

Moderní evropská estetika podle jeho názoru staví na iluzi ahistorické či transhistorické podstaty uměleckého díla a jemu komplementárního estetického prožitku. Nezajímavý prožitek díla je v jejím kontextu chápán jako ahistorická norma jeho recepce, přičemž se přehlíží *esenciální* historická zakotvenost tohoto prožitku. Estetický pohled je však podle Bourdieuovy analýzy z ontogenetického i fylogenetického hlediska osvojenou historickou dovedností – má povahu instituce – a opozice, které strukturoují estetické vnímání, nejsou dány a priori, nýbrž jsou historicky produkovány a reprodukovány. Umělecké pole i esteticky naladěné oko diváka jsou dvě navzájem se podmiňující skutečnosti: pole plodí oko a oko činí umění uměním, čímž udržuje toto pole (Dantův „svět umění“) v chodu.

Koncepce estetického prožitku či zkušenosti tak není podle Bourdieua empiricky odhalená kantovská univerzální mohutnost, která se jeví jako „dar přírody“, nýbrž historický konstrukt, který slouží vrstvám ovládajícím kulturní a typicky i ekonomický kapitál k sebeidentifikaci, odlišení a „třídní diskriminaci“. Tradiční estetické pojmy, které se v uměleckém poli užívají, se pak v tomto ohledu Bourdieuovi jeví jako zbraně, kterými jejich uživatelé bojují o svou sociální identitu a výlučnost.

PIECE: PROTI ESTETICE

Timothy Binkley

I. CO JE TOTO „DÍLO“ [PIECE]?¹

1. Pojem „estetika“ má obecný význam odkazující k filozofii umění. V tomto smyslu spadá jakýkoliv teoretický text o umění do oblasti estetiky. Tento pojem má však ještě další, konkrétnější a důležitější význam, který se týká určitého druhu teoretických úvah, jež mají své kořeny v osmnáctém století, tedy v době, kdy byla vynalezena kategorie „vkusu“. V tomto druhém významu je „estetika“ zkoumáním specifické lidské činnosti zahrnující vnímání estetických vlastností, jako jsou krása, harmonie, exprese, jednota nebo živost. Ačkoliv se často tváří jako filozofie umění (někdy dokonce i jako jediná možná), netýká se estetika v tomto smyslu pouze umění. Zkoumá druh lidského prožitku (estetického prožitku), který posky-

Publikováno se svolením *John Wiley & Sons Ltd.* a *Journal of Aesthetics and Art Criticism*.

1 [Originální název textu zní *Piece: Contra Aesthetics*. Výrazem „piece“ (dílo, ale také kus, kousek, skladba atd.) se autor distancuje od označování díla jakožto díla „uměleckého“ v estetické tradici – „the work of art“, „the artwork“ – a tím i od této tradice samotné. Důvody jsou uvedeny v textu. Slovo „piece“ budeme pro absenci vhodnějšího ekvivalentu překládat jako „dílo“, ovšem za plného vědomí toho, že český výraz „dílo“ není zcela přesný, protože jakožto součást souloví „umělecké dílo“ neevokuje právě distancování se od umělecko-estetické tradice, jak to činí originální výraz „piece“.]

tují nejen umělecká díla, ale i příroda a neumělecké artefakty. Tato nesrovnalost není obecně považována za významnou a odbývá se poukazem na to, že pokud není estetika výlučně věcí umění, alespoň umění je výhradně věcí estetiky. Avšak i tento předpoklad je chybný a v tomto „díle“ [piece] se pokusím ukázat proč. Být předmětem estetiky (ve druhém významu) není ani nutnou, ani postačující podmínkou pro to, aby něco bylo uměním.

2. Robert Rauschenberg gumuje de Kooningovu kresbu a vystavuje ji jako své vlastní dílo nazvané „Vygumovaná de Kooningova kresba“.² Estetické vlastnosti původního díla jsou odstraněny, avšak výsledkem není ne-dílo, nýbrž dílo nové. Snad s výjimkou toho, že vzhled je esteticky bezvýznamný, nesděljuje Rauschenbergovo dílo [piece] prostřednictvím toho, jak *vypadá*, žádnou důležitou informaci. Pátrat zde po esteticky zajímavých šmouhách by bylo zavádějící. Tento objekt lze sice koupit nebo prodat stejně jako esteticky nabitého Rubense, ale na rozdíl od Rubense je pouze upomínkou nebo relikvií svého uměleckého sdělení. Vlastník Rauschenbergova díla nemá k jeho uměleckému obsahu stejný výsadní přístup, jaký má vlastník Rubense, který si mistrův obraz schovává ve své pracovně. Avšak i přesto je Rauschenbergovo dílo [piece] dílem uměleckým. Umění se ve dvacátém století vyvinulo ve značně sebekritickou disciplínu. Osvobodilo se od estetických měřítek a často pracuje přímo s myšlenkami, které nejsou zprostředkovány pomocí estetických vlastností. Umělecké dílo je pouze „dílem“ [piece], přičemž „dílo“ [piece] není nutně estetickým objektem a nemusí být dokonce objektem vůbec žádným.

3. K tomuto „dílu“ [piece] mě inspirovala dvě umělecká díla Marcela Duchampa – *L.H.O.O.Q.* a *L.H.O.O.Q. obolená*. Podle čeho poznám, že jde o umělecká díla? V první řadě jsou součástí uměleckých katalogů, z čehož usuzuji, že se jedná o umění. Pokud jim však tento status někdo upře, je na něm, aby vysvětlil, proč díla uvedená v Renoirově katalogu uměním jsou, zatímco položky Duchampova katalogu nikoliv. A proč je na rozdíl od Duchampovy výstavy Renoirova výstava výstavou umění atd. Jak ovšem uvidíme dále, na tom, zda jsou Duchampova díla [pieces] uměním, vlastně nezáleží.

2 [V originále – Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*.]

Mé „dílo“ [piece] se mimo jiné zabývá filozofickým významem Duchampova umění. Snaží se především vysvětlit pojem „dílo“ [piece] v umění a jeho cílem je novým způsobem interpretovat, co to znamená „umělecké dílo“.

II. CO JE L.H.O.O.Q.?

Toto jsou Duchampova slova:

Mona Lisa s knírkem a bradkou je kombinací nalezeného umění s ikonoklastickým dadaismem. Originál, mám na mysli původní ready-made, je laciná barevná litografie rozměrů 8 × 5. Na její spodní část jsem vepsal čtyři písmena, jimiž si při čtení ve francouzštině tropím z Giocondy velmi nemístný žert.³

Zkusme si představit podobný popis opravdové *Mony Lisy*. Leonardo vzal plátno a barvy, které na něj „takovým a takovým způsobem“ nanesl, takže se objevil známý obličej a krajina v pozadí. Mezi tímto a Duchampovým popisem je velký rozdíl. Způsobuje ho nespécifikované „takovým a takovým způsobem“, které nechává popis Leonardova obrazu viset ve vzduchu. Samozřejmě mohou donekonečna popisovat, jak *Mona Lisa* vypadá. Věrnost, se kterou si vaše představivost vytvoří její vzhled, bude záviset na kvalitě mého popisu i vaší imaginace a také na náhodě. Ovšem i když odhlédneme od toho, do jaké míry je můj popis přesný a živý, jednu věc vám nikdy neumožní – neseznámí vás s obrazem. Ani na základě toho nejdokonalejšího popisu nemůžete tento obraz poznat, ačkoliv se o něm lze dozvědět spoustu zajímavých věcí. *Monu Lisu* lze poznat pouze tím způsobem, že se na ni nebo na její dobrou reprodukci přímo díváte. Důvod, proč je možné použít i reprodukce,

3 Citováno z katalogu *Marcel Duchamp*, který byl vydán k výstavě pořádané Muzeem moderního umění a Muzeem umění ve Filadelfii. Katalog připravili Anne d'Harnoncourtová a Kynston McShine, New York: Museum of Modern Art, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1973, s. 289. Při francouzské výslovnosti písmena vytvoří větu znamenající „Má horký zadek“ [tj. „Je to děvka“].

nespočívá v tom, že by umělecké dílo reprodukovaly nějak věrně, ale spíše v tom, že umělecké dílo nezbytně závisí na svém vzhledu. A reprodukce dokážou víceméně přijatelně duplikovat jeho charakteristické rysy. Nemyslím tím, že by někdo byl oprávněn omezit své estetické soudy na reprodukce. Mám spíše na mysli, že o obraze toho není možné říct mnoho, aniž bychom věděli, jak vypadá.

Zaměříme se ještě jednou na popis Duchampova díla [piece]: *L.H.O.O.Q.* je reprodukcí *Mony Lisy* s knírkem, bradkou a přidanými písmeny. Nemůže zde být řeč o žádném nejasném „takovém a takovém způsobu“, který by zastupoval tu nejdůležitější věc. Uvedený popis vám řekne, jaké toto umělecké dílo je – znáte ho, aniž byste jej (nebo jeho reprodukci) někdy viděli. A když ho uvidíte, nebudete překvapeni: ano, máme tu reprodukci *Mony Lisy*, je tu knírek i bradka a jsou tu písmena. Když se na obraz podíváte, o jeho uměleckém účinku se nedozvíte nic, co byste neznali již z Duchampova popisu. Bylo by proto zbytečné věnovat jeho prohlížení stejnou pozornost, s jakou si znalec vychutnává Rembrandta. O *Moně Lise* platí pravý opak. Když vám řeknu, že jde o malbu ženy se záhadným úsměvem, neřekl jsem o tomto díle téměř nic, protože důležité je to, jak *vypadá*. To vám však mohu pouze *ukázat*, nikoliv říct.

Tento rozdíl lze objasnit, pokud proti sobě postavíme myšlenku a vzhled. Umění (hlavně to, které považujeme za tradiční umění) pracuje zejména se vzhledem. Znat umění je v tomto případě totéž jako vědět, jak vypadá. A vědět, jak umění vypadá, znamená *prožít* vzhled, vnímat, jak se obraz jeví. Na druhou stranu existuje i umění, které operuje v první řadě s idejemi.⁴ Poznat umělecké dílo tohoto typu znamená pochopit jeho myšlenku a pro pochopení myšlenky není nutné prožít smyslový vjem, nebo dokonce mít vůbec nějaký prožitek. Z toho důvodu můžete poznat dílo *L.H.O.O.Q.* nejen tak, že se na něj díváte, ale i prostřednictvím jeho popisu. (Ve skutečnosti lze toto dílo [piece] poznat lépe díky popisu než jeho vnímáním.) Kritická analýza vzhledu, která vám pomůže poznat *Monu Lisu*, je pro vysvětlení *L.H.O.O.Q.* téměř

4 Hodně příkladů uvádí Lucy Lippardová v textu *Six Years: The Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972*, New York: Praeger, 1973. Ostrá hranice mezi uměním myšlenky a uměním vzhledu neexistuje. Většina tradičního umění se zabývá idejemi, i přesto, že jsou vyjádřeny vizuálně.

bezpečná. Dobírat se smyslu tohoto díla tak, že hovoříme o kráse, s níž byl namalován knírek, nebo o harmonii mezi bradkou a konturami obličeje, zavání absurditou. Když se na něj podíváme, je důležité zaznamenat, že se jedná o reprodukci *Mony Lisy*, že byl přidán knírek atd. Sotva záleží na tom, jak je obraz udělán, jaký je jeho vzhled. *Monu Lisu* si prohlížíme, protože chceme zjistit, jak vypadá. Duchampovo dílo [piece] však zkoumáme proto, abychom získali určitou informaci a pochopili myšlenku, kterou vyjadřuje.

III. CO JE L.H.O.O.Q. OHOLENÁ?

Duchamp rozeslal pozvánky na výstavu nazvanou „Dosud nevystavená a/nebo méně vystavovaná duchampovská/od Marcela Duchampa/Rose Selavy 1904–64: sbírka Mary Sisler“. Na líc pozvánky nalepil hrací kartu s reprodukcí *Mony Lisy*, na jejíž spodní část francouzsky napsal: „L.H.O.O.Q. oholená“. Toto dílo [piece] vypadá jako *Mona Lisa* a *Mona Lisa* vypadá jako toto dílo [piece] – jelikož je jedna reprodukcí druhé, jejich estetické vlastnosti jsou v zásadě identické.⁵ Rozdíly v jejich vzhledu mají pouze malý, pokud vůbec nějaký umělecký význam. Identitu prvního díla nezjistíme tak, že bychom ukázali, v čem se liší ve svém vzhledu od díla druhého. Je tomu tak proto, že Duchamp vyjadřuje své umělecké sdělení jazykem estetických vlastností. Proto jsou estetické vlastnosti *Mony Lisy* součástí *L.H.O.O.Q. oholené* asi tak stejně, jako je fotografie matematika v textu o algebře součástí matematiky.

Nezáleží-li na vzhledu uměleckého díla, nelze jeho identitu prostřednictvím vzhledu stanovit. Jak si však poradíme s případy, v nichž jde právě o vzhled? Co chrání Duchampa před nařčením, že „ukradl“ známý obraz? Narážíme na hranici možností toho, kdy se estetika dokáže vypořádat s uměním, protože se zabývá vzhledy. Abychom viděli proč a jak, musíme prozkoumat podstatu estetiky.

5 Lze dokonce říct, že *L.H.O.O.Q. oholená* je příkladem *Mony Lisy*. O předchozím díle [piece] *L.H.O.O.Q.* Duchamp hovoří jako o „toto *Moně Lise* s knírkem a bradkou...“.

IV. CO JE ESTETIKA?

1. *Význam.* Pojem „estetika“ se začal používat k označení určitého odvětví filozofie, které se zabývá uměním. Slovo pochází z osmnáctého století, kdy Alexander Gottlieb Baumgarten převzal řecký výraz pro vnímání a pojmenoval jím to, co definoval jako „vědu o vnímání“.⁶ Vycházejí z rozdílu známého „řeckým filozofům a církevním otcům“, postavil proti sobě věci poznávané (noetické entity) a věci vnímané (estetické entity), jejichž zkoumání podřadil estetice. Pod záštitu estetiky uvedl také studium jednotlivých druhů umění. Tyto dvě oblasti byly záhy ztotožněny a „estetika“ se stala „filozofií umění“, podobně jako „etika“ filozofií jednání.

2. *Estetika a vnímání.* Estetika tak byla od počátku zasvěcena studiu „vnímaných věcí“, at' již vycházela z „estetického postoje“, který určuje jedinečný způsob vnímání, nebo z „estetického objektu“ vnímání. Percepční zážitek se dostal ještě více do centra pozornosti ve chvíli, kdy se filozofové v osmnáctém století snažili objasnit lidskou reakci na krásu a jiné estetické vlastnosti a vynalezli kategorii vkusu. Vkus spočívá v uplatnění rozlišovacích schopností v rámci estetického prožitku. Kultivovaná osoba s vysoce rozvinutým vkusem dokáže vnímat a rozpoznávat sofistickované umělecké projevy, což je neškoleným bytostem s nerozvinutým vkusem odepřeno. Tato nová kategorie byla charakterizována svým uplatněním v rámci zvláštního „nezajímavého“ vnímání, zbaveného osobních zájmů a osvobozeného od takzvaných „praktických účelů“. Expanze pojmu

6 Viz Alexander Gottlieb Baumgarten, *Reflections on Poetry*, z něm. do angl. přel. Karl Aschenbrenner a William B. Holther, Berkeley: University of California Press, 1954, s. 78. *Scientia cognitionis sensitivae* zde byla přeložena jako „věda o vnímání“. O něco přesnější překlad nabízí Monroe C. Beardsley – „věda o smyslovém poznání“, viz Monroe C. Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History*, New York: Macmillan, 1966, s. 157. Instruktivní výklad vzniku „estetiky“ ve filozofii osmnáctého století lze najít v uvedené Beardsleyho knize a také v knize George Dickieho *Aesthetics: An Introduction*, New York: Pegasus, 1971.

nezajímavosti posílila zaměření estetiky na vnímání, protože odstranění „zájmu“ zbavilo prožitek účelovosti a přesunulo jeho hodnotu do bezprostředního vědomí. O estetický prožitek tak usilujeme „pro něj samý“. Estetika nakonec začala zacházet s objektem estetického vnímání jako s určitým druhem iluze, protože jeho „realita“ – tj. realita nezajímavého vnímání – byla odtržena od reality praktického zájmu. Tyto dvě reality jsou nesusměřitelné: krásy na Turnerově obrazu můžeme vidět, nikoliv slyšet nebo podojit.

Je důležité poznamenat, že estetika navazuje na antickou tradici filozofie krásy. Krása je vlastností, kterou nacházíme v umění i přírodě. Krásný je člověk, jeho dům i gobelín zavěšený na stěně. Estetika pokračuje v tradici zkoumání určitého druhu prožitku, který můžeme pociťovat ve vztahu k přírodním i člověkem vytvořeným objektům, a nikdy se tudíž nezabývá výlučně uměleckými jevy. Její bádání překračuje oblast umění, protože estetický prožitek není prožitkem pociťovaným pouze ve vztahu k umění. Tato skutečnost nebývá vždy dostatečně zohledněna, a proto se estetika často pokládá za filozofii umění obecně.

Tím, jak estetika téměř splynula s filozofií umění, vyvstal ještě akutnější problém. Umělecké dílo začalo být chápáno jako estetický objekt, předmět vnímání. Význam a podstata veškerého umění se proto hledaly ve vzhledu, v tom, jak něco vypadá nebo zní v našem bezprostředním (i když nikoliv nutně nereflektivním) vědomí. Základní princip filozofie umění od té doby zní: veškeré umění disponuje estetickými vlastnostmi, jejichž uspořádání tvoří podstatu každého uměleckého díla. Právě proto se „estetika“ stala jen jiným názvem pro filozofii umění. Čas od času sice někdo přichází s tím, že estetika není s filozofií umění totožná, ale pouze se s ní doplňuje, stále se však všeobecně předpokládá, že veškeré umění je estetické v tom smyslu, že spadat do oblasti estetiky je nutnou (když ne přímo postačující) podmínkou pro to, aby něco bylo uměním.⁷ Jak ale uvidíme dále, estetičnost není pro status umění podmínkou ani nutnou, ani postačující.

7 George Dickie vyjadřuje tuto myšlenku, která čas od času přichází ke slovu, takto: „Pojem umění se zcela jistě v důležitých směrech vztahuje ke koncepci estetická, ale estetično nevyčerpává umění zcela.“

Oddaní stoupenci moderní estetiky mohou považovat Baumgartenovu „vědu o vnímání“ za mrtvou teorii, která se hodila jen předmoderním estétům při jejich neúnavném hledání ideální krásy. Avšak průzkum současné estetické teorie ukazuje, že tento druh filozofie stále vidí svůj *raison d'être* ve vnímání věci či vzhledu a neumožňuje tak dostatečně odlišit „estetiku“ v užším slova smyslu od filozofie umění. Ve svém textu „Aesthetic and Nonaesthetic“ vyjádřil Frank Sibley tuto oddanost vnímání následovně:

Všimněme si nejprve, že estetika se, všeobecně řečeno, zabývá určitým druhem vnímání. Člověk musí v díle eleganci jeho jednoty *vidět*, smutek nebo zápal hudby *slyšet*, *všimnout si* křiklavosti barev, *cítit* sílu románu, jeho náladu či neurčitost jeho vyznění [...] nejdůležitější věcí je vidět, slyšet nebo cítit. Předpokládat, že je možné učinit estetický soud bez estetického vnímání [...] znamená nepochopit estetický soud.⁸

Navzdory všem novým směrům, které se ve dvacátém století v rámci filozofie umění objevily, se stále vychází z hlediska estetiky, která předpokládá, že umělecké dílo je určeno k vnímání. Důvod,

(*Aesthetics: An Introduction*, s. 2). Ukazuje se však, že jedním ze způsobů, jak se estetika vztahuje k umění, je, že filozofie umění i filozofie hodnocení, stejně jako samotná estetika, vycházejí z toho, co Dickie nazývá „estetický prožitek“ (viz tamtéž, diagram na s. 45). Zdá se, že pro Dickieho spočívá rozdíl mezi estetikou a dalšími dvěma uvedenými obory ve způsobu, jakým k estetickému prožitku přistupují (viz také jeho *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974). Dickie odlišením „umění“ od „estetična“ učinil velmi důležitý první krok, ale jeho pokus o definici „uměleckého díla“ podle mě díky pojmu „hodnocení“ stále navazuje na estetickou koncepci. Dickieho teorii se hlouběji zabývám ve svém článku „Deciding about Art: A Polemic against Aesthetics“, in *Culture and Art*, ed. Lars Aagaard-Mogensen, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1976.

⁸ Frank Sibley, „Aesthetic and Nonaesthetic“, *Philosophical Review* 74, 1965, s. 135–159. Přetištěno v *Contemporary Aesthetics*, ed. Matthew Lipman, Boston: Allyn and Bacon, 1973, s. 434. Viz také Frank Sibley, „Aesthetic Concepts“, *The Philosophical Review* 68, 1959, s. 421–450. [Česky: „Estetické pojmy“, přel. Dušan Prokop, in *Umění, krása, šeredno*, ed. Vlastimil Zuska, Praha: Karolinum, 2003, s. 23–48.]

proč je nutné estetické vlastnosti vnímat, abychom je mohli hodnotit, spočívá v jejich závislosti na tom, co Monroe C. Beardsley nazývá „percepčním objektem“: „Percepční objekt je takový objekt, jenž má alespoň některé vlastnosti, které jsou přístupné přímému smyslovému vnímání.“⁹ Tento objekt staví do protikladu k „fyzikálnímu základu“ estetických vlastností, který „se skládá z věcí a událostí popsatečných slovníkem fyziky“.¹⁰ Umělecké dílo je tak věcí, která zahrnuje dva naprosto odlišné aspekty, jeden estetický a druhý fyzikální:

Když kritik [...] prohlásí, že pozdní Tizianova malba má silnou atmosféru a živé barvy, mluví o estetickém objektu. Když ale řekne, že Tizian na celé plátno použil tmavě červenou podmalbu a že obraz po nanesení barev přetřel lazurou, mluví o fyzikálním objektu.¹¹

Filozofie umění považuje tento „estetický objekt“ za předmět svého výzkumu. Počínaje teoriemi exprese, které považují umělecké dílo za „imaginární objekt“, jímž umělec vyjadřuje svoji intuici, až k formalistickým teoriím vyzdvihujícím percepční formu¹² je tím nejdůležitějším vzhled. „Signifikantní forma“ Cliva Bella je čistě percepční formou, kterou proto, aby mohla fungovat jako umění, musíme nejprve vnímat a která musí vyvolat estetickou emoci.¹³ Susanne Langerová překřtila estetický vzhled na „vnější podobu“

9 Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1958, s. 31.

10 Tamtéž.

11 Tamtéž, s. 33. George Dickie Beardsleyho pojetí estetického objektu napadá, podle mého názoru však nejsou jeho argumenty příliš přesvědčivé. Viz Dickie, *Art and the Aesthetic*, s. 148.

12 Viz Benedetto Croce, *Aesthetic*, London: Macmillan, 1922, a R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford: Clarendon Press, 1938. V expresionistických teoriích Croceho a Collingwooda není estetický samotný pojem exprese, ale spíše jejich pojetí intuice.

13 Viz Clive Bell, *Art*, New York: Frederick A. Stokes, 1913. Z estetické koncepce vycházela i formalistická kritika, viz například Clement Greenberg, *Art and Culture*, Boston: Beacon Press, 1961, a „Modernist Painting“, *Art and Literature* 4, 1965, s. 193–201. [Česky: „Modernistická

a ve své knize *Feeling and Form* provedla její asi nejrozsáhlejší rozbor. Z hlediska estetiky vytváří každý druh umění určitý typ podoby čili umělecké „iluze“, která je nám prezentována jen pro svůj vzhled.

Důsledně percepční interpretaci estetického „vzhledu“ je však těžké udržet. Uměním, které se percepčnímu modelu uměleckosti poněkud vzpírá, je literatura. Ačkoliv v knize smyslově vnímáme vytištěná slova, literární *dílo*, které se skládá z nehmataelných jazykových prvků, doopravdy vnímat nelze. Sibley nicméně uvádí, že čtenář může „cítit sílu románu, náladu, nejistotu jeho stylu“, takže ačkoliv nejsou jeho estetické vlastnosti skutečně vnímány některým ze smyslů, jsou v průběhu čtení alespoň *prožívány*. Bez smyslového vnímání lze prožít různé věci. Stejně jako emoci můžeme sílu románu „cítit“, aniž bychom se ho dotýkali, slyšeli ho nebo viděli. Ačkoliv tedy není zcela přesné říkat, že estetické vlastnosti románu nelze poznat bez „přímého percepčního přístupu“, je pravda, že je nelze poznat, aniž bychom román přímo prožívali tím, že ho čteme. To vylučuje možnost, že bychom literární dílo mohli poznat tak, že nám jej někdo popíše (tak jako lze velmi dobře poznat *L.H.O.O.Q.*). Tak jako je nutné dívat se na onen konkrétní objekt, kterým je daná malba, musíme za účelem estetického hodnocení číst slova, z nichž se skládá román. Přestože je tedy paradigmatickým estetického prožitku vnímání, přesnější estetická teorie vyvozuje estetické vlastnosti obecněji z určitého druhu *prožitku* (estetického prožitku), aby mohla zahrnovat i literaturu.

3. *Teorie médií*. Co to znamená mít onen požadovaný „přímý prožitek“ estetického objektu? Jak lze specifikovat, *co* musíme prožívat, abychom umělecké dílo poznali? Zde narážíme na problém. Estetické vlastnosti lze zakoušet pouze jejich přímým prožitkem, nelze je zprostředkovat. Jak říká Isabel Hungerlandová, neexistují intersubjektivní kritéria pro ověření přítomnosti estetických vlastností.¹⁴

malba“, in *Před obrazem*, ed. Tomáš Pospiszyl, Praha: OSVU, 1998, s. 35–47.]

¹⁴ Viz Isabel Creed Hungerland, „The Logic of Aesthetic Concepts“, in *The Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association* 40, 1963, s. 43–66, a „Once Again, Aesthetic and Non-Aesthetic“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26, 1968, s. 285–295.

Právě proto není možné zprostředkovat *Monu Lisu* popisem. Kritéria pro identifikaci děl založená na jejich estetických vlastnostech nelze stanovit. Právě zde estetika potřebuje pojem média. Média jsou v estetice základními kategoriemi umění – každé umělecké dílo lze identifikovat prostřednictvím jeho média. Pojďme se podívat jak.

V současné estetice se často hovoří o problému vztahu mezi estetickými a ne-estetickými vlastnostmi. At' už je jeho konkrétní řešení jakékoliv, všeobecně se uznává, že estetické vlastnosti nějakým způsobem *závisí* na vlastnostech ne-estetických.¹⁵ Neexistuje záruka, že drobná změna barvy nebo tvaru neovlivní estetické vlastnosti obrazu. Proto mají reprodukce často jiné estetické vlastnosti než originál.¹⁶ I sebemenší změna toho, co Beardsley nazývá „fyzikálními“ vlastnostmi, může ovlivnit ty vlastnosti uměleckého díla, které jsou vnímány v rámci „estetického prožitku“. Estetické objekty jsou v tomto smyslu citlivé a křehké, což jen umocňuje to, proč je potřeba mít pro ně kritéria identity.

Jelikož estetické vlastnosti závisí na vlastnostech ne-estetických, identitu uměleckého díla lze určit pomocí konvencí, kterými se řídí ne-estetické vlastnosti. Tyto konvence rozhodují o ne-estetických parametrech, které musí pro identifikaci určitých děl zůstat invariantní. Médium není jednoduše fyzikálním materiálem, ale spíše sítí takových konvencí, které vymezují oblast, v níž dochází ke zprostředkování mezi fyzikálním materiálem a estetickými vlastnostmi. Například v malířském médiu existuje konvence, podle níž musí pro udržení identity díla zůstat invariantní barevnost, nikoliv však rám, typ plátna nebo způsob jeho napnutí. Na druhou stranu, barevnost není konvenčním invariantem v architektuře. Barevnost stavby (alespoň uvnitř) se vztahuje k jinému umění –

¹⁵ Debatu týkající se závislosti estetických vlastností na vlastnostech ne-estetických popisuje Frank Sibley ve zmíněné stati „Aesthetic and Nonaesthetic“.

¹⁶ E. H. Gombrich ve knize *Umění a iluze* dokazuje, jak i nepatrná změna kontrastu fotografie dokáže změnit její estetické vlastnosti. Viz Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, New York: Pantheon Books, 1960. [Česky: *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*, přel. Miroslava Tůmová, Praha: Odeon, 1985.]

k interiérovému designu. Totožné architektonické dílo může mít bílé nebo růžové zdi, ale malba nemůže zůstat toutéž malbou, když v ní změním bílé mraky na růžové. A podobně – malířské dílo je invariantní vůči změnám rámu, ve kterém je zasazeno, zatímco budova není invariantní vůči změnám své trémové konstrukce. Přenesení Rubense z vyumělkovaného barokního rámu do moderního rámu ve stylu Bauhaus nezmění samotné dílo. Avšak podobná změna trémové změny architektonické dílo, jakkoliv nepatrně.

Každé umělecké médium vytváří v příslušné síti konvencí neestetická kritéria pro identifikaci uměleckých děl. Když víme, v jakém médiu je dílo vytvořeno, máme parametry, v rámci kterých můžeme hledat a prožívat estetické vlastnosti. Sledujeme-li tanec, věnujeme pozornost pohybu tanečníků. Když se však na stejném pódiu díváme na divadelní hru, soustředíme se na děj, který se právě odehrává. Pokud zacházíme s psaným textem jako s básní, budeme si všimnout jiných ne-estetických vlastností, než když k němu přistupujeme jako k povídce: u poezie záleží na rozdělení do řádků, zatímco u povídky nikoliv. Proto když Susan Langerová charakterizuje média podle určitého druhu podoby, ubírá se špatným směrem. Tvrdí, že obraz vytváří iluzi prostoru, hudba iluzi plynutí času atd. Avšak médium není dáno „obsahem“ estetické iluze. Ještě než můžeme říct, jestli něco vytváří zdání prostoru, musíme vědět, kde máme toto zdání hledat. To však víme, až když pochopíme konvence, tj. médium, prostřednictvím kterého se nějaká věc nabízí k estetickému prožitku. Cokoliv, co je viditelné, lze vidět esteticky, tj. může být nahlíženo za účelem posouzení svých estetických vlastností. Estetické vlastnosti hledáme na přední straně obrazu nikoliv proto, že by na jeho zadní straně žádné nebyly, ale spíše proto, že nám malířské konvence říkají, že se máme dívat právě tam. Dokonce i kdyby zadní strana obrazu byla zajímavější než přední, kurátor ho pověsí konvenčním způsobem, přední stranou k nám. Médium nám říká, co máme prožívat, abychom mohli umělecké dílo poznat.

Ve dvacátém století jsme svědky vzniku nových médií. Médium se objevuje ve chvíli, kdy jsou díky neobvyklým estetickým vlastnostem, které vznikly na základě nových materiálů nebo techniky, zavedeny nové konvence. Film se stal uměleckým médiem ve

chvíli, kdy byla jeho jedinečná fyzikální struktura využita k rozpoznání estetických vlastností novým způsobem. Filmař začal být umělcem, když přestal zaznamenávat díla vycházející z divadelních scénářů a objevil, že film disponuje svými vlastními tvůrčími prostředky, které nemá divadlo. Film natočený jakoby z předních řad divadelního sálu, který je věrný časové struktuře divadelní hry, ukazuje takové estetické vlastnosti, které jsou v podstatě estetickými vlastnostmi divadelního představení. Ale když kamera natáčí dva odlišné děje na dvou různých místech v různých časech a když jsou jednotlivé scény ukončeny poté, co se objeví v jednom čase a místě, zachycuje film takové estetické vlastnosti, které jsou divadlu nedostupné. Pro specifikaci estetických vlastností vzniká nová konvence. Neřekneme „jdi na tuhle hru“, ale „jdi na tenhle film“. V obou případech budou konvence média determinovat naše očekávání.

Estetická teorie médií dala vzniknout jisté analogii, která, jak se zdá, získává ohlas: umělecké dílo je jako člověk. Závislost estetických vlastností na vlastnostech ne-estetických se podobá vztahu mezi charakterovými vlastnostmi jedince a jeho tělesnými dispozicemi. Joseph Margolis se domnívá, že umělecká díla jsou *vtělena* do fyzikálních objektů (nebo událostí) podobným způsobem, jako je člověk vtělen ve svém těle:

Říci, že je umělecké dílo vtěleno do fyzikálního objektu, znamená, že jeho identita je nutně spojena s identitou fyzikálního objektu, v němž je vtěleno. Avšak identifikovat jeden z objektů neznamená identifikovat i ten druhý. Jinými slovy – umělecké dílo, *jakožto* dílo vtělené, má i jiné vlastnosti než vlastnosti přisuzované příslušnému fyzikálnímu objektu, i když vlastnosti tohoto objektu mu mohou rovněž náležet (pokud jsou relevantní). Pokud jsou umělecká díla, *jakožto* díla vtělená, také *emergentními entitami*, budou mít i vlastnosti *takového druhu*, který nelze náležitě přisoudit příslušnému fyzikálnímu objektu.¹⁷

Emergentní“ entity umění představují estetické vlastnosti přístupné pouze přímému prožitku. Estetické a fyzikální vlastnosti

17 Joseph Margolis: „Works of Art As Physically Embodied and Culturally Emergent Entities“, *British Journal of Aesthetics* 15, 1975, s. 187–196, konkr. s. 189.

objektu splývají v celek podobný jedinci, přičemž první jsou „myslí“ uměleckého díla a druhé jeho „tělem“. Když někoho hledáme, hledáme jeho tělo, právě tak jako když se snažíme identifikovat umělecké dílo, hledáme jeho „tělo“, tj. příslušný fyzikální materiál vymezený konvencemi média.

Ačkoliv není tato analogie s člověkem přijímána univerzálně, v estetické teorii se objevuje často, protože poskytuje vhodný model pro pojetí uměleckého díla jakožto jednotné entity, která se vztahuje ke dvěma značně odlišným druhům zájmu. Vysvětluje například podstatu spojení mezi krásou a penězi.

Tato analogie byla v poslední době dovedena až k tvrzení, že umělecká díla mají, podobně jako lidé, svá práva.¹⁸ Poškozením Picassova plátna nebo Michelangelovy sochy neporušujeme pouze práva jejich vlastníků, ale také určitá práva děl samotných. Umělecké dílo je osobnost: zohyděním plátna nebo mramoru jí činíme bezprávní. Estetická umělecká díla jsou také smrtelná. Stárnou jako lidé a jsou náchylná k fyzickému chátrání.

4. *Díla a umění.* Estetika používá konvence médií ke klasifikaci a identifikaci uměleckých děl, ale díky svému pojetí podstaty umění nedokáže adekvátně rozpoznat plně konvenční strukturu, kterou je umění prostoupeno. Je to tím, že estetika nevnímá médium jako síť konvencí, ale spíše jako určitý druh substance (malba, dřevo, kámen, zvuk atd.).

Zaměření na percepční objekty vede estetiku k vyzdvihování a zkoumání „uměleckého díla“ a odvrací tak pozornost od nepřehledného množství jiných aspektů komplexního kulturního fenoménu, který nazýváme „uměním“. Jinými slovy – pro estetiku je umění třídou věcí nazývaných „umělecká díla“ a ta jsou zdrojem estetického prožitku. Mluvit o umění znamená mluvit o třídě objektů a definovat umění znamená vysvětlit příslušnost k této třídě. Otázka „Co je umění?“ se tak často v rámci estetických debat mění na otázku „Co je umělecké dílo?“, jako by tyto dvě otázky byly identické. Ve skutečnosti však takové nejsou.

¹⁸Viz Alan Tormey, „Aesthetic Rights“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32, 1973, s. 163–170.

Zda něco patří mezi umělecká díla, lze zjistit pouze na základě umělecké praxe. Umění je – stejně jako filozofie – kulturním fenoménem a každé umělecké dílo ve sdělování svého významu do značné míry závisí na uměleckém a kulturním kontextu. *L.H.O.O.Q. obolená* vypadá jako *Mona Lisa*, stejně jako všechny její reprodukce, ale jejich umělecký význam by se sotva mohl lišit víc. Stejně jako nelze říct, co znamená slovo „rot“, aniž bychom věděli, jestli je v angličtině, nebo v němčině, nelze vysvětlit význam obrazu bez ohledu na jeho místo v uměleckém kontextu. Skandál, který vyvolala Manetova *Olympie*, je pro současného diváka nepochopitelný, ačkoliv jej lze vysvětlit studiem společnosti, v níž obraz vznikl. Ani na tak jednoduchou otázku, jako co dílo reprezentuje, nelze odpovědět bez poukazu k užitým konvencím zobrazování. Jestli menší skvrna barvy na plátně zobrazuje malého člověka, nebo člověka v dálce (případně něco jiného), určují konvence reprezentace. Doznívající předpojatost vůči mnohým „nerealistickým“ dílům minulosti vychází z jejich nepochopení v závislosti na měřítkách, která jsou součástí naší odlišné kultury.

Snažit se o definici „umění“ definováním „uměleckého díla“ je tak trochu podobné pokusu definovat filozofii na základě nějaké filozofické knihy. Umělecké dílo nestojí samostatně jako člen určité třídy. Příslušnost ke třídě není podstatou lidské aktivity zvané „umění“. Předpoklad, že problém definice umění lze řešit vysvětlením příslušnosti ke třídě věcí, je jednoduše předsudkem estetiky, která se zaměřuje na percepční objekty na úkor kulturní struktury umění. Dokonce i natolik paradigmatické estetické dílo jako *Mona Lisa* je skrz naskrz kulturní entitou, jejíž umělecké a estetické významy jsou dány kulturou a nikoliv chemickým složením, které by dílu zaručovalo neměnnost.

Estetické imperativy skryté v konvencích médií začaly s jejich narůstajícím počtem ztrácet účinnost. Umění je ve dvacátém století čím dál tím víc ne-estetické. Jeho konvence se rozvolňují natolik, že se hranice mezi jednotlivými médii stírají. Některá díla jsou vytvořena v multimédiích, jiná (podobně jako díla Duchampova) nelze zařadit pod rámeček vůbec žádného média. Estetika vyvinula pojem média za účelem stanovení identity uměleckých děl vyjadřovaných prostřednictvím estetických vlastností. Tím, že umění

příkazy estetiky zpochybňuje, opouští konvence médií. Pojďme se podívat proč.

V. UMĚNÍ MIMO ESTETIKU

Umění nemusí být estetické. *L.H.O.O.Q. obolená* to ilustruje tím, že sice duplikuje vzhled *Mony Lisy*, zbavuje ji však jejího estetického významu. I když obě díla vypadají naprosto stejně, jsou zcela odlišná. Díky odvážnému vtípu, který obsahuje *L.H.O.O.Q. obolená*, je *Mona Lisa* zesměšněna. Získává sice zpět svůj původní vzhled, nikoliv však svůj původní status. Duchamp přidal pouze knírek a bradku, ale když je odstranil, zmizela s nimi i posvátná aura estetických vlastností. Byl to jen konvenční umělecký nátěr, jenž byl stržen spolu s knírkem a bradkou jako barva, která zůstane na lepicí pásce. Původní vzhled se sice nezměnil, byl ale verbalizován – jedinou funkcí Duchampova díla [piece] je denotovat *Monu Lisu*. *L.H.O.O.Q.* byla uličnictvím, graffiti na mistrovském díle. Podstatné je na ní vnímat jak estetickou auru, tak její zneuctění. Ale i když její následovnice získává zpět svůj vzhled, mistrovské dílo je ironicky zesměšněno ještě jednou, a to ztrátou důstojnosti, kterou předtím *L.H.O.O.Q.* narušila. První dílo [piece] si z *Giocondy* tropí žerty, druhé ji v procesu „restaurování“ ničí. *L.H.O.O.Q. obolená* nově klasifikuje Leonardovo umělecké dílo jako odvozeninu *L.H.O.O.Q.*, převrací časovou posloupnost a současně z obrazu činí tvrzení, tzn. vyprazdňuje jeho estetické určení. Zobrazení vnímané jako „oholená *L.H.O.O.Q.*“ je zbaveno své esteticko-umělecké síly a ve svém znesvěcení vypadá poněkud vulgárně. Je to dáno tím, že dílo je umístěno do kontextu, v němž estetické vlastnosti postrádají jakýkoliv smysl, a také tím, že jeho umělecká „osobnost“ se stává pouze dalším kusem pomalovaného plátna.

Jak jsem již zdůraznil, *L.H.O.O.Q.* můžeme poznat i bez přímého prožitku, prostřednictvím popisu. Totéž lze říct o mnoha současných uměleckých dílech, která nezávisí na médiích. Když Mel Bochner maluje čáry na zeď galerie, aby změřil stupně oblouku, nechce navodit estetickou libost, ale sdělit informaci. Totéž platí

pro On Kawarovo dílo „Vstal jsem“ (I GOT UP), což je soubor pohlednic, které prostě a jednoduše ukazují čas, kdy se umělec v určitých dnech probudil.¹⁹ Pro ocenění tohoto typu umění musíme vidět nebo prožít něco, co lze intersubjektivně ověřit (na rozdíl od estetického umění), a právě proto někdy k pochopení významu postačí popis.

Duchamp nenapsal „*L.H.O.O.Q.*“ pod zobrazení *Mony Lisy* proto, aby se pochlubil svým rukopisem. Krása psaného písma závisí na estetických vlastnostech linie. Význam věty v nápise je však funkcí toho, jak jednotlivé linie odpovídají písmenům abecedy. Pro estetiky se umělecký význam vytváří podle prvního typu vztahu mezi významem a linií, nikoliv podle druhého. Prožitek estetických vlastností je tak mylně považován za podstatu umění. Ale dokonce ani u estetického umění není důležitá samotná krása (nebo jakákoliv jiná estetická vlastnost), ale skutečnost, že se jedná o člověkem vytvořenou krásu *vyjádřenou* prostřednictvím média.

Omyl estetiky vězí v následujícím: na tom, jak něco vypadá, se částečně podílíme sami, a umění je příliš závislé kultuře, aby mohlo přežívat v pouhém vzhledu. Význam názvů Duchampových děl spočívá v tom, že obracejí pozornost ke kulturnímu kontextu, v němž můžeme, ale také nemusíme objekt chápat esteticky. Popisky Duchampových děl nevyjmenovávají objekty, ale manipulují s nimi. Obracejí pozornost k uměleckému rámcu, ve kterém jsou věci označovány svými názvy i jinými prostředky. Kultura infikuje dílo.

Velká část umění nachází prostředky svého vyjádření v estetickém prostoru, ale neexistuje žádný *apriorní* důvod, proč by se umění mělo omezovat pouze na vytváření estetických objektů. Namísto estetického prostoru může být vyjádřeno v prostoru sémantickém, takže jeho umělecký význam nebude vtělen do fyzikálního objektu či události v souladu se specifickými konvencemi média. Duchamp to ukázal tvorbou ne-estetického umění, tj. umění, jehož význam nevychází ze vzhledu. Funkce linie v *L.H.O.O.Q.* se více nežli funkcí, kterou plní v kresbě nebo malbě, podobá funkci, již

19 Viz Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York: Dutton, 1972.

má ve větě.²⁰ Tvar bradky nebo knírku tak pro toto umění nemají žádný význam. První verzi *L.H.O.O.Q.* nezhotoval Duchamp, ale Picabia podle jeho instrukcí a nebyla na ní bradka. Přít se o to, či verze vypadá lépe či zajímavěji, by bylo ztrátou času. Myšlenku tohoto uměleckého díla totiž nelze pochopit rozbořem vzhledu. Fyzikální a percepční vlastnosti se zde nepropojují na základě analogie s člověkem. Hlavní umělecké rysy tohoto díla nezávisí na estetických vlastnostech v tom smyslu, že by v nich byly vtěleny. Estetické vlastnosti *L.H.O.O.Q.*, stejně jako Rauschenbergova vygumovaného de Kooninga, nám umělci nenabízejí pro jejich estetický účinek. Jsou spíše vedlejšími rysy díla, stejně jako jeho váha nebo stáří. Linie je v Duchampově díle [piece] vnímána naprosto stejným způsobem jako věta v knize; v obou případech můžeme zaznamenat i estetické vlastnosti. Avšak podstatu ani jednoho z nich nelze pochopit na základě jejich fyziognomie. Linie nevytvářejí vzhled, ale sdělují informaci. Význam a materiál jsou zde proto v podobném vztahu jako u kresby trojúhelníku v knize o geometrii.

Pokud je umělecké dílo osobou, Duchamp ji zbavil estetické aury. *L.H.O.O.Q.* se vztahuje k osobě jako k objektu, prostřednictvím vtípu, který vzniká čtením písmen ve francouzštině. Zachází také s uměleckým dílem jako s „pouhou věcí“. Přítomnost knírku porušuje estetická práva *Mony Lisy*, a prohřešuje se tak i proti „osobě“ uměleckého díla. Jelikož si Duchampovo dílo [piece] z těchto „osob“ střílí, popírá svou vlastní příslušnost k nim.

Estetika je vymezena čtením uměleckých děl na základě modelu osoby. Některé objekty takového typu jsou uměleckými díly, ale ne všechna umělecká díla jsou jako lidé. Pokud není umělecké dílo osobou, čím tedy je?

20 Je zajímavé, že Duchamp říká, že v nápise „*L.H.O.O.Q.*“ jsou čtyři písmena, ačkoli fakticky je zde pět vytištěných znaků, z nichž každý má svůj izolovaný „vzhled“. Ovšem nápis obsahuje pouze čtyři typy [types] písmen; a typu písmena nepřísluší nějaký zvláštní „vzhled“.

VI. CO JE UMĚLECKÉ DÍLO?

Umělecké dílo je dílem [piece]. Pojem „umělecké dílo“ nevyčleňuje třídu svěbytných estetických individualit, ale má ve světě umění klasifikační funkci. K tomu, aby se něco stalo dílem [piece] umění, postačuje, aby to jako takové umělec klasifikoval. Stačí nově zařadit nic netušící objekt. Otázka „Je to umění?“ tak tím pádem není vůbec zajímavá. Můžeme se ptát: „A co má být, pokud je?“ Umění je pro třídu svých děl pouze vedlejším jevem.²¹

Klasifikační tvorbu usnadňují konvence pojmenovávání a katalogizace uměleckých děl. Je však důležité rozlišit mezi umělcovou klasifikací jakožto tvorbou a kurátorskou klasifikací v katalogu. Jen tím prvním vzniká umění. Tím druhým se obvykle pod specifitější hlavičku – jako tvorba určitého umělce, díla na určité výstavě či z určité sbírky, muzea apod., klasifikuje něco, co již uměním je. Tvořit umění v podstatě znamená něco izolovat (objekt, myšlenku...) a prohlásit o tom: „Toto je umělecké dílo,“ čímž je věc zařazena pod hlavičku „umění“. Může to vypadat, že odpovědnost za uměleckost leží na bedrech oficiálních tvůrců umění – umělců, a že se tak problém jejího určení proměňuje v otázku specifikace toho, kdo jsou umělci. Tím bychom však znovu chybně zdůrazňovali objekty na úkor umělecké praxe. Každý může být umělcem. Být umělcem znamená používat (nebo dokonce vymýšlet) umělecké konvence pro klasifikaci „děl“. Mohou to být i konvence média, která umožňují klasifikaci estetického díla prostřednictvím ne-estetických vlastností. Ale i estetický umělec musí v určitý okamžik zanechat práce a prohlásit: „*To* je ono. Teď je to hotové.“ To je ten okamžik, ve kterém se umělec opírá o základní klasifikační konvence umění. Základním uměnotvorným (dílotvorným) činem je specifikace díla [piece]: „Dílo [piece] je...“ Nanášet

21 Podobné pojetí nabízí George Dickie ve své „institucionální teorii umění“, viz zejména jeho *Art and the Aesthetic*. Jeho základní myšlenkou je, že uměním je to, co za něj bylo prohlášeno. Slabina tohoto pojetí spočívá v tom, že nedokáže objasnit intenzionální povahu uměleckého díla (budu o tom hovořit dále). Pojem „klasifikace“ který zde používám, podrobněji vysvětluji ve výše zmiňovaném textu „Deciding about Art“.

barvu na plátno – nebo dělat jakýkoliv jiný výtvar – je pouze jednou z možností specifikace toho, co je umělecké dílo. Když Duchamp napsal pod reprodukcí „L.H.O.O.Q.“ nebo když Rauschenberg vygumoval de Kooninga, nebyla to jejich práce (úsilí), co dalo vzniknout umění. Umělecké dílo není nutně něčím, na čem se musí pracovat; je to ve své podstatě nějaký *nápad*. Aby byl někdo umělcem, nemusí pokaždé něco vytvořit. Podstatné je spíše to, aby byl součástí kulturního kontextu, ve kterém se umělecká díla [pieces] nabízejí k posouzení. Robert Barry měl jednu výstavu, na které nebylo nic vystaveno:

Moje výstava v Art&Project Gallery v Amsterdamu v prosinci 1969 bude trvat dva týdny. Požádal jsem pořadatele, aby zamkli dveře a připevnili na ně ceduli s upozorněním: „V průběhu výstavy bude galerie uzavřena.“²²

Skutečnost, že se někdo může stát umělcem jenom tím, že prohlásí za umělecké dílo třeba své rádio nebo úzkost, může vypadat absurdně, avšak není podstatně odlišná od případu svátečního malíře, který své obrazy skoro nikomu neukazuje. Měli bychom se vyvarovat směšování otázky „Co je umění“ s otázkou toho, co je dobré nebo uznávané umění. Amatérský „klasifikátor“ může klasifikovat triviálně – čím bude jeho cíl snadnější, tím bude umělecky bezvýznamnější. Nebude se však příliš lišit od amatérského malíře, který namaloval pár příšerných a umělecky nezajímavých akvarelů. Navzdory tomu, že oba tvoří umělecké propadáky, jsou to stále umělci, kteří produkují umělecká díla. Semestrální práce studenta ekonomie je také ekonomickým textem, jakkoliv naivním či mizerným. Vytvořením díla [piece] vynáší určitá osoba umělecké „tvrzení“; dobré dílo se pozná podle toho, jestli říká něco zajímavého nebo důležitého. Samozřejmě, že zajímavé umění, podobně jako zajímavou ekonomii, obvykle vytvářejí lidé, kteří jsou v jistém smyslu považováni za „profesionály“. Pojem „umělec“ a „ekonom“ z tohoto hlediska označuje lidi, kteří se své disciplíně nadprůměrně věnují. Ale to, co tito „profesionálové“ dělají, se neliší od toho, co dělají amatéři. Rozdíl spočívá pouze v tom, jestli někdo

²² Viz Meyer, *Conceptual Art*, s. 41.

zvolil danou aktivitu za své povolání. Dostáváme se tak k tomu, že otázka „Je tento člověk umělcem?“, podobně jako otázka „Je tato věc uměleckým dílem?“, nemá pro umění valný význam.

Narazili jsme na užitečnou analogii. Stejně jako matematika, ekonomie, filozofie nebo historie je i umění osvojitelnou disciplínou myšlení a tvorby. Největší rozdíl mezi uměním a jinými disciplínami spočívá v tom, že umělecká tvorba se jednoduše zakládá na konvencích označování ustavených praxí. Je to dáno tím, že umění je obecně zaměřeno na tvoření a vymýšlení pro ně samé, a proto v něm vznikla konvence „tvořit“, která nikterak neomezuje obsah toho, co se vytváří. Jinými slovy – umění nemá na rozdíl od ekonomie závazné téma. Svět umění se vytváří a rozvíjí prostřednictvím různorodé sítě vnitřně propojených významů, a má tudíž obecnou strukturu „disciplíny“. Určitá část nedávné historie umění ovšem rozvolňuje konvence toho, co může být uměním, až k jejich „zformalizování“. Širší použitelnost pojmu „dílo“ [piece] namísto „umělecké dílo“ toto uvolnění odráží a reflektuje i klesající význam médií. „Umělecké dílo“ evokuje objekt. „Dílo“ [piece] evokuje věc klasifikovanou v rámci praxe. Existuje mnoho druhů „děl“ [pieces], které se liší podle způsobu, jímž klasifikují. „Dílo“ [piece] může být dílem [piece] matematiky, ekonomie nebo umění a některá díla [pieces] mohou náležet více disciplínám. Umělecké dílo je pouze „dílem“ [piece] (umění), objektem specifikovaným konvencemi umělecké praxe.

Toto pojetí umění se v jednom bodě od estetiky velmi liší. Podle estetiky mají média třídít umělecká díla extenzionálně. Joseph Margolis na to naráží, když dokazuje, že identita uměleckého díla závisí na identitě fyzikálního objektu, ve kterém je vtěleno:

Umělecká díla jsou jedinečnými objekty v *intenzionálním kontextu*, ačkoliv prostřednictvím své identity, která se vztahuje ke vtělení, mohou být identifikována v *extenzionálním kontextu*. Umělecká díla tak lze identifikovat extenzionálně, ve smyslu, že je jejich identita (ať už jsou čímkoliv) kontrolována identitou toho, v čem jsou vtělena.²³

²³ Viz Margolis, „Works of Art As Physically Embodied and Culturally Emergent Entities“, s. 191. Extenzionální kontext je takový kontext,

Na problematičnost tohoto názoru poukazuje již Duchampova „dvojitá malba“ – jedno plátno, na jehož jedné straně je obraz *Ráj* a na straně druhé výjev *Král a královna obklopeni rychlými akty*. Nejprůkaznější příklady lze však najít mezi uměleckými díly, jako jsou jeho ready-mades, které jsou vytvořeny výhradně klasifikací. Značky klasifikují své položky intenzionálně – „Jitřenka“ není toutéž značkou jako „Večernice“, ačkoliv oba výrazy označují stejný objekt. Pro účely mého argumentu považujeme *L.H.O.O.Q.* *oholenou* za vtělenou ve stejném fyzikálním objektu jako samotná *Mona Lisa*. Pak bychom měli jeden extenzionálně vymezený objekt, ale dvě intenzionálně určená umělecká díla. Rauschenberg tuto možnost naznačil, když vygumováním de Kooningovy kresby změnil pouze estetické vlastnosti. Aby po vzoru Duchampa dokončil celý cyklus, musel by ještě de Kooningův obraz koupit a vystavit ho na další výstavě pod názvem „Nevygumovaný de Kooning“. Jádrem pudla spočívá v tom, že umělecká díla jsou vymezena intenzionálně, nikoliv extenzionálně. Důvod, proč jsou *L.H.O.O.Q.* *oholená* a *Mona Lisa* různými uměleckými díly, není ten, že by šlo o rozdílné objekty, ale spočívá spíše v tom, že vyjadřují rozdílné myšlenky. Jsou klasifikována jako dvě různá díla [pieces] v rámci umělecké praxe.

Myšlenka, že je umělecké dílo „dílem“ [piece] a nikoliv „osobou“, se poprvé objevila spolu s ready-mades. Duchamp vybral několik běžných objektů a učinil z nich umění jejich pouhým klasifikováním jakožto uměleckých děl. Někdy přidal i něco jako klasifikační rituál, jako je přidání podpisu nebo data, pojmenování či prezentace na výstavě. Ale to, co odlišuje ready-made jakožto umělecké dílo od běžného ready-made objektu, ze kterého byl vytvořen, je akt klasifikace. Duchamp říká: „Chtěl bych upozornit na skutečnost, že při výběru svých ready-mades jsem se nikdy neřídil

ve kterém výrazy denotující stejnou věc mohou nahrazovat jeden druhý, aniž by se změnila pravdivost toho, co se říká. George Dickie tvrdí, že věc se stává uměním na základě určitého „udělení statusu“. Tato teorie sice není úplně k zahazení, ale má ten nedostatek, že udělování statusu je podle ní z podstaty extenzionální. Jestliže je pravda, že Ciceronovi byl udělen status státníka, totéž platí pro Tullia, protože obě dvě jména patří téže osobě.

estetickými ohledy. Výběr jsem založil na *vizuální indiferenci* bez jakéhokoliv přihlídnutí k dobrému či špatnému vkusu.²⁴ Ready-mades demonstrují klasifikační povahu pojmu „umělecké dílo“ poukazem na to, že jejich status uměleckých děl není dán vzhledem, ale tím, jak se na ně pohlíží ve světě umění. Stejná lopata může být v určitém okamžiku pouhým nástrojem a v jiném uměleckým dílem, s ohledem na své postavení v rámci světa umění. Dokonce i staré umělecké dílo se může stát dílem novým, a to pouze tím, když se pro něj „vytvoří nová myšlenka“ – jak Duchamp prohlásil o svém pisoáru nazvaném *Fontána* –, aniž by byl změněn původní vzhled díla. Význam názvu tohoto Duchampova díla [piece] není plně doceněn. Pisoár je fontána – předmět určený k rozstříkování vody. Důvod, proč většina pisoárů není navzdory svému vzhledu fontánami, je ten, že jejich umístění a použití se liší od jim podobných objektů, které za fontány považujeme. Struktura obou druhů objektů je podobná, jejich kulturní role se však značně liší. Umístění pisoáru do galerie jej zviditelňuje jako „fontánu“ a jako umělecké dílo, protože se změnil kontext. Společenský kontext propůjčuje objektu specifické významy, které určují jeho uměleckost.²⁵

Často se upozorňuje na skutečnost, že *Fontána* byla přijata za umělecké dílo pouze díky tomu, že Duchamp již získal status umělce, když předtím tvořil díla v tradičních formách. Je to asi pravda: něco takového by nemohl udělat každý. Bez určitého postavení ve světě umění nelze převrátit přijaté konvence klasifikace. To však neznamená, že Duchampovo dílo [piece] je pouze okrajovým uměním a že každý, kdo chce jeho klasifikační gesto následovat, se musí nejprve stát malířem. Duchamp přišel se svým prvním ne-estetickým dílem ve chvíli, kdy se konvence klasifikace víceméně kryly s estetickými médii: udělat umělecké dílo znamenalo tvořit v některém z nich. Vzhledem k nim však nebyla Duchampova tvorba pouze ojedinělou výjimkou. Duchamp zavedl novou konvenci klasifikace, která umožňuje tvořit ne-estetické umění. Je však přesnější

24 Viz katalog *Marcel Duchamp*, s. 89.

25 K podobnému závěru dochází i Arthur C. Danto v textu „The Artworld“, *The Journal of Philosophy* 61, 1964, s. 571–584. [Zde pod názvem „Svět umění“, s. 95–111.]

říct, že Duchamp tuto konvenci *odbalil*, protože se vlastně skrývá i za používáním těch médií, která různými způsoby označují estetické vlastnosti. V každém případě, jakmile je ustavena nová konvence, každý ji může následovat, stejně jako klasifikační konvence estetiky. Amatérský klasifikátor je na tom naprosto stejně jako amatérský malíř.

VII. DUCHAMPŮV ODKAZ

Díky Duchampovu vtipu a humoru bylo zpočátku snadné jeho umění přehlížet, nebo se jím přinejmenším nechat zmást. Ale ne všechno, co je vtipné, je také triviální. S Duchampovou tvorbou se umění otevřeně projevilo jako praxe. Jeho *Velké sklo*, jehož význam je nepřístupný komukoliv, kdo by pouze zkoumal fyzikální objekt, lze považovat za první monument umění myslí.

Tomuto druhu umění předchází historický vývoj – není to anomálie. Svůj původ má nejspíš v tom, co Clement Greenberg nazývá „modernismem“, jehož charakteristickým rysem je sebekritičnost. Stejně jako filozofie se umění dostalo do bodu, ve kterém může být kritika disciplíny (nebo její části) součástí disciplíny samotné. Během procesu sebe-zkoumání dospělo umění k poznání, že v jeho možnostech je daleko víc než vytváření estetických objektů. Umění je praxe a z toho důvodu mohou být jeho součástí i vtipy o umění, stejně jako lze zahrnout filozofický žert do rámce filozofie. Umění je praxe, kterou lze popsat stejně dobře a užitečně jako filozofii. Definovat umění se tak nezdá jako příliš zajímavý úkol. Umělecké dílo je „dílem“ [piece] klasifikovaným v souladu s konvencemi příslušné praxe, jehož status není určen vlastnostmi díla, ale svým postavením ve světě umění. Jeho vlastnosti nám říkají, *čím* dané umělecké dílo je.

Pokud má být umění estetické, jsou nástrojem jeho tvůrce čistá nebo smíšená média. Vytvořit umělecké dílo znamená propojit prostřednictvím média skutečné fyzikální vlastnosti s vlastnostmi estetickými. Z jejich spojení se rodí estetická osoba.

Estetika se nezabývá uměním, ale estetickým prožitkem. Cokoliv od hudby přes matematiku lze nahlížet esteticky, z čehož vychází

tradiční zaměření estetiky na krásu – vlastnost, která se nachází v umění i v přírodě. Estetika se zabývá uměním i jinými objekty v rámci estetického prožitku. Avšak ne všechno umění je estetické. Umění rozpoznalo svůj svazek s estetikou jako manželství z donucení a začalo hledat významy hluboko pod povrchem vzhledu. Klasifikátoři pracují s myšlenkami. Nástrojem klasifikování je jazyk idejí, dokonce i když jsou tyto ideje estetické.²⁶

²⁶ Děkuji Larsi Aagaardu-Mogensenovi, Lindě Ashleyové a Monroe C. Beardsleyemu za jejich kritické připomínky k pracovním verzím tohoto textu.