

“What Does (Not) Meet the Eye: The Aesthetics of Politics and the Politics of Aesthetics in the Planetary Age”

Abstract

This article is concerned with the problem of justifying state subsidies for the visual arts. The long-standing justification has primarily been associated with the nation-state and, consequently, with the notion of *imagined community*. The visual arts were very helpful in the construction of the modern collective consciousness, using landscapes and scenes from Czech history to make enduring images of Czech statehood. This justification of the role of art in public life is, however, no longer sufficient, since we have entered the planetary age. This is demonstrated in the article by the power of the *gaze from space* – namely, a view of Earth from four hundred miles away by Voyager 1, a space explorer. The article analyzes the way this gaze *redistributes the sensible* (a notion borrowed from Jacques Rancière), especially how it makes our common distinctions dubious, “top and bottom”, “inside and outside”. The article employs the concept of the network, and emphasizes that we are no longer discrete subjects, and are instead becoming hybrid post-human beings whose organs are partly technological devices. The article argues that under the dehumanizing gaze from space we may be experiencing a profound change of mindset that could lead to dangerous *shock politics* (as Naomi Klein has suggested). In opposition to this, the article posits the concept of the *sublime*, which is at first sight similar to that of shock but is in fact radically different conceptually. The article concludes by returning to the problem of the justification of state subsidies for the visual arts, now in the context of a cosmopolitan constellation. To recognize all who belong to our society we need to make them visible when they are not. For this boundary-crossing task the imagination of the visual arts is indispensable.

Klíčová slova

představované společnosti – národní galerie – vizuální umění – státní dotace – Voyager 1 – planetarizace – Jacques Rancière – dělba vnímatelného – politika a estetika – šoková doktrína – vznešené – síť – kosmopolitní politika

Keywords

imagined community – national gallery – visual arts – state subvention – Voyager 1 – planetarization – Jacques Rancière – distribution of the sensible – politics and aesthetics – shock doctrine – sublime – network – cosmopolitan politics

Autor je filosof a publicista. Působí na Filozofické fakultě Ostravské univerzity a na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. V roce 2010 byl také badatelem Centra globálních studií, společného pracoviště AV ČR a Filozofické fakulty UK v Praze (<http://cgs.flu.cas.cz>). Studie vznikla v rámci působení autora v Centru globálních studií.

skabrahamster@gmail.com, martin.skabraha@osu.cz

CO OKO NEVIDÍ. ESTETIKA POLITIKY A POLITIKA ESTETIKY V PLANETÁRNÍM VĚKU¹ MARTIN ŠKABRAHA

Odpověď na otázku, zda a proč by měl stát dotovat vizuální umění, se podle mého názoru skrývá v samotném pojmu státu. V moderní době je stát spojen s ideologickým konceptem národa, který se opírá o specifickou imaginaci, o určitý způsob vnímání, jenž je kultivován i vizuálním uměním. Představa státu jako národního společenství v čase a prostoru je však dnes radikálně zpochybněna jinou, planetární imaginací, která spolu s postavením státu mění i nároky, které lze klást na umělecké instituce či aktivity. V následujícím textu se nejprve pokusím ukázat, že důvod, pro který moderní národní stát subvencuje umění, je primárně jeho vlastní dobro, ne dobro umění jako takového, a že toto dobro spočívá v prosazení státu jako obecnosti vůči rozptylující se a rozptýlené pluralitě soukromých aktérů, z nichž sestává jím ovládaná společnost. Následně chci popsat zmiňovanou proměnu představitosti, jež vede k rozklížení nacionálně chápané obecnosti, abych se v závěru pokusil v novém kontextu znovu zodpovědět shora uvedenou otázku; ta se kromě vztahu státu k umění nutně týká i charakteru státu samotného.

Aristokraté národního ducha

Pokusím se nejprve načrtnout důvody pro veřejné dotování vizuálního umění z hlediska národního státu. Aníž bych přitom chtěl popírat, že umění může mít hodnotu i samo o sobě,² budu vycházet z instrumentálního přístupu – tedy z toho, že umění *může* sloužit

¹ Za podnětné připomínky k tomuto textu děkuji (v abecedním pořadí) Mileně Bartlové, Susanne Kass, Lubě Kobové, Davidu Kocmanovi, Václavu Magidovi, Ondřeji Slačálkovi, Jakubu Stejskalovi a Tereze Stöckelové, a dále pak autorům obou recenzních posudků.

² Neříkám k tomu ano či ne, prostě nechávám tento problém nyní stranou.

nějakému (vůči sobě) vnějšímu účelu, a že pokud stát dotuje uměleckou tvorbu, tak to činí právě kvůli účelu, který je účelem (důvodem) z hlediska toho, co to je stát a jaké má plnit funkce. Státní dotace, ať už na cokoli, musí být obhajitelná z hlediska cílů, jejichž naplnění má stát garantovat, ne z hlediska jiných cílů. Pro zjednodušení budu ony cíle, k jejichž sledování slouží stát, považovat za cíle veřejné, tj. za věci veřejného zájmu či obecného dobra.³

V naší společnosti umění nesporně může nabývat i funkcí, které lze souhrnně označit za komerční; obrazy či sochy (případně jejich reprodukce) mohou být artikly masové spotřeby stejně jako objekty exkluzivních aukčních síní, v obou případech lze pak jejich hodnotu vyjadřovat penězi, jejichž množství určí mechanismus nabídky a poptávky. Pomineme-li nastavení a vynucování obchodních pravidel, není třeba, aby stát do této sféry zasahoval, lze ji pojmát jako čistě soukromou.⁴ Pokud jsem jako občan přesvědčen, že stát má umění (od živé tvorby po muzeální expozice) dotovat z veřejných peněz, je tomu tak proto, že odmítám umění zasazovat jen do oné komerční, resp. ekonomické sféry, a domnívám se, že má ještě jiný rozměr a že stát umožněním nezávislosti na kritériích trhu tento jiný rozměr podporuje. O jaký „jiný rozměr“ má ale konkrétně jít? Je jím například krása jako hodnota „nepřevoditelná na peníze“? Proč by ale veřejné dotace měly jít na něčí prožitek krásy, jestliže prožitek je záležitost primárně soukromá, a nelze garantovat, že ostatní ho budou sdílet? Nenechat krásu napospas čistě tržním měřítkům si hlavně žádá osobní volbu (preferenci určitých hodnot), kterou dotace sama o sobě nezajistí. Aby byl převod veřejných peněz legitimní, měl by být spojen s účelem, jehož veřejná povaha je relativně nezpochybnitelná – lze ho tedy odvodit ze samotného pojmu

³ Zjednodušení spočívá především v tom, že rozlišení „veřejný - soukromý“ je jenom duální, zatímco model „stát - trh - občanský sektor“, který je dnes dosti rozšířený a o který se v tuto chvíli též opírám, je trojsektorový. Např. neaktuálnější česká publikace k tématu říká o pojmu *veřejná oblast* toto: „Představuje ji stát, jeho součásti, činnosti a vztahy; patří do ní také různé specifické oblasti společného zájmu všech občanů, jako udržení sociálního smíru, veřejné zdraví, životní prostředí nebo vzdělanost. V češtině není patrná souvislost mezi termíny lid a veřejný, která je zřejmá v latině (*populus - publicus*) a také v některých moderních jazycích (fr. *people - public*). V tomto ohledu je srozumitelnější výraz *obecný*, který je odvozen od obce ve smyslu pospolitosti všech lidí obývajících nějaké území.“ Marek SKOVAJSA a kol., *Občanský sektor. Organizovaná občanská společnost v České republice*, Praha: Portál 2010, s. 80. Tatáž publikace ale běžně používá adjektivum „veřejný“ i pro mnohé aktivity tzv. třetího sektoru. Přijmeme jako definující rozdíl to, že občanský sektor plní veřejné funkce v některých (i když důležitých a početných) případech, ale v rozporu s jeho posláním není, sledují-li jeho aktéři cíle soukromé; naproti tomu státní instituce by měly jednat ve veřejném zájmu vždy.

⁴ Což nevylučuje, že stát vstoupí do trhu s uměním sám jako ekonomický aktér, kdy nákup uměleckých děl má být formou depozice státního majetku; pak by se nenakupovalo kvůli dílům samotným, ale kvůli jejich směnné hodnotě. V takovém případě ale pro specifický vztah státu a umění nevyplývá nic nového - nakupovat by bylo možné cokoli dalšího, obrazy a jiné artefakty jsou tu prostě předměty směnitelné za jiné předměty nebo za peníze.

státu jako něco, co je vlastní *obecnému* poslání, které stát oproti jen partikulárním cílům soukromých subjektů plní.

Vodítkem pro zkoumání vazby mezi uměním a obecným účelem v kontextu moderního státu nám budiž hned název největší a nejznámější instituce, která má u nás vizuální umění v agendě. Řeč je o Národní galerii v Praze. Její spojení se státem, který ji prostřednictvím Ministerstva kultury zřizuje, lze zaznamenat doslova na první pohled – podle loga instituce, využívajícího motiv z českého státního znaku (dvouocasý lev). Stát je tu přitom zjevně vnímán jako stát národní.

Je-li národ „politické společenství vytvořené v představách – jako společenství ze své podstaty ohraničené a zároveň suverénní“, **5** pak jeho existence závisí právě na představivosti; na tom, do jaké míry se podaří v jeho jednotlivých „údech“ zakořenit vědomí společné identity, minulosti, přítomnosti a budoucnosti, sdíleného osudu – společnou subjektivitu. „Postmoderní“ provokativnost oblíbeného Třeštíková „vymyšlení národa“ spočívá pak v sugesci, že to, co je ukotvené primárně v představách, nemá reálnou existenci, nevyznačuje se „tvrdými fakty“; je to jen „pomysl“, sám o sobě stejně nahodilý a neprůkazný jako představa okřídleného koně nebo nějaký snový výjev. **6**

V pozadí jako by se vynořovala známá scéna z *Meditací o první filosofii*, zakladatelského spisu filosofické moderny: Descartes tu veškeré své smyslové vněmy a obecně všechno, co dosud pokládal za jisté vědění o světě, experimentálně převádí na pouhé výjevy ve své mysli, aby takto prokázal jejich naprostou nespolehlivost – není rozdílu mezi realitou a snem. **7** Tento postup připravuje místo pro slavný egocentrický argument, v němž se jako jediná jistota uprostřed všeobecného zpochybnění ukazuje samotný akt oné pochybnosti, akt, jehož autorem –

5 Benedict ANDERSON, *Představy společenství. Úvahy o původu a šíření nacionalismu*, Praha: Karolinum 2008, s. 21.

6 Třeštíkovým klíčovým plánem byla polemika s historickým pozitivismem (s „faktopisci“), který proto nutně tvoří jednu z komponent oné provokující teze; jeho odmítnutím, které si však žádá jeho přítomnost a jistou afirmaci – totiž jako relevantní, existující a srozumitelné pozice – se spoluutváří mýtoborecký tah a hravost tvrzení o „vymyšlení národa“, aby se v druhém plánu přecházelo k již závažnější pointě: „Český národ není, jako žádný národ, „věčný“, nevznikl někdy v šerém dávnověku a od té doby se až podnes nijak podstatně nezměnil, neusnul na čas, aby byl probuzen buditeli v čamarách (zvěčnělý Arnošt Gellner tomu říkal ‚teorie Šípkové Růženky‘). [...] Musíme národ naopak aktivně vymýšlet stále znovu, stále znovu utvářet jeho podobu tak, aby odpovídala době a nárokům, které klade na občanské národní společenství. Stále znovu a jinak musíme renovovat tu společenskou smlouvu, to „vymyšlení“, které stálo u jeho počátků v 19. století. Měli bychom tedy být permanentními obrozenci.“ Dušan TŘEŠTÍK, *Češi a dějiny v postmoderním očistci*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2005, s. 194–195.

7 René DESCARTES, *Meditace o první filosofii. Námitky a autorovy odpovědi*, Praha: OIKOYMENH 2003. Klíčový úsek cesty od radikálního zpochybnění až po nalezení nezpochybnitelného bodu v „jsem“ myslícího ega je obsahem prvních dvou z celkem šesti meditací. V českém překladu tedy s. 22–35.

a tedy výchozí autoritou celé rodící se koncepce – je myslící (pochybující) já. Toto individuální, z dosavadních vazeb vyňaté a jen na vlastní mysl odkázané vědomí jako by se pak vynořovalo právě v andersonovském motivu národa vytvářeného po způsobu literární fikce těmi, kdo čtou jedny a ty samé noviny – každý ovšem „v tichém soukromí, v tichém doupení lidského mozku ohraničeného lebkou“.⁸

Pro naše téma je vhodné převést si tuto karteziánskou situaci do vizuální polohy. Což ostatně ani nevyžaduje velkou námahu, protože je zřejmé, že Descartesův experiment se odehrává ve sféře jakéhosi vnitřního zraku a jeho klíčová formulace *clare et distincte* (jasně a rozlišeně), kterou charakterizuje své kritérium pro absolutně jistý a pravdivý poznatek, je nápadně vizualistická.⁹ Radikální zpochybnění reálnosti, kterému je na počátku *Meditací* podrobena veškeré naše vědění o světě, je tedy spojeno s tím, že svět je vystaven autoritativnímu oku subjektu, který jej měří pohledem, stírá hranice, aby posléze narýsoval nové; věci přítomné v mysli jsou součástí zorného pole ega, jsou takříkajíc v jeho moci, a tato jejich vystavenost je korelátem jeho sebejistoty.

Jestliže v pozadí národa jako pomyslu zůstává duch karteziánských meditací, pak zůstává národ v moci myslícího subjektu, a je jeho dílem podobně, jako je románová fikce dílem („majetkem“) spisovatelovým. Jenže představované národy – a vlastně ani literární postavy – zjevně neexistovaly a neexistují jen v hlavách filosofů. Už proto, že předpokládají nejen autory, ale i čtenáře, předpokládají nějaká média (u Andersona především tištěná – knihy a noviny) a vzorce jejich používání. Nacionální imaginace není konstituována jen myslícími subjekty, ale také mnoha objekty, institucemi a habity. Ty pomáhají utvářet i cosi, co bychom mohli charakterizovat jako „vizuálně“ daného společenství. Jde o tu stránku kolektivní existence, která je utvářena jednak sdílenými vizuálními předměty, ale také způsobem a kontextem jejich vnímání.

Vzpomínám si, že jsme doma mívali velký vyšivaný obraz, na němž bylo notoricky známé panorama pražských Hradčan. Byl to jeden z těch obrazů, které se kupovaly (nebo možná ještě kupují?) předtištěné na řídké látce, která se pak svépomocí posílala nitěmi v odpovídající barvě (stávalo se, že nějaká barva nebyla zrovna k sehnání, a tak v důsledku improvizace vznikaly lehce odlišné varianty). Výjev hradčanského

⁸ ANDERSON, *Představy společenství*, s. 50.

⁹ Viz DESCARTES, *Meditace*, s. 58.

panoramatu s Karlovým mostem v popředí dnes patří k nejčastěji se opakujícím motivům na pohlednicích a dalších materiálech, náleží do globálních turistických sítí. Jeho někdejší rozšíření v českých domácnostech však ukazuje, že svého času náležel i do galerie výjevů-monumentů, pomáhajících utvářet společné vnímání národního prostoru, pomyslného těla, jehož byla Praha tradiční „hlavou“.

Existuje plejáda takto významově zatížených míst, ať už přirozených krajinných dominant, nebo významných staveb. Součástí takového vizuálního vyjádření národního prostoru je pak i jeho mapa, důvěrně známý tvar (Benedict Anderson hovoří o „logu“) se základní orientací podle světových stran a zběžnou znalostí krajinné členitosti a specifčnosti jednotlivých regionů.¹⁰ Důležitou vlastností mapy přitom je, že se naskytá jako objekt vystavený pohledu. Tento pohled nicméně není libovolný: pozorující je zde pánem jen do té míry, do jaké sám respektuje předem nastavenou vizuální situaci – mapa má své „nahore a dole“, zobrazuje přesně určeným způsobem a žádným jiným, patří do uspořádaného kosmu.

Výjev, jako je vzpomínaný obraz Hradčan, do jisté míry fungují podobně jako mapa. Z toho, co zobrazují, totiž činí disponovatelný objekt, když se snaží stabilizovat, typizovat či idealizovat zjev, kterého zobrazení může nabývat. Obraz Hradčan reprezentuje nejen fyzicky existující místo v krajině, jež lze osobně navštívit; reprezentuje také „hlavu království“, „Prahu, matku měst“ apod. A reprezentuje právě jen do té míry, do jaké je *reprezentativní*. Není jen zachycením něčeho viděného či viditelného, ale také vzorem pohledu, normou toho, na co a jak se dívat. Současně se stává „logem“, které je sériově šiřitelné.

Instituce, jakou je národní galerie, nepostrádají tuto normotvornou či pedagogickou roli. „Prvotní myšlenka, stojící u zrodu NG, je přítomná ve všech složitých peripetiích jejího vývoje: prostřednictvím uměleckých děl povznést ducha národa. V tomto ideálu spatřujeme poslání Národní galerie v Praze i dnes,“ říká se na webových stránkách jmenované instituce.¹¹

Nechci se pouštět do rozborů toho, jak přesně se povznáší národní duch a co to národní duch vůbec je. Snad se ale lze spokojit s předpokladem, že povznášení tohoto ducha spočívá především

¹⁰ K fenoménu mapy viz ANDERSON, *Představy společenství*, s. 185–192.

¹¹ „Národní galerie v Praze“, *NG Prague – Národní galerie v Praze*, <http://www.ngprague.cz/cz/16/sekce/narodni-galerie-v-praze/> (cit. 21. 12. 2010). Národní galerie byla oficiálně založena zákonem č. 148/1949 Sb. o Národní galerii v Praze.

v jeho samotném pěstování, tedy v tom, že jednotlivci, kteří ve sčítání lidu figurují jako prvky jedné státní množiny, nejsou právě jen shora počítanými prvky, ale že sami svým *vědomím* sdílí a spoluutváří společnou identitu této množiny, jejího „ducha“. Ten si na jednu stranu žádá vysokou míru abstrakce, povznesení nad zaměnitelnou matérii každodennosti, žádá si význačnost a nevšednost svátečního dne a svátečního shromáždění. Na druhou stranu má v „obyčejných lidech“ své „tělo“, vzezření, jež je předmětem nějakého vidění – příslušník národa se musí dívat „národním“ očima a současně být vystavován (imaginárním) „národním“ pohledu; zobrazování význačných osobností národního života či slavných okamžiků z národních dějin, ale neméně i folklórních typů nebo všednodenních scénérií (moderní národ je současně pojímán demokraticky),¹² zobrazování „národní“ krajiny jako sdíleného prostoru, jehož dominanty lze proměňovat v typizovaná „loga“, to vše představuje zásadní podíl, který vizuální umění může mít na tvorbě společné identity (jakkoli je tato začasté spíš sdílením sporu než nějakého jeho řešení). A to je podle mého názoru klíčový důvod, proč kdysi začal moderní stát vizuální umění podporovat (neříkám, že nelze nalézt další, ale toto je *ten* důvod).

V galerijních síních pochopitelně najdeme i obrazy s jinou než přímo nacionální tematikou, nehledě na to, že dostatečná míra vlastenectví jistě není jediným kritériem výběru. Účelem je totiž i zasazení „národního umění“ do všelidského kontextu, jeho spojení s vůdčími, nejlepšími díly „světového dědictví“ v ne zcela definovatelném vztahu nápodoby a specifičnosti.¹³ Jakási povinná úcta a údiv, které máme pociťovat v pedagogickém prostoru sálů s „díly velkých mistrů“, odráží humanistickou vizi člověka jako tvůrce, jenž tím, že vyjádří obsah svého nitra nebo své vidění okolního světa, dělá cosi jedinečného a zásadního; podoben geniálnímu vynálezci, nachází se v onom mytickém bodu přeměny „pouhé přírody“ (materiálu) v artefakt, v základní stavební prvek kultury a civilizace – pročež ani sám sebe nepřijímá jako prostou danost, ale jako výzvu k sebezdokonalujícímu dosahování té „pravé podoby“. Umění je mimo jiné prostorem virtuozity a excellence, jeho

¹² Slova „lid“ a „národ“ jsou si ostatně v některých užitích příznačně blízká – ve výrazu „národní galerie“ označuje slovo „národní“ nejen to, že dotyčné soubory děl jsou nacionálně české (což je relativní a u historických sbírek v plné míře prakticky nerealizovatelné), ale i to, že jde o instituci reprezentativní ve smyslu státní moci odvozené z „lidu České republiky“.

¹³ Přebírání cizích, „vyspělejších“ vzorů u národních či lokálních umělců sice může snižovat hodnotu děl, vázanou mj. na originalitu či inovativnost uměleckého postupu; hodnotu však následně dílo zase může získat, jestliže se podaří přesvědčit o jeho svébytnosti, nenapodobitelnosti, typičnosti pro určitý region, tradici či školu.

definujícím rysem je i mimořádnost, výlučnost. Prostor pro „vysoké umění“ je pak i jistou obranou proti diktatuře unifikující průměrnosti, které se obávali mnozí teoretikové moderní demokracie.¹⁴ Vraťme se ale k již zmiňované vizuální situaci: divák je jako pozorující subjekt postaven před objekt, který je pevně umístěn ve vymezeném prostoru a zpravidla předpokládá standardizovanou formu recepce. Tato přednastavenost vnímání má přitom svůj topografický rámeček v zasazení samotné instituce jako souboru budov do prostoru, který je vymezen a uspořádán jako suverénní státní teritorium se symbolickými dominantami a příslušným monopolem veřejné moci.¹⁵ Ta je zčásti delegována právě i na instituci národní galerie, která má ze zákona oprávnění ke znaleckým posudkům v příslušných oborech, čímž se stává i jedním z garantů majetkoprávních vztahů, jež mohou v souvislosti s uměleckou tvorbou vznikat.

Státní prostor, jehož je galerie součástí, má svoji mapu, podmiňující vládu nad ním, má svůj „sever a jih“ (a ve střední Evropě zejména „východ – západ“) a také své „významné a nevýznamné“, „nahore a dole“, na němž se konstitutivně podílí „vysoké a nízké“ v kultuře. To poslední hodnocení se často kryje s „uvnitř a vně“ národní galerie. Mimo zdi národních institucí, garantujících excelenci, se artefakty stávají spíš předmětem trhu s uměním, komoditou, nabývají podobu tzv. užitého umění, designu a dekorací, případně v „amatérské“ podobě zůstávají stranou zájmu státu i trhu, jsou veřejně neviditelné (pokud se jako význačné předměty nestanou součástí třeba nějaké muzejní expozice, pomáhající opět vytvářet vědomí společné kulturní identity).

¹⁴ Nejznáměji Alexis de TOCQUEVILLE, *Demokracie v Americe*, Praha: Academia 2000. Obecně k vazbě mezi národní povahou, lidovostí a excelencí srov. Zdeněk NEJEDLÝ, „Za lidovou a národní kulturu“, in: Jiří ŠEVČÍK - Pavlína MORGANOVÁ - Dagmar DUŠKOVÁ (eds.), *České umění 1938-1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha: Academia 2001, s. 52-60, zejména s. 57-59. Na Nejedlého textu je pozoruhodná jakási dialektická lehkost, která mu dovoluje formulovat paradoxní, ale podle mého názoru výstižné teze: „Umělec, který se chce přiblížit lidu, musí [ne vulgarizovat, ale] naopak vzepnout své síly výše, daleko výše než kdokoli jiný.“ (s. 57)

¹⁵ K tomu opět Anderson: „Cenzus, mapa a muzeum jsou tedy vzájemně související koncepty, které nám objasňují, v jakém stylu pozdní koloniální stát přemýšlel o svém panství. „Osnovou“ tohoto myšlení byla totalizující a třídicí mřížka mapy, již bylo možné s nekonečnou pružností použít na všechno, co stát ovládal nebo „hodlal“ ovládnout: na obyvatelstvo, regiony, náboženská učení, jazyky, výrobky, památky, atd. Tato mřížka měla státu umožnit, aby byl o čemkoli schopen prohlásit, že je to právě tato věc, a nikoli jiná – že patří sem, a nikoli jinam. Všechno bylo ohraničené, pevné a neměnné, a tudíž to v zásadě bylo možné spočítat.“ ANDERSON, *Představy společenství*, s. 198. Vrací se nám tu karteziánský motiv, neboť „zmapovaný“ svět je charakteristický především svou homogenní rozprostraněností, jež činí pro subjekt objektivní realitu měřitelnou a takto i ovládnutelnou – subjekt je totiž „věc myslící“, nacházející se v jakémsi bodě nula, nad všemi soudavicemi, zatímco objektivní svět je „věci rozprostraněnou“: objekt je lokalizovatelný v nějakých souřadnicích. Konkrétní pozorující subjekt (individuum) je pak sám součástí takto představovaného světa, garantovaného ve své karteziánské podobě pohledem nějakého „subjektu vůbec“, imaginárního velkého kartografa.

Lze namítnout, že tento důraz na vytváření kolektivní imaginace pomíjí osobní individuální rozměr umělecké tvorby. Neměl by stát podporovat umění i proto, že je uznává jako jednu z možností seberealizace a sebevyjádření kteréhokoliv občana (bez ohledu na původ, bohatství apod.) a že státní podporou se rozšiřuje prostor, v němž každý jednotlivec může v dotýcném oboru sledovat svůj talent? To přece vede nejen k jeho vlastnímu uspokojení. Z kreativity těchto jednotlivců mají prospěch i ostatní: společnost, v níž žijí, získává na otevřenosti a pestrosti prožitků a inspirací, jež se v ní veřejně naskýtají. Čím bohatší a diverzifikovanější prostředí společnost svým nadaným členům dopřává, tím více bude v konečném úhrnu moci těžít z jejich individuální iniciativy.

Tyto liberální důvody pro státní podporu vizuálnímu (a obecně nekomerčnímu) umění považuji – pokud jde o mé politické smýšlení – za dobré, a v praxi bych je jako občan podporoval. Zde je však mohu přijmout jen zčásti, resp. jen do té míry, do jaké je lze podřadit jinému zdůvodnění státní podpory umění, než je prospěch jednotlivců. Má argumentace je od začátku postavena na demonstrování účelnosti státní investice do umění z hlediska důvodů, jež jsou specifické pro stát jako stát a pro přínos, který právě umění jako takové může mít z hlediska „státní rezony“. Stát je celek, který nelze redukovat na součet jeho prvků.¹⁶ Veřejný zájem, alespoň do té míry, do jaké náleží do agendy státní moci, nelze získat agregováním zájmů soukromých, jako se to dá předpokládat v případě tržních vztahů. Jsou to prostě zájmy celku, *zájmy obecné neboli zájmy obce*. Důvody pro státní podporu vizuálního umění proto musí vycházet ze schopnosti umění plnit *obecnou* funkci, a to podstatně, ne odvozeně, jako je tomu v případě, kdy z tvorby jednotlivého umělce mají prospěch další soukromí jednotlivci, nebo kdy je podpora umělecké formy seberealizace naplněním povinnosti státu chránit práva jednotlivců (k současnému pojetí lidských práv náleží i práva kulturní).

Na druhou stranu je třeba podtrhnout, že důraz na schopnost spoluutvářet „obecnou“ nemusí (a dodávám: neměl by) splývat s apogetickým přístupem, kdy umělec vytváří vysloveně pozitivní, oslavný obraz společenství, případně ztvárňuje postuláty vládnoucí ideologie.¹⁷ Obec potřebuje nejen své apogety, ale také své kritiky,

¹⁶ Tato teze je samozřejmě normativní a neznám způsob, jak ji převést na jinou, která by taková nebyla.

¹⁷ Zde myslím především na ideologii komunistickou, která u nás, pokud jde o pojetí kultury, rozvíjela předchozí nacionální stereotypy a mnoho k nim vlastně nepřidala. Viz třeba projevy Ladislava Štolla a Václava Kopeckého na Sjezdu národní kultury v dubnu 1948, Ladislav ŠTOLL, „Skutečnosti tváří v tvář“, in: ŠEVČÍK - MORGANOVÁ - DUŠKOVÁ, *České umění*, s. 127-133, a Václav KOPECKÝ, „Každý kout vlasti zkultivujeme“, in: *Ibid.*, s. 133-137. Místem, kde se především slévají národně obrozenecké tradice s rétorikou státního komunismu, je mytizovaný „lid“.

Sókraty, kteří jí nastavují zrcadlo a často zpochybňují její samozřejmě přijímaná klíše a sebe prezentace.¹⁸ Výše citované povznášení ducha pak může v této souvislosti být i dobrým důvodem pro pěstování vnímavého, kultivovaného publika, které oněm kritikům dokáže rozumět. Bez otřesů, které kritikové – nebo prostě jen nekonformní jedinci, společenskou kritiku často ani nesledující – způsobují, by obec mohla ustrnout v sice sdíleném, ale totálně stereotypizovaném vědomí, které by tak bylo odtrženo od jejího reálného bytí; to je totiž v případě moderní společnosti charakteristické neustálou potřebou změny, tu pozvolné, tu revoluční. Právě jedna taková změna, zasahující i dosavadní koncepci státu, je předmětem následujících úvah.

Estetika planetarizace

Václav Bělohradský v několika svých textech používá motiv pohledu na planetu Zemi ze satelitu. Připisuje tomuto pohledu zásadní politický dopad. „Od okamžiku, kdy jsme poprvé viděli Zemi ze satelitu jako malou planetu, kde je život jen úzkou křehkou vrstvičkou života na jejím povrchu, pojem soukromý statek je nelegitimní. Co může být soukromého na takové planetě?“¹⁹ „[V] pohledu ze satelitu každé jednání je potenciálně nelegitimní.“²⁰ Jestliže dříve byly mnohé důsledky našich aktivit neviditelné, pokud nedopadaly přímo na naše okolí, vyznačené maximálně hranicí národního státu, dnes jsme si chtěli nechtě vědomi toho, že i naše nejvšednější konání může mít dopad na jiné, kdysi tak vzdálené lidi na této planetě.

Naposledy se Bělohradský k tomuto motivu vrátil tímto odkazem:

”

V dokumentu *Nepohodlná pravda* Al Gore ukazuje na malý bod na mapě a říká: „Toto je Země ze vzdálenosti čtyř miliard mil, celé naše dějiny, se svými triumfy a hrůzami, se odehrály v tom malém bodě.“ Když vezmeme tuto větu vážně, jsme přinuceni vnímat jako

¹⁸ Slavný Sókratův výrok zní v Novotného klasickém překladu takto: „nesnadno naleznete jiného takového, který by z božího příkazu na obci takřka seděl [...] jako na koni sice velikém a ušlechtilém, který je však pro svou velikost poněkud nehybný a potřebuje, aby byl pobízen od nějakého střečka“. PLATÓN, „Obrana Sókrata“, in: *Euthyfrón. Obrana Sókrata. Kritón*, Praha: OIKOYMENH 2005, s. 58–59, 30e.

¹⁹ Václav BĚLOHRADSKÝ, *Společnost nevolnosti. Eseje z pozdější doby*, 2. vyd., Praha: SLON 2009, s. 216.

²⁰ Václav BĚLOHRADSKÝ, „Rétorika modernosti“, <http://www.multiweb.cz/hawkmoon/retorika.htm> (cit. 21. 12. 2010).

jednotu to, co jsme byli zvyklí vnímat jako rozdělení. Podstatné ale je, že tento pohled na planetu nemá ještě dostatečnou politickou legitimnost, není politicky reprezentován.“²¹

“

Mne na tomto místě zajímá především to, co nového vnáší pohled ze satelitu do samotné struktury našeho vizuálního světa, tj. do toho, jak se díváme, odkud, na co a v jakých souvislostech. Zajímá mne primárně estetika tohoto „vesmírného oka“. K tomu si však nejprve musíme ujasnit, jak v tomto případě používám slovo estetika.

Vycházím z koncepce francouzského filosofa a Althusserova žáka Jacquese Rancièra, jejímž klíčovým pojmem je „dělba vnímatelného“.²² Lidská společnost je podle něj vždy uspořádána do celků, jež vnímáme jako přirozené, obdařené náležitým místem v sociální hierarchii a s tím související náležitou charakteristikou, zjevem, vystupováním – prostě tím, co je čemu vlastní.

Rancière zkoumá z jedné strany *estetiku politiky*. Klíčovým aktem, který politiku definuje, je vystoupení proti zavedenému uspořádání vnímatelného. Ti, jimž nepatří privilegium promlouvat do věcí vlády, se zachovají právě ne-patřičně či ne-náležitě,²³ odmítnou zavedenou *aisthèsis* a projeví se dis-senzuálně: odtrhnou smysly, jimiž vnímáme realitu, od samozřejmě přijímané interpretace, která dává vnímanému smysl (význam). Předpokladem tohoto disentu je rovnost všech hovořících bytostí, tedy těch, kdo mohou prostřednictvím své poetiky, jež je specifická pro každý (individuální či kolektivní) subjekt, činit viditelným a disponibilním pro pochopení něco, co by jinak zůstalo bez výrazu a tedy jaksí mimo náš svět, mimo naši senzibilitu (citlivost).

Z druhé strany lze hovořit o *politice estetiky*, která se projevuje v umění. Umění může fungovat ve třech různých režimech. První je etický, kde tvorba zcela slouží utvrzování mravů dané komunity,

²¹ Václav BĚLOHRADSKÝ, „Postsekulární společnost II. aneb čtyři formy chaosu“, *Novinky.cz*, <http://www.novinky.cz/kultura/salon/203924-vaclav-belohradsky-postsekularni-spolecnost-ii-aneb-ctyri-formy-chaosu.html> (cit. 21. 12. 2010).

²² Angl. *distribution of the sensible*, v orig. *le partage du sensible*. Český překlad přebírá z: Jakub STEJSKAL, „Rancière a estetika“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2009, č. 6-7, s. 109-124. Dále se při obecné charakteristice Rancièrovy koncepce opírám o editorský úvod Stevena CORCORANA in: Jacques RANCIÈRE, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, Londýn - New York: Continuum 2010, s. 1-24.

²³ Tak jako jim nepatří či nenáleží žádné významné vlastnictví.

má předávat žádoucí hodnoty. Podobné je to v reprezentačním (mimetickém) režimu, kde nad estetickým vládne příběh a smyslem díla je vlastně potvrdit existující rozdělení vnímatelného, konformovat sociální hierarchii. Teprve třetí režim – estetický – osvobozuje umění od primátu jednání a přiděluje mu primát expresivity. Pro umění je nyní klíčová rovnost, ba dokonce „indiferentnost“ zobrazovaných předmětů: oproti předchozímu režimu padá rozlišení stylů podle vhodnosti a nevhodnosti, vysokosti či nízkosti námětu; dílo dává svým stylem rovnocenný výraz všem entitám, přeuspořádává pole naší zkušenosti, a tím podněcuje stejný inovační akt, jaký je vlastní politice. V estetickém režimu dále existuje několik rozporů. Jedním z nich je rozpor mezi indiferentností a expresivitou: dávat výraz nějakému předmětu zjevně znamená rozlišovat, uznávat jeho specifickou, zatímco indiferentnost je vlastně lhostejností k němuž.

V následujících řádcích budu adjektivum „estetický“ používat právě v ranciérovském významu, ne však jako odkaz ke specifickému režimu umění, ale v obecnějším smyslu toho, co souvisí s rozdělením vnímatelného, tj. toho, co je pro nás viditelné a tvoří oporu naší interpretace světa. Rozrušení aktuální děly vnímatelného pak nutně otřásá i etikou, ontologií a epistemologií panujícího světonázoru.

Při zadání slov „*earth from 4 billion miles away*“ do vyhledávače Google nám rychle „vyjede“ řada fotografií pořízených ze sondy Voyager 1. Jakým způsobem přeuspořádává toto vesmírné oko naši zkušenost? Výše jsem spojil situaci diváka, stojícího před obrazem v národní galerii jako subjekt před objektem s obecnějším politicko-estetickým rámcem; tato situace náleží do prostoru moci národního státu. Jak přesně se od toho liší politicko-estetický rámeček, jemuž vévodí pohled na Zemi ze vzdálenosti čtyř (a více) miliard mil?²⁴

Všimněme si, že moc, kterou Bělohradský připisuje vesmírnému oku, je moc radikálního zpochybnění, která se podobá moci Descartova meditujícího ega, před jehož vnitřním zrakem se relativizují všechny danosti dosavadního světa. Je to pohled, jenž věci starého světa nevidí jasně ani zřetelně či rozlišeně (*clare et distincte*), naopak v něm splývají všechny hranice národních států i další myslitelné rozdíly; je *indiferentní*. Všechno se slévá v nepatrný bleděmodrý bod na Mléčné dráze – a takových bodů je ve vesmíru nespočet.

²⁴ Aktuální vzdálenost sondy od Země lze (v kilometrech a astronomických jednotkách) sledovat zde: <http://voyager.jpl.nasa.gov/>. Ve chvíli, kdy vytūkávám do klávesnice tyto znaky, je to 17.417.841.663 kilometrů (ale než jsem tuto větu - 21. 12. 2010 v 17:29 středoevropského času - dopsal, přestala to být pravda).

Tato zpochybňující moc však není tímtež okem karteziánského myslícího subjektu, jehož privilegovanost byla spojena s antropocentrickou výlučností člověka v celku stvoření. První zásadní rozdíl je v tom, že pohled ze satelitu je neredukovatelně technologicky zprostředkovaný. Samozřejmě, že už od devatenáctého století můžeme fotograficky zachytit třeba i dům, ve kterém bydlíme; můžeme zachytit hlavní město naší země, místo v nějaké jiné zemi, místo na opačné polokouli – a stále dál; od druhé poloviny dvacátého století i Zemi z Měsíce.²⁵ Fotografie ze sondy Voyager 1 se však v této pomyslné řadě „dál a dál“ vymyká veškeré souměřitelnosti. Není to jenom daleko, ta vzdálenost je prakticky mimo naši rozlišovací schopnost. Místo na opačné polokouli mohou přeci jen navštívit ve svém „přirozeném světě“, mohou tam jet podle určité mapy a podívat se na vlastní oči; od té doby, co umíme létat na Měsíc, se teoreticky mohou podívat i na samotnou Zemi, vrátit se a *svědčit* o tom. V případě, o kterém hovoříme, je však už vzdálenost taková, že jsme schopni připojit tato místa k našemu světu jen díky „svědectví“ technologií, mimo-lidských, byť člověkem vyrobených a naprogramovaných aktérů, kteří mohou tak dalekou cestu „přežít“ a pořídít z ní nějakou formu dokumentace.

Současně je záběr z Voyageru 1 stále záznamem, o kterém předpokládáme, že je principiálně srovnatelný s klasickou fotografií a že o něm tedy platí: pokud nemá být označen za zfalšovaný, nemůže zachycovat nic, co by „doopravdy“ nebylo před objektivem. Zkrátka předpokládáme, že zachycený jev nemohl někdo jen tak nakreslit či namalovat coby svoji fantazii (ač jej mohl třeba barevně zmanipulovat kvůli lepší názornosti); předpokládáme, že sonda musela fyzicky vykonat příslušnou cestu a „vyfotografovat“ něco fyzicky existujícího. Že se zkrátka v přístroji stalo něco podobného, jako je vznik „otisku“ vnějšího objektu na sítnici našeho oka, odkud je pak „vyvolán“ v temné komoře mozku. Že sonda „má oko“, nebo dokonce „je okem“.

Snímek Země pořízený z vesmíru, který si mohou dát v rámečku na svůj pracovní stůl, není totéž jako glóbus, který si mohou postavit

²⁵ Už tento pohled vyvolával v některých, spíše konzervativně orientovaných myslitelích děs. Např. Martin Heidegger prohlásil ve slavném rozhovoru „Už jenom nějaký bůh nás může zachránit“ toto: „Nevím, zda jste byli stejně zděšeni vy, já jsem byl rozhodně zděšen, když jsem viděl ty snímky, jak vypadá Země z Měsíce. Nepotřebujeme vůbec žádnou atomovou bombu, vykoření člověka je již tu. Máme už jen čistě technické vztahy. To už není žádná Země, na čem člověk dnes žije.“ Martin HEIDEGGER, „Už jenom nějaký bůh nás může zachránit“, *Filosofický časopis*, roč. 43, 1995, č. 1, s. 3–35. Pro Heideggera byla dotyčná fotografie symbolem nezměrné moci techniky, kterou lidstvo nedokáže zvládnout. Hovoří-li však o pohledu z Měsíce, je to stále ještě pohled ze stanoviska, které fyzicky může zaujmout nějaký člověk (astronaut, reprezentující svými krůčky „velký skok“ celého lidstva). O snímku, který je předmětem mých úvah, už neplatí ani to – „zástupcem“ lidstva je přístroj, v němž jsou po lidech už jen stopy.

vedle něj. Glóbus je model či mapa svého druhu, je to objekt podřízený záměrům subjektu a vytvořený už z hlediska hotového uspořádání zkušenostního světa, který má svůj střed a své „nahore a dole“. Glóbus je primárně nástroj k orientaci ve světě a potažmo k jeho ovládnutí. K jeho objektivitě náleží, že jsme od něj vždy distancováni, máme ho cele před sebou, pod kontrolou – a právě takový vztah k planetě implikuje.²⁶ Oproti tomu pohled na Zemi ze satelitu není pohled z pro nás pevně zařaditelného místa, je to spíš pohled z určitého momentu orbity, z přístroje, který je v pohybu, na Zemi, která coby součást sluneční soustavy putuje vesmírem, uvnitř této soustavy krouží kolem Slunce, a sama se ještě točí kolem své osy a zachycena tak vlastně nikdy nemůže být „celá“, vždy jen v konkrétním momentu svých pohybů, a žádný moment není nadřazený ostatním. „Nahore a dole“ ztrácí smysl.

Divák, který na snímek z dalekého vesmíru upírá svůj zrak, ví, že toho světlého bodu je sám součástí, ale ne ve stejném smyslu, jako když se dívá na fotografii své školní třídy. Zde se nevidí přímo, jen ví či věří, že patří (a nemůže nepatřit) do celého komplexu onoho pohybu – pohybu sondy, světelných paprsků a signálů mezi sondou a jejím „domovským“ centrem, jež se ale mezi těmito výměnami samo neustále pohybuje; ví, že náleží do této souvislosti, do tohoto vztahu, jenž pro nás drží pohromadě jen *vědomím* souvislosti, tím, že si dokážeme alespoň přibližně představit sled oněch fyzikálně reálných a fyzicky vykonaných pohybů přístroje, od nás kamsi do vesmíru a (v podobě komunikačních signálů) zpět. Autentičnost obrázku ve smyslu jeho podloženosti objektivitou fyzikálních procesů je tak zároveň neoddělitelná od kognitivní konstrukce celého kontextu a od důvěry, že je pořízena skutečně z onoho místa, odkud se tváří, že pochází.

Realističnost snímku Země ze vzdálenosti několika miliard mil je razantně desubjektivistující – je to pohled čehosi ne-lidského

²⁶ Není bez zajímavosti věnovat pozornost jménu vesmírné sondy, z níž pochází zmiňovaná fotografie. Výraz *voyager* odkazuje k legendárním zámořským objevitelům, kteří na svých lodích postupně spoutávali Zemi do sítě glóbu, smazávali „bílá místa na mapě“ a stali se tak hrdiny antro- a eurocentrického novověku. Vesmírná sonda má tak zřejmě symbolicky navazovat na toto někdejší ovládnutí světa. Není ale takový odkaz iluzorní? Ostatně, do jaké míry se podařilo spoutat síti poledníků a rovnoběžek samotnou Zemi? Její objektifikace mohla být maximálně spoutáním jejího povrchu – dnešní globální vědomí je však příznačně spojeno s jevy, které na nás doráží ne z povrchu, ale spíše z atmosféry, z osvětí světa. Můžeme samozřejmě vystoupit na oběžnou dráhu a z její distance spoutat Zemi i s atmosférou do nějakého epistemologického modelu prostřednictvím družic a jimi vysílaných signálů – jenže ve stejném okamžiku sami ztrácíme půdu pod nohami, protože rozhraní (*interface*), na němž komunikujeme s našimi vzdálenými přístroji, je současně rozhraním mezi gravitačním polem planety a nekonečným vesmírem, který přesahuje vše, co jsme schopni kognitivně pojmut. A vůči němuž se do žádné doslovné distance postavit nemůžeme, ani žádným svým přístrojem. Nejeví se ostatně Země ze vzdálenosti několika miliard mil jako takový *voyager*, ztracený v nedozírném oceánu a plující neznámo kam, místo aby byla domovskou stanicí, kam se vždy lze vrátit pro pocit jistoty a bezpečí?

z nepředstavitelné hlubiny a dálky, znicotňující ve vztahu k celým lidským dějinám. Avšak současně tato krutá realita existuje jen skrze subjektivní představivost, jako sled návazností, který musí ve své mysli udržet a pochopit myslící bytost, schopná mj. odstupu od sebe sama – tedy sebereflexe, jejímž je pohled z Voyageru 1 technologicky zprostředkovaným prodloužením až na samou mez imaginace (a možná kousek za ni – jako by se imaginace rozpínala spolu s vesmírem). Radikálně anti-antropocentrický obraz se tu spojuje s maximální formou bytostně lidské aktivity.

Nejzazší distance současně zdůrazňuje nemožnost distance, neboť neexistuje pro nás pozice, jež by byla mimo celou popsanou souvislost; jsme beznadějně „uvnitř“, připoutáni svým životním prostředím k Zemi, které jsme se současně tak vzdálili. Záznam, který je svou děsivou distancí jakoby bez (s)vědomí, v nás má (v této interpretaci) současně vyvolávat (s)vědomí vzácnosti života na té nepatrné planetě, a svým gigantickým nerozlišováním, viděním neviditelnosti rozdílů, zavádět rozlišení nové a naléhavější. Jestliže Václav Bělohorský ve výše citovaném textu hovoří o delegitimizaci soukromého vlastnictví, nesporně tím rýsuje zásadní politický střet: musíme překonat své partikulární zájmy a rozpoznat (vidět), že jsme na jedné (vesmírné) lodi.

Vesmírné oko je na jednu stranu prodloužením našich tělesných senzorů, rozšiřuje naše možnosti vyjímát ze světa jednotlivé objekty a vystavovat je zkoumání; současně ale činí objektem nás samotné, když se dostává do vzdálenosti neslučitelné s naší tělesnou existencí a distancuje se od nás. Od svého vlastního individuálního těla mohu v „přirozeném světě“ získat distanci prostřednictvím intersubjektivní vzájemnosti – mohu si sám sebe představit na místě druhého, který se na mne dívá. V jakém smyslu je ale podobný lineární, vzájemně zaměnitelný vztah myslitelný mezi mnou a „subjektem“ jménem Voyager 1? Takový vztah je dvojnásobně nerovný – já jsem lidská bytost a on „jen“ člověkem sestavený přístroj; a já jsem pozemšťan a vůči své planetě nemohu být nezaujatý (bez ní nepřežiji), zatímco on je se Zemí sice spjat svým původem, ale jinak mu na ní nezáleží – jako „mrtvému“ objektu mu ostatně ani nemusí záležet na nějakém „přežití“, je v tomto smyslu radikálně „svobodný“. Jsme si tak cizí – ale přesto se vědění Voyageru 1 stává neodmyslitelnou součástí mého subjektivního světa a mého sebepojetí.

Pro uchopení této situace se zdá být vhodná metafora sítě. Vesmírné oko nás nutí porozumět si jako průsečíku nebo uzlu

v postantropocentrické nelineární síti, jejíž vlákna mají mimo-zemský dosah a ne-lidské komponenty (jsou to fúze myšlení s technologickými „orgány“). Tato síť nemá střed či „nahore a dole“ a nelze nad ni či mimo ni vystoupit tak, abychom ji mohli vnímat jako diskrétní objekt, jak to bylo možné ještě u „sítě“ národního státu, jasně ohraničitelného na glóbu – metodická distance od jakéhokoliv objektu je sama navázáním dalšího vlákna a tedy aktivitou *uvnitř* sítě. Paprsky světla, které proudí mezi námi a vesmírným okem, svazujeme s jinými paprsky a jinými obrazy, a teprve v těchto návaznostech můžeme tvrdit, že oko sondy „něco vidí“ – jinak neuvidí nic než právě tu bledě modrou tečku, která sama o sobě nic neznamená. Spíš než oko je to vlastně jakýsi imaginární uzel, v němž svazujeme vlákna planetarizace.

Od šoku ke vznešenosti

Jak lze vidět čtyři miliardy mil? Jednoduše: je to ten „vyfocený“ prostor mezi objektivem a malým světlym bodem v Mléčné dráze. Setkáváme se tu se skutečností, kterou zakoušíme smyslově, ale současně jako by naši smyslovost zbavovala relevance, ochromovala ji ve prospěch gigantické indifferencie: zapomeňte na rozdíly, jež jste dosud rozlišovali, všechna tak důvěrně známá specifika ztrácejí význam. Myslím, že tento prožitek má dvě krajní polohy, mezi nimiž se vynořuje estetický prostor politiky planetárního věku. Tyto polohy jsou však samy velmi špatně rozlišitelné, spíš se zdá, jako by jedna přecházela v druhou. Jsou to polohy šoku a vznešenosti.

S prvním pojmem pracuje ve své knize *Šoková doktrína* známá americká novinářka Naomi Klein.²⁷ Tématem jejích reportáží a analýz je neoliberální globalizace, jakýsi plíživý převrat vycházející z nauky Miltona Friedmana a jeho žáků a postupně redukcující národní státy na obsluhu kapitalistické ekonomiky, která jejich hranicemi celkem bez zábran protéká jako tsunami investic a odplavovaných zisků; náplní této doktríny je demontáž sociálního státu, deregulace kapitálu a privatizace veřejných statků (samozřejmě včetně dotované nekomerční kultury). Protože by žádná společnost za běžných okolností neoliberální reformy nepřijala (jsou spojeny s omezením až ztrátou některých lidských práv), je třeba k jejich zavedení využívat situaci šoku, kdy jsou občané otřeseni nějakou katastrofickou událostí – ať už to „zařídí“ přírodní

²⁷ Naomi KLEINOVÁ, *Šoková doktrína. Vzestup kalamičního kapitalismu*, Praha: Argo 2010.

pohroma (tsunami v jihovýchodní Asii a následný zábor lukrativních pobřeží pro developerské projekty),²⁸ nebo šokovou situaci někdo záměrně vyvolá, jako tomu bylo u války v Iráku (kdy následovala okupační správa Paula Bremmera, implementující „volnotržní“ reformy)²⁹ či v případě Pinochetova vojenského puče (jehož hospodářskou politiku utvářeli „hoši z Chicaga“, žáci Miltona Friedmana);³⁰ svět se prostě vymkl z kloubů – resp. byl někým vymknut z kloubů – a to je ideální situace pro toho, kdo ví, jaký jiný svět chce místo toho starého vybudovat. Autorka hovoří také o *disaster capitalism* (čeští překladatelé zvolili termín „kalamitní kapitalismus“).

Neoliberální šoková doktrína, jak ji vykládá Klein, pochopitelně nemá přímou vazbu na šok ve smyslu deantropocentrizujícího otřesu, který s sebou nese nedozírně mimozemská distance našeho vlastního pohledu, přeneseného do vesmírné sondy. Je však typem politiky, který potenciálně zapadá do přerozdělení vnímatelného, jaké se tu nabízí; jde o jednu z možností, jichž může nové uspořádání nabýt. Održenosť technologické „formy života“ od jediného života, který jako život rozpoznáme a uznáváme, může mít svůj korelát v neosobním a dehumanizujícím kapitálu, kdy poslední pravdou života – tím, co určuje jeho hodnotu – je technologie peněžních toků, jejichž číselné řady jsou zpravidla mimo naši přirozenou zkušenost a kalkulační schopnost, jsou pro nás víceméně virtuálními veličinami produkovanými v matematických strojích.³¹ Peněžní hodnoty dokážou vyjadřovat takové sociální rozdíly, jež jsou nepřevoditelné na cokoliv „reálného“ (delší život, větší množství smysluplně využitelných statků apod.); je to sice určité kontinuum, znázornitelné konvenčními číselnými údaji, ale přesto prostě souměřitelnosti – stejně jako vzdálenost čtyř miliard mil umíme zachytit

²⁸ *Ibid.*, s. 383-401.

²⁹ *Ibid.*, s. 323-380.

³⁰ *Ibid.*, s. 53-100. Ačkoliv Friedman Chile i osobně navštívil, nelze to samozřejmě brát jako obvinění z přímého podílu na Pinochetově krvavé diktatuře. Spíš jako využití vlády pevné ruky k prosazení těch správných ekonomických principů...

³¹ O tomto rysu „pozdního kapitalismu“ píše Fredric Jameson, když hovoří o „technologickém vznešení“ či „high-tech paranóii“. Viz Fredric JAMESON, „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“, *New Left Review*, 1984, č. 1/146, s. 53-92, zejm. s. 76-80, <http://www.sok.bz/web/media/video/JamesonPostmodernism.pdf> (cit. 25. 12. 2010). Jameson tím má ovšem na mysli postmoderní či „hysterické“ vznešení. Je to důsledek odcizení systému od jeho původu ve vztazích mezi lidmi a nabytí zdánlivě vlastní, fantomatické existence; dochází k „apoteóze kapitalismu“. Vznešení, o kterém Jameson hovoří, je tedy falešné, fetišistické vznešení. Já se v následujícím textu budu snažit o uchopení vznešení, které za falešné nepovažuji. V tomto smyslu bych mohl na některé Jamesonovy postřehy navázat. Potíž s jeho marxistickým pojetím je však z mého hlediska ta, že implikuje příliš antropocentrické stanovisko (ačkoliv se vymezuje vůči jeho upadlé variantě v podobě konspiračních teorií, jež kompenzují faktickou ztrátu politické moci nad kapitalistickou ekonomikou – a v tomto smyslu jsou příznačným fenoménem doby). Opravdová zkušenost vznešeného neotřásá jen „systémem“, ale i člověkem jako suverénním subjektem.

v nějakém aritmetickém nebo geometrickém modelu, ale není uchopitelná žádným tělesně zakusitelným „dál a pak ještě dál“; kvantita tu přerůstá v novou kvalitu, a distance není prostě „větší“: je nesrovnatelná.

Uspořádání vnímatelného má v planetárním věku těsnou souvislost se začleněním do nebo naopak vyčleněním z globálních komunikačních sítí, vytvářených s pomocí satelitních „očí“: kdo je neovládá, či k nim nemá přístup, je vyloučen, ex-komunikován, pro ty, kdo jsou „in“, je neviditelný; na druhou stranu je potenciálně vystaven prakticky všudypřítomnému dohledu, kontrole, jejímž satelitům, vyhledávačům a monitorům máloco unikne – jsme viditelní až příliš. Obrácená je situace těch nejprivilegovanějších, kteří disponují komunikačními vlákny v mimořádné hustotě a vidí skrze ně vše potřebné, zapojí se, kam potřebují, sami však zůstávají ve skrytu (tzv. diskrétní elita).³²

S fenoménem šoku je to ale komplikovanější. Už při pohledu na trailer Al Gorovy *Nepohodlné pravdy* je patrné, že s nějakou variantou šokové doktríny pracuje také: globální oteplování jako nesrovnatelná přírodní pohroma či meta-pohroma, zahrnující v sobě celou sérii katastrof; „nepohodlná pravda“ námi má oťrást podobně jako teroristická hrozba, před kterou musíme bránit svou zemi a své rodiny.³³ Taková situace nesporně volá po šokové terapii: mohutné státní intervence do ekonomiky, investice do „zelených“ technologií a dost možná i nějaká podoba škrťů, resp. uskromňování „pro dobro planety“. S trochou nadsázky bychom z této rétoriky možná mohli odvodit nějaký „kalamitní socialismus“ (nebo spíše „kalamitní státní kapitalismus“?).

Zdá se být nevyhnutelné, že politika planetárního věku je spojena s variantami šokové doktríny, která podvrací některé dosavadní distinkce a zásadně přeuspořádává pole naší zkušenosti. Suspenze národních hranic je přitom i suspenzí demokratických institucí, které v nich působily. Je zneklidňující, že to jako poměrně pravděpodobnou variantu vývoje pokládá na stůl nějakou politiku strachu, mentalitu obležené obce volající po mocném protektorovi. Co proti ní postavit?

Otázku lze ještě přeformulovat: politika v době planetarizace se odehrává v prostoru konstituovaném vesmírným pohledem, jímž jsme

³² Připomínám v této souvislosti vtipnou instalaci *Soukromí* Tomáše SVOBODY z někdejší výstavy *Hrubý domácí produkt* (kurátor Křištof Kintera, Praha: Galerie hlavního města Prahy – Městská knihovna 2007); představovala ji zamčená buňka vyčleněná (exkludovaná) pro miliardáře Kellnera (prý nejbohatšího Čecha), který by se v ní v případě své návštěvy mohl zamknout před zraky obyčejných diváků výstavy. Je v tom něco karteziánského – subjekt, který může zpochybnit vše ve světě, který je mu vydán, ale sám zůstává mimo tuto pochybnost, mimo síť očí, které kontrolují prostor.

³³ Viz „An Inconvenient Truth Trailer“, video, 2:31, *YouTube*, nahráno uživatelem FallenAngels94 20. března 2007, <http://www.youtube.com/watch?v=wnjx6KETm4> (22. 12. 2010).

– řečeno s Althusserem – „interpelování“ jako subjekty zodpovědné za určité jednání, které bude hodnoceno podle svého planetárního dopadu.³⁴ Politický zápas, který před námi vyvstává, bude zápas o to, jaké má být toto technologicky zprostředkované interpelující oko (resp. tato oka) a co přesně má být vidět; jak se před tím pohledem máme chovat, abychom obstáli, co mu máme ukazovat, za co se před ním stydět. Vizualita zde ukazuje své sepětí se socialitou: např. zneuznání některých ze strany společnosti vlastně znamená jejich neviditelnost, jejich „estetickou“ nicotnost, nerozpoznávání jejich specifčnosti a náležitosti a překrytí nějakou karikaturou; v jiném kontextu je však zase neviditelnost žádoucím stavem skrývání se před kontrolující a utlačující mocí, jež nad námi touží mít dohled; a zase odjinud – nepotřebujeme nutně dohlížet a zviditelňovat tam, kde se mnozí soukromí aktéři chovají nezodpovědně vůči svému okolí a my je musíme usvědčovat z nepravostí, abychom tomu jednání zabránili? Společnost potřebuje nějaké vidění, v němž se ambivalentně protínají všechny tyto významy. Není ovšem žádné vidění samo o sobě – i „božské oko“ vidí v rámci určité sociality, třeba smlouvy Hospodina s jeho lidem. A ani ta nezaručuje definitivní shodu na tom, co přesně a jak to oko vidí.

Šoková doktrína je jednou krajní polohou zkušenosti planetarizace. Tu druhou lze vystihnout pojmem vznešeného, známým nejvíce z Kantovy estetiky. I zde se jedná o zkušenost, která je o(c)hromující, způsobuje rozkol mezi smyslovým vnímáním a smyslem, který to vnímání zasazuje do určitého uspořádání. Spíš než o zkušenost ztráty smyslu jde ale o zkušenost smysly samotnými nepostižitelnou. Vznešený není jednotlivý, empiricky vnímatelný partikulární předmět, vznešené – připomínající se třeba ve scénérii majestátního horského vodopádu – lze uchopit jen rozumem; nemůže totiž nabýt formu obsáhnutelnou pomocí pouhé představivosti, a ve své „syrové“ podobě (příroda jako bezprostředně ohrožující živel) nám dává „ochutnat“ naši nepatrnost a bezmocnost. Nicméně právě tato nepřiměřenost našich poznávacích (a jakýchkoliv jiných) schopností je vlastně přiměřená. Jak píše sám Kant:

”

Tyto ideje, i když je jim přiměřené znázornění nemožné, vznikají a jsou vyvolávány v mysli právě touto nepřiměřeností, kterou lze smyslově znázornit. Tak

³⁴ Louis ALTHUSSER, „Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)“, in: *On Ideology*, Londýn - New York: Verso 2008, s. 1-60, zejm. s. 47-49.

nemůže být bouří vzedmutý oceán nazván vznešeným. Pohled na něj je děsivý a musíme mít mysl naplněnu již mnohými idejemi, má-li takový pohled navodit pocit, který je sám vznešený, protože je mysl vybízena k tomu, aby opustila smyslovost a zabývala se ideami, které obsahují vyšší účelnost.³⁵

“

Formuloval bych rozdíl mezi šokem a prožitkem vznešena následovně: Ten, kdo prožije šok, je v podobné situaci jako zvíře, které po nečekaném útoku predátora zcela ztratilo schopnost jednat, je dezorientováno a vydáno na milost a nemilost; *de facto* se vzdává boje o vlastní život, je „smyslů zbavené“ a „ztrácí rozum“. Ten, kdo dokáže šok překonat a proměnit jej v zážitek vznešeného, setkává se se „zázrakem života“.³⁶ I on se do jisté míry vzdává vlastní existence, ne však ve smyslu vydání se silnějšimu, nýbrž ve smyslu porozumění relativitě této existence vůči životu vůbec.

Lze to formulovat i jako rozdíl ve vnímání: ten, kdo je v šoku, jako by přestával rozlišovat, protože spolu se ztrátou zájmu o vlastní život pro něj ztrácejí význam i veškeré rozdíly v alternativách, naskýtajících se v prostředí; oproti tomu zkušenost vznešeného je zkušeností jedinečného výrazu, vnímaného ve své nezaměnitelnosti, ne však ve formě ohraničené individuality, ale spíš po způsobu oka-mžiku, který je sice vždy svým nezaměnitelným „teď“, ale neoddělitelný od totální souvislosti bytí i budoucího. Není to zkušenost izolující, ale naopak – při smyslu pro jedinečnost zakoušeného odkazuje k celkové souvislosti bytí, do níž vpsledku náleží a která paradoxně nemůže být zpřítomnitelná jinak než skrze ony jednotlivosti, z nichž ale žádnou sama není.

Abych se tyto úvahy pokusil „sepnout“ dohromady s terminologií vypůjčenou od Jacquese Rancièra, mohl bych vztah mezi šokem a vznešeností formulovat jako analogický k paradoxnímu vztahu indiferentnosti a expresivity, dvou komponent estetické rovnosti:

³⁵ Immanuel KANT, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon 1975, s. 82, § 23.

³⁶ Myslím, že i prožitek tzv. neživé přírody (od majestátu vodopádu po nezměrnost vesmíru) je neoddělitelně spojen se životem, a to ve dvojitým smyslu: Jednak je pozemský život v kontrastu s ohromností vesmíru, jenž je (zatím) známkou jiného života prost, o to více záračný a neuvěřitelný – to je zkušenost radikální *diskontinuity*, nepochopitelného počátku, který někde v neživé hmotě musel zrodit život. A jednak – zcela protikladně a na první pohled neslučitelně – je to zkušenost *kontinuity*, kdy naše forma existence je nejzásadnějším bodem dosavadního vývoje vesmíru, jehož vzdálené prostory jsou kusem naší vlastní pre-prehistorie, naší před-lidské paměti.

šok slévá všechno v nerozlišenou matérii, asi jako když se oči zalíjí oslepujícím sluncem – aby se po odeznění otřesu věci vrátily ne „na své místo“, ale aby ve vyprázdněnosti od jakéhokoliv vnějšího účelu, který se současně otevírá pro „mysl naplněnou již mnohými idejemi“, získaly novou, v dané chvíli pravou podobu, svůj vlastní výraz.

Dávat „neviditelnému“ tvář

Dlužím čtenáři několik odpovědí. Co míním oním exkurzem k planetarizaci? Je to konec národního státu? A co z toho vyplývá pro dotování vizuálního umění z veřejných fondů?

Ano, stát tak, jak ho známe, se podle mého názoru nevyhnutelně chýlí ke svému konci. Především v tom, že už se nadále nemůže definovat jako národní. Nemohu zde toto téma, které je nejen komplikované, ale především velmi současné a otevřené, rozebírat. Spokojím se s odkazem na koncepci druhé moderny německého sociologa Ulricha Becka, která mj. operuje s normativním ideálem kosmopolitního státu.³⁷ Ten neimplikuje nutně zrušení hranic historických států, ale spíš zpochybnění jejich formální suverenity ve prospěch suverenity sdílené a obsahové, tj. ve prospěch schopnosti čelit vlivům, jež reálně určují životy občanů a jež lze konfrontovat jedině v síti nějaké trans- či nadnárodní kooperace států mezi sebou i států s nevládními globálními aktéry.³⁸ Co z této změněné situace vyplývá pro subvencování vizuálního umění, jestliže jsem státní podporu výše spojil se schopností umění utvářet národní imaginaci? Odpovědí je podle mého názoru pochopení pojmu národ jako historicky relativní a omezené formy obecnosti, jako odpovědi na určitou dějinnou výzvu, v níž byl lid – úhrn členstva nějaké obce (politického společenství) – úspěšně definován právě tímto způsobem. Dominantním filosofickým prvkem tohoto „historického bloku“³⁹ je pro mne i „karteziánský subjekt“, který je – analogicky modernímu státu – jasně ohraničený, suverénní a pro sebe sama průhledný, se

³⁷ Této problematice se týká především kniha: Ulrich BECK, *Moc a protiváha moci v globálním věku. Nová ekonomie světové politiky*, Praha: SLON 2007.

³⁸ „Adjektivum *národní* se dovolává sebeurčení. Kosmopolitní otázka naproti tomu zní: sebeurčení – *proti komu*? Jak do něj budou zintegrovány oběti (národního) sebeurčení? Jak budou uvnitř uplatněny důsledky pro kulturně odlišné? Jak lze přeměnit ‚barbarskou svobodu‘ suverénních společenství (Kant) v kosmopolitní svobodu, v níž je v tom, co je vlastní, přítomen hlas druhých?“ ptá se mj. BECK, *Moc a protiváha*, s. 149.

³⁹ Termín přebírám z: Antonio GRAMSCI, *Historický materialismus a filosofie Benedetto Croceho*, Praha: Svoboda 1966, s. 93.

sebou identický, sebe sama si transparentně vědomý. Obě formy suverenity považují za nevratně zpochybněné a jako adekvátní metaforu vztahu dnešního jednotlivce ke světu vnímám paradigma sítě nebo pavučiny.

Popsaná změna však nesprovádí ze světa problém obecna (od slova obec, *polis*), právě naopak. Postnacionalita je výsledkem nárůstu obecnosti, nikoliv jejího zániku: je důsledkem toho, že interakce, do nichž vstupujeme, stále častěji překračují existující hranice a stále více nám připomínají, že našimi spoluobčany jsou i ti, kdo nehovoří naším jazykem a nesdílí naši kulturu. Stát je tu od toho, aby institucionalizoval vhodné formy obecnosti. Přestává-li být národ takovou formou, neznamená to konec státu, ale jen jeho nacionální podoby.

Z toho vyplývá odpověď na otázku, jak v této konstelaci zdůvodnit podporu vizuálního umění: už ne jako nástroje národní imaginace, ale stále jako cestu k „představovanému společenství“.⁴⁰ Záměrně jsem v souvislosti s planetarizací zdůrazňoval prvek „vesmírného oka“. Slovo „vizuální“ ve výrazu „vizuální umění“ má pro mě totiž i tento rozměr: je to dávání vnímatelné podoby světu, ve kterém žijeme, a který „přirozeně“ nikdy vidět nelze, protože je více souborem souvislostí mezi předměty (a souvislosti souvislostí) než souborem těch předmětů.

V éře „globálního kulturního průmyslu“⁴¹ jsme přímo zavaleni předměty, zbožím, které se stává konstitutivním prvkem našich identit.⁴² Jedním z úkolů politicko estetické imaginace planetárního věku je, aby nás do banálního a indiferentního nadbytku všude kolem, který je podivnou formou jakéhosi táhlého šoku, naučila vepisovat nebanální, vznešené scházení, které je za ním skryto: vztah k sobě samému vetkaný do předmětu, ale také ruce a tvář původce, které jsou bez povšimnutí „konzumovány“ ve věcech každodenní spotřeby,

⁴⁰ A abych předešel nedorozumění: to, že stát může do umění vkládat takovéto naděje, neznamená, že umění musí dělat právě toto a že by se tím mělo vyčerpávat.

⁴¹ Viz Scott LASH - Celia LURY, *Global Culture Industry*, Cambridge - Malden, MA: Polity 2007.

⁴² Tento fenomén reflektoval např. Radim LABUDA na své výstavě *Modelová studie* (kurátor Jiří Ptáček, Praha: Galerie Václava Špály 2009), jejímž tématem byl autorův osobní automobil Rover 75. Části vozu byly na výstavě k zakoupení jako běžné exponáty, součástí expozice byly i další souvislosti vzniku a existence značky i konkrétního autorova vozu. V doprovodném textu se píše, že výstava „zkoumá charakter a hloubku vztahu lidí k ‚předmětu‘, prostor individuální fascinace a psychologického ztotožnění se s ‚předmětem‘ a uzlové body kolektivní identity, které jsou tím specifičtější, že po krachu britské automobilky se jedná o vztahy minulostní, nostalgické a subkulturní. Labuda inscenuje představení, v němž je banální demontáž povýšena na reflektovanou dekonstrukci. Automobil je jevišťem, na němž aktéři mimoděk odehrávají obskurní představení o konzumním fetiši, vyvanutí evropské identity a hledání náhradních psycho-sociálních dílů a alternativ přežití.“ (Jiří PTÁČEK, [Doprovodný text k výstavě Radima LABUDY *Modelová studie*], Praha: Galerie Václava Špály 2009).

a v neposlední řadě příroda, jež mizí jako oběť kapitalistické produkce, kterou Joseph Schumpeter nazval slovy „tvůrčí destrukce“.⁴³

Globální solidarita, o níž hovoří političtí filosofové a občanskí aktivisté, je nemyslitelná bez schopnosti vidět ve věcech, jež spotřebováváme, ty, s nimiž jsme spojeni v síti tkané „neviditelnou rukou trhu“, ve vztahu vzájemné potřebnosti, ale také vykořisťování bez tváře. Může to být politické naplnění Rancièrova estetického režimu: dávání výrazu tomu, co k nám náleží, ale v dominantních sítích to zůstává neviditelné; jde o zviditelňování vláken, která nás svazují do society, jejíž někteří členové zůstávají „bez loga“ (resp. bez logu – tedy bez řeči, hlasu).⁴⁴

V dnešním kapitalismu jsou jako zdroje zisku nade vše nadřazeny inovace, jedinečnost, originalita, nápad – loga nejsou než certifikátem úspěchu v této oblasti, copyrihtem. Bez loga zůstávají ti, kdo „jen“ manuálně pracují, *de facto* jen napodobují vzorce vytvořené jinými (nebo jen obsluhují stroje vyrábějící kopie). Není dnes i umění, chtě nechtě, součástí této *ideologie copyrightu*, která umělce staví do určité pozice v sociální hierarchii? Není jedinečnost těch, kdo tvoří originální díla nebo návrhy, nutně opřena o naprostou zaměnitelnost těch na opačném konci hierarchie? Neexistují „dvě skupiny lidí“, tak jako existují „dvě skupiny předmětů“?⁴⁵

Bylo by možné uvádět množství příkladů, které by téma přesto nevyčerpaly. V obecné rovině mi jde o následující: Společnost je

⁴³ „Tato průmyslová mutace – mohu-li použít tohoto biologického výrazu – neustále revolucionizuje ekonomickou strukturu zevnitř, neustále bojí starou a vytváří novou. Tento proces tvořivé destrukce je pro kapitalismus zásadní.“ Joseph A. SCHUMPETER, *Kapitalismus, socialismus a demokracie*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2004, s. 101.

⁴⁴ Srov. Naomi KLEINOVÁ, *Bez loga*, Praha: Argo – Dokořán 2005.

⁴⁵ Narážím na projekt Jiřího SKÁLY, *Dvě skupiny předmětů (část první)*, 2006–2007, http://www.advancedesign.org/dve_skupiny_predmetu_cast_prvni_2006_2007_two_families_of_objects_first_part_2006_2007# (cit. 23. 12. 2010). Autor se inspiroval esejem Umberta Eca o tom, že kromě „krásných předmětů“, jako jsou lenošky či motorové čluny, po kterých každý touží, jsou tu i „ošklivé předměty“ jako jeřáby nebo cementové míchačky. Následně pak prezentoval fotografie starých soustruhů, brusek a podobných zařízení, které jejich obsluhovatelé, zaměstnanci někdejších státních podniků, odkoupili či jinak získali z továren, často nepřeživších ekonomickou transformací. Jiný výtvarník, Jan NÁLEVKA, zase na výstavě *Horká linka* (kurátor Jan Zálešák, Praha: Galerie Václava Špály 2010) prezentoval dílo *Můžeme ztratit všechno, jen ne čas*, sestávající z několika balíků linkovaných papírů formátu A4, nijak se nelisících od papírů v sériově vyráběných sešitech či blocích – až na to, že je všechny narýsoval ručně, pouze s pomocí pravítka a propisky. Co chtěl svým exponátem říci? Možná toto: jakoukoliv hodnotu díla lze zpochybnit – jeho krásu, užitečnost, tržní cenu; ne však to, že do něj konkrétní lidská bytost vložila určitý kus svého života, strávila s tímto dílem na nějakém místě nějakou dobu, něco nad těmito papíry prožila – a v tomto smyslu je to dílo jedinečné, jakkoliv nelze pozorovat žádné vnější znaky, kterými by se takto vyznačovalo. Uznání jeho význačnosti vyplývá jen z toho, že bylo vystaveno v privilegovaném prostoru, vyhrazeném činnosti zvané umění, která se k jedinečnosti tvorby konkrétního člověka vztahuje už jaksí z definice – a v tomto smyslu je do samotného výstavního prostoru zakomponován politický nárok na rovnost a na uznání i toho nejposlednějšího.

postavena na komunikaci a komunikovat lze jen tam, kde existuje schopnost *přivádět k výrazu* to, co chceme sdělit – čehož podmínkou je, že jsme sami viditelní a sdělitelní, že máme srozumitelný výraz. Myšlení si žádá obrazotvornost, dodání podoby něčemu, co není bezprostředně dáno; to, co je bezprostřední a nežádá si představivost, to ještě nemůže tvořit žádný svět – a co se vymyká představivosti, to jako by nepatřilo do našeho světa. Kde není obrazů, tam nemůže být řeči.

Arcinepřítelem umění je postoj, že věci našeho světa již mají svou podobu a ta je jasná a zřetelná. Věcem, byť i těm nejbanálnějším, je třeba podobu dávat, vytvářet ji. Což je právě doména umění v podobě „estetického režimu“. Výstavní prostor (aniž by se nutně vázal na galerijní či muzejní instituci) je takový, v němž se před našimi zraky z „vnitřních“ představ umělce stávají fakta „vnějšího světa“ – přesněji řečeno, arte-fakta. Interpretace světa, kterou tvůrce svým dílem provádí, se v podobě tohoto díla (objektu, dokumentované události) stává fyzickou součástí světa samotného, stává se reálnou.

Oko satelitu je nejzazším pólem planetárního výstavního prostoru. Avšak takovým pólem je třeba i oko mikroskopu, které dává tvář kdejaké bakterii žijící v našem těle; kam ještě dohlédneme, tam je svět naší zkušenosti, který si žádá uspořádání. Voyager 1 je symbolem nerozhodnutelného rozhraní mezi vytvářením reality a jejím poznáváním – podává zprávu o skutečnosti, kterou sám nastolil. „Vědotechnická“ společnost, jakou jsme, neustále konstruuje nová a nová vlákna svého životního prostoru, aby až zpětně tyto sítě mapovala, orientovala se v nich a reflektovala všechny jejich souvislosti. Síť nikdy není uzavřená a nikdy není zcela transparentní, průhledná, předvídatelná – jediným novým spojením může náhle totálně změnit vlastní konstelaci.

Takovou náhlou změnu může vyvolat spor o to, kdo patří do občanské sítě naší společnosti, a kdo ne; kdo je jejím příslušníkem a kdo pouhým příslušenstvím. Což je v prvé řadě otázka představivosti.