

Překlad: Rostislav Niederle

## Hartley Slater: Estetika<sup>1</sup>

Estetiku lze chápat buď úžeji jako teorii krásy, nebo v širším smyslu jako filosofii umění. Tradiční zájem o samu krásu se v sedmáctém století rozšířil tak, že zahrnul i pojem *vznešenost* (především zásluhou Kantovou) a zhruba od poloviny dvacátého století se počet zkoumaných pojmů dále rozšířil. Filosofie umění se tradičně soustředila na definice umění, nedávno se však od takového zkoumání upustilo ve prospěch pečlivých analýz rozličných hledisek umění. Na tento poslední vývoj se pak zaměřuje spíše filosofická či filosofující estetika. My se zde zaměříme na přehled myšlenek o kráse a příbuzných pojmech, na problémy spjaté s hodnotou estetické zkušenosti a rozličností estetických postojů. Nato se obrátíme k tomu, co rozlišuje umění od čisté estetiky, tedy intenci. To nás dovede k přehledu některých z hlavních definic umění, které byly navrženy. Dostaneme se též k popisu nedávného období tzv. oddefinování. Zmíněny budou též pojmy výraz a representace, a také povaha uměleckých předmětů.

Přehled všeho, co by bylo lze nazvat estetikou, by byl velice široký. Dnes už máme i čtyřsvazkovou encyklopedii všech možných pojmů a aktivit tak či onak spjatých s estetikou. Nicméně klíčové pojmy filosofické estetiky jsou v současné době zavedeny vcelku slušně (viz práce Dickieho, Scalfaniho, Roblinovy, či mimo jiné monografie Shepardova).

Obvykle se má za to, že vznik estetiky v jejím dnešním smyslu lze klást do raného osmnáctého století, kdy se objevila série článků *The Pleasures of the Imagination* spisovatele Josepha Addisona, které napsal v roce 1712 pro první čísla časopisu *The Spectator*. Předtím se na toto pole vydaly myšlenky některých pozoruhodných postav, například byly formulovány obecné teorie proporce a harmonie, zejména s ohledem na architekturu a hudbu. Dostatečnou šíři však filosofická reflexe estetiky nabrala až ve zmíněném osmnáctém století v souvislosti s dostatečným množstvím volného času, který umožnila dělba práce a evropské ekonomické reformy.

Zdaleka nejvlivnější z těchto raných teoretiků byl Immanuel Kant na sklonku osmnáctého století. Nejprve je tedy důležité podívat se na to, jak věc estetiky pojednal Kant. Kritiku jeho teorie, včetně jejích alternativ si ponecháme na později, podstatné je, že Kantovým prostřednictvím lze začít stručným výkladem klíčových pojmů předmětu.

O Kantovi se někdy má za to, že je v teorii umění formalistou, to znamená někdo, kdo si myslí, že obsah uměleckého díla není předmětem estetického zájmu. Tím však není řečeno vše. Jistě byl formalistou pokud jde o čisté potěšení z přírody, ale většina z uměleckých děl pro něj byla v tomto smyslu nečistá, tedy taková, že v nich je obsažen „pojem“. I jen potěšení z fragmentů přírody je nečisté, pokud obsahuje pojem, asi jako když obdivujeme dokonalost zvířecího těla či lidského torza. Avšak například naše potěšení z abstraktních vzorců v listí či z barevných polí (jako třeba divokého máku či západu slunce) podle Kanta žádný pojem neobsahuje. V takových případech se naše poznávací mohutnosti nacházejí ve stavu svobodné hry. Umění lze upravit tak, že se může takto svobodným jevit. Taková jsou potom „krásná umění“, podle Kantova názoru však tuto vlastnost nemají všechna umění.

Celkem vzato má Kantova teorie čisté krásy čtyři hlediska: svobodu od pojmů, objektivitu, divákovu bezzájmovost a závaznost. „Pojmem“ má Kant na mysli „účel“ či „smysl“, to znamená to, co poznávací mohutnosti lidského rozumu a soud představivosti aplikuje na předmět, jako například „to je oblázek“. Není-li však přítomen určitý pojem, třeba

---

<sup>1</sup> Slater, Hartley: Aesthetics, *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.utm.edu/research/iep/a/aesthetics.htm>.

roztroušené oblázky na pláži, nacházejí se poznávací mohutnosti ve stavu svobodné hry. A děje se tak tehdy, když je tato hra v souladu se zážitkem čisté krásy. V takovém soudu je podle Kanta též objektivita a všeobecnost, protože poznávací mohutnosti jsou společné všem, kteří mohou soudit, které jednotlivé předměty jsou oblázky. Tyto mohutnosti fungují podobně ať už docházejí k takovým určitým soudům nebo jsou drženy ve svobodné hře, jako když hodnotí vzorky na břehu. Na tom však nelze zakládat závaznost hodnocení čisté krásy. Podle Kanta se to v takových hodnoceních odvozuje od odhlédnutí od já, tedy od toho, čemu se v sedmáctém století říkalo „bezzájmovost“ já, tedy odhlédnutí od privátních zájmů toho, kdo provádí hodnocení. To proto, že čistá krásy nás smyslově neuspokojuje, ani nevzbuzuje touhu předmět vlastnit. Jistě, líbí se, avšak jinak, rozumově. Jinými slovy, čistá krása poutá pozornost naší mysli. Nemáme už jiný zájem než zamyšleně pozorovat samotný předmět. Vnímání předmětu je v takových případech samo sobě účelem, není prostředkem jinému účelu a líbí se samo o sobě tak, jak je.

Je tomu tak proto, že morálka vyžaduje, abychom se povznesli nad pozornost k vlastnímu já, a tím se celý estetický podnik stává závazným. Soudy čisté krásy tím, že odhlízejí od vlastního já, nás vedou k morálnímu pohledu. „Krása je symbolem morálky“, a „Potěšení z přírody je známkou dobré duše“ jsou klíčová Kantova tvrzení. Sdílený požitek ze západu slunce nebo nějakého pobřeží ukazuje, že existuje soulad mezi všemi lidmi a světem.

Mezi zmíněnými pojmy je nejdůležitější pojem *bezzájmovost*. Ve skutečnosti ho Kant převzal od teoretiků osmnáctého století, například od filosofa morálky lorda Shaftesburyho. Kant k tomuto pojmu přivábil pozornost, viz například nedávné práce francouzského sociologa Pierra Bourdieu. Je jasné, že v této souvislosti neznámá pojem *bezzájmový* totéž co *nezajímavý* a paradoxně je nejbližší tomu, co nazýváme *zájmy*, to jest věci jako koníčky, cestování a sport, jak o tom ještě bude řeč. V čase před Kantem však byl *zájem* člověka ztotožňován s tím, co mu přináší výhody, byl to tedy zájem o sebe sama, tudíž šlo o opak toho, co tak blízce propojuje estetiku s etikou.

## Estetické pojmy

Osmnácté století byl čas překvapivě mírumilovný, což se však ukázalo jako klid před bouří, neboť z uspořádaného klasicismu se vyklubal divoký romantismus umění a literatury, stejně jako revoluční zvraty v uspořádání věcí lidských. V tomto období byl ponejvíce zkoumaným pojmem pojem *vznešenost*, který rozebral Edmund Burke v práci *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Podle Burkova vidění věci je vznešenost spojena spíše s bolestí než se zalíbením, neboť se týká ohrožení našich životů, jako je tomu například na širém moři či v osamělých pustinách, což vzbuzuje divoké lidské a dramatické vášně, líčené pak umělci a spisovateli. Avšak je-li tomu tak, jde pořád o *nádhernou hrůzu*, Burkem tak ceněnou, neboť člověk je fikcí daného díla odstraněn z dosahu jakéhokoliv skutečného nebezpečí.

*Vznešený* a *krásný* jsou jediné dva termíny z mnoha, jenž lze použít k popisu našeho estetického zážitku. Jistě, pro začátek máme i termíny *směšné* nebo *ošklivé*. Velmi snadno též nalezneme jemněji rozlišující termíny jako například *hezké*, *půvabné*, na rozdíl od *děsivé* či *ohyždné*, dále třeba termíny *znamenité* nebo *nádherné* rozlišují předměty od těch *neotesaných* či *hnusných*. Frank Sibley, počínaje rokem 1959, publikoval na toto téma řadu pozoruhodných článků, v nichž obhajoval svůj názor na estetické pojmy jako celek. Tvrdil, že nejsou řízeny pravidly ani podmínkami, že však vyžadují zvýšenou schopnost vnímání, kterou bychom mohli nazvat *Vkusem*, *Citlivostí* či *Soudností*. Jeho analýza však má ještě jednu stránku, protože se nezabýval jen pojmy estetickými, ale současně i jinými, takovými, jejichž charakteristiky jsou odlišné. Neboť umělecké dílo lze popsat, zhusta i dostatečným způsobem, pomocí termínů spjatých v první řadě s emocionálním a mentálním životem lidské bytosti.

Jaké termíny to jsou? Například *radostné, klidné, zábavné, hrubé, pokorné*. Tyto termíny zjevně nejsou čistě estetické, neboť jejich původní určení a používání je mimoestetické, přesto však jsou relevantní v popisech mnoha estetických zážitků.

Sibley o estetických pojmech tvrdí, že pro jejich aplikaci nejsou žádné postačující podmínky. Pro aplikaci mnoha pojmů – někdy se jim díky tomu říká pojmy *uzavřené* – existují nutné a postačující podmínky. Pro aplikaci pojmu starý mládenec je například nutné *být mužem a být neženatý*, a současně *být ve věku, kdy je možné s oženit*: tyto tři podmínky společně tvoří postačující podmínky pro aplikaci uvedeného pojmu. Pro jiné pojmy – tzv. *otevřené* – však takové postačující podmínky, takové definice podat nelze, i když v případě estetických pojmů Sibley upozorňuje, že v jejich případě přesto existují některé nutné podmínky, že jejich aplikaci mohou vést určité skutečnosti vyjádřené výrazy *křiklavý, okázalý* či *plamenný*.

Je tedy možné se tázat: jak činíme estetické soudy, ne-li prostřednictvím ověřování postačujících podmínek? Sibley má za to, že nejsou-li pojmy ověřitelné našimi smysly, pak jde povětšinou o metafory. Stále tedy postaru označujeme díla za *živá* či *smutná* a máme při tom na mysli jejich porovnatelnost s chováním lidí stejných vlastností. Jiní teoretici, jako třeba Rudolph Arnheim či Roger Scruton, zastávají podobný názor. Scruton rozlišil osm typů estetických pojmů. Na některé z nich se nyní podíváme.

## Estetická hodnota

Všimli jsme si Kantova názoru na objektivitu a universalitu soudů čisté krásy. Tyto pojmy lze hájit několika způsoby. Existuje například slavná křivka objevená v devatenáctém století psychologem Wilhelmem Wundtem. Ta křivka vyjadřuje, jak je lidská vzrušivost zcela obecně ve vztahu k složitosti stimulů: jednoduchost nás nudí, rostoucí složitost nás zase činí úzkostnými, a mezi těmito dvěma krajnostmi leží oblast největšího potěšení. Míra složitosti je jediné objektivní měřítko hodnoty, které lze tímto způsobem navrhnout. Dnes už se například ví, že soudy o kráse lidských tváří jsou dány na průměrnosti a na symetrii. Tradičně byla chápána jako ústřední jednota, zejména u Aristotela v souvislosti s jeho analýzou dramatu v *Poetice*. Připojíme-li k jednotě složitost, dostaneme obecný popis estetické hodnoty. Tak Francis Hutcheson v osmnáctém století tvrdil, že „jednota v různosti vždy vytváří krásný předmět“. Mnohem později, ve století dvacátém, zavedl Monroe Beardsley třetí kritérium – intenzitu –, aby tak vytvořil své tři „obecné zásady“ objektivní hodnoty (Beardsleyho pojmovou triádu tvůrčím způsobem využil Tomáš Kulka ve své knížce *Umění a kýč*, viz seznam literatury následující po tomto eseji. Beardsley rovněž podrobně rozebral některé „zvláštní zásady“).

Beardsley tato objektivní kritéria objevil ve stylech umění „zvláštních zásad“. Tyto zásady nejsou podle Beardsleyho něčím, co je svého druhu dobré, a tedy neobsahují dokonalost pojmu v Kantově smyslu. Obsahují zamítnutelné rysy kvality i nekvality spíše toho druhu, jak je představil Hume ve svém hlavním eseji z této oblasti, *Of the Standart of Taste* (1757), Humův esej viz dále tento sborník. Říci, že umělecké dílo má vlastnosti jako například humor, znamená do určité míry je chválit, což však může být vyrovnáno jinými vlastnostmi, které zase dílo jako celek dobrým nečiní. Beardsley své zásady obhajoval mnohem pečlivěji než jeho předchůdce z osmnáctého století, totiž pomocí rozvláčné, jemné historické analýzy toho, co kritici při hodnocení uměleckých děl skutečně říkají. Výslovně také odmítl, že jeho zásady jsou jedinými kritérii hodnoty. Učinil to tak, že odloučil *objektivní* důvody od toho, co nazval důvody *citovými a genetickými*. Dva posledně zmíněné druhy důvodů mají co do činění s reakcí vnímatelů a s původem umělce a jeho doby v uvedeném pořadí. Vezmou-li se tyto důvody v úvahu, pak způsobují buď *klam citu*, nebo *klam*

*intencionální*. Toto rozlišení Beardsleymu umožňuje soustředit se na umělecké dílo a jeho representační vztahy, pakliže takové jsou, k objektům vnějšího světa.

Proti Beardsleymu postavil po nějakém čase Joseph Margolis tzv. *pevný relativismus* (*Robust Relativism*). Především chce říci, že umělecké hodnocení charakterizují pojmy *pravděpodobnost, částečnost a nonkognitivismus* spíše než pojmy *pravda, všeobecnost a poznání*. Toto své stanovisko hájí v diskusích o estetických pojmech, kritických soudech o hodnotách a zejména pokud jde o literární interpretace. Jaké jsou jeho argumenty? Povšechně řečeno, umělecká díla jsou podle jeho názoru *kulturně emergentní entity*, které nejsou díky tomu přímo přístupné žádné odpovídající schopnosti našeho smyslového vnímání. Ve skutečnosti se hlavní diskuse o estetické hodnotě týkala záležitostí sociálních a politických a údajně nutné stranickosti jednotlivých hledisek. Ústřední otázkou je, zda existuje privilegovaná třída s estetickým zájmem, nebo zda jejich množina zájmů nemá žádné významné místo, protože ze sociologické perspektivy je v demokratické ekonomii takový vkus jen jedním mezi mnoha vkusy. Sociolog Arnold Hauser upřednostňoval názor nikoli relativistický a představil pořadí vkusů. Vysoké umění porazilo umění populární díky dvěma věcem: významem svého obsahu a mnohem tvořivější formě. Roger Taylor naopak naplno zastával *nivelizační* názor a tvrdil, že *Aida* a *The Sound of Music* mají pro své, tedy příslušnosti své, diváky stejnou hodnotu. Pokusil se toto své stanovisko podpořit filosofickou analýzou, v níž odmítl myšlenku, že existuje něco jako pravda odpovídající vnější realitě, a také tím, že se bránil lidem připouštějícím, že pravda má nějakou zvláštní hodnotu. Místo toho existují podle Taylora jen rozdílná pojmová schémata, v nichž se pravda poměřuje pouze ve smyslu bezrozpornosti uvnitř toho kterého systému samotného.

## Estetické postoje

Jerome Stolnitz byl kantovec dvacátého století, který obhajoval potřebu bezzájmového, objektivního postoje k uměleckým objektům. Jak jsme již viděli, je sporné, zda toto reprezentuje úplný Kantův názor na umění, avšak analýza uměleckých objektů pomocí pojmu bezzájmovosti, jak to doporučuje Stolnitz, byla ve dvacátém století vcelku běžná.

Edward Bullough v roce 1912 rozlišil „bezzájmovou pozornost“ a postoj „odstupu“, ten druhý termín však používal tak, že generuje plnější a propracovanější ohodnocení celého spektra postojů, které lze vůči uměleckým dílům zastávat. Toto spektrum se rozpíná od lidí, kteří mají přehnaný odstup, k lidem, kteří mají odstup nedostatečný. Lidé, s přehnaným odstupem jsou např. kritici všímající si pouze technických podrobností a řemeslnosti práce, přičemž stran obsahu postrádají emocionální angažovanost. Bullough tento postoj staví do protikladu s tím, co nazývá nedostatečným odstupem, kdy je člověk příliš ovládnut obsahem. Venkovský křupan, který skáče na scénu zachránit hrdinku a žárlivý manžel, který se vidí jako Othello rdousící manželku, postrádají oba vzhled do toho, že daná hra je iluze, fikce, pouhé předstírání. Bullough má za to, že existuje střední cesta mezi oběma extrémy, a řeší svoji „antinomii odstupu“ rozhodnutím, že by měla existovat ten nejméně možný odstup, aniž by přitom zmizel.

Jak proti „bezzájmovosti“, tak „odstupu“ vznesl v roce 1964 námitky George Dickie ve slavném článku „Mýtus o estetickém postoji“. V článku tvrdí, že bychom měli být schopni radovat se ze všech objektů, jichž jsme si vědomi, ať už „čistě estetických“ či morálních. Skutečně má za to, že termín „estetický“ by se dal použít ve všech případech a odmítá představu, že existuje nějaký autorizovaný způsob používání tohoto slova při jeho aplikaci na povrchové či formální rysy uměleckého díla jako takového. Dickie nakonec dochází k závěru, že přiměřeným způsobem chápaný estetický postoj se omezuje pouze na úzce zaměřenou pozornost vůči čemukoli, co poutá lidskou mysl v uměleckém díle. Tento Dickieho názor se

staví proti tradičnímu názoru, že tato estetický postoj má jistou psychologickou kvalitu či jinak obsaženou pozornost právě k určitému objektu.

Umění není jediným objektem, o něž se estetický postoj zajímá: zajímá se též o koníčky, cestování a sport, jak už o tom byla řeč výše. Zejména rozšíření estetické tradice v posledním období vedlo teoretiky k tomu, aby věnovali větší pozornost sportu. Například David Best, když psal o sportu a jeho podobnosti umění, povšiml si, jak blízko má sport k čistě estetickému. Chtěl však sport omezit na toto a trval na tom, že sport není v žádném vztahu k etice. Best nahlíží umělecké formy jako zřetelně určené jejich schopností komentovat životní situace a tak předkládat morální úvahy. Best má za to, že sport tuto schopnost nemá, ačkoli požitek z mnoha sportovních odvětví je nepochybně estetický. Mnohé umělecké formy však – snad právě proto mnohem srozumitelněji nazývané „řemeslné formy“ – také nijak příliš nekomentují životní situace, např. dekorativní umění, abstraktní malba či nenarrativní balet. Existuje též mnoho sportovních odvětví, které lze velmi dobře nahlédnout v morálních, „charakter upevňujících“ termínech, např. horolezectví či rozličné bojové sporty, jako je box či zápas. Věc lze možná vyřešit pomocí rozdělení, které nabízí samotný Best, uvnitř sportovní odvětví na jedné straně – „povinnostní“ či „ne-účelné“ jako je gymnastika, skoky do vody a synchronizované plavání, což jsou ta podle Besta estetická odvětví, a „účelové“ či „cílové“ sporty na straně druhé, jako jsou výše uvedené bojové sporty. Povinnostní sporty mají v sobě méně „umění“, protože nejsou tak tvůrčí jako sporty cílové.

## Intence

Tradiční podoba umělecké kritiky byla životopisná a sociologická, brala v úvahu záměry autora a historii tradice, v níž umělec tvořil. Ve století dvacátém se však ve Spojených státech a Británii objevila jiná, vědecktější a ahistorická podoba literární kritiky: Nová kritika (*The New Criticism*). Stejně jako ruští formalisté a francouzští strukturalisté si Noví kritici v téže době povšimli, co všechno lze získat ze samotného uměleckého díla týkajícího se jeho určení, zvláštní postavení však získala široce rozebíraná obhajoba Williama Wimsatta a Monroe Beardsleyho v roce 1946. Beardsley to postavení nahlížel jako rozšíření „Estetického pohledu“; Wimsatt byl praktický kritik zapojený do této nové linie. V eseji „Intencionální chyba“ (*Intentional Fallacy*) Wimsatt a Beardsley tvrdili, že „autorův plán či záměr není jako standard posouzení úspěšnosti literárního díla ani dostupný, ani žádoucí“. Není vždy přístupný, neboť je obtížné ho získat, avšak v každém případě ho podle nich nelze získat věrohodně, pokud neexistuje evidence, která je vůči dokončenému dílu vnitřní. Wimsatt a Beardsley pro spisovatelovy intence takové formy evidence připustili, nepřipustili však nic, co by bylo vůči danému textu vnější.

Diskuse o intenci v literatuře probíhala nadšeně až donedávna. Současník Wimsatta a Beardsleyho. E. D. Hirsch, v jejich důrazu na „intencionální“ hledisko pokračoval. Proti němu se postavili Steven Knapp a Walter Benn Michaels, kteří zastávali ahistorický postoj. Jeden z tvůrčích autorů, kteří napsali důraznou odpověď Wimsattovi a Beardsleymu, Frank Cioffi, se nepřipojil k žádnému z obou táborů. Tvrdil, že některé texty je „nejlépe číst“ právě tak, jak to umělec vědomě zamýšlel, někdy je zase nejlepší čtení jiné. Intenci odmítl tentokrát proto, že měl za to, že si umělec nemusí být v plné šíři vědom smyslu svého díla.

Podobná diskuse se rozpoutala i mimo literaturu, např. v architektuře, divadle a hudbě, ačkoli v těchto odvětvích nevyvolala tak profesionální komentáře, byla na méně praktické úrovni a debata probíhala především mezi „puristy“ a „modernizátory“. Puristé se přidržovali historické orientace vůči svým uměleckým formám, zatímco modernizátoři hodlali věci přizpůsobovat dnešnímu užití. Praktičtější podobu měla debata stran vizuálních umění. Byla nadhozena otázka, co devaluje imitace a padělky a co naopak způsobuje, že původní díla považujeme za hodnotná. Existuje několik pozoruhodných výtvarných padělků. Otázka zní:

je-li povrchní vzhled téměř stejný, jaká zvláštní hodnota existuje v originálním díle? Nelson Goodman se klonil k názoru, že vždy lze vysledovat dostatečnou odlišnost pečlivým pozorováním vizuální podoby. I kdyby to však nebylo možné, stále zůstávají odlišné historie originálu a kopie, a za nimi jsou též odlišné intence.

Relevance takových intencí ve vizuálním umění se stala důležitou součástí filosofické diskuse. Arthur Danto se v článku z roku 1964 „Svět umění“ (*The Artworld*) zabývá otázkou, jak může atmosféra teorie změnit způsob, jakým nazíráme na umělecká díla. Ve skutečnosti tento se problém objevil v souvislosti se dvěma pozoruhodnými malbami, které vypadají stejně, jak vysvětluje Timothy Binkley, totiž Leonardův originál „Mona Lisa“ a Duchampův vtip na ni nazvaný „L.H.O.O.Q. Oholená.“ Obě malby vypadají zdánlivě stejně, avšak člověk potřebuje vědět, že ta Duchamp vytvořil i třetí dílo, „L.H.O.O.Q.“, což je reprodukce Mony Lisy s přidaným graffiti znázorňujícím knír a kozí bradku. V této práci Duchamp naráží na možnost, že model po Monu Lisu mohl být mladý muž, pakliže jsou pravdivé zvěsti o Leonardově homosexualitě. Jinak jsou obě vizuálně podobná díla i s odstraněným graffiti stále odlišná, neboť Duchampův název a historie jeho díla nutí uvažovat jeho malbu jinak než Leonardovu.

## Definice umění

Až k období tzv. de-definice sestávaly definice umění povšechně vzato ze tří typů vzhledem k reprezentaci, expresi a formě. Dominance reprezentace jako ústředního pojmu v umění trvala od časů Platónových až po sklonek osmnáctého století. Reprezentativní umění lze samozřejmě nalézt i dnes, už to však není způsob tak převládající jako byl dříve. Platón jako první formuloval myšlenku, že umění je mimese, a následoval ho např. Bateaux v osmnáctém století, který měl za to, že „poezie existuje jen díky imitaci. Totéž platí pro malbu, tanec a hudbu; v takových dílech není nic skutečného, vše je imaginativní, malované, kopírované, umělé. A právě to tvoří jejich podstatu oproti přírodě“.

V tomtéž a následujícím století se dostal s nástupem romantismu do popředí pojem exprese. Už v čase Platóna upřednostňoval jeho žák Aristoteles expresivistickou teorii – umění jako katarze emocí. Burke, Hutcheson a Hume rovněž obhajovali ideu, že to, co je v umění klíčové, je reakce vnímatele: potěšení z umění je záležitostí vkusu a pocitu libosti či nelibosti. Plný rozkvět teorie exprese, totiž dvacáté století, ukázal, že jde jen o jednu stranu mince.

V taxonomii uměleckých termínů, kterou sestavil Roger Scruton, se teorie reakce (*Responses Theories*) soustředí na emocionální vlastnosti jako „dojemný“, „vzrušující“, „odporný“, „nezábavný“ atd. Teorie umění však lze zařadit mezi expresivistické teorie i když se zaměřují na už zmíněné tělesné, citové a mentální vlastnosti, jako jsou „veselé“, „melancholické“, „prosté“, „vulgární“ a „inteligentní“. Jak uvidíme dále, když se nedávné studie o expresi zabíhaly do větších detailů, preferovali takové teorie spisovatelé jako John Hoppers a O. K. Bouwsma. Jsou však i jiné typy teorií, které by bylo lze vcelku příhodně nazvat „teorie exprese“. To, na co umělec osobně vyjadřuje, je oblastí zájmu sebe-expresivistických (či sebe vyjadřujících) teorií umění. Obecnější témata se však často pojednávají jednotlivě, bez toho, že by se slučovaly pod nějakou nálepkou. Umělecko-historické teorie pak nahlíží na umělce jako na pouhý kanál širších společenských zájmů.

R. G. Collingwood, ve třicátých letech dvacátého století, chápal Umění jako záležitost sebevyjádření: „Tím, jak sami pro sebe tvoříme imaginární zážitek či aktivitu, vyjadřujeme naše emoce; a právě tomu říkáme umění“. Dále, pozoruhodným rysem Marxovy teorie umění v devatenáctém století, včetně jeho následovníků ve století dvacátém, je, že to jsou expresivistické teorie v umělecko-historickém smyslu. Lidmi, kteří sdíleli toto přesvědčení, bylo umění chápáno jako součást nadstavby společnosti, jejíž podoba je určována

ekonomickou základnou, a tak je umění nahlíženo jako něco, co vyjadřuje či „reflektuje“ tyto materiální podmínky. Sociální teorie umění však nemusí být založeny materialisticky. Jeden z vůdčích sociálních teoretiků sklonku devatenáctého století, Lev Tolstoj, měl mnohem spirituálnější pohled: „Umění je lidská činnost spočívající v tom, že někdo vědomě, pomocí určitých vnějších věcí, přenáší na druhé své vlastní prožívané pocity, a že druzí jsou těmito pocity nakaženi a zažívají je také“.

Ve dvacátém století se pozornost teoretiků obrátila zejména k abstrakci a ohodnocení formy. K příslušným vlastnostem přivedla lidi estetika a Hnutí umění a řemesel v druhé polovině devatenáctého století. Ústřední pojmy v estetice jsou zde pojmy čistě estetické, jak o tom byla řeč výše, jako např. půvabný, elegantní, nádherný, skvělé a hezké. Formální vlastnosti, jako jsou *organizace, jednota a harmonie*, jakož i *různost a složitost* však jsou úzce spjaté stejně jako jsou spjaté technické soudy jako *dobře udělané, dovedné a profesionálně napsané*. Ty druhé zmíněné lze separovat na základě toho, že se na ně soustředí teorie umění jako řemesla, jako tomu bylo v chápání umění jako *techné* ve starém Řecku, avšak novodobé formalistické teorie se obvykle zaměřují na všechny takové vlastnosti a tvoří ústřední zájem „estetů“. Vůdčí postavou hudebního formalismu sklonku devatenáctého století byl Eduard Hanslick; týž teoretický zájem o literaturu propagovali ruští formalisté z počátku revoluce a pozdější francouzští strukturalisté. Nejvýznamnějšími představiteli tohoto pohledu ve vizuálním umění byli Clive Bell, Roger Fry a členové vlivné bloomsburské skupiny v prvních desetiletích dvacátého století.

Bellova proslavená „estetická hypotéza“ byla: „Jakou vlastnost sdílejí všechny objekty, které podněcují naše estetické emoce? Jen jedna odpověď se zdá možná – signifikantní forma. V každé formě jsou linie a barvy určitým způsobem kombinovány; určité formy a vztahy forem vyvolávají naše emoce. Tyto vztahy a kombinace linií a barev, tyto esteticky hybné formy nazývám ‘signifikantní formy’; a ‘signifikantní forma’ je právě ta vlastnost, kterou sdílejí všechna výtvarná díla“. Clement Greenberg v časech abstraktních expresionistů – od čtyřicátých let do let sedmdesátých – rovněž obhajovat určitou verzi tohoto formalismu.

Převládajícím hnutím ve výtvarném umění na počátku dvacátého století byla abstrakce, v následujících desetiletích se však od nějaké těsné definice umění upustilo. Tzv. de-definice umění formuloval v akademické filosofii Morris Weitz, který se inspiroval Wittgensteinovým pojmem her. Wittgenstein tvrdil, že hry nemají nic společného, že jejich historický vývoj je analogický generačnímu procesu, a paradigmatické příklady uvedl pomocí pojmu „rodinných podobností“.

Nicméně existují způsoby, jak předložit určitou definici umění, a to vzhledem k otevřené struktuře. Institucionální definice umění, kterou formuloval George Dickie, spadá do této třídy: „Umělecké dílo je artefakt, kterému byl udělen statut kandidáta pro ohodnocení uměleckým světem“. Taková definice ponechává obsah díla stranou, ponechává zcela na ředitelích muzeí, organizátorech festivalů atd., co se má prezentovat. Jak jsme právě viděli, ponechává Dickie otevřený rovněž pojem „ohodnocení“, neboť připouští, že lze nahlížet esteticky na všechny aspekty díla. Také pojem „artefakt“ však není v této definici tak omezen, jak by se mohlo zdát, protože do uměleckého prostoru může jako kandidát ohodnocení vstoupit cokoli, co se tímto stává – podle Dickieho – „artefaktualizovaným“: Dickieho definice tak jako umění připouští též (přírodní) nalezené předměty a (již zhotovené) readymades. V jen o něco mále dřívější definici umění Monroe Beardsleyho je jen malý důraz na dominanci zprostředkovatele: „Umělecké dílo je něco, co je vytvořeno se záměrem udělení schopnosti uspokojovat estetický zájem“, kde jsou pojmy „vytvořit“ a „estetický“ použity v jejich normálním, zúženém obsahu. To však naznačuje, že tyto dvě současné definice, tak jako jiné, pouze odrážejí historickou normu toho, co se v příslušné době považuje za umění. Každopádně je zjevné, že tradiční objektivní estetické standardy ještě z prvních desetiletích

dvacátého století v poslední době ve velké míře ustoupily ničím nevázaným volbám rozmanitých ad hoc kritérií činěných dnešními uměleckými mandaríny.

## Exprese

Teorie tematizující reakce na umění byly populární zejména v čase logického pozitivismu ve filosofii, to jest ve dvacátých letech XX. století. Positivismus např. kladl do ostrého protikladu vědu a poezii, přičemž věda se měla týkat rozumového, zatímco poezie měla pracovat s našimi iracionálními emocemi. Tak např. již zmíněný anglický kritik I. A. Richards vědecky testoval reakce na básně, aby se tak pokusil posoudit jejich hodnotu, a vcelku nepřekvapivě tak neshledal žádnou uniformitu. Z takových bádání se vynořila objevila obvyklá myšlenka, že „celé umění je subjektivní“: jestliže se někdo soustředí na to, zda se lidem líbí nebo nelíbí nějaké jednotlivé dílo, pak se samozřejmě může snadno zdát, že k takovému konkrétnímu zalíbení či nezalíbení lidé nemusí mít žádný důvod.

Dnes jsme si zvykli uvažovat emoce jako racionální, zčásti proto, že rozlišujeme emoci jako předmět od jejího zaměření či cíle. Když se zkoumá, jaké emoce vzbuzuje umělecké dílo, nikoli všechny tyto emoce musí směřovat k samotnému dílu, ale také k tomu, co si s ním prostě asociuje. Takže to, co subjektivní přístup zásadně přehlíží, jsou otázky spjaté s pozorností, relevancí a porozuměním. S těmito kontrolními charakteristikami dostáváme základ pro normalizaci očekávaných emocí vnímatelů díla. Tak lze opustit čistě osobní soudy jako „Tož, to mě teda sklíčilo“ ve prospěch obecného tvrzení, např. „Bylo to smutné“.

A když se právě *takto* zaměříme na umělecké dílo, můžeme tak začít nahlížet důležitost objektivních emocionálních charakteristik, které, metaforicky řečeno, má, a o kterých měli teoretici ztělesnění (*Embodiment Theorists*) jako např. Hospers ta to, že jsou to charakteristiky klíčové. Hospers, a v tom následoval Brouwsu, tvrdil, že např. smutek nějaké hudby nemá nic společného s tím, co v nás ta hudba evokuje, ani s žádným pocitem, který zažíval skladatel, ale týká se pouze lidské fyziognomické podobnosti: „Neposkakovat je klidné; netlachat je tiché. Smutní lidé se pohybují pomalu, a když mluví, mluví měkce a tiše“. Totéž téma obšírně rozvinul zakladatel gestalt psychologie Rudolf Arnhem.

Zde ovšem rozlišování nekončí. Guy Sircello nejprve v reakci na Hospersovy závěry upozornil, že existují dva způsoby, jak lze emoce vtělit do díla: zaprvé na základě jejich formy (a to právě má Hospers na mysli), a na základě jejich obsahu. Čili obraz může být smutný nikoli na základě jeho nálady či barevnosti, ale na základě toho, že to, co reprezentuje, je patetické, nebo ubohé. To však byla jen předehra k mnohem Sircellově radikálnější kritice teorií ztělesnění. Sircello tvrdil, že slova pro emoce lze též aplikovat na „umělecké akce“ umělců při presentaci jejich postoje k jejich předmětu. Nahlédneme-li umělecké dílo z této perspektivy, uvidíme je jako „symptom“, v terminologii Suzanne Langerové. Langerová se však domnívala, že bychom měli dílo vidět jako „symbol“, který je nositelem nějakého sdělitelného významu.

Teoretici komunikace povšechně kombinují tři výše zmíněné prvky, totiž vnímatele, dílo a umělce, jejich výsledky jsou různé. I když jsou Clive Bell a Roger Fry formalisty, náleží též k teoretikům komunikace. Předpokládali, že umělecké dílo přenáší od autora k vnímateli „estetickou emoci“ na základě jeho „signifikantní formy“. Lev Tolstoj byl rovněž teoretikem komunikace, i když z opačného břehu. To, co musí být úmyslně přeneseno, je podle Tolstého to, co Bell a (v menší míře) Fry vylučují, totiž „emoce života“. Tolstoj chtěl, aby umění sloužilo mravnímu cíli: má napomáhat společenské sounáležitosti, družnosti a prostému lidství ve jménu Boha. Bell a Fry takový společenský cíl v umění nespatořovali, stran estetických vlastností a estetického zalíbení zastávali opačný názor. Myšlenky, které prosazovali, byly pro Tolstého, stejně jako pro Platóna, prokletím, které vede k ničení a marnosti. Bell a Fry oslavovali exaltované pocity mající původ v ocenění pouhé formy. Jejich



„metafyzická hypotéza“ tvrdila, že takové pocity člověka spojují s nejzazší realitou. Jak říká Bell: „Co zůstane, když zbavíme věc všech vjemů, vši její důležitosti jakožto prostředku? Nic než to, čemu filosofové odedávna říkali 'věc sama o sobě', a čemu my nyní říkáme 'nejzazší realita'.

Debata mezi moralisty a estéty pokračuje dodnes. Tak např. No $\square$ l Carroll obhajuje „umírněný moralismus“, zatímco Anderson a Dean „umírněný autonomismus“. Autonomismus estetickou hodnotu od hodnoty etické odděluje, zatímco moralismus je vidí jako úzce spjaté.

Teoretici komunikace obecně přirovnávají umění k jazyku. Langerová se zajímala méně než uvedení dva teoretici o nařizování toho, co má být předáváno, místo toho se zajímala o rozlišení různých uměleckých jazyků a obecně o rozdíly uměleckými jazyky a jazyky verbálními. Langerova zhruba řečeno tvrdila, že umění převádí emoce rozličných druhů, zatímco verbální jazyk převádí myšlenky, což ovšem tvrdil už Tolstoj. Langerová šla však do větší hloubky. Tvrdila, že umělecké jazyky jsou „presentační“ formou výrazu, zatímco verbální jazyky jsou „diskursivní“ – samozřejmě s tím, že literatura, umělecká forma používající verbální jazyk, kombinuje oba aspekty. Langerová, podobně jako Hospers a Brouwsma, říká, že umělecké formy prezentují pocity, protože jsou jim „morfologicky podobné“: dílo podle ní sdílí jako pocitem, který symbolizuje, tutéž formu. Právě toto zapřičiňuje velké rozdíly mezi presentačními a diskursivními mody komunikace: verbální jazyky mají slovník, syntax, výrazy mají dané významy a je možné je vzájemně překládat; nic z toho však umělecké jazyky podle Langerové nemají. Umělecké jazyky odhalují „jaké to je“, něco zažít, tvoří „virtuální zážitky“.

Podrobným způsobem Langerová vyložila rozličné umělecké formy ve své knize *Pocit a forma (Feeling and Form)* z roku 1953. Scruton v několika ohledech na Langerovou navázal, zejména upozorněním, že zážitek z každé umělecké formy je *sui generis*, to jest „svého vlastního druhu“. Rovněž mnohem podrobněji pojednal charakteristiky symbolu. Diskuse o otázkách pojednávajících zvláštnosti té které umělecké formy se zúčastnili též jiní teoretici: viz např. Dickie, Scalfani a Roblin, a také nedávná knížka Gordona Grahama.

## Representace

Podobně jako pojem *expres* byl od té doby, co se filosofie profesionalizovala, tedy od začátku XX. století, předmětem zkoumání pojem *representace*.

Není representace pouhé kopírování? Kdyby se měla representace chápat jako pouhé kopírování, vyžadovalo by to „nevinné oko“, tedy takové, které nezahrnuje interpretaci. E. H. Gombrich byl první, kdo upozornil, že způsoby interpretace jsou naopak konvenční a tudíž mají kulturní, společensko-historický základ. Čili perspektiva, na kterou se lze dívat pouze mechanicky, je jen poměrně nedávným způsobem representace prostoru, a mnohé fotografie zkreslují to, co chápeme jako realitu – např. fotografie celých výškových budov, které jako by nahoře ohýbaly dovnitř.

Goodman (více o něm v oddíle *Estetické hodnocení*) také upozornil, že vyobrazení (*depiction*) je konvenční; přirovnal to k denotaci, to jest relaci mezi slovem a tím, co zastupuje. Rovněž předložil mnohem přesvědčivější argument proti chápání representace jako pouhého kopírování. Neboť kdyby kopírování bylo druhem representace, byla by druhem representace též podobnost (protože kopírování je založeno na podobnosti). Lze to říci takto: jestliže se *a* podobá *b*, pak se *b* podobá *a* (jde o vztah reflexivní, symetrický a transitivní). Jenže ačkoli se může pes podobat svému obrazu, jistě ho nereprezentuje. Jinými slovy, Goodman říká, že podobnost implikuje symetrický vztah, zatímco reprezentace nikoli (reprezentace je vztah ireflexivní, asymetrický a intranzitivní). Na základě toho Goodman tvrdí, že representace není řemeslo, ale umění: obrazy věcí tvoříme tak, že určitého pohledu

na věci dosahujeme tím, že je reprezentujeme jako to či ono. Právě proto se může stát, že zatímco jeden vidí zobrazený objekt, jiný může rozpoznat umělcovy myšlenky o daných předmětech, jako v případě Sircellova „uměleckého umění“. Prostá myšlenka, že na obraze jsou reprezentovány právě předměty, stojí v pozadí popisu reprezentativního umění Richarda Wollheima v prvním vydání jeho knihy *Umění a jeho předměty* (*Art and Its Objects*, 1968). Zde se o barvě na obraze říká, že „je viděna jako“ objekt. V druhém vydání této knihy však Wollheim tento popis rozšířil tak, že vzal v úvahu i to, co je „viděno v“ díle, což zahrnuje i takové věci jako myšlenky tvůrce.

Stran reprezentace objektů (či předmětů) jsou tu však i jiné filosofické otázky, a to kvůli problematické povaze fikce. Existují tři obsáhlé kategorie objektů, které lze reprezentovat: existující individua, jako Napoleon; typy existujících věcí (jejich třídy, modelované v teorii možných světů jako vlastnosti sensitive vůči stavu světa v daném okamžiku), jako klokani, a věci, které neexistují, jako např. pan Pickwick či jednorožec. Goodmanův popis reprezentace bere v úvahu první dvě kategorie, neboť jsou-li zobrazení jako jména, pak první dvě kategorie malby srovnávají vztahy v pořadí vlastní jméno „Napoleon“ a osobu Napoleona, a obecné jméno „klokan“ s různými klokany (s třídou klokanů v daném časovém okamžiku). Někteří filosofové by mohli mít za to, že reprezentaci by mohla vyhovovat i třetí kategorie objektů, avšak empirik Goodman (empirismus mu zaručuje spojení s vnějším světem) uznává pouze existující objekty. Čili pro něj obrazy fikcí nic nedenotují ani nerepresentují: považuje je za pouhé vzorce či předlohy rozličných druhů. Obrazy jednorožců jsou podle Goodmana pouhé přízraky, což znamená, že považuje deskripci „obraz jednorožce“ za nerozložitelnou na složky. Raději používal obrat „jednorožec-obraz“, který má být pouhou konstrukcí se zobrazeným pojmenovaným příznakem. Než bychom konstruovali „obraz jednorožce jako paralelu k obrazu klokana“, museli bychom připustit existenci „intenzionálních“ objektů tak, jako připouštíme existenci objektů extenzionálních. Na rozdíl od Goodmana je Roger Scruton filosofem, který takové entity připouští. Přirazuje se tak spíše k idealistům a realistům rozličného ražení než k empirikům.

Kontrast mezi empiriky a jinými filosofy se týká rovněž jiné klíčové otázky, která má co do činění s fikcemi. Je fiktivní příběh lží o tomto světě, nebo je pravdou o jiném světě? Jen tehdy, když jsme přesvědčeni, že nějakým způsobem existují jiné světy, můžeme v příbězích nahlédnout za nepravdy. Realista se spokojí s tím, že existují „fiktivní postavy“, o nichž známe některé určité pravdy – nebyl snad pan Pickwick tlustý? Je zde však potíž se znalostí věcí, o kterých se Dickens nezmiňuje – například, měl pan Pickwick rád hrozny? Idealista nebude mít nic proti tomu, když budeme uvažovat fikce jako pouhé výtvořiny naší představivosti. Ještě poměrně nedávno tento pohled na věc převládal, zejména od Scrutonova eseje pojednávajícího obecnou teorii imaginace, v níž tvrzení jako „Pan Pickwick byl tlustý“ jsou uvažovány tak, že nic netvrdí. S tímto druhem analýzy je ovšem problém, totiž jak vysvětlit, že na fiktivní entity míváme emocionální reakce. Tohoto problému jsme se dotkli již dříve, v Burkově popisu „nádherné hrůzy“: jak mohou mít vnímatelé potěšení z tragédií a hrůzostrašných příběhů, když v případě, že by se takové příběhy odehrály ve skutečném životě, byli by jistě cokoli jen ne potěšení? Na druhé straně, pokud neuvěříme, že fikce jsou reálné, jak můžeme být dojati např. osudem Anny Kareniny? Colin Radford napsal o tomto v roce 1975 slavný článek (viz článek Stevena Schneidera v tomto sborníku), v němž dochází k závěru, že „paradox emocionální reakce na fikci“ je neřešitelný: emocionální reakce dospělých na fikci jsou „tvrdá fakta“, jsou však přesto inkohorentní a iracionální. Radford pak tento závěr obhajoval v několika následujících článcích, až se debata rozrostla. Kendall Walton se v knížce z roku 1990 *Mimesis a předstírání* (*Mimesis and Make-Believe*) konečně pokusil o idealistickou odpověď Radfordovi. Tak např. ve hře, říká Walton, se diváci pouští spolu s herci do určitého předstírání: nevěří (*not believing*), nýbrž předstírají, že věří (*but making believe*), že zobrazované události a emoce jsou skutečné.

## Umělecké objekty

Umělecké dílo, co je to? Nejvýznačnějšími přispěvateli do debaty o této otázce byli Goodman, Wollheim, Wolterstorff a Margolis.

Nejprve musíme rozlišit dílo od jeho notace, či „receptu“, a od jeho rozličných fyzických realizací. Příklady: hudba, její partitura, její provedení; drama, jeho text, jeho provedení; lept, jeho deska, jeho tisky; fotografie, její negativ, její pozitiv. V prvních dvou případech je notace „digitální“, v druhých dvou je „analogická“, protože v první dva případy zahrnují oddělené prvky jako noty a slova, v druhých dvou pak souvislé elementy jako čáry a barevná pole. Realizace lze též rozdělit do dvou širokých typů, jak lze doložit na již uvedených příkladech: jednak jde o ty, které probíhají v čase (prováděna díla), jednak o ty, která jsou prostorová (objektová díla). Realizace jsou vždy fyzické entity. Někdy existuje pouze jedna realizace, jako v případě domu navrženého architektem, šatů ušitých krejčím, a též mnoha maleb a soch. Wollheim dochází k závěru, že v takových případech je umělecké dílo zcela fyzické, sestávající z jediné, jedinečné realizace. Nicméně ve středověku se běžně zhotovovaly kopie maleb a je teoreticky možné replikovat i drahé šaty a domy.

Pokud jde o filosofické otázky, týkají se zejména ontologického statutu ideje, která se dílem zhmotňuje. Wollheim se v tomto ohledu přidržuje Peirceovy distinkce mezi typy a tokeny, a jeho odpověď je následující: počet odlišných tokenů písmen (7) a odlišných typů písmen (5) v řetězci „ABACDEC“ tento rozdíl ukazuje. Realizace jsou tokeny, avšak ideje jsou typy, to jest kategorie objektů. Mezi typy a tokeny existuje normativní spojení, jak na to poukázali Margolis a Wolterstorff, neboť provedení idejí je v zásadě společenská záležitost.

To také vysvětluje, jak vznikla potřeba notace: ta nejen spojuje ideu s jejím provedením, ale též s rozličnými činiteli. Povšechně řečeno, existují tvůrčí lidé generující ideje, které jsou přenášeny pomocí předpisu zhotovitelům, kteří generují materiální objekty a provedení. Říká se, že „se typy tvoří, jednotliviny se vyrábějí“, avšak spojení vede skrze předpis. Názorně řečeno, s tvorbou mnoha děl jsou spojeny dvě hlavní postavy: architekt a stavitel, módní návrhář a krejčí, skladatel a interpret, choreograf a tanečník, dramatik a herec atd. Seznam je však mnohem delší, lze ho rozšířit o např. film, literaturu (autor – jednotlivé čtení) atd. Někdy režisér filmu kontroluje všechny jeho aspekty a lze o něm říci, že je „autorem“ díla, ale normálně prochází kreativita a řemeslo celým procesem výroby, protože i ti, kteří jsou označeni za „původce“ pracují stále uvnitř určité tradice a žádný předpis nemůže zcela omezit konečný výrobek.

Přidružené filosofické problémy se týkají povahy kreativity. Tvorbou jednotlivin podle předpisu není tajemstvím, mnohem zajímavější je proces vzniku nějaké nové ideje. Neboť tvorba je záležitostí nejen naladění do určitého vzrušeného stavu mysli – jako je tomu např. na dýchánku „brainstorming“. Otázka vzniku nové ideje je ústřední v „teorii tvůrčího procesu“, jak ji lze najít v Collingwoodově díle. Collingwood rozlišil umělce od řemeslníka na základě toho, že umělec je schopen tvořit jen ve své mysli. Hlavní potíž s jeho teorií je ale v tom, že, jak na to poukázal Jack Glickman, jakákoliv nová věc se musí posoudit externě pomocí umělcova společenského postavení mezi druhými, kteří pracují na stejném poli. Jistě, jde-li o původní ideu, nemůže umělec dopředu vědět, jaký bude výsledek tvůrčího procesu. Druzí ale mohli mít tutéž ideu už předtím, a kdyby byl výsledek dopředu znám, nebyla by daná idea v normálním slova smyslu původní. Umělci tak v těchto případech nebude připsáno vlastnictví. Tvorba není proces, ale veřejný úspěch: jde o to, aby se v jistém závodu došlo do cíle před ostatními.

## Literatura k dalšímu studiu

Arnheim, R.: *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley, 1954.  
(Studie fyziognomických vlastností ze zorného úhlu tvarové psychologie.)

Beardsley, M. C.: *Aesthetics*, Harcourt Brace, New York 1958.  
(Klasický text padesátých let dvacátého století s vypracovanou a praktickou studií principů umělecké kritiky.)

Bell, C: *Art*, Chatto and Windus, London, 1914.  
(Manifest formalismu hájící jak formalistickou hypotézu estetickou, tak jeho hypotézu metafyzickou.)

Best, D., *Philosophy and Human Movement*, Allen and Unwin, London, 1976.  
(Aplikace estetických principů na sport a stanovuje rozdíly mezi sportem a uměním.)

Carroll, N.: *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*, Routledge, London and New York, 1990.  
(Zkoumání estetiky hororového filmu a fikce včetně analýzy emocionální odezvy na fikci a tzv. paradox „potěšení z hrůzy“. Viz příslušné dva články v tomto sborníku.)

Collingwood, R. G.: *Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1958.  
(Argumenty pro důležitou tezi o kreativitě, o dichotomii umění versus řemeslo a o sebevyjádření.)

Cooper, D. E. (ed.): *A Companion to Aesthetics*, Blackwell, Oxford 1995.  
(Množství hesel o rozličných aspektech umění, o estetických teoriích a pojmech, o důležitých postavách těchto oblastí.)

Crawford, D. W.: *Kant's Aesthetic Theory*, University of Wisconsin Press, Madison, 1974.  
(Komentář ke Kantově třetí kritice, odkaz na český překlad tohoto Kantova díla viz česká část tohoto oddílu.)

Curtler, H. (ed.): *What is Art?*, Haven, New York, 1983.  
(Sborník příspěvků s tematikou estetiky Monroe Beardsleyho.)

Davies. S.: *Definitions of Art*, Cornell University Press, Ithaca, 1991.  
(Hluboká analýza Beardsleyho a Dickieho poměrně nedávných definic umění.)

Dickie, G.: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974.  
(Dickieho první kniha o jeho institucionální definici umění.)

Dickie, G.: *The Art Circle*, Haven, New York, 1984.  
(Dickieho rozvedení jeho vlastní definice umění.)

Dickie, G. 1996: *The Century of Taste*, Oxford University Press, Oxford, 1996.  
(Nevšední diskuse o idejích Hutchesonových, Humových a Kantových včetně některých z jejich současníků.)

Dickie, G., Sclafani, R. R., and Roblin, R. (eds.): *Aesthetics, a Critical Anthology*, 2<sup>nd</sup> ed. St Martin's Press, New York, 1989.

(Sborník článků o historické a současné estetice včetně několika o jednotlivých uměních.)

Eagleton, T.: *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, Oxford, 1990.

(Studie o estetice od sedmnáctého století po dnešek z pohledu marxismu a s důrazem na německé myslitele.)

Freeland, C.: *But is it Art?*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

(Zkoumá, proč jsou inovace a spory v uměních tak přínosné, filosofii a teorii umění považuje za totožné.)

Gombrich, E. H.: *Art and Illusion*, Pantheon Books, London, 1960.

(Historizující přehled technik obrazové reprezentace s filosofickými komentáři.)

Goodman, N.: *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1968.

(Zkoumá povahu symboliky a možnosti padělků. Viz rozšířené heslo o něm v textu *Estetické hodnocení* v tomto sborníku. Autorem uvedeného hesla je z větší části Avishai Margalit.)

Graham, G.: *Philosophy of the Arts; an Introduction to Aesthetics*, Routledge, London, 1997.

(Odděleně pojednává hudbu, malířství, film, básnictví a literaturu, architekturu; český překlad této knihy viz dále česká část.)

Hanfling, O. (ed.): *Philosophical Aesthetics*, Blackwell, Oxford, 1992.

(Články o klíčových estetických pojmech a problémech.)

Hauser, A.: *The Sociology of Art*, Chicago University Press, Chicago, 1982.

(Velkolepá historická studie o místě umění ve společnosti.)

Hjort, M., Laver, S. (eds.): *Emotion and the Arts*, Oxford University Press, Oxford, 1997.

(Články o rozličných aspektech vztahu umění a emoce.)

Hospers, J. (ed.): *Introductory reading in Aesthetics*, Macmillan, New York, 1969.

(Soubor důležitých článků: např. článků o estetickém postoji Stolnitze a Dickieho, Hospersova článku o výrazu, článků Bella, Frye, Langera a Beardsleyho o jejich vlastních teoriích.)

Hospers, J. (ed.): *Artistic Expression*, Appleton-Century-Crofts, New York, 1971.

(Široce pojatý historizující sborník o výrazu.)

Iseminger, G. (ed.): *Intention and Interpretation*, Temple University Press, Philadelphia, 1992.

(Hirsch, Knapp, Michaels a jiní současní esteticí o intenci.)

Kelly, M. (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1998.

(Čtyři svazky nejen o filosofické estetice, ale rovněž o historických, sociologických a životopisných aspektech světa umění a estetiky.)

Langer, S.: *Feeling and Form*, Routledge and Kegan Paul, London, 1953.

(Důkladná studie o různých formách umění a různých výrazech těchto forem.)

Langer, S.: *Problems in Art*, Routledge and Kegan Paul, London, 1957.  
(Komentář viz následující položka.)

Langer, S.: *Philosophy in a New Key*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1957.  
(Langerova teorie v té nejhlubší podobě.)

Levinson, J. (ed.): *Aesthetics and Ethics*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.  
(Diskuse o esteticismu, články mj. Carrolla, Andersona a Deana.)

Manns, J. W.: *Aesthetics*, M.E.Sharpe, Armonk, 1998.  
(Jedna z novějších monografií pojednávající hlavní problémy oboru.)

Margolis, J. (ed.): *Philosophy Looks at the Arts*, 3<sup>rd</sup> ed., Temple University Press, Philadelphia, 1987.  
(Klíčové texty novodobé estetiky, mnohé z nich pojednávají problémy uvedené v tomto úvodním textu.)

Mothersill, M.: *Beauty Restored*, Clarendon Press, Oxford, 1984.  
(Argumentace ve prospěch estetického realismu, proti Sibleymu – viz Sibleyho článek v tomto sborníku –, na pozadí estetiky Huma a Kanta.)

Richards, I. A.: *Poetries and Sciences*, Routledge and Kegan Paul, London, 1970.  
(Obhajoba subjektivistického pohledu na umění.)

Scruton, Roger: *Art and Imagination*, Methuen, London, 1974.  
(Sofistikovaná, patřičně propracovaná teorie většiny základních pojmů estetiky. Viz též česká část tohoto oddílu.)

Sheppard, A.D.R.: *Aesthetics: an Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1987.  
(Instruktivní úvod do oboru.)

Taylor, R.: *Beyond Art*, Harvester, Brighton, 1981.  
(Obhajoba práva různých tříd na vlastní vkus.)

Walton, K.L.: *Mimesis and Make Believe*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1990.  
(Zevrubné zkoumání mnoha uměleckých druhů motivované diskusí o emocionální odezvě na fikci. Viz příslušné dva články v tomto sborníku.)

Wolff, J.: *Aesthetics and the Sociology of Art*, 2<sup>nd</sup> ed. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1993.  
(Diskuse o vztahu mezi estetickou hodnotou a sociologickým relativismem.)

Wollheim, R.: *Art and its Objects*, 2<sup>nd</sup> ed., Cambridge University Press, Cambridge, 1980.  
(Filosofická studie o povaze uměleckých objektů.)

Wolterstorff, N.: *Works and Worlds of Art*, Clarendon Press, Oxford, 1980.  
(Srozumitelná a vlivná monografie.)

## Výběr z překládové a původní české literatury k dalšímu studiu:

- Borev, J.B.: *Základní estetické kategorie*, NPL, Praha, 1963.  
(Poslední část tendenční, leč celkově instruktivní; historizující deskripce pojmů krásno, tragično atd.)
- Burke, P.: *Italská renesance*, Mladá Fronta, Praha, 1996.  
(Vynikající historická práce na pomezí deskriptivní estetiky a kunsthistorie.)
- Eco, U.: *Umění a krása ve středověké estetice*, Argo, Praha, 1998.  
(Zevrubný výklad klíčového pojmu estetiky, jak byl chápán ve středověku, množství příkladů.)
- Gadamer, H.-G.: *Aktualita krásného*, Archa, Bratislava, 1995.  
(Německý hermeneutik ve Schillerových stopách: umění jako hra, symbol a slavnost, jak zní podtitul knížky.)
- Graham, G.: *Filosofie umění*, Barrister&Principal, Brno, 2000.  
(Efektivním stylem bez efektů o rozličných problémech: umění a emoce, umění a poznání, hudba a význam. Od malířství k filmu atd., výborné!)
- Jůzl, M., Prokop, D.: *Úvod do estetiky*, Panorama, Praha, 1989.  
(První seznámení s oborem, malá encyklopedie svého druhu.)
- Kant, I.: *Kritika soudnosti*, Odeon, Praha, 1975.  
(Fundamentální text moderní estetiky.)
- Kulka, T.: *Umění a kýč*, Torst, Praha, 1994.  
(Popperem školený autor srozumitelně vysvětluje principy především obrazového kýče, zavádí plodné rozlišení vlastností a vztahů na umělecké a estetické; to je natolik nosné, že s pomocí tohoto rozlišení přirozeně vysvětluje např. též problém padělků.)
- Liesmann, K.P.: *Filosofie moderního umění*, Votobia, Olomouc, 2000.  
(Breviář současné estetiky; problémy diskutované v oboru na přelomu tisíciletí.)
- Losev, A.F., Šestakov, V.P.: *Dějiny estetických kategorií*, Svoboda, Praha, 1984.  
(Odmyslete si ideologickou omáčku, zbude solidní práce s obsahem odpovídajícím titulu.)
- Lamač, M.: *Myšlenky moderních malířů*, Odeon, Praha, 1989.  
(Estetika dvojrozměrné plochy takřkajíc z terénu.)
- Liotard, J.-F.: *O postmodernismu*, FILOSOFIA, Praha, 1993.  
(Kultovní text na dané téma.)
- Rookmaaker, H. R.: *Moderní kultura a smrt umění*, Návrat domů, Praha 1996.  
(Pohled na moderní, především vizuální umění kritickýma očima protestanta.)
- Scruton, R.: *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*, Academia, Praha 2002.  
(Přesvědčivá obhajoba teze o náboženském jádru umění.)

Svoboda, K.: *Estetika svatého Augustina a její zdroje*, MU v Brně, 1996.  
(Krom výtečné úvodní studie obsahuje též dva Augustinovy texty – *O pořádku* a *O učiteli*.)

Volek, J.: *Kapitoly z dějin estetiky*, Panton, Praha 1985.  
(Chronologicky pojaté dějiny estetiky v kostce.)

Welsch, W.: *Estetické myslenie*, Archa, Bratislava, 1993.  
(Současná estetika, vyrovnává se mj. s některými aspekty teorií Kanta a Adorna.)

Worringer, W.: *Abstrakce a vcítění*, Triáda, Praha 2001.  
(Slavný pokus o vysvětlení esence umění jako průniku zobecnění na straně objektu a empatie na straně vnímajícího.)