací a perspektiv, vliv na pojetí reprezentace a mimesis, stopování rozhodnutí a klasifikací dějin umění. Zmiňuje i kunsthistoriky ovlivněné dekonstrukcí, Normana Brysona, Keitha Moxeyho a Stephena W. Melvilla. V průběhu celého textu zdůrazňuje, že dekonstrukce nechce hledat chybné interpretace a následně je napravovat, jen odhalit jejich konstrukci. Srozumitelně a stručně vyloží kritiku metafyziky přítomnosti a otočení binárních opozic. V části týkající se přímo vztahu dějin umění a dekonstrukce zmiňuje Derridův polylog o diskusi Schapiroa s Heideggerem. Na něm ukazuje zrušení explanačních cílů dekonstruktivních dějin umění.

Laurie Schneider Adams, Semiotics II: Deconstruction (The Methodologies of Art – An Introduction)⁵⁸²

Z textů, které zmiňuji, patří tento k nejrozsáhlejší a nejužěji zaměřeným – soustředí se v podstatě na obsah Derridovy knihy *La vérité en peinture*. Skrze ni se dostává k teoretickým problémům, jako je dynamizace struktur, mizení autora, odmítnutí pojetí díla jako mimesis, signatura a předmluva. Na poměrně velkém prostoru se pokouší ukázat dekonstruktivní přístup na Eyckově obraze *Snoubenci Arnolfiniovi* a Vélazquezově díle *Las Meninas*. Zmiňuje se i derridovském tématu autoportrétu, nikoli však již o hlavním Derridově textu, jenž se tomuto tématu věnuje – *Mémoires d'aveugle*. Základní epistemologické předpoklady derridovského myšlení nejsou ale příliš rozvedeny, a pro neobeznámené čtenáře tak může používání nevysvětlených termínů (stopa, absence) vyznít konfúzně: „(...) všechny texty jsou hrou absence a přítomnosti, místo poznamenané stopami.“(s. 164). Text spíše obsahuje řadu detailnějších průřezů. Autor projevuje vlastní invenci při výkladu dekonstrukce například výpůjčkou termínů z psychoanalýzy: vědomí a nevědomí analogicky přiřazuje

⁵⁸¹ Anne D'ALLEVA 2005, „Deconstruction“, in: D'ALLEVA, *Methods and Theories of Art History*, London: Laurence King Publishing Ltd 2005, 143–149.

⁵⁸² Laurie Schneider ADAMS, „Semiotics II. Deconstruction“, in: ADAMS, *The Methodologies of Art: an Introduction*, New York – Boulder, CA: Westview Press, 2009, 162–178.

k vrstvám četby: vědomí jako přítomnost a uvědomované čtení, nevědomí pak k tomu, co může být potenciálně přijato z textu a je svým způsobem absentující. Většina textu je dobře zpracovaným výtahem z *La vérité en peinture* a neobsahuje žádné metodologické závěry pro dějiny umění.

4.2 Posuny výkladu dekonstrukce v metodologických příručkách: podržení subjektu a označovaného

Po důkladném čtení vybraných metodologických textů se odvážím na tomto místě zformulovat hypotézu, podobnou zjištění Arta Bermana o posunu americké dekonstrukce v literární vědě (kap. 3.1.1). Domnívám se, že obdobné výstupy platící jak pro literární vědu a kritiku, tak pro dějiny umění a uměleckou kritiku, spočívají v samotné aplikaci Derridovy anti-epistemologie na disciplíny s obdobnými historickými a interpretačními cíly. Aplikací nastává zásadní paradox: epistemologická nemožnost dostat se k pravdě, historické události či původní intenci autora je v zásadním rozporu s tradičním posláním historika – a pro historiografický text, který má být historií historie to platí obzvláště. Derrida nám ve své knize *La vérité en peinture* na několika rovinách předvedl, že v obraze žádná pravda není, že nelze obrazu připsat žádný pravdivý obsah.⁵⁸³ Obsah nelze zpětně odhalit – celistvost obsahu totiž není možné určit ani při samotném vzniku obrazu, ba ani sám autor nemá tuto pravomoc (viz kap. 2.2.3). Bez fixní stability a určitelnosti významu se pak snaha dějin umění činit nemožné musí zdát nutně pošetilostí. Je to paradox aplikace dekonstruktivní metodologie na disciplíny, které ve svých základních určeních a cílech nejsou s anti-epistemologickým myšlením slučitelné. Americká snaha o aplikaci a praktickou použitelnost se však s tímto paradoxem snaží vyrovnat po svém: literární kritikové i kunsthistorikové, zdá se, potlačují radikalitu Derridovy dekonstrukce, aby zachovali integritu svého oboru, jehož základní jednotkou je umělecký objekt a autor. Aby tedy mohli navázat a v diskursu dějin umění zůstat, zachovávají rétoriku subjektu a identity a obě pozice – anti-epistemologickou a řekněme logocentrickou – směšují, namísto toho, aby zůstaly oddělené.

⁵⁸³ Derrida pojem „pravda“ používá z toho důvodu, že se snaží rozvinout Cézannovu poznámku v dopise Émilu Bernardovi: „*Dlužím ti pravdu v obraze – a také ti ji řeknu*“ (DERRIDA 2005, 6). Kniha je tak meditací na téma význam v umění, pravda a reference v uměleckém díle a autonomie díla.

Jak se lze dočíst v řadě metodologických příruček, tento způsob psaní, zahrnující objektivistické a esencialistické předpoklady, byl zachován i při výkladu Derridovy anti-esencialistické teorie, a na několika místech tím došlo i k nepřesnostem. U Anny D'Allevy například čteme: „pravdy jsou tedy kontingentní, vztahové a částečné“.⁵⁸⁴ Rétorika objektivního referentu a „pravdy“ na způsob korespondence (shody se skutečností), jež se nese celým textem, autorce nedovolila zcela vypustit termín *pravda* (i když jej alespoň zeslabila plurálem), který nemá v Derridově anti-epistemologii již žádný smysl. Derridovo použití termínu pro titul své knihy (*La vérité en peinture – Pravda v obraze*) považuji spíše za záměrně provokativní oxymoron, který vyplyne z položení Derridova argumentu proti tradičnímu logocentrickému postoji.

Na jiném místě D'Alleva sahá k matoucímu ztotožnění Derridovy diference s diferencí Lacanova subjektu, který je podle psychoanalytika utvářen svým vymezením vůči jiným subjektům.⁵⁸⁵ Ztotožnění se nám nezdá vhodné právě z důvodu použití problematického tématu subjektu, jenž se u Derridy a Lacana liší.⁵⁸⁶

D'Alleva prokazuje, že „karteziánská psychologie“⁵⁸⁷ (založená na subjekt-objektovém paradigmatu a metafyzice subjektu a přítomnosti, jak by řekl Derrida) je s diskursem dějin umění srostlá natolik, že autorka do výkladu anti-epistemologického kontextu zapojuje nevědomky i předpoklady, proti kterým se Derrida vymezuje. V autorčině textu na několika místech prosvítá automatizované použití logiky objektivistického a dualistického pojetí znaku (svět označujících je referencí na svět označovaných) a skutečnosti (dualismus pravda, původ vs. nepravda, neautentičnost apod.), i když na jiných místech téma vyloží explicitně správně. Jinde však toto podvědomé počítání s tradičním dualismem dospěje k zavádějícímu výkladu: „Diferance odkazuje na to, že označující a označovaný nejsou identické: liší se od sebe, je mezi nimi prázdný prostor. Znak se nejenom odlišují (*differ*), ale také odkládají (*deffer*) a odkazují na mnoho dalších znaků jako nekonečný řetězec označujících.“⁵⁸⁸ D'Alleva akcentuje *rozdílnost* mezi označujícím a označovaným namísto úplného vynechání označovaného.

⁵⁸⁴ Ibidem.

⁵⁸⁵ D'ALLEVA 2005, 144

⁵⁸⁶ Michael LEWIS, *Derrida and Lacan. Another Writing*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, 34–35.

⁵⁸⁷ Whitney Davis uvádí pro zjednodušení a výstižnost právě pojem „karteziánské psychologie“. Whitney DAVIS, „Review of Rethinking Art History, by Donald Preziosi“, in: *Art Bulletin* 71, 1990, 159.

⁵⁸⁸ D'ALLEVA 2005, 144.

Vernon Hyde Minor zase zcela zaměnil Derridovu vzájemně se uznávající polyfonii nerozhodnutelné interpretace za subjektivismus historika (k Derridově pozici *nerozhodnutelnosti* dále viz kap. 4.3.3, 5.2). Své odlišné chápání dekonstrukce prozrazuje závěrečnou poznámkou: chce naznačit, že dekonstruktivní myšlení není nijak nelogické nebo destruktivní, nýbrž jaksí přirozené: „*I moji studenti bakalářského cyklu si převážně myslí, že umělecké dílo je subjektivní a že je otevřené mnoha interpretacím.*“⁵⁸⁹ Polylog o Van Goghově obraze však takovou subjektivní relativistickou pozici na mysli nemá: ukazuje postoj *nerozhodnutelnosti* (*indécibilité*), která je oproti logice *bud' – anebo* subjektivismu (jenž si zvolí ten či onen výklad) přesvědčena o rovnocenné platnosti více výkladů najednou, „logiku“ *obojí zároveň*.⁵⁹⁰ Stejně jako v literární kritice, i v uměleckohistorických metodologických příručkách se tedy setkáváme se subjektivizovaným pojetím dekonstrukce, které se spíše blíží recepční teorii, založené na subjektivitě čtenáře či diváka.

Koncept dějin umění, jejich předmět a otázky jsou natolik pevně spjaty se svými zakládajícími teoriemi, že s příchodem teorie zcela jiné je původní koncept neudržitelný. Dějiny umění mají svoji historicitu, vznikly v určitém čase za určitých předpokladů, které se staly jejich součástí, vyvíjely se pod mocí určitých teorií, položily si cíle, vytvořily si koncepty a ustálily jazykovou strategii výkladů, rétorické šablony a systém jazykových prostředků, kterými patrně nebude možné psát v derridovském anti-epistemologickém duchu. Jsem přesvědčena, že k udržení diskursu dějin umění, jak ho známe (se svým zakládajícím konceptem uměleckého díla a autora), je zapotřebí alespoň minimálního myšlení v celcích a subjekt-objektovém dualismu, a aplikace Derridovy anti-epistemologie tak není možná. Analyzované texty se kupříkladu nezabývají, jak by mohla vypadat aplikace konceptu *parergonu* (tedy bytostného propojení rámce s uměleckým dílem), aniž by dějiny umění přestaly být dějinami uměleckých předmětů, které jsou založeny právě na konceptu uměleckého díla jako samostatného estetického objektu, jenž je oddělen od ostatních předmětů a teorií. K tomuto paradoxu se vrátí závěrečná stať (kap. 5.2).

Je tedy zapotřebí znovu zdůraznit, že Derridovu dekonstrukci je třeba rozlišovat od dekonstrukce aplikované, která se tou derridovskou sice inspiruje, ale nepřijme

⁵⁸⁹ MINOR 1994, 164.

⁵⁹⁰ Jack REYNOLDS, „Decision“, in: REYNOLDS Jack / ROFFE Jonathan (ed.), *Understanding Derrida*, New York / London: Continuum, 2004, 46–47. K tématu *nerozhodnutelnosti* dále viz kap. 4.3.3 a 5.2.

všechny epistemologické závazky, a neudrží opozitní diskursy oddělené. Také výklady dekonstrukce v metodologických příručkách dějin umění navazují na koncept identického subjektu, který nacházíme už v jazyce příruček, čímž může dojít i k nejasnostem při výkladu Derridovy dekonstrukce.

Dále je třeba zdůraznit, že v metodologických příručkách není dostatečně zdůrazněna nepřítomnost označovaného a jeho zásadní epistemologický důsledek pro úkol historika umění, tj. že singulární původní intence autora a označovaný nejsou (ani hypoteticky či jako ideální cíl) myslitelné.⁵⁹¹ Polyvalence⁵⁹² a „*otevřenost umění mnoha výkladům a hodnotám*“⁵⁹³ nejsou dostatečně naplno vysloveným výstupem Derridovy anti-epistemologie – kterou sice například Stuart Sim teoreticky správně načrtl, ovšem explicitní konsekvence vyslovil jen velmi skromně.⁵⁹⁴ Zásada, že označované není a nebylo, může ihned zrušit všechny otázky po původu, které si tradiční dějiny umění kladou: pokud by kupříkladu ikonografie a ikonologie ztratila koncept reálné reference, jejich základní ambice – hledání původních významů, předloh a autorových intencí – by musela být zrušena. Původní pohnutky autora, skutečná událost nebo situace, které historik umění hledá, celý tento velký úkol rekonstrukce minulosti musí anti-epistemologicky myslící historik umění opustit. Tuto radikalitu však autoři metodologických příruček plně zaznít nenechali.

Laurie Schneider Adams například v takovém krizovém momentu elegantně odbočí z metadiskursivní roviny na rovinu uměleckého díla: jako exemplum důsledků Derridovy teorie nepřítomnosti označovaného uvádí, že historik umění již nemůže z obrazu *Snoubenci Arnolfiniovi* Jana van Eycka podle nápisu „*Johannes de Eyck fuit hic 1434*“ a odrazu v zrcadle tvrdit, že byl skutečný Jan van Eyck zobrazované události fyzicky přítomen.⁵⁹⁵ Otázka, zda obraz ilustruje skutečnou událost či zda je zobrazení fikcí, podle nás neukazuje radikalitu Derridovy myšlenky – odehrává se totiž na tak vzdálené rovině, ke které teorie ne-přítomnosti dekonstruktivního myslitele ani nepustí. Samotná otázka totiž obsahuje mnoho předpokladů metafyziky přítomnosti – předpoklad subjektu umělce, předpoklad, že bychom se měli (a mohli) zabývat tím, co se v době vzniku stalo či nestalo, zda můžeme důvěřovat referenci v obraze apod.

⁵⁹¹ Pouze Anne D'Alleva říká v souvislosti s interpretací: „*Pokud by umění nebylo vysvětlitelné, nebylo by historiků umění zapotřebí.*“ (D'ALLEVA 2005, 146).

⁵⁹² Derrida neustále zdůrazňuje, že diseminace při *écriture* a značení, toto „roztrácení smyslu“, nelze redukovat na polysémii nebo polyvalenci (DERRIDA 1993, 303).

⁵⁹³ SIM in: MURRAY 2003, 101.

⁵⁹⁴ Ibidem, 85, 101.

⁵⁹⁵ ADAMS 2009, 163.

Adamsova otázka po významu nápisu a zobrazení zrcadla, po fikci či ilustraci reálné události, předpokládá existenci označovaného (počítá s tím, že obraz je otiskem nějaké jiné smysluplné skutečnosti – svatebního slibu snoubenců, jenž se skutečně kdysi odehrál, slibu v symbolické rovině, autorovy fantazie či kombinace fikce a reality), a proto se nám jako exemplum derridovského myšlení nezdá dostatečná. Pokud by historik umění čistou přítomnost a sebe-identitu nepředpokládal, neviděl by smysl v hledání označovaných a otázku po historickém Van Eyckovi by si s vážností historika nepoložil. Místo toho by se například zaměřil na to, co se děje s obrazem během různého zpracovávání, na proměnu obrazu podle našich nároků a očekávání, snažil by se zachytit *écriture* obrazu, specifickou fyzickou stránku výtvarného rukopisu, a kladl by obrazu daleko více dotazů – a také odpovědi by byly různé i protichůdné. Derrida totiž počítá s obrazem, jenž je vždy již uchopený jazykem, a vykročení ze sítě označovaných směrem k předmětu „o sobě“ je tudíž nemožné – stopováním předmětu se nedostaneme jinam než zase ke stopování.⁵⁹⁶ Derridovsky řečeno, obraz v sobě nese vždy již prázdný prostor, onen prvek činící obraz neidentickým, prostor, který dává možnost jeho přepsání v dalším čtení či recepci.⁵⁹⁷ Vědomí zprostředkovanosti v jádru každé identity je natolik zásadní, že nedovolí hledat význam díla a motivy autora s takovou diskursivní pravomocí, jaká je historikovi umění tradičně připisována. Tato pravomoc je zcela proměněna neodmyslitelností prázdného prostoru od čistého „objektu“. Prázdný prostor je neustále zaplňován diskursivními racionalizacemi a teoriemi a nelze ho jednoduše uzávorkovat a od díla si ho odmyslet.

S dalším podstatným motivem Derridovy filosofie umění jsme se zatím v příručkách nesetkali: umělecké dílo filosof považuje za zvláštní místo, kde se odehrává a zviditelňuje moc *écriture*. Jiným pojmem v příručkách explicitně netematizovaným, a přitom zásadním, je *indécibilité*, nerozhodnutelnost, jež zásadně vylučuje možnost jediného správného řešení, a podporuje naopak uznávání rozporných řešení, jež se však nevylučují a platí rovnocenně zároveň.⁵⁹⁸ Podrobnější promyšlení tohoto postoje by patrně dopomohlo k hlubšímu náhledu důsledků dekonstrukce. Nedostatečné zahrnutí tohoto rozměru dekonstrukce, jak se zdá, způsobuje, že

⁵⁹⁶ O pojmu *trace* (stopa) např. viz DERRIDA 1967a, 68–69. K obecnému pojetí diferance a stopy viz kap. 2.1.2.

⁵⁹⁷ DERRIDA 1993, 285–286.

⁵⁹⁸ Podnětná studie Arkadyho Plotnitského *Complementarity* např. ukazuje relevanci konceptu *indécibilité* a jeho souvislost s pojmem neurčitosti a komplementaritou Nielse Bohra a s teorémy o neúplnosti matematika a filosofa Kurta Gödela, dále viz kap. 5.2 (Arcady PLOTNITSKY, *Complementarity. Anti-Epistemology after Bohr and Derrida*, Durhan – London: Duke University Press 1994, 191–269).

metodologické výklady slučují derridovskou anti-epistemologii a dekonstrukci, která však specifickým způsobem počítá i s metafyzikou přítomnosti (téma blíže rozvine kap. 5.2).

Viditelným nedostatkem studovaných metodologických příruček je opomíjení či úplné vypuštění historiografické stránky. Malé množství zmínek o konkrétních historických umění a jejich pokusech dekonstrukci skutečně použít bychom chtěli doplnit v následujících kapitolách.

4.3 Derridovy *Réstitutions*: dekonstruktivní čtení Van Goghova obrazu a střetu interpretací

4.3.1 Formální stránka

Derridova esej *Réstitutions (de la vérité en peinture)*⁵⁹⁹ je pro historika umění nejznámějším a nejcitovanějším Derridovým textem. Jak bylo již řečeno, stat' se zabývá Van Goghovým obrazem *Pár bot* (1886–87, Van Gogh Museum, Amsterdam) a přináší dvě jeho interpretace – filosofickou Martina Heideggera⁶⁰⁰ a uměleckohistorickou Meyera Schapiroa⁶⁰¹ – a rozvíjí kolem jejich akademické debaty další diskusi. Nezdá se pravděpodobné, že by Derrida tímto textem zamýšlel ukázat svoji představu dekonstruktivního uměleckohistorického textu a zapojit se do uměleckohistorické debaty, spíše byl dalším z řady jeho dekonstruktivních experimentů, které prováděl napříč mnoha obory a tématy. I přes nezvyklou literární formu historikové umění esej zařadili do svých textů,⁶⁰² metodologických příruček⁶⁰³ a teoretických antologií⁶⁰⁴ či syntéz dějin estetiky,⁶⁰⁵ a postavili ji tak vedle ostatních textů svého oboru. Při takovém srovnání vyvstává bizarnost textu ještě důrazněji: s ohledem na tradici oboru ho ani nelze zařadit mezi uměleckohistorické texty, byť se jedná o uměleckohistorické téma – kritické zhodnocení dvou interpretací Van Goghova obrazu. Uměleckohistorické téma je v textu uchopeno netradičním způsobem, a to jak svou formou, tak i obsahem, a jeho výstupem není rozřešení interpretačního rozporu, ani neformuluje novou hypotézu o významu obrazu, nýbrž spíše demonstruje psaní „okolo obrazu“ a specifické zacházení s protichůdnými interpretacemi.

Esej postrádá naprostou většinu ukazatelů vědeckého diskursu: kromě zmínky o něch dvou základních textů (Schapirova a Heideggerova) neobsahuje reference na

⁵⁹⁹ Jacques DERRIDA, *La Vérité en peinture*, Manchecourt: Flammarion, 2005, 269–436.

⁶⁰⁰ Martin HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935–36), in: Gesamtausgabe, *Holzwege, I. Abteilung. Veröffentlichte Schriften 1914–1970*, Band 5, uspořádal Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977, 1–74.

⁶⁰¹ Meyer SCHAPIRO, „The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh (1968),” in: Donald PREZIOSI (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, New York: Oxford University Press, 2009, 296–300. Revidovaná verze původního článku z roku 1968 vyšla i v roce 1994: Meyer SCHAPIRO, „Further Notes on Heidegger and Van Gogh”, in: *Theory and Philosophy of Art. Style, Artist, and Society*, Selected papers 4, New York: George Braziller, 1994, 143–151.

⁶⁰² Např. Craig OWENS, „Representation, Appropriation and Power“, in: *Art in America*, May 1982, 9–21, český překlad in: KESNER 2005, 189–219.

⁶⁰³ MURRAY 2003, 85–86; D'ALLEVA 2005, 145–146; ADAMS 2009, 169–175.

⁶⁰⁴ Fredric JAMESON in: Charles HARRISON / Paul WOOD: *Art in Theory 1900–1990. An Antology of Changing Ideas*, Oxford/ Cambridge, 1992, 1046–47.

⁶⁰⁵ MICHALOVIČ/ZUSKA 2009, 244–253.

odbornou literaturu, myšlenky jsou kladeny neuspořádaně, strukturou připomíná spíše divadelní inscenaci s opakujícími se motivy, nekonečnými otázkami a bez jasných konkluzí. Naopak obsahuje vlastnosti, které vědecký text nepřipouští: jazyková stránka je až příliš rušivá – jazyk na sebe nezvykle upozorňuje – struktura rozhovoru může připomínat platónské dialogy a mísí hovorovou mluvu s odbornějšími pasážemi, užívá slovních i grafických hříček, melodie jazyka a repetice, které na mnoha místech působí velice literárně: „*Les voilà. Je commence. Quoi des chaussures? Quoi, des chaussures? De qui sont les chaussures? De quoi sont-elles? Et même qui sont-elles? Les voilà, les questions, c'est tout.*“⁶⁰⁶

Grafická stránka jazyka se ohlašuje již v nadpisu: kapitola je záměrně nadepsána titulem, jenž obsahuje překlep – „*Réstitution de la vérité en peinture*“⁶⁰⁷. Francouzské slovo *peinture* (obraz, malba) je změněno na *pointure*, což znamená steh, šev nebo velikost bot. Proces výroby bot, kladoucí jeden šev za druhým, poukazuje i na proces grafické práce (v souvislosti s literaturou i výtvarným uměním) – *point* znamená bod, *pointure* je tedy tvorba bodů, vyznačování body, děrování či tečkování, které při tisku dělá malý hrot do papíru. *Pointure* tak má v derridovském kontextu význam poznačování, pronikání materiálem, a je tak další paralelou k *écriture*.⁶⁰⁷ S podobným zdůrazňováním *grammé*, psané podoby jazyka, jsme se setkali už v kapitole 2.1.2 (*diference-diferance*). I tento důraz na písmo, psaní, vyrývání či prošívání není jen náhodnou uměleckou licencí – zdůrazňuje performativní moc *écriture*, tvoření významu kresbou nových tras a stop. Také Derridovi se pod rukama tvoří stále nové možnosti výkladu Van Goghova obrazu, s každou novou větou se boty „došívají“.

Všechny tyto stylové a formální vlastnosti textu se mohou zdát jako pouhá zvláštnost Derridova individuálního hravého slohu, a nikoli jako celý soubor charakteristik, který by měl sloužit jako exemplum odborné veřejnosti píšící o umění. Forma „polylogu“⁶⁰⁸ jak tuto formu inscenace mnoha názorů Derrida nazývá, byla patrně zvolena velice účelně: můžeme ji spolu s Malcolmem Richardsem vnímat jako

⁶⁰⁶ DERRIDA 2005, 293. Český překlad však tuto zvukomalebnot ztrácí: „*Tak tady je máme. Začnu. Co o botách? Co, boty? Či jsou ty boty? Z čeho jsou vyrobené? Či dokonce, kdo jsou? Tak tady je máme, otázky, to je vše.*“

⁶⁰⁷ DERRIDA 2005, 291 – význam slova „*pointure*“ Derrida uvádí na začátku eseje jako motto. V různých významech ho pak uvádí dále v textu (DERRIDA 2005, 329, 371). Další motto je citací Vincenta Van Gogha, která také obsahuje odkaz na šití bot (propichování materiálu, dirkování, perforování): „*Ale pravda je mi tak drahá, stejně jako hledání správného řešení, doopravdy v to věřím, věřím, že bych byl stále radši ševcem než muzikantem s barvami.*“ (DERRIDA 2005, 291.)

⁶⁰⁸ Jacques DERRIDA, *Glas*, Lincoln / London: University of Nebraska, 1986; Jacques DERRIDA, *Glas*, Lincoln / London: University of Nebraska, 1986; Jacques DERRIDA, *Right of Inspection*, New York: Monacelli Press Inc., 1998.

prostředek k vyjádření různých hlasů, prostředek jak se vyhnout svázanosti subjektu jednoho vypravěče či interpreta. Polylog tak Derridovi pomohl vyjádřit konfliktní pocity z představovaných interpretací, jejich fragmentarizaci, rozporuplnost a neukončenost konverzace.⁶⁰⁹

4.3.2 Sporné interpretace: Schapiro a Heidegger

Schapiroův výklad

Derrida mezi své hlasy, které diskutují o obraze, zařazuje i ony dva hlavní – hlas Meyera Schapiroa a Martina Heideggera. Jejich konflikt byl skutečnou historickou událostí: Meyer Schapiro, mj. odborník na Vincenta Van Gogha, se koncem 60. let v dopise táže Heideggera, které z Van Goghových vyobrazení bot (namaloval jich několikery) má filosof na mysli, když je popisuje ve svém textu *Der Ursprung des Kunstwerkes*,⁶¹⁰ a poté, co obraz přesně identifikuje jako obraz č. 255 z katalogu de la Failleho (také podle Heideggerovy zmínky „temného vnitřku bot“), spouští mohutnou kritiku Heideggerova výkladu.⁶¹¹ Schapiro ho považuje za „chybný“ – nazývá ho přímo „smyšlenkou“, znevažující konkrétní umělecké dílo na pouhé náhodně vybrané místo pro projekci filosofických konceptů.⁶¹² Schapiro dále cituje Heideggerův popis, včetně oné „patetické“ pasáže, která se v takovéto podobě – vytržené z kontextu, a pro čtenáře nesběhlé v četbě Heideggerových textů, a tedy i neznalé filosofického kontextu *pravdy* jako *odkrývání (alétheia), sváru (Kampf, polemos) mezi světem a zemí (Welt, Erde) a zakoušení služebné bytnosti nástroje (das Zeugsein des Zeuges bestehet in seiner*

⁶⁰⁹ RICHARDS 2008, 51.

⁶¹⁰ Soubor přednášek z let 1935–36 vyšel až v roce 1950 v rámci výboru *Holzwege* – Martin HEIDEGGER, Gesamtausgabe, *Holzwege, I. Abteilung. Veröffentlichte Schriften 1914–1970*, Band 5, uspořádal Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977. Do češtiny byl text přeložen v roce 1968–9 Irenou Michňákovou: *Zrození uměleckého díla*, Orientace 1968–69. Tento překlad však odbornou veřejností pro značné nepřesnosti nebyl přijat kladně. V roce 2003 byla přeložena kapitola „Das Werk und die Wahrheit“ (*Dílo a pravda*), obsahující zmínku Goghova obrazu (nikoli však celý výklad) – Martin HEIDEGGER, *Dílo a pravda*, překlad Ivan Chvatík, CFB-03-14/ CTS-03-15, 2003, <http://www.cts.cuni.cz/soubory/reports/CTS-03-15.pdf>, vyhledáno 12.3. 2011.

⁶¹¹ Meyer SCHAPIRO, „The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh (1968),” in: Donald PREZIOSI (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, New York: Oxford University Press, 2009, 296–300.

⁶¹² Schapiro in: PREZIOSI 1998, 429.

Dienlichkeit) –,⁶¹³ skutečně může jevit „nadneseně poeticky“ či „pateticky sentimentálně“.⁶¹⁴

„Z temnoty otevřeného vnitřku bot hledí její upracovaný krok. V tuhé a nerovné tíze bot je nahromaděna vytrvalost její těžké pomalé chůze rozlehlou a jednotvárnou polní brázdou, ošlehávanou surovým větrem. Na kůži bot zůstává vlhkost a úrodnost půdy. Pod podrážkami klouže osamělá polní cesta. V botách se chvěje tiché volání země, její tichý dar dozrávajících obilí a její nevysvětlitelný ústup z bezútešného a neplodného zimního pole. Tento nástroj je prostoupen trpěnou úzkostí jak zajistit každodenní chléb, je prostoupen radostí beze slov, že byl opět nedostatek překonán, strach z nadcházejícího porodu a děs ze smrti, která hrozí odevšad. Tento nástroj patří zemi a je chráněn ve světě venkovanky. Z tohoto ochranného vlastnictví nástroj vyrůstá do svého sebe-spočinutí (Insichruhen).“⁶¹⁵

Schapiro v samém úvodu kritiky cituje i několik Heideggerových vět o *služebné bytnosti nástroje*.⁶¹⁶ Dále v textu uvádí, že Heidegger chce tuto služebnost ukázat na Van Goghově obraze bot, a později obrazem ilustrovat pojetí uměleckého díla jako odkrývání pravdy.⁶¹⁷ Schapiro však namítá, že to samé by se dalo říct o reálných sešlapaných botách, anebo o kterémkoli jiném obraze sešlapaných bot. Filosofovi uniká jedinečnost Van Goghova obrazu č. 255 z katalogu de la Failleho a vkládá do něj své filosofické úvahy, které však tomuto konkrétnímu obrazu nenáleží. Navíc neshledává příklad prospěšný ani pro ilustraci Heideggerových myšlenek: „(...) tento koncept umění jako metafyzické síly je čistě teoretický. Příklad, na kterém ho rozvíjí, myšlenku nijak nepodporí.“⁶¹⁸

⁶¹³ Martin HEIDEGGER Gesamtausgabe, *Holzwege, I. Abteilung. Veröffentlichte Schriften 1914–1970*, Band 5, uspořádal Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977, 18.

⁶¹⁴ Craig OWENS in: KESNER 2005, 196.

⁶¹⁵ HEIDEGGER 1977, 19. Pasáž Schapiro cituje v anglickém překladu (Schapiro in: PREZIOSI 1998, 427). Je zajímavé, že se toto líčení podobá scéně z románu Knuta Hamsuna (stejného autora, kterého cituje i Schapiro), *Growth of the Soil* (1917). Začíná líčením úmorné práce vesničanky na poli, jejích starostí a těžkých kroků po večerní cestě. Heidegger explicitně cituje Hamsuna ve svém díle *Úvod do metafyziky*, kde rovněž odkazuje k Van Goghovu obrazu, který představuje „*pár drsných vesnických bot*.“ (ADAMS 2009, 175–176.)

⁶¹⁶ SCHAPIRO in: PREZIOSI 1998, 427.

⁶¹⁷ Srov. „*V obraze Van Gogha se děje pravda. To neznamená, že zde správně štětcem napodobil něco, co se vyskytuje, nýbrž tím, že učinil zřejmým služebně užitkový charakter bot, dostalo se jsoucno v celku, svět a země ve hře svého soupeření, do neskrytosti.*“ (HEIDEGGER 2003, 8.)

⁶¹⁸ SCHAPIRO in: PREZIOSI 1998, 429–30.

Schapiro dále zdůrazňuje, že Heidegger připsal boty vesnické ženě pracující na poli.⁶¹⁹ Podle Schapiroa se jedná o chybnou interpretaci, opomíjející historická a biografická fakta – zobrazené boty jsou „zcela jasně“ boty Vincenta Van Gogha, který je pravděpodobně namaloval, soudě podle historických pramenů, v Paříži v roce 1886–7. Jsou to boty, které nosil již dříve v Nizozemí.⁶²⁰ Schapiro pokračuje ve svém výkladu: boty jsou jakýmsi Van Goghovým autoportrétem. Tuto hypotézu podporuje odkazem na spisovatele Knuta Hamsuna a jeho román *Hlad* (1890), kde nachází pasáž o vztahu vypravěče ke svým botám: píše, že se jednou zadíval na svoje boty a začal je studovat, jako by je předtím nikdy neviděl. Všiml si náhle jejich rysů a fyziognomie a měl pocit, že se na ně přeneslo něco z jeho vlastní fyziognomie, viděl v nich „*ducha mého druhého Já*“.⁶²¹ Od této zmínky poté rovnou přechází k citaci Gauginovy vzpomínky na Van Gogha: Gaugin se ptá, proč tak sešlé boty nevyhodí, a Van Gogh mu odpovídá, že je vyhodit nemůže, neboť je s nimi už srostlý, jsou jeho součástí – byly to boty, v nichž opustil rodinu, a prožívaly s ním všechny jeho strasti. Schapiro připisuje botám význam jakési relikvie: boty jsou tak vlastně samotným malířem a nesou individuální fyziognomii jako portrét.⁶²² Explicitní Heideggerovu chybu tedy Schapiro spatřuje v připsání bot venkovance – jsou to totiž naopak městské boty chodící po Paříži a patřící muži, samotnému Van Goghovi.⁶²³

Heideggerův výklad

Vedle těchto kunsthistorikovi srozumitelných a oprávněných námitek je však třeba v krátkosti vyzvednout i smysluplnost Heideggerova stanoviska, která není z uměleckohistorických zpracování interpretačního sporu v příručkách příliš zřejmá, neboť jde o ontologickou interpretaci původu (*Ursprung* – nikoli kauzální výklad stanoveného počátku) uměleckého díla, která je založena mimo jiné na analýzách z Heideggerova díla *Bytí a čas* (*Sein und Zeit*).⁶²⁴ Analýzy vycházejí z toho, že si člověk vždy již rozumí ve svém bytí (třebaže ani nechce), neboť je místem dějinného porozumění bytí (*Dasein* – Pobyť),⁶²⁵ porozumění tomu, že člověk byl, je a bude, neboli

⁶¹⁹ Ibidem, 427.

⁶²⁰ Ibidem, 428.

⁶²¹ Ibidem, 430.

⁶²² Ibidem, 431.

⁶²³ Ivan DZEPAROVSKY, „Van Gogh’s Tight Shoes: Derrida Unshoes Heidegger and Shapiro“, in: *Journal of Politics, Gender, and Culture*, Vol. III, No. 2, Winter 2004, 142.

⁶²⁴ HEIDEGGER Martin, *Bytí a čas*, Praha: Oikoymenth, 2002.

⁶²⁵ HEIDEGGER 2002, 23. Pobytu jde „o toto bytí samo, vztahuje se ke svému bytí jako ke své nejvlastnější možnosti“. (Ibidem, 61). Pobyť „má ve svém bytí k tomuto bytí bytostný vztah“. (Ibidem, 28.)

že jest mu vždy již dáno být a jak jest mu být. Proto je bytím-ve-světě (*In-der-Welt- Sein*), které si vždy již implicitně rozumí.⁶²⁶

Proto Heidegger vykládá původ a bytnost uměleckého díla z hlediska bytí a pravdy (*alétheia* – ve smyslu odkrytosti toho, co jest). V uměleckém díle se pravda ustavuje tak, že přivádí jsoucí k tomu, aby bylo a trvalo (*Im Werk der Kunst hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt*), a tím se liší od pouhého nástroje v jeho služebnosti.⁶²⁷ Umění nám pak odhaluje to, jak si nějaké dějinné společenství lidí rozumí, odhaluje sdílené porozumění. Proto je toto porozumění dějinné – každá doba něco tvoří, na něco navazuje, něco pomíjí, a v rámci toho sdílí implicitní dějinné porozumění, porozumění tomu, že jest nám být a jak. Toto porozumění nakonec platí i pro užitečnost nějakých věcí.⁶²⁸ Z uvedeného důvodu není podstatné, jaké nebo čí boty si Heidegger vybral za příklad, nepouští se na pole umělecko-historické interpretace, která není ontologická, nýbrž konkrétní – ontická.

Složitost a komplexnost Heideggerova pojetí uměleckého díla, bez něhož nelze porozumět ani příkladu Van Goghových bot, zajisté nevysvětlíme v několika odstavcích. Nicméně se alespoň pokusíme ukázat, že se filosof snaží představit něco zcela jiného než popis obrazu na ontické úrovni, tj. obraz Van Goghových bot jako heideggerovsky řečeno *výskyt* (jak s ním zachází Schapiro), nýbrž i problémy, jimiž se dějiny umění nezabývají – například to, že se v uměleckém díle ukazuje *zakoušení bytnosti nástroje či vybavení* (*Zeugsein des Zeugens*) spočívající ve své služebnosti (*bestehet in seiner Dienlichkeit*),⁶²⁹ například bot.

Porozumět Heideggerově textu, který zmiňuje Van Goghův obraz,⁶³⁰ a tedy i postavení a roli této zmínky, vyžaduje předporozumění filosofovu pojetí uměleckého díla (místo, kde se děje pravda, která se vkládá do uměleckého díla, a místo porozumění bytí-ve-světě),⁶³¹ myšlenke střetu *světa se zemi* (vynikající umělecké dílo oproti jiné skutečnosti poodkrývá i jinak skrytou *zemi* – ukazuje *svět* a odkazuje k *zemi*)⁶³² a

⁶²⁶ HEIDEGGER 2002, 2. kapitola §12.

⁶²⁷ HEIDEGGER 1977, 21.

⁶²⁸ Joseph KOCKELMANS, *Heidegger on Art and Art Works*, Dordrecht: M. Nijhoff, *Phaenomenologica* 99, 1986, 75–77.

⁶²⁹ HEIDEGGER 1977, 18.

⁶³⁰ HEIDEGGER 1977, 1–25.

⁶³¹ Heidegger chápe umění jako vnitřní prvek, který přivádí člověka k ryzímu sebe-porozumění.

Umělecké dílo neodkrývá pouze nějaký konkrétní rys pravdy v dané době či kultuře, nýbrž to, jak si určité dějinné společenství rozumí, a odhaluje tak sdílené porozumění (KOCKELMANS 1986, 76).

⁶³² Heidegger je běžnému čtenáři těžko dostupný také kvůli jeho jazyku a terminologii: záměrně totiž odstupuje od tradičního pojmosloví a distinkcí (matérie, forma, ars, techné, estetická hodnota, prožitek krásna, vkus etc.) – pro jiný způsob zkoumání totiž používá i jinou terminologii, o uměleckém díle

služebné bytnosti nástroje.⁶³³ Kockelmans se nedomnívá, že by Meyer Schapiro všechnu tuto problematiku nahlédl;⁶³⁴ ontologický zájem Heideggerův totiž s Shapirovým ontickým nenachází společnou řeč: Schapiro kritizuje Heideggerův ontologický diskurs onticky.

Prvním upozorněním na Schapirovo neporozumění je jeho výklad Heideggerových odkazů k *zemi* a půdě jako vyjádření německého patosu („*heavy pathos*“).⁶³⁵ Heideggerův pojem *země* (navazující na řecký koncept *fýsis*), překračující jeho analýzy v *Bytí a čase*, nemá s nacionalistickou sentimentalitou nic společného, týká se celého horizontu bytí a jeho dějinných proměn porozumění, a nikoli nějakého partikulárního místa nebo vztahu. Heidegger zavádí vztah *země* a *světa* jako svár (v díle je sváděn svár mezi *zemí* a *světem*, když se pravda-alétheia vkládá do uměleckého díla) a opouští tradiční pojmy *matéria* a *forma*. Termínem *svět*⁶³⁶ neoznačuje pouhou ontickou totalitu všech bytostí a jsoucen (nikoli jen jako výskyt), nýbrž zásadně jako smysluplnou totalitu veškerého významu, dějinně sdíleného porozumění, tj. i porozumění věcem, lidem nebo přírodě. *Svět* je tedy vždy již implicitně rozuměn, je celkovou dějinnou před-strukturou, ve které se nám odhalují dějinné proměny bytí (a současně skrývají). Do *světa* „vyčnívá“ (*ek-sistence*) i lidské bytí (*Dasein*), které rozumí světu a sobě právě skrze *svět*. I když není *svět* plně uchopitelný, je neustálým předporozuměním pro to, co jsou jsoucna. Naproti tomu pojem *země*⁶³⁷ je protipól osvětleného a viditelného světa – jako odvrácená a temná strana měsíce, která je nám skrytá, podobně jako je řecký koncept *fýsis* něčím, z čeho svět vzchází a co je *světem* zahalováno.⁶³⁸ *Země* tedy stojí za neúrodou nebo vydáním plodů („*bezútešné a neplodné zimní pole*“, „*dar dozrávajícího obilí*“), přesto se skrývá a ozývá se nepřímou („*tiché volání země*“).

kupříkladu přemýšlí z hlediska pojmů *svět* (*Welt*), *země* (*Erde*) a jejich boj či svár (*Kampf, polemos*). Na Van Goghově obraze chce právě toto specifické soupeření světa se *zemí* ukázat – a oproti běžnému zacházení s botami ve všednodenním světě umělecké dílo odkazuje i k *zemi*, která zůstává jinak skrytá, jako odvrácená strana měsíce (osvětlenou stranou je *svět*). (Julian YOUNG, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge / New York / Melbourne / Madrid: Cambridge University Press, 2001, 41).

⁶³³ DZEPAROVSKY 2004, 140–141.

⁶³⁴ KOCKELMANS 1986, 128–131.

⁶³⁵ SCHAPIRO in: PREZIOSI 1998, 430.

⁶³⁶ Člověk vždy-jíž ve světě pobývá, je bytím-ve-světě (*In-der-Welt-sein*). Člověk je prvotním místem, je bytíem, „tu-bytím“ (*Dasein*). (HEIDEGGER 2002, 85–89). Ve svém bytí si vždy nějak rozumí a o toto bytí mu jde (*Ibidem*, 174–180).

⁶³⁷ Pojem *země* poprvé užívá Heidegger až v díle *O původu uměleckého díla*, konkrétně v jeho příkladu chrámu a při filosofických úvahách nad básníkem Hölderlinem. (HEIDEGGER 1977, 22–23, 28–29.)

⁶³⁸ Julian YOUNG, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge / New York / Melbourne / Madrid: Cambridge University Press, 2001, 40–41.

Země je nepřístupná reflexi, konceptům apod. – jakmile podlehne konceptualizaci, skryje se. Je temná a neuchopitelná.⁶³⁹ Vztah *světa* a *země* je lépe pochopitelný pro heideggerovské čtenáře, kteří již rozumějí vztahu bytí–nic a pojetí pravdy jako odkrývání (*alétheia*).⁶⁴⁰ *Země* je krátce řečeno to, co není bezprostředně jsoucí (*vorhanden*) nebo po ruce (*zuhanden*) jako věci ve světě, jež nám slouží a jsou po ruce; *země* nám místo toho umožňuje, abychom mohli s něčím zacházet ve světě. Svět potřebuje *zemi*. *Země* je světem odhalena, nicméně se mu vzpírá. Skýtá nám útočiště a suroviny, a současně v tomto skýtání se nám skrývá. Heidegger opětovně usazuje svět, kde dějinní lidé pobývají, do rámce *země*.⁶⁴¹

Další indikace Schapirova neporozumění je domnělý cíl Heideggerovy výpovědi o Van Goghově obraze: Schapiro říká, že Heidegger „popisuje“ Van Goghův obraz.⁶⁴² To však filosof nedělá; snaží se ukázat, jak je bytnost služebnosti nástroje původně odkrývána, jak se služebný nástroj zjevuje ve své služebnosti – a za příklad si bere boty venkovanky. Služebnost jakožto bytnost bot však nelze ukázat na ontických botách, které máme jaksí na distanc jako objekt proti subjektu, neboť jakmile máme nějakou věc položenou před sebou jako objekt, už ji nechápeme ve své bytnosti. Heideggerovi jde oproti celé karteziánské tradici (do níž počítá kromě tzv. přírodních a humanitních věd i disciplíny zabývající se uměním) o implicitní rozumění a zakoušenou služebnost bot, která se právě projevuje tím, že v nich chodíme a ve funkční služebnosti si je nutně neuvědomujeme. Bytnost nástroje spočívá v použitelnosti a služebnosti, a je-li zaměřena v reflexi,⁶⁴³ její služebnost se vytrácí.⁶⁴⁴ Služebnost se projevuje například tak, že rolníková žena nosí boty při práci na poli – pouze zde, při užívání, tedy kdy o botách nepřemýšlí, se projevují tím, čím jsou. Teprve až v situaci, kdy se něco s nástrojem stane a neslouží, nástroj reflektujeme jako objekt. Heidegger chce tedy popsat *služebnost nástroje* na příkladu typu bot, jaké nosí vesničanky při práci na poli (kterékoli, nikoli jen ty z Van Goghova obrazu). Výklad chce dále usnadnit příkladem obrazu takových bot, které se nacházejí na Van Goghově malbě. Schapiroem uvedená citace tedy není popisem bot umělce, je popisem bot venkovanky při jejich skutečném užívání. V citaci se Heidegger rozepisuje o světě vesničanky, který je součástí

⁶³⁹ Ibidem.

⁶⁴⁰ Ibidem, 39.

⁶⁴¹ Karsten HARRIES, *Art Matters. A Critical Commentary on Heidegger's 'The Origin of the Work of Art'*, New York: Springer, 2009, 62–63.

⁶⁴² SCHAPIRO in: PREZIOSI 1998, 429.

⁶⁴³ O rozdílu mezi reflexí a nahlédnutím viz kap. 2.2.1 (Cesta filosofie reflexe: Abbau-Destruction-déconstruction).

⁶⁴⁴ KOCKELMANS 1986, 125.

hermeneuticko-fenomenologické deskripce: ta vyžaduje, aby byl fenomén (boty) promítnut ke svému horizontu, svému *světu* (svět vesničanky, práce na poli).⁶⁴⁵

Z celkového kontextu je tedy zřejmé, že Heidegger ukazuje boty ve třech popisech: první se zabývá typem bot, jež nosí rolnické ženy; poté popisuje boty, které vesničanka skutečně nosí při práci na poli, a ukazuje je v širším smyslu služebnosti nástroje. Oba tyto popisy však podle Heideggera stále nejsou dostačující, neboť ještě explicitně neukázaly, co je bytnost nástroje. Následuje třetí popis, v němž odkazuje na Van Goghův obraz. Boty na obraze nejprve popíše: jsou v prázdném prostoru, odhaluje se nám „temný vnitřek boty“, obraz explicitně neukazuje nic, co by přímo odkazovalo na použití bot – na botách není ani kapka bláta, jsou jako by vytržené ze svého prostředí; ovšem sešlost bot, jejich praskliny a šrámy odkazují k větru, vlhkosti, hlíně nebo kamenům, o které se boty odíraly (a proto na nich spočívá jakási „*tichost země*“). Podle pravidel hermeneuticko-filosofického popisu boty dále vztahuje do jejich *světa* (jejich sdíleného porozumění světu) – a zde přichází ona nepochopená „patetická“ citace. Popis *světa* vesničanky už však nepatří k formální deskripci obrazu, není ani výkladem, co zobrazovaný předmět znamenal pro Van Gogha, čím se inspiroval apod.⁶⁴⁶ Heidegger tedy popsal služebnost nástroje a vycházel z bezprostřední zkušenosti uměleckého díla (obrazu Van Gogha). Heidegger by patrně klidně provedl svůj výklad služebnosti nástroje na příkladu malířových bot, které slouží ve *světě* Vincenta Van Gogha, které se ve sklíčenosti z neúspěchu plouží pařížskými ulicemi. Volba vesničanky jako majitelky bot byla učiněna kvůli názornosti a zkušenosti Heideggera – podobné boty vidával na vesničankách v jižním Německu.⁶⁴⁷

Další hledisko filosofova textu, které Schapiro považuje ve třetím popisu za nostalgické rustikální citění, poetické líčení starostí vesničanky (zda bude dost úrody, strach z porodu),⁶⁴⁸ Kockelmans vysvětluje Heideggerovou pozorností ke konceptu základní naladěnosti (*Befindlichkeit*),⁶⁴⁹ skrze níž se nám jeví *svět*. Nástroj se nám tedy ukazuje vždy skrze nějakou naši naladěnost. Zmínkou konkrétního příkladu strachu a radosti chtěl Heidegger naznačit, že vesničanka vnímá nástroj prostřednictvím dimenze

⁶⁴⁵ Ibidem, 126.

⁶⁴⁶ Ibidem, 128.

⁶⁴⁷ Ibidem, 126.

⁶⁴⁸ O strachu jako rozpoložení viz HEIDEGGER 2002, 171–174.

⁶⁴⁹ Pojem vysvětluje v *Sein und Zeit* (HEIDEGGER 2002, 165–171).

naladěnosti. Boty se ženě ukazují skrze použití a implicitní rozumění, které je vždy již *naladěno* právě tak, jako je *naladěnost* vždy již *rozuměna*.⁶⁵⁰

Schapiroův výklad zobrazených bot jako bot umělce lze považovat jako umělekohistorický text za relevantní a pravděpodobně správný. Ztracení Heideggerova výkladu však již nikoli, jak níže usoudí i Derrida. Heideggerův diskurs je zcela jiný, otázka po příslušnosti předlohy bot k určitému majiteli je pro něj irelevantní. Jak shrnuje Kockelmans, filosof se zabývá uměleckým dílem jako součástí fundamentální otázky po bytí a zkoumá ho tedy zcela jinak než z hlediska *výskytu* (řekněme empiricky), jak to činí Schapiro a dějiny umění. Západní myšlení podle Heideggera na tento ontologický rys umění zcela zapomnělo, když vztáhlo jsoucí jen k tomu, co je reálné a předmětné či jako objekt (ve *světě*), a zakrylo spojení s bytností pravdy (jež náleží *zemi*). Heidegger tak nepovažuje umění prvořadě za projev nějakého kulturního nebo duševního výkonu, ale za možnost nahlédnout do události odkrývání pravdy.⁶⁵¹

4.3.3 Derridova pozice *indécibilité*

Jak tedy Derrida zachází s rozpornými interpretacemi? I když bychom předpokládali, že se ve sporu postaví na stranu svého velkého inspirátora – Heideggera – v posledku tak nečiní. Také Derrida vysvětluje Heideggerovu pozici v obdobném smyslu, jak jsme učinili v předchozích odstavcích, ovšem zcela jinými prostředky. Jednotlivé hlasy různým způsobem také dospívají k závěru, že Heideggerovým cílem bylo přiblížit bytnost nástroje, a nikoli konkrétní umělecké dílo. Hlasy promlouvají v delších či kratších monologích, některé jen doplňují, přidávají nový podnět k diskusi nebo se ptají, jiné odporují. Postupně dávají dohromady mozaiku Heideggerova i Schapirova pohledu, a přidávají desítky dalších otázek a asociací. Kolik hlasů přesně mluví, se nedopočítáme, a patrně to ani není podstatné. Dokonce však ani Heideggerova nebo Schapirova pozice není zastávána pouze jedním hlasem, nedochází k celistvému výkladu, o jaký jsme se například pokusili v předchozí části. Jeden hlas kupříkladu začíná diskusi o Heideggerově výkladu a užívání příkladu Van Goghova obrazu v poněkud ironickém tónu:

⁶⁵⁰ HEIDEGGER 2002, 165–171.

⁶⁵¹ KOCKELMANS 1986, 128.

„Sledujeme postupně kroky ‚velkého myslitele‘, jak se navrácí k původu uměleckého díla a pravdě, jak překračuje celé dějiny západního myšlení a náhle se nacházíme v zatáčce chodby na cestě s průvodcem jako školáci nebo turisté. Někdo přivedl průvodce ze sousední farmy. V dobré víře. Miluje zemi a určitý typ obrazů, když v nich může nalézt sám sebe. Oproti svému obvyklému postupu odběhne pro klíč, zatímco návštěvníci pomalu vystupují z autokaru a čekají. (Je mezi nimi i japonský turista, který se za okamžik průvodce polohlasem zeptá na pár otázek.) Pak začíná prohlídka. Snaží se přimět návštěvníky k pohybu, se svým místním (švábským) přízvukem (někdy se mu to podaří a pokaždé, když se tak stane, pravidelně se včas otřese), dává dohromady mnoho spontánních asociací a projekcí. Čas od času ukáže oknem na pole a nikdo nepostřehne, že už nemluví o obraze. Dobrá. Říká se, že scéna, výběr takového příkladu, postup a zacházení, že nic z toho není náhodné. Tento příležitostný průvodce je sám tou osobou, která před tímto neuvěřitelným výletem i po něm stále pokračuje se svou promluvou, jež nebyla přerušena ani jedinou odbočkou (to je to, co všechny tyto učenecké postupy postrádají: smysl pro odbočky. Boty musejí tvořit pár a chodit po cestě, vpřed či vzad, v kruhu, pokud se postrčí, avšak odbočky nebo kroky do stran nejsou povoleny. Zde máme spojitost mezi odděleností kroků a možností odbočky). Já vím, jste asi šokováni, že jsem si tuto scénu, jak bych to jen řekl...

— ...vymyslel (projetée – vyprojektoval, promítl).

— Ted' se zase vraťme do třídy (classe). Všechno je tu klasické (classique), co se týče sociální třídy (classe), co se týče vyučování i klasičnosti (classicité). Profesor Heidegger, jak říká profesor Schapiro v počtě profesoru Goldsteinovi, projektuje do svých přednášek jasnost a transparentci. Chce tímto názorným příkladem zaujmout naši pozornost, hned od začátku přednášky. Na začátku byl tedy Původ (O původu uměleckého díla), přednáškový cyklus (...)

— Už několikrát jsme vyslovili sousloví ‚názorný příklad‘. Navrhují, abychom u něj začali, pokud musíme začínat a pokud musíme číst Schapiroův text, proti kterému se hodlám systematicky bránit.⁶⁵²

Diskuse pokračuje rozborem překladu termínu „názorný příklad“ (francouzsky *illustration*, německy *bildliche Darstellung*)⁶⁵³ a dále jeho význam z různých stran probírají (proč Heidegger přistoupil k užití příkladu – Van Goghova obrazu). Rozhovor se pomalu posouvá ke konkrétním Schapiroovým výkladům Heideggera, stále je však zdržován poznámkami typu: „Počkejte chvíli, než budeme pokračovat, musíme se zastavit u ...“⁶⁵⁴ „Tato otázka je poněkud předčasná...“⁶⁵⁵ stále někomu není něco jasné, stále se odbočuje z hlavní linie rozhovoru. Často se pak musí rozvětvená

⁶⁵² DERRIDA 2005, 334–335.

⁶⁵³ Ibidem, 335.

⁶⁵⁴ Ibidem, 340.

⁶⁵⁵ Ibidem, 342.

promluva utnout frázemi typu „*nechme to stranou*“.⁶⁵⁶ Jeden hlas (nebo jich je více?) rád shrnuje předchozí úseky debaty: „*Pokud tomu dobře rozumím...*“,⁶⁵⁷ „*Jen pro připomenutí...*“.⁶⁵⁸

Nejrozsáhlejšími tématy diskuse jsou Heideggerova bytnost nástroje, platónská mimesis a heideggerovské zrušení tohoto konceptu, a některé další problémy Heideggerova pojetí uměleckého díla. Rozebírají také Schapirovo nedorozumění, ale rovněž i relevanci jeho námitek. Diskutují pak o mnoha dalších vedlejších tématech: jeden hlas kupříkladu rozehrává možnou psychoanalytickou interpretaci Van Goghova obrazu, zmiňuje možnost výkladu bot jako fetiše nebo symbol úzkosti z absence (boty jsou osamocené, bez nohou majitele, bez kontextu).⁶⁵⁹

Neustále se navracejícím rušivým momentem diskuse je hlas, který se ptá stále dokola: „*Odkud berete tu jistotu, že se jedná o ‚pár‘ bot?*“,⁶⁶⁰ že obě nejsou levé či pravé, nebo zda nepochází ze dvou různých párů? Čím déle se jeden z mluvčích na obraz dívá, tím mu přijde, že boty nepocházejí ze stejného páru – že nejsou stejné velikosti a levá bota se zdá být menší, užší a kratší. Ohrnutá horní část levé boty jasné rozeznání znesnadňuje. Hlas nakonec uzavírá, že by si tento problém vyžadoval podrobnou formální analýzu.⁶⁶¹ Vyjádření pochybnosti i nad touto na první pohled neproblematickou otázkou, jakou je formální popis, přináší neevidenci i těchto „primárních“ a „empirických jistot“. Předchozí zkušenost, očekávání a důvěra (ve správnost vlastního vidění a jeho nezaujatost, předpoklad obvyklé situace) vždy již nějak „čistě“ vidění pokrývá. Derrida tímto navracejícím se motivem neustále připomíná, že pokud nejsme schopni s jistotou popsat, co je na obraze explicitně ztvárněno, těžko můžeme s jistotou uzavírat interpretace toho, co na obraze přímo není – otázku po majiteli bot a jejich významu. Vždy tu bude existovat možnost, že boty nejsou párem, že tu jsou jen proto, aby narušily řád, aby zneklidnily a potrápily.⁶⁶²

Metaforické téma nástrahy a „potrápení“ interpreta se opakuje na několika místech. Navrací se kupříkladu téma tkaničky (francouzsky *lacet* – což znamená i past – oko): „*Schapiro chytá Heideggera do pasti,*“⁶⁶³ nastraží na něj léčku, když se ho táže, zda vůbec ví, o kterém konkrétním obraze vlastně píše. Heidegger odpoví, že přesně

⁶⁵⁶ Ibidem, 349.

⁶⁵⁷ Ibidem, 355.

⁶⁵⁸ Ibidem, 339.

⁶⁵⁹ Ibidem, 304–306.

⁶⁶⁰ Ibidem, 296. Dále se otázka vyskytuje na s. 298, 301, 302.

⁶⁶¹ Ibidem, 297.

⁶⁶² DZEPAROVSKY 2004, 148.

⁶⁶³ DERRIDA 2005, 401.

neví, a tím je do pasti polapen. Tkanička jedné boty, všímá si Derrida, se skutečně podobá pasti, je naaranžovaná do smyčky jako past na zvířata.⁶⁶⁴ Tkanička jako past může symbolizovat i apropiaci: Heidegger do smyčky chytil venkovanku, Schapiro k botě přivazuje Van Gogha.⁶⁶⁵

Esej je plná dalších obrazných obrátů, jako například „fantôme“ – duch „mrtvých“ bot (neživost je opět jazykově podtržena poukazem na tradiční žánr malby: boty jsou naaranžované jako „nature morte“ – zátiší či doslovně „mrtvá“ příroda), který honí oba interprety.⁶⁶⁶ Ducha opuštěných bot se snaží Heidegger i Schapiro navrátit jejich právoplatnému majiteli: filosof *zemi* a historik umění umělci. Mnohohlasým přemítáním o Heideggerově a Schapirově interpretaci vyvstává postupně tento hlavní narativ: interpreti touží osamocené boty bez nohou, tyto opuštěné „protézy“ (boty jsou vlastně součástí lidských nohou),⁶⁶⁷ navrátit v restituci majiteli (*proces de réstitutions*),⁶⁶⁸ napravit bezpráví a vztyčit na botách opět správné tělo.⁶⁶⁹

Derrida má z tohoto soudního řízení, jak se zdá, konfliktní pocity: oba interpreti přesvědčivě našli ve svém rámci vlastníka bot, ale nakonec nepřinesli „jednoznačný důkaz pro to, že to jsou boty umělce nebo země“⁶⁷⁰ a v obou interpretacích vidí Derrida do značné míry autoprojekce. Heideggerovu kritiku projekce ontologického postoje za nás již učinil Schapiro, a stejně tak i citovaný hlas, který Heideggera přirovnal k příležitostnému průvodci, jenž si nenechá do výkladu vstoupit a není zcela jasné, kdy mluví o obraze a kdy nikoli, proč vybírá příklad a proč právě tento. Takový výběr mohl být, jak podotýká Derrida, zvolen z důvodu náhodně vybrané podobnosti: výklad, který hovoří o *zemi*, je jistě s Van Goghovým obrazem snadno propojitelný v kontextu malířova cítění k venkovu a vesničanům.⁶⁷¹

Schapiro říká, že filosof do obrazu projektoval svůj filosofický systém. Ovšem stejného „prohřešku“ se podle Derridy dopustil i historik umění: Schapiro nachází v Heideggerově popisu nacistickou rétoriku a germánskou ideologii, a sice konkrétně v symbolice půdy, země a rurálního patetického dramatu.⁶⁷² Za nesprávnou interpretací (v tomto se Derrida Heideggera významně zastává) stojí zase Schapirovy četné projekce,

⁶⁶⁴ Ibidem, 401.

⁶⁶⁵ Ibidem, 307, 311.

⁶⁶⁶ Ibidem, 333.

⁶⁶⁷ Ibidem, 303.

⁶⁶⁸ Ibidem, 297.

⁶⁶⁹ DZEPAROVSKY 2004, 146.

⁶⁷⁰ DERRIDA 2005, 426.

⁶⁷¹ Ibidem, 331.

⁶⁷² Ibidem 2005, 351.

mezi nimi i touha po restituci majetku dalšímu duchovi: Kurtu Goldsteinovi, německému neurologovi židovského původu, jemuž se podařilo před nacisty včas uprchnout. Emigroval do Spojených států, žil v New Yorku (své boty tedy nosil po městských chodnících, stejně jako Van Gogh) a zemřel v roce 1965, tj. v roce, kdy Schapiro sepsal kritiku Heideggerova výkladu. Schapiro tuto esej Goldsteinovi věnoval (svému mrtvému příteli věnoval „mrtvou“ přírodu, zátiší).⁶⁷³ Schapiro tak pravděpodobně pociťoval nutnost navrátit boty Goldsteinovi, který si toho sám hodně „prošel“.⁶⁷⁴ Chce patrně odsoudit Heideggerovu kolaboraci s nacistickým režimem, a staví se tak do pozice spravedlivého advokáta subjektu, pravého majitele bot, a žádá jejich restituci. Možná se tak, jak navrhuje Dzeparovskij, stává i advokátem hromad bot z koncentračních táborů, kde boty ztratily své majitele.⁶⁷⁵

Obecněji lze spolu s Dzeparovským shrnout, že Schapiro se v Derridově textu zastává ztracené subjektivity a bojuje za nápravu víry v subjekt a subjektivitu – stejně jako celé dějiny umění, jejichž hlavním úkolem je prisuzovat, připisovat atribuce, hledat původního vlastníka, prisuzovat dílu identitu, připisovat umělci identitu, připisovat dílo umělci.⁶⁷⁶ Touhu po nalezení identity, udávat dílu nějakou kvazisubjektivitu, a zasadit jej do rámce a osobního příběhu, však vykazují oba interpreti, filosofa nevyjímaje. Heidegger, který ztratil víru v karteziánské subjekt-objektové rozdělení a v epochu metafyziky subjektu, zase trvá na ontologickém založení uměleckého díla.⁶⁷⁷ Boty se tak pro Heideggera stávají prostředníkem mezi lidským *světem a zemí*, místem, kde se ukazuje pravda bytí. Každý interpret a divák do obrazu vkládá struktury, jež jsou rozpoznatelné či známé divákovu pohledu, jedná se o značící pohled, který rozpoznané znaky „osmyslňuje“ a dává mu strukturu smysluplného příběhu. Nakonec však Van Goghův obraz nemůžeme vyložit s jistotou – vždyť nemůžeme ani s jistotou říci, co na obraze vidíme, zda vůbec boty patří do páru.⁶⁷⁸ Derrida, od něhož by se očekávala role arbitra rozhodujícího dalšími důkazy o pravdivosti jedné nebo druhé interpretace, se tohoto úkolu vzdává (i když z textu cítíme jisté ospravedlnování Heideggera).⁶⁷⁹ „*Touha po atribuci je totiž touhou po apropriaci*“, která vždy, ať chceme či nechceme, přitahuje obraz k Já interpreta, a touha po identifikaci díla je tak nutně i autoprojekcí (rovněž

⁶⁷³ Ibidem 2005, 305.

⁶⁷⁴ Ibidem 2005, 384.

⁶⁷⁵ DZEPAROVSKY 2004, 147; DERRIDA 2005, 313–314.

⁶⁷⁶ RICHARDS 2008, 55.

⁶⁷⁷ DZEPAROVSKY 2004, 148.

⁶⁷⁸ RICHARDS 2008, 56–57.

⁶⁷⁹ Jak jsme již na několika místech poznamenali, Derrida nenavrhuje žádný „rovnostářský“ relativismus, kdy mají všechny možnosti zcela stejnou váhu (viz kap. 3.2).

autoprojekcí určitého oboru).⁶⁸⁰ Boj o určení majitele bot navíc považuje za poněkud ochuzený.⁶⁸¹

V diskutovaném tématu mimesis vlastně Derrida navazuje tam, kde se Heidegger zastavil: jestliže chtěl Heidegger posunout umělecké dílo z mimetického chápání, a pravdu díla již nechápe jako jeho shodu s realitou (na ontické úrovni), nýbrž jako dění pravdy coby odkrytosti bytí (na ontologické úrovni), pak Derrida se z mimetického řádu uměleckého díla vymaňuje úplně; oddaluje tedy umělecké dílo i z heideggerovských ontologických kontextů a umísťuje jej na místo čistého snění (*révérie*), které je skutečností, jež se ničemu nepodobá a nemá žádný reálný referent, není reprodukcí reality a nemá být pouhým přizpůsobením původnímu a tudíž vysvětlujícímu originálu.⁶⁸² Jak jsme již vysvětlili v kap. 2.2.3 a 4.1.4.1, suplement (Van Goghův obraz bot), tedy cosi, co vystupuje jako zdánlivě chronologicky následné (skutečné boty, které umělec namaloval), chápe Derrida jako to, co dovoluje zjevit originál, jenž se tak připisuje zpětně (a tím ho už nemůžeme nazvat originálem). Duplikace, doplněk či suplement je proto vždy původní.⁶⁸³ Tomuto stanovisku je přece jen Heidegger podstatně blíže než Schapiro. „*Umění jako dění pravdy není totiž ani imitací kopírující realitu, ani reprodukcí, ať už reprezentuje jednotlivinu, nebo obecnou esenci.*“⁶⁸⁴ Naproti tomu Schapiro se odvolává na reálné boty, které mají konečné slovo, jsou vrcholem a konečným cílem jeho zkoumání (a se stejným cílem počítá i u Heideggera – jedině tak může říci, že filosof došel k závěru, že boty na obraze patří venkovské ženě). Patříčnost či náležení uměleckého díla musí určit ve vztahu k nějakému reálnému subjektu či individu. ⁶⁸⁵ Derrida tedy v Schapirovi nachází více dogmat založených na metafyzice přítomnosti než u Heideggera. Za takové dogma považuje především předpoklad, že namalované boty mohou patřit reálnému, identifikovatelnému subjektu – vlastníkovi, nebo že boty mají identický význam, ať už jde o obraz nebo skutečnost.⁶⁸⁶

Hledání pravdy obrazu mimo obraz tedy Derrida ukončuje a tato ztráta pevného referenčního bodu s sebou nese ruku v ruce *nerozhodnutelnost* v otázce významu díla. Proto je lepší, říká Derrida, mluvit nikoli o bytnosti uměleckého díla, jeho pravdivosti

⁶⁸⁰ DERRIDA 2005, 297.

⁶⁸¹ Ibidem, 299.

⁶⁸² MICHALOVIČ/ZUSKA 2009, 244. Problematice mimesis a zrcadlení reality v obraze se Derridovy hlasy explicitně věnují například na s. 362–369 (DERRIDA 2005, 362–369).

⁶⁸³ MICHALOVIČ/ZUSKA 2009, 253.

⁶⁸⁴ MICHALOVIČ/ZUSKA 2009, 251.

⁶⁸⁵ Ibidem.

⁶⁸⁶ Ibidem, 252.

nebo referenci, ale o tom, co je „kolem“ díla, o rámu či *passé-partout*, interpretacích bot a narativech, které se kolem nich tvoří, o pravdách a podmínkách v Heideggerově a Shapirově diskursu – a nakonec i ve svém vlastním, který bychom měli ihned dekonstruovat (dekonstrukce je také auto-dekonstrukcí).⁶⁸⁷ Derrida pak „uzavírá“ – pokud může být řeč o nějakém závěru, protože paklíč (*passé partout*) dveře nezavírá, ale otevírá –,⁶⁸⁸ že nikdy není jediná interpretace, nýbrž jsou mnohé, třeba i stejně relevantní, platící zároveň, které však sledují rozdílné přítomné či nepřítomné stopy.

Derrida na přivlastněném uměleckém díle tuto *apropriaci* identifikuje, a tak boty opět z nohou Heideggera i Shapira zouvá, a ponechává je na Goghově plátně, v této oblasti *nerozhodnutelnosti* (*indécibilité*) jako pár i ne-pár, jako boty muže i ženy.⁶⁸⁹ Derrida tak v této hře interpretací poukázal především na tradiční mimetickou nadvládu nad uměleckým dílem, kterou nakazuje metafyzika přítomnosti a kterou našel jak v biografické interpretaci Shapirově, tak do jisté míry i v té „zeměpisné“ Heideggerově. Pravda je proto *nerozhodnutelná*; interpretace, vzhledem ke svým světům smysluplné a relevantní, nutně ukazují k interpretům samým a jejich filosofickým a estetickým názorům, k jejich vlastním světům, kterými vyplňují prázdný prostor, jenž jim *nerozhodnutelné* umělecké dílo nabízí. Heidegger v duchu své ontologie rozhodl, že boty či umělecké dílo přiřadí ontologicky k *zemi a pravdě*, zatímco Shapiro se rozhodl dílo připojit k uměleckému subjektu.

Jak by měl historik umění k takovému textu přistupovat a jak se jím inspirovat? Metodologické příručky se textem *Réstitutions* více či méně podrobně zabývají, ale nevyžívají možná zásadní přínos této eseje historikovi umění: problematice Derridova zacházení s různými interpretacemi. Murray například shrnuje význam textu jako Derridovo odhalení atribuční touhy Schapiroa i Heideggera.⁶⁹⁰ Derrida podle Murraye ukazuje, jak touha po atribuci, připsání bot majiteli, dominuje a autoritářsky vede celou debatu a obě čtení obrazu. Jejich cílem je *dokazovat* původ. Tím se vyhýbá přímé odpovědi na otázku po majiteli bot i po atribuci významu.⁶⁹¹ K Derridovu zacházení s interpretacemi však pouze říká, že „*bychom měli nechat vedle Heideggerovy a*

⁶⁸⁷ DZEPAROVSKY 2004, 149.

⁶⁸⁸ DZEPAROVSKY 2004, 148.

⁶⁸⁹ DZEPAROVSKY 2004, 150.

⁶⁹⁰ SIM in: MURRAY 2003, 86

⁶⁹¹ Ibidem.

*Schapirovy debaty zaznít i mnoho dalších textů (Marx, Nietzsche, Freud).*⁶⁹² Také Anne D'Alleva vykládá Derridův text víceméně jako kritiku atribuční jednostrannosti dějin umění a explikačních nároků.⁶⁹³ Laurie Schneider Adams Derridův text podrobně rozebírá a nakonec uzavírá: „*Zdá se, že pravda obrazu zapadla, ztratila se, neustále uniká.*“⁶⁹⁴

Zatím tedy bývá text zařazován do příruček, kde slouží jako exemplum dekonstruktivního přístupu k umění. Na praktické rovině však tento styl pravděpodobně žádný historik umění ve vší vážnosti nepoužil. Text může připomínat jakési přirozené proudění myšlenek a ustavování názorů: v mysli se odehrává mnoho fragmentarizovaných a protichůdných postojů, které mnohdy nelze logicky rozhodnout, přinést jasné důkazy – a jasnost nám neustále uniká. Uzavřít takový rozpor lze podle Derridy dvěma způsoby: buď se pro jedno řešení rozhodneme (a zamítneme tak druhé – jak udělal Schapiro), anebo lze ponechat v platnosti obě – v režimu *nerozhodnutelnosti*, jak se o to pokusil i Derrida. Takový stav se snaží podržet různé, a přitom – ve svém výkladovém rámci – stejně platné výpovědi o tomtéž. Heideggerovu a Schapirovu interpretaci tedy Derrida nestaví do juxtaopozice či paralelní pozice, nejde mu o pouhé tolerování, které nevyžaduje porozumění oběma pozicím. Jak se pokusí ukázat závěrečná stať 5.2, Derridův přístup si vyžaduje skutečné porozumění obojímu a víru v obojí – nepřipouští jednostrannost. „*Musíme mluvit mnoha jazyky a produkovat mnoho textů v jednom.*“⁶⁹⁵

⁶⁹² Ibidem, 87.

⁶⁹³ D'ALLEVA 2005, 145.

⁶⁹⁴ ADAMS 2009, 176.

⁶⁹⁵ Jacques DERRIDA, *Margins of Philosophy*, Chicago 1982, 163.

4.4 Přístupy jednotlivých historiků umění

4.4.1 Topografické meditace Donalda Preziosiho

„Topografické meditace“ o disciplíně dějin umění v Preziosiho zásadní knize *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*⁶⁹⁶ lze považovat za přístup dekonstruktivnímu myšlení nejbližší.⁶⁹⁷ Autor se v ní nevěnuje jednotlivým metodologiím a historiografii, jak učiní ve svém pozdějším projektu *The Art of Art History*,⁶⁹⁸ nýbrž se z problematické „olympské perspektivy“⁶⁹⁹ pokouší přesunout, řekla bych, na nejistou pozici *exorbitantu*,⁷⁰⁰ kterou neustále zdůrazňuje, a z které rozkrývá základní archeologické vrstvy oboru, zkoumá jeho teoretické základy předpokladů, skryté povrchovému pohledu hluboko v zemi. Všímá si také strategických a rétorických vzorců, metaforických skoků a celkové scénografie, na kterých je diskurs dějin umění závislý. Stejně jako Derrida, také Preziosi považuje všechny tyto stavební kameny oboru nikoli za výsledek přirozeného růstu nebo vědeckého „odhalování“, nýbrž za vystavěné – a to za pomoci záměrně zkonstruovaných posunů, podobně jako naznačuje Derridova teorie mocenské polarizace binárních vztahů (kap. 2.2.3, 2.2.4). Dějiny umění jsou totiž vždy nutně výstavbou (nikoli přirozeným růstem), neboť jsou protichůdné svému vnitřnímu heterotopickému charakteru. Různé a jedinečné výtvořky koexistují vedle sebe; dějiny umění naopak vytvářejí „ironickou jednotu a koherenci“⁷⁰¹ a snaží se představit tyto předměty jako homogenní „misi“, tj. podat různost jako jednotu. Právě tato koherentní perspektiva je podle Preziosiho „mocensky“ zkonstruována svou rétorikou, metaforami⁷⁰² a teoriemi, bez nichž by se efekt

⁶⁹⁶ PREZIOSI Donald, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, London / New Haven: Yale University Press, 1989 (*Přehodnocení dějin umění: meditace o nemluvné vědě*).

⁶⁹⁷ Také Jonathan Harris identifikuje Donalda Preziosiho jako poststrukturálního historika umění, který je nejvíce ovlivněn pracemi Jacquesa Derridy (HARRIS 2001, 40).

⁶⁹⁸ PREZIOSI Donald, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford History of Art, Oxford / New York: Oxford University Press, 1998

⁶⁹⁹ PREZIOSI 1989, xi.

⁷⁰⁰ Preziosi se pokouší, jak sám říká, pohlédnout na dějiny umění jak zevnitř, tak zvenčí. (PREZIOSI 1989, xv.) Tuto pozici nám zřetelně připomíná Derridův *exorbitant* (viz kap. 2.2.4).

⁷⁰¹ PREZIOSI 1989, xv.

⁷⁰² Důraz na topické či metaforické posuny mezi skutečností a myslí historika, které nám prostředkují skutečnost, nás odkazují k Preziosiho kořenům v literární vědě i jeho zájmu o interpretaci historie Haydena Whitea; v této problematice však rovněž odkazuje na Derridův text *Bílá mytologie* (Jacques DERRIDA, „Bílá mytologie. Metafora ve filosofickém textu“, in: DERRIDA 1993, 197–276). Oba se shodují na významu metafor v kognitivní aktivitě člověka. Musíme si odmyslet význam metafor v patrně nejznámějším kontextu – poetickém a literárním – a myslet metaforu jako značící prostředek, který nám pomáhá skrze podobnost vypořádat se s novou zkušeností; metafora je v této souvislosti tím, co nám

koherence rozpadl. Autor tematizuje právě toto aporetické místo, paradox překonávaný silami, jež drží disciplínu dějin umění pohromadě. Hlavní takovou silou, na níž byl obor v 19. století založen, je sen vědeckosti a pozice panoptické perspektivy.⁷⁰³ Preziosi dále identifikuje hlavní metafory dějin umění, které jsou založeny na předpokladech logocentrismu a metafyziky přítomnosti.

Autor chce metodologicky analyzovat základní pozici a metafory dějin umění, ukázat, že každá historie je „ideologická“ – vyslovená v určitém diskursivním rámci nastavených pravidel. V diskursu dějin umění se pak jedná o rámec metafyziky přítomnosti a logocentrismu, tj. rámec založený na identitě subjektu, homogenitě, úplnosti, koherenci a koherentní časové chronologii a plynulé kontinuitě. Tyto obecné předpoklady autor rozebírá na konkrétních metaforách oboru, jako jsou umělec = dílo (*art and/as his work*), perioda, vývoj, a zavádí taková přirovnání k umělecko-historické pozici, jako je panoptikon nebo anamorfický archiv.

Jak Preziosi avizuje v úvodu, k těmto tématům se bude dostávat metodou „lesnické práce“ (*backwoods work*),⁷⁰⁴ bude si prosekávat cestu hustým a nepřehledným porostem předpokladů.⁷⁰⁵ V souladu s dekonstruktivními cíly, Preziosiho podnik chce zviditelnit metaforické substrukтуры oboru, vyslovit jeho dosud neviděné či přehlížené základy.

Inspirace Derridou je u autora zcela zřejmá. To dokládají i početné odkazy na Derridovy texty v poznámkách, nebo také kupříkladu francouzský název kapitoly (v jinak anglickém textu) *On signe ici*⁷⁰⁶ či úvodní motto, citace nejslavnějšího filosofova bonmotu: *Il n'y a pas de hors-texte* (Není nic kromě textu).⁷⁰⁷

pomáhá neznámé tvarovat do již známého a integrovat neuspořádané impulsy z vnější skutečnosti do smysluplných celků, a sice skrze podobnost či odlišnost k již známému (tato whiteovská rétorika v podstatě odpovídá rysu derridovské diferenční teorie, zabývá se však explicitně kognicí a vědomím). Metafory myslí se pak zrcadlí i v metaforických operacích jazyka (WHITE 2010, 9–18). Když tedy Preziosi mluví o metafoře, kromě souvislostí formálně jazykových je třeba si uvědomit i whiteovský význam kognitivního posunu od skutečnosti k lidskému vědomí, nebo, derridovsky řečeno, v souvislostech pohybu diference značením (Derrida dualitu skutečnosti a lidské mysli ve svých úvahách nepoužívá – viz kap. 2.1.2). Metafora tedy orientuje zkoumání a prefabrikuje významy. Preziosi nachází základní metafory i v dějinách umění (zaměřuje se na základní metody dějin umění – formální a stylovou analýzu, historické metody etc.) a ukazuje, jak tyto metafory určují směr výzkumu.

⁷⁰³ PREZIOSI 1989, xv.

⁷⁰⁴ Ibidem.

⁷⁰⁵ Tato metafora vlastního způsobu práce nám připomíná Heideggerovy *Holzwege* (lesní cesty). Tvořivý způsob myšlení je jako prodírání se hustým lesem, jímž si prosekáváme cestu. *Holzwege* zmiňuje i Derrida (DERRIDA 2003, 297–298) a vůbec samotné pojetí skutečnosti Derrida přirovnává k labyrintu, který si každá diference sama „prosekává“ (např. DERRIDA 1993, 135). I zápis (*écriture*) je vlastně založen na podobném motivu „vyrývání“ či kleštění si cesty.

⁷⁰⁶ Kapitola je představením sémiologie (PREZIOSI 1989, 87–90). Název (*On signe ici* – Tady označujeme) s jistotou odkazuje právě na Derridu, jehož zmínkou kapitola končí.

⁷⁰⁷ PREZIOSI 1989, Derridova citace in: DERRIDA 1967a, s. 227.

„Krise“ dějin umění

Projekt archeologie dějin umění Preziosi nutně začíná návrhem východiska: současnou situací oboru (rok 1989). Odmítá rétoriku „krize“ dějin umění, jejíž revizionistické snahy však plně podporuje. Oceňuje postupné otevírání disciplíny různosti a obtížnosti a také náznaky zájmu o historii oboru.⁷⁰⁸ Tento zájem považuje dokonce za zásadní: již od počátku 80. let se sice v odborných kruzích tyto revizionistické náměty nesou, ovšem zatím jsou vtěleny právě do zástupné rétoriky „krize“ dějin umění, již považuje za oddalování a překrývání fundamentálních problémů oboru.

V rozboru tehdejší akademické situace ve Spojených státech Preziosi zmiňuje také obecný negativní postoj k dekonstrukci: v konzervativních médiích je připomínána jako cizorodé (francouzské) monstrum, jako „dekonstruktivistická yaleská mafie“, která je hrozbou pro „humanistického“ akademika.⁷⁰⁹ Autor se yaleských intelektuálů zastává, zároveň si však uvědomuje i snadnou možnost úpadku institucionalizované dekonstrukce v sofistickou rétoriku, kterou umožňuje právě dekonstruktivní „newspeak“.⁷¹⁰

Preziosi dále vnímá pozitivně obecnou tendenci k návratu k zakladatelské generaci dějin umění – rovněž pociťuje nutnost navracet se ke kořenům disciplíny, ovšem namísto idealizovaného pohledu na tento původní a „čistý“ zlatý věk, související s rétorikou krize, navrhuje autory zkoumat právě z hlediska jeho archeologického projektu. Pohled zpět – ve shodě s Derridou (kap. 2.1.1, 2.2.1) – je vždy projekcí; počátek je většinou sentimentálně vnímán jako zlatý věk oproti chaosu a fragmentarizaci současnosti a je do něj projektována touha po celistvosti. Podle Preziosiho bychom si však měli uvědomit, že takový věk nikdy nebyl, skutečnost byla a je vždy mnohohlasá a fragmentarizovaná, a pohled do minulosti a k počátkům je vždy zrcadlem pozorovatelů, které reprezentuje nás samé tím, že reprodukuje scénografie našich nejoceňovanějších společenskohistorických mytologií. Proto namísto „leštění těchto totemů“ navrhuje jejich rozebrání – je třeba se podívat znovu na to, z čeho jsou složeny a jak jsou vystavěny. Zároveň si musíme neustále uvědomovat náš horizont porozumění a motivace pro naše činy.⁷¹¹ Dekonstrukci musí vždy doprovázet i autodekonstrukce.

⁷⁰⁸ Ibidem, xii–xiii.

⁷⁰⁹ Ibidem, 3–4.

⁷¹⁰ Ibidem, 6.

⁷¹¹ Ibidem, 11.

Dějiny umění jsou založeny na metafyzice přítomnosti

Preziosi explicitně pojmenovává přesně ty problémy, které nám vyvstaly při hodnocení metodologických příruček (kap. 4.2). V samém jádru disciplíny totiž stojí několik fundamentů, které ji v 19. století ustavily jako vědeckou disciplínu. Jsou jimi univerzální fenomén umění, evoluční vývoj a význam-obsah uměleckého díla – jež vycházejí z paradigmatu metafyziky přítomnosti a logocentrismu.⁷¹²

Dějiny umění se podle Preziosiho obecně pokoušejí popsat vývoj určitého druhu vizuálních předmětů – estetických objektů – v čase a prostoru, a tyto zachycené transformace pak promítnout na pozadí společenského a kulturního vývoje. Tato definice spočívá na (1) fundamentu existence univerzálního fenoménu umění. Historikové umění sledují tuto univerzální entitu a zachycují ji v různých artikulacích napříč časem, prostorem a kulturami z několika základních hledisek (znalectví, ikonografie, sociální historie etc.). Dále je definice založena na (2) metafoře linearity či cirkularity. Nemusí se jednat jen o evoluci ve smyslu vylepšování technologie či metod: jakákoli vývojová výstavba založená na vzorci postoj – negace postoje – negace této negace etc. souvisí se zvykem vnímat umění v této evoluční linii. Vývojový scénář postupného odhalování univerzálního a teleologického směřování ucelené entity umění v různých podobách je typickým schématem historismu 19. století. Historický pohled, tato zpětná projekce je vždy nastavena nějakým schématem, do kterého historikové umění jednotlivá umělecká díla (nebo obecné dějiny jednotlivé události) vkládají.⁷¹³ Toto metafyzické založení Preziosi ztotožňuje s derridovským konceptem metafyziky přítomnosti: schéma totiž počítá s přítomností či celistvostí a čistotou okamžiku *ted'* a bodu vzniku, a stejně tak celistvými esenciálními celky kolem nějaké vnitřní pravdy (ontologický objekt umění), plností lidského času a bytí.⁷¹⁴ Z tohoto pojetí vychází i debaty o současné krizi dějin umění – „krize“ může být jen tam, kde se počítá s vývojem celistvého úkazu a kontinuitou.⁷¹⁵

Posledním fundamentem, který Preziosi zmiňuje, je (3) význam či obsah uměleckého díla. Položení antiteze vnitřního obsahu (významu, označovaného) vůči uměleckému vyjádření (formě, označujícímu) je postaveno na paradigmatu

⁷¹² Ibidem, 16.

⁷¹³ V této souvislosti připomeňme také obdobnou kritiku v historických vědách, např. Haydena Whitea a jeho pojetí historie z hlediska naratologie, které si všímá, že historie vkládá děje do chronologického a narativního schématu (např. WHITE 2010, 39–68). Už Lévi Strauss říkal, že chronologie je kód (PREZIOSI 1989, 27).

⁷¹⁴ PREZIOSI 1989, 12–15.

⁷¹⁵ Ibidem, 20.

logocentrické teorie znaku a reprezentace, která říká, že vyjádření neboli sekundárnímu otisku předchází něco existující, skutečně přítomné a skutečnější – reálný referent či logos (viz kap. 2.1.2 a hierarchie význam – slovo – písmo). Preziosi si nakonec pokládá řečnickou otázku, zda je poststrukturalistická kritika vůbec aplikovatelná na dějiny umění, když kritika ruší základní paradigmatu dějin umění,⁷¹⁶ ke stejnému paradoxu jsme dospěli v kapitole 4.2.

Tento rozpor mezi tradičními dějinami umění a jejich poststrukturální (či postmodernistickou, jak říká Preziosi) kritikou považuje autor za zcela zásadní, týkající se podstaty disciplíny. Není to jen další z řady „módních pseudokonfliktů“, rétorických her různých odporujících si teorií a metodologií, které se ve svých základech shodují.⁷¹⁷ Spolu s Thomasem Kuhnem bychom řekli, že se jedná přímo o změnu paradigmatu.

Metafory dějin umění

Preziosi rozvíjí derridovská témata a ukazuje založení dějin umění na metafyzice přítomnosti (především na identitě subjektu) a logocentrismu i na konkrétnějším pletivu konceptů dějin umění a jejich metaforickém založení (význam termínu „metafora“ v Preziosiho pojetí uvádíme v pozn. 702).

Analogie „lidský život – doba – dějiny“ a metafora „umělec = jeho dílo“

Vnitřní koherence je podle autora vyžadována jak u umělce – očekává se konsistence jeho díla s životem umělce –, ale i u celého období. Osobnost a život umělce se od Vasariho ztotožňuje s jeho dílem – počítá se s jejich vzájemnou dokonalou koherencí (metafora umělec = dílo). Perspektiva období také předpokládá koherenci harmonických celků a je k individuálnímu životu umělce analogická (a ztotožňuje zase jistou časovou periodu – např. 15. a 16. století s uměleckým stylem renesance – pozn. D. G.).⁷¹⁸

Metafora umělecké dílo = mluvní akt

Typicky logocentrickou metaforou je ztotožňování umění s jazykem, díla se zašifrovanou zprávou. Dílo je tak považováno za médium, skrze které umělec

⁷¹⁶ Ibidem, 16.

⁷¹⁷ Ibidem, 19.

⁷¹⁸ Ibidem, 41–43.

komunikuje.⁷¹⁹ Umělecké dílo by se podle ikonologie a vizuální sémiotiky dalo ztotožnit s textem či mluvním aktem, kdy (1) intence mluvčího/ umělce (2) vytváří kód, (3) ustavený umělecký objekt tuto zprávu přenáší (šum či špatný přenos není vyloučen), dochází k (4) recepci díla a (5) divák/ adresát zprávu dekoduje (chybný výklad není vyloučen). „*Plátno je tak vnímáno jako dodávka předávající význam zákazníkovi.*“⁷²⁰ Dějiny umění také neopomíjejí externí „pozadí“, na kterém se komunikační akt odehrává: přicházejí s koncepty jako *Zeitgeist*, *Kunstwollen*, etnicita nebo sociální a ekonomické síly, které umělce jaksí „instrumentalizují“.⁷²¹ Stejně tak si dějiny umění všimají i různých vnitřních linií, např. kreativních nebo libidálních impulsů, nevědomé energie nebo romantických představ o homogenitě subjektu. Kolem tohoto homeogenního jádra se tvoří zmiňovaná psychologicko-biografická jednota během času i okolností.⁷²²

Topologická metafora odpovídající komunikačnímu modelu se stala natolik samozřejmou, že se zcela zneviditelnila a jeví se tak přirozeným stavem.⁷²³ Dílo, jak říká Preziosi, zajisté může přenášet nějakou zprávu, ale nedá se s ní ztotožnit.⁷²⁴

Na tomto místě Preziosi nabízí přehodnocení některých předpokladů metafory *umělecké dílo = mluvní akt*; především kritizuje předpoklad pasivní role diváka, a dále – s derridovským akcentem – celistvost umělcovy intence: Preziosi odmítá identifikaci zápisu s identitou tvůrce. Navrhuje chápat tvorbu díla jako dvojité gesto, dvojitou strukturaci (*la double séance*): do zápisu se dostává též cizorodý prvek, který autor neovládá, prázdný prostor pro „jinakost“, rezistence textu vůči autorovi, nebo, jak říká Preziosi, autor dvojitým řezem jaksí zastupuje Jiného. V centru zápisu stojí dvojakost, nejistota a nerozhodnutelnost – jak zmiňoval výklad *iterability* (viz kap. 3.2).⁷²⁵ Pojetí uměleckého díla jako komunikačního procesu považuje tedy Preziosi za metaforu, jež vznikla pod hegemonií subjektu a logocentrismu, tentokrát i nadřazeností „hlasu“. Také

⁷¹⁹ Ibidem, 83.

⁷²⁰ Ibidem, 45.

⁷²¹ Ibidem, 47.

⁷²² Ibidem, 47–48.

⁷²³ Tato metafora *umělecké dílo = mluvní akt* má mnoho metaforických variant: (1) mluvčí konsenzuálních hodnot, sluha vládnoucího řádu, prorok nebo rebel, osoba na okraji společnosti, nezávislý umělec etc.; (2) manufaktura či mechanizovaná výroba, zjevení, inspirace, hra, práce, reflexe, reprodukce, fantazie etc.; (3) produkt, proces, praxe, médium, symbol, epifanie, gesto, znak-ikona, znak-index, zpráva (osobní i kolektivní rovina); (4) konzumace, zázračný vliv, rituál, účast, prorokování, dialog, pasivní recepcce, duchovní setkání, dešifrování (5) čtenář, divák, konzument, kritik, znalec, uctívající apod. Teto pátý bod modelu má však jen málo metaforických variant – zpravidla se totiž počítá jen s pasivním čtenářem (PREZIOSI 1989, 44–45).

⁷²⁴ Ibidem, 45.

⁷²⁵ Ibidem, 48–50; DERRIDA 1972a, 325–334.

lingvistická metafora, přirovnání obrazu k jazyku, je idealistická a reduktivní,⁷²⁶ jmenuje i rozdílnosti mezi jazykovým a vizuálním značením (např. větší stálost vizuálního, synchronicita) – a považuje je za podstatnější, než jsou jejich podobnosti.⁷²⁷

Dekonstruktivní rozbor strategií dějin umění: narativy a moc koherence

Identifikace úkolů historika umění byla ustavena již za Vasariho – a Preziosi je obecně nazývá narativním realismem.⁷²⁸ Historik umění se má pokoušet o rekonstrukci původního umělceva pohledu – v komunikačním modelu je to onen první krok, řekněme intence autora, a sice ještě před uměleckou transformací, tj. jaký byl původní význam těsně předtím, než ho umělec zaznamenal a proměnil v umělecké dílo. Práce historika umění se tak podobá úkolu soudního vyšetřovatele: odhaluje původní plnost významu, tj. ukazuje na přítomnost nějakého reálného jsoučna – co umělec viděl a co myslel, když původní pohled transformoval v umělecké dílo.⁷²⁹

Jak však dospět k nějakému koherentnímu významu? Pokud si historik umění stanoví za cíl rekonstrukci původního významu, musí poslepovat díry do narativních celků a kontradikce zamaskovat tropickými prostředky, přičemž – stejně jako v přírodních vědách – nejjednodušší a nejelegantnější řešení je vždy to správné.⁷³⁰

Preziosi uvádí příklad takového narativního scelení (za předpokladu evolučního vývoje umění) na příkladě biografického filmu o Vincentu Van Goghovi *Lust for Life* (1956).⁷³¹ Umělec je ve filmu vyličen jako vizionář (vizionářství je tradičně spojováno s šílenstvím), který učinil další krok v uměleckém vývoji i přes zaslepenost dobových kritiků. Tento narativ je tedy založen na předpokladu jakéhosi polosamostatného života forem, který teleologicky směřuje k vyššímu vývojovému stupni. Film obsahuje i další stereotypy: vývoj je ukázán jako překonání tradičního způsobu malby; umělec dokazuje oprávnění pro své novátorství zvládnutím realistického malířství ve své rané tvorbě. Zdůrazněním tohoto stupně je tak vytvořena přímá linie od rané ortodoxní realistické estetiky až k pravému projevu abstraktnějších forem, jež dokáží zachytit skutečnost ještě pravdivěji (nejen povrchovou podobnost).⁷³²

⁷²⁶ PREZIOSI 1989, 48.

⁷²⁷ Ibidem, 50–51. Srov. kap. 3.3.2 (Vstup lingvistiky a sémiologie do dějin umění) a sledovanou linii přirovnávání jazyka k obrazu.

⁷²⁸ Ibidem, 21.

⁷²⁹ Ibidem, 21–23.

⁷³⁰ Ibidem, 25–26.

⁷³¹ *Lust for Life*, režie Vincente Minnelli, scénář Norman Corwin, podle povídky Irvinga Stonea, 1956.

⁷³² PREZIOSI 1989, 23–24. Také Derridovo dílo *La vérité en peinture* je propojeno touto Van Goghovou touhou hledání „pravdy v obraze“.

Film vykazuje řadu rozporů, které překonává tropickými posuny. Preziosi si všímá kontradikce instrumentální moci umělecké kritiky: je objektivní institucí, která zná objektivní vývoj umění, a zároveň tehdy neuznala Van Goghův progresivní krok – její konsenzuální stanovisko se zastávalo vývojově nižšího naturalismu. Tehdejší konsensus se mýlil, zatímco ten dnešní je správný (ahistorický, objektivní), tehdejší se ukázal jako instrumentální a dobově proměnný (historický, relativní), zatímco ten dnešní je objektivní. Tento rozpor je vyřešen tak, že pravdu má vždy ten historik umění, který nahlédne situaci z vyššího vývojového stupně, z hlediska nadřazené ideální bezčasé a ahistorické perspektivy.⁷³³ Stejný princip je použit i na umělce: pravdu má vždy ten evolučně vyspělejší z naddějinné, vědecké či „panoptické“ perspektivy. Preziosi je tedy přesvědčen, že dějiny umění jsou založeny na evolučním dogmatu: vždy upřednostňují to budoucí, kdy se projeví to, co bylo dříve skryté.⁷³⁴

Preziosi vidí v dějinách umění projekci vědecké panoptické pozice například v jejich hledání invariačních vzorců. Hledá se (a nachází) to typické a charakteristické, co může být dále aplikováno. Tak se kupříkladu identifikují znaky umělcova stylu, které se dále používají k atribuci děl, vývojovému uspořádání apod. Stylový kód musí být unifikovaný a koherentní, aby byl dále aplikovatelný. Takový postup si samozřejmě vyžaduje oddělení formy a obsahu, které umožňuje rozdělení dějin umění na relativně samostatné dějiny forem a dějiny námětů.⁷³⁵

Autorovi se tedy rýsují další podmínky pro práci historika umění: singularita a koherence. Ty určují ostré hranice mezi objekty umění a jinými předměty lidské tvorby, umožňují hledat ostře vymezený význam a autorovu intenci. Disciplína dějin umění, pokud má tyto náležitosti odhalovat, musí počítat s jejich existencí a pevnou daností. Preziosi však o této singularitě, koherenci a danosti pochybuje, o celistvosti subjektu, a tedy i celistvosti umělce, není přesvědčen – obdobně jako Derrida v Grammatologii popsal unikání Rousseauovy osobnosti (viz kap. 2.2.3).⁷³⁶ Preziosi se zřetelně staví proti karteziánskému pojetí cogita jako komplexního a uzavřeného souboru vlastností, pevného bodu, a připomíná například Lacanovo přesvědčení o imaginární projekci konceptu celosti ze zkušenosti jáství, prožívání sebe sama.⁷³⁷ Preziosi považuje podobně jako Derrida subjektivitu za pohyblivější konstrukci, která vzniká diferencí,

⁷³³ Ibidem, 25.

⁷³⁴ Ibidem, 25–26.

⁷³⁵ Ibidem, 30.

⁷³⁶ Ibidem, 31–32.

⁷³⁷ Ibidem, 69.

vymezováním zvenčí, směrem od „jiného“.⁷³⁸ Dějiny umění však počítají právě s karteziánským subjektem.⁷³⁹

Koncept umělce je podle Preziosiho nutným homogenizačním pojídlem dějin umění a prostředkem k neutralizaci kontradikcí: zaručuje totalitu určité série děl, kdy je každý detail stopou nebo svědectvím organického celku a veškeré proměny a rozpory jsou zahrnuty pod konstantní sebeidentitu subjektu jako teleologický celek. Subjektivní intence autora jednotí všechnu heterogenitu a odchylky v konzistenci stylu děl; takto vzniká jedna ze základních metafor dějin umění – metafora umělec-dílo, kdy se volně zaměňuje jedno s druhým. Například Picasso, exemplifikuje Preziosi, musí být vždy sám sebou, a to i v těch nejružnorodějších stylových projevech jeho děl. „*Tento i tamten obraz je prostě Picasso. Vše je spojeno autorovou myslí, jeho intencí, tužbou, nevědomím etc.*“⁷⁴⁰ Všechny rozpory a nekompatibilní elementy jsou rozpuštěny a dochází ke smíření. Pokud není známé jméno umělce, autorství se označuje pomocí jakýchkoli náznaků identity, lokality, monogramů v dílech, místa použití uměleckého díla, roku vzniku díla, nebo společného učitele apod., (podobně se v matematických rovnicích proměnné pojmenovávají x nebo y).⁷⁴¹

Stejně tak se datace a provenience určují jen přibližně, pokud nejsou známé přesné souřadnice. Preziosi tuto praxi spojuje s další vědeckou potřebou – nutností jasné identifikace v čase a místu, fixace jevu do univerzální časoprostorové mřížky. Podobně jako Derrida ve svých *Réstitutions* (viz kap. 4.3) také Preziosi spojuje umělecko-historický úkol atribuce s jakýmsi juridicko-právním ošetřením, nápravou (či restitucí), která musí být učiněna ve prospěch autora. Tato právní moc se podle Preziosiho mimo jiné také projevuje v tvrdém boji dějin umění proti falsifikátům.⁷⁴²

Autor zdůrazňuje, že podobný rozbor nezamýšlel jako diskreditaci základních metod dějin umění – stylové analýzy a historických metod – nýbrž jako identifikaci předpokladů a metod pořádání fragmentarizované, prchavé a vjemy přeplněné skutečnosti, které mohou být nalezeny u jakékoli metodologie (a to nejen dějin umění). Tyto předpoklady nazývá epistemologickou scénografií. „*Jakákoli metodologie je*

⁷³⁸ Blíže k ustavení subjektu v rámci difference: Ibidem, 77.

⁷³⁹ Ibidem, 68–69.

⁷⁴⁰ Ibidem, 32.

⁷⁴¹ Ibidem, 31–32.

⁷⁴² Ibidem, 33.

souborem režijních a výzkumných pozic“,⁷⁴³ které kódují jistý druh otázek, řídí promluvy či narativy, a díky kterým se pak tyto promluvy jeví jako přirozené. „*Epistemologická scénografie ospravedlňuje, naturalizuje a centralizuje určitý druh diskursivních zápisů, zatímco marginalizuje jiné.*“⁷⁴⁴

Aparát dějin umění: anamorfismus a panoptický instrumentalismus

Tradiční dějiny umění jsou podle Preziosiho také vystavěny touto epistemologickou scénografií – nazývá ji panoptickým instrumentalismem. Preziosi nejprve identifikuje pozorovací místo dějin umění a ztotožní ho s dohlížecím systémem *panoptikon*. Panoptický model věznice Jeremyho Benthamy (1748–1832), rozvedený úvahami Michela Foucaulta (1926–1984) o panoptiku jako ideálním pozorovacím místě dozorců věznice a systému neustálé kontroly, poskytuje neviditelné místo pro pozorujícího, oddělené od vězňů, které přitom poskytuje pohled na všechna místa věznice.⁷⁴⁵ Panoptikon je okrouhlá budova o několika patrech, v centru má vysokou věž, jejíž okna umožňují pohled do cel, kruhově uspořádaných kolem panoptikonu. Pozorovatel ve věži tak může pozorovat, co se děje ve všech celách. Viditelnost je zajištěna pouze ze strany dohlížitele (okna věže jsou opatřena speciálními žaluziemi). Mezi věží a celami je nepřekonatelná hranice a komunikace mezi vězni a dohlížiteli není možná. Vězni nikdy neví kdy, jak, či zda vůbec jsou sledováni.⁷⁴⁶ Mechanismus jednosměrného „neviditelného“ pohledu je, jak říká Preziosi, mechanismus moci typický pro instrumentálně-empirické analytické metody výzkumu. Pokud se v poststrukturalních úvahách objevuje termín „moc“, nemyslí se tím primárně nějaká zvláště a promyšlená manipulace, ale právě i tato nenápadná síla.⁷⁴⁷ Tato topografická metafora podle Preziosiho a Foucaulta vystihuje postavení všech systematizací západních disciplín od osvícení.⁷⁴⁸ Panoptická pozice staví své pozorované objekty na distanc, do autonomní, na pozorovateli nezávislé pozice (stejně jako empirické vědy). Tím činí panoptikální pohled další zásah: „chytá“ data („capta“) abstrahováním objektu od jeho okolních vztahů a ustavuje jeho samostatnost a nezávislost, a tedy upřednostňuje formální a

⁷⁴³ Ibidem, 34.

⁷⁴⁴ Ibidem.

⁷⁴⁵ Michel FOUCAULT, *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*, Praha: Dauphin, 2000, 275–316.

⁷⁴⁶ PREZIOSI 1989, 62–63.

⁷⁴⁷ Ibidem, 66. K existenci nenápadné síly pohledu a přehodnocení objektivitu panoptického pohledu dospěla i experimentální věda, především kvantová teorie, která dokázala, že i pouhým pozorováním mohou být výsledky experimentu změněny (např. Jiří PODOLSKÝ, „Kvantové experimenty v praxi“, in: *Filozofické otázky matematiky a fyziky*, Jevíčko, srpen 1994, 3).

⁷⁴⁸ Ibidem, 36.

morfologické charakteristiky objektů. Tyto „zachycené“ objekty jsou uspořádávány do sítě formálních homologií, jsou vztahovány k jiným objektům stejného typu – a jsou tak nahlíženy jako různé modifikace stejného obecného typu.⁷⁴⁹

Pohyb „chytání“ a přitahování objektu je však ihned následován zpětným pohybem, který vrací objekt do kontextu. Objekt je postaven jako resonance či odraz historické nebo sociální situace, která je považována za externí vzhledem k dílu. Čím je síť připojení díla ke svému podloží rozsáhlejší, tím rozmanitěji je dílo ukotveno v čase a místě, a tím více máme příležitostí začlenit do svých formalistických popisů i sociálně historický přístup. Podle Preziosiho jsou tyto pohyby a zacházení s objektem založeny v euklidovskými vystavěných metaforách.⁷⁵⁰

Vševědoucí historik schovaný v panoptikální perspektivě je, jak Preziosi zdůrazňuje, také zachycený do jistého mechanismu – je součástí panoptické epistemologické scénografie.⁷⁵¹ Autor tento aparát nazývá panoptickým instrumentalismem (aby zdůraznil jeho konstrukční sílu), jenž je založen na analytické izolaci, nezávislé a neviditelné pozici, na karteziánském bodu nula. To je patrné i z filmu *Lust for Life*: objekt a historik se nacházejí ve specifickém sevření instrumentalistického mechanismu. Sevření se projevuje ve specifickém režimu viditelnosti, kterou aparát umožňuje – aparát konstruuje místo, odkud je objekt čitelný a srozumitelný. Dále je sevření mechanismem patrné na jazykové rovině – je použito takových narativů a formálních prostředků (minulý čas, er forma, oznamovací způsob), aby byl historikův proslov srozumitelný. Tento anamorfismus – základní rozvrh celého oborového aparátu založený na specifických metaforách – konstruuje singulární bod, odkud se scéna odehrává jako pravdivá. Jakákoli forma oborové znalosti je možná pouze v panoptickém anamorfickém aparátu: činí viditelným jen určité mody skutečnosti (určité vlastnosti kolem „zachycených“ objektů) a vynechává jiné. „*Aparát určuje analytika i analyzované a smysl analýzy.*“⁷⁵²

Zárodek typicky západní touhy po datech a „zachycení“ objektů Preziosi objevuje již v 16. století na projektu Camillianova divadla paměti. Ideou tohoto „divadla“ bylo vytvořit jakousi databanku řecko-římské tradice – koncentrovat na jednom místě, v hale na způsob amfiteátru, svitky všech dochovaných spisů, které by byly roztříděné a označené symbolem. Do tohoto nedokončeného projektu byla

⁷⁴⁹ Ibidem, 35–36.

⁷⁵⁰ Ibidem, 36.

⁷⁵¹ Ibidem, 37.

⁷⁵² Ibidem, 40.

zapojena i touha po panoptikální perspektivě: divák viděl z jeviště všechny sekce z centrální perspektivy.⁷⁵³ Touha zacházet s objekty jako archiváliemi stálo podle Preziosiho u zrodu technologického aparátu západních moderních disciplín: přehledně rozprostřené a zafixované znalosti celého světa jsou po ruce a v dosahu jediného pohledu (pře-hledné). Subjekt diváka na jevišti amfiteátru byl nahrazen pohledem disciplíny, která se stala scelujícím vypravěčem, tichým hlasem (*coy voice*), tichým hlasem autority či tichou vědou (*coy science*).⁷⁵⁴ Jako shrnující termín pro tuto naturalizující moc tichého hlasu, skrytých režijních pokynů, jak se postavit k datům archivu, volí Preziosi *anamorfismus* či *anamorfický archiv*.⁷⁵⁵ Anamorfosis je organizačním zařízením, jímž jsou vztahy mezi daty viditelné nebo čitelné – a to pouze z nastavené prefabrikované pozice určeného místa.⁷⁵⁶

Příklad anamorfického archivu: muzeum a muzeologie

Muzeum je podle Preziosiho typickým příkladem anamorfického formátování, jež privileguje jistý zorný bod v perspektivě. Objekty – jakožto reflexe divákovy subjektu –, jsou prezentovány jako uspořádané objekty ustáleného významu,⁷⁵⁷ a hrají roli stop, reprezentací či zástupců jednotlivců, stylů, časových období, skupin, národů apod.⁷⁵⁸ Muzeum aranžuje prostor a připravuje ho po vzoru albertiovského okna pro integrující oko diváka. Tento prostor je však řízen panoptickým aparátem, který vytváří cestu filmovým pásem s výhledem na individuální cely věznic. Jako anamorfický archiv či Camillianovo divadlo paměti je ideální sestavou objektů, jež zachovávají jisté zásadní hodnoty a esenciálního ducha – jako zastavené, zachycené momenty, ležící spořádaně vedle sebe. Anamorfismus však upozorňuje na to, že se jedná o úmyslný výběr, uspořádání a vyhodnocení minulých událostí, a proto je muzeum – obdobně jako film používá „tichou“ anamorfickou čočku – „ideologickým“ aparátem, projektujícím určitý řád.⁷⁵⁹ Preziosi považuje za tuto ideologickou čočku hodnoty, jež doprovázely vznik

⁷⁵³ Mluvíme-li o renesanční době, centrální pozorovací pozice je zcela příznačná např. Albertiho lineární perspektivě nebo Galileiho teleskopu (Ibidem, 60).

⁷⁵⁴ Ibidem, 57–61.

⁷⁵⁵ Ibidem, 56–57. Termín anamorfa znamená v řečtině „znovu tvarovaný“, „přeformovaný“. Termín anamorfický formát se používá především v kinematografii a je projekční technikou formátování záběru za použití anamorfické čočky, která zachovává poměry skutečných předmětů a přenáší je na médium (Ira KONIGSBERG, „Anamorphic lens“, in: *The Complete Film Dictionary*, New York: Meridian, 1987, 11–12).

⁷⁵⁶ PREZIOSI 1989, 76.

⁷⁵⁷ Ibidem, 79.

⁷⁵⁸ PREZIOSI 1998, 509.

⁷⁵⁹ PREZIOSI 1989, 69–70.

moderního státu, který zakládal svá muzea. Instituce muzea se tak měla podílet na vytváření státní, kulturní, jazykové či etnické identity za použití narativů, které měly upevnit jejich vlastní identitu.⁷⁶⁰ Na muzea se proto podle Preziosiho dá nahlížet jako na sociální instrumenty pro udržování ideje modernity; tato ideová šablona pak rámuje historii, paměť a význam, a produkuje interpersonální subjektivitu.⁷⁶¹ Minulost je tak v muzeu představována jako prolog k naší přítomnosti a identitě, a minulost je tak vestavěna do nás samých – to my jsme vypravěči příběhu, z panoptického rozhledu.⁷⁶² Předměty z mnoha dob a míst, reprezentované jako střípky minulosti, racionálně spořádané, jednotlivé periody a styly starého světa, jsou zpravidla zarovnané do vývojové řady směrem k naší evropské modernitě a přítomnosti.⁷⁶³ Pevným referenčním bodem vývojové řady jsou podle Preziosiho evropské zásady estetiky a její klasické hodnoty a kánon jako karteziánský bod nula, kolem něž se točí celý mechanismus. Potom jsou i ty nejrůznorodější předměty považovány za úkazy stejného řádu, univerzálního lidského fenoménu umění, a sice jako blízké či vzdálené kánonu. Archiv je tedy řízen touto teleologickou linií, jíž přizpůsobuje nejrůznější narativy. Nashromážděné artefakty mají funkci materiálního důkazu těchto narativů, klasifikací a vývojových řad,⁷⁶⁴ a také důkazu zručnosti členů společenství. Důkazy mají svědčit pro stálost a homogenitu identity či ducha (společenství, národa etc.) a muzeum pak lze považovat za jakýsi rituální obřad.⁷⁶⁵

Jak Preziosi shrnuje, „(...) muzeum a muzeologie jsou instrumentální způsoby distribuce prostoru paměti. Tematizují vztahy mezi minulostí a přítomností, subjektem a objektem, kolektivními dějinami a individuální pamětí. Minulost a přítomnost jsou imaginárně postaveny vedle sebe a nelze jinak, než je považovat za sukcesivní a progresivní, fungující na základě kauzality.“⁷⁶⁶ Preziosi však o muzeu uvažuje jako o „chytré iluzi“, *trompe l’oeil*, která se pokouší zachovat ideál subjektu, obhájit narativ modernismu. Za efekty muzea považuje Preziosi například: iluzi zvláštní homogenní bytnosti estetických objektů; představu umění jako čistého znaku; iluzi subjektu složeného z ducha (utajený vnitřek, esence) a hmoty (expresivní vnějšek nechá prosvítnout ducha); propagace myšlenky národního státu jako přirozené entity, k níž

⁷⁶⁰ PREZIOSI 1998, 511.

⁷⁶¹ Donald Preziosi, „Modernity Again: The Museum as Trompe l’Oeil“, in: BRUNETTE/WILLS 1994, 141.

⁷⁶² PREZIOSI in: BRUNETTE/WILLS 1994, 142.

⁷⁶³ PREZIOSI 1998, 511.

⁷⁶⁴ Ibidem, 520–521.

⁷⁶⁵ Preziosi in: BRUNETTE/WILLS 1994, 143.

⁷⁶⁶ PREZIOSI 1998, 515.

směřovala celá předcházející minulost; iluzi historické periody jako homogenní a ucelené,⁷⁶⁷ iluze, že minulost existuje sama o sobě, bez projekce přítomnosti.⁷⁶⁸

Všechny tyto „iluze“ Preziosi odhaluje jako iluze dekonstruktivní metodou, na základě nějaké aporetické situace, a nechá tuto vnitřní kontradikci vyplynout na povrch. Aporii nachází právě například na sporu mezi pojetím uměleckého díla jako jedinečné, neredukovatelné, živé a nereprodukovatelné entity, a pohledem na dílo jako na médium, znak či komunikát, jenž je nahraditelnou prázdnou nádobou. Dějiny umění však počítají s obojím. Tato aporie je překonána trompe l'oeil efektem, který leží v samém srdci zásadního problému moderní disciplíny dějin umění: jak je možné mít vědecké, systematické dějiny zcela unikátních objektů?⁷⁶⁹ Tato zásadní rozdvoušenost a rozpor disciplíny dějin umění (estetika vs. historie) je podle autora vyřešena rétoricky – metaforou prostoru (pravda musí být „někde“ lokalizovatelná) a estetizací historie jako narativní teleologie (vývoj stylu).⁷⁷⁰ Muzeum pak tuto elegantní metaforu estetizované historie ukazuje v praxi jako diagramatický přehled, scénu, v níž prostorové rozmístění charakteristických prvků v panoptické perspektivě vyhlašuje fenoménu umění a lidské kreativitě základní pravdy, které jsou podkladem pro systematizování (původ, třídění, vývoj).⁷⁷¹ Předměty v muzeu mají tedy simulovat nějaký geografický vztah, chronologickou situaci nebo evoluční vývoj formy, tématu, techniky, osobnosti umělce apod. Je to systém reprezentace, který dodává každé složce vývojové směřování. Celkově je pak muzeum nejčastěji simulací procházky časem.⁷⁷² O nejrůznější trompe l'oeil přemostění vnitřních rozporů se tedy stará profesionalizovaný diskurs dějin umění se svými metaforickými posuny.⁷⁷³

Ještě je třeba zmínit Preziosiho periodizaci utváření identity dějin umění – „budovu dějin umění“ přirovnává ke společenskému a epistemologickému virtuálnímu prostoru o třech dimenzích. První, winckelmannovská vrstva, ustavuje fetišistický vztah mezi subjektem a objektem (subjekt se o objekt zajímá pro čisté potěšení). Druhá je kantovskou dimenzí, která k fetišistické přidává rovinu etickou a stává se etickou estetizací (z fetiše se stávají umělecká díla, která se stala eticky povýšenými předměty

⁷⁶⁷ Preziosi in: BRUNETTE/WILLS 1994, 144.

⁷⁶⁸ PREZIOSI 1998, 515.

⁷⁶⁹ Preziosi in: BRUNETTE/WILLS 1994, 144.

⁷⁷⁰ Ibidem, 144–146.

⁷⁷¹ Ibidem, 146.

⁷⁷² Donald Preziosi, „Sbieranie/muzea“, in: Robert S NELSON./ Richard SCHIFF (ed.), *Kritické pojmy dejín umenia*, Bratislava: Sloart, 2004, 464.

⁷⁷³ Preziosi in: BRUNETTE/WILLS 1994, 145.

touhy). Třetí vrstvou je hegelovský rozměr: historizace předešlého, přidání hierarchie času ve smyslu teleologie, přičemž společným tématem je hledání identity a původu. Dnešním stavem dějin umění je tedy systematická historizace eticky povýšených objektů, které jsou původně vyděleny od ostatních předmětů díky fetišistickému postoji. Vidíme prostoročasové rozvržení, sklad či archiv jako historicky ubíhající proces.⁷⁷⁴

Hledání počátku umění

Donald Preziosi věnuje rozsáhlou část tématu paleolitického umění, které není pro historika umění vůbec obvyklé – patří do sféry antropologie a archeologie. Na interpretacích vybraných autorů chce ukázat některé základní problémy související s hledáním minulosti vůbec (na paleolitickém umění se problém ukáže ještě zřetelněji), narativní rámce (evoluční vývoj výtvarných prostředků) a – jelikož přebírá Derridovu tezi o rekonstrukci minulosti jako aktivní značící aktivitě interpreta – věnuje se uměleckým památkám především jako znakům.

Zmiňuje tradiční interpretaci nástěnných maleb Abbé Breuila (1877–1961), alternativu André Leroie Gourhana (1911–1986) a podrobněji pak interpretaci Alexandera Marshacka (1918–2004).⁷⁷⁵ Marshack se jako představitel sémiologického přístupu zajímal o schopnost symbolické představivosti nejstaršího člověka – schopnost vidět ve znacích skutečné věci (zkoumá mj. značky vyryté na přenosných paleolitických artefaktech). Dochází k závěru, jenž se blíží antropologii propagované Haydenem Whitem: reprezentační funkce lidské mysli je doložitelná od nejstarších kulturních projevů člověka a mysl patrně funguje znakově.⁷⁷⁶ Preziosi připojuje úvahu o počátcích, která je inspirovaná dekonstruktivním myšlením: myšlení počátku je vždy již značením z naší pozice a je tudíž ovlivněné teleologií celku. Ve chvíli, kdy začneme mluvit o počátku, znalosti se zteleologizují a přizpůsobí se narativu. Počátek se tedy utváří až zpětně (kap. 2.1.1), a tedy již vždy obsahuje nějaké uchopení.⁷⁷⁷

⁷⁷⁴ PREZIOSI 1998, 522.

⁷⁷⁵ Alexander MARSHACK, *Notations dans les graveurs du Paléolithique supérieur*, Publications de l'Institut de Préhistoire de l'Université de Bordeaux, Bordeaux: Delmas, 1970; Alexander MARSHACK, „Cognitive Aspects of Upper Paleolithic Engraving“, in: *Current Anthropology* 13, 1972; Alexander MARSHACK, *The Roots of Civilization*, New York: McGraw-Hill, 1972; MARSHACK Alexander, „Some Implications of the Symbolic Evidence for the Origin of Language“, in: *Origins and Evolution of Language and Speech*, edited by Steven Harnad, Horst Steklis, Jane Lancaster, Annals of the New York Academy of Sciences, vol. 280, 289–311, 1976.

⁷⁷⁶ PREZIOSI 1989, 130; WHITE 2010, 19–24; MARSHACK 1972, 38–41.

⁷⁷⁷ Ibidem, 143.

Takovým narativem počátku člověka a jeho umění je podle Preziosiho evoluční vývoj. Archeologické výzkumy, jak se zdá, ukazují, že populace hominidů se vyvíjela asi 3 miliony let a směřovala směrem ke kultuře tím, že se stále zdokonalovala. Počátek člověka byl zatím vyřešen stanovením jisté míry mozkové kapacity, kdy už ho lze považovat za hominida. Tento koncept zvětšování mozku a zdokonalování schopností však například nebere v potaz Geertzovu opodstatněnou tezi, že zvětšování mozku spíše následovalo za kulturním vývojem (nebylo jeho příčinou).⁷⁷⁸ Preziosi také zmiňuje problematizaci korespondence ontogeneze (vývoj člověka od dítěte do stáří) a fylogeneze (vývoj druhu člověk).⁷⁷⁹ Podobně Preziosi uvažuje o otázce, zda se dá v rámci dějin paleolitického umění ztotožnit evoluční vývoj se zdokonalováním technických a formálních prostředků, jak dosavadní interpretace říkají – počítají se schématem, že jednoduchá forma je ztotožnitelná s jednoduchou kognitivní kapacitou a složitá forma s kognitivní sofistikovaností. Díky tomuto předpokladu pak Abbé Breuil rozlišil dvě období paleolitického uměleckého vývoje na starší paleolit, charakteristický obrysovou kresbou a rytinami, a na pozdní styl, vyznačující se polychromií a malbou.⁷⁸⁰ Toto elegantní a jednoduché řešení však podle Preziosiho přesto nemusí být s jistotou správné: památek se oproti původnímu množství nedochoval dostatek, a proto není vyloučené, že by Breuilova teze mohla být vedena metaforou homogenního vývoje od jednoduchosti ke složitosti, který se nemusí vždy shodovat se skutečností. Zasazení tématu do historického narativu se zdá intuitivně správné, ovšem nedostatečné množství dochovaných památek mohlo Breuila přivést k optické iluzi založené na panoptické perspektivě a metaforickém scelení děr, seskupování do sekvencí a všech výše jmenovaných metafor založených na koherenci.⁷⁸¹

Tímto Preziosi přechází opět do obecné roviny a shrnuje problém zacházení s minulostí, který je totožný s derridovskými tezemi: projekce našich pojmů a estetických předpojatostí je nevyhnutelná, otázky kladou předpokládané odpovědi, označujeme vždy v diferenci vůči nám samým.⁷⁸² Derrida tak považuje počátek vždy za konstrukci a invenci přítomnosti. Původ-počátek přesto člověka od pradávna přitahoval,

⁷⁷⁸ Clifford GEERTZ, „The Growth of Culture and the Evolution of Mind“, in: SHER Jane (ed.), *Theories of the Mind*, New York: Free Press of Glencoe, 1962.

⁷⁷⁹ PREZIOSI 1989, 146.

⁷⁸⁰ Henri BREUIL, *Four Hundred Centuries of Cave Art*, Montignac: Centre des études et de documentation préhistorique, 1952, 188.

⁷⁸¹ PREZIOSI 1989, 143–144.

⁷⁸² *Ibidem*, 146.

a vzniklo o něm mnoho velkých metanarativních vyprávění (Genesis, antická mytologie, Velký třesk), které slouží jako rámcové šablony dodnes.⁷⁸³

Čím je minulost podle Preziosiho vzdálenější od našeho světa, tím se stává podnik více nemožným. Proto dějiny umění tuto vzdálenou minulost odložily a postoupily ji archeologii. Stejně tak po většinu času své existence dějiny umění odkládají i kulturně vzdálené, mimoevropské umění. Preziosi dokonce klade otázku, zda „*dává modernistická koncepce umění smysl mimo svůj prostoročasový a sociokulturní horizont*“.⁷⁸⁴

Preziosi zmiňuje ještě další interpretaci, související se styly paleolitických nástěnných maleb: podle Wobsta může být styl považován za fasetu komunikačního aktu, která posiluje fatickou funkci (tj. funkce kontaktní, jejíž hlavní cíl je dorozumění s jinými uživateli kódu).⁷⁸⁵ Wobst se tedy domnívá, že participace na společném stylu může mít kromě běžného významu také význam posílení pocitu integrity v rámci skupiny, sounáležitosti, předpověditelnosti zprávy etc. Preziosi připomíná i další Jakobsonovy funkce komunikačního aktu, a chce tak naznačit, že funkcí je mnoho a umělecké dílo tak může být nahlíženo z úhlu každé z nich. Snažit se činit finální verdikty o fenoménu paleolitických nástěnných maleb (v kontextu sémiologické aktivity) pouze například z referenčního modu by bylo reduktivní; vždy je třeba ukazovat složitost a načrtávat další možnosti pohledu.⁷⁸⁶

Preziosi chtěl pročítáním interpretací paleolitických nástěnných maleb zdůraznit některé tyto problémy a uvědomit si složitost komunikační situace. Výsledkem by pak mělo být přinejmenším pozornost ke složitosti znakové praxe. Odmítá však aplikaci tradičního pojetí znaku, nýbrž navrhuje ono derridovské, které má pouze označující a je neustálou značící aktivitou. Všechny prvky zkoumání jsou tedy v neustálém pohybu, neustále mění tvar; proto je třeba věnovat zvýšenou pozornost vztahům, lokacím, procesům a diferencím, a odlišovat sociálně specifické reality.⁷⁸⁷ Stručně řečeno, po přijetí derridovského pojetí znaku (a aplikací na umění) již dějiny umění nemohou

⁷⁸³ RICHARDS 2008, 92.

⁷⁸⁴ PREZIOSI 1989, 146.

⁷⁸⁵ „*Toto zaměření na kontakt (...) může být vyjehoeno ve štědré výměně ritualizovaných formulí, v dokonalých dialogích s jediným účelem prodloužení komunikace. (...) Úsilí zahájit a zdržovat komunikaci.* (Roman JAKOBSON, Lingvistika a poetika, in: *Poetická funkce*, Praha: H & H, 1995, 80.)

⁷⁸⁶ PREZIOSI 1989, 151–152.

⁷⁸⁷ *Ibidem*, 154.

vyhlašovat žádné finální závěry o svých objektech, nýbrž je pouze přibližovat v různých situacích.⁷⁸⁸

Shrnutí

Donald Preziosi provedl „prozatímní sondáž v archeologii dějin umění: sondáž se zapustila mezi zamotané kořeny pod povrchem moderní disciplíny“.⁷⁸⁹ Zároveň jako zakladatel „archeologie“ dějin umění vyzývá k pokračování v tomto projektu. „Plné vykopávky musí být, ať chceme či nikoli, kolektivním a soustředěným projektem.“⁷⁹⁰ Pokud čteme jeho texty pečlivě, lze dokonce říci, že tato Preziosiho archeologie je odkrýváním metafyziky přítomnosti v Derridově smyslu: velice precizně přenáší Derridovu anti-epistemologii, kritiku logocentrismu, identity subjektu a objektu, celistvosti, problém počátku a zacházení s minulostí do diskursu dějin umění. Pohybuje se na rovině čistě metodologické a obecněji oborové kritiky, žádnou primární aplikaci na umělecké dílo neprovádí (ani to není jeho cílem). Zajímá ho tropická scénografie, formy a protokoly dějin umění, naratologická složka oboru, a velice osobitě též rozebírá topografické postavení oboru. Skrze prostorové metafory přirovnává postavení dějin umění k panoptické věži a anamorfickému archivu. Rozsáhlé úvahy o muzeu pak rozvíjí také z důvodu, že v muzeologickém pohledu shledává paralelu se samotnými dějinami umění (muzeum je ovšem více spojeno s ideou národního státu).

Preziosi objevuje – po vzoru dekonstrukce – heterogenní pohyby uvnitř oboru a četné kontradikce, různost metodologií (formalismus-kontextualismus, sociální historie-znalectví, modernistická-poststrukturalistická sémiologie apod.). Těmito aporiemi chce především ukázat, že dějiny umění nejsou homogenní vědou (jak chtěly být při svém vzniku v 19. století – po vzoru empirických věd), nýbrž jsou složeny i z neslučitelných složek (jedinečnost uměleckého předmětu-klasifikace a vývojové řady). Proto podle Preziosiho nemůže být obor objektivní uměnovědou, která odhaluje skutečnost a ukazuje dějinný vývoj, ale spíše umělekohistorickým diskursem, řetězcem mluvy a psaní o umění, který – stejně jako přirozená mluva a jednání člověka – obsahuje touhy a přání, záměry, důrazy a skryté předpoklady, používá jazyk, který rovněž nedokáže být ze své podstaty neutrální. Preziosi navazuje na recentní úvahy o jazyku v historických vědách (Frank Ankersmit, Hayden White), které říkají, že diskurs a lidská kognice jsou

⁷⁸⁸ Ibidem, 155.

⁷⁸⁹ Ibidem, 156.

⁷⁹⁰ Ibidem.

založeny na tropických figurách a že jazyk hraje v lidském poznání významnou a aktivní roli.⁷⁹¹ Proto se podrobně zabývá metaforami dějin umění – umělec jako umělecké dílo, vznik, původ, kontinuita, podobnost, evoluce, periodizace apod., nebo binárními opozicemi (primitivní-sofistikované, krásné-užité umění, jednoduchost-složitost, monumentalita-úspornost, originalita-replikace etc.). Preziosi je přesvědčen, že neexistuje žádná univerzální čitelnost mimo historicky specifické kódy, jež jsou utkané ze specifických, ideologicky nasměrovaných, materiálů. Skrze rozbor metafor, na jejichž metaforicitu se zapomnělo, se pak autor pokouší dostat se k těmto ideovým předpokladům.

Preziosi tedy začíná s hledáním podobných tužeb, předpokladů a jazykových posunů, a snaží se ukázat, že dějiny umění nejsou jen odkrýváním skutečnosti; ze všech jeho textů je zcela zřejmé jeho přesvědčení, že při dnešním stavu bádání v oblasti přírodních věd, filosofie a dalších humanitních disciplín se již toto „odkrývání skutečnosti“ ukazuje jako naivní přání. Je tedy patrné, že alespoň tento předpoklad tradičních dějin umění, jako důsledek vpletenosti do metafyziky přítomnosti, Preziosi kritizuje a považuje ho za chybný (nebo spíše naivní či nepromyšlený). Stejně jako Derrida kritizuje tedy pouze epistemologické otázky.

Preziosiho úvahy se po vzoru své kritiky nesnaží zamlčovat jazyk a metaforické vlastnosti diskursu (stejně jako Derrida), a proto se při svém výkladu nebojí tropických figur: dějiny umění vždy vyloží na metafoře čehosi rozprostraněného, zasahujícího do prostoru, a tedy pozitivně zasahujícího do skutečnosti (oproti metafoře ubývání, jak je tomu s obrazem „odkrývání“ skutečnosti). Používá obraty jako panoptická pozorovatelná, Camillianův archiv, geomantické divadlo, muzeum nebo budova dějin umění. Anamorfickou metaforou chtěl Preziosi na příkladu muzea zdůraznit, že dějiny umění, jež jsou obrazně také anamorfickým muzeem, jsou „jako holografická deska: v normálním světle vidíme jen rozmazanou mlhovinu. Pod správně nasměrovaným laserovým paprskem však vidíme 3D figuru. (...) Dějiny umění na způsob muzeálního záměru jsou navíc holografickým filmem v pohybu a sekvencích.“⁷⁹² Systém se zdá být přirozený, jen pokud subjekt s archivem předmětů něco konkrétního zamýšlí a pokud je postaví do správného úhlu a namíří na ně ty správné paprsky. Dějiny umění tedy jsou

⁷⁹¹ Podobný názor se objevuje i u historiků přírodních věd nebo dokonce u matematiků (např. viz Ladislav KVASZ, „The History of Algebra and the Development of the Form of its Language“, in: *Philosophia Mathematica* 14 (3), 2006, 287–317; Ladislav KVASZ, *Jazyk a zmena. Ako sme menili jazyk matematiky a jako jazyk matematiky zmenil nás*, Praha: Filosofia, 2012).

⁷⁹² PREZIOSI 1989, 78.

aktivním činitelem, pohled je značící, dávající předmětům význam. Stejně však je v tento moment upevněna identita subjektu – tímto stejným procesem diferenciací (diferance). Dějiny umění jsou aktivní svými režijními záměry, scénáři a metaforami, a tvoří tak „rám“, kterým zachycují *ergon* (dílo), přičemž samotný „rám“ není zaměřen a zdá se neviditelný.⁷⁹³

Anamorfickou čočkou dějin umění je pak podle Preziosiho touha po souměřitelnosti – úsilí dát celé lidské zkušenosti jednotný a univerzální referenční rámec, přepsat je do společného jazyka na základě evropského estetického kánonu.⁷⁹⁴

Preziosi se ve svých textech okrajově dotýká též další problematiky, již započal Derrida: postrádá-li uměleckohistorický diskurs homogenní identitu a je-li vnitřně rozštěpený, vyskytují se v něm i protichůdné pozice a interpretace. Jak by se tedy měly současné dějiny umění s touto situací vyrovnat? Preziosi se k této otázce vyjadřuje jako o počátku umění: podobně jako Derrida v *Réstitutions*, ani Preziosi se nedostává k finálnímu verdiktu. Interpretace jednotlivých archeologů a antropologů klade pouze do juxta pozice, a dílo tak nechává ležet nepojmenované ve své složitosti. Preziosi se zmiňuje o nerozhodnutelnosti uměleckého díla, jeho neukotvitelnosti v konečném významu. Jak připomíná Preziosi Derridovu myšlenku, význam je neustále v pohybu a je do nekonečna odkládán.⁷⁹⁵

Donald Preziosi tedy zanechává svým současníkům řadu námětů k úvaze a vyzývá k dalším archeologickým rozborům. Doufá v možnost využití současných epistemologických proudů k přesunu pozice historika umění: z neuvědomované pozice v panoptické věži na exorbitant, odkud se pokusí identifikovat všudypřítomné teorie a ideologie, stojící za každým diskursem. Preziosi již s tímto projektem začal: ve svých studiích se snažil o takový náhled a odkrývání konstrukce dějin umění jako diskursivního prostoru. Autor tak navrhuje zabývat se „rámy“ dějin umění a nebát se vykročit ze zažitých „šablon“.⁷⁹⁶

⁷⁹³ Souvislosti s Derridovým pojetím díla jako *parergon* Preziosi explicitně zmiňuje na s. 78 (Ibidem, 78).

⁷⁹⁴ PREZIOSI in: NELSON/ SCHIFF 2004, 464.

⁷⁹⁵ PREZIOSI 1989, 169.

⁷⁹⁶ PREZIOSI 1998, 525.

4.4.2 Norman Bryson: Dílo a kontext

Na rozdíl od Donalda Preziosiho, jenž do svých úvah o disciplíně dějin umění aplikoval derridovskou anti-epistemologii neobyčejně konsistentně, je Norman Bryson primárně sémiologicky uvažujícím historikem umění, který si propůjčil z dekonstrukce jen určité náměty (některé jeho názory zastávající se aplikace teorie znaku na umění jsme již zmínili v kap. 3.3.2).⁷⁹⁷ Za patrně nejvýraznější dekonstruktivní prvek je možné považovat jeho promýšlení vztahu mezi textem a kontextem, mezi dílem a jeho společensko-kulturním pozadím. Právě na tomto tématu se projevuje mimo jiné i inspirace pojetím uměleckého díla jako parergon, tedy myšlení díla i s rámem a jeho externími vztahy.⁷⁹⁸ V tomto pojetí se oddělení textu od kontextu jeví jako násilný řez (*sans*) prováděný historikem umění.⁷⁹⁹

Zásadní Brysonův text *Art in Context* (1989)⁸⁰⁰ byl později zapracován do souhrnné stati o sémiologii dějin umění, *Semiotics and Art History* (1991).⁸⁰¹ Jak sám říká, tematizuje kontext z perspektivy „vizuální sémiologie“ (zkoumající umění a vidění jako znakovou činnost)⁸⁰² a podobně jako Preziosi identifikuje jisté figurativní posuny v uměleckohistorickém zacházení s konceptem kontextu. Tradičně se předpokládá samozřejmá hranice mezi uměleckým dílem a jeho kontextem, přičemž dílo (text) má být vysvětleno v kontextu. Jako první rétorickou figuru Bryson nachází v přisouzení kontextu role kauzální determinanty. Kontext má potvrdit nejistoty textu, a sice právě proto, že je kontextu připsána předchůdnost, která byla příčinou díla (dílo vychází ze svého kontextu, kontext dal vzniknout dílu). Kontext je totiž tradičně považován za „přirozenou plochu“ a danost, místo, které není na rozdíl od uměleckého díla zkonstruované.⁸⁰³ Nejistota uměleckého díla tedy po zasazení do řádu danosti a jednoznačnosti kontextu mizí a přebírá tyto kvality, a jeho význam je upevněn ve svém původním podloží (odkud vzešel). „*Kontext je tím, co převede vlastní kvality na text, a*

⁷⁹⁷ Proto Ján Bakoš zavádí pojem sémiologicko-dekonstruktivní proud dějin umění a Brysona zařazuje mezi jeho hlavní představitele (BAKOŠ 2000, 309).

⁷⁹⁸ DERRIDA 2005, 93–94.

⁷⁹⁹ Ibidem, 111.

⁸⁰⁰ Norman BRYSON, „Art in Context“, in: Ralph COHEN (ed.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville: University of Carolina Press, 1989. Český překlad Lucie Vidmarová, „Umění v kontextu“ in: KESNER 2005, 261–285.

⁸⁰¹ Norman BRYSON / Mieke BAL, „Semiotics and Art History“, in: *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2., 1991, 174–208.

⁸⁰² BRYSON in: KESNER 2005, 261.

⁸⁰³ Ibidem, 262.

*to způsobem, který je zároveň substitucí: text je tím, co tiše čeká na svou konverzi v kontext.*⁸⁰⁴

Bryson parafrázuje tezi Dominicka LaCapry (ve shodě s Derridovým mottem „není nic kromě textu“),⁸⁰⁵ že kontext je vlastně také textem a není o nic méně problematická než text. Tomuto vyjádření však předcházela Derridova teze, že diseminace jako roztříštění smyslu při artikulaci écriture způsobuje, „že kontext nelze přísně determinovat“.⁸⁰⁶ „Ve znaku je totiž zároveň zahrnuto potenciální zpřetrhání všech vazeb s jeho kontextem, tj. se souborem těch přítomností, jež formulují okamžik jeho zapsání.“⁸⁰⁷

Bryson na tyto teze navazuje a snaží se poukázat, že se v dějinách umění zachází s kontextem jinak než s dílem – kontext je osvobozen od problémů, které náleží textu (dílu), a je tak proměňován v „non-text“.⁸⁰⁸ Autor argumentuje i charakteristikou kontextu Jonathana Cullera, podle kterého je kontext jen větším množstvím textu: „Kontext není daný, ale vytvořený; strategie interpretace určují, co patří do kontextu; kontexty potřebují vysvětlení stejně jako události; a význam kontextu je ovlivněn událostmi.“⁸⁰⁹ Aby Bryson zdůraznil konstruktivní charakter kontextu (je vystavěn jako rétorická kalkulace), používá termín rámeček. Aktivita historika umění při konstrukci kontextu spočívá v tom, že musí spojit oblasti, jejichž propojení není zcela jasné a musí aktivně ustavit kauzální vztahy a odstínit jejich sílu a závažnost.⁸¹⁰ Vybrané determinanty, které mohou obsahovat nejrůznější faktory, mají pak mezi sebou společné pouze to, že „mohou být přizpůsobené k tomu, aby poukazovaly na svůj předpokládaný výsledek“ (umělecké dílo).⁸¹¹ Konflikt interpretací tak může podle Brysona nastat kvůli různosti výběrů faktorů, jež utvářejí určitou kontextuální sestavu, nebo v dynamice vztahů mezi jimi navzájem nebo mezi nimi a dílem.

Ve shodě s Derridovým pojetím času a vztahu k minulosti, Bryson přichází s poněkud obráceným směrem kauzální linie: namísto klasické orientace od příčiny k následku nachází v umělecko-historickém přístupu ke kontextu metalepsis – chronologický zvrat, kdy následek předchází příčině či, lépe řečeno, kdy příčina je

⁸⁰⁴ Ibidem, 263.

⁸⁰⁵ DERRIDA 1967, 227. Podle Derridy je veškerá interpretovaná skutečnost – tedy i „kontext“ – textem a nese jeho vlastnosti, jako jsou i metaforické figury. O textuální povaze skutečnosti viz kap. 2.1.2.

⁸⁰⁶ DERRIDA 1993, 287.

⁸⁰⁷ Ibidem.

⁸⁰⁸ BRYSON, in: KESNER 2005, 263.

⁸⁰⁹ Ibidem, 264.

⁸¹⁰ Ibidem, 264–266.

⁸¹¹ Ibidem, 267.

zpětně ustanovována (k tomu viz Derridovo pojetí času a zpětné ustavování momentu *ted'* v kap. 2.1.1, a suplementární ustavování počátku či příčiny v kap. 2.2.3). Kauzální spojení je tedy iniciováno analýzou, stejně jako suplement iniciuje svůj původ, jehož má být doplňkem. Dějiny umění však počítají kupříkladu s chronologicky předcházejícím obrazem jako s pramenem analyzovaného obrazu (který po předložce časově následoval).⁸¹² Norman Bryson, sám původně literární vědec, podotýká, že podmínky jak ustavit pramen v dějinách umění, jsou oproti podmínkám literární vědy „*velkorysé*“.⁸¹³ Chronologický zvrát se překonává rétoricky a díky tomu se časové prvenství příčiny zdánlivě dodržuje. Historikovi umění zpravidla stačí „*negativní ověření*“ – navázat na větnou konstrukci typu „*není vyloučené, aby autor obrazu Y viděl dříve obraz X*“.⁸¹⁴ Rozpad soudržnosti kauzální linie od příčiny k následku, a tedy i narušení uměleckohistorického konceptu kontextu, přesto nemusí být dostatečně zamaskován a trhlina neustále hrozí. Další možností jejího rétorického zažehnání je podle Brysona odvrát pozornosti k jiné interpretační rovině: „*vzývání vyšší jednoty*“, například homogenního subjektu (umělce, umělecké skupiny) nebo jednoty tradice. Rétorika jednoty působí jako zaříkadlo, píše Bryson, ve jménu jednoty vyššího celku se překoná nekoherence jevu nižší roviny analýzy. Úhyb může například vypadat takto: i přes závislost na prameni X se umělec Y z této šablony vymaňuje: asimiluje jej a následně úspěšně transformuje v něco nového (anebo naopak umělecké dílo neuspěje a zůstává průměrné, zůstává jen ozvěnou původního). „*Úspěch transformace dává oprávnění k tomu, aby byl celý proces považován za něco, co vzniká samo od sebe, a tudíž vysvětluje jeho status jako příčinu, nikoli následek. (...) Operace na druhé rovině diskursu může přepracovat a usměrnit to, co bylo nestálé v první kauzální rovině.*“⁸¹⁵

Aplikace narativu jednoty tradice aplikuje metaforu sítě a také přesně odpovídá Derridově logice suplementu (viz kap. 2.2.3): pozdější dílo může proměnit předcházející tradici, která se novým hodnotám organicky přizpůsobí v rámci celku (vždy jednotné) tradice. Picassovo dílo tedy není jen přídatkem tradice: transformuje totiž naše vidění všeho předešlého a v některých chronologicky předcházejících dílech můžeme nacházet „picassovské“ hodnoty. Také Raffael měl vliv na Ingrese, ale zároveň Ingres přepisuje Raffaela.⁸¹⁶ Jak míní Bryson, model sítě tedy nastupuje v momentě,

⁸¹² Ibidem, 268.

⁸¹³ Ibidem, 269.

⁸¹⁴ Ibidem.

⁸¹⁵ Ibidem, 270.

⁸¹⁶ Ibidem, 270.

kdy se zhroutí figura kauzality, a umožňuje scénář celistvosti tradice (sítě) jen do chvíle, kdy se objevuje další hodnota v díle, která se vplétá do sítě, a tím ji změní.⁸¹⁷

Norman Bryson dále poznamenává, že koncept kontextu – který je vždy pouhým výběrem z nekonečné skutečnosti – je navíc vždy poznačen synekdochou, tropickým posunem, kdy část zastává celek.⁸¹⁸

Autor explicitně připomíná Derridu a jeho text *La vérité en peinture*, kde píše o řezu (*sans*) mezi dílem (*ergon*) a jeho okolím (*parergon*). Derrida píše, že řez je tak ostrý, že při přesném přiložení oddělených částí do sebe obě části opět přesně dosednou⁸¹⁹ – jako při Brysonově sloučení díla a kontextu: to může proběhnout pouze za předpokladu, že je předtím historik umění ostře oddělí na explanaci a explanadum.

Bryson tedy shrnuje nález tří tropických posunů: (1) metalepsis (substituce následku za příčinu), (2) synekdocha (kontext počítá, že nalezená skutečnost zastupuje celek) a (3) derridovský řez *sans* (oddělování textu od kontextu a možnost opětovného spojení).⁸²⁰

Norman Bryson se ve svých jiných dílech zabývá tématy, jež lze rovněž do jisté míry propojit s derridovskými motivy, jako například problém mimesis a simulakra,⁸²¹ pohledu (*gaze* – primárně inspirováno Jacquesem Lacanem), mezi individuálním pohledem, společenskými strukturami a mocenskými vztahy.⁸²² Derridovské akcenty jsou však spíše výběrové a méně zřetelné, než tomu je u textu *Art in Context*. Derridovské náměty pak většinou čerpá skrze literární kritiky, především Jonathana Cullera nebo Julii Kristevu.

Obecně však lze vyslovit jistý paradox nad spojitostí jeho „sémiologicko-dekonstruktivního“ přístupu:⁸²³ jak již bylo naznačeno výše, silné zakotvení dějin umění v sémiologii, prosazováním pojetí uměleckého díla jako znaku⁸²⁴ a prosazováním vizuálních studií je důsledkům čistě dekonstruktivního myšlení protichůdné: důraz na

⁸¹⁷ Ibidem, 271.

⁸¹⁸ Ibidem, 273–274.

⁸¹⁹ DERRIDA 2005, 111.

⁸²⁰ BRYSON, in: KESNER 2005, 274.

⁸²¹ Norman BRYSON, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London: Reaktion Books, 2008 (1. vydání 1990).

⁸²² Norman BRYSON, „The Gaze in the Expanded Field“, in: Hal FOSTER (ed.), *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*, Seattle: Dia Art Foundation/ Bay Press, 1988, 87–108; Norman BRYSON, „Géricault and Masculinity“ in: Norman BRYSON / Michael Ann HOLLY / Keith MOXEY (eds.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Middletown: Wesleyan University Press, 1994, 228–266.

⁸²³ Norman Bryson říká, že sémiologický je přístup sice užitečný, sám o sobě však zcela nedostačující a je nutné hledat další impulzy, mj. i impulzy dekonstrukce (BRYSON, in: KESNER 2005, 262).

⁸²⁴ Např. Norman BRYSON, „Introduction“, in BRYSON 1988, xvii.

společenské zakotvení uměleckého díla a jeho význam předpokládá referent. Sémiologie ze své podstaty musí počítat s označováním a dekonstrukce tak může posloužit pouze v dílčích problémech, např. v parergonálním pojetí uměleckého díla nebo praktickém zacházení s rozpory v textu, ovšem obecnější derridovská anti-epistemologie je s ní v přímém rozporu. Jak se zdá, pracovní označení „sémiologicko-dekonstruktivní“ proud v dějinách umění tak explicitně ilustruje obecný stav umělecko-historického zpracování „dekonstrukce“ do metodologického přístupu dějin umění: je jen útržkovité, navazuje na sémiologické pojetí uměleckého díla a používá subjekt-objektového výkladového rámce; propojuje se s mnoha dalšími poststrukturalními impulzy (viz kap. 4.2).

4.4.3 Keith Moxey: moc jazyka v produkci dějin umění, paradox a pervaze

Praxe teorie – teorie praxe

Keith Moxey již názvem své knihy *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*⁸²⁵ předjímá, že ve středu jeho zájmu budou kromě hlavního tématu – moc jazyka v uměleckohistorickém psaní a politicky zaměřené interpretace – také metodologické otázky. Věnuje jim rozsáhlý úvod, v němž shrnuje své metodologické zdroje a zhodnocuje jejich relevanci pro následující statě.⁸²⁶ Základními teoretickými východisky mu jsou: naratologie (při výkladech konstrukce vyprávěcího rámce), dekonstrukce (především při studiu mocenských vztahů a moci jazyka), a Lacanovo pojetí subjektu. Dalším zásadním předpokladem je odmítnutí korespondeční teorie pravdy a odmítnutí „mýtu objektivity“.⁸²⁷

Celkově své teoretické inspirace shrnuje pod pojmem poststrukturalismus. Nesouhlasí s převládajícím postojem dějin umění, které tento teoretický proud ignorují či odmítají, a přičítá ho strachu z ohrožení statutu historie jako objektivní formy vědění. Nejvíce obav pak podle Moxeyho panuje kolem dekonstrukce, kterou vnímají jako nejzávažnější útok na uměleckohistorické psaní.⁸²⁸ Sám však považuje dekonstrukci pro disciplínu dějin umění za stejně tak zásadní jako závažnou, neboť je jejím nutným východiskem pro uznání historicity práce historika, tj. i nutného promítnutí jeho teoretických východisek a jiných předpokladů do historické interpretace.⁸²⁹ Moxey nepovažuje po vzoru Derridy a dalších myslitelů poststrukturalismu za neutrální ani pozitivistický přístup, neboť je neutralita v kontextu přijaté historicity interpreta nemyslitelná.⁸³⁰ Proto hlásá explicitní identifikaci pozice interpreta, vyslovení vlastních hodnot a epistemologického základu z hlediska naší kulturně místní specifity. Tím chce mimo jiné docílit, aby si historik umění uvědomil ideologizaci jeho vlastního psaní.⁸³¹ V tomto úvodním metodologickém rozvržení lze tedy sledovat jeden zásadní derridovský prvek: návrat k čistému počátku, k hledanému referentu či bodu nula není ze své podstaty možný. Projekt historie v sobě nutně obsahuje i samotné historiky –

⁸²⁵ Keith MOXEY, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithica / London: Cornell University Press, 1994

⁸²⁶ MOXEY 1994, 1–19.

⁸²⁷ *Ibidem*, 18.

⁸²⁸ *Ibidem*, 1.

⁸²⁹ *Ibidem*, 2.

⁸³⁰ *Ibidem*, 5.

⁸³¹ *Ibidem*, vii.

domnělý referent minulosti ustavujeme až jazykovou artikulací. Historická událost je vždy událostí našeho značení.⁸³²

Jako inspirátory své aplikace naratologie a konstruktivního pojetí dějin jmenuje historiky jazykového obratu, Haydena Whitea, Dominicka LaCapru a Franka Ankermita.⁸³³ Hlásí se rovněž ke konceptu kontextu Normana Brysona.⁸³⁴ Mezi své inspirátory zahrnuje i „radikální formu konstruktivistického myšlení“, Jacquesa Derridu, jemuž věnuje nemalý prostor.⁸³⁵ Právě jeho explicitní výklady Derridovy anti-epistemologie se však zdají problematické. Moxey například říká:

„Jazykové znaky jsou podle Derridy arbitrárními konstrukty, jejichž význam není trvalý ani stabilní. Jazyk funguje tak, že doplňuje absentující přítomnost významu. To znamená, že významy jazykových reprezentací jsou vždy iluzorní, protože jsou závislé na metafyzických zásadách, které nejsou udržitelné. Derridovy texty se tedy většinou zabývají zviditelňováním klamavé schopnosti (deceptiveness) jazyka, tím, jak zároveň vyvolává i maskuje význam, a jak tento ‚logocentrismus‘ pracuje s jinými texty.“⁸³⁶

Je možné, že výklad až příliš podřídil fatické jazykové funkci a nechtěl mást čtenáře neznámými souvislostmi, ovšem pro čtenáře obeznámené s Derridovým myšlením se jeví explikace přinejmenším nesrozumitelně. V první řadě není zcela jasné, co míní pojmem „jazyk“. Derrida rozlišuje subtilnější termíny jako *mluva*, *písmo*, *archi-écriture*: myslí tedy Moxey „jazyk“ jako saussurovský systém (*langue*), jako *parole* (jazyk aplikovaný do konkrétní podoby v konkrétní situaci – např. v určitém textu) nebo snad jako Derridovu *archi-écriture*? Pokud myslel „jazyk“ v posledním uvedeném smyslu, pak by nemohl mluvit o žádném externím významu, který by mohl být „nejistý“, „nestabilní“ nebo „iluzorní“ (iluze vyžaduje skutečný referent, aby mohla být zdáním skutečného). „Jazyku“ v tomto smyslu nemohou být připsány ani „klamavé schopnosti“, které jak ze spojení vyplývá, nás vlastně obelhávají a zastírají něco skutečnějšího a pravdivějšího. Pokud má Moxey na mysli „jazyk“ v běžném, a v rámci Derridova kontextu vágním, slova smyslu, výklad se zdá srozumitelnější, ovšem z odborného hlediska položený do velmi svízelné polohy: pokud Moxey mluví o „manipulaci

⁸³² DERRIDA 1967a, 223.

⁸³³ MOXEY 1994, 3–4.

⁸³⁴ Ibidem, 4–5.

⁸³⁵ Ibidem, 5–19.

⁸³⁶ Ibidem, 6.

jazyka“, který nám zastiňuje přímý přístup ke skutečnosti, zavání výklad nepochopením Derridy: naznačuje totiž, že se kdesi za neprůhlednou rouškou jazyka nacházejí referenty a pevné významy, a jazyk má pouze deceptivní schopnost manipulovat naše vědomí tak, abychom se k nim nedostali – ale s referentem a významem ve své rétorice nadále počítá a vše vysvětluje z tohoto vzorce (1. pravá skutečnost, referenty, pevné významy – 2. neprůhledná a klamavá jazyková rouška – 3. naše vědomí). Počítá tedy se subjekt-objektovým rozdělením a vztahem označujícího a označovaného, a z této pozice vysvětluje derridovskou anti-epistemologii, jež je však vůči výkladovému rámci zcela protichůdná.

Derrida však mluví pouze o prostředkované skutečnosti, čili, řečeno poněkud nederridovsky, zabývá se skutečností v první osobě, kdy nemohu sám ze sebe vystoupit, skutečností, kterou vždy již vnímám jako označenou, zařazenou a diferencovanou (ve vědomí, jak by řekl Husserl) – a v první osobě nemohu uvažovat o objektu beze sebe samého. Skutečnost je pro mě jediné konceptualizovaná v jazyce, skutečnost je pro mě jazyk.⁸³⁷ Moxey však interpretuje Derridu z klasického subjekt-objektového rozvržení, z pozice třetí osoby, která dohlédne i přes bariéru jazyka, který má „*klamavou moc*“ a zastiňuje skutečný objekt, ležící mimo naše znakové pole; jak sám prozrazuje na jiném místě, jazyk je pro něj „*prostředkující filtr*“ (*language is mediating screen*).⁸³⁸

Větu o jazyce, který „*zároveň vyvolává i maskuje význam*“, lze pochopit jediné z tohoto výkladového rámce, směřující dohromady derridovskou anti-epistemologii se subjekt-objektovým režimem metafyziky přítomnosti. Význam se však z derridovských pozic tvoří neustálým pohybem *diférence* a *écriture* – význam se neustále rýsuje, tvoří stopy –, a jazyk proto nijak pohyblivé významy „*nemaskuje*“ (viz kap. 2.1.2). Dále není jasné, jak poslední věta navazuje na význam předešlých vět souvětí: ukazovací zájmeno „*tento logocentrismus*“ (*this logocentrism*) totiž naznačuje, že již byl termín logocentrismus vysvětlen, anebo předešlým obsahem opsán tak, že je jeho význam zcela evidentní a z textu vyplývá. Význam logocentrismu se však nezdá být v textu vůbec naznačen, anebo je možné si vyložit, že „*tento logocentrismus*“ je snad ono Derridovo zviditelňování jazyka či „*klamavá schopnost jazyka*“.

Také další výklad, uvádějící téma implementace dekonstrukce do dějin umění, vykazuje podobné nejasnosti:

⁸³⁷ Např. DERRIDA 1967a, 78–79.

⁸³⁸ MOXEY 1994, 16.

„Pokud je jazyk nutně poznamenán metafyzikou (metaphysical significance – doslovně významem, smyslem nebo dosahem metafyziky), jež si neuvědomujeme, pokud jazyk závisí na hře absentující přítomnosti, která více slibuje, než co může kdy splnit, jak se potom dívat na projekt historie?“⁸³⁹

Z úryvku vyplývá, že Moxey připisuje metafyzickou či logocentrickou moc přímo jazyku – jako by byl logocentrismus nějakou bytostnou vlastností jazyka. Například namítá, že ani dekonstruktivisté nemohou uniknout z moci logocentrického jazyka:

„Přestože tito kritikové uznávají, že jazyk je nutně zapleten do hry absentující přítomnosti, i tak věří, že jejich vlastní jazyk, jazyk dekonstrukce, není podroben stejným podmínkám logocentrismu“.⁸⁴⁰

Logocentrismus však podle Derridy není vlastnost jazyka, je jím linie způsobu myšlení či diskurs, ustavený na metafyzice přítomnosti (metafyzice logu, celků a homogenního smyslu), poprvé identifikovatelný u Platóna a pokračující do současnosti (viz kap. 2.1.2). Autor navíc nebere v potaz podvojnost dekonstrukce, která se nerovná Derridově anti-epistemologii, nýbrž je položením této pozice vedle tradičního výkladu (viz kap. 2.2.4, 5.2).

Moxeyho metodologické úvahy o dekonstrukci se tedy ukazují jako paralogické. Jeho výklady Derridy patrně utrpěly znejasněním pojmů (možná při pokusu o zjednodušení) automatizovaným použitím subjekt-objektového výkladového rámce. Některé body výkladu se však zdají jako zcela chybné (logocentrismus je vlastností jazyka). To však neznamená, že by podstatné obecné závěry, které využívá pro další úvahy o dějinách umění, nevyvodil správně.

Po nastínění derridovské anti-epistemologie se Keith Moxey táže po možnosti začlenění dekonstruktivního myšlení do dějin umění a zajímá ho, jak by měla vypadat práce historika, jenž si nyní uvědomuje nutnost sebeprojekce do minulosti.⁸⁴¹ Za příklad si bere Donalda Preziosiho: jak říká Moxey, jeho výstupem nebyl žádný pozitivní výsledek, nenabídl žádnou alternativu – disciplínu dějin umění jen podrobil dekonstruktivní kritice. Moxey nyní vznáší námitku (uvedenou v předešlé citaci), že

⁸³⁹ Ibidem, 6.

⁸⁴⁰ Ibidem.

⁸⁴¹ Ibidem, 8.

dekonstrukce je vlastně slepá vůči svému vlastnímu postavení, že považuje všechny historické texty za zajatce logocentrismu, zatímco dekonstrukce sama logocentrismus odhaluje. Podle Moxeyho tedy dekonstruktivní myslitel slepě věří, že on sám může uniknout logocentrismu, jenž ovládá všechny ostatní texty: „*dekonstruktivní pozice údajně není zatížena metafyzikou*“.⁸⁴² [Ve svém textu *L'Éxorbitant* však Derrida přesně toto dilema řeší, a prosazuje nerozhodnutelný postoj „dvojí vědy“, tedy navrhuje zahrnout do svých úvah i tradiční výklad, jež nechce zavrhnout (viz kap. 2.2.4, Derridův vztah k tradici vykládá také kap. 2.2.1, jeho vztah k tradici z hlediska rámce *indécibilité* kap. 5.2)].⁸⁴³

Moxey uvádí kritiky dekonstrukce – Richarda Rortyho, Edwarda Saida,⁸⁴⁴ ale i např. Johna Tagga, který vidí v dekonstrukci možnost aplikace na historickou a kulturní kritiku mocenských vztahů ve společnosti.⁸⁴⁵ Moxey tento návrh přebírá; oproti jiným diskursům je totiž dekonstrukce výhodná tím, že nehledá skutečné referenty a může se plně soustředit na rovinu diskursivní praxe instituce, politické vztahy apod.⁸⁴⁶ I přes validní kritiky dekonstrukce má v jistých ohledech podle Moxeyho dekonstrukce historikovi umění co nabídnout: její základní konstruktivistický postoj (historie není něco, co se nachází, nýbrž něco, co se vytváří). Historik umění si musí být dále vědom, že narativy vytváří „iluzi významu“.⁸⁴⁷ Autor se tedy staví celkově vůči dekonstrukci pozitivně, vnímat ji nikoli jako formu interpretace, která by měla ohrožovat ostatní interpretační přístupy, ale jako doplňující způsob interpretace, která může pomoci například v problematice mocenských vztahů.⁸⁴⁸ Také může přispět při výstavbě nového způsobu interpretace, která vychází z dialogického vztahu mezi subjektivitou interpreta a objektem studia.⁸⁴⁹

Vytyčený metodologický plán se pak autor pokouší uplatnit v dalších kapitolách, jež se zabývají některými základními uměleckohistorickými koncepty, jako jsou autorství, reprezentace, ideologie, nebo mimesis.⁸⁵⁰ Patrně nejznámější je však jeho text

⁸⁴² Ibidem.

⁸⁴³ DERRIDA 1967a, 226–234.

⁸⁴⁴ MOXEY 1994, 7.

⁸⁴⁵ John TAGG, *Grounds of Dispute. Art History, Cultural Politics, and the Discourse Field*, London: Macmillan, 1992.

⁸⁴⁶ MOXEY 1994, 10–11.

⁸⁴⁷ Ibidem, 8.

⁸⁴⁸ Ibidem.

⁸⁴⁹ Ibidem, 19.

⁸⁵⁰ „Autorship“ (s. 51–61); „Representation“ (s. 29–40); „Ideology“ (s. 41–50); „The Paradox of mimesis“ (s. 79–98), in: MOXEY 1994.

Panofsky's Melancholy,⁸⁵¹ jenž je „politicky zaměřenou interpretací“.⁸⁵² Ta se pokouší o výklad statě *Dürers ,Melencolia I‘* Erwina Panofského.⁸⁵³

Zaměření tohoto textu poukazuje i na vliv Michela Foucaulta, jenž je významnou součástí inspiračních zdrojů celého díla Keitha Moxeyho. Historik umění stopuje takové politické síly či důsledky rozvržení moci ve společnosti, které jsou neuvědomované, a přesto žijí v každém diskursu a významně tvarují rozhodování a vidění skutečnosti.⁸⁵⁴ Podobně jako Derrida ve svém textu *Réstitutions* ukazuje Schapirova a Heideggerova projekci při výkladu Van Goghova obrazu, Moxey se pokouší identifikovat projekci Erwina Panofského, a v rámci svého projektu motivovaných dějin umění potvrdit, že autorovy kulturní hodnoty a osobní přesvědčení se stávají nedílným a podstatným aspektem jeho umělecko-historické práce.⁸⁵⁵ U Panofského bere v potaz kupříkladu jeho židovský původ. Židé se podle Moxeyho v tehdejší době silně identifikovali s německou kulturou; následoval však přerod Německa v nacistickou třetí říši, a Panofsky ze dne na den ztratil svou národní identitu, přišel o občanství a přestal být Němcem, uprchl do exilu a zažíval trauma vykořenění. Do té doby se však Panofsky s idejemi německví v rámci svých humanistických vizí ztotožňoval.⁸⁵⁶

Moxey si dále všímá dobového umělecko-historického předporozumění chápat dějiny umění jako příběh dějin stylu, které je založeno na hegelovské filosofii dějin a Kantově estetice, prosazující univerzalitu estetické hodnoty a tedy i estetické reakce subjektu.⁸⁵⁷ Jako další související předpoklad interpretace Panofského jmenuje Moxey pojetí dějin umění jako celek složený z menších příběhů národních umění, a tím i předpoklad existence národních identit, jejichž vztah je považován za kompetitivní. Přestože Panofsky nepovažuje žádný ze stylů za ryze německý (tak jako Francie si nárokuje gotický styl a Itálie renesanci a baroko), s tímto konceptem národních vlastností počítá a neztotožnitelnost Německa s vlastním stylem považuje za nedostatek. „*Hodnost velmoci*“ si tak Německo zaslouhuje jen díky géniům, jako byl Dürer.⁸⁵⁸

⁸⁵¹ „Panofsky's Melancholy“ in: MOXEY 1994, 65–78. Český překlad Lucie Vidmarová: „Melancholie Erwina Panofského“, in: KESNER 2005, 235–259.

⁸⁵² MOXEY 1994, vii.

⁸⁵³ Erwin PANOFSKY, *Dürers ,Melencolia I‘: Eine Quellen und Typen geschichtliche Untersuchung*, Leipzig: B. G. Teubner, 1923.

⁸⁵⁴ Michel FOUCAULT, *Archeologie vědění*, Praha: Herrmann & synové, 2002. Stručný výklad obdobného zájmu Michela Foucaulta o stopování mocenských sil jako konstitutů vědění v souvislosti s dějinami umění, např. viz D'ALLEVA 2005, 138–139.

⁸⁵⁵ MOXEY 1994, 65.

⁸⁵⁶ Ibidem.

⁸⁵⁷ Ibidem, 67; KANT 1975, 106–107.

⁸⁵⁸ MOXEY 1994, 68.

Tento postoj souvisí podle Moxeyho z humanistického přesvědčení Erwina Panofského, jež vyjádřil ve své přednášce *Dějiny umění jako humanitní disciplína*.⁸⁵⁹ Hodnoty jako rozum, svoboda a individualismus mají podle Panofského transcendentální hodnotu a význam. O to více, jak poznamenává Moxey, tyto hodnoty prosazoval v prostředí nesvobody přednacistického Německa a za války. Situaci vnímal patrně jako polaritu racionálního humanismu proti iracionalismu a zavržení humanistických hodnot nacistického Německa.⁸⁶⁰ Historii Panofského oddanosti humanistickým hodnotám sleduje Moxey až do jeho dětství: Panofsky vyrůstal v rodině, kde měly rozum, vzdělání, kultura prvořadý význam. Taková rodinná filosofie je podle Moxeyho neodmyslitelně spjata se společenským původem a kulturou doby, prosazující osvícenské ideály, rozum a humanitu.⁸⁶¹

Následně Moxey popisuje projev tohoto životního postoje do Dürerovy *Melancholie*: Panofského interpretace je založená na myšlence, že rozum je hybnou silou působící ve věku temna. V *Melancholii* podle výkladu Panofského utrpěl rozum porážku a na vyobrazení se odehrává metafyzický konflikt mezi racionálním a iracionálním. Tato rozpolcenost a konflikt je podle Panofského zásadním německým povahovým rysem. Panofsky dále říká, že Dürer odmítal středověké chápání melancholického temperamentu jako něčeho nežádoucího, a namísto toho Panofsky vkládá do Dürerovy grafiky pojetí melancholie jako povahového rysu génia.⁸⁶² Nakonec Panofsky interpretuje vyobrazení *Melancholie* jako duchovní autoportrét samotného Dürera.

Panofsky tak podle Moxeyho naplnil svou touhu po zařazení Německa do velkého příběhu dějin umění: pojetí Dürera jako génia ospravedlňuje začlenění Německa mezi ostatní velké národy, které nechaly vzniknout velkým stylům. Moxey tedy své pátrání po souvislostech mezi historikovou motivací a jeho interpretací shrnuje: Panofsky je přesvědčen, že zná umělcovy záměry, a z toho se odvíjí celý další výklad. Taktika Panofského, „*kteřá prosazuje historikův ‚názor‘ tím, že jej promítá do samotného předmětu interpretace, je snad jednou z nejzákladnějších charakteristik*

⁸⁵⁹ Erwin PANOFSKY, „The History of Art as a Humanistic Discipline“, in: *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955; Erwin PANOFSKY, „Dějiny umění jako humanitní disciplína“, in: *Význam ve výtvarném umění*, český překlad Lubomír Konečný, Praha: Odeon, 1981, 13–32.

⁸⁶⁰ MOXEY 1994, 72.

⁸⁶¹ Ibidem, 73.

⁸⁶² Ibidem, 74.

výkladu historie. Leonardův postřeh, že ‚každý malíř maluje sám sebe‘, lze skutečně rozšířit i na činnost historikovu.⁸⁶³

V Moxeyho výkladu se můžeme setkat i s některými psychoanalytickými postřehy: Panofsky aplikuje Freudovo pojetí truchlení a melancholie. To, že si Panofsky vybírá k analýze zrovna tuto rytinu, můžeme podle Moxeyho považovat přímo za „symbol konfliktu mezi teorií a praxí“, který Panofsky promítal do Dürerovy osobnosti; sám Panofsky se s Dürerem a *Melancholií* identifikoval a předmět výzkumu se mu stal zároveň ventilem jeho vlastní melancholie.⁸⁶⁴ Moxey se domnívá, že Panofského melancholické rozpoložení mohlo pocházet z traumatu vykořenění a vnitřního konfliktu – i když byl zbaven německého občanství a vlastní země ho zavrhla, nepřestal se s ní identifikovat díky přetrvávající víře v humanistické hodnoty, jež byly dříve v židovské komunitě připisovány německé kultuře. Moxey čte toto předporozumění v Panofského zájmu o geniálního německého génia Dürera a v tom, že Panofsky připsal Dürerovi humanistické vlastnosti a že se s ním do jisté míry ztotožňoval.⁸⁶⁵

Melancholie je tedy podle Panofského především vizualizací Dürerovy představy o sobě samém.⁸⁶⁶ Obdobně je však interpretace *Melancholie* textualizací (vědomou či nevědomou) Panofského obrazu o sobě samém.⁸⁶⁷

Keith Moxey se tímto rozborem snažil dokázat nutnost nástupu „motivovaných dějin umění“,⁸⁶⁸ nutnost identifikovat historika umění jako subjekt, jenž se nikdy nemůže vyvléknout z mocenských a kulturních struktur společnosti a ze své osobní historie. Podobně jako se Preziosi pokoušel o „archeologii“ disciplíny dějin umění, Moxey podrobil „archeologickému“ rozkrývání konkrétního historika umění na jeho konkrétní interpretaci. Avizovanou aplikaci dekonstruktivního přístupu však lze spatřit jen v této obecné rovině, která není odlišitelná například od inspirace Foucaultova pátrání po zásazích moci do konstituce vědění – moc, či derridovsky řečeno, upřednostňování pouze jedné části binární dvojice zdůrazňují Derrida i Foucault.⁸⁶⁹ Tato „odlehčená“ verze dekonstruktivní inspirace neobsahuje z derridovské anti-epistemologie nic jiného než konstruktivistické pojetí diskursivní praxe, jež je však společné více či méně celému poststrukturalnímu názoru, a předpoklad nemožnosti

⁸⁶³ MOXEY in: KESNER 2005, 245.

⁸⁶⁴ MOXEY 1994, 74.

⁸⁶⁵ Ibidem, 74–5.

⁸⁶⁶ Ibidem, 75.

⁸⁶⁷ Ibidem, 78.

⁸⁶⁸ Ibidem, 8.

⁸⁶⁹ Tyto náměty Derrida tematizuje kupříkladu v eseji „Síla a význam“, in: DERRIDA 2002, 139–183.

historika vystoupit z hermeneutického kruhu, s nímž přichází už Heidegger,⁸⁷⁰ je v kontextu humanitních věd rozpracován u Gadamera⁸⁷¹ a je obecně přijat poststrukturalisty.⁸⁷² Specifičtější zacházení s dekonstruktivními myšlenkami tedy v textu nenacházíme. Moxeyho diskurs rovněž zůstává v subjekt-objektovém schématu a počítá s odděleností označujícího a označovaného.

Téma paradoxu a persvaze

Keith Moxey do svých úvah o uměleckohistorickém diskursu ve své pozdější knize *The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*⁸⁷³ zavede koncept tropické figury paradoxu a persvazivní rétorické figury. V jeho výkladu a zacházení s paradoxem a persvazí lze vidět výrazné paralely s étosem dekonstrukce, konkrétně jejím základem v nerozhodnutelné pozici *indécibilité*.

Tropa paradoxu je podle Moxeyho pro analýzu jazyka klíčová: nabízí nám totiž možnost „*pojmut zároveň přítomnost i nepřítomnost významu, nabízí způsob, kdy smysl je vždy pronásledován svým protikladem. Síla paradoxu spočívá ve schopnosti vzít v potaz obě strany sporu zároveň.*“⁸⁷⁴ Chvilce vyvstání paradoxu nás podle Moxeyho upomíná na konstruktivní charakter procesu značení, tedy na to, že všechny narativy, jimiž popisujeme minulost, se na výstavbě významu aktivně podílejí. Paradox nám tedy připomíná, že příběh je jen z mnoha, které mohou být ze stejných východisek utvořeny. Hegeliánská logika, která zakotvila v myšlení moderních vědeckých disciplín, navrhuje ovšem jiný model: v počátku stojí teze, ta je následována antitezí a nakonec dojde ke smíření v syntezi. Paradox však žádné smíření neumožňuje: namísto scelení v jeden vývoj, vrcholící v události synteze, paradox ponechává protiklady nesmířené a neuzavřené.⁸⁷⁵

K paradoxu jako tropické figuře náleží podle Moxeyho rétorická figura přesvědčování, jež je odpovědí na interpretační dilema paradoxu: persvazivní figura rozhodne o významu a přikloní se jen k jedinému významu. Persvaze tedy leží v samém středu aktivity historika umění a jeho výstupy jsou vždy motivovanými dějinami umění.

⁸⁷⁰ HEIDEGGER 2002, 349–355.

⁸⁷¹ Hans-Georg GADAMER, *Pravda a metoda. Nárys filosofické hermeneutiky*, Praha: Triáda, 2010. První vydání *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960.

⁸⁷² *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, heslo „Hermeneutics – Semiotics and Post-structuralism“, 2005, <http://plato.stanford.edu/entries/hermeneutics/>, vyhledáno 2. 6. 2012

⁸⁷³ Keith MOXEY, *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*, Ithica / London: Cornell University Press, 2001.

⁸⁷⁴ MOXEY 2001, 2.

⁸⁷⁵ *Ibidem*.

V tomto pojetí navazuje na své starší texty klonící se rovněž k poststrukturální epistemologické linii, jež považuje uměleckohistorické texty za specifický a motivovaný akt namísto transsubjektivního ahistorického nálezu.⁸⁷⁶

Autor opět upozorňuje na riziko „*nemyslíciho relativismu*“; uznání vlastní historicity a zakotvenosti by nemělo vést k relativizaci všech pozic na jednu úroveň, nýbrž k přesunu z globální perspektivy na perspektivu lokální: tato pozice „*by nás měla podnítit k větší efektivitě a zodpovědnosti*“,⁸⁷⁷ měli bychom vnímat vědění jako něco místně specifického.⁸⁷⁸

Moxey sleduje paradoxní a persvazivní figury ve stati o zakořenění historismu, teleologické filosofie dějin a národnostních motivů do dějin umění. Za příklad si bere historiografii osobností vlámského malířství 15. století (Jana van Eycka, Huga van der Goese, Hanse Memlinga). Místo hegelovského založení autor navrhuje posun směrem k motivovaným dějinám umění.⁸⁷⁹ Jinou kapitolu věnuje historiografii Tilmana Riemenschneidera, kde se pokouší ukázat motivaci i v pozitivistické metodě poválečné německé historiografie. Podle Moxeyho vedla k volbě pozitivistické metody, metody „*ochuzené o narativní složku*“, motivace distancovat se od nacistické ideologizace umění předešlé éry.⁸⁸⁰ Na jiném místě se autor věnuje postavení kánonu v dějinách umění.⁸⁸¹ Tradičně je kánon považován za nutný střed diskursivního toku dějin umění, což je ovšem s novou epistemologií neslučitelné a nastávají paradoxní konflikty uvnitř disciplíny: jak skloubit ustálené principy (jako nutnost pro celistvost oboru) s vědomím, že tradice není hodnotově neutrální?⁸⁸² Moxey podrobuje pojem umění reformulaci „*po vzoru Derridova myšlení*“⁸⁸³ a popisuje jej jako „*sérii kulturních objektů, která byla oceněna privilegovaným statutem autorit, jejichž postavení a zájmy je k tomu opravňovaly*“.⁸⁸⁴ Pokud jsou umění a diskursivní praxe dějin umění společenskými

⁸⁷⁶ Ibidem.

⁸⁷⁷ Ibidem, 3.

⁸⁷⁸ Tento postoj koresponduje s koncepty autorů, jejich myšlení je úzce spjaté s dekonstrukcí, např. s konceptem „strategického esencialismu“ Gayatri Spivakové (např. Gayatri SPIVAK, „Subaltern Studies: Deconstructing Historiography“, in: *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, New York: Routledge, 1988, 197–221), konceptem „performativity“ Judith Butlerové (Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990) nebo „hybridity“ Homiho Bhabhy (Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, London: Routledge, 2004).

⁸⁷⁹ Keith MOXEY, „Art's Hegelian Unconscious. Naturalism as Nationalism in the Study of Early Netherlandish Painting“, in: MOXEY 2001, 8–41.

⁸⁸⁰ Keith MOXEY, „History, Fiction, Memory. Riemenschneider and the Dangers of Persuasion“, in: Ibidem, 42–64.

⁸⁸¹ Keith MOXEY, „Motivating History“, in: Ibidem, 65–89.

⁸⁸² Ibidem, 65–81.

⁸⁸³ Ibidem, 85.

⁸⁸⁴ Ibidem.

konstrukty, pojetí kánonu jako nehybné konstanty je neudržitelné. Arbitrární ustavení kánonu je ovšem v rozporu se založením dějin umění jako disciplíny zkoumající pevnou a neměnnou entitu, a z tohoto pohledu není zase možné tradiční kánon zpochybňovat. Moxey se paradox snaží překonat konceptem „*kulturní reprodukce*“⁸⁸⁵ a kuhnovskou sociologií vědeckých revolucí, změnou paradigmatu.⁸⁸⁶ Tímto persvazivním krokem se přiklání k převaze té části paradoxu, jež upřednostňuje kulturní a historickou podmíněnost, a tudíž relativizuje i kánon ve smyslu derridovské reformulace. Podle Moxeyho jsme svědky právě takového paradigmatického skoku v dějinách umění, kdy vědecké elity přejímají původně anomální vědecký přístup a vyměňují jím staré paradigma. Dosavadní znalosti se začínají reinterpretovat ve světle nového paradigmatu, jehož převládající epistemologií se stal poststrukturální konstruktivismus. Kánon jako neměnná ahistorická hodnota tedy musí s touto změnou nutně padnout, a s ní musí dojít i k transkripci konceptu dějin umění v nový přístup motivovaných dějin umění, jak očekává Moxey.⁸⁸⁷

Tímto výkladem tak Moxey určuje i svoji interpretaci jako persvazivní zásah. Jiný paradox ovšem nastává i při tomto určování vlastní pozice: psychologické nevědomí, stejně jako nevědomí společenské („ideologie“ jako soubor společenských předporozumění) neumožňují plně určit vlastní pozici.⁸⁸⁸

Tematizaci paradoxu jako příkladu „logiky“ nerozhodnutelnosti, jež řeší aporetickou situaci uznáním obou pozic (rozvedeno v kap. 5.2), Moxey dále nerozvinul – sáhl k hegelovskému syntetickému řešení, a sám tak provedl persvazivní krok (viz kap. 5.2). Tematizace figury paradoxu se zdá být prospěšná pro další aplikaci dekonstrukce či jejího rámce nerozhodnutelnosti. Figura paradoxu by měla inspirovat ke nerozhodnutelnému zacházení s opozitními dvojicemi (viz kap. 2.2.2–2.2.4, kap. 5.2).

Shrnutí

V textech Keitha Moxeyho jsem se pokusila identifikovat řadu více či méně určitých námětů dekonstrukce. Zpracoval ji do své obecnější, řekněme poststrukturální koncepce hermeneutiky, jejímž základním východiskem je vedení výkladu z pozice uzavřené v

⁸⁸⁵ Koncept si propůjčuje od Pierra Bourdieua: Pierre BOURDIEU/ Jean-Claude PASSERON, *Reproduction in Education, Society, and Culture*, London: Sage Publications, 1990.

⁸⁸⁶ Thomas KUHN, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press, 1970. Nápad implementace změny paradigmatu na dějiny umění přebírá od Davida Carrier (Dacid Carrier, „Erwin Panofsky, Leo Steinberg, David Carfrier. The Problem of Objectivity in Art Historical Interpretation“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, 1989, 333–74).

⁸⁸⁷ MOXEY 2001, 86–88.

⁸⁸⁸ Ibidem, 89.

hermeneutickém kruhu: historik si uvědomuje nemožnost vystoupit ze svých předpokladů, uvědomuje si, že do svého výkladu do jisté míry vkládá sám sebe. Moxeyho hermeneutika je dále založena na „dialogické“ četbě textů: „*musíme naslouchat minulosti a stejně tak se nechat minulostí vyslechnout*“.⁸⁸⁹ Tímto prohlášením explicitně odkazuje na LaCapru a je stejně dobře slučitelné i s dekonstrukcí, která považuje samotný text za strukturu, jež obsahuje již v sobě samé alteritu, jakousi možnost čtenáře (k iterabilitě viz kap. 3.2). Zajímavou možnost využití dekonstrukce autor nastínil ve své aplikaci figur paradoxu a persvaze, jež se dá spojit s „logikou“ *indécibilité*, přestože si toho autor patrně nebyl vědom. Jinak by totiž souvislosti dekonstruktivní nerozhodnutelnosti patrně použil v dalších úvahách a v zacházení s protichůdnými výklady.

Moxeyho texty lze vnímat i jako ukázkou rizika, které vzniká při spojování mnoha teoretických podnětů dohromady: výběrem jen některých námětů z více teorií nedochází vždy k jejich sourodému propojení. V Moxeyho textech se setkáváme například s neslučitelností sémiologických předpokladů (představa struktury reality jako empirické s reálnými referenty, které médium jazyka přenáší do našeho vědomí) s derridovskými anti-epistemologickými předpoklady (počítající pouze s perspektivou svého vědomí a vidoucí skutečnost pouze jako řetězec označujících). Takové konflikty posouvají dekonstrukci do zcela jiné polohy, v níž už nemůže fungovat, jak má; v sémiologickém výkladovém rámci z ní zbývají jen útržky, které postrádají základní anti-epistemologické zásady ne-identity subjektu, znejistění hranic mezi subjektem a objektem, ne-celistvosti etc. Moxeyho výkladový rámec zůstává pevně zasazen do subjekt-objektového výkladového rámce a saussurovského pojetí znaku, skládajícího se z označujícího a označovaného: autorův narativní rámec je založen na opozici a bytostném oddělení objektivního významu či skutečného referentu a naší pozicí, z níž se kvůli jazyku a naší historicitě k těmto pravým skutečnostem nedostaneme. Derrida však vychází z předpokladu, že se nemáme kam dostávat, protože „skutečnost“ už je vždy naše a v nás. Moxeyho projekt odhalování minulosti (byť motivované) je na dekonstruktivní možnosti příliš ambiciózní a mívá se svými cíli. Preziosiho „archeologie“ byla schopná dekonstruktivní étos udržet, protože se pohybovala pouze na rovině disciplíny – tj. jazykového diskursu. I Moxeyho plán motivované historie tuto složku inovativně zahrnuje – jak jsme zaznamenali na metadiskursivním textu o

⁸⁸⁹ MOXEY 1994, 15.

Panofského Dürerovi (a Dürerově *Melancholii*) nebo na výzvě historikům umění, aby nejprve ve svých textech zpracovali i vlastní pozici. Cíle odhalit nějakou reálnější skutečnost (s větším či menším úspěchem) se však přesto nevzdává a hledat pravé významy minulosti nepřestává.

4.4.4 Poznámky k dalším autorům

S obdobnými rozbory, představenými v podkapitolách na textech Donalda Preziosiho, Normana Brysona a Keitha Moxeyho, by bylo možné pokračovat i u řady dalších autorů, kteří užšími či volněji vazbami náležejí mezi historiky umění inspirované Derridovým myšlením a dekonstrukcí.

S jistotou by do takové skupiny patřil Stephen Melville,⁸⁹⁰ jehož dílo se pohybuje na pomezí dějin umění a filosofie. Jak říká, „já sám jsem produktem Derridova převratu – nejsem zcela ani uměleckým kritikem, ani filosofem“.⁸⁹¹ Mezi jeho filosofickými inspiracemi hraje dekonstrukce zásadní roli: v publikaci *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism*⁸⁹² zkoumá vztahy mezi dekonstrukcí, kriticizmem (především kriticizmem Paula de Mana), psychoanalýzou, umělecko-historickým psaním a modernismem. Díky silnému teoretickému zaměření je kniha rovněž specifickým úvodem do Derridovy filosofie, kterou představuje mj. na kontrastech s Hegelovou filosofií, jež měla na konstituci dějin umění nemalý vliv. Melvillovo dílo je, jak se zdá, patrně nejmetodičtějším a nejkoncentrovanějším zpracováním Derridovy filosofie v zrcadle umělecko-historických souvislostí. Melvillova podrobná znalost dekonstrukce je zřejmá,⁸⁹³ a proto je jeho kniha spíše než propedeutikou přeplněnou pojmoslovím volnějším osobitým zhodnocením Derridova

⁸⁹⁰ Stephen W. MELVILLE, „Color has not yet been named. Objectivity in Deconstruction“, in: BRUNETTE/WILLS 1994, 33–48; Stephen W. MELVILLE, *Philosophy Beside Itself. On Deconstruction and Modernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986; Stephen W. MELVILLE, „Attachments of Art History“, in: *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Studies*, 1999; Stephen W. MELVILLE/ Jeremy GILBERT-ROLFE, *Seams: Art as a Philosophical Context*, New York / London: Routledge, 1996; Stephen W. MELVILLE / Philip ARTMSTRONG / Laura LISBON (ed.), *As Painting: Division and Displacement*, Cambridge, Massachusetts/ London: The MIT Press, 2001; Stephen W. MELVILLE/Margaret IVERSEN, *Writing Art History. Disciplinary Derogations*, Chicago: University of Chicago Press, 2010.

⁸⁹¹ MELVILLE 1986, xxvi.

⁸⁹² Stephen W. MELVILLE, *Philosophy Beside Itself. On Deconstruction and Modernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

⁸⁹³ Melville zdůrazňuje, že „pokud nepochopíme Derridův filosofický projekt jako celek, nikdy nebudeme schopni nahlédnout jeho význam pro kriticizmus“ (MELVILLE 1986, xxvi).

radikálního skepticismu. Využívá například úvah Derridovy *clôture* – uzavření metafyziky přítomnosti, které si však tento „starý režim“ nese stále v sobě – k rozborům vztahu modernismu k předešlé tradici.⁸⁹⁴ Ve své stati *Color has not yet been named. Objectivity in Deconstruction* si klade zásadní otázku, zda je dekonstrukce aplikovatelná přímo na umělecký objekt. V tradičním smyslu patrně nikoli, ovšem s derridovským předporozuměním subjekt-objektového vztahu ano: objekt totiž splývá s přístupem a konceptualizací, a proto lze tvrdit, že dekonstrukce v jistém smyslu je objektivní („objektivní“ nikoli ve smyslu novověké vědy): dekonstrukce nese potenci zabývat se i uměleckými objekty (ovšem „objekty“ v derridovském významu).⁸⁹⁵ Takto se Melville pokouší zabývat barvou, vytvořit jakousi „gramatiku“ barvy.⁸⁹⁶ Po vzoru Derridy tedy neodděluje zkoumání disciplíny od zkoumání objektů uvnitř disciplíny a vychází tak z předpokladu, že čistý pohled na objekt není možný, že je vždy již vystaven hrou mezi jazykem, objektem a disciplínou.⁸⁹⁷

Další osobností se silnými konexemi na dekonstrukci je Craig Owens.⁸⁹⁸ Derridou se zabývá jak explicitně, Derridovy teze jsou hlavním tématem Owensových teoretických esejí, tak je používá i ve svých původních úvahách a kritikách.⁸⁹⁹ Považuje za nutné začít o uměleckém díle uvažovat nikoli jako o objektu, ale jako o parergonu.⁹⁰⁰ Tento koncept prosazuje napříč svým dílem, spolu s dalšími derridovskými termíny jako rám nebo suplement: například se zabývá Rousseauovým přístupem ke kresbě jako k primárnímu mimetickému prostředku, který dává dílu život a je rozumovou a hlavní složkou díla, zatímco barva se považuje za pouhý suplement, doplněk mající dopad „pouze“ na smysly. Takové pojetí je však podle Owense poplatné metafyzice přítomnosti, která upřednostňuje rozum a logos. Owens však ukazuje i možnost obrácení této opozice.⁹⁰¹ Derridovu teorii aplikuje i na kritikách současných umělců: v eseji *Earthwords*⁹⁰² například vykládá dílo Roberta Smithona *Spiral Jetty* na základě

⁸⁹⁴ MELVILLE 1986, 3–33.

⁸⁹⁵ Stephen W. MELVILLE, „Color has not yet been named. Objectivity in Deconstruction“, in: BRUNETTE/WILLS 1994, 43.

⁸⁹⁶ Ibidem, 44–47.

⁸⁹⁷ Ibidem, 47.

⁸⁹⁸ Owensovy statě z 80. let 20. století vyšly posmrtně ve sborníku *Beyond Recognition: Craig OWENS, Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1992.

⁸⁹⁹ Craig OWENS, „Earthwords“, in: OWENS 1992, 40–51.

⁹⁰⁰ Craig OWENS, Detachment: From the Parergon“, „From Work to Frame, or, Is There Life After the „Death of the Author?“, in: Ibidem, 31–39, 122–139. Owens rovněž přeložil Derridovu esej *Parergon* do angličtiny (*The Parergon*, in: *October*, Vol. 9, 1979, 3–41).

⁹⁰¹ OWENS 1992, 32–33.

⁹⁰² Craig OWENS, „Earthwords“, in: Ibidem, 40–51.

opozice mezi konceptem středu a decentralizovaného roztříštění a dislokace, které umělec svým dílem podle Owense zviditelňuje (tato dislokace je zároveň obecnou charakteristikou umění). Tím se explicitně dostává k Derridovi a jeho pojetí diseminace.⁹⁰³ Ve svých kritikách autor vztahuje umělecké dílo vždy k širším diskursivním liniím.

Také řada textů Rosalind Kraussově⁹⁰⁴ lze zařadit do našeho výběru. Jak shrnuje David Carrier, metodologické aplikace Kraussově mohou přesně ilustrovat dějiny amerického kriticismu období od 60. let – od Greenbergovského formalismu až po poststrukturalismus.⁹⁰⁵ Ve svých raných dílech 60. a počátku 70. let se drží ryziho formalismu,⁹⁰⁶ naopak později v 70. letech zapojuje do svých děl o moderním sochařství „antiformalistický narativ“.⁹⁰⁷ Vedle strukturalistického vlivu⁹⁰⁸ přejímá též poststrukturalistickou teorii, včetně derridovských akcentů a mnoha jeho terminů.⁹⁰⁹ Stejně jako Melville, také Rosalind Kraussová používá paralelu *clôture* a dekonstrukce, tentokrát ji však přenáší do vztahu postmodernismu s modernismem. Tak vysvětluje například Duchampovo vzepření se modernismu – říká, že Duchamp „(...) provedl dekonstrukci koncepce vizuálního režimu modernismu. (...) Není to tedy zpětný pohyb do historie – skrze tradiční perspektivu – ale kritika vlastní skryté shody modernismu s historickými koncepty, tj. s vývojovým modelem vidění, kritika, která zakládá a přepisuje oba druhy umění“.⁹¹⁰ Kraussová používá Derridovy výklady a citace velice

⁹⁰³ Ibidem.

⁹⁰⁴ Rosalind E. KRAUSS, „A Note on Photography and the Simulacral“, in: *October*, Vol. 31 (Winter, 1984); Rosalind E. KRAUSS, *Bachelors*, Cambridge / London: The MIT Press, 1999; Rosalind E. KRAUSS, „Optické nevědomí“, in: *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Sestavil a přeložil Tomáš Pospiszyl, Praha: OSVU, 1998; Rosalind E. KRAUSS, „Photography's Discursive Spaces“, in: *Art Journal*, Vol. 42, No. 4, The Crisis in the Discipline (Winter, 1982); Rosalind E. KRAUSS, „Sculpture in the Expanded Field“, in: FOSTER Hal (ed.), *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, 1985; Rosalind E. KRAUSS, „The Impulse to See“, in: FOSTER Hal (ed.), *Vision and Visuality*, New York: The New Press, 1988; Rosalind E. KRAUSS, *The Optical Unconscious*, Cambridge / London: The MIT Press, 1994; Rosalind E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge / London: The MIT Press, 1986.

⁹⁰⁵ David CARRIER, *Rosalind Krauss and Americal Philosophical Art Criticism. From Formalism to beyond Postmodernism*, London / Westport, Connecticut: Praeger Publishers, 2002, 2.

⁹⁰⁶ Rosalind KRAUSS, *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1971.

⁹⁰⁷ Rosalind E. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*. New York: Viking, 1977.

⁹⁰⁸ Rosalind E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge / London: The MIT Press, 1986.

⁹⁰⁹ Těmito termíny jsou například: dekonstrukce, suplement, difference, kritika původu, *espacement a redoublement* (prostorování a rozdvojování) apod. Rosalind KRAUSS, „The story of the Eye“, in: *New Literary History* 21/2; 1990; „Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman“, in: *Peter Eisenman's Houses of Cards*, New York: Oxford University Press, 1987, 166–184; KRAUSS 1986.

⁹¹⁰ KRAUSS 1990, 295.

hojně, například při výkladu díla Cindy Shermanové,⁹¹¹ v kontextu surrealistické fotografie,⁹¹² opozitní dvojicí prezenze/absence vysvětluje Picassovy koláže,⁹¹³ anebo Derridovo dílo tematizuje v eseji *Poststructuralism and Paraliterary*.⁹¹⁴ Derridovskému étosu by se jistě dala připsat řada dalších motivů z textů Kraussově – kupříkladu její kritika „*fetišizace autobiografie moderních umělců*“, která způsobuje, že umělecké dílo slouží pouze jako zdvojení umělcova životopisu a opomíjí to podstatné: samotné umělecké dílo, jejímž referentem je pouze a jedině dílo samotné.⁹¹⁵

Victor Burgin⁹¹⁶ rovněž aplikuje derridovské myšlenky na problematiku postmodernismu. Ve své stati *The Absence of Presence: Conceptualism and Post-modernism*⁹¹⁷ využívá Derridův pojem differance v tezi o ideologii olejomalby a konceptuálním umění jako jeho kritice. Olejomalba je podle Burgina přeplněna ideologickými aspekty patriarchální a kapitalistické západní společnosti a byla již od počátku úzce spojena se znalectvím a formalismem, a také s individualismem: tah štětce je považován za dotyk osobnosti malíře a malba se tak stává jen nádobou „*lidské esence*“.⁹¹⁸ Na tomto místě Burgin aplikuje Derridovy argumenty: takový dotyk lidství náleží do mytologie metafyziky přítomnosti a jejího pojetí znaku. Tento narativ přenosu lidství do obrazu, které se spolu s významem do malby fixuje, popírá vnitřní otevřenost díla k mnohosti. Tradiční uzavřenost struktury je podle Burgina filosoficky neudržitelná, ale zároveň nám pomáhá orientovat se ve skutečnosti, a proto v ni chceme věřit: struktura a celek zde tedy zároveň je, a zároveň není.⁹¹⁹ Stejně jako differance je jak místní (struktura), tak časová a pohyblivá. Kritiku metafyziky přítomnosti nakonec Burgin dává do souvislosti s měšťanskou a kapitalistickou uměleckou kritikou a jejím intelektualismem a znaleckým elitářstvím – a také s olejomalbou. Pokud tedy chtějí umělci tento ideologický postoj kritizovat, musí sáhnout k jiné technice, neboť olejomalba je ideologická. Takto převrací opozice a do popředí staví fotografii a další

⁹¹¹ Např. KRAUSS 1999, 152.

⁹¹² KRAUSS 1986, 106–109.

⁹¹³ Rosalind E. KRAUSS, „In the Name of Picasso“, in: KRAUSS 1986, 23–40.

⁹¹⁴ Rosalind KRAUSS, „Poststructuralism and the Paraliterary“, in: Ibidem, 291–296.

⁹¹⁵ Rosalind E. KRAUSS, „In the Name of Picasso“, in: Ibidem, 23–40.

⁹¹⁶ Victor BURGIN, *In Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1996; Victor BURGIN, „The Absence of Presence: Conceptualism and Post-modernism“, in: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Macmillan: Basingstoke, 1986; Victor BURGIN, *Situational Aesthetics. Selected Writings by Victor Burgin*, Alexander Streitberger (ed.), Leuven: Leuven University Press, 2010.

⁹¹⁷ Stať vyšla jako součást katalogu výstavy konceptuálního umění: *1965 to 1972 – When Attitudes Became Form*, Cambridge: Kettle's Yard Gallery, 1984. Později byla zařazena do sborníku *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Macmillan: Basingstoke, 1986.

⁹¹⁸ BURGIN 1986, 33.

⁹¹⁹ Ibidem, 35.

snadno reprodukovatelné techniky, jež využívá konceptuální umění.⁹²⁰ Derridovy teze, vedle ostatních teorií poststrukturálních myslitelů, používá i ve svých dalších dílech.⁹²¹

W. J. T. Mitchell⁹²² byl dlouholetým editorem časopisu *Critical Inquiry*, s nímž Derrida úzce spolupracoval, a filosofovo myšlení hrálo v Mitchellově intelektuálním vývoji významnou úlohu.⁹²³ Už jeho rané práce, jak sám popisuje, byly ovlivněny grammatologií: Derridovu teorii⁹²⁴ o grafémech a typografii využíval při studiu rytin a ilustrací Williama Blakea, a Derridovu identifikaci převahy „hlasu“ oproti „písmu“ Mitchell nachází i v anglickém romantismu.⁹²⁵ Mitchell se později pouští do spíše sémiologického projektu teorie obrazu (ikonologie), kterou vnímá jako nutný doplněk projektu grammatologii, a zajímají ho styčné plochy mezi oběma teoriemi, mezi psaním a výtvarným uměním či slovem a obrazem. Tento zájem patrně započal již během jeho studia matematiky, kdy ho zajímaly vztahy mezi geometrií a algebrou, těsná spojitost mezi nimi a schopnost matematika přecházet z jednoho systému do druhého.⁹²⁶ Podobnými problémy se zabýval rovněž Derrida ve svých raných pracích o Husserlovi.⁹²⁷ Od projektu teorie obrazů (ikonologie) se později přesouvá k obrazové teorii (*picture theory*), související s pozdějším vývojem vizuální teorie a vizuálních studií. Jak říká Mitchell, Derrida byl jeden z hlavních inspirátorů „obrazového převratu“ a zasloužil se tak o obnovu mj. dějin umění a jejich vysvobození ze zajetí jazykového obratu.⁹²⁸ Mitchell hojně připomíná Derridovy myšlenky při svých teoretických exkurzech.⁹²⁹

Také Michael Ann Hollyová⁹³⁰ jmenuje mezi svými inspiračními zdroji dekonstrukci.⁹³¹ S ní lze spojit především texty, v nichž se autorka zabývá vztahem

⁹²⁰ Ibidem, 34–36.

⁹²¹ Např. Ibidem, 26–27, 153 etc.

⁹²² W. J. T. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago / London: The University of Chicago Press, 1986; W. J. T. MITCHELL, „What do Pictures Really Want?“, in: *October*, Vol. 77 (Summer), The MIT Press, 1996; W. J. T. MITCHELL, „Dead Again“, in: *Critical Inquiry. The Late Derrida*, Vol. 33, No. 2 (Winter), 2007; W. J. T. MITCHELL (ed.), *The Language of Images*, Chicago / London: The University of Chicago Press, 1974.

⁹²³ Mitchell popisuje svůj vztah k Derridovi jako vztah čtenáře, vydavatele a přítele (MITCHELL 2007, 221).

⁹²⁴ Mitchell zmiňuje kromě Derridovy *Grammatologie* (DERRIDA 1967a) jako zásadní inspirační text Derridův článek *Scribble* (Jacques DERRIDA, „Scribble (power-writing)“, in: *Yale French Studies* 58, 1979, 117–147).

⁹²⁵ Ibidem.

⁹²⁶ W. J. T. MITCHELL, *The last Formalist, or W. J. T. Mitchell as a Romantic Dinosaur. The Romantic Educations of W. J. T. Mitchell*, 1. <http://www.rc.umd.edu/praxis/mitchell/mitchell/mitch-text.html>.

⁹²⁷ Např. DERRIDA 2001, 78–85.

⁹²⁸ MITCHELL 2007, 279.

⁹²⁹ MITCHELL 1986, 29–30.

⁹³⁰ Michael Ann HOLLY, „Interventions. The Melancholy Art“, in: *Art Bulletin*, March 2007; Michael Ann HOLLY, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca: Cornell University

mezi uměleckým dílem a historikem umění.⁹³² Hollyová tak tematizuje Derridovu námitku vůči recepční teorii: veškerý význam nevytváří pouze divák či historik nebo pouze samotné umělecké dílo. I když je mezi nimi mezera, kterou vyplňuje a uzavírá až divák, i přesto není dílo plně v moci diváka, jenž by ho libovolně interpretoval. Autorka si všímá přenosu jisté „figurální logiky“ či „logiky sémantického prostoru“ uměleckého díla do stylu psaní a myšlení historika umění,⁹³³ a je tedy přesvědčena o produktivní korespondenci rétoriky mezi obrazem a textem. Praktiky reprezentace tak považuje za zakódované v dílech, které kódují i své komentáře.⁹³⁴ Hollyová se zabývá ustavováním rétorických narativů několika klasických konceptů 19. a 20. století (mj. Burkhardtem a jeho synchronními kulturními dějinami renesance, Wölfflinovým pojetím baroka, Panofského skrytým symbolismem v severní renesanci, Schapiroovým a Freudovým sporem o výklad Leonarda etc.). Hollyová si tak podobně jako Derrida nemyslí, že by text či obraz nějak mlčel, nýbrž že umění dává divákovi jisté „instrukce“, jak o nich mluvit – a zůstává v jistém ohledu něčím pevným a „empirickým“ (viz kap. 2.2), jak se v derridovských výkladech často opomíná. Psaní tedy dílo nějakým způsobem odráží: Hollyová nachází v konkrétních umělecko-historických textech metaforické obraty nebo skopické režimy či narativní rámce, které byly přebrány z uměleckého díla. Například v Albertiho „okulocentrismu“ a popisu úspěšné malby vidí paralelu s Burkhardtovými texty.⁹³⁵

Do skupiny historiků umění a uměleckých kritiků bývá řazen i Douglas Crimp,⁹³⁶ významný teoretik postmodernismu. V textu *On The Museum's Ruins*⁹³⁷ se zabývá s

Press, 1996; Norman BRYSON / Michael Ann HOLLY / Keith MOXEY (eds.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Middletown: Wesleyan University Press, 1994; Norman BRYSON / Michael Ann HOLLY / Keith MOXEY (ed.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Cambridge / Malden: Polity Press, 1991.

⁹³¹ Hollyová zmiňuje kromě Derridy vliv kritické teorie, teorie recepce, Hanse-Georga Gadamera, Jacquesa Lacana, Dominicka LaCapry, Haydena Whitea a Franka Ankersmita. (HOLLY 1996, 13, 194–195).

⁹³² Statě publikace *Past Looking* se zaměřují právě na tento vztah (HOLLY 1996).

⁹³³ *Ibidem*, 176.

⁹³⁴ *Ibidem*, xiii.

⁹³⁵ Burkhardtovy texty podle Hollyové kopírují Albertiho poučení o malbě: aby obraz zaujal, nestačí jen prostý realismus – musí se přidat i dojem monumentality a element dramatu, dále různost obrazového detailu, ale zase ne příliš, aby nebylo celku na důstojnosti; obraz by tak měl obsahovat všechny věkové skupiny postav, dokonce by se na obraze mělo vyskytnout několik žen a zvířat. U jednotlivých postav by měl malíř dbát na zpracovanou, srozumitelnou a výmluvná gesta. Hollyová dává tento popis do souvislosti s Burkhardtovým smyslem pro detail a různorodost (popisuje např. výrobu hudebních nástrojů, zvyky rušení manželství apod.). Tyto drobnohledné scénky pak používá k vyššímu smyslu – k celku ducha renesance. (HOLLY 1996, 37–38; Léon Battista ALBERTI, *O malbě – O soše*, Praha: Nakladatelství Vladimíra Žikeše, 1947, 72–74.)

⁹³⁶ Douglas CRIMP (ed.), *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, MIT Press, 1988; Douglas CRIMP, *AIDS Demo Graphics*. Seattle: Bay Press, 1990; Douglas CRIMP, *On the Museum's Ruins*. Cambridge,

foucaultovským archeologickým záměrem institucí muzea a dějinami umění (základní argument se shoduje s Preziosiho kritikou) v kontextu současné muzeologické praxe, která již počítá i s postmoderním uměním. Téma přibližuje i na dekonstruktivním čtení Malrauxa, jenž popisuje dějiny umění jako humanitní disciplínu, celistvou díky stylovému vývoji. Tento homogenizační prostředek je podpořen i médiem fotografie, který snese umělecká díla na jedno místo. V Malrauxově textu se však objevuje i zmínka druhé tváře fotografie: není jen neprůhledným médiem, je rovněž jedinečnou artikulací a časem si dokonce vydobyla místo mezi uměleckými díly.⁹³⁸ Podle Crimpa instituční uznání fotografie vnáší na domnělou jednotu celého muzeologicko-uměleckohistorického projektu pochybnosti (kromě dalších argumentů na způsob Preziosiho). Odkrývání heterogenity v konceptu dějin umění se podle Crimpa ukazuje i na postmoderním umění (v této eseji se zabývá především Rauschenbergem).⁹³⁹ Autor tak nachází analogii mezi dekonstruktivní kritikou dějin umění a konkrétními uměleckými díly.

Mezi další historiky umění, u nichž by bylo možné nalézt ohlasy dekonstrukce, bychom mohli zařadit například Davida Carriera,⁹⁴⁰ Jamese Elkinse⁹⁴¹ Whitneyho Daviese,⁹⁴² Mieke Balovou,⁹⁴³ Jeremyho Gilbert-Rolfa,⁹⁴⁴ Hala Fostera⁹⁴⁵ a další.

Massachusetts: MIT Press, 1993; Douglas CRIMP, *Melancholia and Moralism - Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

⁹³⁷ Douglas CRIMP, „On the Museum’s Ruins“, in: CRIMP 1993, 44–64.

⁹³⁸ Ibidem, 50–54.

⁹³⁹ Ibidem, 59–60.

⁹⁴⁰ David CARRIER, *Principles of Art History Writing*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997 (1. vydání 1974); David CARRIER, *Writing about Visual Art*, New York: Alleworth Press, 2001; David CARRIER, *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*, Durham / London: Duke University Press Books, 2006; David CARRIER, *Worlds Art History as Its Objects*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2009.

⁹⁴¹ James ELKINS, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts. Art History as Writing*, New York / London: Routledge, 2000; James ELKINS, *What Painting is? How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*, New York / London: Routledge, 2000; James ELKINS, *Stories of Art*, London / New York: Routledge, 2002; James ELKINS, *Master Narratives and their Discontents*, New York / London: Routledge, 2005; James ELKINS, *Proč lidé pláčou před obrazy. Příběhy lidí, které obrazy dojaly k slzám*, Praha: Academia, 2007; James ELKINS (ed.), *The State of Art Criticism*, New York / London: Routledge, 2008.

⁹⁴² Whitney DAVIES, *Drawing the Dream of the Wolves. Homosexuality, Interpretation, and Freud’s Wolf Man*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1995; Whitney DAVIES, *Replications. Archeologies, Art History, Psychoanalysis*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1996; Whitney DAVIES, *A General Theory of Visual Culture*, Princeton: Princeton University Press, 2011.

⁹⁴³ Mieke BAL, *Looking in: The Art of Viewing*. With an introduction by Norman Bryson, Amsterdam: G & B Arts International, 2001; Mieke BAL, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Second Edition. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press, 1999; Mieke BAL, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991; Norman BRYSON / Mieke BAL, Semiotics and Art History, in: *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2., 1991, 174–208; Mieke BAL, „Signs in Painting“, in: *Art Bulletin* 78, No. 1, March, 1996; Mieke BAL / Jonathan CREWE / Leo SPITZER, *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover / London: University Press of New England,

Zcela jinou kapitolu by tvořila analýza textů architekta Marka Wigleyho,⁹⁴⁶ který se nepokusil o aplikaci dekonstrukce do uměleckohistorického textu, ale píše o identifikaci a popsání dekonstrukce v samotných uměleckých dílech – v architektuře. Tato architektura se měla stát přímou manifestací toho, co dekonstrukce říká jen metaforicky – Wigley tak popisuje jazyk stavby a obývání, termíny převádí na konstrukce a dekonstrukce. Filosofické termíny často využívají právě architektonických metafor: výstavba, základy, konstrukce, agora, oikos, uvnitř, vně apod. Také proto se zdá, že architektura je vhodným materiálem, jak „*zhmotnit dekonstrukci*“.⁹⁴⁷ Tato analýza by rovněž vyžadovala hodnocení, zda a do jaké míry se tento projekt zdařil, zda se dá skutečně mluvit o nějaké dekonstrukci v derridovském smyslu v architektuře. Mark Wigley spolu s Peterem Eisenmanem byli přesvědčeni, že takový přesun konceptů do architektury možný je, ovšem sám Derrida, který byl k projektu přizván, nakonec spolupráci přerušil; byl totiž názoru, že teorie do skutečného předmětu skutečně nijak přeložit nelze, že dekonstrukce je bytostně spjatá s textem. Spolupráci pak Derrida i Eisenman považovali spíše za neúspěšnou, i když přece jen k nějakým realizacím došlo.⁹⁴⁸ Architektuře a dekonstrukci byl rovněž věnován objemný sborník *Deconstruction: Omnibus*.⁹⁴⁹

1999; BAL Mieke / VRIES Hent de (eds.), *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*, Stanford, California: Stanford University Press, 1999.

⁹⁴⁴ Jeremy GILBERT-ROLFE, *Beauty and the Contemporary Sublime. Aesthetics Today*, New York: Allworth Press, 1999; Jeremy GILBERT-ROLFE / Norman BRYSON, *Beyond Piety: Critical Essays on the Visual Arts, 1986-1993*, Cambridge: Cambridge Studies in New Art History and Criticism, Cambridge University Press, 1995.

⁹⁴⁵ Hal FOSTER, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts / London, England: MIT Press, 1996; Hal FOSTER, „Co je nového na avantgardě?“, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 8, 2010; Hal FOSTER, *Prosthetic Gods*, Cambridge, Massachusetts / London, England: The MIT Press, 2006.

⁹⁴⁶ Mark WIGLEY, *The Architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt*, Cambridge, Massachusetts / London: The MIT Press, 1993.

⁹⁴⁷ WIGLEY 1993, 1–14.

⁹⁴⁸ Jacques DERRIDA: „A Letter to Eisenman in a Eisenman“, „Post/ El Cards. A Reply to Jacques Derrida“, in: *Assemblage*, No. 12, 1990, 7–17.

⁹⁴⁹ Andreas PAPADAKIS / Catherine COOKE / Andrew BENJAMIN (ed.), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Rizzole, 1989.

V. Závěr: Nové podněty i slepá místa

5.1 Shrnutí důsledků derridovské anti-epistémé pro metodologický přístup

Práce *Ohlasy dekonstrukce v recentní historiografii dějin umění* zpracovává téma aplikace filosofické strategie dekonstrukce v metodologii dějin umění. Pro základní orientaci v problematice dekonstrukce posloužila II. kapitola a naznačila filosofický přístup Jacquesa Derridy. Nejprve představila základy jeho epistemologie (2.1). Ta je nazývána rovněž anti-epistemologií, neboť odmítá možnost přístupu lidského poznání k jakékoli skutečnosti mimo sebe samého – Derrida považuje veškerou skutečnost za značení a s ničím, jako je objektivní realita, označovaný, pevný význam nebo referent, jenž by byl původem a konečným odkazem našeho značení, nepočítá. Jeho tezi nemožnosti dosáhnout přítomného okamžiku *ted'* – tezi zpětného ustavování skrze retenci –, který je důsledkem bytostného prostředkování skrze značící aktivitu, představila kapitola 2.1.1. Nepřítomností, která je nutným důsledkem předchůdného značení a stojí v samém centru lidských poznávacích možností, tak Derrida argumentuje proti tzv. metafyzice přítomnosti, tradičnímu západnímu myšlení, které převládlo již od Platóna a počítá naopak právě se subjekt-objektovou realitou a referenčními významy. Kapitola 2.1.2 pak upřesňuje Derridovu tezi jazykové povahy skutečnosti, která pokládá jazykové uchopení za vždy již předchůdný jakémukoli lidskému výkonu: zavádí řadu nových termínů, jako je diferance (*différance*), kterou nazývá dynamický proces neustálého pohybu ustavování významů na základě difference (*différence*) a stop (*trace*), nebo termín *écriture* (písmo, psaní), znamenající akt artikulace a rozlišení významu. Psaní tedy považuje za hlubší vrstvu skutečnosti než logos, význam či mluva, které zase preferuje západní myšlení (filosof jej nazývá logocentrismem). Kapitola 2.2 tematizuje dekonstrukci jako způsob myšlenkové strategie, se kterou Derrida přistupoval k rozborům filosofických textů. Podkapitola 2.2.1 shrnuje strategii jako pokus o postoj k tradičnímu myšlení. Dekonstrukce se vůči němu vymezuje, a zároveň na něj navazuje. Dekonstrukce jako kritika tradice je vyložena ve spojitosti s obdobnými projekty E. Husserla a M. Heideggera. Další podkapitoly se pokoušejí ukázat konkrétní postup dekonstruktivní strategie, a to jednak na příkladu konkrétních Derridových textů (2.2.3), tak také v systematizované podobě (2.2.4), kterou se snažím udržet důraz na podvojnost dekostrukce, kladoucí vedle sebe tradiční přístup metafyziky přítomnosti a Derridův anti-epistemologický postoj. Tato přehledová kapitola měla usnadnit práci

s filosofickými myšlenkami v problematice aplikované dekonstrukce, jíž se zabývá zbytek práce.

III. kapitola se zabývá využitím dekonstrukce v humanitních vědách. Historicky první významnou aplikaci učinila tzv. yaleská škola literárních kritiků a teoretiků (3.1, 3.2, 3.3). Podkapitola 3.3 si všímá jistého posunu, jenž souvisí s aplikovatelností anti-epistemologického přístupu. Americké zacházení s dekonstrukcí je oproti svému vzoru silně subjektivizováno či existencializováno. Práce následně sleduje aplikaci dekonstrukce na dějiny umění, která je vyložena v kontextu celkové situace dějin umění v 70. letech (3.2.1), a především pak zájmu disciplíny o sémiologii a lingvistiku (3.3.2).

Kapitola IV. již tematizuje konkrétní aplikace dekonstrukce na metodologii dějin umění. Zaměřuje se na její podobu v metodologických uměleckohistorických příručkách (4.1). Ty chápou důsledky dekonstrukce pro dějiny umění především v novém způsobu uvažování o identitě uměleckého díla a důrazu na jiné cíle oboru. Shrnují některé implikace Derridovy kritiky metafyziky přítomnosti, vnitřního rozštěpení identity (jakéhokoli „subjektu“ či „objektu“), která není nikdy zcela přítomná a která tak zavrhuje uzavřenou totalitu a celistvost substancí, konceptů, dějů apod. Některé texty shrnují, že žádné umělecké dílo nebude nikdy plně přítomné a sebe-identické (a tudíž vyložitelné), protože plná přítomnost a homogennost je mýtem. Od umělce se ale tradičně očekává právě celistvost smyslu a celistvost provedení či stylu. Homogenita se rovněž předpokládá v hlavních metodách dějin umění – ve stylové a formální analýze, ikonografii, v klasifikacích, při určování autorství, datace apod. Dekonstrukce upozorňuje na konstruktivní povahu tradičních postupů dějin umění (např. izolace struktur, abstrahování nějaké specifické „gramatiky“ malířství nebo oddělování různých žánrů a stylových proudů). Dekonstrukce dále podle příruček svým zrušením označovaného (referentu) zavrhuje redukovat umělecké dílo na soubor významů, které by pouze odkazovalo na svůj referent, nacházející se v empirické skutečnosti. Jeden z tradičních nároků disciplíny – vysvětlit umělecké dílo – proto perspektiva dekonstrukce zpochybňuje (4.1.1, 4.1.2). Explikační nároky, odhodlání dílo vysvětlit a uvést na pravou míru, přiřadit ho k určitému významu, jsou tak považovány za autoritativní projev uměleckohistorického diskursu. Dekonstrukce se nesnaží o konečné vysvětlení, ani nechce ukazovat chyby předešlých teorií. Je spíše cvičením v obnažování konstruktivních základů dějin umění, a stopuje jejich rozhodnutí a výběry, jež se ustálily a s nimiž disciplína počítá (4.1.4.1).

Metodologické texty se dále zmiňují o konkrétním postupu dekonstruktivního čtení: zaměřují se především na moment obracení opozic nalezených aporetických sporů (4.1.3). Tím se odkryje moment volby, kterou dějiny umění učinily při výstavbě svých základních konceptů. Další podkapitoly shrnují dekonstruktivní chápání uměleckohistorického textu jako suplementu (4.1.4.1) a parergonu (4.1.4.2); uměleckohistorické psaní je suplementem, který umělecké dílo doplňuje a zároveň přepisuje. Povaha parergonu zase implikuje, že uměleckohistorický text se svými teoriemi jaksi náleží do uměleckého díla – to, co tradičně označujeme za exterioritu (různé sociální a historické kontexty, teorie, kritické diskuse), totiž podle Derridy k samotnému uměleckému dílu vždy již patří. Historik umění tedy musí počítat se zásadním propojením teorie s dílem, neboť nemůže mluvit o díle bez aktivního zapojení teorie. Z toho plyne, že umělecký a uměleckohistorický kriticismus si nemůže nárokovat roli překladatele významu díla do slov, nýbrž má performativní povahu. Úloha historika umění spočívá v ustavování vztahů mezi díly a kontextem, ve formaci a scelení uměleckého objektu do určité identity. Historik umění produkuje význam – tím, že dílo lokalizuje, zasadí do určitých vztahů, vtiskne mu tak jistou identitu. Historik umění proto musí na konstrukci těchto vztahů, na tuto „exterioritu“ uměleckého díla, neustále poukazovat.

Příručky se rovněž zabývají dekonstruktivním stylem uměleckohistorického psaní (4.5.1). Ten je podle nich určen hledáním co nejvíce možných perspektiv, relevantních souvislostí a kladením i neobvyklých a rušivých otázek. Příručky představují Derridovu esej *Restitutions (de la vérité en peinture)*⁹⁵⁰ jako rozhovor mnoha hlasů nad obrazem *Pár bot* Vincenta Van Gogha. Text vedle sebe pokládá různé pozice a otázky, především však tematizuje slavnou kontroverzi, vedenou nad Van Goghovým obrazem, mezi Martinem Heideggerem a Meierem Schapiroem. Jak shrnují příručky, Derrida obnažuje Heideggerovo a Schapirovo přílišné zaujetí mimetickou funkcí uměleckého díla (Anne D'Alleva), jejich posedlost atribucí a návratem bot právoplatnému majiteli. Derrida zároveň nechává zaznít mnoho hlasů (Stuart Sim), a ukazuje pravdu obrazu jako neustále unikající (Laurie Schnieder Adams). Tímto sporem mezi filosofickou a uměleckohistorickou interpretací obrazu se podrobněji zabývala podkapitola 4.3, jež se pokoušela zdůraznit další výklad Derridova textu: výsledkem sporu není žádná konečná interpretace, ba dokonce naopak: Derrida zdůrazňuje

⁹⁵⁰ DERRIDA 2005, 291–436.

nerozhodnutelnost díla (*indécibilité*). Pro historika umění pak představuje nerozhodnutelnost výzvu ke kladení nových a neobvyklých otázek a napomáhá plnějšimu porozumění. Stav nerozhodnutelnosti není selháním interpreta, nýbrž ukazuje složitost a různorodost skutečnosti. Derrida analyzuje oba výklady a ponechává je oba v platnosti (4.3.3).

Co se týče zařazení konkrétních historiků umění do dekonstruktivního proudu dějin umění, zůstávají metodologické texty opatrné. Jen velice okrajově zmiňují Craiga Owense, Jeremyho Gilbert-Rolfa a Douglase Crimpa (4.1.6). D'Alleva pak uvede citát od Normana Brysona, Keitha Moxeyho a Stephena W. Melvilla. Jejich konkrétním přínosům se však nevěnují. Katalog vybraných statí z metodologických uměleckohistorických příruček (4.1.7) nakonec jednotlivé příspěvky monograficky shrnuje do stručných zhodnocení.

V kapitole 4.2 byla nakonec představena hypotéza o posunu v uměleckohistorické aplikaci dekonstrukce, posunu obdobném změnám, které do dekonstrukce vnesla americká literární věda (3.1.1). Literární kritikové i kunsthistorikové, zdá se, potlačují radikalitu Derridovy anti-epistemologické pozice, aby zachovali integritu svého oboru, jehož základní jednotkou je umělecký objekt a autor. Aby mohli navázat a v diskursu dějin umění zůstat, zachovávají rétoriku subjektu, identity a korespondenčně-pravdivého referentu, a tudíž obě pozice – anti-epistemologickou a řekněme logocentrickou – směšují, namísto toho, aby zůstaly oddělené. Na mnoha místech metodologických příruček tak byl logocentrický postoj použit i při výkladu neslučitelné Derridovy teorie. Centralita subjektu a dualistické pojetí znaku (svět označujících je referencí na svět označovaných) se zdají být s diskursem dějin umění srostlé natolik, že historikové umění při výkladu anti-epistemologického kontextu zapojují nevědomky i předpoklady, proti kterým se Derrida vymezuje, i když na jiných místech téma vyloží explicitně správně. Takovýmto směšováním tak dochází i k nedorozuměním. Také Derridův režim nerozhodnutelnosti se neseťkal s porozuměním: pokud je zmíněn, je zaměňován za subjektivismus nebo relativitu. K této problematice se vyjádří závěrečná stať (5.2). Pojetí dekonstrukce, jak je prezentováno v uměleckohistorických metodologických textech, se tedy přesunem důrazu na subjekt mísí s recepční teorií, založené na subjektivitě čtenáře či diváka, a od Derridovy dekonstrukce se tedy liší.

Práce se dále pokouší spojit dekonstruktivní metodou s konkrétními historiky umění (4.4). Podkapitola 4.4.1 představuje Donalda Preziosiho, autora dekonstruktivní

orientace patrně v nejčistší podobě. Ten ve svém projektu „archeologie“ dějin umění odkrývá založení dějin umění a jejich konceptů v metafyzice přítomnosti v Derridově smyslu. Preziosi využívá k analýze oborových předpokladů Derridovu anti-epistemologii, kritiku logocentrismu, identity subjektu a objektu, celistvosti, problém počátku a zacházení s minulostí. Podrobně analyzuje tropické (např. umělec = jeho dílo) a narativní figury (např. vývojové schéma) či scénografické režimy (anamorfismus) dějin umění a pokouší se rovněž o rozbor topografického postavení oboru: skrze prostorové metafory přirovnává postavení dějin umění k panoptické věži a anamorfickému archivu. Rozsáhlou část věnuje dekonstruktivní kritice instituce muzea, v níž spatřuje analogii k samotným dějinám umění.

Kapitola 4.4.2 je věnována Normanu Brysonovi a jeho pojetí vztahu uměleckého díla ke kontextu, které se ve svém základním rozvrhu shoduje s Derridovým přístupem ke kontextu. Bryson podle tradičního výkladu identifikuje kontext jako pozadí uměleckého díla a jako jeho předchůdný determinant, který je schopen dílo vysvětlit. Kontext však podle Brysona není daným determinantem a není o nic jednodušší než umělecké dílo. V tradičním vztahu díla a kontextu nachází tropickou figuru *metalepsis* (substituce následku za příčinu), *synekdochu* (kontext počítá, že nalezená skutečnost zastupuje celek) a *derridovský řez sans* (oddělování textu od kontextu a možnost opětovného spojení). Bryson dále znejišťuje tuto zásadní metodu práce dějin umění Derridovou tezí, že kontext není nikdy daný, nýbrž je vytvořený interpretačními strategiemi, které vybírají, co patří do kontextu.

Poslední vybranou osobností, která se explicitně k dekonstrukci hlásí, je Keith Moxey. Podkapitola 4.4.3 se však snaží ukázat, že jeho metodologická koncepce je dekonstrukcí poznamenaná jen velice obecně – je spíše spojením více přístupů v jakousi postsrukturální koncepci hermeneutiky. Rozbor vybraných Moxeyho textů si všímá, že výběrem pouze dílčích námětů z více teorií nedochází vždy k jejich sourodému propojení. V jeho textech se setkáváme například s neslučitelností sémiologických předpokladů (představa struktury reality jako empirické skutečnosti s reálnými referenty, které médium jazyka přenáší do našeho vědomí) s derridovskými anti-epistemologickými předpoklady (počítající pouze s perspektivou mého vědomí a vidoucí skutečnost pouze jako řetězec označujících). Takové konflikty posouvají dekonstrukci do zcela jiné polohy, v níž už nemůže fungovat, jak má; v sémiologickém výkladovém rámci z ní zbývají jen útržky, které postrádají zásadní anti-epistemologické zásady. Moxeyho texty zůstávají pevně zasazené do subjekt-objektového výkladového

rámce a saussurovského pojetí znaku. Moxey tedy sice avizuje použití dekonstrukce, ovšem přísně vzato tak nečiní. Zajímavou možnost využití dekonstrukce autor nastínil ve své aplikaci figury paradoxu, jež se dá spojit s derridovským rámcem *nerozhodnutelnosti*. Možnost však podrobněji nevyužil a v praxi se rovnocenností obou stran paradoxu nezabýval, nýbrž rovnou identifikoval persvazivní zásah jako zmocnění pouze jedné strany konfliktu.

V závěrečných poznámkách pak navrhuji další osobnosti, které by mohly být s inspirací dekonstrukcí spojeny a které by si zasloužily další rozpracování (4.4.4). Mezi ně zařazuji Stephena Melvilla, W. J. T. Mitchella, Craiga Owense, Rosalind Kraussovou, Douglase Crimpa, Victora Burgina, Davida Carriera, Jamese Elkinse nebo Marka Wigleyho.

V samém závěru práce představím některé vlastní úvahy spojené s možnostmi dalšího rozvíjení dekonstrukce v dějinách umění (5.2). Možnosti vidím v uměleckohistorickém rozpracování konceptu *écriture* a režimu *nerozhodnutelnosti*, který skrze analogii s anti-epistemologickými problémy výkladu jevů v přírodních vědách představím jako interpretační rámeček.

5.2 Další podněty pro metodologické úvahy: *écriture*, *indécibilté* a přísně dekonstruktivní dějiny umění

Na tomto místě si dovoluji rozvinout několik vlastních postřehů spojených s aplikací dekonstrukce na dějiny umění, které se pokusí poukázat na možnosti dalšího rozvíjení tématu.

Écriture – písmo, psaní

Tento centrální pojem Derridovy filosofie nenašel v umělecko-historických metodologických příručkách dosud své místo, a ani v monografiích historiků umění, jež se s dekonstrukcí explicitně potýkají nebo jsou s nimi alespoň spojováni, jsem žádné hlubší rozpracování *écriture* nezachytila. Pokud bych měla z celého filosofova díla tematizovat jediný moment, který tvoří na první pohled nejrelevantnější styčnou plochu mezi oběma poli, bylo by to právě Derridovo pojetí písma, které stojí u zrodu uměleckého díla, stejně jako veškerého významu vůbec. I když se příručky zabývají souvislostmi s *écriture* – např. pojem zmíní a vysvětlí odděleně od umělecko-historických souvislostí, anebo termín použijí při vysvětlení jiného problému⁹⁵¹ –, přesto z mého pohledu jedinečné spojení tohoto „konceptu-nekonceptu“, jak jej nazývá Derrida, s uměleckou tematikou nezdůrazní. Protože jsem se s žádným metodologickým návrhem dosud nesetkala, zdůrazňuji, že následující řádky jsou pouhým náznakem směru, kterým by se mohly další úvahy ubírat, neboť systematické promýšlení a praktická uskutečnitelnost by si vyžadovala prostor další diplomové práce.

První vrstva *écriture* není ve spojitosti s uměním jistě nová, prosvítá prakticky celou historií psaní o umění. Je jí hutnost a materialita písma, jedinečnost zápisu, která vždy všem popisům uniká. *Écriture* je navíc aktem performativním, jenž sám proměňuje skutečnost, a je tedy opakem prostředku. Dějiny umění zkoumající jedinečné a svébytné předměty, předměty výjimečné a odlišné od jiných, mají sledování této jedinečnosti v programu, zabývají se nejen vlivem okolní skutečnosti na dílo, ale sledují i opačný směr – jak dílo proměňuje skutečnost, jak proměňuje budoucí díla a teorie o nich, nebo dokonce porozumění světu. Umělecké dílo je podle Derridy zvláštním místem, zcela odlišným od jiných předmětů lidské produkce: dochází v něm ke zviditelnění charakteru *écriture* – umění je oblast, která hýčká *écriture* a nechává ho zářit.

⁹⁵¹ Např. D'ALLEVA 2005, 140–141.

Historik umění by se proto mohl soustředit na hledání této konkrétní vrstvy uměleckého díla, všimnout si v uvedených souvislostech konkrétních stop a jedinečnosti tohoto „prošívání“ (pointure) skutečnosti, diferencování, artikulace či rozrývání nerozlišené plochy (ať už v přesném či přeneseném slova smyslu). Tento zájem by patrně mohl vést k obnově ocenění formálních vlastností jednotlivých děl, toho, jak jsou zápisy „vyryty“, jak konkrétně je veden tah štětce, jak je nanášena barva apod. Zacházení s uměleckým dílem jako s *écriture* tedy s sebou nese nový zájem o analýzu jednotlivých „rukopisů“ a „signatur“. *Écriture* totiž implikuje specifičnost a zachovává moment vzniku či diferencování, stopuje trasu této cesty se všemi jejími nejdrobnějšími záchvěvy zcela nové skutečnosti, a tedy bude vždy zaměřen na tento „tělesný“ a konkrétní svět před světem referenčního významu. Více než na referenci by byl tak kladen důraz na vymezení vztahů v samotném díle, případně jednotlivých děl mezi sebou nebo mezi jednotlivými díly jediného autora (ke kterým by se muselo přistupovat, jako by žádného autora neměly či jako by každé mělo svého vlastního). Celkový rozvrh takového popisu by tedy patrně směřoval spíše do vlastního (nikoli hermeticky uzavřeného) světa – a možná i nějakého dalšího světa, než co míní světem umělecko-historický diskurs (svět forem a externí svět kulturních a obecných dějin etc.). Těžko říci, jaký by takový svět byl – to by beze sporu záleželo na druhé, neméně podstatné části *écriture* – prostoru ke kontrasignaci, již činí ten, kdo *écriture* čte, tedy v našem případě historik umění. Derrida mu tak dává licenci k posunu, neboť *écriture* svým zápisem rozštěpuje či rozmísťuje („spacializuje“, „prostoruje“) přítomnost,⁹⁵² a diseminuje či „roztrácí“⁹⁵³ smysl. Bytostně iterabilní *écriture* v sobě vždy již obsahuje tento odskok k neznámému; smysl tak rozhodne až kontrasignace, která učiní signaturu platnou.⁹⁵⁴ S takovouto licenci ke konečnému rozhodnutí o konkrétní podobě a významu *écriture* by pak bylo k popisu uměleckého díla zajisté zapotřebí mimořádně talentovaného pozorovatele, jenž by byl schopen zapojit i vlastní citění a intuici – či po vzoru Derridy i jistou literární a přemýšlivou bystrost –, a zároveň by měl mít vysokou míru sebereflexe a posoudit smysluplnost takového popisu.

Aby byl z hlediska Derridova konceptu popis díla-*écriture* úplný, měl by z popisu (asi nikoli nutně explicitně) vysvitnout i onen obecný rozměr, totiž že obdobný proces probíhá při každém značení, že každá naše představa o světě se konstituje právě skrze

⁹⁵² DERRIDA 1993, 301.

⁹⁵³ *Ibidem*, 303.

⁹⁵⁴ *Ibidem*, 285.

archi-écriture či obecnou écriture (écriture générale) a že umělecké dílo moment vzniku nové skutečnosti v konkrétním tahu soustředěně představuje v čisté podobě.

Indécibilité – nerozhodnutelnost

Za největší mezeru v metodologickém rozpracování dekonstrukce považují opomíjení velice podstatného prvku Derridovy filosofie, výkladového rámce nerozhodnutelnosti, indécibilité. Tento prvek se může čtenáři blíže neseznámenému s Derridovými texty jevit za záhadný anebo naivně relativistický; po podrobné četbě však vyvstane jako zásadní rámeček dekonstrukce, který celý projekt osmyslňuje.

Derrida pojem používá jednak v partikulárním významu – jako nerozhodnutelné (indécidé) označuje některé své centrální koncepty (např. duch, pharmakon, hymen, supplement) zahrnující nerozhodnutelné polarity (např. přítomné/nepřítomné, lék/jed, vnitřek/vnějšek), jež nelze podříditi jen jedné z dvojice opozit.⁹⁵⁵ Kupříkladu duch není ani přítomný, ani nepřítomný – anebo naopak je přítomný i nepřítomný zároveň. Takové prohlášení se může zdát banální; napříč Derridovými texty však tato konzistentní a vehementní snaha o ukazování nerozhodnutelných polarit nabývá jasné podoby: Derrida se pokouší tematizovat opomíjený aspekt skutečnosti, jež není pouhou myslitelovou fabulí, jak se pokusíme dále naznačit.

Jak nastiňuje první část práce, nezhodnutelný status pojmu v sobě nese rozštěpení významu, ke kterému dochází díky charakteru écriture, které rozdvouje, štěpí a diseminuje smysl. Jak zmiňuje kap. 2.2.3, Derrida dekonstruoval Rousseauovy texty a našel v nich právě takovou rozdvojenost. Tematizoval kupříkladu suplementaritu a její nerozhodnutelný charakter: z Rousseauova textu o nebezpečném suplementu plyne, že supplement je sekundárním doplňkem, ale zároveň text říká, že jím není, že je vlastně vždy primární a zpětně přepisuje vše předešlé. Každý text v sobě chová možnost takové rozdvojenosti či nerozhodnutelnosti, jež zrazuje původní intenci autora, stabilitu významu a pevný smysl. Tato vlastnost leží v samotné struktuře písma – écriture. A jelikož écriture zakládá celou skutečnost, je jejím konstitutivním prvkem – a tedy bychom mohli říci, že i skutečnost sama, tj. veškeré značící dění, má charakter indécibilité. Derrida tak přisuzuje naší znakové skutečnosti namísto binární logiky (buď/anebo) nerozhodnutelnou „logiku“, kdy platí obojí zároveň.

⁹⁵⁵ Jack REYNOLDS, „Decision“, in: REYNOLDS/ROFFE 2004, 46–47.

Po vzoru zaujetí dějin umění metodami přírodních věd, mezi které se přijetím jejich exaktních metod chtěly při svém přerodu v moderní uměleckohistorickou disciplínu přiřadit, obrátím se nyní právě na stejný inspirační zdroj a pokusím se ukázat validitu Derridovy epistemologie ve světle přírodních věd (a jejich průníků do epistemologie), a následně nám tato analogie pomůže zvýraznit smysl rámce indécibilité a ukázat možnost aplikace na dějiny umění.

Derridovi interpreti si již od počátku všímali nápadné podobnosti s kvantovou teorií.⁹⁵⁶ Filosof a historik vědy Arkady Plotnitsky se monograficky zabýval těsnými paralelami mezi Derridovým režimem nerozhodnutelnosti a neurčitostí kvantových jevů, a především pak jejich interpretací Nielse Bohra. K této analogii přistupuji z důvodu, že Niels Bohr se soustředěně zabýval komplementaritou jako interpretačním rámcem, použitelným nejen v přírodních vědách (což Derrida takto srozumitelně a explicitně neudělal); v kontextu dějin umění, mj. hermeneutické disciplíny, pak pochopení komplementarity ukáže také možnost vnímat indécibilité jako výkladový rámec.

Derrida je kromě anti-epistemologických výstupů kvantové teorie také tradičně spojován s matematikem a matematickým logikem Kurtem Gödelem (1906–1978),⁹⁵⁷ který formuloval teorém neúplnosti a nerozhodnutelnosti v matematické logice. Tento koncept však nerozvinul do anti-epistemologických důsledků, jak navrhuje Derrida.⁹⁵⁸

Těsnou paralelu však Plotnitsky nachází především mezi Derridovou epistemologií a kvantovými jevy, jak je vykládá Niels Bohr. Během 20. let 20. století nastala ve fyzice elementárních částic neřešitelná situace: vědci vykládali atomární dění na základě dvou neslučitelných obrazů. Experimenty mimo jiné ukázaly, že se foton (a poté dokonce i hmotné částice – elektron či celý atom) chová jednou jako částice, a jindy jako vlna, což je z pohledu klasické fyziky nesmyslné.⁹⁵⁹

⁹⁵⁶ Ke stručnému představení této analogie využiji patrně nejkompexnější a našemu tématu nejbližší zpracování tématu, publikaci Arkady Plotnitského (Arkady PLOTNITSKY, *Complementarity. Anti-Epistemology after Bohr and Derrida*, Durhan – London: Duke University Press 1994). Vztah mezi komplementaritou a nerozhodnutelností podrobně analyzuje v kapitole „Undecidability and Comlementarity“ (193–223).

⁹⁵⁷ Ke Kurtu Gödelovi a jeho teorému neúplnosti blíže viz Rebecca GOLDSTEINOVÁ, *Neúplnost. Důkaz a paradox Kurta Gödela*, Praha: Argo, 2005.

⁹⁵⁸ PLOTNITSKY 1994, 3–4. Odkazy na Kurta Gödela se objevují už v první Derridově publikaci (Jacques DERRIDA, *Introduction /et traduction/ à L'origine de la géométrie* de E. Husserl, Paris: Presses universitaires de France, 1962).

⁹⁵⁹ Výsledky naznačují mnoho vesměs zdravému rozumu odporujících interpretací – kupříkladu, že hmotná a nedělitelná částice je schopná projít dvěma štěrbinami najednou a interferovat sama se sebou, anebo že „při cestě od zdroje k danému bodu na stínítku letí každý jednotlivý elektron ve skutečnosti po každé myslitelné trajektorii současně“ (Brian GREENE, *Elegantní vesmír*, Praha: Mladá fronta, 2001, 105)

Podolský k tomu výstižně uvádí následující: Mikroobjekty (fotony, elektrony etc.) „připomínají spíše novodobou reinkarnaci pradávného starořímského boha světla Janusa, neboť mají až do okamžiku měření obě navzájem komplementární tváře, vlnovou i částicovou. Kterou z nich nám při daném experimentu ukáží, závisí výhradně na situaci, do níž se dostanou, tj. na zcela konkrétním uspořádání prováděného pokusu. Je skutečností, že jakmile se začneme měřením dotazovat mikroobjektu na nějakou vlastnost typickou pro klasickou částici (například: kterou ze dvou možných drah objekt proletěl?), přestane se chovat jako vlna a ihned se začne projevovat jako částice. Nezáleží přitom vůbec na tom, zda si odpověď na námi položený „částicový“ dotaz opravdu přečteme, stačí pouhá principiální možnost jejího získání. Nedosti na tom! Smazáním této „částicové“ informace způsobíme, že se mikroobjekt okamžitě začne v jistém smyslu znovu projevovat jako vlnění, a to dokonce i v tom případě, kdy experiment dávno proběhl nebo se objekt nachází velmi daleko, což by mohlo vyvolat pochybnosti o platnosti kauzality v mikrosvětě.“⁹⁶⁰

Spor o vlnovou nebo částicovou skutečnost probíhal klasicky binárně-logicky: zastánci vlnového výkladu se snažili dokázat pravdivost vlnového pojetí (a eliminovat částicovou interpretaci), a naopak. Přesto spolehlivě fungovaly jak vlnové rovnice, považující částicový fenomén jen za kolaps hmotného vlnového klubka při interakci s měřicím přístrojem, tj. za pouhý efekt měření, a stejně tak maticová mechanika.⁹⁶¹ Posun k anti-epistemologickému stanovisku tedy způsobil poznatek, že akt pozorování mění výsledek experimentu,⁹⁶² a rovněž i Heisenbergův princip neurčitosti, který ukazuje, že měřit přesně jednu veličinu vylučuje možnost současně přesně měřit veličinu (spárované veličiny jako hybnost a polohu nebo energii a čas), tudíž že přesně poznat *jedno* zároveň skrývá možnost poznat *druhé*.⁹⁶³

etc. Už jen připsat vlnové chování hmotné částici se zdálo klasickému fyzikovi nemyslitelné. K tomuto tématu viz P. CEJNAR/ M. DUŠEK, „Kvantové hlavolamy I.–V.“, in: *Vesmír* 77/129, 1998/3, *Vesmír* 77/189, 1998/4, *Vesmír* 77/272, 1998/5, *Vesmír* 77/333, 1998/6, *Vesmír* 77/393, 1998/7; John POLKINGHORNE, *Kvantový svět*, Praha: Aurora, 2000; John GRIBBIN, *Schrödingerova koťata, Pátrání po skutečnosti*, Praha: Columbus, 2001; Patrick WALTERS/Tony HEY, *Nový Kvantový Vesmír*, Praha: Argo, 2005, 9–18 etc; Jiří PODOLSKÝ, „Kvantové experimenty v praxi“, in: *Filozofické otázky matematiky a fyziky*, Jevíčko, srpen 1994, <http://utf.mff.cuni.cz/~podolsky/Kvant/Dvojster.htm>, vyhledáno 30. 5. 2012.

⁹⁶⁰ PODOLSKÝ 1994, 3.

⁹⁶¹ WALTERS/HEY, 2005, 41–48; Richard P. FEYNMAN, *O povaze fyzikálních zákonů*, Praha: Aurora, 2001, 138–161.

⁹⁶² WALTERS/HEY, 2005, 41–48, Richard P. FEYNMAN 2001, 138–161.

⁹⁶³ WALTERS/HEY, 2005, 19–28.

Anti-epistemologické závěry kvantové teorie Plotnitsky považoval za velice blízké až shodné s anti-epistemologií Derridy. Jelikož se Bohrova interpretace kvantových jevů odvíjí mimo jiné od neurčitosti a „neredukovatelné ztráty významu“,⁹⁶⁴ jeho závěry jsou považovány za silně anti-epistemologické – stejně radikální jako ty Derridovy – a vylučující pozitivistický a empiricko-vědní postoj nezávislého pozorovatele. Bohr tak vlastně klasickou fyziku a to, co označuje Derrida metafyzikou přítomnosti, podrobil dekonstrukci, a sice „často zcela derridovským způsobem“.⁹⁶⁵

Niels Bohr, jeden ze zásadních tvůrců kvantové teorie, přistoupil k neřešitelným problémům kvantových jevů skrze svůj výkladový rámec komplementarity. Bohr řeší, derridovsky řečeno, aporetické situace duálních či rozdvojených výpovědí, s nimiž se vyrovnává – namísto tradiční binární logiky, která situaci nevyřešila (musela by vytvořit syntezu a dát za pravdu buď jednomu, nebo druhému řešení) –, za pomoci komplementárního postoje: přísně vymezeným způsobem ponechal platnost oběma výlučným výpovědím.⁹⁶⁶ Bohrova komplementarita se tak aplikuje na vzájemně se vylučující, ale stejně potřebné popisy světla a hmoty (popis fotonu /elektronu/ jako částice, popis fotonu /elektronu/ jako vlny), aby došlo k plnému porozumění dosud nelogicky nevysvětlené duality světla a hmoty. Komplementární popis se dále snaží ponechat jak výlučnost obou deskripcí – nechce je převést v syntezu nebo je nějak propojit, jednu převádět na druhou či jedno z druhého odvozovat –, a přesto je považovat za rovnocenně platné.⁹⁶⁷ V případě duality fotonu tedy Bohr říká, že je zapotřebí vidět kvantové jevy jak v podobě vlnové (souvislé), tak částicové (diskontinuitní) reprezentace, byť jsou z hlediska klasické fyziky (založené na koherenci, vylučující inkompatibilní systémy) bytostně neslučitelné. Podobně vyloží i problémy kauzality vedoucí k ne-kauzalitě a neurčitosti, jež vzešly z kvantové teorie.⁹⁶⁸

Plotnitsky uvádí, že Bohr je tak vlastně kritikem výlučnosti aplikace kauzality, koherence a koordinace (nastolování souladu) v klasické fyzice, jež jsou podle něj idealizacemi a spadají tak do sféry znaků, symbolů a metafor. Neurčitost v pozorování je podle něj natolik zásadní a neodmyslitelná, že nemůžeme uvažovat jinak než v tomto nereálném, symbolickém pojetí skutečnosti.⁹⁶⁹ Anti-epistemologické stanovisko

⁹⁶⁴ PLOTNITSKY 1994, 1.

⁹⁶⁵ PLOTNITSKY 1994, 5.

⁹⁶⁶ GRIBBIN 2005, 173–174. Dále viz např. Henry J. FOLSE, *The Philosophy of Niels Bohr, The Framework of Complementarity*, Amsterdam Oxford/ New York/ Tokyo: North Holland, 1985.

⁹⁶⁷ FOLSE 1985, 45.

⁹⁶⁸ PLOTNITSKY 1994, 6.

⁹⁶⁹ PLOTNITSKY 1994, 6–7.

Bohrovo, stejně jako Derridovo, tedy podle Plotnitského říká, že svět je nepoznatelný, a proto ho musíme vnímat jako idealizaci skutečnosti.⁹⁷⁰

Radikalita komplementarity i nerozhodnutelnosti se shodují i na tom, že tradiční logické režimy již nemohou fungovat stejným způsobem jako doposud.⁹⁷¹ Dekonstrukce vyžaduje *clôture* (uzavření) filosofie, tj. jedné kapitoly filosofie – metafyziky přítomnosti.⁹⁷² Stejně tak již nelze na kvantový svět používat klasickou fyziku. Podle Plotnitského tak pro Bohra kvantová teorie přináší do úvah o lidském poznání „neredukovatelnou ztrátu“ v možnosti reprezentace skutečnosti, a tedy neúplnost lidského poznání, a je tak nutné vždy již počítat s jistou formou nepřítomnosti a neúplnosti. Vztahy neurčitosti lze podle Bohra považovat za vyjádření bytostné inhibice poznání, bytostného znemožňování dostat se ke skutečnosti či přítomnosti. Proto se diskurs kvantové fyziky pohybuje vždy jen na úrovni pravděpodobnosti a jistota či čistý průhled ke skutečnosti pro ni neexistuje.⁹⁷³ Bohr tuto nevyhnutelnou a neredukovatelnou ztrátu při reprezentaci pochopil v širším epistemologickém smyslu jako nepřítomnost a bytostnou zprostředkovanost: ztráta je tak radikální, že nedovoluje předpokládat nějaký smysluplný, kauzální a unifikovaný systém skutečnosti, jak existuje sama o sobě – a to ani tak, že bychom měli onu radikální ztrátu považovat za ztrátu ve smyslu clony vůči pravé skutečnosti.⁹⁷⁴ Statistický charakter dat získaných z experimentů kvantové teorie na úrovni pravděpodobnosti pak nemá být interpretován jako nějaká částečná znalost skutečnější, nám nepřístupné reality. Podle Bohra je třeba neredukovatelnou ztrátu chápat jako neredukovatelnou fragmentarizaci, jakési roztříštění předem.⁹⁷⁵ Paralela s Derridovou epistemologií je podle Plotnitského zcela evidentní (konkrétně s jeho pojetím nepřítomnosti a diseminace /ta také popisuje „předchůdné roztříštění“, pozn. D. G.).⁹⁷⁶ Plotnitsky parafrázuje Bohra:

„Pokud nás sama povaha kvantové teorie nutí vzdát se požadavků kauzality a možnosti reprezentace beze ztráty, zároveň nás také nutí dívat se na kvantové systémy jako na

⁹⁷⁰ PLOTNITSKY 1994, 7.

⁹⁷¹ PLOTNITSKY 1994, 207.

⁹⁷² 1972a, 35.

⁹⁷³ PLOTNITSKY 1994, 7.

⁹⁷⁴ PLOTNITSKY 1994, 72. Toto pojetí prosazují i další vědci, např. Richard Feynman. Ve svém textu *O povaze fyzikálních zákonů* shrnuje epistemologické výstupy kvantové teorie srozumitelně a prozaicky: „Stále se můžete ptát, jak to opravdu funguje. Jaký mechanismus vytváří takové chování? To nikdo neví. Nikdo vám nemůže podat hlubší vysvětlení tohoto jevu, tedy víc než jeho popis. (...) Matematické vztahy lze uvádět přesněji, můžete se dozvědět, že zde místo reálných čísel vystupují čísla komplexní, nebo několik dalších detailů, které však nic nemění na hlavní myšlence. (...) **Nikdo dnes nemůže popisovat něco hlubšího.**“ (FEYNMAN 2001, 156–157, zvýraznila D. G.)

⁹⁷⁵ PLOTNITSKY 1994, 8.

⁹⁷⁶ PLOTNITSKY 1994, 9.

*pole definované neredukovatelnou nekonečnou mnohostí a nepřestávající, nekonečnou transformací jejich konstitutivních elementů. Tato multiplicita zároveň redefinuje klasické jednočlenné systémy – které počítají s fotonem, elektronem etc. jako s jednotkou – a přeměňuje je do neredukovatelné mnohosti polí. Všechny konfigurace kvantové mechaniky jsou tak zároveň neredukovatelně neúplné, a zároveň neredukovatelně bohaté.*⁹⁷⁷

Vyslovená úvaha pak přímo vede k Bohrově rámci komplementarity. Bohrova komplementarita je založena na neredukovatelné ztrátě v reprezentaci, na neurčitosti a heterogenní mnohosti, stejně jako Derridovo myšlení spočívá v ne-přítomnosti, nerozhodnutelnosti a ne-identitě.

Navržená analogie počítá i s jistým posunem: Derridova nerozhodnutelnost, která implikuje podle Plotnitského obdobné důsledky jako komplementarita, je vykládána s jinou orientací. Derrida se soustředí na výstavbu nerozhodnutelných či aporetických konfigurací, na ustavení moci mezi nimi (viz Derridovo zacházení s binárními vztahy – kap. 2.2.4), zatímco Bohrova komplementarita z nerozhodnutelných pozic již vychází a ukazuje, jak k nim přistupovat.⁹⁷⁸ Situaci vzniku nového konceptu vykládá Derrida většinou z perspektivy svého „konceptu-nekonceptu“ *écriture*, který s sebou nese diseminaci. Derrida říká, že nerozhodnutelnými nazývá „*simulakrální, ‚nepravé‘ verbální vlastnosti (nominální či sémantické), které již nemohou být zahrnuty do filosofických binárních opozic, které nicméně dlí ve filosofické opozici, odporuje jí, a zároveň ji organizuje, aniž by kdy vytvořila třetí pojem, aniž by opustila své místo pro řešení po vzoru dialektiky* (má na mysli hlavně hegelovský koncept teze-antiteze-synteze, pozn. D.G.). (...) *Pharmakon tak není ani lék, ani jed (...) prostorování (espacement) není ani prostor, ani čas. (...) Ani to – ani to, to zároveň znamená zároveň to i to.*⁹⁷⁹

Vidíme, že komplementární „obojí zároveň“ zmiňuje až mimochodem na konci svého výkladu. Nerozhodnutelnost totiž používá pro hlavní téma konstituce opozice, vznik řezu *écriture*, který diseminuje smysl. Podle Plotnitského tedy nerozhodnutelnost

⁹⁷⁷ PLOTNITSKY 1994, 9.

⁹⁷⁸ Ibidem.

⁹⁷⁹ Jacques DERRIDA, *Positions*, Paris: Édition de Minuit, 1972, 58–59.

slouží oproti komplementaritě jiné strategii, při které se hodí více říkat „*ani to – ani to*“, ale stejně tak lze říkat „*zároveň to i to*“.⁹⁸⁰

Přínos paralely mezi dekonstruktivním a komplementárním myšlením vidím právě v návrhu, jak zacházet s protikladnými či přímo vylučujícími se výklady – v asyntetickém či „simultánním“ myšlení neslučitelných výkladových rámců, jak říká explicitně komplementarita a jak s tím implicitně počítá režim nerozhodnutelnosti. Také kupříkladu Abraham Pais prosazuje aplikaci komplementarity (a tedy i indécibilitě) do humanitních věd – je aplikovatelná na jakékoli dva vylučující se a přesto pro plné porozumění potřebné popisy, které netvoří syntezu, ale platí nezávisle na sobě a odděleně. Jak uzavírá Pais, „*osobně považuji komplementaritu za osvobozující způsob myšlení*“.⁹⁸¹ Tuto možnost zvážíme v další podkapitole v souvislosti s dějinami umění.

Na tomto místě je třeba zmínit, řekněme, „metadiskursivní“ aplikaci nerozhodnutelnosti, kterou Derrida klade i na svůj anti-epistemologický přístup. Z neporozumění tomuto obecnému rozvrhu nerozhodnutelnosti pak plyne zásadní mezera, kterou jsem zaznamenala u většiny rozebíraných historiografických textů: radikální anti-epistemologický odvrát je totiž položen do nerozhodnutelné pozice k tradičním popisům (viz kap. 2.2.1, 2.2.4 – především výklad *exorbitantu*). Většina představovaných textů však předkládá pouze jaksi nedořečenou a polovičatou aplikaci dekonstrukce: zaměřují se pouze na onu radikální anti-epistemologickou část výkladu, a relevanci či podržení tradičního výkladu nezdůrazní. Ovšem v Derridových textech se to jen hemží neustálými odkazy na „dvojakost“ (*double*): dekonstrukce je „dvojitý řez“,⁹⁸² „dvojitá věda“,⁹⁸³ „dvojitá logika“,⁹⁸⁴ „dvojitá tvář“,⁹⁸⁵ „dvojitá strategie“⁹⁸⁶ etc. Dekonstrukce se odehrává ve dvou krocích, je položením radikální anti-epistemologie vedle metafyziky přítomnosti (viz kap. 2.2.4). S metafyzikou přítomnosti i anti-epistemologickou pozicí tedy zachází komplementárně – zachovává jinakost obou pozic, ukazuje hluboké porozumění oběma z nich (jeho texty jsou vždy těž vynikajícími tradičními výklady) a nechává je oddělené.⁹⁸⁷

⁹⁸⁰ PLOTNITSKY 1994, 206.

⁹⁸¹ Abraham PAIS, *Niels Bohr's Times*, 24.

⁹⁸² Např. DERRIDA 1972b, 218.

⁹⁸³ Např. DERRIDA 1972a, 10.

⁹⁸⁴ DERRIDA 1972a, 54.

⁹⁸⁵ *Ibidem*, 20.

⁹⁸⁶ *Ibidem*, 310.

⁹⁸⁷ Zůstaneme-li u analogie dekonstrukce s vědeckým myšlením, můžeme zmínit „dekonstruktivní“ přístup Richarda Feynmana: „*Popíši vám známý pokus se dvěma otvory. Je v něm obsaženo obecné*

Rámec nerozhodnutelnosti je, jak je z představených historiografických textů patrné, nejvíce opomíjeným (a možná i nepochopeným) konceptem: především metodologické příručky na moment zahrnutí tradičních výkladů, na tuto stejně podstatnou složku dekonstrukce, zcela zapomínají. Nerozhodnutelnost pak výslovně zmiňuje pouze Staurt Sim, ovšem ve zcela nederridovském kontextu:

„Kritický ‚průmysl‘ na jedné straně bude jen stěží zasažen tímto odmítnutím důvodů jeho existence. Nicméně, dekonstrukce nás zve k myšlení o umění – a především o recepci umění – novým způsobem, orientovaným směrem ke kreativní potenci momentu, kdy spolu jsou divák a umělecké dílo, v kontingentním modu‘, modu nerozhodnutelnosti/ kontingence/ možnosti.“⁹⁸⁸

Vztah divák–umělecké dílo však nerozhodnutelnosti (v derridovském smyslu) nepodléhá. Nerozhodnutelnost totiž vládne pouze výkladům či popisům *téhož* (zachycují stejnou skutečnost – např. dění na subatomární úrovni nebo Van Goghův obraz), které zůstávají v rámci nerozhodnutelnosti neslučitelné, a zároveň v rámci interpretace rovnocenně platné. Divák a dílo si však nenárokují platnost na stejnou skutečnost, v žádném binárně-logickém sporu nejsou – a tudíž ani ve vztahu nerozhodnutelnosti.

Zaměňování nerozhodnutelnosti s jakoukoli formou nahodilosti nebo relativismu je další indikací zásadního neporozumění: jednotlivé strany opozice, které jsou vůči sobě ve stavu nerozhodnutelnosti, nejsou neurčité – naopak jsou pevně určené (podobně jako Gödelovy nerozhodnutelné pozice a jako Bohrovy interpretace neslučitelného).⁹⁸⁹ Strany sporu nemohou být libovolné, musí podléhat přísným pravidlům příslušných výkladových rámců (Schrödingerovy vlnové rovnice musí ve vlnovém výkladovém rámci atomárního dění fungovat, nemohou být nějakou smyšleností, a stejně tak musí být Heisengergovy matice smysluplné pro částicové pojetí atomárního dění). Jak říká Derrida: *„Nebylo by žádné nerozhodnutelnosti, kdyby nebylo přesně určených pólů opozice. (...) Proto by ‚dekonstrukce‘ nikdy neměla z pozice sémantiky – ale také etiky*

tajemství. Ničemu se nevyhnu: odhaluji přírodu v její nejelegantnější a nejsložitější podobě. (...) Použiji směr analogií a kontrastů. Pokud bych zkoušel použít jen analogie, neuspěl bych, musím přidat ještě kontrasty s tím, co dobře znáte.“ (FEYNMAN 2001, 141, zvýraznila D. G.)

⁹⁸⁸ SIM in: MURRAY 2003, 87.

⁹⁸⁹ PLOTNITSKY 1994, 210.

*nebo politiky – vést k relativismu nebo jakékoli formě neurčitosti. (...) Nerozhodnutelnost tedy není sama o sobě negativní.*⁹⁹⁰

Dále může kvůli nedostatečnému zohlednění indécibility vzniknout u některých výkladů v umělecko-historických příručkách dojem, že když se texty zaměřují pouze na onu novou a podivnou anti-epistemologickou část dekonstrukce, je dekonstrukce pouze tímto.⁹⁹¹

Keith Moxey prozradil své nejasnosti ohledně dekonstruktivního projektu ve své starší publikaci prohlášením, že výstupem dekonstruktivního projektu Donalda Preziosiho nebyl žádný pozitivní výsledek, „nenabídl žádnou alternativu a disciplínu dějin umění podrobil pouze dekonstruktivní kritice“.⁹⁹² Dekonstruktivní kritika však podle rámce indécibility ze své podstaty nenabízí „alternativu“, tj. jiné (alter) a odlišné vysvětlení, které je připravené v záloze a hrozí, že by mohlo to staré nahradit (vyloučit ho, provést syntezu), a tedy ani nemá poskytnout žádnou „pozitivní“ náhradu. Ve svém pozdějším textu však Moxey přichází se svým zapojením figury paradoxu do umělecko-historického výkladu, kterou zakládá na logice odpovídající nerozhodnutelnosti: „Figura paradoxu dovoluje pojmout zároveň přítomnost i nepřítomnost významu, nabízí způsob, kdy smysl je vždy pronásledován svým protikladem. Síla paradoxu spočívá ve schopnosti vzít v potaz obě strany sporu zároveň.“⁹⁹³ Ovšem v zápětí tuto situaci nevyužije a ihned vykládá figurou persvaze (která je vyjádřením moci), která nerozhodnutelnou situaci vyřeší příklonem pouze k jedné z pozic.⁹⁹⁴ Takovéto zacházení s opozicemi Derrida připisuje metafyzice přítomnosti. Na stejnou binární logiku přistupuje i Moxey: kupříkladu v problematice dvou výkladů kánonu vidí rozpor mezi esenciálním a historicky relativním výkladem. Moxey však konflikt smiřuje kuhnovským zvratem paradigmatu: zastává se příklonu k relativistickému postoji, jenž ustavuje poststrukturalismus jako nově převládající paradigma.⁹⁹⁵ Příležitost aplikace nerozhodnutelnosti, jež se v konceptu paradoxu sama nabízela, nevyužil, a jednal tak vůči dekonstrukci ve zcela protichůdném duchu. Možnost využití derridovské nerozhodnutelnosti však tematizací paradoxů v umělecko-historickém diskursu přece jen alespoň ukázal.

⁹⁹⁰ Jacques DERRIDA, *Limited Inc*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988, 148–149.

⁹⁹¹ Vztah k metafyzice přítomnosti např. vůbec nezmiňuje Laurie Schneider Adams (ADAMS 2009, 162–175), Vernon Hyde Minor (MINOR 1994, 161–170), Jonnathan HARRIS (HARRIS 2006, 90–92) a Stuart SIM (in: MURRAY 2003, 84–88).

⁹⁹² MOXEY 1994, 8.

⁹⁹³ MOXEY 2001, 2.

⁹⁹⁴ Ibidem.

⁹⁹⁵ Ibidem, 86–88.

Nejblíže dekonstruktivnímu projektu – a tedy i režimu nerozhodnutelnosti – se zdají texty Donalda Preziosiho; celé jeho meditace jsou vlastně jakýmsi přepnutím do anti-epistemologického výkladového rámce, kterým „pronásleduje“ tradiční dějiny umění, a neustále oba výklady klade vedle sebe. Na některých místech (především texty o muzeu) však jeho rétorika naznačuje až příliš velký příklon k anti-epistemologickému postoji.⁹⁹⁶ Zdá se, že se sice nesnaží o nějaké celkové převládnutí radikální kritiky nad tradičními pozicemi, avšak oba možné výklady nenechá zaznít s rovnocenným pochopením.

Texty se dále při výkladu dekonstrukce vypořádávají s indécibilitě uvozujícím prohlášením, že dekonstrukce se nesnaží nic bořit, nýbrž pouze ukázat konstruktivní charakter tradičního výkladu.⁹⁹⁷ To považuji za správnou a nutnou poznámku, nicméně celkově nedostačující – chybí i závěrečné zdůraznění, že oba výklady jsou skutečně rovnocenné a nerozhodnutelné.

Jsem přesvědčena, že bez hlubšího pochopení nerozhodnutelnosti není možné dekonstrukci pojmut v její celistvosti, a ani v přísném slova smyslu aplikovat do jiných oborů. Přesný otisk do praktické disciplíny sice jistě obnáší řadu posunů a zjednodušení, ovšem bez dostatečného pochopení indécibilitě jako zásadního rámce Derridova myšlení podle mého názoru tento projekt není udržitelný – pokud chce teoretik či historik umění mluvit výslovně o aplikaci *dekonstrukce*. Nárok přísnějšího promýšlení dekonstrukce, včetně nezvyklé „logiky“ indécibilitě, jistě zahrnuje značnou myšlenkovou obtížnost; té se však historik umění svým rozhodnutím aplikovat takto složitý myšlenkový komplex sám vystavuje, a měl by se jí podřídit.

„Dekonstruktivní“ dějiny umění

Pokud bychom se chtěli pokusit o obecnou aplikaci dekonstrukce na dějiny umění – o metodu dekonstruktivních dějin umění v přísném slova smyslu –, bylo by nutné nastolit podvojný režim či „dvojitou vědu“,⁹⁹⁸ která by byla dějinami umění v opozici k jakýmsi anti-dějinám umění. Představit si konkrétní podobu těchto opozitních dějin umění je však velice obtížné: jak naznačily předešlé kapitoly, Derridova anti-epistemologie – se svým požadavkem ne-identity, ne-koherence a ne-přítomnosti – totiž narušuje samou podstatu dějin umění, jejich cílů a hlavního předmětu. Znamenala by mluvit o fenoménu

⁹⁹⁶ PREZIOSI 1989, 72–79, PREZIOSI 1998, 511–519; PREZIOSI in: BRUNETTE/WILLS 1994, 141–150.

⁹⁹⁷ Např. D'ALLEVA 2005, 143; POOKE/NEWALL 2008, 101.

⁹⁹⁸ Např. DERRIDA 1972a, 10.

umění ve zcela jiných, patrně více filosofických souvislostech, jiných důrazech, a po zrušení subjekt-objektového rozvrhu by ani nemohla vyhovět něčemu tak koherentnímu, jako je celek anti-dějin umění. Proto se z mého pohledu nedá mluvit o aplikaci dekonstrukce na dějiny umění v jejich celistvosti – ve smyslu počítání se dvěma komplexy, včetně onoho anti-světa za zrcadlem.

Co se však již zdá možné, je utváření anti-epistemologických opozic u jednotlivých tradičních konceptů, narativních a rétorických struktur, které dějiny umění používají. Donald Preziosi, který se zaměřil na některé zásadní fundamenty dějin umění (jejich filosofické předpoklady, jejich strategii pohledu, koncepty autorství a vývoje etc.), ukázal, že takovéto přesně mířené dekonstruktivní sondy skutečně možné jsou. Problém by však nastal, kdyby se měl historik umění z této „meta“ úrovně, z diskursivní, teoretické a metodologické roviny dějin umění, přenést k práci s uměleckými díly. Dekonstruktivní metoda byla zatím výlučně představována na diskursivní rovině, jako kritický nástroj diskursu – tj. něčeho jazykového, a nikoli vizuálních objektů. Anti-epistemologická kritika nemá co říci k nejazykovým skutečnostem⁹⁹⁹ (i když by Derrida řekl, že vše je „jazykové“), neboť není sama o sobě pozitivní, ruší pátrání po referentech a označovaném. Jinými slovy tím, že zrušila kontakt se skutečností (s níž nepočítá) a zabývá se pouze strukturami značení, řekněme na úrovni vědomí a z pozice „já“, neprodukuje sama o sobě žádný původní význam (tj. nemluví o referentech empirické skutečnosti, jak patří mezi tradiční cíle disciplíny), pouze tvoří protipól nějakému jinému konceptu, diferencně se vymezuje vůči již existujícímu významu. Tato „odvrácená“ či anti-epistemologická část dekonstrukce tedy nemůže sloužit zájmům historika umění sama o sobě: chtěl-li by ji aplikovat jako samostatnou metodu například na nějaké dosud nepopsané dílo (pokládá si cíle na způsob formální analýzy), bylo by jeho očekávání čirým paralogismem. K tomuto úkolu nemá anti-epistemologický popis co říci. Vizuální objekt sám o sobě nemá tak artikulovanou a rozlišenou vnitřní logiku jako jazyk, nedají se v něm hledat nějaké přesně rozlišené kontradikce. Jiná situace ovšem nastává, je-li vizuální objekt konceptualizovaný: historik umění by si musel vytvořit nějaký pracovní, třeba i jen vnitřní „hlas“, který by předříkával tradiční artikulaci formální analýzy. Na něj by již

⁹⁹⁹ Stephen Mellville také zdůrazňuje, že dekonstrukci lze aplikovat pouze na skutečnosti diskursivní povahy. (Stephen MELVILLE, „Color has not yet been named. Objectivity in Deconstruction“, in: BRUNETTE/WILLS 1994, 38). Stejnou tezi prosazují i další, například Geoffrey Bennington: „*Dekonstrukce není v objektech, ale objekty jsou v dekonstrukci*“ (Andreas PAPADAKIS / Catherine COOKE / Andrew BENJAMIN (ed.), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Rizzole, 1989, 76).

radikální proti-hlas mohl reagovat a poukázat na jeho teoretické a jiné předpoklady. Asi by zpochybnil cíle dějin umění, jejich otázky a zasazení v estetickém historismu, jak to udělal Preziosi, nebo by napadal koncepty jako pozadí, hlavní motiv, naučené vidění vztahů v obraze, specifické režimy vidění apod.

Proti-hlas, který popisují umělecko-historické metodologické příručky, se tedy sám o sobě ukazuje pro běžný provoz jako nepoužitelný. Nezajímají ho cíle typické pro dějiny umění (atribuce, hledání významů minulostí apod.), neumí mluvit o díle jako o objektu mimo vědomí. Proti-hlas je totiž vždy „parazitem“,¹⁰⁰⁰ žije jako neoddelitelná opozice a radikální zpochybnění tradičního, a chce ukázat, že takovéto zpochybnění je možné. Dekonstruktivní přístup je tedy bytostně podvojný: nese v sobě jak tradiční přístup historika umění (jakákoli užívaná metoda – všechny vznikly v režimu metafyziky přítomnosti), tak buduje této pozici novou proti-pozici, která však musí být ve svém anti-epistemologickém rámci stejně smysluplná a validní jako původní pozice, nemůže se jím stát kdejaký nonsens. Koncepty dějin umění, založené na metafyzice přítomnosti,¹⁰⁰¹ se v tomto paralelním anti-světě v podstatě ruší a ukazují se jako konstrukty. Ve výsledku však dekonstrukce bere oba tyto „světy“ jako nerozhodnutelné či komplementární, tj. rovnocenně platné a smysluplné, napomáhající celkovému porozumění. Proto, jak se domnívám, má projekt dekonstrukce pro dějiny umění celkový význam spíše řekněme filosofický nebo etický: přináší do samého středu umělecko-historického myšlení rámec indécibilité. Ten skýtá možnost uplatnění, jak navrhoval Derrida, na jakékoli protichůdné a přitom ve svém výkladovém rámci stejně validní výklady či popisy, přičemž ukázání toho druhého může oborový diskurs obohatit v jeho celkovém porozumění. Proto Derrida neustále přibírá do svých textů nějaké další hlasy, které mají co říct: takto se snaží připojit k přísně filosofickému diskursu i hlas literární, a tím přispět k plnohodnotnějšímu náhledu na skutečnost.

Jsem proto přesvědčena, že zásadní přínos dekonstrukce dějinám umění spočívá v přizvání k otevřenějšímu myšlení, a nikoli v příspěvku k ryze umělecko-historickým problémům: dekonstrukce v tomto smyslu nemá co říci Schapirovi v tom, zda je jeho interpretace správná, zda zobrazené boty patřily kdysi Van Goghovi, venkovance nebo třeba Gauginovi, může mu jen říci, že je možné se na tento samý obraz podívat i z jiného, a přitom rovnocenně pravdivé perspektivy, uzнат možnost jiného průhledu k témuž, a z ontologického hlediska vidět v obraze něco jiného. Dekonstrukce tedy Schapiroa zve,

¹⁰⁰⁰ DERRIDA 1988, 19, 23, 32 etc.

¹⁰⁰¹ PREZIOSI 1989, 16.

aby pochopil smysl Heideggerova textu a uznal ho za stejně platný popis, rovnocenný jeho vlastnímu, uměleckohistorickému popisu. Aplikace nerozhodnutelnosti by šla patrně přenést i do intradisciplinárních konfliktů, ovšem s velikou obezřetností. Muselo by se jednat skutečně o neslučitelný popis stejného v různých průhledech či výkladových rámcích, a nikoli stejných (například spor o dataci nebo místo původu uměleckého díla).

„Etický“ rozměr dekonstrukce proto spařuji v nastolení jisté skromnosti. Podvojně myšlení má vést k uvědomování, že náš obor je dílem rozhodnutí, vůle a zájmu, nastolením určitých pravidel, které jsou plně smysluplné, ovšem nikoli absolutní. Stále je bude z druhé strany zpochybňovat nějaká jiná možnost pravidel. Vždy tu bude „neredukovatelná ztráta“ a možnost „jiného“.

Otevřené myšlení „jiného“ však nakonec může přispět i k pozitivnímu výsledku, může vést k vícestrannému porozumění. Pokud si historik umění bude všimát i jiných diskursů, které se dějinami umění nějak střetávají, může vést například k novým liniím zkoumání a novým průhledům k uměleckému dílu. Heideggerova interpretace bot by mohla vést k úvahám, co Heidegger myslí „výjimečným“ uměleckém dílem, v němž se děje *aletheia* a jsoouco je ukázáno v celku, ve hře soupeření světa a země. Historik umění by si tak mohl například položit otázky: jakou hodnotu myslí Heidegger onou výjimečností? Proč se nepokusit o takové hodnotové promýšlení výjimečných děl podle toho měřítko? Jaká zvláštní kvalita stojí za tím, že umělecké dílo prolamuje skutečnost natolik, že odkrývá něco jsoouco v celku, co by se jinak neukázalo? V čem je „vynikající“ umělecké dílo odlišné od pouhého uměleckého díla? Nejsou snad všechna umělecká díla vystavená v galeriích „vynikající“?

Takový podnik by si však vyžadoval zásadní a náročné mezioborové průniky, a především pak nadprůměrné historiky umění, kteří by byli schopni povystoupit ze své role. Nemusel by být nijak zrcadlově podobný Derridovu textu *Réstitutions*, který je jistě poněkud radikální aplikací, a to navíc aplikací v první řadě filosofa, jenž rád provokuje filosofii literárním stylem. Je podobný spíše cvičení v otevírání mysli různým podnětům, živým prouděním konceptů a nápadů, které jsou hned v zápětí následovány svými „jinými“.

Co se týče praktického využití dekonstruktivní kritiky na diskurs dějin umění, jak jej známe, mohla by se aplikovat při kritice předešlých interpretací uměleckého díla v úvodu práce a analyzovat jejich předpoklady. Dekonstrukce dále – dle mého návrhu „filosoficko-etické“ implikace – prosazuje pokornější rétoriku, která si je vědoma

„neredukovatelné ztráty“. Za jiný důsledek by se dal považovat prostor k větší volnosti a experimentování, což je z hlediska běžné praxe implikace značně problematická: volnost náleží jen vynikajícím myslitelům, v opačném případě může vést naopak k vyprázdnění smyslu a nepokoře, ztrácející ze zřetele zodpovědnost vůči původnímu hlasu. K podobnému volnějším myšlení v rámci dějin umění, nasměrovanému k poněkud jiným cílům, než jaké propagují tradiční dějiny umění, volá například James Elkins. Jeho apel má rovněž, řekněme, etický náboj: disciplína je podle něj až příliš svázána svými historickými cíli. Z uměleckých děl se tak vytrácí život a divák už před obrazem nic necítí.¹⁰⁰²

Závěrečná úvaha je čistě mojí osobní vizí projektu vpuštění dekonstrukce do dějin umění v jejích zásadních momentech, je mojí představou o její nejčistší možné aplikaci (nikoli jak bych si přála, ale jak mi napovídají texty). Podvojnost považuji za nejpodstatnější rys tohoto projektu, jenž byl přesto v uměleckohistorických textech opomíjen. Nemluvnost dekonstrukce vůči vizuálnímu objektu a kritický hlas vůči jazykovému pokládám za její další významnou vlastnost. Třetí rys je zároveň jejím celkovým prostředím, které do dějin umění nutně vnáší: je jím rámeček nerozhodnutelnosti. Ten s sebou nese výzvu, aby se dějiny umění staly „neredukovatelně neúplné, a zároveň neredukovatelně bohaté“¹⁰⁰³ a mohly tak soustředěněji přijmout, že skutečnost a umělecké dílo jsou nekonečně složité.

¹⁰⁰² James ELKINS, *Proč lidé pláčou před obrazy. Příběhy lidí, které obrazy dojaly k slzám*, Praha: Academia, 2007.

¹⁰⁰³ PLOTNITSKY 1994, 9.

VI Použitá literatura

Primární literatura:

ADAMS 2009 — ADAMS Laurie Schneider, *The Methodologies of Art. An Introduction*, Second Edition, New York / Boulder, CA: Westview Press, 2009

BAL 2001 — BAL Mieke, *Looking in. The Art of Viewing*. With an introduction by Norman Bryson, Amsterdam: G & B Arts International, 2001

BAL 1999 — BAL Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press, 1999

BAL 1991 — BAL Mieke, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991

BLOOM/ DE MAN/ DERRIDA/ HARTMAN/ MILLER 1979 — BLOOM Harold / DE MAN Paul / DERRIDA Jacques / HARTMAN Geoffrey / MILLER J. Hillis, *Deconstruction and Criticism*, London/ Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979

BRUNETTE/WILLS 1994 — BRUNETTE Peter / WILLS David (ed.): *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, Cambridge / New York / Oakleigh: Cambridge University Press, 1994

BRYSON 1989 — BRYSON Norman, „Art in Context“, in: Ralph COHEN (ed.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville : University of Carolina Press, 1989

BRYSON 1988 — BRYSON Norman (ed.), *Calligram. Essays on New Art History from France*, Cambridge / New York / Melbourne: Cambridge University Press, 1988

BRYSON 2008 — BRYSON Norman, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London: Reaktion Books, 2008

BRYSON 1988 — BRYSON Norman, „The Gaze in the Expanded Field“, in: FOSTER Hal (ed.), *Vision and Visuality*, New York: The New Press, 1988

BRYSON/BAL 1991 — BRYSON Norman / BAL Mieke, Semiotics and Art History, in: *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2., 1991

BRYSON/HOLLY/ MOXEY 1994 — BRYSON Norman / HOLLY Michael Ann / MOXEY Keith (eds.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Middletown: Wesleyan University Press, 1994

BRYSON/HOLLY/MOXEY 1991 — BRYSON Norman / HOLLY Michael Ann / MOXEY Keith (eds.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Cambridge / Malden: Polity Press, 1991

BURGIN 1996 — BURGIN Victor, *In Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1996

BURGIN 2010 — BURGIN Victor, *Situational Aesthetics. Selected Writings by Vicotr Burgin*, Alexander Streitbergerd (ed.), Leuven: Leuven University Press, 2010

BURGIN 1986 — BURGIN Victor, *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Macmillan: Basingstoke, 1986

- CRIMP 1993 — CRIMP Douglas, *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993
- D'ALLEVA 2005 — D'ALLEVA Anne, *Methods and Theories of Art History*, London: Laurence King Publishing Ltd, 2005
- DERRIDA 1992 — DERRIDA Jacques, *Acts of Literature* (edited by Derek Attridge), New York / London: Routledge, 1992
- DERRIDA 1967a — DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris: Les éditions de minuit, 1967
- DERRIDA 1986 — DERRIDA Jacques, *Glas*, Lincoln / London: University of Nebraska, 1986
- DERRIDA 1962 — DERRIDA Jacques, *Introduction* (et traduction) à *L'origine de la géométrie de E. Husserl*, Paris: Presses universitaires de France, 1962
- DERRIDA 1972a — DERRIDA Jacques, *La dissémination*, Paris: Édition du Seuil, 1972
- DERRIDA 2005 — DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture*, Manchecourt: Flammarion, 2005
- DERRIDA 1967c — DERRIDA Jacques *La voix et le phénomène*, Paris: Presses universitaires de France, 1967
- DERRIDA 1967b — DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris: Édition de Seuil, 1967
- DERRIDA 1990 — DERRIDA Jacques, *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, Paris: Presses Universitaires de France, 1990
- DERRIDA 1988 — DERRIDA Jacques, *Limited Inc*, Evaston, IL: Northwestern University Press, 1988
- DERRIDA 1982 — DERRIDA Jacques, *Margins of Philosophy*, Chicago 1982
- DERRIDA 1990a — DERRIDA Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris: Gallimard, 1990
- DERRIDA 1990b — DERRIDA Jacques, *Násilí a metafizika*, Praha: Filosofia 2002
- DERRIDA 1972b — DERRIDA Jacques, *Positions*, Paris: Édition de Minuit, 1972
- DERRIDA 1998 — DERRIDA Jacques, *Right of Inspection*, New York: Monacelli Press Inc., 1998
- DERRIDA 1978 — DERRIDA Jacques, *Spurs. Nietzsche's Styles, Éperons. Les styles de Nietzsche*, Chicago / London: The University of Chicago Press, 1978
- DERRIDA 1993 — DERRIDA Jacques, *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*, Bratislava: Archa, 1993
- DERRIDA 2001 — DERRIDA Jacques, *Tradice vědy a skrývání smyslu*, Praha: Oikoymenh, 2001
- DERRIDA 2003 — DERRIDA Jacques: *Víra a vědění. Století a odpuštění (rozhovor Michela Wievorky s Jacquesem Derridou)*, Praha 2003
- ELKINS 2005 — ELKINS James, *Master Narratives and their Discontents*, New York / London: Routledge, 2005

- ELKINS 2000 — ELKINS James, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts. Art History as Writing*, New York / London: Routledge, 2000
- FOSTER/KRAUSS/BOIS/BUCHLOH 2007 — FOSTER Hal / KRAUSS Rosalind / BOIS Yves-Alain / BUCHLOH Benjamin H. D., *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Slovart: Praha, 2007
- HARRIS 2006 — HARRIS Jonathan, *Art History. The Key Concept*, London / New York: Routledge, 2006
- HARRISON/WOOD 1992 — HARRISON Charles / WOOD Paul, *Art in Theory 1900–1990. An Antology of Changing Ideas*, Oxford / Cambridge, 1992
- HOLLY 2007 — HOLLY Michael Ann, „Interventions. The Melancholy Art“, in: *Art Bulletin*, March 2007
- HOLLY 1996 — HOLLY Michael Ann, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca: Cornell University Press, 1996
- KEMAL/GASKELL 1991 — KEMAL Salim / GASKELL Ivan (ed.): *The Language of Art History* (Cambridge Studies in Philosophy and the Arts), Cambridge / New York / Melbourne: Cambridge University Press, 1991
- KRAUSS 1984 — KRAUSS E. Rosalind, „A Note on Photography and the Simulacral“, in: *October*, Vol. 31, 1984
- KRAUSS 1999a — KRAUSS E. Rosalind, *Bachelors*, Cambridge / London: The MIT Press, 1999
- KRAUSS 1999b — KRAUSS E. Rosalind, „Optické nevědomí“, in: *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Sestavil a přeložil Tomáš Pospiszyl, Praha: OSVU, 1998
- KRAUSS 1982 — KRAUSS E. Rosalind, „Photography’s Discursive Spaces“, in: *Art Journal*, Vol. 42, No. 4, The Crisis in the Discipline, 1982
- KRAUSS 1985 — KRAUSS E. Rosalind, „Sculpture in the Expanded Field“, in: FOSTER Hal (ed.), *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, 1985
- KRAUSS 1988 — KRAUSS E. Rosalind, The Impulse to See, in: FOSTER Hal (ed.), *Vision and Visuality*, New York: The New Press, 1988
- KRAUSS 1994 — KRAUSS E. Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge / London: The MIT Press, 1994
- KRAUSS 1986 — KRAUSS E. Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge / London: The MIT Press, 1986
- MITCHELL 1986 — MITCHELL W. J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago / London: The University of Chicago Press, 1986
- MITCHELL 1996 — MITCHELL W. J. T., „What do Pictures Really Want?“, in: *October*, Vol. 77, The MIT Press, 1996
- MITCHELL 2007 — MITCHELL W. J. T., „Dead Again“, in: *Critical Inquiry. The Late Derrida*, Vol. 33, No. 2 (Winter), 2007

MELVILLE 1986 — MELVILLE Stephen W., *Philosophy Beside Itself. On Deconstruction and Modernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986

MINOR 1994 — MINOR Vernon Hyde, *Art History's History*, New Jersey: Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1994

MOXEY 1986 — MOXEY Keith, „Panofsky's Concept of ‚Iconology‘ and the Problem of Interpretation in the History of Art“ in: *New Literary History*, Vol. 17, No. 2, Interpretation and Culture, 1986, 265–274.

MOXEY 2001 — MOXEY Keith, *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*, Ithaca / London: Cornell University Press, 2001

MOXEY 1994 — MOXEY Keith, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca / London: Cornell University Press, 1994

MURRAY 2003 — MURRAY Chris (ed.), *Key Writers on Art. The Twentieth Century*, London / New York: Routledge, 2003

OWENS 1992 — OWENS Craig, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1992

OWENS 1985 — OWENS Craig, „The Discourse of the Others. Feminists and Postmodernism,“ in: FOSTER Hal (ed.), *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, 1985

POOKE/NEWALL 2008 — POOKE Grant / NEWALL Diana, *Art History. The Basics*, London / New York: Routledge, 2008

PREZIOSI 1998 — PREZIOSI Donald, *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford History of Art, Oxford / New York: Oxford University Press, 1998

PREZIOSI 1989 — PREZIOSI Donald, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, London / New Haven: Yale University Press, 1989

SCHAPIRO 2009 — SCHAPIRO Meyer, „The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh“, in: PREZIOSI Donald (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, New York: Oxford University Press, 2009

SMITH/WILDE 2002 — SMITH Paul / WILDE Carolyn (ed.), *A Companion to Art Theory*, Oxford: Blackwell, 2002

Sekundární literatura:

AJVAZ 2007 — AJVAZ Michal, *Znak, sebevědomí a čas. Dvě studie o Derridově filosofii*, Praha: Filosofia, 2007

ALBERTI 1947 — ALBERTI Léon Battista, *O malbě – O soše*, Praha: Nakladatelství Vladimíra Žikeše, 1947

ARNOLD 2010 — ARNOLD Dana, *Art History. Contemporary Perspectives on Method*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2010

- BAKOŠ 2000 — BAKOŠ Ján, *Štyry trasy metodológie dejín umenia*, Bratislava: Veda / Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2000
- BAL 1996 — BAL Mieke, „Signs in Painting“, in: *Art Bulletin* 78, No. 1, March, 1996
- BAL/ CREWE/ SPITZER 1999 — BAL Mieke / CREWE Jonathan / SPITZER Leo, *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover / London: University Press of New England, 1999
- BAL/ VRIES 1999 — BAL Mieke / VRIES Hent de (eds.), *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*, Stanford, California: Stanford University Press, 1999
- BARRELL 1980 — BARRELL John, *The Dark Side of the Landscape. The Rural Poor in English Painting 1730–1840*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980
- BARTHES 1997 — BARTHES Roland, *Kritika a pravda*, Praha / Liberec: Dauphin, 1997
- BARTHES 1977 — BARTHES Roland, „Rhetoric of the Image“, in: *Image-Music-Text*, New York: Hill and Wang, 1977
- BARTHES 1994 — BARTHES Roland, *Světlá komora. Vysvětlivka k Fotografii*, Bratislava: Archa, 1994
- BAXANDALL 1971 — BAXANDALL Michael, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*, Oxford: The Clarendon Press, 1971
- BAXANDALL 1988a — BAXANDALL Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A primer in the social history of pictorial space*, Oxford / New York: Oxford University Press, 1988
- BAXANDALL 1988b — BAXANDALL Michael, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven / London: Yale University Press, 1988
- BELTING 2000 — BELTING Hans, *Konec dějin umění*, Praha: Mladá fronta, 2000
- BENNINGTON/ DERRIDA 1993 — BENNINGTON Geoffrey / DERRIDA Jacques, *Jacques Derrida*, Chicago / London: The University of Chicago Press, 1993
- BERMAN 1988 — BERMAN Art, *From the New Criticism to Deconstruction. The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*, Chicago: University of Illinois Press, 1988
- BERNET/ KERN/ MARBACH 2004 — BERNET R./ KERN I./ MARBACH E., *Úvod do myšlení Edmunda Husserla*, Praha: Oikoymenh, 2004
- BERNSTEIN 1992 — BERNSTEIN J. M., *The Fate of Art, Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992
- BLECHA 1996 — BLECHA Ivan, *Husserl*, Olomouc: Votobia, 1996
- BLOOM/ DE MAN/ DERRIDA/ HARTMAN/ MILLER 1979 — BLOOM Harold / DE MAN Paul / DERRIDA Jacques / HARTMAN Geoffrey / MILLER J. Hillis, *Deconstruction and Criticism*, London/ Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979
- BOIME 1971 — BOIME Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London / New York: Phaidon, 1971

- BRADLEY 2008 — BRADLEY Arthur, *Derrida's Of Grammatology*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008
- BURGIN 2004 — BURGIN Victor, *The Remembered Film*, London: Reaktion Books, 2004
- CAPUTO 1997 — CAPUTO John D., *Deconstruction in a Nutshell. A Conversation with Jacques Derrida*, edited with a commentary, New York: Fordham University Press, 1997
- CARRIER 2006 — CARRIER David, *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*, Durham / London: Duke University Press Books, 2006
- CARRIER 1997 — CARRIER David, *Principles of Art History Writing*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997
- CARRIER 2001 — CARRIER David, *Worlds Art History as Its Objects*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2009
- CARRIER 2001 — CARRIER David, *Writing about Visual Art*, New York: Alleworth Press, 2001
- CARROL 1956 — CARROL John, *Language, Thought and Reality. Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, Cambridge, Massachusetts: Technology Press of MIT, 1956
- CAZEAUX 2000 — CAZEAUX Clive (ed.), *The Continental Aesthetics Reader*, London / New York: Routledge, 2000
- CEJNAR Pavel/ DUŠEK Miloslav, „Kvantové hlavolamy I.–V.“ in: *Vesmír* 77/129, 1998/3, *Vesmír* 77/189, 1998/4, *Vesmír* 77/272, 1998/5, *Vesmír* 77/333, 1998/6, *Vesmír* 77/393, 1998/7
- CLARK 2001 — CLARK Timothy (ed.), *Martin Heidegger. Routledge Critical Thinkers*, London / New York: Routledge, 2001
- CLARK 2001 — CLARK Timothy, *Martin Heidegger. Routledge Critical Thinkers, Essential Guides for Literary Studies*, London / New York: Routledge, 2001
- CLARK 1982 — CLARK Timothy James, *Image and People. Gustav Courbet and the 1848 Revolution*, London: Thames and Hudson, 1982
- CLARK 1974 — CLARK Timothy James, „The Conditions of Artistic Creativity“, In: *Times Literary Supplement*, May 24, 1974
- COHEN 2001 — COHEN Tom (ed.), *Derrida and the Humanities. A Critical Reader*, Cambridge / New York / Melbourne / Madrid / Cape Town / Singapore / São Paulo: Cambridge University Press, 2001
- CRIMP 1988 — CRIMP Douglas (ed.), *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, MIT Press, 1988
- CRIMP 1990 — CRIMP Douglas, *AIDS Demo Graphics*. Seattle: Bay Press, 1990
- CRIMP 2002 — CRIMP Douglas, *Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002
- CULLER 1997 — CULLER Jonathan, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford / New York: Oxford University Press, 1997

- CULLER 1982 — CULLER Jonathan, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca / New York: Cornell University Press, 1982
- CULLER 1981 — CULLER Jonathan, *The Pursuit of Signes*, London / New York: Routledge, 1981
- DAMISCH 2002 — DAMISCH Hubert, *A Theory of /Cloud/. Toward a History of Painting*, Chicago/ London: Stanford University Press, 2002
- DAMISCH 1994 — DAMISCH Hubert, *The Origin of Perspective*, Cambridge, Massachusetts / London: The MIT Press,
- DAVIES/HIGGINS/HOPKINS/STECKER/COOPER 2009 — DAVIES S. / HIGGINS K. M. / HOPKINS R. / STECKER R. / COOPER D. E. (ed.), *A Companion to Aesthetics*, Oxford: Blackwell, 2009
- DAVIES 1995a — DAVIES Whitney, *A General Theory of Visual Culture*, Princeton: Princeton University Press, 2011
- DAVIES 1995b — DAVIES Whitney, *Drawing the Dream of the Wolves. Homosexuality, Interpretation, and Freud's Wolf Man*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1995
- DAVIES 1996a — DAVIES Whitney, *Pacing the World: Construction in the Sculpture of David Rabinowitch*, Cambridge: Harvard University Art Museums/Harvard University Press, 1996
- DAVIES 1996b — DAVIES Whitney, *Replications. Archeologies, Art History, Psychoanalysis*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1996
- DE MAN 1971 — DE MAN Paul, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971
- DE MAN 2002 — DE MAN Paul, *The Resistance to Theory*, London / Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002
- DEEPWELL 1991 — DEEPWELL Katy, „Review on Bryson's Calligram,“ in: *Textual Practice*, Vol. 5, No. 2, 1991
- DIKOVITSKAY 2005 — DIKOVITSKAY Margaret, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge / London: The MIT Press, 2005
- DOSSE 1997 — DOSSE Françoise, *History of Structuralism. Volume 2. The Sign Sets, 1967–Present*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press, 1997
- DREYFUS/WRATHALL 2002 — DREYFUS Hubert / WRATHALL Mark (ed.) Heidegger Reexamined. Volume 3 – Art, Poetry, and Technology, New York / London: Routledge, 2002
- DÜTTMANN 1991 — DÜTTMANN Alexander García, *Rien a voir: Radicalité d'une déconstruction*, in: Dossier. Art et phénoménologie. La part de l'oeil (réalisé pas Eliane Escoubas), Bruxelles: Part de l'Oeil, 1991
- DVOŘÁK 1963 — DVOŘÁK Max, *Umění jako projev ducha*, Praha: Jan Laichter, 1936
- DZEPAROVSKY 2004 — DZEPAROVSKY Ivan, *Van Gogh's Tight Shoes. Derrida Unshoes Heidegger and Shapiro*, in: *Journal of Politics, Gender, and Culture*, Vol. III, No. 2, Winter 2004

- ELKINS 2007 — ELKINS James, *Proč lidé pláčou před obrazy. Příběhy lidí, které obrazy dojaly k slzám*, Praha: Academia, 2007
- ELKINS 2000 — ELKINS James, *What Painting is? How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*, New York / London: Routledge, 2000
- ELKINS 2002 — ELKINS James, *Stories of Art*, London / New York: Routledge, 2002
- ELKINS 2008 — ELKINS James (ed.), *The State of Art Criticism*, New York / London: Routledge, 2008
- FABRI 2008 — FABRI Lorenzo, *The Domestication of Derrida. Rorty, Pragmatism and Deconstruction*, London / New York: Continuum International Publishing Group, 2008
- FELPERIN 1988 — FELPERIN Howard, *Beyond Deconstruction. The Uses and Abuses of Literary Theory*, Oxford / New York / Toronto: Oxford University Press, 1988
- FERNIE 1995 — FERNIE Eric (ed.), *Art History and its Methods. A Critical Anthology*, London / New York: Phaidon Press Limited, 1995
- FEYNMAN 2001 — FEYNMAN, Richard P. *O povaze fyzikálních zákonů*, Praha: Aurora, 2001
- FOLSE 1985 — FOLSE Henry J., *The Philosophy of Niels Bohr, The Framework of Complementarity*, Amsterdam Oxford/ New York/ Tokyo: North Holland, 1985
- FOUCAULT 2002 — FOUCAULT Michel, *Archeologie vědění*, Praha: Herrmann & synové, 2002
- FOUCAULT 1994 — FOUCAULT Michel, *Diskurs, autor, genealogie. Tři studie*, Praha: Svoboda 1994
- FOUCAULT 2000 — FOUCAULT Michel, *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*, Praha: Dauphin, 2000
- FOSTER 2010 — FOSTER Hal, „Co je nového na avantgardě?“, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 8, 2010
- FOSTER 2006 — FOSTER Hal, *Prosthetic Gods*, Cambridge, Massachusetts / London, England: MIT Press, 2006
- FOSTER 1996 — FOSTER Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts / London, England: MIT Press, 1996
- GADAMER 2010 — GADAMER Hans-Georg, *Pravda a metoda. Nárys filosofické hermeneutiky*, Praha: Triáda, 2010
- GASCHÉ 1997 — GASCHÉ Rodolphe, *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge, Massachusetts/ London, England: Harvard University Press, 1997
- GEERTZ 1962 — GEERTZ Clifford, „The Growth of Culture and the Evolution of Mind“, in: SHER Jane (ed.), *Theories of the Mind*, New York: Free Press of Glencoe, 1962
- GILBERT-ROLFE 1999 — GILBERT-ROLFE Jeremy, *Beauty and the Contemporary Sublime. Aesthetics Today*, New York: Allworth Press, 1999

- GILBERT-ROLFE/BRYSON 1995 — GILBERT-ROLFE Jeremy / BRYSON Norman, *Beyond Piety: Critical Essays on the Visual Arts, 1986–1993*, Cambridge: Cambridge Studies in New Art History and Criticism, Cambridge University Press, 1995
- GOODMAN 1968 — GOODMAN Nelson, *Langueges of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968
- GRIBBIN 2001 — GRIBBIN John, *Schrödingerova kotata, Pátrání po skutečnosti*, Praha: Columbus, 2001
- HARLAND 1987 — HARLAND Richard, *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*, London / New York: Methuen, 1987
- HARRIES 2009 — HARRIES Karsten, *Art Matters. A Critical Commentary on Heidegger's 'The Origin of the Work of Art'*, New York: Springer, 2009
- HARRIS 2001 — HARRIS Jonathan, *The New Art History. A Critical Introduction*, London / New York: Routledge, 2001
- HARRISON/WOOD 1992 — HARRISON Charles / WOOD Paul, *Art in Theory 1900–1990. An Antology of Changing Ideas*, Oxford / Camebridge, 1992
- HEIDEGGER 1988 — HEIDEGGER Martin, *Basic problems in Phenomenology*, Translation, Traduction, and Lexicon by Albert Hofstadter, Bloomington: Indiana University Press, 1988
- HEIDEGGER 2002 — HEIDEGGER Martin, *Bytí a čas*, Praha: Oikoymenh, 2002
- HEIDEGGER 1977 — HEIDEGGER Martin, *Gesamtausgabe, I. Abteilung. Veröffentlichte Schriften 1914–1970*, Band 5 – *Holzwege*, uspořádal Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977
- HEIDEGGER 1993 — HEIDEGGER Martin, *O pravdě a Bytí*, Praha: Mladá fronta, 1993
- HEIDEGGER 1968/9 — HEIDEGGER Martin, *Zrození uměleckého díla*, překlad Irena Michňáková, *Orientece*, 1968–69
- HEIDEGGER/ KRELL 1978 — HEIDEGGER Martin/ KRELL David Farell, *Basic writings. from Being and time (1927) to The Task of Thinking (1964)*, London: Routledge, 1978
- HILL 2007 — HILL Leslie, *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida*, Cambridge / New York / Melbourne / Madrid / Cape Town / Singapore / Sao Paolo: Cambridge University Press, 2007
- HOBSON 1998 — HOBSON Marian, *Jacques Derrida. Opening Lines*, London / New York, Routledge, 1998
- HOLLAND 1997 — HOLLAND Nancy J. (ed.), *Feminist Interpretations of Jacques Derrida*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997
- HOY 2005 — HOY David Couzens, *Critical Resistance. From Poststructuralism to Post-Critique*, Cambridge, Massachusetts / London, England: The MIT Press, 2005
- HUNT 1989 — HUNT Lynn, *The New Cultural History. Essays Studies On the History of Society and Culture*, Berkley / Los Angeles: University of California Press, 1989
- HUSSERL 1996 — HUSSERL Edmund, „Příloha III, ke kapitole 9a“, in: *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*, Praha: Academia, 1996

HUSSERL 1995 — HUSSERL Edmund, *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*, Praha: Ježek, 1995

JAY 1998 — JAY Martin, *Cultural Semantics. Keywords of Our Time*, Amherst, Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1998

JOHNSON 1993 — JOHNSON Christopher, *System and Writing in the Philosophy of Jacques Derrida*, Cambridge/ New York / Melbourne/ Madrid/ Cape Town/ Singapore/ Sao Paulo : Cambridge University Press, 1993

JOSEPH 2002 — JOSEPH John Earl, *From Whitney to Chomsky. Essays in the History of American Linguistics*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002

KAMUF 1991 — KAMUF Peggy (ed.), *A Derrida Reader. Between the Blinds*, New York: Columbia University Press, 1991

KANT 1975 — KANT Immanuel, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon, 1975,

KATES 2005 — KATES Joshua, *Essential History. Jacques Derrida and the Development of Deconstruction*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2005

KESNER 2005 — KESNER Ladislav, *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany: H&H, 2005

KOCKELMANS 1986 — KOCKELMANS Joseph, *Heidegger on Art and Art Works*, Dordrecht: M. Nijhoff, *Phaenomenologica* 99, 1986

KOŽMÍN 1998 — KOŽMÍN Zdeněk, *Smysl dekonstrukce. Derridovské průřezy*, Brno: Masarykova univerzita, 1998

KRELL 2000 — KRELL David Farrell, *The Purest of Bastards. Works of Mourning, Art and Affirmation in the Thought of Jacques Derrida*, University Park (Pennsylvania): The Pennsylvania State University Press, 2000

KRISTEVA 1969 — KRISTEVA Julia, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969

KUHN 1970 — KUHN Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press, 1970

LAWLOR 2002 — LAWLOR Leonard, *Derrida and Husserl, The Basic Problem of Phenomenology*, Bloomington: Indiana University Press, 2002

LEITCH 1983 — LEITCH Vincent B.: *Deconstructive criticism. An Advanced Introduction*, New York, 1983

LÉVASQUE/ MCDONALD 1982 — Claude LÉVASQUE / Christie MCDONALD (ed.), *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions*, Textes et débats avec Jacques Derrida, Montréal: Vld éditeur, 1982

LEWIS 2008 — LEWIS Michael, *Derrida and Lacan. Another Writing*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

- MARATTI 2005 — MARATTI Paola, *Genesis and Trace. Derrida Reading Husserl and Heidegger*, Stanford, California: Stanford University Press, 2005
- MARIN 1971 — MARIN Louis, *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Paris: Gallimard, 1971
- MARSHACK 1972a — MARSHACK Alexander, „Cognitive Aspects of Upper Paleolithic Engraving“, in: *Current Anthropology* 13, 1972
- MARSHACK 1970 — MARSHACK Alexander, *Notations dans les graveurs du Paléolithique supérieur*, Publications de l'Institut de Préhistoire de l'Université de Bordeaux, Bordeaux: Delmas, 1970
- MARSHACK 1976 — MARSHACK Alexander, „Some Implications of the Symbolic Evidence for the Origin of Language“, in: *Origins and Evolution of Language and Speech*, edited by Steven Harnad, Horst Steklis, Jane Lancaster, Annals of the New York Academy of Sciences, vol. 280, 1976
- MARSHACK 1972b — MARSHACK Alexander, *The Roots of Civilization*, New York: McGraw-Hill, 1972
- MENKE 1988 — MENKE Christoph, *The Sovereignty of Art. Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, Cambridge, Massachusetts / London, England: The MIT Press, 1988
- MENSCH 2001 — MENSCH James, *Derrida-Husserl. Towards a Phenomenology of Language*, The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy, Noesis Press, 2001
- MICHALOVIČ/MINÁR 1997 — MICHALOVIČ Peter / MINÁR Pavol: *Úvod do štrukturalizmu a post-štrukturalizmu*, Bratislava 1997
- MICHALOVIČ/ZUSKA 2009 — MICHALOVIČ Peter / ZUSKA Vlastimil, *Znaky, obrazy a stíny slov. Úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009
- MITCHELL 1974 — MITCHELL W. J. T. (ed.), *The Language of Images*, Chicago / London: The University of Chicago Press, 1974
- MORLEY/CHEN 1996 — MORLEY David / CHEN Kuan Hsing (eds.), *Stuart HALL. Critical Dialogues in Cultural Studies*, London / New York: Routledge, 1996
- MUKAŘOVSKÝ 1966 — MUKAŘOVSKÝ Jan, *Studie z estetiky*, Praha, 1966
- MUKAŘOVSKÝ 2008 — MUKAŘOVSKÝ Jan, *Umělecké dílo jako znak. Z univerzitních přednášek 1936–1939*, Praha: Ústav pro českou literaturu, 2008
- MULVAY 1989 — MULVAY Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Visual and Other Pleasures*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1989
- NAAS 2003 — NAAS Michael, *Taking on the Tradition. Jacques Derrida and the Legacies of Deconstruction*, Stanford, California: Stanford University Press, 2003
- NELSON/SCHIFF 2004 — NELSON Robert S. / SCHIFF Richard (ed.), *Kritické pojmy dejín umenia*, Bratislava: Slovart, 2004
- NIALL 2004 — NIALL Lucy, *A Derrida Dictionary*, Oxford/ Malden/ Carlton : Blackwell Publishing, 2004

- NORRIS 1991 — NORRIS Christopher, *Deconstruction Theory and Practice*, London / New York: Routledge, 1991
- NORRIS 2010 — NORRIS Christopher, *The Deconstructive Turn. Essays in the Rhetoric of Philosophy*, New York: Routledge, 2010
- PANOFSKY 1981 — PANOFSKY Erwin, *Význam ve výtvarném umění*, Praha: Odeon, 1981
- PAPADAKIS 1989 — PAPADAKIS Andreas / COOKE Catherine / BENJAMIN Andrew (ed.), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Rizzole, 1989
- PETŘÍČEK 2009 — PETŘÍČEK Miroslav, *Myšlení obrazem*, Praha: Hermann & synové, 2009
- PETŘÍČEK 1993 — PETŘÍČEK Miroslav, *Myšlení o divadle II. Gadamer, Arendtová, Ricoeur, Derrida*, Praha: Hermann & synové, 1993
- PETŘÍČEK 1992 — PETŘÍČEK Miroslav: *Úvod do současné filosofie*, Praha: Hermann & synové, 1992
- PIERCE 1931–1958 — PIERCE Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols, edited by Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1931–1958
- PLOTNITSKY 1994 — PLOTNITSKY Arkady, *Complementarity. Anti-Epistemology after Bohr and Derrida*, Durhan – London: Duke University Press 1994
- PRADO 2003 — PRADO C. G., *A House Divided. Comparing Analytical and Continental Philosophy*, New York: Humanity Books, 2003
- PREZIOSI 2001 — PREZIOSI Donald, *Brain of the Earth's Body, Art, Museum and the Phantasms of Modernity*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press, 2001
- PREZIOSI 2006 — PREZIOSI Donald, *In the Aftermath of Art, Ethics, Esthetics, Politics*, New York, London: Routledge, 2006
- PUTNAM 1995 — PUTNAM Hilary, *Renewing Philosophy*, Cambridge: Harvard University Press, 1995
- RAPAPORT 1989 — RAPAPORT Herman, *Heidegger and Derrida. Reflections on Time and Language*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1989
- RAPAPORT 1997 — RAPAPORT Herman, *Is There Truth in Art?*, Ithaca / London: Cornell University Press, 1997
- REESE/BORZELLO 1986 — REESE A. L. / BORZELLO Frances, *The New Art History*, London: Camden Press, 1986
- REYNOLDS/ROFFE 2004 — REYNOLDS Jack / ROFFE Jonathan (ed.), *Understanding Derrida*, New York / London: Continuum, 2004
- RICHARDS 2008 — RICHARDS K. Malcolm, *Derrida Reframed. A Guide for the Arts Students*, London / New York: I. B. Tauris, 2008
- ROYLE 2003 — ROYLE Nicholas, *Jacques Derrida*, New York / London: Routledge, 2003

- SAPIR 1921 — SAPIR Edward, *Language. The Introduction to the Speech*, New York: Harcourt, Brace and company 1921
- SARUP 1993 — SARUP Madan, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, New York / London / Toronto / Sydney / Tokyo / Singapore: University of Georgia Press, 1993
- SAUSSURE 2007 — SAUSSURE Ferdinand de, *Kurz obecné lingvistiky*, Praha: Academia 2007
- SEDLÁČKOVÁ 2007 — SEDLÁČKOVÁ Marcela (ed.), *L'Influence de l'Oeuvre de Jacques Derrida sur la pensée contemporaine / Vliv Jacquesa Derridy na současné myšlení*. Sborník příspěvků přednesených na francouzsko-česko-slovenském kolokviu uspořádaném v Praze ve dnech 17.–18. března 2005 na počest Jacquesa Derridy, Praha: Filosofía, 2007
- SELDEN 2008 — SELDEN Raman, *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 8. From Formalism to Poststructuralism*, Cambridge / New York / Melbourne / Madrid / Cape Town: Cambridge University Press, 2008
- SCHAPIRO 1969 — SCHAPIRO Meyer, „On some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs,“ in: *Semiotica* I, 1969, No. 3
- SILVERMAN 1989 — SILVERMAN Hugh J. (ed.), *Continental Philosophy II. Derrida and Deconstruction*, New York / London: Routledge, 1989
- SILVERMAN 1994 — SILVERMAN Hugh J., *Textualities. Between Hermeneutics and Deconstruction*, London / New York: Routledge, 1994
- SMITH 2008 — SMITH Marquard, *Visual Culture Studies*, Los Angeles / London / New Delhi / Singapore: Sage Publications 2008
- STEINER 1981 — STEINER Wendy (ed.), *Image and Code*, Ann Arbor, Michigan: University of Michigan, 1981
- STOCKER 2006a — STOCKER Barry (ed.), *Jacques Derrida. Basic Writings*, London / New York: Routledge 2006
- STOCKER 2006b — STOCKER Barry (ed.), *Routledge Philosophy Guidebook to Derrida on Deconstruction*, London / New York: Routledge, 2006
- STROLL 2000 — STROLL Avrum, *Twentieth-century Analytic Philosophy*, New York: Columbia University Press, 2000
- SUKLA 2001 — SUKLA Ananta Charana (ed.), *Art and Representation: Contributions to Contemporary Aesthetics*, Westport, Connecticut / London: Praeger Publishers, 2001
- TAGG 1988 — TAGG John, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Basingstoke: Macmillan, 1988
- TRIFONAS/PETERS 2005 — TRIFONAS Peter Pericles / PETERS Michael E. (ed.), *Deconstructing Derrida. Tasks for the New Humanities*, New York / Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005
- ULMER 1985 — ULMER Gregory L., *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Derrida to Beuys*, Baltimore / London: John Hopkins University Press, 1985

- VAN DEN BRAEMBUSSCHE 2009 — VAN DEN BRAEMBUSSCHE Antoon, *Thinking Art. An Introduction to Philosophy of Art*, Brussels: Springer, 2009
- WALLACH 1998 — WALLACH Alan, *Exhibiting Contradiction. Essays on the Art Museum in the United States*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1998
- WALTERS Patrick / HEY Tony, *Nový Kvantový Vesmír*, Praha: Argo, 2005
- WELSCH 1994 — WELSCH Wolfgang: *Naše postmoderna*, Praha: Zvon, 1994
- WHITE 2010 — WHITE Hayden, *Tropika diskursu. Kulturně-kritické eseje*, Praha: Karolinum, 2010
- WIGLEY 1993 — WIGLEY Mark, *The Architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt*, Cambridge, Massachusetts / London: The MIT Press, 1993
- WOOD 1992 — WOOD David (ed.): *Derrida. A Critical Reader*, Oxford / Cambridge: Blackwell, 1992
- YOUNG 2001 — YOUNG Julian, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge / New York / Melbourne / Madrid: Cambridge University Press, 2001
- YOUNG 2004 — YOUNG Robert C., *White Mythologies*. Second Edition, London / New York: Routledge, 2004
- ZUIDERVAART 2004 — ZUIDERVAART Lambert, *Artistic Truth. Aesthetics, Discourse, and Imaginative Disclosure*, Cambridge / New York / Melbourne / Madrid / Cape Town / Singapore / Sao Paulo: Cambridge University Press, 2004

Internetové zdroje:

- HEIDEGGER 2003 — HEIDEGGER Martin, *Dílo a pravda*, překlad Ivan Chvatík, CFB-03-14/ CTS-03-15, 2003, <http://www.cts.cuni.cz/soubory/reporty/CTS-03-15.pdf>
- LANGDALE 2012 — LANGDALE Allan, „Linguistic Theories and Intellectual History in Michael Baxandall's Giotto and the Orators“, http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139142_en.pdf
- MITCHELL 1997 — MITCHELL W. J. T., *The last Formalist, or W. J. T. Mitchell as a Romantic Dinosaur. The Romantic Educations of W. J. T. Mitchell*, 1997 <http://www.rc.umd.edu/praxis/mitchell/mitchell/mitch-text.html>
- PODOLSKÝ 1994 — PODOLSKÝ Jiří, „Kvantové experimenty v praxi“, in: *Filozofické otázky matematiky a fyziky*, Jevíčko, srpen 1994, <http://utf.mff.cuni.cz/~podolsky/Kvant/Dvojster.htm>, vyhledáno 30. 5. 2012
- Stanford Encyclopedia of Philosophy*: <http://plato.stanford.edu/>
- <http://web.ceu.hu/sun/SUN%202001/Descriptions/CVs/2001holly.htm>
- <http://www.louismarin.fr/spip.php?article2>
- http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139142_en.pdf