

podmíněné: to a ono vidíme tak či onak proto, že je pozorujeme určitým způsobem, z určité perspektivy, určitou technikou. Správné pozorování tedy může být vyjádřeno jedine v kondicionálu, za uvedení daných podmínek. Pozorování nějaké věci a pozorování podmínek, za jakých se mi ukazuje, jdou ruku v ruce. Nebe, jež se Galileimu odhaluje, tak není novou konstelací nebeských těles, nýbrž konstelací pohledů, teorií, systémem prostupujících se a soupeřících pozorování, jež musí být nutně vnímána jako provizorní.

Když Galilei zakresluje svá pozorování, rozlišuje vždy graficky mezi nebeskými tělesy viditelnými pouhým okem a těmi, jež zahlédl s pomocí dalekohledu. Ukazuje tak v první řadě rozdíl mezi viditelným a neviditelným, resp. mezi různými formami viditelnosti, přičemž vše nově viditelné se ukazuje jen na pozadí nového horizontu neviditelnosti. Každá nově objevená pravda je obklopena nesčetnými dalšími pravdami, jež teprve zbývá odhalit – tak se rodí povaha nové vědy, ustavené ve zvláštním prostoru mezi smyslovou evidencí a abstrakcí a loučí se se světem, v němž mezi skutečností a lidskými smysly, mezi realitou a viditelností vládla shoda. „Zhroutení postulátu viditelnosti [...] vrcholí jistým převrácením: viditelný svět není jen drobnou částí fyzické skutečnosti, ale je také, kvalitativně, pouhým popředím této

skutečnosti, jejím bezvýznamným povrchem, na němž se symptomaticky projevují důsledky procesů a sil. Viditelnost je sama o sobě jen excentrickým uspořádáním, náhodnou konvergencí heterogenního sledu fyzikálních událostí.“² Nové vědecké přístroje a techniky podněcují expanzi času a prostoru, jež je procesem mnohem mohutnějším než zdokonalování samotných těchto aparátů; namísto vidění pak nemůže nastoupit než postupné, zkusmé a dílčí zviditelnování.

///// zpráva //////////////////////////////////

La Fabrique des images. Musée du quai Branly, 37 quai Branly, 75007 Paříž, Francie. 16. února 2010 – 17. července 2011. <www.quaibranly.fr>.

Jan Maršálek

Tato nepříliš rozsáhlá expozice v Muzeu quai Branly je dílem Philippa Descoly, profesora „antropologie přírody“ na *Collège de France* a autora vysoce oceňované monografie *Par-delà nature et*

² Hans BLUMENBERG, *The Genesis of the Copernican World.* Cambridge – Londýn: The MIT Press 1987, s. 642–643.

culture,¹ jejíž teze výstava ilustruje, či spíše – vystavuje. Celá její neotřelost spočívá právě v tomto: Jde totiž o expozici skutečně „antropologickou“ (třetí výstavu tohoto druhu v Muzeu quai Branly, jak uvádí katalog), nikoliv etnografickou; vystavovány v ní nejsou artefakty exotických kultur, jejím exponátem je konkrétní antropologická teorie. Předměty dovezené ze všech koutů světa – masky, kostýmy, obrazy, plastiky, ale také třeba snímky pořízené metodou magnetické rezonance nebo plastické modely lidského těla – zde ilustrují čtyři velké „ontologie“, čtyři typy „pojetí světa a forem reprezentací“ (takový je podtitul zmíněného katalogu, který je plnocennou, barevně ilustrovanou monografií o více než dvou stech stranách),² jež v lidských kulturách nacházíme. Shromážděné artefakty tak prostřednictvím „obrazů“ vystavují antropologickou teorii percepce, jak ji Philippe Descola dříve zformuloval na základě analýzy „propozičních systémů“. Návštěvníci výstavy jsou postupně provedeni *animismem*, *naturalismem*, *totemismem* a *analogismem*, přičemž prostorově vzato opisují kruh symbolizující synchronní povahu těchto čtyř velkých

ontologií, které vedle sebe existují nejen geograficky, ale i v každém místě a snad i v každé mysli.

Descola se záměrně snaží rozlámat dějinnou kontinuitu, kterou jako problém přenechává historikům, přechody mezi jednotlivými sekcemi jsou proto náhlé. Shromážděné předměty však neuspořádává ani jejich geografickým původem nebo domnělým účelem (estetickým, rituálním, technickým ...), jak tomu běžně u etnografických výstav bývá. S prostorem muzea vědomě pracuje jako s nástrojem třídění, jehož určitou (západní) tradici se snaží narušit. Artefakty jsou pro něj výrazem představ, které si lidé činí o světě, a tedy i představ o kvalitách jeho částí, které se naučili rozlišovat. Čtyři zmíněné ontologie jsou pak „organizovány podle kontinuit a diskontinuit, které lidé mezi sebou samými a ostatními součástmi světa (lidmi, organismy, artefakty) na dvojí, fyzické a morální rovině identifikují.“³

Animismus chápe ne-lidské obyvatele světa jako od lidí odlišné fyzicky, avšak totožné vnitřně. Stejně jako lidé mají i zvířata, věci či rostliny „duši“, mají své úmysly, jsou činní a nadaní schopností soudit – stejně jako s lidmi je s nimi tedy třeba zacházet jako s „osobami“. Diference je pro animistickou ontologii povrchem identity.

¹ Philippe DESCOLA, *Par-delà nature et culture*. Paris: Éditions Gallimard 2005.

² Philippe DESCOLA (ed.), *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. Paris: Musée du Quai Branly/Somogy éditions d'art 2010.

³ DESCOLA, *La Fabrique des images*, s. 13.

Jakýmsi převrácením animismu je v západní kultuře dominantní *naturalismus*. Rozum, duch, intencionalita – tato nám lidem specifická niternost nás vyděluje z okolní přírody, se kterou však sdílíme fyzické vlastnosti, neboť podléháme stejným zákonům jako ona.

Úplnou identitu nachází mezi lidmi a jejich prostředím pro australské společnosti typický *totemismus*. Uvnitř určité třídy sdílejí lidé i zvířata stejné kvality, ať už se jedná o jejich substanci a vnitřní dispozici nebo o jejich „temperament“. Všichni členové takové třídy jsou pak potomky jediné bytosti z „času Snů“, která je nositelem jména totemu, jména odrážejícího kvalitativní odlišnost od jiných tříd.

Konečně *analogismus*, který je logickým protějškem totemismu, staví člověka před rozdrobený svět jedinečností, jež uspořádává v síť propojení spočívajících v analogiích.

Artefakty, které si na výstavě můžete prohlédnout a mezi nimiž najdete dřevěnou masku aljašských Jupiků skrývající lidskou tvář pod ptačí hlavou (animismus) vedle pláten holandských mistrů (ilustrujících naturalismus), jsou Descolou shromážděny coby různé výrazy těchto čtyř forem myšlení. Je-li přitom možné pro každou z nich nalézt jednu či více kultur, které se je zdají ztělesňovat, neznamená to, že by se jakkoliv vylučovaly: „Pokud si biolog čas od času prohlédne svůj

horoskop (‘analogické’ myšlení) nebo promluví na svoji kočku (myšlení ‘animistické’), neubírá to nic z jeho přesvědčení, že buňky, které zkoumá, postrádají niternost a že se řídí jedinými obecnými mechanismy, ať už patří jakémukoliv organismu (myšlení ‘naturalistické’).“⁴

V úplném závěru výstavy je pak konečně jasně vyřčeno něco, co třeba takové historiky umění viditelně znepokojuje, že totiž ne vše, co se podobá, podobné také je a patří do jedné kategorie (např. tradiční čínská krajinomalba a krajinářství v západním malířství). Znepokojení v tom nejlepším slova smyslu ale z Descolovy výstavy odcházejí všichni, kdo si na jejím konci kladou otázku – a je to pro výstavu věc nezvyklá – po její *pravdivosti*.

////// recenze //////////////////////////////////

Daniel ŠPELDA, *Proměny historiografie vědy*. Praha: Filosofia 2009, 346 s.

Filip Jaroš

V *Proměnách historiografie vědy* si Daniel Špelda vytkl za cíl rekonstruovat hlavní metodické přístupy,

⁴ *Ibid.*, s. 17.