

Ondřej Dadejík je estetik, působí na Katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a v Ústavu estetiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Dlouhodobě se zabývá současnými reflexemi přírodní krásna, environmentální estetikou, pojmem estetické zkušenosti a estetikou pragmatismu (především esteticou teorií Johna Deweyho). Publikoval články a studie např. v časopisech *Aluze* či *Estetika*.
dadejik@gmail.com

“The Problem of Aesthetics in Contemporary Art”

Abstract

The main focus of the article is a deliberation on two ways of thinking about contemporary art. The first level is the argument over the aesthetic nature of art, which mainly concerns a transition from traditional art forms to the artistic movements of the past half-century collectively designated as neo-avant-garde. The second related level involves searching for possible answers to the question of the relationship between (art) theory and (artistic) practice. The core of the text is an attempt at a restrained defence of the aesthetic nature of art, be it classical, avant-garde or neo-avant-garde. Deduced from the posited thesis are (1) individual arguments for the irreducibility of theory (of art) to (artistic) practice and vice-versa, and (2) one of the possible answers to the question of what is actually new in the neo-avant-garde.

Keywords

aesthetic conception of art – the “classic” avant-garde – the neo avant-garde – art theory – art practice

Studie

ESTETICKÝ PROBLÉM SOUČASNÉHO UMĚNÍ ONDŘEJ DADEJÍK

Překlad

Překlad

Rozhovor

Překlad

Východím bodem následujících úvah je imaginární, přesto v reálném životě snadno představitelné rozcestí. Představme si, že stojíme na konci chodby v nějaké velké galerii a před námi se otevírá výhled do tří sálů. V prvním vidíme viset např. Velázquezovy portréty, v druhém Mondrianovy pravoúhlé kompozice a ve třetím lze zahlédnout některé z instalací Josepha Beuyse. Pokud bychom se na tomto místě kohokoli zeptali, co mají tyto tři soubory objektů společného, že jsou vystavovány pod jednou střechou, pravděpodobně udiveně zakroučí hlavou a nechá nás bez odpovědi. Ačkoli nemusíme mít přílišné pochopení pro objekty v prvním, druhém nebo třetím sále, drtivá většina z nás je srozuměna s tím, že se jedná o *umění*, resp. umělecké objekty.

Studie

Překlad

Esej

Rozhovory

Definice pojmu či termínu umění je speciálním a dosti zapeklitým problémem a znalost těchto potíží rozhodně nebývá běžnou a nakonec ani nezbytnou výbavou návštěvníků galerií a muzeí. Co tedy drží onu předchůdnou samozřejmost pohromadě, přesněji řečeno, jak bychom ji obhajovali tváří v tvář uvedeným souborům objektů, aniž bychom zabředli do potíží s definováním pojmu umění? Jedno z hlavních vodítek nabízejí samotné výstavní instituce, které pořádají jednotlivé celky zpravidla chronologicky, čímž implikují grandiózní příběh určité formy lidského snažení, jenž by tak měl dávat určitý smysl i jednotlivým svým epizodám v podobě různých epoch, stylů, žánrů, škol atd.¹ Tento narativní způsob „syntézy heterogenního“

¹ Nebudeme věc komplikovat poukazem, že to bylo spíše zrození ideje této dějinnosti (ať už v národnostním smyslu, či z hlediska celé tradice západního uměleckého kánonu), co dalo vzniknout těmto institucím, a nikoli naopak.

jistě není žádnou triviální pěnou na povrchu tvrdých, definovatelných faktů a nepozbývá svého smyslu ani po konci tzv. „velkých vyprávění“.

Naopak různé verze této syntézy nacházíme v pozadí (či podloží) mnoha vlivných pokusů o odhalení „logiky“ zvláštního příběhu umění, a tedy i v pozadí pokusů o definici smyslu či významu pole, jež v sobě zdánlivě neproblematicky zahrnuje všechny tři výše zmíněné soubory objektů.

Clement Greenberg např. vypráví (přesněji řečeno svého času vyprávěl) příběh o rozšiřujícím se vlivu Kantova kritického projektu, jemuž postupně nemělo uniknout ani (výtvarné) umění, usilující o „očistění“ sebe sama od příměsí čehokoli neslučitelného s esencí příslušného uměleckého druhu, všeho, co není vlastní jeho médiu.²

2 Srov. Clement GREENBERG, „Modernist Painting.“ In: *Idem, The Collected Essays and Criticism. Vol. 4, Modernism with a Vengeance. 1957–1969.* John O'BRIAN (Ed.). Chicago: The University of Chicago Press 1993, s. 85–93; přeloženo jako Clement GREENBERG, „Modernistická malba.“ In: Tomáš POŠPISZYL (ed.), *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky.* Praha: OSVU 1998, s. 35–42.

Osekání vlastních kompetencí pak mělo podle Greenbergových předpokladů vést k jistějšímu obsazení a udržení vlastního teritoria. Přecházíme-li z prvního našeho imaginárního sálu do druhého, vidíme podle této verze výsledky či stopy dostředivého pohybu, jímž se malba zbavovala nežádoucích a pravou povahu (výtvarného) umění zakrývajících elementů. Přejdeme-li však do sálu třetího, máme s pokračováním tohoto příběhu problém.

Vědom si těchto potíží, stejně jako toho, že teorie je tím lepší, čím více vysvětlí, předložil Arthur C. Danto jinou proslulou verzi tohoto příběhu.³ V ní sice schází Kant, ale o to větší roli hrají Pla-

3 Srov. Arthur C. DANTO, „The Artworld.“ *The Journal of Philosophy*, roč. 61, 1964, č. 19, s. 571–584. (česky „Svět umění.“ *Aluze*, roč. 12, 2009, č. 1, s. 66–74, dostupné z http://aluze.cz/2009_01/08_studie_danto.pdf [cit. 1. 12. 2009])

tón a Aristotelés (resp. od nich se odvíjející „mimetický program“, na dlouhá léta údajně vnucený umělecké tvorbě). Skoky či posuny, které lze zaznamenat při přechodu z jedné místnosti do druhé, rovněž mapují stadia postupného sebeuvědomování si vlastního smyslu umění a zbavování se nepodstatného. Dantův příběh se však nezadrhne u plochosti abstraktní malby, jako tomu bylo v případě Clementa Greenberga.⁴ Danto je schopen pojmut ten moment v ději-

4 Podle Greenberga je plochost (*flatness*) odpovědí, kterou si malba dává na otázku, co je jejím neredukovatelným hájemstvím.

nách umění, kdy se galerie začínají plnit objekty (co do svého zjevu) nerozlišitelnými od objektů běžné, neumělecké potřeby, moment, který značí zřetelně mnohem více než úspěšné vystoupení z mimetického programu, se kterým se vypořádali Greenbergovi modernisté

první poloviny minulého století. Teprve tímto momentem se podle Danta plně zhmotňuje odpověď na otázku, tápavě hledaná avantgardami počátku dvacátého století. To, co činí umění uměním, ať už v době Velázquezově, Mondrianově, či v době konceptuálního umění, jsou umělecké instituce společně s dějinami umění a především pak atmosférou teorie, která je schopna odlišit celkový souhrn uměleckých objektů od těch neuměleckých: stručně řečeno, *svět umění* (*artworld*). Vystává samozřejmě palčivá otázka, co dál, přičemž Danto na ni (o něco později) konsekventně odpovídá, a to dvojím způsobem: na jedné straně umění odhalilo svou teoretickou podstatu a jako takové s teorií splývá,⁵ na straně druhé je konečně možné

5 Oním finálním vhledem je totiž poznání, že je to teoretická interpretace, tj. vsazení do kontextu určité interpretace, co činí uměleckým dílem vystavení předmětu jinak vizuálně neodlišitelného od jeho všedních protějšků. Pokud souhlasíme s tím, že po odečtení příslušného aktu teoretické interpretace nám zase zbudou jen dva stejné předměty a nic specificky uměleckého nepřebývá, je výpočet „essence“ umění jednoduchý.

dělat cokoli, neboť vnitřní logika příběhu umění nás již nikam netlačí.⁶ V každém případě umění ve smyslu pohybu, jenž spěje odně-

6 Srov. Arthur C. DANTO, „Konec umění.“ *Estetika*, roč. 35, 1998, č. 1., s. 1–18.

kud někam, končí.

Tento pro mnohé kontraintuitivní závěr samozřejmě vyvolal řadu diskusí jak na straně teoretiků, tak na straně samotných umělců. Aníž bychom do nich přímo vstupovali, můžeme se ptát: Kdo je schopen, povolán či oprávněn k tomu, aby se pokusil hypotetické závěry Dantovy verze příběhu diskvalifikovat? Mají to snad být umělci, kteří budou navzdory svému nově nabytému „sebевědomí“ a posthistorické svobodě směřovat odněkud někam, sami však budou nejprve potřebovat nové, a tedy s největší pravděpodobností *diskursivní* určení směru? Nebo teoretikové, kteří se mohou pokusit nabídnout koherentnější a inkluzivnější verzi příběhu, nicméně tím opět Dantovy teze o určující roli teorie (i s jejími důsledky) nepřímou potvrdí?

Cílem tohoto článku není předložení konkurenční verze příběhu. Pouze bychom se rádi zaměřili na několik neuralgických, potíže vytvářejících bodů při konstrukci možného vyprávění. Kritickým místem v naší hypotetické galerii je pro nás přechod z prvních dvou sálů do třetího. Zde se totiž vynořuje problém, jenž na poli teorie získal označení „spor o estetickou povahu umění“. O problém se jedná z následujících důvodů. V rámci po dlouhou dobu neproblematického, převládajícího pojetí tvorby i recepcce západního umění – tzv. este-

tické koncepci umění (viz níže) – dával ještě smysl přechod z prvního sálu do druhého (např. Greenbergův příběh). Přechod z prvních dvou sálů do třetího však pro mnohé znamená kolaps této koncepcce, neboť ta se podle nich s tím druhem umělecké produkce, jenž se ve třetím sále nachází a jenž si vysloužil souhrnný název „nová avantgarda“, zjevně rozchází.

Co lze v takové situaci dělat? Buď můžeme onu nevyhovující koncepci opustit a hledat jiné možnosti vysvětlení (např. Dantův příběh), nebo se pokusit ji rekonstruovat tak, aby byla schopna onu ztracenou nit kontinuity opět navázat. Ať už zvolíme jakoukoli z těchto cest, narazíme na problematický vztah *umělecké praxe a teorie vysvětlující tuto praxi*. Je skutečně onou spojující linkou kontinuity, a tudíž i vysvětlením konstitutivní diference nové avantgardy (konceptualismu, land artu, minimalismu, atd.) postupné splývání umělecké praxe s teorií? Nebo existují možnosti a především důvody pro udržení odlišnosti obou těchto plánů významu, tzn. umělecké praxe na jedné straně a teorie na druhé? Dokážeme potom ale vysvětlit odlišnost umělecké produkce nové avantgardy, aniž bychom přehlíželi její vlastní záměry a cíle, popř. aniž bychom jí vnucovali jiné? V první části se nejprve zaměříme na některé argumenty obhajující radikální rozkol nové avantgardy s tradicí, poté se pokusíme formulovat tentativní a stále ještě estetickou interpretaci popisovaného střetu, a nakonec se budeme věnovat stručné analýze klíčového vztahu mezi teorií a uměleckou praxí. V druhé části se pak pokusíme naznačit hypotézu možné konstitutivní odlišnosti mezi „klasickou“ a „novou“ avantgardou.

I.

Jak již bylo řečeno, v šedesátých letech minulého století se pro estetickou koncepci umění objevuje závažné ohrožení. Prvotní impulz ovšem nevychází z oblasti institucionalizované teorie, nýbrž ze sféry samotného umění. Teoretikové nové avantgardy, jimiž se často stávali samotní umělci, zaútočili na tradiční estetickou teorii umění nejen svojí uměleckou praxí, nýbrž i doprovodnými teoriemi. Tyto „teorie“ bývají obsaženy v „teoretických spisech, uměleckých manifestech, programových deklaracích a početných komentářích samotných umělců, učiněných nejen o jejich vlastních dílech, ale i o dílech ostatních umělců“, jak uvádí polský filosof a estetik Bohdan Dziemidok.

A dále pokračuje: „Nová avantgarda absolutně zpochybnila estetickou koncepci umění nebo, řečeno opatrněji, učinila vše, co bylo v jejích silách, pro odmítnutí této koncepce.“⁷

⁷ Bohdan DZIEMIDOK, „Controversy about the Aesthetic Nature of Art.“ *British Journal of Aesthetics*, roč. 28, 1988, č. 1, s. 1–17, s. 5.

Nová avantgarda podle tohoto názoru zpochybňuje nejen hlavní myšlenku estetické koncepce, ale rovněž její předpoklady a dílčí teze jak v praxi, tak v teorii. Podle Stefana Morawského „klasické“ avantgardy (ve smyslu moderního umění počátku dvacátého století) zpochybňovaly pouze některé kontingentní kanonizované principy (např. princip *mimésis*) a „samotné estetické paradigma umění“ ponechávaly netknuté, zatímco nové avantgardy odmítají či *negují* samotné paradigma. Na rozdíl od avantgard klasických je podle Morawského zpochybněno „veškeré dosud existující umění a samotná potřeba tvořit umění“.⁸

⁸ Stefan MORAWSKI, *Na zakrecie: od sztuki do post-sztuki*. Krakov: Wydawnictwo Literackie 1985. V Dziemidokově podání dochází k jistému zkreslení Morawského úvah. Morawski nevnáší nad uměním žádný ultimativní ortel, nýbrž stopuje konstitutivní paradoxy či otázky současné avantgardy. Skeptická otázka týkající se samotného smyslu umělecké tvorby v současných podmínkách je pak jedním z paradoxů, před nimiž avantgarda druhé poloviny dvacátého století stojí. Srov. *ibid.*, s. 189–190.

Jsou však tací, kteří považují hypotetický „konec umění“ za nepřijatelný a vyjadřují v tomto smyslu *naději*, že v současnosti „není kreativita nové avantgardy důležitější než tradiční formy umění [...]“ a v budoucnosti „nová avantgarda nepřekoná umění a nenahradí jej“⁹. Jak bychom si měli naplnění takové naděje představit? Jako ná-

⁹ DZIEMIDOK, „Controversy,“ s. 6.

vrat k tradičním formám umění ze slepé „novoavantgardní“ odbočky? Nebo jako představu koexistence dvou vzájemně mimoběžných forem umění, kdy každá z nich bude v kompetenci odlišné koncepce? Domníváme se, že obě řešení jsou problematická.¹⁰

¹⁰ Pokud jde o první řešení, pak je zřejmé, že žádný masivní návrat ze slepé uličky nových forem umění nenastal, naopak se tyto formy v rámci toho, co lze považovat za umění, etablovaly. Druhé řešení, spoléhající na koexistenci dvou zcela odlišných forem s odlišnými koncepcemi pod jednou střešou, není ve skutečnosti žádným řešením, nýbrž pouhým popisem rozporuplného *statu quo*. Teoretické vysvětlení, které by zahrnovalo dvě rovnocenné a zároveň nekompatibilní deskripce jednoho (v našem případě *uměleckého*) faktu, diskvalifikuje sebe sama jako *teorii*. Srov. Stephen C. PEPPER, „The Root Metaphor Theory of Metaphysics.“ *Journal of Philosophy*, roč. 32, 1935, č. 14, s. 365–374; přeloženo jako Stephen C. PEPPER, „Teorie metafyziky založená na zdrojové metafoře.“ *Estetika*, roč. 44, 2006, č. 1–3, s. 35–45.

Estetickou koncepci lze (společně s Dziemidokem) vymezit v nejobecnější rovině následujícím způsobem: (1) „Hlavní funkcí umění je estetická funkce, která v posledku spočívá v poskytování specifických zkušeností (odlišných od zkušeností kognitivních, meta-

fyzických, morálních, náboženských a erotických).“ (2) „Faktory, které jsou konstitutivní pro umělecké dílo, jsou estetické kvality a hodnoty, jejichž existence je výsledkem kreativních schopností a zručnosti umělců, kteří vědí, jak zacházet s prostředky typickými pro konkrétní formu umění.“¹¹ Podle druhého bodu vymezení estetické koncepce umění je

11 DZIEMIDOK, „Controversy,“ s. 1.

existence estetických kvalit a hodnot výsledkem kreativních schopností a zručnosti umělců, kteří vědí, jak zacházet s prostředky *typickými* pro konkrétní formu umění. Pokud ale nedokážeme uvést jediný ospravedlnitelný důvod, proč vztahovat „zručnost a schopnost zacházet s prostředky typickými pro určitou formu umění“ výhradně k určitému „světem umění“ již přijatému médiu (či souboru médií), stává se nanejvýš žádoucí vysvětlit, jakým zásadním způsobem se kreativita „klasické avantgardy“ liší od uvedené „novoavantgardní“ kreativity. Práce s novými druhy médií, novými druhy materiálů a radikální vymezování se proti stávající tradici jsou vlastní přinejmenším i avantgardám počátku dvacátého století. Ovládnutí nových prostředků je v případě nových forem umění otázkou času, a jejich „typičnost“ je tudíž závislá na perspektivě, z níž celou věc reflektujeme. V tomto bodě tedy ostrý předěl mezi starým a novým uměním vést nelze.

Jestliže se nám nová avantgarda jeví být odlišnou kulturní formací než umění, jež by odpovídalo dvěma bodům vymezujícím estetickou koncepci, mohl by být hlavním rysem této odlišnosti pokus (přesněji řečeno záměr) – často explicitně formulovaný – estetickou koncepcí umění radikálně zpochybnit.

Viděno z pozice západního uměleckého kánonu, umění překračuje své hranice neustále. Do určité míry je každý nový umělecký směr, každá nová umělecká forma odlišnou kulturní formací, než je souhrn těch dosavadních. Samotný fakt překračování ustaveného systému forem (umění) nezpochybňuje – alespoň ne radikálně – estetickou koncepcí umění, neboť toto překračování je představitelné i v jejím rámci. Máloukterá oblast kulturní praxe vykazovala schopnost obnovovat svou vlastní kontinuitu na *novém* základě tak jako umění, aniž by to znamenalo rozchod s estetickou koncepcí, tzn. s koncepcí, která přisuzuje umělecké tvorbě i recepci jistou autonomii, přinejmenším ve smyslu jejich neredukovatelnosti na jejich čistě kognitivní, metafyzické, morální, náboženské, ekonomické či politické využití. Jsou potřeba hlubší důvody, které by potvrdily domněnku, že prostřednictvím velmi různorodého souboru uměleckých forem

„nové avantgardy“ byl tento útvar s proměnlivými hranicemi nazývaný umění překročen nadobro.

Pokud dochází k otřesu dřívějších jistot a přesvědčení – např. přesvědčení o tom, co je a co již není umění – lze očekávat, že se naše tvrzení zprvu opírají spíše o pocity a tušení. Nemíníme tím samozřejmě tušení a pocity jako cosi podružného, prchavého, nýbrž jako zdroj ještě nestabilizovaného a nekonkretizovaného pojetí skutečnosti. I tato „common-sensuální“ sféra naší evidence, jak by řekl Stephen C. Pepper, je zatížena určitými hypotézami a fragmenty dřívějších jistot, tedy i zlomky nejrůznějších teorií a proto-teorií. Situace, kdy se necháváme vést spíše tušením možného směru úvah, kdy je budoucí hypotéza ještě ve stavu zrodu, má své místo jak v teorii, tak v naší běžné nekritické představě o tom, jak se věci mají.

I v případě setkání s novou uměleckou formou máme co dělat s prostředky a možnostmi nám dosud neznámými, orientaci však neztrácíme *absolutně* – něčím jsou nám tyto formy povědomé. Navzdory patrným odlišnostem vstupujeme do prostoru takové formy kulturní produkce, jejíž status neudržuje ta či ona technika, typ materiálu apod., nýbrž několik charakteristických funkcí, ať už se jedná o funkci autorství, celku díla či jeho historického kontextu, atd. (Z tohoto pole dané dílo nadobro nevystupuje, ani když se pokouší uvedené funkce tematizovat či problematizovat – pokud bychom nepociťovali jejich alespoň negativní působnost, nebylo by zde zjevně co problematizovat.) Jinak řečeno, neztrácíme distinkci, která je v podstatné míře výsledkem aktualizace těchto funkcí, a podle níž by *toto mělo být umění*. Jedná se o záměrné výtvořky, které si žádají naše porozumění či interpretaci, které vyžadují aktivní účast, zaujetí pozornosti na úkor sledování ostatních, vzhledem k daným produktům vnějších záměrů a cílů. Zásadní problémem spočívá v tom, že *vypadají* více či méně *jinak*, než jsme zvyklí.¹²

¹² V některých případech může samozřejmě objekt ve smyslu fyzikálního nosiče zcela chybět. Vystává před námi prázdné místo, které by mělo být podle našeho očekávání „zaplněno“ nějakým konkrétním objektem. Do zjevnosti se tímto dostává to, co zpravidla zůstává neviditelné, tj. určitá funkce ovládající naši anticipaci či přímo konstrukci vizuálního (či imaginativně intendovaného) pole.

Odpovídají nám nové formy umění skutečně na obecnou či teoretickou otázku *Co je umění?* – jak se do omrzení opakuje v souvislosti s moderním a ještě více s konceptuálním uměním – a to navíc oním esencialistickým způsobem, jak předpokládá Greenbergův a nakonec i Dantův příběh? V čem by spočíval smysl kladení takovéto otázky – my přece již nějak víme, co je umění, jsme zpravidla zvyklí „konzumovat“ nejrůznější umělecké produkty, což bychom dělali stě-

ží, pokud bychom umění nerozuměli *jako* umění. Smysluplnější otázka, která vyvstává v situacích, kdy se setkáváme s takovými formami umění, jako jsou umělecké směry nové avantgardy, spíše zní: *Je toto ještě umění? Nebo lépe: Proč je tohle umění?*

Můžeme být zaujatí, fascinovaní nebo otrávení, či dokonce pobouření, stejně jako tomu bývá v případě nám známých uměleckých stylů, žánrů nebo forem. Tam ovšem tyto otázky obvykle nevystávají, neboť jsme měli možnost osvojit si konkrétní způsoby, jak se na takové objekty dívat, jak je poslouchat, jak reagovat na chyby. Vztahy mezi světem těchto uměleckých forem a „zbytkem světa“ jsou nám přinejmenším srozumitelné, ať už jsou z hlediska teorie pojímány jakkoli. Jsme schopni představit si možná zlepšení, víme, jak se *orientovat* ve světě spoluvytvářeném *těmito* uměleckými díly. Zčásti je tomu tak i proto, že svět *těchto* uměleckých děl má pro nás své ustálené kontury a my jsem schopni s notnou dávkou jistoty posuzovat nová díla vznikající v jeho rámci. K dispozici je nám po staletí se utvářející a tříbený slovník umělecké kritiky, ustavená síť kategorií, žánrů a stylů, které jsou na jedinou vzhledem k novým formám umění použitelné jenom velmi vzdáleně: jak máme mluvit o *originalitě*, je-li předmětem naší pozornosti něco tak neoriginálního, jako jsou (na pohled) běžné krabice od drátěnek na nádobí, jaké vidáme v supermarketu, jak ocenit *mistrovské zvládnutí techniky*, která spočívá v nahrnutí několika tun čediče, soli a bláta do spirálovitého útvaru na jezerním pobřeží, nebo jak hodnotit *sílu výrazu* něčeho, co je takřka celou svou „jevovou“ částí skryto pod zemí?

V případě nových forem umění se nacházíme na hranici známého a neznámého „světa“, a to hned ve dvojím smyslu. Tyto nové umělecké formy nedestabilizují pouze „svět umění“, nýbrž nepřimo i onen mimoumělecký „zbytek světa“. Tento „zbytek světa“ totiž známe v neopomenutelné míře prostřednictvím námi osvojených uměleckých forem, a v tomto případě nezáleží na tom, zda toto „prostředkování“ teoreticky pojímáme jako popis, akt exprese nebo spoluvytváření reality skrze jednu z jejích verzí. Pokud se rozostřují hranice po staletí ustavovaného uměleckého kánonu a my najednou ztrácíme jistotu v odpovědi na otázku, co je ještě uměleckým dílem a především *proč*, „zbytek reality“ nezůstává nedotčen.¹³

¹³ Naše pozice je zde na hony vzdálena imitační teorii, přisuzující uměleckému dílu vzhledem k realitě druhořadou roli, stejně jako takovým formám izolacionismu, jež kladou sféru umělecké tvorby i recepce do oblasti striktně oddělených či přímo protikladných žitému světu.

Za mnohem plausibilnější pokládáme hledisko, pregnantně vyjádřené například Nelsonem Goodmanem, podle něhož symbolické

systemy (mezi nimi i umění) *vytvářejí a přetvářejí* svět, v němž žijeme, resp. „přetvářejí svět prostřednictvím díla a díla prostřednictvím světa“**14**. Je zřejmé, že bez otřesu dřívějších jistot nemůže k jakémuko-

14 Nelson GOODMAN, *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia 2007, s. 185–186.

li přetváření či rekonfiguraci naší reality dojít. Dodejme, že ani Goodman, ani autor v mnohém odlišný, Paul Ricoeur, nemají žádné obavy označovat tento způsob „radikálního porozumění“ (*militant understanding*) za *estetický*.**15**

15 Srov. Paul RICOEUR, „The Function of Fiction in Shaping Reality.“ In: Mario J. VALDÉS (ed.), *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*. Toronto: Toronto University Press 1991, s. 117–135, s. 117.

Vrátíme-li se však o krok zpět, jaké způsoby řešení můžeme v oné destabilizované situaci zvolit? Především, ve chvíli, kdy ztrácíme jasné distinkce, nebo kdy naše dosavadní distinkce již nejsou uspokojivě aplikovatelné, stává se charakter našeho pocitu – mohli bychom říci charakter naší *zkušenosti* či *prožitku* – hlavním opěrným bodem, jenž ovlivňuje naši odpověď na otázku, *zdali* nebo *proč* je to, čemu jsme vystaveni, umění.**16**

16 Stručně řečeno nám ve chvíli, kdy ztrácíme jasné distinkce – resp. kdy ty distinkce, které máme, jsou jen zčásti aplikovatelné – nic jiného než pocit, dojem, souhrnně aplikace naší *zkušenosti* a výsledek této aplikace, nezbyvá.

Jako případ střetu dvou světů – starého a nového – popisuje setkání s novou uměleckou formou Stanley Cavell.**17** Na příkladu

17 Stanley CAVELL, „Aesthetic Problems of Modern Philosophy.“ In: *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University Press 1976, s. 73–96.

z časů „klasické avantgardy“ (setkání tonální a atonální hudby) ukazuje moment zmatení, který s sebou nová forma umění přináší. Vidíme, že se používají stejné nástroje, avšak s výsledkem, který zní natolik odlišně, že se neubráníme otázce: *Ale je to hudba?* Co slyšíme, je totiž natolik jiné, že veškerý jazyk spojený s tradiční hudbou začíná být poněkud nepatřičný – „nevíme, které posloupnosti jsou významné a které intervaly je třeba slyšet jako vytvářející řád“.**18** Co je však

18 *Ibid.*, s. 84.

podle Cavella důležitější, můžeme vidět hudebníka, který se o těchto věcech baví a zachází s nimi, *jako by* se jednalo o hudbu, a tehdy si můžeme uvědomit, že ačkoli je tento svět v určitých aspektech podobný, „je to nový svět a k tomu, abychom porozuměli novému světu,

je nezbytné soustředit se na jeho obyvatele“.19 Nevyhneme se, ales-

19 *Ibid.*

poň zpočátku, obvyklým důsledkům v podobě mimikry a předstírání, můžeme si však „sami sebe uvědomit *uvnitř* zkušenosti“ oněch nových děl. Najednou je sledujeme, pohybující se uvnitř nového světa, „a potom otázky, zda se jedná o hudbu, či nikoli, [...] budou [...] nikoli zodpovězeny nebo vyřešeny, spíše se vytratí, budou se zdát irelevantní,“ píše v polovině šedesátých let Cavell.20

20 *Ibid.*

Tváří v tvář objektu nám neznámé umělecké formy tedy vyvstává určitý druh problému, který se tímto ještě nestává striktně vzato *teoretickým* problémem. Abychom rozuměli či byli schopni porozumět nové formě umění, nemusíme být profesionálními teoretiky nebo se v ně příležitostně proměňovat. Pro svou problematickou povahu tato situace sice vyžaduje řešení, nicméně nikoli na úrovni teorie. Jednou z krajních variant takového řešení je *neřešení* problému, tzn. stažení se zpět do oblasti jistých, neproblematických představ o tom, co je a není umění, do oblasti, v níž se dostatečně orientujeme a která nám přináší očekávatelný druh uspokojení. V tomto předteoretickém stadiu řešení problematické situace se jedná o naprosto legitimní a pochopitelný krok. Riskujeme totiž nejen rozostření našich představ o hranicích samotného umění, ale i narušení orientace v mnohem širší oblasti reality, jejíž řád je uměním jako jednou z privilegovaných forem kulturní praxe významně spolukonstituován. Umění nemusí být, jak známo, jen oddělenou oblastí klidného spočinutí, naopak se v mnoha případech může dotknout bodů, jež drží či spínají celý náš žitý svět pohromadě, ať už jako příběh, který si (nejen) sami o sobě vyprávíme, nebo jako hodnotový systém, jež jsme si zvykli pokládat za samozřejmý.

Situace má však i pozitivní varianty řešení. Ty jsou založeny na stopách či momentech fragmentárních vhledů, na zachycení útržků intertextuálních souvislostí utvářejících se při kontaktu s dílem nebo i na pouhé závratí plynoucí z úžasu nad procesy, jež jsme *schopni* sledovat či vnímat, aniž bychom jim byli schopni dát nějakou konečnou formu.21 Jak píše Cavell, najednou se ocitáme uvnitř zkušenosti těchto děl, která jakoby pocházejí z jiného světa, než je ten náš, ze světa, kde se pojmem umění míní něco do značné míry odlišného. Výchozí konflikt pramenící z popisovaného střetu se postupně vytrá-

21 Pokud jde o diskutované umělecké směry druhé poloviny dvacátého století, je charakter takto vnímaných kvalit velmi vzdálen „základním perceptuálním gestaltům“ závěsného obrazu nebo tradiční instrumentálně-interpretační formě hudebního díla, včetně institucí s tímto typem produkce spjatých. Překračován je i ještě dnes široce přijímaný předpoklad, podle něhož *médiem* umění musí být něco umělého ve smyslu člověkem fyzicky formovaného či mentálně konstruovaného artefaktu. Umění přestává být závislé na souboru médií, jehož úctyhodná historie přispěla k postupné identifikaci tohoto souboru médií s uměním samotným. Překračování toho, co „může být“ uměním, však provází celé dějiny přinejmenším západního umění a jediný skutečně evidentní rozdíl je fakt, že překračování popisované jako rozdíl klasické a nové avantgardy je naší nepříliš vzdálenou minulostí. Možné zdůvodnění domněnky, podle níž je *tato* diskontinuita bodem, od kterého se tradiční umění a umění nové avantgardy rozdvouje do dvou odlišných kulturních formací, je tedy třeba teprve najít.

cí společně s tím, jak se učíme pohybovat v tomto prozatím fragmentárně exis tujícím prostoru. Na konci tohoto procesu jsme pak stále více schopni vidět či pojímat realitu skrze tuto novou formu umění, a rozumět jí tak novým způsobem.²² Pouze výchozí, pro vznik ce-

22 Tato „realita“ opět nezůstává světem, jenž se nachází „tam venku“, na nějž se skrze umělecké dílo pouze díváme a jenž by zůstával tímto procesem nedotčen. Naopak dochází zde k proměně či rekonfiguraci našeho pojmání reality, učíme se novým způsobem v této realitě žít, a v tomto smyslu tedy dochází k proměně žité reality.

lého procesu konstitutivní diference mizí. Dosahujeme opět rovnováhy s naším okolním prostředím, z které jsme byli neznámou formou čehosi důvěrně známého vyvedeni či vytrženi. Nezůstává nám ale po ruce žádný argument pro řešení původní problematické situace ani abstrahovatelný nástroj pro řešení budoucích problematických situací. Dosáhli jsme řešení a konzistence, nikoli však na úrovni teorie. Nakonec by nám ani případné teoreticky ospravedlněné tvrzení již k ničemu nebylo, naše situace se totiž změnila a problémy, jež jsou před námi, jsou generovány *současnou*, nikoli *minulou* situací. Náš současný svět stejně jako naše aktuální já jsou jiná než jejich minulé instance a s nimi se změnily i naše představy o tom, co je a co není možné považovat za umění. Cavell popisuje tento proces přijetí nové formy umění jako jeden z případů přizpůsobení se (*naturalizing ourselves*) nové formě života, novému světu, což činíme vždy – řečeno v duchu Wittgensteinovy pozdní filosofie – „když procházíme procesem, jímž se vracíme zpět k našim přirozeným formám života, vkládající naše duše zpět do našich těl“.²³

23 CAVELL, „Aesthetic Problems,“ s. 84.

Co tedy můžeme nyní říci o tvrzení, podle něhož došlo vznikem nových forem umění v druhé polovině minulého století k absolutnímu zpochybnění estetické koncepce umění? Především není sporu o tom, že k problematizaci dochází, a to jak na úrovni umělecké tvorby a recepce, tak na úrovni teorie. Může být dokonce zce-

la zřejmé, jak píše Suzi Gablik, že ačkoli rysy dnešní debaty připomínají mnoho debat v minulosti, je současný problém mnohem hlubší a širší, než jak se odráží ve starých filosofických debatách o povaze umění.²⁴ Stále se však jedná o problém, jak i těm nejradikálnějším

24 Suzi GABLIK, *Conversations before the End of Time. Dialogues on Art, Life & Spiritual Renewal*. Londýn: Thames and Hudson 1995, s. 269.

formám umění, jež se různými způsoby dostávají mimo hranice světa, z něhož vyšly, porozumět. A toto porozumění, jak jsme se pokusili popsat výše, není *primárně* úkolem teorie. Stejně jako teorie jsou totiž i umělecké formy nakonec způsobem rozumění světu, v němž žijeme, a ačkoli mají tyto způsoby – umění i teorie – mnoho společného, nejsou převoditelné jeden na druhý. Mohli bychom se totiž ptát, k čemu nám bude stará teorie jako „nástroj porozumění“ v prostředí, kde se ukazuje jako nefunkční. Ovšem, co v tuto chvíli *jako teoretické* potřebujeme, je adaptace tohoto nástroje, která mu navrátí funkčnost, popř. hledání nástroje jiného. Přesto umělecká tvorba nemusí na jeho nalezení čekat. Zvažme opačnou situaci, a to zveřejnění revoluční teoretické hypotézy. Existuje zde snad nějaká nezbytná vazba, která by vedla k posunu na poli umělecké tvorby? Fakt, že se tak *někdy* děje a nezávisle (či na základě odlišného typu uměleckých děl) formulované teoretické vhledy inspirují samotnou uměleckou produkci, neimplikuje totožnost obou rovin, pouze jejich protnutí.

Vraťme se však k roli, jakou může teorie hrát v situaci, jako je výše popisovaný střet starých a nových uměleckých forem. Na základě dosud řečeného dokonce vyvstává otázka, zda je vůbec teorie pro řešení těchto problémů potřeba. Zde je namístě poznamenat, že pouze v čase, kdy se hranice stávají nezřetelné, lze pochopit, proč je tolik energie vkládáno do jejich ověřování – a to velmi často nelze provést jinak než jejich překročením.²⁵ Něco takového ale nemůže z povahy

25 Lze se setkat s tvrzením, podle něhož je rozostřování hranic umění naopak důkazem jejich pádu do irelevance, a tedy opět jistou formou „konce umění“ v podobě, v jaké se ustavilo během posledních dvou či tří století. Je to jistě možné a není to důvod k slzám. Umění, jak jej známe, je historickým fenoménem, a jestliže někdy vzniklo, s největší pravděpodobností také zanikne. Pokud v tomto smyslu umění samo přispívá ke své vlastní zkáze, rozhodně se nemůže jednat o snahu zajistit si za cenu určité redukce prostředků jistou půdu pod nohama (Greenberg), ani o autoterapeutické prohlédnutí svého vlastního smyslu (Danto) – spíše naopak.

a zaměření své činnosti nikdy provádět teoretik, nýbrž pouze umělec, každý z nich totiž pracuje s odlišnými prostředky pojmání reality – a nemělo by nás zmást, že existují (či existovali) takoví jedinci, kteří v sobě spojují (spojovali) oba typy kulturní praxe. Tvorba uměleckých děl a jejich přijetí (či nepřijetí) jsou samy o sobě složité proce-

sy procházející výše popisovanými diskontinuitami a kritickými obdobími, nicméně nejsou v tomto ohledu striktně spjaty s teorií, jakkoli se proti teorii vymezují nebo „části určité teorie“ obsahují. Pokud by byly tyto procesy s teorií striktně spjaty, těžko by pro ni znamenaly hrozbu – bylo by tomu spíše naopak: ohrožením či dokonce diskvalifikací určité teoretické koncepce by bylo ohroženo i s ní *striktně spjaté* umění, což, jak dosvědčuje sám spor o povahu umění, zjevně neplatí. Umění je ve všech svých polohách neméně komplexní a rozsáhlý fenomén (či forma života), jako je teorie, a nemusí s ní spojovat svůj vlastní osud. Z hlediska umělecké tvorby by byla snaha o zpochybnění či potvrzení jakékoli teoretické koncepce chybně vytyčeným cílem.

Přesto se domníváme, že teze o úzkém sepětí teorie s uměleckou praxí nové avantgardy je do jisté míry oprávněná. Rovněž nelze popřít, že se někteří umělci vymezují přímo vůči určité, zpravidla velmi zběžně či úzce interpretované estetické koncepci umění. Ani v jednom případě však nejsou tyto fakty příčinou přímého ohrožení nejen estetické, nýbrž jakékoli koncepce. Jednou z nápadných charakteristik tvorby nové avantgardy je proliferační teorie v umělecké praxi, kdy příslušné teorie samotných umělců můžeme nalézt v „teoretických spisech, uměleckých manifestech, programových deklaracích a početných komentářích samotných umělců, učiněných nejen o jejich vlastních dílech, ale i o dílech ostatních umělců“. **26** Tuto skutečnost si lze

26 DZIEMIDOK, „Controversy,“ s. 5.

samozřejmě snadno ověřit, ale rozhodně z ní nutně neplyne závěr, že se teorie stává *náhradou* umělecké praxe.

Erwin Panofsky uvažuje v jednom ze svých textů z dvacátých let minulého století o různých významech a roli pojmu umělecké intence. **27** Tento pojem lze na určité rovině abstrakce chápat dvojím

27 Erwin PANOFSKY, „The Concept of Artistic Volition.“ *Critical Inquiry*, roč. 8, 1981, č. 1, s. 17–33, (pův. „Der Begriff des Kunstwillens“ (1920), přetištěno in: Erwin PANOFSKY, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Hessling 1964).

způsobem. První z nich se vztahuje k jeho (v první polovině dvacátého století) mnohokrát kritizovanému významu coby „individuálního stavu umělcovy psýché“ ztělesněnému v příslušném díle. Tyto psychologicky chápané intence – jsou-li pojímány jako nosný explanační nástroj – bychom měli být schopni odhalit v první řadě v díle samotném. Problém ovšem spočívá v tom, že toto dílo pak vysvětlujeme *na základě* těchto intencí. Dostáváme se tím do bludného kruhu, kdy nejenže se opíráme o nevykazatelné předpoklady, ale především „inter-

pretujeme umělecké dílo na základě vnímání, které je samo závislé na interpretaci díla“.²⁸ Druhé pojetí autorské intence se opírá o exis-

²⁸ *Ibid.*, s. 21.

tenci „písemných záznamů“ těch umělců, kteří své záměry artikulovali, lépe řečeno reflektovali a předložili v podobě programových tezí, esejů, úvah apod. Panofsky poukazuje na fakt, jenž by nás měl varovat před bezvýhradným přitakáním tomuto (vedle díla samotného) na první pohled „nejautentičtějšímu“ materiálu. Pozorujeme-li v dějinách umění, jak často se vědomá, intelektuálně formulovaná vůle tvůrců rozchází se skutečným směřováním a osudy příslušných děl, škol či uměleckých programů, není příliš důvodné předpokládat, že se v tomto ohledu něco radikálně změnilo.²⁹

²⁹ Srov. W. K. WIMSATT – M. C. BEARDSLEY, „The Intentional Fallacy.“ In: Joseph MARGOLIS (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia: Temple University Press 1978, s. 293–306.

Vůli či vědomý záměr lze podle Panofského směřovat pouze vůči tomu, co je nám známé, přesněji řečeno, čeho obsah lze zřetelně odlišit, co se svou povahou odlišuje od ostatních obsahů. V takovém případě vzniká sama možnost rozhodovat se či volit. „Vědomá prohlášení konkrétních uměleckých cílů – a tedy i určitého umělecko-teoretického názoru – jsou tudíž možná u těch umělců (a epoch), v nichž je probuzena *určitou rozhodující zkušeností* přinejmenším jedna latentní tendence protikladná k původnímu tvůrčímu směřování [*the original creative urge*]. Umělec je vystaven nutnosti rozlišovat, hodnotit a rozhodovat se až ve chvíli, kdy jedna tvůrčí možnost v jeho mysli osvětluje druhou. Proto teoretizoval Dürer a nikoli Grünewald, Poussin a nikoli Velázquez, Mengs, avšak nikoli Fragonard. Proto teoretizovala renesance a nikoli středověk, proto teoretizoval helénismus a nikoli doba Feidiiova a Polygnótova,“ píše Panofsky.³⁰

³⁰ PANOFSKÝ, „*Concept*“ (kurziva O. D.). Panofsky zdůrazňuje, že tyto úvahy platí na teoretizování o umění, nikoli na teorii v rámci umělecké praxe (učení o perspektivě, zobrazení pohybu, proporci apod.). Ta je samozřejmě představitelná v jakémkoli období.

Domníváme se, že Panofského reflexe tohoto dějinného aspektu okolností umělecké tvorby je adekvátnějším, protože méně rozporným a obsažnějším vysvětlením situace, která je předmětem sporu o estetickou povahu umění, než je populární teze o nahrazení umělecké praxe teorií. Pokud by tomu tak bylo, potom je evidentně narůstající počet teoretizujících umělců spíše symptomem období, které ztratilo víru v možnost jedné velké sjednocující teorie, než jednou z jeho příčin. Ex-

ploze nové avantgardy přichází, jak píše Stefan Morawski, „až v padesátých letech, kdy se radikální civilizační proměny staly všeobecně zřejmé“.³¹ V důsledku více či méně radikálních historických proměn situ-

31 MORAWSKI, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, s. 218.

ace, v níž se západní civilizace či kultura nachází, řeší každá avantgarda svá vlastní historická dilemata, jak píše na jiném místě Morawski.³²

32 *Ibid.*, s. 275.

Potom je ale třeba hledat klíčový rozdíl obou dosud diskutovaných uměleckých formací v otázkách, které obě avantgardy řeší, a nikoli, jak se to v převážné míře činí, pouhým srovnáním jevové stránky jejich výtvorů, tzn. pouhým srovnáním řešení oněch odlišných otázek. Jedině tak si lze za klíčovým tvrzením, podle něhož je hlavním důvodem odlišnosti nové avantgardy její úsilí o „zpochybnění estetické koncepce umění“, představit něco jiného než pouze další z variant pseudoargumentu poukazujícího na splnutí umělecké praxe s teorií.

II.

Jak stručně popsat dilema avantgardního umělce z počátku minulého století? Tuto situaci lze charakterizovat dvojím způsobem: za první, jako tvůrce i ztělesnění určitého typu hodnoty je umělec dědicem určitých předpokladů výkonu svého řemesla. Tyto předpoklady – v případě malířství se může jednat o lineární perspektivu, stylové ztvárnění, rámeček, formát, médium, místo výstavy atd.³³ – jej spojují se

33 Podobné předpoklady by bylo možné formulovat pro všechny umělecké druhy spadající do „moderního systému umění“, pro hudbu, literaturu, architekturu atd.

zavedenými či klasickými mody reprezentace. Za druhé, tyto mody jsou jako všeobecně (tzn. tvůrce i publikem) sdílené symbolické systémy stále více pohlcovány mnohem efektivnějšími, protože výkonnějšími, rapidně se rozvíjejícími typy masové produkce. Dilema se stále více vyhrocuje: buď se pokoušet zpochybnit ony v této době neporušitelné předpoklady umělecké praxe, radikálně revidovat možnosti a prostředky svého řemesla, nebo se tváří v tvář civilizačním a technologickým změnám smířit s marností svého údělu a v lepším případě přežívat jako připomínka starých časů (v horším pak fungovat jako

nástroj produkce snadno srozumitelných, „křčovitých“ symbolů v „cí-
zích“ službách).

Antinomická situace avantgardního umělce – alespoň v jeho „klasické“ verzi – spočívá v přijetí kritického hlediska, kdy se snaží za-
chránit tradici či „kulturu“, jejíž se cítí být součástí, proti ní samé.
V tomto střetu dvou či více možných směřování začíná být žádoucí,
či dokonce nezbytné, jak bylo již řečeno výše, formulovat konkrétní
směr v podobě programatických prohlášení, teoretických reflexí, spo-
lečných manifestů atd. Avšak až postupně avantgardní umělec zjišťuje,
že je *schopen* díla, jež unikají klasickým, legitimním modům konstruk-
ce, nejen vytvářet, ale zároveň je poté prosadit v rámci světa, jemuž se
svou činností logicky vzdaluje, ale jehož se stále cítí být členem.**34**

34 Srov. Jean-François LYOTARD, *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann & synové 2002, s. 62–66.

Z našeho hlediska se nám předpoklady výkonu např. malíř-
ského řemesla, zpochybněné „klasickou avantgardou“, mohou jevit
jako kontingentní. Na rozdíl od našich nedávných předků jsme totiž
schopni představit si umělecká díla postrádající tyto rysy nebo umě-
lecká díla vycházející z jiných předpokladů a obsahující rysy napros-
to odlišné. Ve srovnání s tím lze podle Morawského formulovat jako
onu dějinnou otázku nové avantgardy problematizaci samotného „es-
tetickeho jádra (tzn. paradigmatickeho pole) umění“.**35** Co to zname-

35 MORAWSKI, *Na zakrećie*, s. 189–190. Za povšimnutí stojí, že Morawski skutečně mluví
o „estetickém jádru“ a o „paradigmatickém poli“ *umění*, nikoli estetické teorie. Jedná se o dvě zcela odlišné
roviny významu, což ovšem neznamená, že narušení jedné nemá žádný vliv na druhou (viz níže).

ná? Rozhodně ne opozici vůči nějaké teoretické koncepci, dokonce ne
ani vůči tzv. „estetice krásna“, ostatně s tou se úspěšně vypořádala již
avantgarda „klasická“. Abychom vystopovali možnou odlišnost nové
avantgardy, musíme se pokusit její vlastní dilema, její konstitutivní
otázku konkretizovat.

Jak uchovat ducha avantgardy, jsou-li jí dobytá území, výsledky
jejího snažení, nakonec přijata světem umění, kdy daní za tento úspěch
je anulování konstitutivního sporu s tímto světem? Logika avantgard-
ního úsilí velí pokračovat dále vpřed, avšak akcelerací tohoto pohybu
se vše velmi komplikuje. Prosazením se tohoto novátorského impera-
tivu se muzea začínají plnit stále novým a novým materiálem a stávají
se prostorem, v němž se mísí realistické umění se surrealistickým, kon-
ceptuální s abstraktním atd. Tento prostor se zdá být schopný pojmout
cokoli, sám pojem inovace postupně ztrácí svůj smysl – a stejně tak se
zpochybňuje i původní program avantgardismu: Má ještě smysl v tomto

eklektickém prostředí revidovat a rozšiřovat hranice či předpoklady daného uměleckého média? Zpochybnění konstitutivního problému klasické avantgardy bychom mohli vyjádřit jako jeho umocnění, tzn. jako revidování či zásadní zvážení smyslu další „revize možností a prostředků umělecké tvorby“. Dialektické napětí nezbytné pro přežití ducha avantgardy se navíc vytrácí souběžně s bytněním či expanzí příslušných výstavních, veletržních prostor, jimž tak začíná panovat „duch“ zcela jiný.³⁶ Zdá se, že jediné dilema, které zůstává hodno avantgard-

36 Srov. LYOTARD, *Návrat*, s. 66–67.

ního svědomí, se váže k samotné existenci a působení instituce nazývané umění. Vlastní či autonomní pohyb tak dovádí avantgardního umělce k povinnosti klást si otázku: „Je umění ještě potřeba a proč?“³⁷ Takové zpochybnění je pak ve srovnání s avantgardou prvních tří deseti-

37 MORAWSKI, *Na zakřecie*, s. 275.

letí minulého století na „nové avantgardě“ skutečně nové. Robert Smithson, jedna z klíčových postav nového umění šedesátých a počátku sedmdesátých let, reflektuje tuto skutečnost mnohem výmluvněji: „Mluví o dialektice, která hledá svět mimo kulturní uvěznění. Nezajímají mě umělecká díla, která ukazují ‚proces‘ v metafyzickém rámci neutrální místnosti. V tomto druhu behaviorální hry neexistuje žádná svoboda. Umělec chovající se jako krysa B. F. Skinnera, vykonávající jeho ‚špinavé‘ malé triky, je něčím, čemu bychom se měli vyhnout. Uvězněné procesy nejsou vůbec žádnými procesy. Bylo by lepší toto uvěznění odhalit než dále vytvářet iluzi svobody.“³⁸

³⁸ Robert SMITHSON, „Cultural Confinement.“ In: Jack FLAM (ed.), *Collected Writings of Robert Smithson*. Druhé, rozšířené vydání. Los Angeles – Berkeley: University of California Press 1996, s. 154–156, s. 155.

Toto narušení nedotknutelnosti a samozřejmosti dlouhodobě ustavované instituce západního umění s sebou přináší na jedné straně výše popisovaná ohrožení, na druhé straně však s sebou nese i narušení určitých nezpochybnovaných privilegií, která se týkají nejen některých tradičních uměleckých forem, ale umění jako takového. V obojím smyslu to znamená nejen ohrožení již ustavené praxe, ale i otevření prostoru pro nové, dříve nepředstavitelné formy umění na jedné straně a uvolnění hegemonie *uměleckého* estetického paradigmatického objektu estetického zkoumání, a to ve prospěch vnímavosti k mimouměleckým, např. přírodním estetickým jevům na straně druhé. Úvahy o konci umění nebo o vykročení ze světa umění u sa-

motných umělců samozřejmě neznamenají konec umění – alespoň nakolik jsme z naší pozice schopni říci. Očekávatelným důsledkem prosadivších se řešení nové avantgardy je ale určitá modifikace, transformace (významu) umění jako celku. Představa koexistence dvou radikálně odlišných a vzájemně mimoběžných typů umění „pod jednou střechou“ nevyjasněného, přesto však zastřešujícího pojmu (*umění*) nebere zřetel na to (nebo přinejmenším nespecifikuje), co by mohlo být na nové avantgardě skutečně nové, tzn. vyhýbá se její konstituivní otázce.

V této souvislosti pak může teorie hrát skutečně významnou roli, a to jak v negativním, tak v pozitivním smyslu. Jak jsme již naznačili výše, umělecká tradice významně spoluurčuje naši kulturní identitu, která se tím, že spolukonstituuje, „kdo jsme“, resp. že stabilizuje jemnější síť hodnot a norem, stává sama o sobě hodnotou. To je však pouze jedna strana mince. Tento kánon se ze stejných důvodů může stát vylučujícím a v některých projevech asimilačním faktorem, a to jak k projevům toho, co se nachází vně takto definované kulturní identity, tak k „neidentickým“ projevům v rámci dané kultury. Paul Crowther rozlišuje v poli kultury *dvě osy normativity*, z nichž první spočívá na faktorech pomáhajících nám rozlišit (a zpravidla povýšit) umění od (nad) ostatní kulturní praxe, zatímco druhá osa spočívá v kritériích, která zakládají možnost činit distinkce ohledně hodnoty jednotlivých uměleckých děl.³⁹

³⁹ Paul CROWTHER, *Defining Art, Creating the Canon. Artistic Value in an Era of Doubt*. Oxford: Clarendon Press 2007, s. 15–17.

Podle Crowthera dále existují dvě formy exkluzionismu či vylučování. První je explicitní a otevřeně prosazuje nadřazenost jedné kulturní skupiny nad ostatními, popř. vylučuje určité skupiny z plné účasti na společenském dění nebo vyžaduje, aby se taková skupina, chce-li na tomto dění participovat, vzdala své identity ve prospěch vládnoucí kultury.⁴⁰ Tato forma vylučování je obecně (až na výjimky)

⁴⁰ *Ibid.*

zavrhována. Druhá, záladnější forma vylučování má tacitní, zamlčený charakter, je mnohem více vtělena do běžných, existujících a obecně uznávaných institucí a v podstatě spočívá v popření normativního, hodnotového charakteru oné první osy normativity. V tomto smyslu jsou pak určité hodnoty představovány jako samozřejmé, přirozené, nedotknutelné, nezpochybnitelné, nerevidovatelné – jednoduše

jako samozřejmé a mimo vši pochybnost evidentní fakty. Je nasnadě, že ve smyslu tohoto představování určitých faktů coby samozřejmých jednotek evidence může teoretická disciplína sehrát výrazně negativní roli, a stát se tak legitimizující *praxí* kulturního vylučování. Taková teorie však nutně selhává pro svou dogmaticnost, resp. pro uzavřenost vůči možnosti své vlastní falzifikace. Pokud se teorie dostává tímto způsobem do služeb stávajících institucí uměleckého světa, je pochopitelné, že vyvolává u těch, kterých se to dotýká především, odpor. Z hlediska umělecké tvorby je potom zcela legitimní zpochybňovat mj. takovou formu „teoretického“ vylučování, nicméně ani v tomto případě nelze tato normativní selhání některých teorií ztotožnit s tím, co bylo výše označeno jako estetická koncepce umění.

K normativnímu excesu dochází tehdy, je-li určitá, světu umění předložená nová forma umění klasifikována jako neumělecká pouze proto, že je z hlediska dané teorie obtížně vysvětlitelná. Teorie se nemůže vzdát úkolu vymezit určitý typ faktu, např. vymezení toho, co odlišuje umění od neumění. Jedná-li se pak o estetickou teorii jako součást estetické koncepce umění, potom se konsekventně nemůže vyhnout úkolu odlišit umělecké estetické od estetického neuměleckého nebo estetického od neestetického. Tento úkol by ovšem neměl vést k zastření *hypotetické*, tzn. falzifikovatelné a korigovatelné povahy takových distinkcí.⁴¹

⁴¹ Za přečtení tohoto textu a řadu důležitých připomínek a podnětů děkuji Jakubu Stejskalovi. Za připomínky k první verzi tohoto textu pak děkuji prof. Vlastimilu Zuskoví.