

# Svět umění

Arthur Danto

Hamlet:  
*Vy nevidíte nic?*

Královna:  
*Nic, vůbec nic, a přece vidím všechno.*

Shakespeare: *Hamlet*, 3. dějství, scéna IV<sup>1</sup>

Hamlet i Sókratés, ač jeden pochvalně a druhý hanlivě, hovořili o umění jako o zrcadlu nastaveném přírodě. Jako mnohé jiné neshody v postojích i tato má svůj věcný základ. Sókratés viděl v zrcadlech pouhý odraz toho, co beztak sami vidíme, takže umění – pokud zrcadlí – skýtá jen zbytečné, byť věrné duplikáty toho, jak se nám věci jeví, a nemá tudíž vůbec žádnou kognitivní hodnotu. Hamlet si bystře všiml jednoho pozoruhodného rysu zrcadlících povrchů, jmenovitě toho, že odhalují něco, co bychom jinak neviděli – naši vlastní tvář a podobu –, takže umění, pokud zrcadlí, nám odhaluje nás samé, čímž vykazuje i podle sokratovských měřítek přeci jen jakýsi kognitivní přínos. Jako filozofovi mi nicméně připadá Sókratovo pojetí chybné z jiného, i když možná méně zásadního důvodu. Je-li zrcadlový odraz objektu *o* skutečně imitací *o* a umění je skutečně nápodobou, pak jsou zrcadlové odrazy uměním. Ty ovšem uměním nejsou, právě tak jako vrátit zbraň do rukou šílenec není spravedlnost. Od Sókrata bychom čekali, že odkaz k zrcadlení bude právě tím poťouchlým protipříkladem, který užije, aby tuto teorii vyvrátil. On ji tím ale naopak ilustruje. Nutí-li nás však tato teorie klasifikovat *zrcadlové odrazy* jako umění, prozrazuje tím sama svou nedostatečnost: „být imitací“ jako postačující podmínka pro „být uměním“ prostě neobstojí. Avšak možná právě proto, že se v časech Sókratových i dobách pozdějších umělci napodobováním *de facto* zabývali, zůstaly nedostatky této teorie bez povšimnutí až do vynálezu fotografie. Jakmile byla však *mimésis* odmítnuta coby podmínka postačující, byla rychle zavržena i jako podmínka nutná. Od úspěchu Kandinského se mimetické vlastnosti malby ocitly natolik na periferii kritického zájmu, že některá díla přežila spíše navzdory těmto svým ctnostem, jejichž dokonalost byla kdysi velebena jako esence umění, a byla málem degradována na pouhé ilustrace.

V sókratovské debatě se samozřejmě předpokládá, že analyzovaný pojem všichni její účastníci dobře znají, protože jejím cílem je přiřadit definující termín k běžně užívanému výrazu, a zkouška adekvátnosti by měla spočívat v poukazu na to, že první termín analyzuje a vztahuje se na všechny a pouze ty věci, které jsou správně označeny výrazem druhým. Navzdory známému „vím, že nic nevím“ museli tedy Sókratovi posluchači vědět, co je umění, právě tak jako věděli, co se jim líbí, a teorie umění, zde považovaná za reálnou definici pojmu „umění“, by tedy lidem moc nepomohla rozpoznat případy jejího užití. Jejich výchozí schopnost rozeznat umění je právě tím, čím se má adekvátnost teorie testovat, a problém spočívá pouze v explikaci toho, co již vědí. Je to právě *naše* užívání

tohoto pojmu, jež má teorie údajně podchytit. Měli bychom být schopni, jak se nedávno vyjádřil jeden autor, „oddělit ty objekty, které jsou uměleckými díly, od těch, které jimi nejsou [...] neboť víme, jak správně užívat slovo ‚umění‘ a výraz ‚umělecké dílo‘“. Teorie se z tohoto pohledu podobají zrcadlovým odrazům v pojetí Sókratově, neboť odhalují to, co již víme; jsou nadbytečným odrazem běžné jazykové praxe, kterou mistrně ovládáme.

Odlišit umění od jiných věcí však zdaleka není tak snadný úkol ani pro rodilé mluvčí, neboť v dnešní době si člověk vůbec nemusí všimnout, že se pohybuje na půdě umění bez toho, že by mu to teorie sdělila. A částečný důvod, proč tomu tak je, spočívá v tom, že se tento prostor stává uměleckým právě díky teoriím umění, neboť jedním z úkolů teorie, krom toho, že nám pomáhá rozlišit umění od ostatních věcí, spočívá v tom, že umění umožňuje. Glaukón a jeho druzi sotva věděli, co je a co není umění: jinak by se nenechali svést zrcadlovými odrazy.

## I

Předpokládejme, že se objev celé nové třídy uměleckých děl podobá objevu celé nové třídy faktů, tedy něčemu, co si žádá teoretického vysvětlení. Ve vědě, tak jako jinde, často přizpůsobujeme nová fakta starým teoriím prostřednictvím pomocných hypotéz, což je prominutelný konzervativismus, pokud považujeme danou teorii za příliš hodnotnou, než abychom ji rovnou hodili přes palubu. Teorie umění jako imitace (TI) je, pokud se nad ní trochu zamyslíme, neobyčejně přesvědčivou teorií vysvětlující velké množství jevů týkajících se tvorby i hodnocení uměleckých děl, která do této složité oblasti přináší překvapivý řád. Navíc je velmi jednoduché bránit ji proti mnoha údajným protipříkladem takovými pomocnými hypotézami, jako že umělec, který se od nápodoby odklonil, je perverzní, neschopný nebo šílený. Neschopnost, podvádění či bláznovství jsou ovšem testovatelné hypotézy. Představme si tedy, že testy prokážou, že tyto hypotézy jsou nesprávné, že naše teorie, kterou již nelze zachránit, musí být nahrazena, a že se vypracuje nová teorie, která z toho, co vysvětlovala ta předchozí, zachová vše, co může, ale vysvětlí také dosud nevysvětlená fakta. Uvažujeme-li tímto způsobem, můžeme prezentovat určité epizody v dějinách umění podobně jako jisté epizody v dějinách vědy, v nichž dochází ke změně paradigmatu a kdy odmítnutí zavírat oči před určitými fakty, částečně způsobené předpojatostí, zvykem či vlastními zájmy, vychází z toho, že dobře potvrzená nebo alespoň široce přijímaná teorie je natolik ohrožena, že se vše, co dávalo smysl, hroutí.

Takové epizody se začaly objevovat s nástupem postimpresionismu v malířství. Z hlediska převládající umělecké teorie (TI) je bylo možné přijmout nanejvýš jako nepovedené umění: alternativou bylo označit je za nejapné žerty, pokusy o sebezviditelnění nebo vizuální projevy záchvatů šílenství. Na to, aby mohly být přijaty jako umění rovnocenné *Proměnění Páně* (o Landseerově jelenovi nemluvě), nemuselo dojít ani tak k převratné změně vkusu jako spíše k teoretickému přehodnocení zcela zásadního rázu, které zahrnovalo nejen uznání těchto objektů za umění, ale zdůraznění nových významných rysů již uznaných uměleckých děl, kterým musel být nyní přiznán status umění na zcela jiném základě. V důsledku přijetí této nové teorie došlo nejen k akceptování postimpresionistických obrazů jako uměleckých děl, ale i k přestěhování různých objektů (masek, zbraní atd.) z antropologických muzeí (a všelijakých dalších míst) do *musées des beaux arts*, aniž by – což se dalo očekávat, neboť kritériem pro přijetí nové teorie je, že zachová vše, co vysvětlovala teorie starší – se cokoli muselo z *musées des beaux arts* stěhovat ven (i když v nich proběhly jisté vnitřní přesuny mezi výstavními plochami a depozitáři). Bezpočet rodilých mluvčích si ve svých předměstských domcích nad krbovou římsu pověsilo nepřehledné množství replik paradigmatických příkladů ilustrujících pojem „umělecké dílo“, které by jejich edvardovským předkům přivodily záchvat jazykové mrtvice.

Jisté že zjednoduší, když mluvím o jedné teorii: historicky jich bylo více, ale není nezajímavé, že všechny byly více méně definovány v pojmech TI. Rozmanitost dějin umění musí ustoupit potřebám logického výkladu, takže se budu tvářit, jako by existovala pouze jediná nástupkyně TI, přičemž tuto historickou nepravdu částečně vykompenzuji tím, že vyberu tu, která byla skutečně formulována. Dle této teorie neměli být dotyční umělci chápáni jako neúspěšní napodobitelé reálných tvarů, ale jako úspěšní tvůrci tvarů nových, právě tak reálných jako ty nejlepší ukázky dřívějšího umění, které byly považovány za věrné imitace. Umění bylo koneckonců již dlouho považováno za tvůrčí aktivitu (dle Vasariho byl prvním umělcem Bůh), a postimpresionisté měli být považováni za skutečné tvůr-

ce, usilující, slovy Rogera Frye, „nikoli o iluzi, ale o realitu“. Tato teorie (TR)<sup>2</sup> umožnila zcela nový způsob pohledu na současnou i starší malbu. Hrubá kresba u Van Gogha či u Cézanna, vymknutí formy z kontury u Rouaulta a Dufyho, arbitrární užití barevných ploch u Gauguina a fauvistů, to vše lze interpretovat jako různé způsoby, jak upoutat pozornost k tomu, že se *nejedná* o nápodobu, neboť záměrem rozhodně nebyl žádný klam. Logicky by to odpovídalo tomu, kdybychom na perfektně padělanou dolarovou bankovku natiskli nápis „toto není legální platidlo“, takže by výsledný objekt (padělek s popiskou) znemožnil, aby byl kdokoli oklamán. Nejde o klamavou dolarovou bankovku, avšak to, že neklame, též automaticky neznamená, že jde o bankovku pravou. Zaujímá nově otevřené pole mezi reálnými objekty a reálnými duplikáty reálných objektů. Je to „neduplikát“, chceme-li na to mít slovo, nový přírůstek do světa. Van Goghovi *Jedlíci brambor* se tak v důsledku jistých nepřehlédnutelných zkraslení stávají neduplikátem skutečných jedlíků brambor. A protože tito jedlíci nejsou duplikáty dalších jedlíků brambor, Van Goghův obraz, coby neimitace, má stejné právo nazývat se reálným objektem jako jeho předpokládaná předloha. Prostřednictvím této teorie (TR) se umělecká díla vrátila zpět do spleti věcí, odkud je sókratovská teorie chtěla vyhostit: nejsou-li skutečnější než to, co vytváří tesař, přinejmenším nejsou skutečně méně. Postimpresionisté dosáhli vítězství na poli ontologie.

Díla, která nás obklopují dnes, musíme chápat skrze TR. Roy Lichtenstein například maluje komiksové stripky, i když jsou tři až čtyři metry vysoké. Jedná se o komiksové obrázky známé z bulvárního tisku poměrně věrně převedené do obřích rozměrů. Právě tyto rozměry zde však hrají roli. Zručný grafik může vyrýt *Madonu kancléře Rolina* na špendlíkovou hlavičku a člověk s dobrým zrakem ji rozpozná; rytina Barnetta Newmana v podobných rozměrech by však byla pouhou skvrnou, dílo by zmenšením zaniklo. *Fotografie* Lichtensteinova plátna bude nerozeznatelná od fotografie odpovídajícího obrázku *Stevea Canyona*.<sup>3</sup> Fotografie však nezachytí rozměry, čímž se stává právě tak neadekvátní reprodukcí jako černobílá rytina Botticelliho: rozměry jsou v prvním případě stejně důležité jako barevnost v druhém. Lichtensteinovy obrazy tak nejsou napodobeninami, nýbrž novými entitami, jakými by byli například obři slimáci. Jasper Johns maluje naopak objekty, u kterých rozměry nehrají roli. Jeho objekty však nemohou být napodobeninami, neboť mají tu pozoruhodnou vlastnost, že jakákoli zamýšlená kopie kteréhokoli členu této třídy objektů by se stala automaticky členem této třídy, takže jsou tyto objekty logicky nenapodobitelné. Kopie kterékoli číslice je tak sama touto číslicí, obraz trojky je trojka provedená v barvě. Johns maluje terče, vlajky a mapy. Nakonec pak dva z našich průkopníků – Robert Rauschenberg a Claes Oldenburg – vyrobili opravdové postele, což doufám nejsou bezděčné odkazy k Platónovi.

Rauschenbergova postel visí na stěně a je nepravidelně pocákaná lakýrnickými barvami. Oldenburgova postel je kosodélník, na jednom konci je užší než na druhém; dalo by se říci, že má vestavěnou perspektivu, zkrátka postel ideální pro malé ložnice. Coby postele se prodávají za nehorázně přemrštěné ceny, v každé z nich se však dá spát: Rauschenberg jednou vyjádřil obavu, že by někdo mohl do jeho postele vlézt a usnout v ní. Nyní si představme jistého Tvrdolína – upřímného člověka, leč známého ignoranta –, který neví, že se jedná o umění a naivně si myslí, že jsou to prostě postele. Barevné cákance na Rauschenbergově posteli přičte na účet lajdáctví jejího majitele a deformaci Oldenburgovy postele připíše nešikovnosti jejího výrobce, případně vrtochům toho, kdo si ji nechal na míru zhotovit. Dopustil by se chyby, ale chyby dosti zvláštního druhu – ne nepodobné té, které se dopustili překvapení ptáci, když zobali Zeuxidovy falešné hrozny. Spletli si umění s realitou, tak jako náš Tvrdolín. Jenže podle TR zde realita byla záměrem. Lze si splést realitu s realitou? Jak máme popsat Tvrdolínův omyl? Čím se vlastně liší Oldenburgův výtvar od nepovedené postele? Tato otázka je ekvivalentní dotazu, proč jde o umění, a tímto dotazem vstupujeme do domény otázek konceptuálních, kde rodilí mluvčí nejsou nejlepšími průvodci: oni sami v tom nemají jasno.

## II

Splést si umělecké dílo s reálným objektem není nic pozoruhodného, je-li dílo právě tím reálným objektem, se kterým jsme si ho spletli. Jde o to, jak se takových chyb vyvarovat či jak je napravit, když už se jednou staly. Uměleckým dílem je postel, nikoli iluze postele, takže zde nedochází k ničemu, co by se podobalo bolestivému střetu s plochou, po

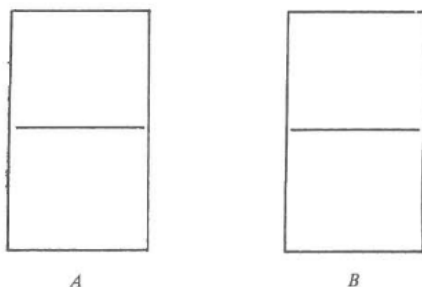
němž ptákům došlo, že je Zeuxis napálil. Kdyby hlídač v galerii Tvrdolína neupozornil, že na uměleckých dílech se nespí, možná by nikdy nezjistil, že je to umělecké dílo, a ne postel. A protože vlastně nelze zjistit, že postel není postel, jak má Tvrdolín přijít na to, že se spletl? Je zapotřebí jistého druhu vysvětlení, protože zde jde o zvláštní chybu filozofické povahy. Jsou-li správně dobře známé teze P. F. Strawsona, je to podobná chyba, jako když zaměníme nějakou osobu za její fyzické tělo, přičemž dotyčná osoba jím opravdu *je* v tom smyslu, že celá řada vlastností, které oprávněně přisuzujeme fyzickým tělům, je stejně adekvátně a podle stejných kritérií přisuzována osobám. Nelze totiž *zjistit*, že dotyčná osoba fyzickým tělem není.

Začněme třeba vysvětlením, že barevné skvrny si nemůžeme odmyslet, že tvoří integrální *součást* daného objektu, takže tento objekt není jen postel, která je náhodou pocákaná barevnými skvrnami, ale komplexní objekt složený z postele a barevných cákanců: je to malba-postel. V podobném smyslu není osoba fyzickým tělem, které má navíc – jak už to tak bývá – jakési myšlenky, ale komplexní entitou sestávající z těla a stavů myslí: je to vědomé tělo. Osoby, tak jako umělecká díla, tudíž nelze brát jako entity, které lze rozložit na soubory jejich *částí* – v tomto smyslu jsou primitivní. Řečeno přesněji: barevné cákance nejsou částí reálného objektu – postele –, která je náhodou částí uměleckého díla, ale jsou, *stejně jako* postel, částí uměleckého díla jako takového. Z toho můžeme zobecnit hrubou charakteristiku uměleckých děl, jejichž částí tvoří reálné objekty: ne každá část uměleckého díla *A* je částí reálného objektu *R*, kdy *R* je částí *A* a může být navíc od *A* oddělena a považována *pouze* za *R*. Potud by tedy bylo chybou splést si *A* s jeho *částí*, jmenovitě s *R*, i když by nebylo nesprávné říci, že *A* je *R*, že ono umělecké dílo je postel. Spona „je“ v předchozí větě si však žádá vysvětlení.

Existuje *je* vyskytující se často ve výrocích o uměleckých dílech, které nemá ani význam identity, ani není predikací. Není to ani *je* existence, ani *je* identifikace, ani nějaké *je* speciálně vytvořené k určitému filozofickému účelu. Nicméně se obecně užívá a je běžnou součástí slovníku dětí. Jde o ten význam *je*, kterého užije dítě, když mu ukážeme kolečko a trojúhelník a zeptáme se jej, co je on a co je jeho sestra: dítě ukáže na trojúhelník a řekne: „To jsem já“; anebo když pán vedle mne v odpovědi na můj dotaz ukáže na muže v nachovém hávu a řekne: „Tamten je Lear“; anebo když v galerii ukáží své spolence na obraze, na který se díváme, určité místo a řeknu: „Ta bílá skvrna je Ikaros“.

V těchto situacích nemáme na mysli, že to, na co ukazujeme, zastupuje či reprezentuje to, o čemž říkáme, že tím je, neboť *slovo* „Ikaros“ zastupuje či reprezentuje Ikaros: ve stejném smyslu tohoto *je* bych neukázal na ono slovo a neřekl bych: „To je Ikaros.“ Věta „Toto *a* je *b*“ vůbec neodporuje větě „Toto *a* není *b*“, kdy se v té první užívá *je* v tomto smyslu a v druhé v nějakém jiném, i když *a* a *b* znamenají v obou totéž. Často je pravdivost první věty dokonce *podmíněna* pravdivostí té druhé. První věta je totiž neslučitelná s „Toto *a* není *b*“, jen pokud ono *je* znovu užijeme ve stejném smyslu. Protože pro toto *je* nenacházím vhodné slovo, označím jej za *je umělecké identifikace*. Vždy, když jej užijeme, označuje *a* nějakou specifickou fyzikální vlastnost nebo fyzikální část nějakého objektu, přičemž nutnou podmínkou, aby něco mohlo být uměleckým dílem, je, že určitá jeho část nebo vlastnost je označena podmětem věty, v níž je užito ono speciální *je*. Toto *je* má mimochodem blízké příbuzné v mytických výrocích. (Tudíž někdo *je* Quetzalcoatl; toto *jsou* Herkulovy sloupy.)

Uvedu příklad. Dva umělci dostanou zakázku na výzdobu východní a západní stěny přírodovědecké knihovny freskami: první se bude jmenovat *Newtonův první zákon*, druhá *Newtonův třetí zákon*. Obě malby, když jsou nakonec odhaleny, vypadají – pomíne-li rozměr – takto:



Budu předpokládat, že coby objekty jsou tato dvě díla nerozlišitelná: černá horizontální čára na bílém pozadí, stejná co do rozměru i polohy. **B** vysvětluje své dílo následovně: těleso působící silou dolů tlačí na těleso působící silou vzhůru – reakce spodního tělesa je v opačném směru k akci tělesa horního. **A** své dílo vysvětluje takto: čára v prostoru představuje dráhu izolované částice. Tato dráha vede od jednoho konce obrazu k druhému, aby tak vzbudila dojem, že jeho plochu *přesahuje*. Kdyby končila nebo začínala na ploše obrazu, byla by její dráha zakřivená: ta ovšem musí být rovnoběžná s horní i dolní hranou obrazu, neboť kdyby byla k jedné blíže, musela by existovat nějaká síla, která to způsobila, což by bylo v rozporu s tím, že jde o dráhu *izolované* částice.

Z těchto uměleckých identifikací vyplývá mnohé. Vnímáme-li čáru uprostřed jako hranu (těleso působí na těleso), předpokládá to identifikaci horní i spodní půlky obrazu jako obdélníku a jako dvou různých celků (ne nezbytně jako dvou těles, protože čára by mohla být hranou *jednoho* tělesa vyčnívajícího – nahoru či dolů – do prázdného prostoru). Je-li to hrana, pak nemůžeme brát celou plochu malby jako jeden prostor: tvoří ji dva tvary, nebo jeden tvar a jeden ne-tvar. Celou plochu bychom mohli považovat za jeden prostor, jen pokud bychom brali prostřední horizontálu jako čáru, která není hranou. To ovšem málem vyžaduje třírozměrnou interpretaci celého obrazu: čára by mohla vést *nad* plochým povrchem (*Let letadla*), *pod* ním (*Dráha ponorky*), *na* něm (*Čára*), *v* něm (*Prasklina*), nebo *skrze* něj (*Newtonův první zákon*) – i když v tomto posledním případě by nešlo o plochý povrch, ale o transparentní protnutí absolutního prostoru. Užití všech těchto předložek se nám ozřejmí, když si představíme svislý příčný řez kolmý k povrchu obrazu. V závislosti na užití daného předložkového spojení pak plocha obrazu buďto bude, anebo nebude (umělecky) přerušena horizontálním prvkem. Budeme-li čáru chápat jako přímkou procházející *skrze* prostor, pak okraje obrazu vlastně nepředstavují hranice prostoru: vede-li přímkou mimo obraz, pak i prostor obrazu *přesahuje* a my s ní tento prostor sdílíme. V případě *B* však okraje obrazu mohou tvořit i jeho součást, a to když zobrazená tělesa vyplňují prostor tak, že okraje obrazu jsou také jejich okraji. Pak budou vrcholy obrazu současně vrcholy těles, ovšem s tím, že tělesa budou mít o čtyři vrcholy více než samotný obraz: tyto čtyři vrcholy budou částí uměleckého díla, nikoliv však již částí reálného objektu. Čelní stěny těles mohou být totožné s lícem obrazu, takže když se na obraz díváme, díváme se na tyto čelní stěny: *prostor* však nemá líc, takže čteme-li obraz jako *A*, pak dílo žádný líc nemá a líc fyzikálního objektu nebude součástí uměleckého díla. Všimněme si, jak zde jedna umělecká identifikace plodí druhou a jak jsme, v souladu s danou identifikací, *nuceni* k identifikacím jiným, zatímco další jsou *vyloučeny*: daná identifikace de facto určuje, z kolika částí dílo sestává. Různé identifikace se, obecně vzato, vzájemně vylučují a lze říci, že každá vytváří jiné umělecké dílo, přestože součástí každého uměleckého díla je stejný reálný objekt – nebo alespoň části reálného objektu tvoří součást díla. Existují samozřejmě i nesmyslné identifikace: horizontálu uprostřed nelze podle mne smysluplně interpretovat jako *Marnou lásky snahu* nebo jako *Pokušení svatého Antonína*. Všimněme si konečně, že přijetí jedné identifikace namísto druhé znamená v podstatě vyměnit jeden *svět* za jiný. Mohli bychom se například rázem ocitnout v tichém poetickém světě, kdybychom horní plochu identifikovali jako čistou oblohou bez mráčků, která se dole odráží v klidné vodní hladině, jako bělost oddělenou od jiné bělosti imaginární hranicí horizontu.

Tvrdočin, který naši debatu zpovzdálí sledoval, nyní protestuje a říká, že *nevidí nic než barvy*: bíle natřený obdélník, přes který vede černá čára. A nemá snad pravdu? Vždyť je to vskutku vše, co vidí, vše, co může kdokoli vidět, včetně nás estétů. Kdyby nás totiž požádal, abychom mu ukázali, čeho si nevíšiml, a dokázali mu tím, že má před sebou umělecké dílo (*Nebe a moře*), nemůžeme mu vyhovět, protože vůbec nic nepřehlédli. (Bylo by absurdní předpokládat, že něco přehlédli, že je zde cosi drobného, na co bychom mohli ukázat, a on by na to upřel zrak a řekl: „Je to tak! Je to opravdu umělecké dílo!“) Tvrdočinovi nelze pomoci, dokud si neosvojí ono *je umělecké identifikace a nevytvoří* tak umělecké dílo. Není-li toho schopen, pak nikdy neuvidí umělecká díla: bude jako dítě, které vidí klacky jako klacky.

Co však říct o čisté abstrakci, například o něčem, co vypadá stejně jako *A*, ale je nazváno *Č. 7*? Abstraktní umělec z Desáté ulice bude sveřepě trvat na tom, že na obraze kromě bílé a černé barvy nic jiného není, takže žádný z předchozích předmětných popisů není vhodný. Čím se tedy liší od Tvrdočiny, jehož ignorantské výroky se od těch jeho nijak

neliší? A jak to, že na rozdíl od Tvrdočinova názoru se podle něj jedná o umělecké dílo, ačkoli se oba shodnou na tom, že tu není nic víc, než co můžeme vidět? Odpověď, která se nejspíš nebude líbit puristům žádného ražení, zní, že se tento umělec vrátil k materiálnosti barvy skrze atmosféru tvořenou uměleckými teoriemi a historií starší i současné malby. Jejich prvky chce ze svého díla vypudit, následkem čehož jeho tvorba do této atmosféry a do této historie patří. Docílil abstrakce tím, že odmítl umělecké identifikace a navrátil se do reálného světa, z něhož nás (dle jeho názoru) tyto identifikace vyhánějí – v duchu Čching-jüena, který píše:

Předtím, než jsem třicet let studoval Zen, jsem viděl hory jako hory a řeky jako řeky. Když jsem došel k vyššímu stadiu poznání, viděl jsem, že hory nejsou horami a řeky nejsou řekami. Ale nyní, když jsem dospěl k samotné podstatě, spočívá má duše v klidu. Vidím totiž opět hory jako hory a řeky jako řeky.

To, jak náš umělec popisuje, co vytvořil, závisí logicky na teoriích a na historii, které odmítá. Rozdíl mezi jeho a Tvrdočinovým tvrzením „Tady je černá barva a bílá barva a nic jiného“ spočívá v tom, že stále užívá ono *je umělecké identifikace*, takže když řekne „Tato černá barva je černá barva“, není to tautologie. Tak daleko se Tvrdočín nedostal. Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.

### III

Pan Andy Warhol, pop-artový umělec, vystavuje duplikáty krabic Brillo, narovnané do výšky, pěkně naskládané na sebe jako ve skladu v supermarketu. Jsou sice ze dřeva – pomalovaného, aby vypadalo jako karton – ale proč ne. Parafrázujeme-li kritika Timesů: když smíme udělat duplikát lidské bytosti z bronzu, proč bychom nemohli vytvořit duplikát krabic Brillo z překližky? Tyto krabice stojí shodou okolností 2 x 10<sup>3</sup>násobek ceny jejich všedních dvojníků z běžného života, což je rozdíl, který můžeme stěží připsat větší trvanlivosti dřevěných krabic. Firma Brillo by jistě mohla s mírným zvýšením nákladů začít své krabice vyrábět z překližky, aniž by se z nich tak stala umělecká díla, a pan Warhol by mohl *ty své* dělat z kartonu, aniž by přestaly být uměním. Zapomeňme tedy na otázku *inherentní* hodnoty a zeptejme se, proč lidé od Brilla nemohou vyrábět umění a proč naopak Andy Warhol umění dělat *musí*. Pravdou je, že jeho krabice jsou vyrobeny ručně. Je to jako bláznivé převrácení Picassovy strategie, když na kresbu nalepil nálepkou z láhve Suze, čímž chtěl říci, že akademický umělec snažící se o přesné napodobení reálné věci stejně nikdy realitu opravdu nedostihne: proč tedy rovnou onu skutečnou věc *nepoužít*? Pop-artová umělci ručně pracně reprodukují sériově vyráběné objekty, např. malují nálepky na plechovky od kávy. (A známá pochvala „stoprocentně ruční práce“ se k jeho lítosti vytrácí ze slovníku galerijního průvodce.) Ve vynaložené práci však rozdíl spočívat nemůže: vytesá-li někdo obložky z kamene, pak je pečlivě vyskládá a dílo nazve *Hromada štěrku*, může odkázat k teorii pracovní hodnoty, aby zdůvodnil cenu, kterou za dílo požaduje. Otázkou však zůstává: proč je to umění? A proč má vůbec pan Warhol potřebu tyhle věci *dělat*? Proč rovnou na jednu krabici nenaškrábe svůj podpis? Anebo proč jednu nezmačká a nevystaví ji jako *Zmačkanou krabici Brillo* („Protest proti mechanizaci...“), anebo prostě nevystaví krabici Brillo coby *Nezmačkanou krabici Brillo* („Smělé potvrzení plastické autentičnosti průmyslového...“)? Je tento muž jakýsi Midas, který vše, na co sáhne, promění ve zlato čistého umění? A neskládá se celý svět z latentních uměleckých děl, která jen čekají, tak jako reálný chléb a víno, až budou prostřednictvím jakéhosi temného mystéria přetvořeny v tělo a krev svátosti, které jsou od nich nerozlišitelné? Je úplně jedno, že krabice Brillo nemusí být dobrým a už vůbec ne vynikajícím uměním. Impozantní je již samotný fakt, že vůbec uměním jsou. Jestliže jím však jsou, proč jím nejsou krabice Brillo ve skladu, které jsou od nich nerozeznatelné? Anebo už žádný rozdíl mezi uměním a realitou neexistuje?

Představme si, že někdo sbírá objekty (*ready-mades*) včetně krabic Brillo. Jeho výstavu chválíme pro rozmanitost, důvtipnost a tak podobně. Jeho příští výstava však sestává výhradně z krabic Brillo a kritika ji označí za nudnou, repetitivní, vykrádající sebe sama – anebo důmyslněji, poukáže na umělcevo posedlost pravidelností a opakováním à la *Loni v Marienbadu*. Anebo umělec krabice nakupí do výšky a nechá mezi nimi jen úzkou uličku:

opatrně našlapujeme mezi těmi narovnanými neprůhlednými haldami a zažíváme při tom nepříjemné pocity, pročez to v recenzi popíšeme jako výraz obklíčení konzumem, který nás uvěžňuje; anebo řekneme, že je autor novodobý stavitel pyramid. Je sice pravda, že tohle neřekneme o skladníkovi, ale skladiště není galerie a my prostě nemůžeme kartony Brillo oddělit od galerie, ve které se nacházejí, tak jako nelze oddělit Rauschenbergovu postel od barvy, jíž je pocákána. Mimo galerii jsou to lepenkové krabice, tak jako je Rauschenbergova postel očištěná od barvy prostě postel: tou také konec konců byla, než se proměnila v umění. Ovšem když se nad tím zamyslíme, zjistíme, že náš umělec vlastně nutně selhal ve své snaze vytvořit pouhý reálný objekt. Vytvořil umělecké dílo; použitím krabic Brillo jen rozšířil prostředky, které má umělec k dispozici, obohatil repertoár *uměleckých nástrojů*, jako tento repertoár svého času obohatily olejové barvy nebo litografické pero.

To, co nakonec činí rozdíl mezi krabicí Brillo a uměleckým dílem sestávajícím z krabice Brillo, je určitá teorie umění. Je to tato teorie, která krabici povýší do světa umění a která zabrání, aby zase sklouzla na úroveň reálného objektu, kterým ve skutečnosti je (ve smyslu *je* odlišném od *je* umělecké identifikace). Bez této teorie samozřejmě krabici považovat za umění nebudeme. K tomu, abychom ji viděli jako součást světa umění, si musíme osvojit hodně z teorie umění, stejně jako notnou část nedávné historie newyorské malby. Před padesáti lety by krabice uměním být nemohla. Právě tak ovšem nemohlo za daných okolností ve středověku existovat letecké pojištění nebo v době etruské korekční páska. Svět musí být na určité věci připraven: ten umělecký neméně než ten reálný. Role teorii umění, dnes stejně jako v minulosti, spočívá v tom, že umožňuje jak svět umění, tak i umění samo. Lidi, kteří malovali na stěny jeskyní v Lascaux, by dle mého názoru nikdy nenapadlo, že tvoří *umění*. Ledaže by existovali nějakí neolitičtí esteti.

#### IV

Svět umění se má ke skutečnému světu asi tak, jako se má obec Boží k obci pozemské. Některé objekty, stejně jako někteří jedinci, mají výhodu dvojího občanství, i když navzdory TR zůstává zásadní rozdíl mezi uměleckými díly a reálnými objekty. Možná to tušili již první protagonisté TI, kteří si nejasně uvědomovali nereálnost umění a které omezoval snad jen předpoklad, že pokud nejsou některé objekty reálné, mohou být už jedině klamné, a tím pádem musela umělecká díla nutně být jen imitací reálných objektů. Toto pojetí bylo příliš úzké. Tak to viděl Yeats když napsal: „Až vyjdu z přírody, nechci obléknout z přírodních věcí žádné podoby.“<sup>4</sup> Je to jen věc volby: krabice Brillo patří do světa umění nemusí být ničím jiným než krabicí Brillo světa reálného; obě odděluje a spojuje ono *je* umělecké identifikace. Závěrem bych však chtěl říct několik slov k teoriím, které umění umožňují, a k jejich vzájemným vztahům, přičemž se jen letmo dotknu několika z nejtěžších filozofických otázek, které znám.

Budu nyní uvažovat o dvojici predikátů, které jsou vzájemně „protichůdné“, při vědomí vágnosti tohoto zastaralého termínu. Rozporné predikáty nejsou protichůdné, neboť oba členy takového páru se musí vztahovat na všechny objekty ve vesmíru, zatímco ani jeden z protichůdných pojmů se nemusí vztahovat na určité objekty ve vesmíru. Objekt musí nejdříve být jistého druhu, aby se na něj jeden z dvojice protichůdných termínů vztahoval, a pak se na něj musí vztahovat nejméně i nanejvýš jeden. Takže protichůdné predikáty nejsou termíny opačné, protože každý z dvojice opačných predikátů může být nepravdivý o nějakém objektu ve vesmíru zároveň, zatímco protichůdné termíny nemohou být oba nepravdivé – na některé objekty se žádný z dvojice protichůdných predikátů nevztahuje *rozumným způsobem*, není-li objekt správného druhu. Pak ale, je-li daný objekt onoho druhu, chovají se protichůdné predikáty jako predikáty rozporné. Jsou-li  $F$  a  $\text{ne-}F$  protichůdné, objekt  $o$  musí být jistého druhu  $D$ , aby se na něj mohly rozumným způsobem vztahovat. Je-li  $o$  členem třídy  $D$ , pak je  $o$  buďto  $F$ , anebo  $\text{ne-}F$ , které se vzájemně vylučují. Třída dvojic protichůdných pojmů, které se rozumně vztahují na třídu ( $\mathcal{D}$ )  $D$ , budu nazývat třídou  $D$ -relevantních predikátů. Nezbytnou podmínkou, aby objekt byl druhu  $D$ , je, že alespoň jeden z dvojice  $D$ -relevantních protichůdných predikátů se na něj smysluplně vztahuje. Když ale objekt skutečně je druhu  $D$ , pak se na něj nejméně a nanejvýš jeden z dvojice  $D$ -relevantních protichůdných predikátů vztahuje.

Zaměříme se nyní na  $D$ -relevantní predikáty pro třídu uměleckých děl  $D$ . A nechť je  $F$  a  $\text{ne-}F$  dvojicí takových predikátů. Může se stát, že po celé jedno období jsou všechna umě-

lecká díla ne- $F$ . Ale protože se dosud neobjevilo nic, co by bylo jak uměleckým dílem, tak  $F$ , nikoho třeba nenapadne, že ne- $F$  je umělecky relevantní predikát. Vlastnost být ne- $F$  uměleckých děl zůstala nepovšimnuta. Oproti tomu všechna umělecká díla až do určité doby mohou být  $G$ , aniž by někoho napadlo, že by něco mohlo být uměleckým dílem a být ne- $G$ . Lidé se vskutku mohli domnívat, že  $G$  je *definujícím rysem* umění, zatímco ve skutečnosti něco muselo nejdříve být uměním, než se na to mohlo  $G$  rozumně vztahovat: v tom případě by se ovšem mohla vlastnost ne- $G$  vztahovat také na umělecká díla, takže samotné  $G$  nemohlo být definujícím rysem této třídy.

Nechť  $G$  znamená „je figurativní“ a  $F$  znamená „je expresivní“. V určitém čase mohou být  $F$  a  $G$  a predikáty jim protikladné jedinými predikáty, které kritika užívá. Bude-li nyní „+“ zastupovat daný predikát  $P$  a „-“ protichůdný predikát ne- $P$ , můžeme sestavit následující tabulku:

F	G
+	+
+	-
-	+
-	-

Každá řádka určuje existující styl v závislosti na slovníku, který má kritika k dispozici: figurativní a expresivní (např. fauvismus), figurativní a neexpresivní (Ingres), nefigurativní a expresivní (abstraktní expresionismus), nefigurativní a neexpresivní (geometrická abstrakce). Je jasné, že když přidáme další umělecky relevantní predikáty, zvýšíme tak počet existujících stylů na  $2^n$ . Není samozřejmě snadné předem odhadnout, které predikáty budou přidány nebo nahrazeny predikáty protichůdnými, představme si však, že si nějaký umělec usmyslí, že  $H$  bude od této chvíle umělecky relevantní predikát pro jeho malbu. V takovém případě se jak  $H$ , tak ne- $H$  stanou umělecky relevantní pro *všechny* obrazy, a pokud je dílo našeho umělce prvním a jediným obrazem, který je  $H$ , pak se každý jiný existující obraz stane ne- $H$  a celá komunita obrazů se obohatí spolu se zdvojnásobením možností stylů, které mají k dispozici. Právě díky tomuto zpětnému obohacení entit světa umění je možné srovnávat Rafaela s De Kooningem či Lichtensteina s Michelanželem. Čím rozmanitější je škála umělecky relevantních predikátů, tím komplexnější budou jednotliví členové světa umění; a čím víc toho víme o celé populaci světa umění, tím bohatší bude naše zkušenost s každým z nich.

Zde si všimněme, že když máme  $m$  umělecky relevantních predikátů, bude vždy v poslední řadě  $m$  minusů. V této řadě by se mohli zabydlet puristé. Když jednou očistili svá plátna od všeho, co považují za nepodstatné, pyšní se, že se jim podařilo vydestilovat samotnou esenci umění. V tom se však mýlí: na jejich čtvercová monochromatická plátna se vztahuje přesně stejný počet umělecky relevantních predikátů jako na jakýkoli jiný člen světa umění a jejich plátna mohou *existovat coby* umění jen proto, že existují „nepuristické“ malby. Přísně vzato, Reinhardtův černý čtverec je umělecky stejně bohaté dílo jako Tizianova *Láska svatá a láska světská*. Zde vidíme, jak méně někdy může být více.

Jak už to bývá, móda si vybírá některé řádky naší tabulky stylů na úkor jiných: ve světě umění to určují muzea, znalci a další. Trvat na tom nebo se snažit, aby všichni umělci tvořili figurativně, třeba proto, aby se dostali na nějakou obzvláště prestižní výstavu, by zredukovalo tabulku přípustných stylů na polovinu: zbylo by  $2^{n/2}$  způsobů, jak splnit tento požadavek, a muzea by pak mohla vystavit všechny takové „přístupy“ k danému tématu. To je však záležitost skoro čistě sociologická: každá řádka tabulky je stejně legitimní jako jakákoli jiná. Umělecký průlom dle mého spočívá v tom, když se někomu podaří přidat do tabulky sloupec. Umělci pak začnou více či méně pohotově obsazovat nově otevřené pozice: toto je pozoruhodný rys soudobého umění a pro ty, kteří naši tabulku neznají, je obtížné, ne-li nemožné, rozpoznat, že určité pozice jsou obsazené uměleckými díly. Bez příslušných teorií a historií světa umění by dané objekty ani nebyly uměleckými díly.

Krabice Brillo vstoupily do světa umění se stejně osvěžující nepatřičností, jakou přinesly postavy komedie *dell'arte* do *Ariadny na Naxu*. Ať už zní onen umělecky relevantní predikát, díky němuž byly krabice přijaty, jakkoli, zbytek světa umění se tak obohatil i tím, že se na jeho členy vztahuje protichůdný predikát, který je nově k dispozici. Vrátime-li se k Hamletovým myšlenkám, s nimiž jsme naši debatu započali, krabice Brillo nám mohou,



tak jako cokoli jiného, odhalit nás samé: jako zrcadlo nastavené přírodě mohou sloužit k tomu, aby vystihly špatné svědomí našich králů.

*Přeložil Tomáš Kulka*

*Tento text původně vyšel pod názvem „The Artworld“ v The Journal of Philosophy 61, č. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), s. 571–584.*

*Aluze děkuje profesoru Dantovi za svolení k otištění překladu.*

*Aluze wishes to thank professor Danto for his permission to publish the Czech translation.*

Překlad tohoto textu vznikl v rámci projektu  
GA ČR 408/07/0909 „Estetická dimenze vizualizace kultury“.

**Poznámky:**

- 1** William Shakespeare, *Hamlet*, přel. Martin Hilský, Praha, Evropský literární klub 2002, s. 92. – *Pozn. překl.*
- 2** Teorie umění coby reality. – *Pozn. překl.*
- 3** Steve Canyon je hrdina amerických komiksů z pera grafika Milтона Caniffa. – *Pozn. překl.*
- 4** W. B. Yeats: „Plavba do Byzance“, in: *Slova snad pro hudbu*, přel. Jiří Valja, Praha, SNKLU 1961, s. 88–89; mírně upraveno. V originále: „Once out of nature, I shall never take / My bodily form from any natural thing.“ – *Pozn. překl.*