

Fakulta umění a designu - UJEP 2020

školitel: PhDr. Ludík Hlaváček

Pavel Matoušek

Obrazy zkušenosti: Rezonance zkušenosti

Anotace

Práce sleduje konkrétní proměny v prezentaci a percepci širokého spektra obrazových médií a koherenci těchto změn s vybranými formami pojetí zkušenosti dle výkladu Miroslava Petříčka. Kritizujeme nadvládu neovládaných technologií a předkládáme uměleckou tvorbu jako významný znak lidskosti. Na příkladě práce Cy Twomblyho naznačujeme sebereflexe procesu výstavby uměleckého díla a prostupnost média jeho tvorby. Hledáme potenciální vliv a využití těchto poznatků v nové umělecké tvorbě.

Klíčová slova

zkušenost, technologie, Miroslav Petříček, Cy Twombly, obraz, vnímání

Rezonance zkušenosti

„Na prahu 21. století, tedy v době, které ve stále větší míře vládou informační technologie, se může zdát, že nám nemůže být nic tak vzdáleného jako úvaha o pocitování, duši (jakkoli minimální) a existování jako vystavenosti smyslu.“¹

Umění jako znak lidskosti

Možná je to trochu setrvačností naší společnosti a uvažování většinového proudu, a možná trochu utopickým přáním této většiny, ale často se setkáváme s utkvělou představou, že současnost bude navždy. Tedy, že se svět bude měnit jen pomalu a bude i nadále žít a fungovat v podstatě jako nyní, snad jen o něco lépe. Což ostatně platilo i v mnoha obdobích minulých. Při druhém zamyšlení se ale musíme zastydět. Nikdy v historii se svět neměnil takovým tempem jako dnes² a aktuální pandemie se stává blízkým hlučným zahřměním (žijeme-li stále v momentě klidu před bouří). Transformace se stává na všech úrovních zcela evidentní, a to i pro ty, kteří se „o politiku a technologie nezajímají, a noviny nečtou“.

Výraznými znaky těchto proměn je značný růst moci člověka nad jeho světem. Editace DNA, jaderná fúze, kvantová výpočetní technika a AI schopná se sama učit a adaptovat zcela jistě představují něco, co bychom ještě před stoletím považovali za božské.

Zcela symetricky ale dochází i k nárůstu vlivu technologií nad společností. Tento horizont nutně zasahuje i umělce a výtvarnou tvorbu. Již řadu let probíhá diskuze o originalitě a autenticitě umění a jeho možnostech při jeho tvorbě strojem, algoritmem nebo AI. Strojově vytvořené malby pronikly i do prvoligové oblasti umění.³ S lehkou nadsázkou to můžeme přirovnat k marketingové diskuzi o poctivosti průmyslově vyráběného jogurtu. Bezesporně je to ale věc, na kterou veřejnost, alespoň ta široká, slyší. Je také jisté, že uměle generovaná vizuální či jakákoli jiná data, zobrazení či multimediální reprezentace, která jsou jako umění

1 PETŘÍČEK, Miroslav. Co je nového ve filozofii. Praha: Nová beseda, 2018. s. 59.

2 <https://ourworldindata.org/a-history-of-global-living-conditions-in-5-charts>

3 <https://www.christies.com/features/A-collaboration-between-two-artists-one-human-one-a-machine-9332-1.aspx>

prezentovatelná, mohou mít na diváka mimořádný smyslový, informační a edukační (pozitivní) dopad.

Jestliže ale oblast umění definujeme v této práci pomocí teorií člověka a jeho zkušenosti, je zřejmé, že veškeré samostatné technické výstupy (fyzické či virtuální) AI budou stát mimo umění. Ačkoli se může jednat o inovativní a významově bohaté reprezentace či artefakty, třeba že vyjadřující nové souvislosti a překvapivá uspořádání myšlenek, je jejich napojení a kontextualizace do oblasti umění nemožná. Podobně do oblasti umění neřadíme mnoho dalších, jinak cenných a impozantních věcí, např. z oblasti muzeálních sbírek (sbírka historických předmětů denní potřeby...). Uměle stvořené artefakty fingující uměleckou hodnotu mohou zastávat funkci ilustrace a levné domácí výzdoby (jakožto již dlouhá léta funguje například samovolně generovaná fraktálová grafika).

Virtuálně (ve všech myslitelných formách), i včetně umění, nemodeluje svět k pobytu, ale k událostem a situacím. Není to ani nic nového, ostatně zaznamenaný nebo zachycený obraz lze za hyperrefenci k realitě považovat vždy (stejně jako vždy umělecké dílo odkazuje k více než jen k přímo zobrazenému), jak popisujeme v jiné části práce. Fakticky vzato navíc „výtvarné“ výsledky AI nemají vazbu s realitou, nýbrž jen s již existujícími artefakty, které jsou AI poskytnuty jako zdrojová data pro učení.⁴ Pochopitelně ale stejně jako veškeré jiné počítky mohou uměle generovaná data skrze člověka nebo jiné organismy ovlivňovat jejich rozhodování a konání, a tím tedy svět samotný. O neskutečně velkém dopadu tohoto faktu v posledních staletích a o vlivu vizuálního obsahu na společnost není ani nutno diskutovat. Významná je ale schopnost rozlišit formu od obsahu a možnost v prezentovaném obraze se svobodně „pohybovat“ dle vlastního úsudku. Kontakt a „konzumace“ umění, stejně jako jeho tvorba musí být neautomatizovaným prožitkem.⁵ Zásadním tedy je, aby dílo umožňovalo další a další „kroky“ recipienta, ideálně tak, aby nebyly viditelné „prvním pohledem“ a neuměli jsme je ani odhadnout či očekávat. Tím nás dílo dokáže překvapit a obohatit.

Dále je také při kategorizaci důležité rozpoznat a odlišit tvorbu, ve které je AI použita jen jako nástroj umělce, od tvorby (zde nezapomínejme na autentické malby Zdeňka Sýkory, který se může řadit mezi průkopníky spolupráce s výpočtovými daty), kde je AI zcela autonomní.

4 <https://singularityhub.com/2019/06/17/the-rise-of-ai-art-and-what-it-means-for-human-creativity/>

5 „Zkušenost [s uměním] musí mít strukturu a být deautomatizovaným prožitkem.“ -BÍLEK, Petr A., Ondřej DADEJÍK, Martin KAPLICKÝ, Vladimír PAPOUŠEK, David SKALICKÝ a Jan STANĚK. *Stopy pragmatismu: česká literatura a estetika v dotyku s americkým pragmatismem*. České Budějovice: JČU, 2016 s. 164.

„Umění je strážcem mystéria, ze kterého čerpá svůj zdroj. Není určené k dekoraci, ale má člověka chytit za pačesy a protáhnout ho trním.“⁶

Tajemství smyslu

Konzistenci logiky definic zkušeností a významu nalézáme ponejvíce, ale zajisté ne výhradně, v kontinuitě a kontextualizaci idee či díla ke svému (časo)prostorovému rámci. Tedy například lze těžko plně v intencích autora díla interpretovat barokní malbu bez znalosti baroka – ačkoli je jistě taková malba působivá sama o sobě a má velký dopad na doby následující i na současnost, včetně současného diváka bez jakéhokoli školení. O to větší problém mohou představovat starověké kultury o kterých nezůstalo dostatek informací. Stejně tak mohou být problematické úseky dějin, které byly dezinterpretovány (např. typicky výkladem vítěze). Ovšem problém není o nic menší ani v přímé současnosti (jak jistě potvrdí každý nezasvěcený divák). Bez znalosti autora, jeho tvorby a diskurzu, kterému se věnuje, riskujeme vnímání jen banální (fyzické) „kostry“ díla, namísto díla samotného v plné šíři. Proti tomuto „riziku“ vyvstává proces, který popisuje Miroslav Petříček:

„Dědici [zkušenosti] se stáváme tehdy, když nás zastihne událost, která si vynucuje naši pozornost. A pak se může stát dvojí: buď se smysl této události snažíme vyčíst ze stávajícího světa, tj. z již existujícího horizontu porozumění (který není nic jiného než homogenizovaná tradice), a pokoušíme se do něj událost integrovat, anebo událost pochopíme jako událost, která – jak říká Claude Romano – zavádí do světa smysl neredukovatelný na stávající kontext, smysl nepochopitelný na základě stávající tradice.“⁷

Tradice a již prožité zkušenosti. Zde bychom rádi navrhli, aby jedno z hledisek vnímání výtvarného umění byl právě přínos ve směru nových *událostí*, či zkušeností. To zdaleka neznamená nutnost novosti ve výrazu, technice či formě. Nýbrž původnost a plnost ve sdělení divákovi. Ovšem je nezbytné, aby daná idea či dílo svůj rámec převyšovala a přinášela nové stimuly pro naše uvažování. Tím však nemíníme nutnost provokativnosti či novosti formy.

6 Ivan Bukovský - <https://www.artmap.cz/ivan-bukovsky-beresit-svedkove-a-proroci-2/>

7 PETŘÍČEK, Miroslav. Co je nového ve filozofii. Praha: Nová beseda, 2018. s. 58.

Jedním ze způsobů je tedy nejednoznačnost sdělení, tolik symbolická pro současné umění, které je často zcela závislé na kulturních předpokladech diváka. O tom více ale jindy a jinde.

Hlubší vrstvou je osobní dědictví každého z nás, které se reflektuje ve všech sférách našeho života.

„Kdyby byla čitelnost odkazu daností, kdyby byl odkaz transparentní, jednoznačný, kdyby nevybízěl k interpretaci a současně se jí bránil, nikdy bychom neměli co dědit. Dědictví by na nás působilo jako příčina – ať přírodní, či genetická. To, co dědíme, je tajemství – které říká: přečti si mne, dokážeš to kdy?“⁸

Ultimátním tajemstvím, kterému celý život čelíme (a které dává životu velkou část smyslu) je smrt a naše konečnost. Náš osobní potenciál a balík vlastností, který nazýváme zjednodušeně talent, rezonují při správném „použití“ po celý náš život. Komplex osobnosti je však významně širší, stejně jako náklad, který si každý nese z minulosti.

Tajemství (resp. jeho odhalení) a překvapení, jako vrchol zkušenostních procesů se zdají být klíčovými prvky pro hodnocení významu nových událostí. Odhalení a pochopení podstaty nám dává celistvou definici. Ať se jedná o situaci, kde subjekt či objekt vnímáme plně a bez zkratkovitosti. Stejně jako u již dříve popisovaného principu ozvláštňení (podle Šklovského) zde dochází k odhalení chápání fenoménu, subjektu či objektu v plné šíři a na plnou kapacitu našich možností.

Skládáním odpovědí, odhalováním tajemství a rozšiřováním zkušenosti putujeme k cíli, jež nazýváme *smysl*.

Rezonance zkušenosti

Není překvapivé, že právě ty nejvýznamnější a nejbasálnější pojmy lze jen těžko logicky ohraničovat a slovníkově definovat. Podobně jako se dělí, koliduje a kolísá význam slova „zkušenost“ (a to napříč evropskými a zřejmě i dalšími jazyky), tak se chová i slovo „smysl“.⁹

8 DERRIDA, Jacques. Strasidlá Marxa. Bratislava: Europa, 2011, s.40.

„Jak se dává smysl? V odkazování, ale zcela jiném, než je odkazování znaku ke znaku ve struktuře. Zvuk, znění nemají tento ráz odkazování; zvuk zní, tj. Šíří se, odkazuje se, ale odkazuje na způsob rezonování tj. Zní, stále se rozezní – v sobě a ze sebe, pokud zní; vibruje v sobě a ze sebe, tedy je stále u sebe i mimo sebe.“¹⁰

Tomu opět sekundují lingvistické funkce, které se přirozeně vyvíjely po staletí:

„Zvratné zájmeno „se“ (self, soi, sich) není nic jiného, než forma či funkce odkazu: býtí „sebou“ je dílem vztahu k sobě anebo přítomnosti u sebe, což není nic jiného než vzájemné odkazování mezi smyslovou individuací a inteligibilní identitou.“¹¹

Jak Miroslav Petříček ukazuje na této interpretaci Jean-Luc Nancyho¹², situace, kdy lingvistické označení funkce smyslu zasahuje svým kořenem či pra-významem do kognice a logiky je velmi častá a nevyhýbá se snad ani jedinému z lidských smyslových orgánů a funkcí na něj napojené.

„Neboť je to počitek/pocit, který přesahuje naše smyslové vnímání, aniž proto přestává být pocitem. Proto má umění důležitou roli korektivu: má svědčit o tom, že smyslové vnímání je něčím přesahováno a že to, co je přesahuje, nedokáže systém racionálních pojmů, kognitivní diskurzivita, pojmenovat, ač je to cosi, co je nezpochybnitelně (nějak) přítomno, co o sobě dává vědět. Odtud důležité poučení: počitek/pocit nelze redukovat na způsob poznávání, resp. podřazovat jej pod kognitivní funkci.“¹³

Traduje se, že osobní zkušenost je nepřenosná, a to včetně zkušenosti historické. S tím nesouhlasíme.¹⁴ Je všude kolem nás – v domě ve kterém žijeme, v krajině, kterou okolo sebe spoluutváříme, v obrazu, který vytvoříme. Anebo také není, pokud dům nahradíme

9 „Po konci metafyziky musí, má-li mít slovo „smysl“ nějaký smysl, který nelze ztotožňovat s významem. Samo tradiční chápání smyslu (přítomné v obrazech jako „smysl dějin“ a podobně) je těsně spjaté právě s tímto univerzalizujícím pohledem: to či ono „má smysl“ pouze v rámci toho či onoho obecného horizontu rozumění, anebo má smysl proto, že stále odkazuje k nějakému principu či původnímu založení takového horizontu.“ - PETŘÍČEK, Miroslav. *Co je nového ve filozofii*. Praha: Nová beseda, 2018. s. 52.

10 PETŘÍČEK, Miroslav. *Co je nového ve filozofii*. Praha: Nová beseda, 2018. s. 56.

11 NANCY, Jean-Luc. *Á l'écouteré*. Paris: Editions Galilée, 2020. s. 24-25.

12 PETŘÍČEK, Miroslav. *Co je nového ve filozofii*. Praha: Nová beseda, 2018. s. 45-56.

13 PETŘÍČEK, Miroslav. *Co je nového ve filozofii*. Praha: Nová beseda, 2018. s. 48.

14 Ačkoliv jsem narozen 1989, díky znalosti historického kontextu pro mě může být silnou výpovědí např. o zoufalství totalitních let 20. století tvorba sester Válových. Anebo sociálními a právními normami neomezená devastace životního prostředí v dané době, s důsledky, které budou patrné ještě minimálně desítky let.

prefabrikátem, krajinu pouze exploatujeme a obraz ponížíme na všudypřítomný počitek. Avšak i taková absence zkušenosti je ve výsledku hodnotou, kterou ostatní lidé a další generace vnímají. A byť třeba s obtížemi, i absorbují jako evoluční imperativ ke změně. Jistě je možno polemizovat o hranicích mezi osobním světem a sdíleným, bezesporu nás ale vnitřně naše okolí a jeho objekty ovlivňují více, než si mnozí připouští.

Ticho není to stejné jako neslyšet nic, stejně tak tma neznamená nevidět nic. Experimenty¹⁵ s izolovanými (zvukovými či světelnými) komorami a následné deprivace smyslů ukazují zoufalou snahu mozku a smyslových orgánů najít sebemenší zdroj vzruchu v okolí, jakýkoli náznak vnější zkušenosti. Snad to bylo i jedním z hlavních poselství slavné skladby 4'33" Johna Cage – uvědomit si sám sebe, zvuk a pocit svého těla, tlukot srdce, hlasité ticho... sdíleného se stovkami dalších ve společném prostoru (např. koncertní síni) během latentní absence očekávaného.

Umělcova auto-reflexe

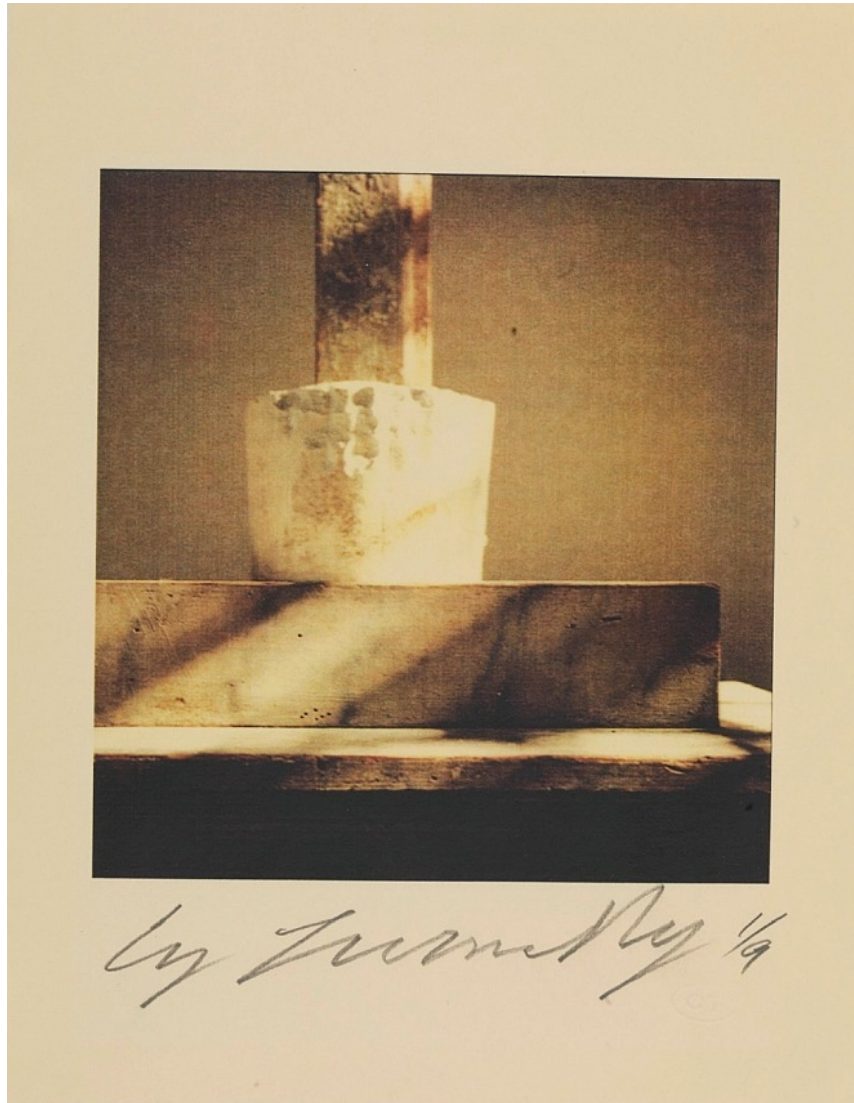
Pro pohled ze strany procesu tvorby využijeme příkladu tvorby Edwina Parkera „Cy“ Twomblyho. Ten je znám především jako postmoderní abstraktní malíř pracující na hranici expresivních stylů. Student slavné Black Mountain College - přítel Johna Cage či Roberta Raushenberga. Pro Twomblyho byla rozhodující i doba války, kdy sloužil jako kryptograf - což tedy kromě vysoké inteligence předpokládá i cit pro lingvistiku a sémantiku. Tyto vlivy jsou potom jasně patrné nejen v jeho pracích s textem, ve kterých používá těžko čitelné „čmáranice“ (sám o nich tak mluví – scribbles). Inspirován je taktéž klasickou kaligrafií. Divákovým úkolem tedy je rozklíčovat jednotlivé linie a ve výsledné matici hledat sílu obrazu, či se naopak nechat vtáhnout do perspektivního schématu a obraz vnímat jako celek. Právě v Twomblyho velkoformátových malířských dílech se nejsilněji projevuje potenciál imerse a možnost plného prožívání, kontaktu a pohybu pro diváka.¹⁶

Dále je nezanedbatelná jeho tvorba sochařská, která prokazuje jeho vztah k prostoru a objektu, což se dále projevuje i v jeho obrazové tvorbě. Twombly ovšem experimentoval i s fotografií.

15 <https://www.youtube.com/watch?v=aUFp8HVxx7I>

16 tomuto tématu se hlouběji věnujeme v jiné kapitole disertační práce

„Each line is now the actual experience with its own innate history. It does not illustrate – it is the sensation of its own realisation.“¹⁷



CY TWOMBLY *Sculpture Detail (Rome)*, 1998 Year printed: c. 2000 Color dry-print, unframed: 11 x 8 1/2 inches (27.9 x 21.6 cm); framed: 18 3/4 x 17 1/2 inches (47.6 x 44.5 cm) Edition 1 of 9 TWOMB 1998.0027

GAGOSIAN GALLERY

Z široké výstavní kolekce Photographs¹⁸ působí nejvýrazněji série detailů interiérů a ateliérů, svou citlivostí k dané realitě připomínající Jana Svobodu. Naopak svou zastřeností a záměrnými technickými nedokonalostmi pohrávající si s estetikou fotografií-piktorialistů.

¹⁷ <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-13-summer-2008/lingering-threshold-between-word-and-image>

¹⁸ výstava Gagosian gallery 2012 Beverly Hills, USA. Kurátorský výběr rok po smrti autora.

<https://gagosian.com/exhibitions/2012/cy-twombly-photographs/> ; <https://www.ft.com/content/c1816efe-aaa6-11e8-89a1-e5de165fa619>

Další zajímavé pojitko k J. S. jsou Twomblyho fotografie soch (převážně antických, nikoli vlastní tvorby), zde ale výrazněji stylizované světlem. Ty kontrastují s běžnými, základními objekty světa, jako jsou kameny anebo věci denní potřeby člověka, kde je naopak nejvýznamnějším tvůrčím zásahem volba úhlu pohledu. Dále se objevují výrazně barevné výseky živých přírodních prvků (rostliny, lesy...), svou barevnou škálou posunuté opět až do mírné abstrakce, možná až s prvky moderního impresionismu.

Pro naše hlediska je ale nejvýmluvnější cyklus fotografií detailů jeho pracovních nástrojů – štětců, palet, držáků a dalších malířských pomůcek. V nich se Twombly dost možná obrací k vlastní malířské zkušenosti, oblasti, které zasvětil celou kariéru. Kompozice myšlenkově ubíhají až mimo formát fotografií. Můžeme spekulovat, že fotografií prokládal čas mezi mezi malbou a hledal v ní inspiraci pro další plátno. Způsob, jakým se ubírá jedním médiem k druhému, říká mnoho o jeho uvažování.

Zásadní je ovšem atmosféra proudící ze všech obrazů společně – nadčasovost, nesoučasnost. Divák tedy setrvává v prvotní nejistotě a je na něm znovu uchopit a konstituovat „logicky“ řád chápání basálních výjevů, znovu věci myšlenkově pojmenovávat. Výsledkem jsou dohromady celistvé fotografické řady, které mají své místo v diskurzu světového umění. Z hlediska autora jde jistě také o formu sebe-odcizení či pokus odstranění z procesu tvorby. Namísto dlouhého malířského procesu využil okamžitého záznamu fotoaparátem, navíc z fotografických technik tu nejinstantnější formu – polaroid. To mu tedy snad dává možnost odprostit se od manuálního procesu malby, na který byl zvyklý a plně se soustředit jen na zvolené náměty a jejich reprezentaci.

Současnost tématu ve výstavní praxi

Principy práce s tematizací dopadů ignorace reálného běhu světa či vlastní existence, postavení člověka ve svém prostředí a následky našich činů můžeme interpretovat na tvorbě Henrika Spohlera a Nikolause Geyrhaltera

„Princip reality nahradil princip průhlednosti, který mění skutečnost v tranzitní místo, v území, kde je nezbytné se pohybovat: personalizace je uvedení do oběhu. Co říci o oněch nekonečných předměstích, z nichž člověk může jedině utéct? Klimatizovaná skutečnost přesycená

informacemi se stává nedýchatelnou- to vyjadřuje naši lhostejnost vůči realitě. Veškeré naše městské a technologické prostředí (podzemní parkoviště, obchodní pasáže, dálnice, mrakodrapy, zmizení veřejných prostranství ve městech, letadla, auta atd.) je zařízeno tak, aby urychlovalo pohyb lidí, aby znemožňovalo nehybnost, a tedy rozbíjelo družnost. Naše krajiny "ohoblované rychlostí", jak pěkně říká Paul Virilio, ztrácejí svou pevnost, ztrácejí známky skutečnosti."¹⁹

Henrik Spohler v Galerie Fotografic, září 2020 - tvorba německého fotografa se zdá výrazně inspirovaná *düsseldorfskou školou*. Technicky precizní a digitálně přesné záběry působí svým způsobem ještě víc stroze, než-li původní práce autorů jako byli právě Thomas Struth a Andreas Gursky. To je ale možná tím, jak je v dnešní době tato estetika vyhořelá opakováním v milionech fotografií v tisku i na internetu. Autor s tím však kalkuluje a v osobní rovině naopak citlivě apeluje a zdůrazňuje téma, na kterém mu dozajista záleží.²⁰ Ačkoli bychom mohli říci, že jsme podobný materiál už viděli mnohokrát předtím, umělecká kvalita výstavy přesvědčuje právě těmi nejdůležitějšími parametry – schopností ukázat stav věcí čerstvě, celistvě a způsobem, který se divákům otevírá k reflexi.

S podobnou vizuální stránkou a ve srovnatelné dikci pracuje i film *Homo Sapiens* (2016), rež. Nikolaus Geyrhalter: Zhruba 20-ti sekundové, fotograficky přesvědčivé pohledy do prostředí v 90-ti minutové stopáži celovečerního filmu. Prázdné kinosály s velkými plátny (snad hold Hiroshi Sugimotovi), ruiny nemocnice, včetně pohledů do jednotlivých pokojů, vč. porodnice. Pobořená knihovna či snad archiv se symbolicky větrem rozházeným věděním po zemi. Elektrárna, observatoř, serverovna jako další znaky vysoce technické společnosti, ve snímku dávno minulé. Pusté letiště, škola, letadlová loď, celé město v oblasti japonské Fukušimy...

Kvalitní obraz je navíc doplněn enviromentálním sonickým zvukem, záznamem přímo z místa – např. kapky deště, zvuk zahnízděných ptáků. V celém filmu není vidět ani jediný živý člověk. Celé filmové dílo vzbuzuje zvláštní uspokojení svým klidem, který nastává absencí člověčího vlivu ve světě. Někdy se v tom tomto kontextu hovoří o *aesthetics of extinction*. Tomu pochopitelně nahrává i volba lokací. Boj se sebou samými je dnes o to aktuálnější. Jako nejekologičtější krok člověka se předkládá volba nemít potomky.²¹ Jsme opravdu pohromou pro tuto planetu? Dokáže nás technologie, která klima poničila, ještě spasit? Nebo bude naše chamtivost naším koncem?

19 LIPOVETSKY, Gilles. Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu. Praha: Prostor, 2008. s. 41.

20 <https://fotografic.cz/exhibit/henrik-spohler-in-between/>

21 <https://www.theguardian.com/world/2018/jun/20/give-up-having-children-couples-save-planet-climate-crisis>

V aktuální vlastní tvorbě hledám odpovědi na otázky po významu a funkci technického obrazu v dané době a především jeho schopnost věrohodně předávat zkušenost a myšlenky popisované výše. Zdá se příznačné, že nemálo doktorských projektů v mém okolí je velmi hluboce a široce ukotveno a na skutečné naplnění by byla nutná utopicky silná mezioborová a mezinárodní spolupráce týmu vědců, techniků, filosofů a umělců – která se logicky v daném čase a místě nekoná. Jedině tak by ale mohly nabídnout skutečné odpovědi na důležité, aktuální a často velmi přesně položené otázky, které si dávají za cíl řešit. A možná je to příznak naší doby – obrovské kvantum znalostí rozpolcených do jednotlivých odvětví vědění není možné v rámci jedné mysli racionálně realizovat. Není však možné je ani ignorovat.

Literatura

BÍLEK, Petr A., Ondřej DADEJÍK, Martin KAPLICKÝ, Vladimír PAPOUŠEK, David SKALICKÝ a Jan STANĚK. *Stopy pragmatismu: česká literatura a estetika v dotyku s americkým pragmatismem*. České Budějovice: JČU, 2016

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT PRESS, 1990.

DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: J. P. Putnam's Sons, 1980

DEWEY, John. *Experience and Nature*. Chicago: Open court publishing, 1929.

FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Sen a obraznost*. Liberec: Dauphin, 1995.

GOMBRICH, E. H. *Norm and form: studies in the art of the Renaissance ; v.I. 4th ed.* Oxford: Phaidon, 1985.

HARMAN, Graham. *The Quadruple Object*. London: John Hunt Publishing, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. *Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu*. Praha: Prostor, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. *Říše pomíjivosti*. Praha: Prostor, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles. *Soumrak povinnosti*. Praha: Prostor, 2011.

OWENS, Craig a Scott Stewart BRYSON. *Beyond recognition: representation, power, and culture*. Berkeley: University of California Press, 1992.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Co je nového ve filozofii*. Praha: Nová beseda, 2018.

SVATOŇOVÁ, Kateřina : Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru,
Praha: Academia, 2013.

ŠVELCH, Jaroslav: Smyšlené prostory, skutečné technologie: K historii projektů
virtuálních světů, Brno: MU, 2011.

VIRILIO, Paul. The aesthetics of disappearance. New York, N.Y.: Semiotext(e), 1991.

VIRILIO, Paul. The vision machine. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
Perspectives (Bloomington, Indiana).