

Reduced Tolerance to Crossovers.
Susanne K. Langer and Contemporary Art

The aim of this paper is to provide an introduction to the aesthetics of art forms proposed by Susanne K. Langer and to outline two ways of thinking about contemporary art, which seems to be characteristically hostile to art kind classification, in her terms. First, I interpret the concepts of primary and secondary illusions that she coined and argue that her theory of individual art kinds does not depend on the medium. Next,

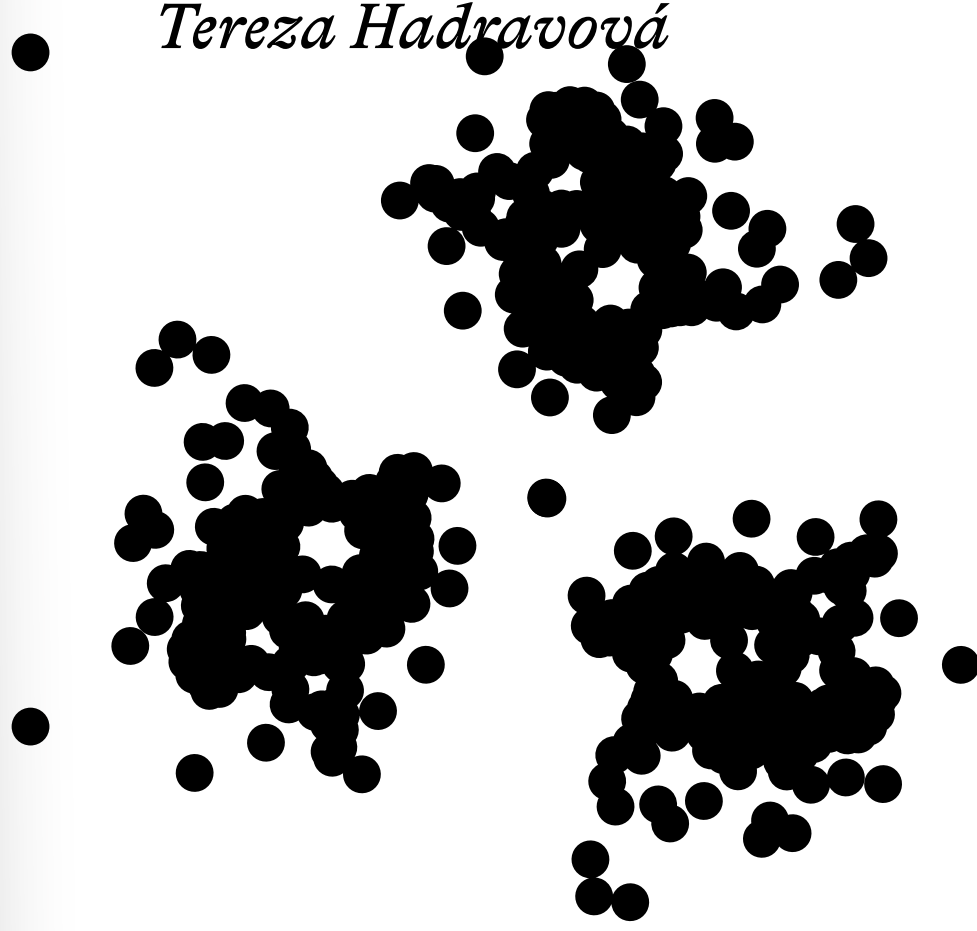
I present an installation *A Hundred Women* (2014) by Alfred Jaar, which serves as an example of contemporary art. I suggest that a characteristic feature of contemporary art is the creation of secondary illusions bereft of primary illusions. As an alternative, I propose understanding contemporary art as literature.

Keywords
Susanne K. Langer – art kinds – hybrid art – contemporary art – virtual image

Klíčová slova
Susanne K. Langer – umělecké druhy – hybridní umění – současné umění – virtuální obraz

Tereza Hadravová přednáší na Katedře estetiky FF UK a je redaktorkou časopisu *Estetika: The European Journal of Aesthetics*. Akademický rok 2021/22 strávila díky Fulbright-Masarykově stipendiu na Connecticut College v USA, kde se zabývala filozofií Susanne K. Langer a společně s Carolyn Bergonzo a Lindou Legassie realizovala výstavu o filozofické díle a způsobu práce (<http://langer.digital.conncoll.edu>).

tereza.hadravova@ff.cuni.cz



Snížená tolerance vůči přesahům.
Susanne K. Langer
a současné umění

Tereza Hadravová

V současné estetice a teorii umění není rozlišování umění na jednotlivé druhy příliš populární. Není-li prohlášen za nepotřebný celý systém uměleckých druhů, pak jsou umělecké druhy pokládány za nanejvýš jedny z mnoha možných způsobů třídění umělecké produkce. Lehkost, s jakou je vyhlašován zánik starých uměleckých druhů, doplňuje rychlost, s níž vznikají formy nové.⁽¹⁾ Z hlediska uměleckých druhů je současné umění samo výkladní skříní hybridizace, ambivalence a neurčitosti, a pokud se hranice mezi architekturou, výtvarným dílem, divadlem, tancem, filmem či poezií stírají v reálné produkci, pak není divu, že se jakákoli estetika, snažící se obhájit stabilitu systému jednotlivých uměleckých druhů, jeví jako neplatná, či přinejmenším zastaralá.

V tomto článku se zabývám teorií uměleckých druhů, kterou vytvořila v padesátých letech minulého století americká filozofka Susanne K. Langer (1895–1985). Její práce vznikala na prahu období, které někteří teoretici a teoretičky umění označují jako současné,⁽²⁾ a dala impuls ke vzniku

- 1 Sherri Irvin ve své knize o estetice současného umění uvádí hned v prvním odstavci: „S tím, jak roste podivnost materiálu [s nímž současné umění pracuje], se hranice mezi odlišnými uměleckými druhy (jak kdysi existovaly) rozpadají.“ Viz Sherri IRVIN, *Immaterial. Rules in Contemporary Art*, Oxford: Oxford University Press 2022, s. 1. Rosalind Krauss má za to, že od šedesátých let minulého století tihne umělecká tvorba v oblasti dříve označované jako plastická umění k průzkumu obecného („umění“) na úkor zvláštního („malba“) a že tento průzkum je možný právě popřením svébytnosti média (ve smyslu jedinečného uměleckého druhu). Dlužno dodat, že Krauss shledává tento stav neblahým a oceňuje ty umělce a umělkyně, jimž se v současné postmediální krajině podařilo médium znovu vynalézt. Rosalind KRAUSS, „Reinventing the Medium“, *Critical Inquiry*, roč. 25, 1999, č. 2, s. 289–305.
- 2 Zdali je „současné umění“ termínem indexikálním, jehož interval se posunuje na pomyslné časové ose kupředu, a nechává tak stále delší díl minulosti mimo svůj záběr, nebo se jedná o výraz více méně pevně ukotvený, jenž označuje období nastávající „po modernismu“, není rozhodnuto, ale stále větší část teoretiků se přiklání k druhé možnosti, byť z různých důvodů. Mému porozumění tomuto termínu je nejbližší jeden z proudů, které v oblasti umění vznikajícího od padesátých let dále identifikuje Terry Smith: díla vytvářená umělci a umělkyněmi, často pracujícími v kolektivech, kteří se programově vztahují k prožívání současnosti ve smyslu sou-bytí, ať už za účelem jejího průzkumu, či modulování. Viz například Terry SMITH, „The State of Art History: Contemporary Art“, *The Art Bulletin*, roč. 92, 2010, č. 4, s. 366–383, zejména s. 380.

přinejmenším jednoho multimediálního díla.⁽³⁾ Na první pohled se tato teorie, usilující o vystižení hlubokých rozdílů mezi jednotlivými uměleckými druhy, jeví vhodná pro interpretaci umění, které se již v době jejího vzniku stávalo minulostí. Na následujících stránkách se pokouším představit, v jakém smyslu lze i přesto její estetiku použít při rozpravě o některých vzorově současných, tedy z hlediska druhového zařazení na první pohled hybridních, ambivalentních či neurčitých dílech.

V prvních dvou částech studie nabízím výklad toho, co Langer mínila, když odlišnosti mezi jednotlivými uměleckými druhy charakterizovala jako rozdíly, které „se zárvávají hlouběji, než by se mohlo zdát“,⁽⁴⁾ a věnuji se výkladu dvou klíčových pojmů její estetiky – primární a sekundární iluze. Dále představuji instalaci *Sto žen* (2014) chilsko-amerického umělce Alfreda Jaara jako klasického zástupce současného umění. V poslední části prozkoumávám dvě možnosti, jež mají dnešní badatelé a badatelky k dispozici, pokud by chtěli aplikovat systém uměleckých druhů, který Langer navrhla, i na současnou uměleckou tvorbu.

I

Dílo Susanne K. Langer se vzpírá zařazení do jednoho proudu filozofie dvacátého století, třebaže navazuje na mnohé, především evropské myslitele. Promítá se do něho procesuální filozofie Alfreda North Whiteheada, který vedl její dizertační práci, filozofie symbolických forem Ernsta Cassirera, jehož knihu *Sprache und Mythos* (1925) přeložila do angličtiny,⁽⁵⁾ a také například vliv Ludwiga

- 3 V roce 1976 uvedl experimentální tanečník a choreograf Kenneth King a jeho Transmedia kinetics coalition v New Yorku multimediální představení *Battery. A Tribute to Susanne K. Langer*.
- 4 Susanne K. LANGER, *Feeling and Form*, s. 103.
- 5 Ernst CASSIRER, *Language and Myth*, New York: Dover Publications 1946. Jednalo se o vůbec první překlad Cassirera do angličtiny.

Wittgensteina⁽⁶⁾ a raných analytických filozofů, s jejichž přístupem seznamovala americké čtenáře ve své první knize *The Practice of Philosophy*.⁽⁷⁾ Přestože je obvykle uváděna jako estetička, spektrum oblastí, které rozvíjela, je mnohem rozmanitější. Je autorkou jedné z prvních učebnic logiky dostupných ve Spojených státech amerických.⁽⁸⁾ Její kniha *Philosophy in a New Key*,⁽⁹⁾ v níž originálním způsobem naturalizuje (tj. propojuje s poznatky antropologických, lingvistických i biologických věd) Cassirerův vhléd do symbolizující povahy lidského myšlení, ovlivnila několik generací humanitních vědců, mimo jiné antropology Clifforda Geertze a Mary Douglas či vývojového psychologa Howarda Gardnera. Její trilogie *Mind: Essay on Human Feeling* (1967, 1972, 1982), na které pracovala v posledních dvaceti letech svého života, se věnuje filozofii mysli a biologie.

Reflexi jejího díla často uvádí poznámka, že Langer – v tom či onom ohledu – předběhla svou dobu, aniž by přitom bylo její prvenství historiky filozofie dostatečně rozpoznáno. V první kapitole *Philosophy in a New Key* například předložila kritiku logického pozitivismu, jež se v mnoha ohledech podobá té, kterou o téměř dvacet let později formuloval Thomas Kuhn.⁽¹⁰⁾ Její úvahy o aktu jako základním pojmu pro uvažování o živé přírodě zase rezonují s procesuální biologií, kterou v současné době prosazuje John Dupré. A jak argumentuje ve své knize Dengerink Chaplin, její teze, že „celá psychologická oblast – včetně lidského

6 Wittgensteinův vliv na filozofii Susanne K. Langer podrobně zkoumá Adrienne DENERINK CHAPLIN, *The Philosophy of Susanne Langer. Embodied Meaning in Logic, Art and Feeling*, London: Bloomsbury 2020, kap. 7, s. 133–156. V knize se rovněž věnuje způsobu, kterým Langer rozvíjí odkaz Henryho Sheffera, Cassirera a Whiteheada.

7 Susanne K. LANGER, *The Practice of Philosophy*, New York: Henry Holt 1930.

8 Susanne K. LANGER, *An Introduction to Symbolic Logic*, New York: Allen and Unwin 1937.

9 Susanne K. LANGER, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, New York: New American Library 1948.

10 Zároveň je ovšem třeba dodat, že rozvíjí kritické úvahy z Whiteheadovy knihy *Science and the Modern World* (1925).

chápání, zodpovědného jednání, racionality, poznání – je rozsáhlým a rozvětveným vývojem citění,⁽¹¹⁾ anticipuje práci neurovědce Antonia Damasia či kognitivních lingvistů George Lakoffa a Marka Johnsona, kteří podobně jako Langer „zasazují rozum do afektivního vztahování se organismu ke světu“.⁽¹²⁾

V tomto příspěvku se nicméně zabývám její estetikou, ve které se Langer projevuje jako poněkud konzervativní – byť kritická a originální – myslitelka. Ve své knize *Feeling and Form* se Langer přiklání k esteticismu Clive Bella, a odmítá moderní koncepcce estetiky, s nimiž se v různých podobách setkáváme i dnes. Například kritizuje teorie, jež estetickému prožitku rozumějí jako zkušenosti stejného řádu, jako je běžná zkušenost (jen v nějakém ohledu intenzivnější), a tím pádem se vyhraňuje nejen vůči pragmatismu Johna Deweyho, ale například i současné neuroestetice.⁽¹³⁾ A již vůbec není přitahována tím, co se v době vydání knihy stávalo stále zřetelněji hlavním proudem anglo-americké estetiky, to jest k analytické estetice. Práci uměleckých kritiků považuje za přinejlepším sekundární a odvozenou – a odmítá tedy představu, že by se jejich výroky měly stát centrem estetiky.

Základní význam přikládá Langer uměleckým dílům a perspektivě umělce.⁽¹⁴⁾ K umělecké tvorbě přistupuje s hlubokým respektem – jako k oblasti, jejíž společenský význam je rovnocenný vědě. Stejně jako věda, i umění je zdrojem poznání, které se v obou případech zakládá na existenci pokročilého symbolického systému. Její estetikou proto můžeme označit za kognitivní: umělci a umělkyně, každý svými prostředky a ve své vlastní oblasti, usilují o artikulaci

11 Susanne K. LANGER, *Mind: An Essay on Human Feeling*, Volume I, Baltimore – Londýn: The John Hopkins University Press 1970.

12 CHAPLIN, *The Philosophy of Susanne Langer*, s. 226.

13 Srov. Agáta KOŠIČANOVÁ, „Súčasná perspektivy konceptu mysle Susanne K. Langerovej“, *ESPEŠ*, roč. 11, 2022, č. 1, s. 99–114.

14 „Filozofie umění by měla, domnívám se, začít v ateliéru, a ne v galerii, hudebním sále či knihovně.“ Susanne K. LANGER, *Feeling and Form*, s. ix.

vhledů do povahy lidské zkušenosti. Výsledky jejich práce přitom mají podle Langer hodnotu nejen pro jednotlivé recipienty, ale – podobně jako věda – podílejí se na vytváření světa, ve kterém žijeme či budeme žít, ať už ona díla známe a jsme s to jim porozumět, nebo nikoli.

Ve své knize *Feeling and Form* se Langer věnuje především otázce po jednotě a mnohosti uměleckých druhů, přičemž výzkum rozdílnosti považuje za přednější. Podle Langer nepatří rozdíly mezi jednotlivými uměleckými druhy do stejné kategorie jako jiné způsoby třídění děl:

Samozřejmě že [umělecká díla] lze klasifikovat bezpočetnými způsoby, například podle tématu, z něhož může pocházet i jeho titul – „Madona a dítě“, „Poslední večeře“ a tak dále. A jelikož totéž téma může použít několik malířů, nebo je může použít tentýž malíř několikrát, mohou v Louvru existovat několiké „Rafaelovy Madony“ či mnohé „Poslední večeře“. Avšak třídění příslušnost tohoto typu nemá nic společného s uměleckým významem díla (klasifikace vědeckého objektu, na druhou stranu, vždy ovlivňuje jeho vědecký význam).⁽¹⁵⁾

Rozdíl přitom nespočívá v tom, že by umělecké druhy představovaly obecnější způsoby třídění uměleckých děl než ty výše zmíněné. Podle Langer umělecké druhy vůbec nepatří ke kategoriím, jež vznikají na základě zaznamenání vztahů podobnosti a rozdílu mezi více uměleckými díly. Nejsou až zpětnou projekcí, jedním z mnoha možných způsobů třídění, ale jsou naopak pro každé dílo a jeho význam konstitutivní a předcházejí mu.

15 Susanne K. LANGER, *Problems of Art. Ten Philosophical Lectures*, New York: Charles Scribner's Sons 1957, s. 177.

Hluboké rozdíly mezi jednotlivými druhy umění jsou ty, které oddělují jejich vlastní světy, jmenovitě rozdíly v tom, co odlišné umělecké druhy tvoří, čili odlišnosti primárních iluzí. ... Zarývají se hlouběji, než by se mohlo zdát.⁽¹⁶⁾

Ve své estetice Langer rozlišuje čtyři hlavní umělecké druhy – umění plastická (pod která zařazuje malbu, sochu a architekturu), hudební, literární (mezi něž počítá literaturu, film a drama) a taneční.⁽¹⁷⁾ Neskrývala jistě sympatie k estetice jednotlivých druhů umění, kterou představil na konci dvacátých let minulého století David W. Prall. Každý umělecký druh má podle Pralla vlastní smyslové působíště, čili „estetický povrch“, který ospravedlňuje jeho jedinečnost a zároveň určuje vnitřní strukturu jednotlivých děl. „Prallova metoda se mi zdá téměř dokonalá,“ komentuje jeho přístup Langer: „studovat umělecké dílo samo, a nikoli naše reakce či pocity k němu, a objevit nějaký princip jeho organizace, který vysvětluje jeho charakteristické funkce, jeho fyzické požadavky a jeho nároky kladené na naše ocenění.“⁽¹⁸⁾ Langer také kladně hodnotí, že onen princip, na kterém Prall svou analýzu založil, tedy jednotlivé smyslové oblasti, je „přirozený“, vychází z lidské tělesné konstituce: umělecká díla vytěžují principy, kterými se řídí jednotlivé smysly, a tak je v důsledku zároveň obnažují, něco nám o jejich fungování říkají. Langer však estetiku jednotlivých uměleckých druhů, navrženou Davidem W. Prallem, oceňovala pouze z hlediska metody, nikoli obsahu. Ten měla za příliš omezující ve vztahu k poezii, literatuře a tanci, přičemž toto

16 Susanne K. LANGER, *Feeling and Form*, s. 103.

17 Langer na několika místech pracuje s termíny umělecký rod či řád, kterými označuje ony čtyři kategorie, tedy umění plastická, literární, taneční a hudební, a výraz umělecký druh (nebo také umělecká forma) pak používá pro konkrétní způsoby naplnění daného řádu, například plastických umění v malbě, soše či architektuře. Pro mnoho kontextů však tento rozdíl není důležitý. Langer misty používá termín umělecký druh také pro umělecké rody či řády.

18 *Ibid.*, s. 56.

omezení podle ní signalizovalo hlubší problém, „chybné pojetí dimenzí, které tvoří podklad různých [druhů] umění.“⁽¹⁹⁾

Podobně jako Prall, i Langer považovala příslušnost k určitému uměleckému druhu za spoluvytvářející samotnou povahu díla, podílející se na tom, jak funguje. A také jako Prall dávala tuto povahu do souvislosti s přirozeností člověka. Jak dále uvidíme, oblast, ve které hledá kořeny jednotlivých uměleckých druhů, se ovšem netýká lidského vnímání, ale základních forem představivosti, po kterých Langer pátrá i při svém výkladu vývoje mysli a lidské společnosti. Dějiny jednotlivých uměleckých druhů se neomezují na příběh umění, ale jejich kořeny sahají hlouběji: v některých případech dokonce k samému úsvitu lidských dějin, k počátkům vynoření se lidské mysli. Umělecké druhy, které Langer rozlišuje, jsou otiskem základních vhladů do povahy lidské zkušenosti, respektive záznamem formativních momentů, které lidskou mysl a lidský svět proměnily.

Každý umělecký druh představuje sedimentovanou a zesílenou formu rozumění, která se v běžné zkušenosti v takto obnažené a intenzivní podobě nevyskytuje. Primární iluze, termín, který používá Langer pro označení otisku příslušného uměleckého druhu v každém uměleckém díle, má (přiznanou) aluzi k S. T. Coleridgově primární představivosti; u Langer však hraje dalšími – metafyzickými – tóny. Pro uvedení následujícího výňatku je přitom třeba zmínit, že Langer používá termín obraz (případně také virtuální obraz či zdání) jako souznačný s výrazem primární iluze: každé umělecké dílo vytváří obraz řízený logikou příslušné umělecké formy, a tak například i díla architektury, hudby, poezie či tance jsou v tomto smyslu obrazy.

Každý umělecký obraz je očištěným a zjednodušeným aspektem vnějšího světa vytvořeným zákony vnitřního světa za účelem vyjádření jeho podstaty. Jak se postupně

lidem odhaluje jeden objektivní aspekt světa za druhým, vynořují se umění. Každé vytváří svůj vlastní obraz vnější skutečnosti sloužící k objektivaci vnitřní skutečnosti, subjektivního života, pocitu.⁽²⁰⁾

Aspekty světa, o kterých Langer v této pasáži píše, jsou amalgámem vnitřního a vnějšího, subjektivní a objektivní reality. Právě v takové skutečnosti – prostoupené obrazy života – člověk, ten zvláštní, nutkavě symbolizující tvor, oběť hypertrofovaného mozku, nevyhnutelně žije. Langer nikdy nepopírala, že svou základní ideu – příslovečný klíč, který figuruje v názvu její nejnámější knihy – převzala od Ernsta Cassirera. Jedna pasáž z jeho knihy *An Essay on Man* (1944) dobře vystihuje jejich společnou představu o lidském údělu, kterou Langer ve svém díle rozvádí a pokouší se napasovat do naturalizovaného výkladu světa.

Člověk žije v symbolickém univerzu... Nemůže již čelit realitě bezprostředně; nemůže ji spatřit takřikajíc tváří v tvář. Fyzická skutečnost se zdá ustupovat do pozadí v přímé úměrnosti k tomu, jak postupuje vpřed lidská symbolická aktivita. Namísto zacházení s věcmi samými člověk v jistém smyslu neustále hovoří sám se sebou.⁽²¹⁾

Rozhovor člověka se sebou samým prostřednictvím světa – takto lapidárně lze formulovat pojetí zkušenosti, s nímž

20 Citovanou pasáž považuji za klíčovou pro svůj výklad. Protože ji zároveň považuji za výjimečně sevřenou, a tím pádem i obtížně přeložitelnou, dovolím si zde uvést anglický originál: „Every art image is a purified and simplified aspect of the outer world, composed by the laws of the inner world to express its nature. As one objective aspect of the world after another comes to people's notice, the arts arise. Each makes its own image of outward reality to objectify inward reality, subjective life, feeling.“ LANGER, *Problems of Art*, s. 11–12.

21 Ernst CASSIRER, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven: Yale University Press 1944, s. 25.

Cassirer pracuje. Podle Langer se v takovém rozhovoru postupně propletly čtyři hlasy, čtyři základní dimenze lidského světa: prostor, čas, událost a síla. Podobně jako pro Immanuela Kanta je pro Cassirera a Langer zkušenost aktem rozumění, který je napájen obrazotvorností. Podle Langer se přitom do zkušenosti propisují nejen kategorie prostoru a času jako u Kanta, ale také kategorie události a síly. Ty představují sedimenty určitých kulturních rámců, přičemž vzhled, že zkušenost je prostoupena kulturními sedimenty, které nazýváme symboly, je právě onou ústřední Cassirerovou myšlenkou, již Langer ve své filozofii sleduje.⁽²²⁾

Otázka, odkud se základní dimenze lidského světa berou, je relevantní, a poslední dílo Langer, třetí svazek *Mind: An Essay on Human Feeling*, lze chápat jako její podrobnou odpověď. Třebaže se v něm již umění téměř nevěnuje, selektivní dějiny vývoje lidské mysli a společnosti, které zde předkládá, se zdají být motivovány rozlišením primárních iluzí, jež formulovala v předchozích pracích. Langer se ve své poslední knize nejprve zabývá představou společnosti soustředěné kolem symbolů virtuální síly, kterou dříve popisovala v souvislosti s tancem.⁽²³⁾ Dále hovoří o pochopení konce lidského života jako milníku, který způsobil uvědomění si událostního charakteru života, což je základní téma jejího pojetí literatury,⁽²⁴⁾ a v předposlední kapitole pak píše o společnosti jako způsobu vyjednávání „etnické rovnováhy“, k čemuž si připravila cestu při svém dřívějším výkladu architektury.⁽²⁵⁾

Vraťme se však k její ústřední estetické práci, knize *Feeling and Form*. Teze, které v této knize obhajovala a jež se

Snižovaná tolerance vůči přesahům.
Susanne K. Langer a současné umění



22 Pojetí zkušenosti u Cassirera a Langer a vztah těchto pojetí ke Kantovi zkoumá ve své knize Adrienne DINGERINK CHAPLIN, *The Philosophy of Susanne Langer*, s. 74–98.

23 Susanne K. LANGER, *Mind: An Essay on Human Feeling*, Volume III, Baltimore – Londýn: The John Hopkins University Press 1982, kap. 19 a 20, s. 2–88. LANGER, *Feeling and Form*, kap. 11 a 12, s. 169–207.

24 LANGER, *Mind*, Volume III, kap. 21, s. 89–118. LANGER, *Feeling and Form*, kap. 13–19, s. 208–367.

25 LANGER, *Mind*, Volume III, kap. 22, s. 119–154. LANGER, *Feeling and Form*, s. 92–103.

Fotografický portrét Susanne
Langer od Richarda Avedona
(National Museum of American
History. Behring Center)



Alfredo Jaar, *Women*, bienále v Šardžá, 2019
(Wikipedia)

staly posléze vodítkem k jejím pozdějším úvahám o formování myslí, zní následovně: Plastická imaginace se vztahuje primárně ke vnímání prostoru. Hudební představivost zase vytváří obrazy času. Literární představivost se týká způsobu vnímání života jako události. A představivost, s níž pracuje tanec, se napájí ze starobylých zdrojů prvního seznamování se silami myslí: iluze, kterou vytváří, je obrazem sepětí člověka a přírody, oduševnělého světa. Tyto čtyři způsoby představování či kladení světa – ve formách času, prostoru, události a síly – jsou v estetice uměleckých forem Susanne K. Langer podkladem, ze kterého vychází její rozlišení uměleckých druhů: na umění plastická, hudební, literární a taneční.

II

Vyhlášení silné autonomie jednotlivých uměleckých druhů, jejíž ospravedlnění tvoří základy estetiky Susanne K. Langer, se neobejde bez důsledků. Na jedné straně může tato teze pomoci upřesnit, v čem spočívá kognitivní hodnota umění, v jakém smyslu vyjadřují umělecká díla lidskou zkušenost a proč je umění, jak Langer tvrdí, stejně hodnotné jako věda. Na druhou stranu však snižuje toleranci k umění, které kombinuje více uměleckých druhů. Je přitom důležité podotknout, že takové umění nezahrnuje pouze předměty či situace standardně vystavované v galeriích současného umění, se kterými Langer nepřicházela (či nemohla přijít) do styku,⁽²⁶⁾ ale týká se i tradičních a běžných formátů, jako jsou například píseň, opera či film. Zdá se, že teorie, která se omezuje výhradně na čtyři umělecké druhy, může aspirovat na obecnou teorii umění, pouze pokud zároveň zúží referenční pole pojmu umění. Langer si byla tohoto nebezpečí vědoma a některým hybridním formátům se ve svých textech věnovala. V této části tyto její úvahy shrnuji,

26 Posledních pětadvacet let svého života bydlela Langer na vesnici asi šest hodin od New York City, postupně přicházela o zrak a galerie nenavštěvovala. Zajímala se stále hlouběji o přírodu, amatérsky i profesionálně.

a pokouším se tak obhájit, že její teorie je vůči hybridním dílům tolerantnější, než by se mohlo na první pohled zdát.

Onen první pohled však není možné ignorovat. Úspěšná hybridní díla, chápeme-li je v rámci výše vyložených termínů jako kombinace několika primárních iluzí, podle Langer neexistují. Pokud se je umělec či umělkyně pokusí vytvořit – například když v rámci divadelní hry zazní píseň, která si vynutí plnou hudební pozornost –, pak se z díla nevyhnutelně stává „pastiš, jako podprůměrná revue, jež není sama výtvořem, ale sérií malých výtvorů.“⁽²⁷⁾

Proč je pastiš esteticky podřadný? Dílu, které nedokáže rozvinout a udržet naznačené primární iluze, chybí podle Langer celistvost – ambice vytvořit úplný obraz. Tu přitom považovala za jednu ze základních estetických ctností. Následující poznámka pochází nikoli z vydaného rukopisu, ale našla jsem ji zachycenou na jednom z kartotéčních lístků, s jejichž pomocí Langer tříbila své myšlenky.⁽²⁸⁾ „Primární iluze zajišťuje celistvost projekce... [S]kutečná kombinace primárních iluzí obvykle končí nezdarem a způsobuje, že očekávaný umělecký prožitek je mělký a vágní, rozmařilý místo umělecký.“⁽²⁹⁾

Příkladem kombinace dvou umění, který Langer na tomtéž lístku uvádí, je hudba v muzeích, jež podle ní zaplavuje obrazy a odvádí pozornost od vhledu, jež mohou zprostředkovat. Estetické selhání, které v takových situacích identifikuje, vyjadřuje její přesvědčení o nevyužití potenciálu umění jako takového. Estetická chyba je ve svých

27 LANGER, *Problems of Art*, s. 85.

28 Touto kartotékou a formami její organizace se zabývá Iris VAN DER TUIN, „The Triple Mechanics of Susanne K. Langer’s Card-index System: Horizontal, Vertical, and Transversal Aspects“, in: Lona GAIKIS (eds.), *The Bloomsbury Handbook of Susanne K. Langer*, Londýn: Bloomsbury Academic 2023. Písemná pozůstalost Susanne K. Langer se nachází v archivu Houghton Library (Harvard College Library) v Bostonu a kromě několika tisíc kartotéčních kartiček obsahuje také korespondenci, rukopisy a korektury jejích knih. Menší díl její pozůstalosti, především související s jejím působením na Connecticut College, se nachází v Linda Lear Center for Special Collections & Archives ve městě New London.

29 Susanne K. LANGER, A Note of Secondary Illusions, Susanne K. Langer Collection, Houghton Library, drawer 18, Harvard University. Nedatováno.

základech kognitivní: s rezignací na vybudování jedné primární iluze ztrácí umělecké dílo schopnost vyjádřit podstatu života jako pocitu a poskytnout tak vhled do řádu věcí.

Z uvedeného odsudku pastišovitě divadelní hry ovšem rovněž vyplývá, že v úspěšných případech se píseň *může* stát součástí divadelního představení; pokud se totiž stane prvkem příslušné umělecké formy, v daném případě literatury. Myšlenka, že dimenze, které tvoří podklad uměleckých forem, nejsou bezprostředně svázané s jednotlivými smyslovými modalitami, materiálem či technickými postupy, ale se základními formami představivosti čili s tvorbou primárních iluzí, činí jednotlivé umělecké druhy otevřené co do typu materiálu a jeho využití: umělci a umělkyně nemusí zůstat u tradičních prostředků, jejich úkolem je však vždy najít způsob, jak nový materiál „asimilovat“, tedy přizpůsobit požadavkům příslušné primární iluze. V základu uměleckých forem tak není umělecké médium, pokud tomuto termínu rozumíme jako souboru určitých technických a materiálních prostředků a postupů, ale primární iluze, kterou umělec „vytváří a udržuje“ prostřednictvím „jakýchkoli materiálů, které se propůjčí k technickému zpracování.“⁽³⁰⁾

Mnohá z těch uměleckých děl, která mají zdánlivě hybridní charakter – jako jsou například muzikál, taneční představení s hudebním doprovodem nebo opera –, tak Langer považovala za čistá (přínejmenším v některých případech). Co do materiálu je každé umělecké dílo otevřené, neexistuje předem daný seznam položek, kterých se může daný umělecký druh zmocnit. Všechny umělecké druhy jsou „všežravé“, i když některé, konkrétně literatura, mají větší apetit než jiné. Metafory asimilování a polykání, které používá v knize *Feeling and Form*, nahrazuje v pozdějším textu „Deceptive Analogies: Specious and Real Relationships among the Arts“ brutálnějším obrazem: „Šťastná manželství mezi uměními neexistují – pouze úspěšná znásilnění.“ Pokračuje takto: „Každé dílo má své bytí pouze v jednom

řádu umění; ve sloučeninách nejsou odlišné řády jednoduše přidávány jeden k druhému, ale všechny až na jeden se přestanou jevit tím, čím jsou.“⁽³¹⁾

Langer nikde nespecifikuje, jak odlišit první případ, tedy pastiš, od druhého, čili úspěšně asimilovaného (či, chcete-li, znásilněného), zdánlivě cizorodého materiálu. Z hlediska kritičky umění, která by chtěla využít vypracovaných principů ve své práci, chybí v estetice Susanne K. Langer návod k použití. Představuje však taková absence filozofickou chybu? Příklady úspěšné či neúspěšné asimilace, které Langer sama na některých místech nabízí, mohou být nešťastné, ale konceptuální vymezení samotného rozdílu mezi dobře a špatně zformovaným dílem je v estetice, která se pokouší obhájit tezi, že umění je formou vědění, žádoucí.

Důraz na materiální otevřenost každého uměleckého druhu činí estetiku Susanne K. Langer ohebnější, schopnou pojmut i z hlediska umělecké tradice experimentální či nová umělecká díla.⁽³²⁾ Tím však její otevřenost vůči (zdánlivě) hybridnímu umění nekončí. Langer totiž ve svých textech zmiňuje dva principy hodnocení uměleckých děl. S tím prvním – celistvostí ukotvenou v primární iluzi – jsme se již setkali. Každé umělecké dílo je ovšem podle Langer vždy více než jen otiskem příslušné druhové formy, více než jen původcem primární iluze. „Ale stejně jako jsou Prostor, Události, Čas a Síly ve skutečnosti navzájem propojeny, tak jsou pospojována i všechna umění prostřednictvím komplikovaných vztahů, které jsou různé pro různá umění.“⁽³³⁾

Langer pro označení této komplikované stavby používá termín sekundární iluze. Označuje jím ozvěnu jiného uměleckého druhu v základech položených příslušnou iluzí primární a argumentuje, že její význam pro hodnocení

31 LANGER, *Problems of Art*, s. 86.

32 Lona Gaikis tak například ukazuje, že akustické instalace rumunské umělkyně Ioany Vreme Moser lze osvětlit pomocí teorie hudebního významu Susanne K. Langer. Lona GAIKIS, „Thinking with Susanne Langer: Sonar Entanglements with the Non-human“, *Open Philosophy*, roč. 4, 2021, č. 1, s. 149–161.

33 LANGER, *Problems of Art*, s. 11.

uměleckého díla je rovnocenný ocenění celistvosti poskytované primární iluzí. Stopy těchto ozvěn nachází ve způsobu, jakým umělecká díla popisujeme pomocí pojmů, které, přísně vzato, přísluší odlišným uměleckým druhům:

...Hra sekundárních iluzí je skutečnou silou, která pohání živoucí formu; protože přicházejí a odcházejí, jako percepty a reakce v organicky aktivních substancích. To vytváří zdání mentality. Síla sekundárních iluzí svádí k domněnce, že samou substancí hudby je „hudební prostor“, substancí Prousta čas atd. Iluze hudebního toku ve vizuálních formách (Élie Faure) či hudebního zvuku ve slovech a dramatu v narativu či ve výtvarných efektech (barevné kontrasty atd.) je umělecký efekt...⁽³⁴⁾

Metafory, z nichž některé zatuhly do podoby ustálených spojení či speciálních termínů jako barva tónu, harmonie barevné kompozice či základní tón básně, poukazují podle Langer na původní zdroj lidské mentality, včetně smyslového vnímání a rozumu, na citění.⁽³⁵⁾ Podrobné studium způsobů, jakými se sekundární iluze tvoří, může přispět k rozkrývání původních „smyslových ekvivalencí“,⁽³⁶⁾ které kdysi v symbolickém aktu propojily pocity s vjemy a idejemi a položily základ lidské mentalitě. Langer dokonce uvažuje o tom, že v každém uměleckém díle jsou implicitně přítomny obrazy všech složek, které vytváří lidské univerzum, a že je tedy každé umělecké dílo v druhém řádu hybridní:

34 Susanne K. LANGER, A Note of Secondary Illusions, Susanne K. Langer Collection, Houghton Library, drawer 18, Harvard University. Nedatováno.

35 Sugestivní a hutné – byt neuspořádané a obtížně rozluštitelné – poznámky o přirozených vztazích mezi jednotlivými druhy umění se nacházejí na posledních stránkách šesté kapitoly *Mind*, věnované abstrakci. LANGER, *Mind*, Volume I, s. 186–197.

36 *Ibid.*, s. 186.

„Je možné, že dokonce primární iluze jsou ‚organicky‘ propojeny, že v každém umění je celý ‚virtuální svět‘ umění vždy přítomen, to jest, že všechny sekundární iluze jsou vždy aktivní, i když ne vždy explicitní?“⁽³⁷⁾

Úspěšná umělecká díla primární iluze nekombinují, přesto je však jejich hodnota závislá na tom, do jaké míry dokáží – svými vlastními prostředky – další primární iluze evokovat. Zatímco primární iluze spočívá ve vymezení prostoru, ve kterém se vnímání odehrává, estetická účinnost uměleckého díla se odvíjí od hry sekundárních iluzí, potenciálně dokonce všech, které umělecké formy nabízejí. Umělecký význam tak spočívá ve scelujícím efektu primární iluze na jedné straně, a na straně druhé v mnohosti vyplývající z kaleidoskopického víření významů za pomoci sekundárních iluzí, odkazů k primárním iluzím jiných uměleckých druhů. Oba tyto principy mají svůj protějšek v kvalitách, které mysl při vnímání díla může pocítit: první má charakter správné, tedy sjednocené formy, druhý je poctíván jako bohatost či živost.

III

Jaké otázky či úvahy vyvolává teorie uměleckých druhů Susanne K. Langer ve vztahu k současnému umění? V předchozím oddílu textu jsem vyložila, jak se Langer stavěla k tradičním dílům, která měla synkretický charakter. Ta pro ni buď jako umělecká díla selhávají, nebo jsou ve skutečnosti příklady jednoho uměleckého druhu. Nyní budu uvažovat o tom, zda lze tuto strategii aplikovat i na díla, která jsou označována jako současná a jež charakteristicky stojí rozkročena mezi několika uměleckými druhy. Své úvahy opřu o konkrétní případ – dílo *Sto žen* (*A Hundred Women*) Alfreda Jaara, které bylo v roce 2022 vystaveno v Muzeu současného umění v Chicagu.

37 Susanne K. LANGER, Note – interrelation of the arts, Susanne K. Langer Collection, Houghton Library, drawer 3, Harvard University. Nedatováno.

Jedná se o instalaci několika černobílých fotografických portrétů bojovnic za lidská práva, obklopených stojany s rozzářenými reflektory. Takto popisuje svůj zážitek z výstavy Giovanni Alovi v časopise *espe*:

V temném prostředí reflektory oslepují. V závislosti na pozici diváka může prudké světlo fotografie zatemňovat. A když se divák pokusí najít lepší úhel pohledu, do cesty se mu připletou reflektory: nohy stojanů mu také brání se k fotografiím přiblížit. Pouze ojediněle se tváře žen stanou plně viditelnými.⁽³⁸⁾

Kromě fotografií a stojanů s reflektory instalace rovněž zpravidla obsahuje soubor složek s textovým materiálem o ženách, jejichž portréty jsou vystaveny, a mapu, na níž je vyznačena lokalita, kde ženy působí.

Toto dílo se – v různých obměnách a adaptacích a pod různými názvy – objevuje ve výstavních síních už od roku 2011. Nakolik se mi podařilo zjistit, poprvé bylo vystaveno v Paříži pod názvem *Tři ženy* (*Three Women*). V roce 2014 bylo na výstavě v muzeu současného a historického umění v Kristiansandu v Norsku prezentováno jako *22 žen* (*22 Women*), v roce 2019 na uměleckém bienále v Šardžá ve Spojených arabských emirátech jako *33 žen* (*33 Women*). V roce 2021 se objevilo jako *Pět žen* (*Five Women*) v curyšské galerii Tichy ocean a o rok později bylo vystaveno jako *100 žen* (*100 Women*) v Muzeu současného umění v Chicagu, kde se ovšem nacházel pouze jeho zlomek – konkrétně tři portréty.⁽³⁹⁾

38 Giovanni ALOI, „Alfredo Jaar, The Structure of Images, Museum of Contemporary Art Chicago“, *Esse arts + opinions*, 2022, č. 104, s. 100–101. Instalaci jsem sama neviděla a v následujících úvahách se opírám o tuto recenzi a dostupné fotografické a textové materiály.

39 Název *Sto žen*, ve spojení se všemi předchozími instalacemi díla, se poprvé objevuje v rozhovoru Sarah CASCONE, „Alfredo Jaar Is on a Mission to Photograph Inspirational Women Around the World“, *Artnet News*, 27. listopadu 2017, <https://news.artnet.com/art-world/alfredo-jaar-100-women-1121750> (cit. 1. 7. 2022).

Podobně jako mnohá umělecká díla prezentovaná v galeriích současného umění je instalace přenositelná (a přenášená), zároveň však bývá přizpůsobována prostoru, ve kterém je aktuálně vystavena. Rozdíl mezi příslibem obsaženým v názvu a reálným počtem vystavených portrétů naznačuje, že každá jeho instalace má fragmentární charakter. Při příležitosti dřívějších instalací díla v galeriích v Paříži, Kristiansandu, na bienále umění v Šardžá či v Curychu byly vystaveny i jiné portréty než v Chicagu, nikdy ovšem všech sto najednou. Můžeme se navíc domnívat, že celý soubor portrétů ještě neexistuje, dle informací na výstavě v chicagském muzeu je dílo stále v procesu vzniku.

Tato práce představuje pro současné umění typickou směs odlišných materiálů a technických prostředků, včetně doplňkových textů. Podobně jako mnohá jiná díla současného umění je i *Sto žen* enigmatické, čímž zvědavé návštěvníky ponouká k hledání dalších informačních zdrojů. Potřebu dozvědět se více o portrétovaných přinejmenším částečně uspokojují doprovodné texty. Může však také vyvolávat otázky jako: Proč se vystavený soubor tří portrétů jmenuje *Sto žen*? Proč se dílo v minulosti nazývalo jinak? Jednalo se o totéž dílo? Jak se k sobě jednotlivé instalace vztahují? A co vše je součástí díla?

Podle Sherri Irvin spočívá velký, ne-li převládající díl umělcovy či umělčiny aktivity při tvorbě současného umění v ratifikování pravidel pro jeho vystavení, konzervování a pro způsob, jakým se ho diváci mohou účastnit (participování). Současná umělecká díla tak mají často – z materiálního hlediska – fluidní identitu: to, co je drží pohromadě, jsou instrukce, které jejich autoři předávají, ať už tajně, či veřejně, příslušným institucím. Materiální komponenty *Sto žen* se napříč instalacemi proměňují a jejich vlastní kvality i původ jsou vedlejší. Jaarových *Sto žen* vykazuje i jiný prvek, důležitý pro další teoretickou současného umění, Elisů Calderolu: interaktivitu. Jak vyplývá z výše uvedeného popisu prožitku, dílo vyvolává potřebu hledání správné polohy, a částečný neúspěch, který divák v tomto ohledu prožívá, lze považovat za jeden z konstitutivních prvků díla.

V prvních dvou částech této práce jsem představila pojmy primární a sekundární iluze, se kterými pracuje ve své filozofii umění Susanne K. Langer. Primární iluze ukotvuje umělecké dílo v jednom z uměleckých druhů, které Langer rozlišuje. Vytvoření primární iluze vyžaduje převedení zkušenosti, kterou se umělec či umělkyně pokouší vyjádřit, do jedné formy. Prostředky, které má k dispozici, jsou různorodé, avšak každý materiál je nutné nakonec asimilovat do umělcovy či umělčiny „rodné řeči“. Z hlediska diváka vyvolává primární iluze dojem sjednocenosti a hloubky. Primární iluze, kterou dílo vytváří, představuje část základního tvarosloví lidského rozumění světu. Sekundární iluze je naopak zdrojem prožitku bohatosti. Langer ji popisuje jako umělecký efekt fungující na základě aluzí k jiným primárním iluzím, které je ovšem třeba vyjádřit jazykem, jenž je jim cizí. Sekundární iluze jsou nejen zdrojem textury estetického prožitku, ale zároveň mohou způsobit jeho kolaps, není-li jejich ukotvení dostatečně pevné. Pro hodnocení díla však mají klíčový význam. Právě ve hře sekundárních iluzí se objevuje zdání mentality: díky nim dílo před diváka vstupuje jako živé.

Lze v těchto obecných tezích najít vodítko k výkladu představeného Jaarova díla? Předdesílám, že takový překlad hrozí mechaničností a zploštěním, a Langer sama se mu záměrně vyhýbala. Principy její obecné teorie umění neměly sloužit k interpretaci, neřkuli hodnocení uměleckých děl, která tyto principy artikuluji rozsáhlým množstvím různých způsobů.⁽⁴⁰⁾ Ani já si nedovolím příliš riskovat: ve vztahu k Jaarovu dílu mi chybí jemnější analytické nástroje, ale také osobní obeznámenost s jednotlivými instalacemi díla. Jak z výše uvedeného nicméně vyplývá, rozprava o konkrétním uměleckém díle v rámci její estetiky vždy vyžaduje jeho zařazení pod hlavičku jednoho uměleckého

40 Viz LANGER, *Mind I*, s. 156–7.

druhu. Cílem následujících řádků tak je zmínit některé možné strategie, které se v souvislosti s její teorií umění nabízejí. K jakému umění z těch, která Langer rozlišuje, lze *Sto žen* přiřadit?

Dílo v sobě obsahuje reference k několika různým uměleckým druhům. Můžeme mezi ně započítat architektonické prvky instalace, sošnost reflektorů, výtvarnost portrétů, divadelnost osvětlení, literárnost popisů osudů zobrazených žen i jistou taneční kvalitu pohybů diváků, kteří se do prostoru vymezeného dílem neúspěšně pokoušejí proniknout.⁽⁴¹⁾ Žádný z uměleckých druhů, k nimž Jaar odkazuje, však zdá se nehraje úlohu primární iluze. Nejzřetelněji je v instalaci zastoupen rod umění plastických, k němuž zároveň navádí konvence spjatá s prostory či typy událostí, v nichž je dílo vystavováno. Virtuální prostor, který naznačují různé mody plastických prostředků, jež se v díle střetávají (architektura, fotografie, socha, mapa), je však heterogenní, fragmentární a především nepřístupný. Dílo působí jako budova, do níž nám je odepřeno vstoupit.

Nabízí se úvaha, jestli právě absence jednoznačné primární iluze nevyvolává pocity neukotvenosti, nejistoty a nepřístupnosti. Pro dílo jsou tyto pocity určující, jak lze odvodit z nevyplněného příslibu v jeho názvu, z jeho transformací napříč instalacemi i z faktu obtížné fyzické přístupnosti, s níž se diváci potýkají. Představuji si, že odstředivý charakter, který toto dílo má, navádí diváky k okolním zdem, k záchytným textovým polím. To, co zde hledají, je formule, která by dílo ukotvila. Mnozí to nejspíš vzdají v půli cesty, a pokud dílu věnují nějakou pozornost, pak se

jen krátce soustředí na umělecké efekty instalace, pokoušejí se zachytit záblesky jednotlivých primárních iluzí. Jejich umělecký prožitek, mohli bychom říci s Langer, „je mělký a vágní, rozmařilý namísto umělecký“. Ti ostatní mohou pokračovat v hledání dodatečných informací: někteří se uchýlí k archivu, který je součástí díla, či ke kurátorským textům, další sáhnou do kapsy a začnou si číst, co o díle řekli jiní, potažmo sám autor.

Ti, kdo se v rámci hledání záchytného bodu dostanou k rozhovoru, který Jaar o díle poskytl, narazí na doznání, že motivem k jeho vytvoření byl autorův pocit nespravedlivého mediálního opomíjení práce aktivistek a touha „něco s tím udělat“.⁽⁴²⁾ Způsob, jakým jsou však tyto ženy přivedeny do světla reflektorů (malá velikost portrétů, obtížná viditelnost, ostrému nasvícení navzdory), naznačuje, že Jaar v tomto rozhovoru poskytuje falešnou stopu, respektive navádí diváky k rozeznání sebeironizujícího podkresu svého díla. Takto naladění bychom mohli dílu rozumět nikoli jako dobře míněné – byť poněkud naivní – snaze o intervenci do systémových nespravedlností mediálního provozu, ale naopak jako dokladu vědomého selhání umělcových pokusů stát se morálním kurátorem současnosti, osvětlujícím slepá místa ponechaná v temnotě nespravedlivými médii.

Této interpretaci nahrává i fakt, že otázku po účinnosti (respektive bezzubosti) umění jako nástroje k proměně světa lze sledovat napříč díly v Jaarově tvorbě. Umělcův výrok, jenž je v souvislosti s jeho projekty často citován, zní: „Chci změnit svět. Neustále selhávám.“⁽⁴³⁾

První z cest, které se při konfrontaci estetiky Susanne K. Langer a současného umění nabízejí, tak vede

41 Také Rosalind Krauss si všímá zvýšené aluzivnosti současného umění k různým uměleckým druhům. Práce Jamese Colemana – projekce inscenovaných fotografických portrétů, občas doprovázené zvukovou stopou – charakterizuje takto: „Třebaže nelze říci, že se Coleman vrací k danému médiu, je pravda, že světelné projekce odehrávající se v zatměných místnostech ustávají jistý vztah k filmu, a portréty herců ve značně inscenovaných situacích [...] evokují propojení s divadlem.“ KRAUSS, „Reinventing the Medium“, s. 297. Krauss pokračuje, že i přes tyto evokace a hru spojení Coleman nicméně vytváří vlastní médium, které spočívá v „paradoxní kolizi“ některých rysů evokovaných médií.

42 Umělec v rozhovoru pronáší řadu nekontroverzních a „bezbolestných“ pravd jako „heroické výkony mnohých žen zůstávají bez povšimnutí“ a „existují oblasti, kde nejsou lidská práva pokládána za samozřejmá“. Srov. CASCONI, *Alfredo Jaar Is on a Mission*. Viz například Dominic RUSHE, „Art provocateur Alfredo Jaar: ‚I want to change the world. I fail all the time‘“, *Guardian*, 1. srpna 2019, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/aug/01/alfredo-jaar-artist-interview-change-the-world-pinochet-chile-edinburgh> (cit. 11. 11. 2022).

k lokalizaci Jaarova díla na periferii toho typu myšlení, jež Langer považuje za umělecké. Třebaže se Jaar může kognitivních ambicí umění vzdát dobrovolně, z hlediska Langer je jeho dílo neúspěchem: vytváří sekundární iluze, aniž by je ukotvil v jedné iluzi primární. Výsledek této úvahy by ovšem bylo lze i obrátit: ten, kdo selhává, není Jaar, ale Langer, a *Sto žen* (a díla podobná) můžeme považovat za pozvánku k novému promýšlení umění, respektive jeho role v současném světě.

Není však možné pro Jaarovo dílo a jemu podobná najít v estetice uměleckých druhů Susanne K. Langer přece jen místo? Na závěr této studie naznačím alternativní interpretaci Jaarovy instalace, jejímž cílem je využít arzenál uměleckých druhů, které Langer rozlišuje. Ke zvážení nabízím tezi, podle níž *Sto žen* ve skutečnosti patří pod hlavičku jednoho z nich, totiž literatury. Důvodem není to, že dílo je na svých okrajích výrazně textové, ale fakt, že primární iluze, kterou vytváří, má charakter události.

Teorii literatury Susanne K. Langer nebylo dosud věnováno příliš pozornosti,⁽⁴⁴⁾ třebaže její rozpracování zaujímá více než třetinu knihy *Feeling and Form*.⁽⁴⁵⁾ Základním stavebním prvkem primárních iluzí, jež vyvolává literární umění, je v jejím pojetí pojem události, která vytváří virtuální život.⁽⁴⁶⁾ Je-li materiál, z něhož se rekrutují prvky díla, verbální povahy, jako je tomu například v poezii, pak je každé slovo (v široké paletě svých významů, historií, aluzí i kvalit), jež do struktury básně vstupuje, událostí.

Jednotlivé umělecké druhy, které pod hlavičku poetických umění Langer řadí, se odlišují ve dvou základních ohledech: z hlediska celkové orientace, kterou virtuálnímu

44 Výjimkou je Robert INNIS, „The Making of the Literary Symbol: Taking Note of Langer“, *Semiotica*, roč. 165, 2007, č. 1, s. 91–106.

45 Teorii poetických umění rozpracovává Langer v sedmi po sobě jdoucích kapitolách, počínaje kapitolou třináctou, a v apendixu. LANGER, *Feeling and Form*, s. 208–367, 411–415.

46 „Virtuální události jsou základní abstrakcí literatury, jejímž prostřednictvím se vytváří, udržuje a do konkrétní, artikulované formy vtiskává iluze života.“ *Ibid.*, s. 217.

životu vtiskávají, a dle toho, či život je literárním dílem vytvořen, zdali život individuální, či celého společenství. Lyrická poezie tak například spočívá ve vytvoření „kusu subjektivní historie“:⁽⁴⁷⁾ týká se tedy zpravidla individuálních, subjektivních zkušeností, které ukazuje jako již prožité. Film zase podle Langer soustředí pozornost do nekonečného teď, zatímco drama předvádí osud z hlediska nevyhnutelné budoucnosti. Čistě na privátní či subjektivní zkušenost orientovanou tvorbu, jako je například lyrická poezie, Langer doplňuje analýzou středověké romance, jež podle ní vytváří obraz života společenství na úkor jednotlivce.⁽⁴⁸⁾

Je důležité zdůraznit, že literatura, jak jí rozumí Langer, nemusí nutně pracovat s jazykem: pod její střechu patří román či divadelní hra stejně jako němý film nebo pantomima. Všechna tato umění charakteristicky vytvářejí iluzi života, jenž někde započal a spěje k nějakému konci. Literární umění tvoří obraz zkušenosti, za níž se ohlížíme, kterou prožíváme či již předvídáme. Proto je také charakteristickým – byť nikoli nutným – nástrojem literárních umění příběh. Například ve středověké romanci podle Langer rozkvetl popis na úkor příběhu. Funkcí květnatých líčení, jež způsobují „smršť obrazů“, je „zadržet narativ a zapřičinit to, že se události jeví jako rozprostřené ve třetí dimenzi, místo aby spěchaly ke svému vyvrcholení.“⁽⁴⁹⁾

Teze, kterou v závěru této studie nabízím ke zvážení, je, že mnohá díla, jež dnes nacházíme na přehlídkách současného umění, náleží do rodu literatury. Stejně jako další literární díla, také tato aspirují na vytvoření virtuálního života, přičemž obraz, jež vytvářejí, je zpravidla obrazem života lidského společenství, a nikoli jednotlivce. A podobně jako například středověké romance, také díla současného umění zadržují a nabízejí k prozkoumání vybrané momenty

47 *Ibid.*, s. 259.

48 *Ibid.*, s. 283–287.

49 *Ibid.*, s. 284.

– situace, hierarchické vzorce či kulturní usazeniny – ze života současné společnosti, jenž se na jejich pozadí nezdá držitelně chýlí ke svému konci.

Myšlenka, že práce, jako je *Sto žen*, ve skutečnosti náleží do oblasti literatury, a nikoli výtvarného či vizuálního umění, umožňuje promýšlet tato díla a způsoby jejich poznávání novým způsobem. Jednotlivé instalace mají v takovém pojetí blíže ke kapitolám, které navazují nebo reagují jedna na druhou a dále rozvíjejí příslušné vyprávění či úvahu, než k opětovným provedením téhož díla. Fragmentárnost *Sto žen*, kterou jsem zde zdůraznila, vytváří vztah k celku jako tušenému, třebaže (dosud) neznámému úběžníku, vůči kterému se každá instalace orientuje. Ukotvit dílo v primární iluzi, která je podkladem literatury, umožňuje také jinak interpretovat chování návštěvníků předhlídek současného umění, jejich snahu ohledávat okraje děl. Chtějí, mohli bychom říci, číst dál.

Třebaže se mi reklasifikace přinejmenším některých děl řazených do kategorie současného vizuálního umění pod hlavičku literatury jeví teoreticky nosná, její kritický potenciál ve vztahu k Jaarovým *Sto ženám* je méně zřetelný. Je možné, že jeho dílo má – podobně jako Beckettovy romány, ze kterých autor čerpá inspiraci⁽⁵⁰⁾ – vytvořit obraz myšlení či života v paradoxech. Nevyřešený zůstává problém, jak rozhodnout, které aktuálně přítomné a nepřítomné, materiální a „imateriální“ prvky instalace jsou součástí díla, a které ne. Dílu nicméně v tomto případě nehrozí, že vypadne z kategorie umění, jak jí rozuměla Langer. Problém se tentokrát týká jeho poznatelnosti.

V tomto ohledu je možné navrženou cestu protnout s úvodem zmíněnou knihou Sherri Irvin *Immaterial*. Autorka sice netvrdí, že díla současného vizuálního umění je možné vsadit do rámce literatury. Skutečnost, že jejich

základním materiálem jsou, jak navrhuje, pravidla, nicméně vzbuzuje otázku jejich poznatelnosti v případě, že pravidla nejsou explicitně formulována, případně jejich formulace není aktuálním divákům přístupná. Irvin tento problém řeší tím, že klade nové nároky na chování tvůrců stejně jako institucí, zaměřujících se na vystavování a uchovávání děl současného umění. Instituce, které se současným uměním nakládají, se pak v jejím popisu podobají více archivům a knihovnám než výstavním sálům.⁽⁵¹⁾ K podobnému závěru by mohla vést i teze, že ze čtyř uměleckých druhů, které Susanne K. Langer rozlišuje, se jako nejvhodnější kandidát pro zastřešení určitého segmentu současného vizuálního umění jeví literatura.

50 V jedné performanci například Jaar cituje závěrečná slova z Beckettova románu *Nepojmenovatelný*: „... musím pokračovat, nemohu pokračovat, budu pokračovat.“ Viz RUSHE, *Art provocateur*.

51 Viz zvláště IRVIN, *Immaterial*, s. 170–196.