

## IV

## KDY JE UMĚNÍ ?

## 1. Ryzí v umění

Jestliže pokusy zodpovědět otázku „Co je umění?“ končí tradičně nezdarem a rozpaky, je to možná tím — jak tomu často ve filozofii bývá — že otázka je špatně položena. Konceptuální inovace problému by, spolu s aplikací některých výsledků z oblasti teorie symbolů, mohla napomoci projasnění takových sporných a diskusních záležitostí, jako je role symbolismu v umění, umělecký status „nalezených objektů“ i takzvaného „konceptuálního umění“.

Jeden pozoruhodný náhled na vztah symbolů k uměleckým dílům ilustruje příhoda, kterou s příznačným sarkazmem zaznamenala Mary McCarthyová:<sup>1</sup>

*Před sedmi lety, když jsem učila na postupovací škole, jsem v jedné ze svých tříd měla hezkou studentku, která se chtěla stát povídkářkou. Nestudovala u mne, ale věděla, že sem tam napíšu nějakou tu povídku, a tak jednoho dne ke mně na chodbě přistoupila, udýchaná a celá rudá a řekla mi, že právě napsala povídku, z níž je její učitel slohu, jakýsi pan Converse, celý pryč. „Myslí si, že je skvělá,“ prohlásila, „a slíbil mi, že se postará, aby vyšla.“*

*Zeptala jsem se, o čem ta povídka je, dívka totiž byla dosti jednoduchou bytůstkou se zájmem hlavně o šaty a randění. Odvětila omluvným tónem, že o dívce (o ní samé) a jakýchsi námořnících, s nimiž se setkala ve vlaku. Pak se ale její tvář, na okamžik zmatená, zase rozzářila.*

*„Pan Converse to se mnou projde a uděláme to symbolické.“*

Dnes by se zapálenému studentovi umění mnohem pravděpodobněji doporučilo, se stejnou delikátností, aby se od symbolů držel co nejdál, ale přesvědčení v pozadí obou názorů je stejné: symboly, ať už jako zlepšení nebo narušení, jsou vůči dílu samému vnější a vedlejší. Obdobná představa se pravděpodobně projevuje v tom, co považujeme za symbolické umění. Ze všeho nejdříve nás napadnou taková díla jako Boschova *Zahrada rozkoší*, Goyovy *Caprichos*, gobelíny s jednorozcem či Daliho roztékající se hodinky a poté snad religiózní malby, čím mystičtější, tím lépe. Co zde stojí za pozornost, není ani tak spojování symbolického s esoterickým či nadpozemským, ale klasifikace děl jako symbolických na základě toho, že mají symboly za svá témata, tj. na podkladě jejich zobrazování symbolů, nikoli proto, že jsou sama symboly. Což situuje do oblasti nesymbolického umění nejen díla nezobrazivá, ale rovněž portréty, zátiší a krajiny, kde jsou náměty pojaty přímočaře bez tajuplných narážek a samy o sobě nevystupují jako symboly.

Na druhé straně, když vybíráme díla, klasifikovaná jako nesymbolická, jako umění bez symbolů, nutně se musíme omezit na díla nepředmětná: například na čistě abstraktní, dekorativní či formální malby, stavby nebo hudební kompozice. Díla, která něco reprezentují, bez ohledu na to, co a jak prozaicky, jsou z tohoto výběru vyloučena, neboť reprezentovat rozhodně znamená k něčemu odkazovat, referovat, něco zastupovat, něco symbolizovat. Každé reprezentující dílo je symbolem a umění bez symbolů je zúženo na umění bez předmětu, tématu.

To, že reprezentující díla jsou symbolická podle jednoho způsobu použití pojmu „symbolický“ a nesymbolická podle jiného, tolik nevádí, pokud oba způsoby nesměšujeme. Na čem naopak záleží velice, podle mnoha současných umělců a teoretiků, to je oddělování uměleckého díla jako takového od toho, co symbolizuje nebo k čemu jakýmkoli způsobem referuje. Dovolte mi v uvozovkách vyjádřit sou-

časné nejzastávanější hledisko, program či přístup (v uvo-  
zovkách proto, že ho nabízím k úvaze, aniž bych k němu  
momentálně zaujímal stanovisko):

„Co obraz symbolizuje, je vůči němu vnější a nepatří to k obrazu  
jako uměleckému dílu. Jeho námět, pokud nějaký má, jeho mnohé  
reference — skryté či zjevné — uskutečňované pomocí symbolů  
z určitého více či méně známého a uznávaného slovníku, nemají  
nic společného s jeho estetickým či uměleckým významem a cha-  
rakterem. Ať už obraz odkazuje k čemukoli, nebo cokoli zastupuje  
jakýmkoli způsobem, zjevným nebo zastřeným, leží to mimo něj.  
O co opravdu jde, je to, jaký je obraz sám o sobě, jaké jsou jeho  
vnitřní a esenciální kvality, nikoli co symbolizuje, jaký má vztah  
k něčemu jinému. Navíc, čím více obraz poutá pozornost  
k tomu, co symbolizuje, tím více nás odvádí od svých vlastních  
vlastností. Z toho vyplývá, že jakákoli obrazová symbolizace není  
pouze irelevantní, ale rušivá. Skutečně čisté umění se veškeré sym-  
bolizaci vyhýbá, nereferuje k ničemu a mělo by se pojímat a oce-  
ňovat takové, jaké je, pro svou inherentní povahu, nikoli pro coko-  
li, co je spjaté s nějakou takovou odlehlou relací jako je symboli-  
zace.“

Takové prohlášení má říz. Rady, abychom se soustředili na vnitř-  
ní a podstatné místo na vnější a trvání na tom, že umělecké dílo je  
tím, čím je, a nikoli tím, co symbolizuje, a zároveň, že čisté umění se  
vzdává vnějších odkazů jakéhokoli druhu, znějí zdravým zvukem  
přímocareho myšlení a slibují vymanit umění z dusících houštin  
interpretací a výkladů.

## 2. Dilema

Ocitáme se však před dilematem. Přijmeme-li tuto for-  
malistickou či puristickou doktrínu, jako bychom tím říka-  
li, že obsah takových děl, jako jsou *Zahrada rozkoší* nebo *Cap-  
richos*, je v zásadě nepodstatný a bylo by možná lepší ho vy-  
pustit. Pokud tuto teorii odmítneme, bude to vypadat, jako  
bychom za důležité nepovažovali, co dílo je, ale spousta vě-

cí, kterými není. V jednom případě, zdá se, obhajujeme lo-  
botomii mnoha velkých uměleckých děl, v druhém připou-  
štíme znečištění umění a zdůrazňujeme to vnější.

Mám za to, že nejlepším postupem bude uznat puris-  
tický postoj jako veskrze správný a současně zcela mylný.  
Jak je to ale možné? Začneme uznáním, že co je vnější, je  
vnější. Je však to, co symbol symbolizuje, vždy vůči němu  
vnější? Rozhodně to neplatí pro všechny druhy symbolů.  
Posudme následující symboly:

- (a) „tento slovní řetězec“, který zastupuje, označuje sám  
sebe;
- (b) „slovo“, symbol, který se vedle jiných slov vztahuje na  
sebe sama;
- (c) „krátký“, který se vztahuje na sebe sama, některá další  
slova a řadu dalších věcí;
- (d) „mající šest slabik“, který má šest slabik.

Očividně to, co některé symboly symbolizují, neleží zce-  
la vně symbolů. Případy zde uvedené jsou, pochopitelně  
dost speciální a příslušné obrazové analogie — tj. obrazy,  
které jsou obrazy samy sebe nebo v rámci toho, co zobra-  
zují, obsahují i samy sebe, mohou být zanedbány jako pří-  
liš výjimečné a výstřední na to, aby se s nimi muselo počítat.  
Připustíme tedy pro tuto chvíli, že to, co dílo reprezentu-  
je, až na několik málo případů, obdobných právě uvede-  
ným, je vzhledem k dílu vnější a cizí. Znamená to, že jaké-  
koli dílo, které nic nereprezentuje, splňuje nároky puristů?  
Vůbec ne. Především některá, nepochybně symbolická dí-  
la, jako například Boschovy obrazy nadpřirozených ne-  
stvěr nebo gobelín s jednorožcem, nereprezentují nic: ne-  
boť žádné takové nestvěry či démoni, ani jednorožci nikde  
neexistují, vyjma na těchto obrazech nebo jako verbální po-  
pisy. Říci, že gobelín „reprezentuje jednorožce“, se pouze  
rovná tvrzení, že jde o obraz jednorožce, nikoli že by něja-  
ké takové zvíře nebo vůbec cokoli, co je zobrazeno, existo-

valo<sup>2</sup>. Tato díla, třebaže tu není nic, co by reprezentovala, stěží puristy uspokojí. Možná však jde jen o filozofické slovíčkaření a nehodlám se tím podrobně zabývat. Dohodněme se, že takové obrazy, třebaže nic nerepresentují, jsou svým charakterem reprezentující, tedy symbolické a nejsou proto „čisté“. Přesto musíme připodotknout, že jejich reprezentující charakter nezahrnuje žádnou reprezentaci čehokoli vůči nim vnějšího, takže námitky puristů vůči nim nemohou mířit na tento faktor. Jeho (puristova) pře musí být tak či onak modifikována za cenu jisté ztráty jednoduchosti a přesvědčivosti.

Za druhé, nejen a pouze reprezentující díla jsou symbolická. Abstraktní malba, která nerepresentuje nic a vůbec reprezentující není, může vyjadřovat, tedy symbolizovat určitý pocit nebo jinou kvalitu, emoci či ideu.<sup>3</sup> Právě proto, že exprese je způsobem, jak symbolizovat cosi, vůči malbě vnějším — co samo o sobě nepociťuje, ani nemyslí — purista odmítá abstraktního expresionistu stejně jako reprezentující díla.

Aby bylo dílo případem „čistého“ umění, umění bez symbolů, nesmí, podle tohoto názoru, ani reprezentovat, ani něco vyjadřovat, nesmí být reprezentující, ani expresivní. Stačí to však? Připustíme, že takové dílo nezastupuje, neodkazuje k ničemu vnějšmu, vše, co má, jsou jeho vlastní vlastnosti. Ovšem takto formulováno jsou všechny vlastnosti, které jakýkoli obraz nebo cokoli jiného má — i taková vlastnost, jako je reprezentace dané osoby — vlastnostmi obrazu, nikoli vlastnostmi něčeho vnějšího.

Nabízí se námitka, že důležitý rozdíl mezi různými vlastnostmi díla může spočívat v rozlišení vnitřních či esenciálních vlastností a vlastností vnějších či druhotných, vedlejších. Všechny vlastnosti jsou sice vlastnostmi dílu vlastními, některé však spojují obraz s jinými věcmi a dílo nerepresentující, nonexpresivní má pak pouze vnitřní vlastnosti.

Tento názor očividně neobstojí, neboť při jakémkoli,

alespoň trochu významovém, dělení vlastností na vnitřní a vnější mají jakýkoli obraz či cokoli jiného vlastnosti obou typů. Že je obraz umístěn v Metropolitním muzeu, že byl namalován v Duluthu, že je mladší než Metuzalém — to vše lze stěží označit za vnitřní vlastnosti. Když se zbavíme reprezentace a exprese, nedostaneme něco, co postrádá takovéto či obdobné vnější vlastnosti.

Navíc je známo, že rozdíl mezi vnitřními a vnějšími vlastnostmi je tradičně nejasný. Barvy a tvary obrazu lze právem považovat za vnitřní vlastnosti; patří-li však mezi vnější vlastnosti i ta, jež uvádí obraz či nějaký objekt ve vztah k něčemu jinému, pak pochopitelně musíme barvu či tvar počítat mezi vnější vlastnosti, neboť barvu, případně tvar může mít obraz společný s jinými objekty a barva i tvar ho mohou vztahovat k jiným objektům, téže či jiné barvy a tvaru.

Někdy se termíny „vnitřní“ a „esenciální“ nahrazují pojmem „formální“ (formový). Ale v těchto souvislostech nemůže být formální toliko záležitostí tvaru. Musí rovněž zahrnovat barvu, a když barvu, co dalšího? Texturu, velikost, materiál? Přirozeně, můžeme libovolně určit vlastnosti, jimž budeme říkat formální, ale právě tato libovůle celý případ znehodnocuje. Vytrácí se logické zdůvodnění a oprávněnost. Vlastnosti, ponechané stranou jako neformální, nelze již charakterizovat jako pouze a jedině ty, které vztahují obraz k něčemu, vůči němu vnějšmu. Jsme tedy stále nuceni čelit otázce, pravděpodobně principiální, jak odlišit vlastnosti, zásadní pro nerepresentující, neexpresivní malbu, od těch ostatních.

Myslím si, že odpověď existuje, ale abychom k ní dospěli, budeme muset opustit výšiny tohoto vznešeně znějícího hovoru o umění a filozofii a vzít to hezky od podlahy.

### 3. Vzorky

Zamysleme se znovu nad běžným ústřížkem textilu ve vzorkovníku krejčího nebo čalouníka. Je velmi nepravděpodobné, že půjde o umělecké dílo, obraz, nebo že by tento ústřížek cokoliv vyjadřoval. Je to prostě — prostý vzorek. Ale čeho je vzorkem? Textury, barvy, tloušťky, úpletu, druhu vláken...; jsme v pokušení říci, že veškerý smysl tohoto vzorku je v tom, že byl odstřížen ze štůčku a má tytéž vlastnosti jako zbytek materiálu. To bychom se však příliš ukvapili.

Dovolím si vám vylíčit dva příběhy — respektive jeden příběh ve dvou dílech. Paní Mary Triciasová si prohlédla takový vzorník látek, vybrala si a od svého oblíbeného obchodníka s textilem si objednala dostatek materiálu pro své přecpané křeslo a pohovku — trvala přitom na tom, aby byl dodán materiál přesně takový, jaký je vzorek. Když byl balík doručen, netrpělivě ho rozbalila a zděšeně zírala, jak se na zem sype několik set ústřížků látky o velikosti 5 x 8 centimetrů se zubatými okraji, přesně takových, jaký byl vzorek ve vzorníku. Když zatelefonovala do obchodu a hlasitě protestovala, majitel dotčeně opáčil: „Ale paní Triciasová, řekla jste přece, že materiál má být přesně takový jako vzorek. Když jsme ho včera dostali z továrny, museli tu moji asistenti až do půlnoci stříhat látku tak, aby odpovídala vzorku.“

Za několik měsíců na to, když už se na celou epizodu skoro zapomnělo, se paní Triciasová, která mezitím všechny kousky látky sešila dohromady a potáhla jimi svůj nábytek, rozhodla uspořádat večírek. Zašla do místní cukrárny, vybrala si z nabídky jeden druh čokoládového zákusku a objednala dostatečné množství pro padesát hostů, k dodání za čtrnáct dnů. Právě když se hosté začínali scházet, dorazil nákladák s jediným obrovským zákuskem. Dáma, vedoucí cukrárny, byla naprosto konsternována následnou stížností. „Ale, paní Triciasová, vůbec si neumíte předsta-

vit, co nám to dalo práce. Můj manžel vede obchod s textilem a upozornil mne, že vaše objednávka musí být dodána celistvá, prostě v jednom kuse.“

Ponaučení z této historky netkví prostě v tom, že se můžete zavděčit všem, ale že vzorek je vzorkem některých svých vlastností, ale jiných nikoli. Vzorek látky je vzorkem textury, barvy atd., nikoli velikosti nebo tvaru. Čokoládový zákusek je vzorkem barvy, textury, velikosti a tvaru, ale stále ještě ne všech vlastností. Paní Triciasová by si mohla stěžovat ještě více, kdyby to, co jí bylo dodáno, bylo obdobně jako příslušný vzorek upečeno tentýž den, kdy si ho vybírala, tedy před čtrnácti dny.

Jakých vlastností je tedy obecně vzorek vzorkem? Nikoli všech svých vlastností, neboť pak by byl vzorek vzorkem jen sebe sama a ničeho jiného. Ani není vzorkem svých „formálních“ či „vnitřních“ vlastností, ani rozhodně žádné jedné specifikovatelné množiny vlastností. Druh či typ vlastnosti, jíž je vzorek vzorkem, se liší případ od případu: čokoládový košíček, nikoli však ústřížek látky, je vzorkem velikosti a tvaru, vzorek rudy může být vzorkem toho, co bylo vytěženo v určitou dobu na určitém místě. Navíc se vzorkované vlastnosti mění v širokém spektru v závislosti na okolnostech a kontextu. Třebaže je ústřížek látky běžně vzorkem textury atd., nikoli však tvaru či velikosti, ukázali vám ho jako odpověď na vaši otázku „Jaké má ten čalouník vzorky?“, funguje potom jako vzorek čalouníkových vzorků, nikoli jako vzorek materiálu, takže jeho velikost a tvar nyní patří mezi vlastnosti, jichž je vzorkem.

Souhrně řečeno, je to tak, že vzorek je vzorkem pouze některých svých vlastností — nebo je *exemplifikuje* — a že vlastnosti, k nimž má vztah exemplifikace<sup>4</sup>, se mění podle okolností a mohou být rozlišeny jako ty vlastnosti, jichž je vzorek vzorkem, pouze za příslušných daných okolností. Být vzorkem či exemplifikovat je vztahem podobným tak trochu vztahu přátelství; mí přátelé se nevyznačují jednou identifikovatelnou, jasně vymežitelnou vlastností, ani sou-

borem vlastností, ale pouze tím, že vůči mně zaujímají, po určité době, vztah přátelství.

Důsledky pro náš problém, týkající se uměleckých děl, jsou teď snad zjevnější. Vlastnosti, které se berou v úvahu v puristické malbě, jsou ty vlastnosti, které obraz předvádí, vybírá, na které soustřeďuje pozornost, které zjevuje a zvýrazňuje v našem vědomí — ty, které ukazují — zkrátka jde o vlastnosti, které obraz nejen má, ale které *exemplifikuje* a vůči nimž vystupuje jako jejich vzorek.

Mám-li v tomto směru pravdu, pak i ta nejpurističtější malba symbolizuje. Exemplifikuje některé své vlastnosti. Exemplifikovat však rozhodně znamená symbolizovat — exemplifikace je stejně tak formou reference, jako reprezentace nebo exprese. Umělecké dílo, jakkoli zbavené reprezentace a exprese, zůstává přesto symbolem, i když to, co symbolizuje, nejsou věci, lidé ani pocity, ale jisté vzory, struktury tvarů, barev, textur, které předvádí.

Co potom se vstupním puristickým prohlášením, o němž jsem mazaně poznamenal, že je úplně správné a současně úplně mylné? Má pravdu v tom, že co je vnější, je vnější, oprávněně poukazuje na to, že co obraz reprezentuje, je často nepodstatné, v tvrzení, že dílo nepotřebuje ani reprezentovat, ani vyjadřovat a oprávněně zdůrazňuje důležitost takzvaných vnitřních, esenciálních či „formálních“ vlastností. Prohlášení je však zcela mylné v předpokladě, že reprezentace a exprese jsou jediné symbolické funkce, které může malba plnit, že to, co symbol symbolizuje, je vždy vně symbolu, a v trvání na tom, že pro malbu je relevantní pouze vlastnění jistých vlastností místo exemplifikace těchto vlastností.

Kdokoli bude hledat umění bez symbolů, nenajde žádné — pokud vezmeme v úvahu všechny způsoby symbolizace. Umění bez reprezentace nebo bez exprese nebo bez exemplifikace — ano, umění bez všech třech způsobů (symbolizace) — *ne*.

Poukaz, že puristické umění spočívá prostě ve vyhýbá-

ní se jistým druhům symbolizace, neznamená jeho zavržení, ale pouze odhalení omylnosti běžných provolání a manifestů, obhajujících purismus v umění a vylučujících všechny ostatní druhy umění. Nediskutuji zde relativní přednosti různých škol, typů či způsobů malby. Důležitější mi připadá, že rozpoznání symbolické funkce i u puristické malby nám poskytuje klíč k věčnému problému, kdy jde o umělecké dílo a kdy ne.

Estetická literatura je doslova zaplavena zoufalými pokusy zodpovědět otázku „Co je umění?“. Tato otázka, často beznadějně propletena s otázkou „Co je dobré umění?“, je naléhavá a tísnivá v případech nalezeného umění — kameny, zdviženého z polní cesty a předváděného v galerii — a její tíživost ještě zhoršuje tzv. environmentální umění a konceptuální umění. Je zprohýbaný automobilový blatník v umělecké galerii uměleckým dílem? A co si počít s něčím, co ani není objektem a není vystaveno v galerii nebo muzeu — například vykopání a poté zasypání jámy v Central Parku, jak ho předpisuje Oldenburg? Jsou-li toto umělecká díla, jsou potom všechny kameny na polní cestě, všechny objekty a příhody uměleckými díly? Jestliže ne, co odlišuje to, co je uměleckým dílem, od toho, co jím není? Že nějaký umělec něco označí za umělecké dílo? Že je to umístěno v galerii nebo muzeu? Žádná z takovýchto odpovědí není přesvědčivá.

Jak jsem poznamenal v úvodě, část potíží tkví v kladební špatné otázce — v nerozpoznání, že určitá věc může někdy fungovat jako umělecké dílo a jindy ne. V kritických případech nezní relevantní otázka „Jaké objekty jsou (trvale) uměleckými díly?“, nýbrž „Kdy je určitý objekt uměleckým dílem?“ — či stručněji, jak zní název této kapitoly — „Kdy je umění?“.

Moje odpověď je, že právě tak, jako nějaký objekt symbolem — například vzorkem — v určité době a za určitých okolností být může a jindy a za jiných okolností nikoli, tak určitý objekt někdy, v některých údobích, může být umě-

leckým dílem a jindy ne. Je tomu skutečně tak, že čistě díky tomu, že objekt funguje určitým způsobem jako symbol, se může stát, když plní tuto funkci, uměleckým dílem. Kámen, ležící na polní cestě, není normálně uměleckým dílem, ale může se jím stát, když je vystaven v muzeu umění. Na polní cestě běžně neplní žádnou symbolickou funkci. V muzeu umění exemplifikuje jisté své vlastnosti — např. tvarové, barevné, texturní. Kopání a zasypávání jámy naplňuje funkce uměleckého díla, pokud je naše pozornost na tuto činnost zaměřena jako na exemplifikující symbol. Na druhé straně může třeba Rembrandtův obraz přestat fungovat jako umělecké dílo, je-li použit na zakrytí rozbitého okna nebo jako obal.

Ovšemže fungovat tak či onak jako symbol neznamena samo o sobě fungovat jako umělecké dílo. Náš ústrižek látky, když slouží jako vzorek, nestává se tím uměleckým dílem. Věci fungují jako umělecká díla, pouze když má jejich symbolické fungování jisté charakteristické rysy. Náš kámen v geologickém muzeu nabývá symbolické funkce jako vzorek kamenů daného (geologického) období, původu nebo složení, ale nefunguje jako umělecké dílo.

Otázka, přesně jaké charakteristické rysy odlišují nebo naznačují symbolizaci, která konstituuje fungování jakožto umělecké dílo, vyžaduje podrobnou analýzu ve světle určité obecné teorie symbolů. Což je více, než zde mohu podniknout, ale odvážím se zformulovat pracovní hypotézu, že existuje pět symptomů, charakterizujících estetično<sup>5</sup>: (1) syntaktická densita [hustota], kde nejmenější rozdíl v jistých ohledech tvoří rozdíl mezi symboly — například rtuťový teploměr bez stupnice oproti digitálnímu elektronickému teploměru s číslicovým displejem; (2) sémantická densita, kde existuje zásoba symbolů pro věci, lišící se v jistých ohledech velmi jemnými rozdíly — například nejen zase znovu teploměr bez stupnice, ale třeba i běžná angličtina, třebaže není syntakticky hustá; (3) relativní plnost, kde poměrně mnoho aspektů symbolu je významných —

například kresba hory od Hokusaje, tvořená jedinou čarou, kde každý rys tvaru, síla linky atd. má svůj význam, na rozdíl od třeba téměř stejné čáry, která tvoří graf denních průměrných stavů na burze, kde jediné, co je důležité, je vzdálenost od základu; (4) exemplifikace, kde symbol, ať už denotuje nebo ne, symbolizuje tím, že slouží jako vzorek vlastností, které má doslova nebo metaforicky; a konečně za (5) vícenásobná a komplexní reference, kde symbol plní několik integrovaných a vzájemně interagujících funkcí<sup>6</sup>, některé přímo a jiné prostřednictvím jiných symbolů.

Tyto symptomy netvoří definici, natož vyčerpávající deskripci či dokonce posvěcení. Přítomnost nebo nepřítomnost jednoho či více těchto symptomů nevymezuje cokoli jako estetické, ani míra přítomnosti těchto rysů neurčuje míru, v níž je nějaký objekt nebo zážitek estetický<sup>7</sup>. Symptomy jsou konečkonců pouze vodítka; pacient může mít určité symptomy, aniž by měl příslušnou chorobu, nebo může mít chorobu bez příznaků. A i pro těchto pět symptomů platí, že k tomu, aby dospěly do stadia, kdy budou disjunktivně nutné a konjunktivně (jako syndrom) dostavující, by pravděpodobně bylo třeba jisté znovuvytyčení vágních a posuvných hranic estetického. Přesto si všimněte, že tyto vlastnosti mají sklon zaměřovat pozornost spíše na symbol nežli na to, k čemu referuje, nebo alespoň současně na obojí. Kde nedokážeme přesně určit, jaký symbol z určitého systému máme nebo zda máme tentýž symbol při jiné příležitosti, kde je referent natolik unikající, že nalezení přesně odpovídajícího symbolu by vyžadovalo nekonečné hledání, kde je důležitých více rysů symbolů, kde je symbol příkladem vlastností, které symbolizuje, a kde může plnit mnoho vzájemně propojených prostých a komplexních referenčních funkcí, tam se nemůžeme jednoduše dívat skrze symbol na to, k čemu referuje, jak činíme, když se řídíme semaforem nebo když čteme vědecký text, ale musíme trvale věnovat pozornost symbolu samému, když například čteme poezii nebo vnímáme nějaký obraz. Tento

důraz na neprůhlednost uměleckého díla, na primárnost díla vůči tomu, k čemu referuje, je na hony vzdálen odmítání nebo zanedbání symbolických funkcí a naopak vychází z jistých charakteristik díla jakožto symbolu.<sup>8</sup>

Aniž bych se snažil vymezit specifické rysy, které odlišují estetickou symbolizaci od ostatních, jsem přesvědčen, že odpověď na otázku „Kdy je umění?“ bude spočívat v symbolické funkci. Říci, že nějaký objekt je uměním tehdy a jen tehdy, když tak funguje, by bylo pravděpodobně přehnané nebo příliš kusé. Rembrandtův obraz zůstává uměleckým dílem, tak jako zůstává malbou, i když funguje pouze jako obal; kámen z polní cesty se nemusí, striktně vzato, stát uměním tím, že funguje jako umění.<sup>9</sup> Obdobně židle zůstává židlí, i když si na ní nikdy nikdo nesedl, a přepravní bedna zůstává bednou, i když nebyla nikdy použita k ničemu jinému než k sezení. Říci, jak umění funguje, neznamená, že říkáme, co umění je, ale mám za to, že právě funkce umění je věcí primárního a zvláštního zájmu. Další otázka definování trvalé vlastnosti na základě přechodných funkcí — onoho **co** na základě **kdy** — se neomezuje jen na umění, ale je naprosto obecná a je stejná pro definování židlí jako pro definování uměleckých objektů. Přehledka neadekvátních a ad hoc odpovědí je také většínou hodně podobná: zdali je nějaký objekt uměním — nebo židlí — závisí na záměru nebo na tom, zdali objekt někdy, obvykle, vždy či výhradně funguje jako takový. Protože toto všechno má sklon zamlžit důležitější a specifitější otázky, týkající se umění, zaměřil jsem pozornost na to, co umění dělá, místo na to, co umění je.

Nápadným rysem symbolizace, jak jsem tvrdil a tvrdím, je, že může nastat a zase pominout. Objekt může symbolizovat různé věci v různých obdobích a jindy zas nemusí symbolizovat nic. Banální či čistě užitkový objekt může nabýt funkci umění a umělecké dílo může fungovat jako banální nebo čistě užitkový objekt. Spíše, než že život je krátký a umění věčné, platí, že obojí je pomíjivé.

Mělo by být nyní zcela jasné, jaký vztah má toto zkoumání o podstatě a povaze uměleckých děl k celkovému zámeru této knihy. To, že a jak nějaký objekt nebo událost fungují jako dílo, vysvětluje jak, prostřednictvím jistých modů reference, mohou takto fungující objekty či události přispívat k představě a k vytváření světa.

#### POZNÁMKY

- <sup>1</sup> „Settling the Colonel's Hash“, v *Harper's Magazine*, 1954, přetištěno v *On the Contrary*, (Farrar, Straus and Cudahy, 1961), str. 225.
- <sup>2</sup> Viz podrobněji „On Likeness of Meaning“ (1949) a „On Some Differences about Meaning“ (1953), *PP*, str. 221-238; rovněž *LA*, str. 21-26.
- <sup>3</sup> Například pohyb, stejně tak jako emoce, může být vyjádřen čerobilým obrazem — viz obrazy v II. kapitole výše. Srovnejte rovněž rozbor exprese v *LA*, str. 85-95.
- <sup>4</sup> Podrobnější rozbor exemplifikace viz *LA*, str. 52-67.
- <sup>5</sup> Viz *LA*, str. 252-255 a předchozí relevantní pasáže. Pátý symptom byl doplněn po rozhovorech s profesorem Paulem Hernadim a profesorem Alanem Nagelem z University of Iowa.
- <sup>6</sup> Toto vylučuje běžnou víceznačnost, kde jeden pojem má dvě či více nezávislých denotací ve zcela různých kontextech a za různých okolností.
- <sup>7</sup> Například z uvedeného vůbec nevyplývá, že taková poezie, která nemá syntaktickou densitu, je méně uměním nebo méně pravděpodobně uměním než malba, která vykazuje všechny čtyři symptomy. Některé estetické symboly mohou mít méně těchto symptomů než některé symboly nonestetické. Což vede někdy k nedorozumění.
- <sup>8</sup> Což je jiná verze tvrzení, že puristé mají úplnou pravdu a že se současně zcela mýlí.
- <sup>9</sup> Právě tak jako to, co není červené, může v určité chvíli vypadat červené nebo může být prohlašováno za červené, tak také to, co není uměním, může jako umění v určité chvíli fungovat nebo se může za umění prohlašovat. Že v dané době nějaký objekt funguje jako umění, že má v té době statut umění a že v té chvíli je uměním, můžeme považovat za tři způsoby vyjádření téhož — pokud nepokládáme ani jeden z nich za popis, přispívající danému objektu jakýkoli trvalý status.