
Recenzní studie

Pavel Zahrádka (ed.): Estetika na přelomu milénia¹

Denis Ciporanov —

Filozofická fakulta Jihočeské univerzity, České Budějovice

Úvod

Estetika je ve srovnání s dalšími filosofickými disciplínami oborem relativně velmi mladým. Zatímco se identita některých dalších oborů (mnohdy ještě mladších, než je estetika) zakládá na solidní vazbě s konkrétními a dobře etablovanými filosofickými disciplínami, moderní, tzn. institucionálně emancipovaná, estetika se podle Kendala Waltona o žádnou takovou jistotu opřít nemůže. V jejím případě totiž běží o mezioborový podnik, napájený z více pramenů tradičních filosofických disciplín (epistemologie, metafyzika, filosofie jazyka a mysli), navíc epizodicky posilovaný dalšími interdisciplinárními kooperacemi (sémiologie, sociologie, psychologie, přírodní vědy, atp.), které ji v některých fázích mateřské filosofii dokonce značně vzdálily, třebaže se její povaze nikdy zcela neodrodila. Ke konstitutivním problémům estetiky proto stále patří hledání a obhajování své vlastní identity mezi ostatními takzvaně „dospělými“ disciplínami.² Kdykoliv proto použijeme termínu estetika mimo zřejmý dohodnutý úzus, předpokládá se, že upřesníme, co užitím tohoto pojmu *konkrétně* rozumíme. Tento nárok neztrácí své opodstatnění ani v případě, ve kterém omezíme sémantický rozsah pojmu estetika přívlastkem „současná“. Ačkoliv by doslovnou interpretaci hyperboly srovnávající počet definic estetiky s počtem existujících estetik bylo po takovém omezení rozsahu významu patrně nutno vyložit buď jako čirou nedotčenost, nebo (pravděpodobněji) jako výraz předpojatosti, máme stále

1 Zahrádka, P. (ed.), *Estetika na přelomu milénia*. Přel. kol. překl. Brno, Barrister & Principal 2010. 488 s.

2 Srv. Walton, K. L., *Aesthetics – What? Why? and Wherefore?* *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65, 2007, No. 2, s. 147-161.

dostatek možností, se kterou z pestré škály nabízejících se škol, problémů a přístupů estetiku ztotozníme.

Sestavení reprezentativní překladové antologie *Estetika na přelomu milénia*, která přináší soubor komentovaných překladů významných estetických studií z konce 20. století a počátku 21. století, můžeme chápat též jako konkrétní odpověď na výše vznesenou otázku. Uvážíme-li mezery v oblasti české estetické překladové literatury, pak na obhajobu samotného smyslu takového podniku jistě není třeba ztrácet mnoho slov. Užitečné oborové příručky tohoto typu tvoří ve většině zemí s rozvinutou a historickými okolnostmi nepřetrženou filosofickou tradicí standardní studijní a vědecký materiál, v našem prostředí pak každý takový počín bude ještě delší dobu možné pokládat za iniciační.

Cílem následujícího textu je antologii, jejímž editorem je Pavel Zahrádka, podrobněji představit a pokusit se zhodnotit, jaký konkrétní obraz současné estetiky – z hlediska tematické skladby, zastoupení i proporcionality jednotlivých témat – podává. Nejprve se stručně seznámíme s obsahem a strukturou této antologie, v druhé části naší recenzní studie pak připojíme komentář k několika vybraným tematickým sekcím a na závěr se pokusíme zformulovat stručné zhodnocení celé publikace.

Čtenáře obeznámeného s analogickými zahraničními sborníky základní rozvrh Zahrádkovy antologie patrně příliš nepřekvapí. Výbor tvoří devět tematických oddílů. Každé téma zastoupené v dané sekci reprezentují dvě překladové stati, vždy uvedené původní studií, která čtenáře seznamuje se základními pojmy, klíčovými otázkami i dominantními přístupy k jejich pojednání. Pavel Zahrádka přizval k práci na antologii skupinu odborníků, jejíž jádro, tvořené týmem akademicky činných specialistů z České republiky, doplňuje několik zahraničních odborníků. Výbor textů rámuje z jedné strany editorův úvodní komentář, z druhé pak oddíl obsahující užitečné informace o bibliografii překladů a odborné biografii autorského týmu. Čtenář též uvítá anotované seznamy vybrané relevantní literatury, jež jsou zařazeny za každou původní studii.

Kvůli výše zmíněnému nedostatku podobných překladových výborů v našem prostředí je třeba se pro srovnání obrátit především k estetickým antologiím z oblasti angloamerické (převážně) analytické estetiky; je to ostatně právě tato tradice, ke které se skladbou i výběrem textů Zahrádkaova publikace ve své podstatné části sama hlásí. Jak jsme již uvedli, v tomto ohledu tvoří většina zastoupených témat standardní součást analogických sborníků a jejich volba nemůže být pro zainteresovaného čtenáře větším překvapením. Výběr umožňuje seznámit se s otázkami, které jsou základem moderních systematických dějin oboru (definice, hodnota a ontologie umění), dále s otázkami představujícími konkrétní témata či manifestují-

cími specifické přístupy (falzum, vysoké a nízké umění, sociálně kritická estetika), jakož i s tématy, která se předmětem soustředěné filosofické debaty stávají až v současnosti či v nedávné minulosti (copyright, environment, gender).

Podívejme se tedy nyní ve stručnosti na jednotlivá témata zastoupená ve výboru. Jak jsme předznamenalí výše, antologie je rozvržena do devíti kapitol. První tři tematické oddíly pojednávají o definici, ontologii a hodnocení umění. Otázky typu „Co je umělecké dílo a jak se odlišuje od běžných věcí“? či „Jakými možnými způsoby existují díla odlišných médií a co tvoří (distinktivní) podstatu jejich ceněné hodnoty?“ patří mezi konstitutivní systematická témata filosofické estetiky. Vzhledem k tomu, že se právě na tyto tři úvodní tematické oddíly níže zaměříme podrobněji, nebudeme je na tomto místě konkrétně představovat.

Problematika falza a falzifikace, která je tématem *čtvrté kapitoly*, vyvolává mnoho atraktivních otázek (technické aspekty padělatelství, techniky jeho odhalování, ekonomický a trestně-právní rozměr padělatelství). Úvodní poučená studie Štěpána Kubalíka se však soustředí jen na ty z nich, které jsou relevantní právě z hlediska filosofické estetiky. Mezi takové otázky např. patří: „Proč je pro nás originál hodnotnější než padělek, byť bychom nebyli schopni mezi nimi rozlišit na základě pouhého pohledu?“ či „Z jakého důvodu by měl mít dokonalý padělek menší hodnotu, pokud je chopen suplovat tytéž funkce jako padělaný originál?“ Konkrétní pojednání právě takových otázek ilustrují dva Kubalíkovy studii následující texty. První z nich, stať Arthura Koestlera, se pokouší na zmíněné otázky odpovědět z formalistického stanoviska, které ztotožňuje hodnotu díla jakožto díla uměleckého s jeho estetickou funkcí (nesenou jeho formálními kvalitami). V takové interpretaci se ovšem dokonalý padělek nemůže *esteticky* lišit od originálu, a jelikož je nepůvodnost estetické podstatě díla vnější, nijak nesnižuje jeho estetickou hodnotu. Náš rozdílný postoj k originálu a padělku pak není podle Koestlera motivován esteticky, nýbrž spíše ekonomicky. Povahu alternativ k takovému *akontextuálnímu* formalistickému pojetí umožňuje zvažovat jejich přehledná rekapitulace v Kubalíkově úvodní studii. Východisko mezi estetickým formalismem a kontextualismem v otázce hodnoty pak reprezentuje přístup Tomáše Kulky. Ten problém hodnoty falza ve vztahu k hodnotě originálu uchopil prostřednictvím původní teorie hodnotového dualismu, která často monoliticky interpretovanou hodnotu umění štěpí na její dvě konstitutivní složky: hodnotu uměleckou a hodnotu estetickou. Řešení klíčového problému je při použití takového nástroje následující: dokonalý padělek má stejnou *estetickou* hodnotu jako originál, postrádá ovšem jakoukoliv *hodnotu* uměleckou. Ta se totiž rovná míře produktivně využitelné originality, která je v případě padělku nulová.

V *pátém tematickém bloku* je prostor věnován otázce rozlišení mezi vysokým a populárním, respektive masovým uměním. Podstatná otázka, kterou výběr textů dobře demonstruje, zní následovně: „Je distinkce mezi vysokým a nízkým ukotvena ve struktuře objektů, nebo je kontextuální, vztahovou veličinou?“ Svým komentářem tuto sekci otevírá editor Pavel Zahrádka, který problematizuje především samotnou relevanci tohoto rozlišení v současné podobě kultury. Po zvážení všech tradičních faktorů, které jednotliví teoretikové uvádějí při charakteristice faktické odlišnosti populárního umění a mezi nimiž se nejčastěji skloňuje jeho parazitismus na vysokém umění, dominance ekonomického zřetele při jeho tvorbě, kolektivní a mechanický proces jeho tvorby (oproti intuitivní práci autonomního génia), zjednodušující obraz světa a apel na triviální emoce, podpora pasivity a nekritického vnímání a hodnocení, se Zahrádka přiklání k odmítnutí přežitého, výše zmíněnými aspekty tvořeného modelu hierarchické kultury. Výběr následných textů pak čtenáři umožňuje seznámení se dvěma vyhraněnými pozicemi v otázce situování dotčeného rozlišení. Podle Davida Novitze již není možné dále hledat reálný demarkační rys mezi nízkým a vysokým ve strukturálních či esenciálních vlastnostech produktů masového umění. Argumentuje tak pro nemožnost principiálního rozlišení (a tudíž neudržitelnost esenciální klasifikace) jak na formální, tak i afektivní rovině. Rozdíl mezi oběma doménami ovšem podle Novitze ani po takovém konstatování samozřejmě nemizí. Tohoto dělení se reálně užívá, avšak čistě z důvodu sociálně funkčního: pomáhá vyznačit hranice společenských tříd. Zárodky sociální stratifikace, které jsou příčinou sortýrování umění na vysoké a nízké, je třeba hledat v nárůstu střední třídy určené ekonomickým kapitálem, která vysoké – autonomní, bezzájmové a domněle apolitické – umění užívá jako důležitou a spolehlivou pojistku udržení svého statusu. S Novitzovou kontextualistickou interpretací podporující přesvědčení, že masové umění není definovatelné pomocí nutných a postačujících podmínek, přímo polemizuje Noël Carroll, podle nějž identifikovatelné „konstrukční vlastnosti“, které masové umění definují, existují. Ostatně, nebýt těchto vlastností, podle čeho by vedla hranice mezi nízkým a vysokým uměním? A co by pak mělo být nositelem onoho ideologického zneužití? Značný prostor věnuje Carroll terminologickému zpřesnění, které má ukázat, že je vhodnější operovat namísto výrazu populární umění s termínem umění masové. To – na rozdíl od (ahistorického) populárního umění, které lze podle Carrollova stopovat ve všech kulturních obdobích – charakterizuje specifická produkce, již umožnily až moderní průmyslové technologie. Masové umění se tedy Carrollovi jeví jako poddruh umění populárního, který je definován právě možnostmi jeho šíření prostřednictvím masových médií. Toto je jeho základní vlastnost, která spolu s dalšími dvěma nutnými (strukturními či inherentními) vlastnostmi masového umění (být

jedním z druhů umění a konstruovat jednoduše přístupná poselství) vytváří postačující rysy definice, kterou Carroll nabízí ke zvážení.

Šestá sekce je věnovaná vztahu mezi uměním, ideologií a estetikou. Základní okruh problémů s ním spojených lze vyjádřit dvěma otázkami: „Do jaké míry a v jaké podobě slouží umění, respektive estetika, jejíhož diskursu je umění produktem, ideologickým (politickým) potřebám?“ a „Jaké jsou formy této funkce umění?“ V úvodní studii zkoumá Jakub Stejskal významové varianty samotného pojmu ideologie, koncept ideologičnosti umění a jeho manipulativní potenciál a také kritiku ideologičnosti ze dvou pozic politického spektra: levicové kritiky té role umění, jež afirmuje sociální řád, a pravicové podezíravosti vůči rozvratné moci umění destabilizovat řád konzervativních hodnot. Základní otázka, kterou mimo jiné Stejskal klade, zní: „Je vůbec možné vystoupit z ideologie a kriticky ji nahlédnout z pozice Božího oka, nebo se každý pokus o její kritiku sám též nevyhnutelně jeví jako ideologický?“ Největšího prostoru se pak dostává reflexi tzv. kulturního pesimismu evropské levice, který se prostřednictvím Marxova pojmu ideologie pokouší demaskovat institucionální a ideové struktury kapitalistické moci (frankfurtská škola). Stejskal sleduje nejradikálnější vyjádření „kulturního pesimismu“, který odhaluje skrytou „interpelační moc kultury“ – její podíl na vřazování do symbolického řádu (na němž participuje i umění), v jehož rámci se vstípený (vědomě vrstvou ovladatelů nebo nevědomě prostřednictvím kulturních habitů) obraz reality jeví jako „bezprostřední“. Terry Eagleton, který se primárně věnuje tématu estetizace moci, nabízí ve svém článku radikální dekonstruktivní interpretaci estetika jako (ideologické) síly stvrzující hegemonii vládnoucích, která transformuje iritující nutnost podřítit se zákonu a povinnosti v princip spontánně přijatého konsensu. V tomto kontextu tedy autor rozumí výrazu „estetika“ nikoliv jako termínu synonymnímu s filosofií umění, nýbrž právě jako prostředku, jenž umožňuje maskovat struktury moci vládnoucí třídy (buržoazie), která skrze přirozenost estetické atrakce a odporu (příjemné a nepříjemné) účinně zakrývá svou tyranskou moc (nutné a zbytné). V závěru článku je však estetika představeno i z jiné strany: nikoliv pouze jako prostředek politické hegemonie a „imaginární útěchy buržoazie“, nýbrž též jako diskurs utopické kritiky buržoazního řádu, nesené „přirozeným soucitem“. Tento soucit se, jakožto „součást přirozenosti těla“, nachází mimo dosah vlády rozumu a je vyjádřen mimo jiné v konceptu nezainteresovanosti (v britské empirické filosofii asociovaným s morálním i estetickým soudem) jakožto procesu uzávorkování vlastních egoistických zájmů ve prospěch zájmu druhého či celku. Stať Jacquesa Ranciéra tematizuje hluboký rozpor mezi autonomií a heteronomií umění, jenž se vyjadřuje v rozličných modelech a podobách vztahu mezi uměním a životem. Estetický režim umění je tím, co může čelit dvěma možným scénářům konce umění,

jež předpokládají, že se umění buď rozplyne v životě, anebo život v umění. Z Rancièrovy analýzy mimo jiné plyne, že sice není možné izolovat umění od politiky, ale nelze ani propadnout iluzi, že umění může politické přísliby bezezbytku naplnit.

Sedmý tematický oddíl seznamuje čtenáře s problematikou vztahu umění a autorského práva. Úvodní studie Eberharda Ortlanda osvětluje důvody, kvůli kterým nese téma copyrightu v současnosti též filosofickou relevanci a v poslední době si stále častěji nachází cestu do diskusí filosofické estetiky. Autor dokládá, proč a jakým způsobem problémy spjaté s autorským právem přesahují úzce ekonomické podmínky existence umění ve veřejném prostoru a promítají se do více úrovní „superstruktury“ současného artworldu. Navíc, copyright dnes není pouze předmětem filosofické reflexe, nýbrž i reflexe umělecké, která jej činí nosným tématem konkrétních uměleckých realizací. V další části své studie autor sleduje historické okolnosti vývoje pojetí autorského práva – od copyrightu jako práva tržního řádu přes jeho postupné rozšiřování až do jeho recentní (stále tvárné) podoby. Jako zajímavá a pro část současné umělecké tvorby postavené na tzv. postprodukci³ i klíčová se ukazuje nutnost konceptuálního rozlišení mezi kreativním převzetím díla a protiprávním zneužitím cizího vlastnictví, které se stále vzpírá jak jasněmu teoretickému uchopení, tak i konkrétnímu právnímu ukotvení. Druhý zařazený text Marie Reicherové zkoumá ontologický rozměr tématu autorského práva a zákona a usiluje o precizní pojmovou analýzu, která by explikovala některé ontologické předpoklady, jež se významně, byť často spíše implicitně promítají do řešení autorskoprávních kauz. Posledním příspěvkem, který v antologii reprezentuje téma autorského práva, je text Marka Rose, jenž se na základě detailního rozboru konkrétní soudní pře o porušení autorského práva zamýšlí nad rolí autorství a klade si otázku, v jakých ohledech vstupují otázky estetické hodnoty do procesu právního posuzování prohrěšků proti autorskému právu.

Osmý oddíl věnovaný environmentální estetice, v současnosti progresivně se rozvíjející oblasti estetického studia, které je „dědicem starších koncepcí estetiky přírody“, tvoří dva texty „otců oboru“ Allena Carlsona a Malcoma Budda, jež se věnují klíčové otázce specifičnosti estetického oceňování přírody – ještě poměrně nedávno (analytickou estetikou) ignorovaného, přitom však nesporně bohatého a podstatného zkušenostního pole. Úvodní studie Ondřeje Dadejika nabízí koncizní, srozumitelný a poučený komentář okolností, jež provázejí znovuoživený zájem o přírodu z estetického hlediska, a uvádí čtenáře do základních pojmů disciplíny (environment a jeho druhy – co do typu i rozsahu, přírodní versus kulturní, tematizace vztahu vzájemné

3 Bourriaud, N., *Postprodukce*. Přel. P. Turek. Praha, Tranzit 2004.

podmíněnosti zkušenosti s přírodou a s uměním), jakož i do klíčových otázek environmentální estetiky (např. povaha estetické zkušenosti různých typů environmentu a její odlišnost od zkušenosti a estetického souzení v umění). Autor tak dokazuje důležitost i nespornou zajímavost znovuoživení zájmu o toto zkušenostní pole, které bylo v předchozí době z více důvodů odsunuto na periferii teoretického zájmu.

Poslední, *devátá kapitola* je věnována feministické estetice. Indikuje možné výtěžky, které přináší genderové hledisko přenesené do oblastí umělecké produkce, recepce a teorie. Ukazuje, že genderové rozdíly lze zkoumat jak z hlediska objektu umělecké tvorby (umělecký obraz muže a ženy), tak i z hlediska subjektu (role a postavení pohlaví v umělecké tvorbě). Zdenka Kalnická, která se ujala role zasvěceného průvodce, představuje ve své úvodní studii základní pojmy genderových studií i důležitá pojmová rozlišení plynoucí z projekce genderového přístupu do oblasti estetiky a obecné teorie kultury (ženské a feministické umění), jakož i iniciační otázky a témata provázející zrod feministické reflexe i produkce umění. Připojuje též přehled typologie feministických přístupů a rovněž kapitolu věnovanou situaci genderového přístupu v České republice. Z textů, které reprezentují tento směr estetických zkoumání, editor vybral nejprve kapitolu knihy Johna Bergera, který tematizuje rozličné formy asymetrie ve společenské koexistenci mužů a žen, exemplifikované v uměleckém zobrazení pohlaví. Druhý vybraný text Karolyn Korsmeyerové zkoumá, jakým způsobem se do abstraktních kategorií (diskursu) novověké estetiky (génies, vkus a kritika), které spoluvytvářejí koncept autonomního pole krásných umění, promítá genderový aspekt. Ten zpětně tvoří, více či méně explicitně, normy estetické teorie, jež jsou odrazem rozdílného (nerovného) postavení a činnosti umělců a umělekyn.

A nyní se blíže podívejme na tři úvodní tematické oddíly.

1. Definice

Jedním z hlavních přínosů postanalytické estetiky, související s metodologickou revizí „prvního obratu k jazyku“ v estetice, který se profiloval jako metakritika estetického diskursu věnovaného umění, je uvědomění si důsledků omezení estetiky na filosofii umění, případně jejího dominantního ztotožnění s otázkou: „Co je umění?“⁴ Přestože je diskuse tohoto tématu nepochybně již za svým zenitem, jedná se o jeden z konstitutivních problémů dějin moderní estetiky a je běžné, že téma definice pojmu umění podobně

4 Takový pohled reprezentují mezi významnými autory např. Hippolyte Taine, Benedetto Croce, Lev Nikolajevič Tolstoj, Clive Bell, Robin George Collingwood a další.

antologie otevírá.⁵ Profiluje-li se Zahrádkova antologie jako převážně analytická, pak se zde jedná o její „neanalytičtější“ téma; v žádném jiném filosoficko-estetickém kontextu nebyla analýze pojmu umění věnována tak komplexní pozornost. Jelikož jsme okolnosti a důvody této skutečnosti probrali jinde, zaměříme se nyní na otázku, jakým způsobem tuto diskusi představuje Zahrádkova antologie.⁶

Vzhledem k možnosti, které nabízel korpus dosud nepřełożených klíčových textů vztahujících se k tomuto tématu, je editorova volba článku Paula Ziffa, reprezentujícího původní projekt analytické diskuse, vítaná. Právě kritika tradičních definic, vedená z pozice wittgensteiniánské filosofie jazyka, je totiž klíčovým přechodovým bodem mezi tradičními, esencialisticky založenými estetickými doktrínami a tzv. vztahovým paradigmatem v definici umění, úzce spojeným s vývojem umění po druhé světové válce.⁷ Ziffův text v tomto kontextu reprezentuje přístup, který manifestuje základní východiska samotného projektu analytické estetiky v její první fázi. Ziff jakožto reprezentant tzv. antiesencialismu, inspirovaného některými postřehy analyticky orientovaných filosofů jazyka zabývajících se teorií obecných pojmů, zastává – spolu s podobně laděnými autory – radikálně kritický postoj k výsledkům tzv. spekulativní estetiky, jejímž metodologickým programem byla esenciální definice tradičních (aristotelských) kategorií tvořících její odborný slovník. Typičtí reprezentanti této maximy tvrdí, že má-li v prostoru, jehož základem je subjektivní soud, obhájit svou existenci vědecký obor usilující o nalezení obecných principů, pak nelze než stavět na přesvědčení, že používáme-li obecné pojmy, entity, k nimž referují, musejí mít něco společného. Jinak je naše řeč pouhým blábolním.⁸

Klíčovým problémem, se kterým se potýká každý pokus o konkrétní realizaci tohoto projektu, je formulace definičních kritérií. Kýžená definice totiž musí být dostatečně široká, aby pokryla veškeré formy umění, a zároveň

5 Viz např. Levinson, J. (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press 2005.

6 Nutno podotknout, že prostor pro výběr studií byl významně zúžen o klíčové texty, které se ve stejnou dobu připravovaly k vydání ve sborníku speciálně věnovaném diskusi o pojmu umění. Viz Kulka, T. – Čiporanov, D. (ed.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Přel. kol. překl. Červený Kostelec, Pavel Mervart 2010.

7 Přímým důsledkem antiesencialistického obratu je Dantův kontextualismus či askriptivismus a Dickieho institucionalismus. Jejich teorie formulující princip klasifikace uměleckých děl, respektive obhajující klasifikační definici pojmu umění, jsou postavené nikoliv na vnímatelných esenciálních vlastnostech uměleckých děl, nýbrž na smysly nepostřehnutelných vztahových atributech, které je váží ke světu umění (artworld). Viz Dickie, G., *Co je umění?* a Danto, A., *Svět umění*. Obojí in: Kulka, T. – Čiporanov, D. (ed.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století, c.d.*, s. 95–133.

8 Locus classicus takového pohledu formuloval Clive Bell. Viz Bell, C., *Art*. New York, Frederick A. Stokes 1913, s. 10.

natolik úzká, aby umění spolehlivě odlišila od „pouhých věcí“. Autoři tradičních definic chápali tuto záležitost jako věc obtížnosti a dílčí neúspěchy jako problém řešitelný dalším empirickým zpřesňováním. Analytičtí estetikové však vytrvalý neúspěch esenciálních definic pokládají za hlubší lapsus. Podle jejich názoru nejde jen o nepřesnosti v dosavadních identifikacích hledané podstaty. Skutečný problém podle nich spočívá v nepochopení samotné podstaty kategorizační praxe a charakteru umělecké tvorby, která se díky své dobrodružné expanzivitě vzpírá jakémukoliv esenciálnímu pojmovému ukotvení.

Paul Ziff staví svůj model neesenciální klasifikace, coby výraz pokusu o racionální rekonstrukci korektního užívání pojmu umění, na míře podobnosti zvažovaného artefaktu uznanému paradigmatickému dílu. Pojem umění podle Ziffa užíváme tak, že jej aplikujeme na ty entity, které sdílejí dostatečné množství podobností s charakteristickými vlastnostmi, jež tvoří jistý klastř vlastností nesených uznanými paradigmatickými díly.⁹ Podstatné pro danou metodu je, že – na rozdíl od esenciálních definic, které vymezují soubory nutných a dohromady postačujících podmínek, tzn. určují, které vlastnosti musí kandidát, který se uchází o příslušnost k dané třídě nutně splňovat – kvalifikovat se jako umění v klastrovém pojetí znamená mít alespoň jednu ze skupiny vlastností sdružených v daném klastru. To ovšem znamená, že dvě entity, které se na základě této podmínky kvalifikují jako umělecká díla, nemusí sdílet žádný společný (esenciální) rys. Zatímco podmínky vymezující klasickou kategorii jsou tedy konjunktivně nutné, v rámci klastrového pojetí jsou naopak disjunktivně postačující.

Antiesencialistický projekt byl poměrně záhy a razantně odmítnut a na jeho místo nastoupila diskuse zaujatá myšlenkou „transsubstanciační“ či „transfigurační“ moci uměleckého pole (artworldu), tedy kontextuálních podmínek diskurzu, intencionality a institucí, jež mají poslední a určující slovo v procesu stanovení hranice mezi uměním a neuměním. Hranice, kterou vymezuje svého druhu performativní gesto, se v daném kontextu jeví jako nesporná a dichotomní, což je pro definici vlastnost více než vítaná. Obdobně jako nelze být trochu ženatým a trochu svobodným, nelze trochu být a trochu nebýt uměleckým dílem. Konkrétní věc jím buď v rámci definičního

9 Pojem „klastř“ pro označení neklasické pojmové struktury v kontextu estetiky razí Berys Gaut: *Art as a Cluster Concept*. In: Carroll, N. (ed.), *Theories of Art Today*. Madison, University of Wisconsin Press 2000, s. 25-44. Ačkoliv Ziffovo pojetí takovou strukturu pojmu předpokládá, Ziff tohoto označení nepoužívá. Podle Ziffa je přináležitost k dané kategorii úměrná vzdálenosti paradigmatu. Existují tedy paradigmatické příklady dané kategorie a příklady, jejichž přináležitost ke kategorii bude věcí diskuse. V takovém pojetí se pak odráží tzv. centrální nebo prototypové pojetí významu. Viz Lakoff, G., *Ženy, oheň a nebezpečné věci*. Přel. D. Lukeš. Praha, Triáda 2006.

proceduralismu prostě je, anebo není.¹⁰ Vše, co je dotčeno buď kontextuální sítí tvořenou estetickým diskursem, nebo intencí zástupce institucionalizovaného světa umění, je umění; vše, co stojí mimo toto pole, je „pouhou věcí“.

Původně nadějná změna přístupu k esenciální kategorizaci však neobstála před masivní vlnou kritiky, jež se zaměřila především na její nejznámější verzi – Dickieho institucionální definici umění, jíž vytýkala neinformativnost, cirkulárnost, ahistoricitu a exkluzivistický dopad.¹¹ Diskuse o pojmu umění v analytické estetice poté postupně ztrácela na intenzitě a sen o konsensuální a informativní definici se opět vzdálil. Zůstalo jen několik kompetitivních přístupů, obhajovaných a precizovaných jejich zástupci.

Proti textu Paula Ziffa z „klasického období“ diskuse o definici editor postavil současnou bilanční studii Kalheize Lüdekinga, která reprezentuje kritiku analytické estetické školy, soustřeďující se především na meze pojmové analýzy. Textů, které usilují o víceméně nepředpojatou metodologickou reflexi analytického programu, je k dispozici více a budiž připsáno ke cti samotným analytickým estetikům, že prostor, který otázce podstaty a limitů filosofické analýzy věnují, je srovnatelný s prostorem její produktivní aplikace.¹² Editor se však rozhodl pro text vycházející z pozice mimo tuto disku-

10 *Proceduralismem* se v současné diskusi rozumí takové definiční přístupy, kde je status umění vázán na jisté procedury konvenčního charakteru, které dílo uvádějí do vztahu s institucionálním, historicko-kulturním či teoretickým kontextem. Status je pak zde chápán primárně jako akt jisté formy přípisu, „atribuce“ či „askribce“ pojmu „umění“ danému artefaktu či situaci a je mu přiřítána čistě klasifikační funkce. Tento pojem vešel ve známost díky syntetické práci Stephena Davise z počátku devadesátých let minulého století, která představuje dosavadní diskusi o definici v analytické estetice jako věc principiálního sporu mezi proceduralisty a functionalisty. Viz Davies, S., *Definitions of Art*. New York, Cornell University Press 1991. Proceduralismus není jediný možný termín, který se pro označení tohoto charakteristického definičního východiska v analytické estetice používá. Dalším užívaným výrazem je termín *askriptivismus*, figurující v Dantově studii (viz Danto, A., *Artworks and Real Things. Theoria*, 39, 1973, No. 1-3, s. 1-17) a zmiňovaný též Dickiem (viz Dickie, G., *What Is Art? An Institutional Analysis*. In: Rader, M. (ed.), *A Modern Book of Aesthetics*. New York, H. Hold and Co. 1979). Abychom nezástali této spleť terminologií nic dlužni, můžeme do třetice uvést termín *konvencionalismus*, který představuje další možnou alternativu upozorňující na kulturně vázaný, konvencemi spravovaný přípis statusu umění, což lze pro změnu vyjádřit užitím takových slovesných substantiv, jako jsou tzv. kontextuální certifikace, atribuce či askripce pojmu umění. Viz Adajian, T., Heslo: The Definition of Art. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (winter 2012 edition). Dostupné z: <http://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>; [cit. 24. 5. 2013].

11 Ke kritice Dickieho viz např. Ciporanov, D., *Umění jako instituce, komentář k teorii George Dickieho. Aluze*, 2008, č. 2, s. 71-80. A dále: Crowther, P., *Kulturní vyloučení, normativita a definice umění*. In: Kulka, T. – Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, c.d., s. 403-423.

12 Srv. Silvers, A., *Letting the Sunshine*. In: *Has Analysis Made Aesthetics Clear? Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46, 1987, s. 137-149; Dadejčík, O., *Analytická estetika – úvod*. In: Zuska, V. (ed.), *Umění, krása, šeredno*. Praha, Karolinum 2003, s. 11-21; Isenberg, A., *Analytical Philosophy and The Study of Art. Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46, 1987, Special Issue, s. 125-136; Kulka, T., *O Goodmanově teorii umění*. In: Goodman, N., *Jazyky umění*. Přel. T. Kulka a kol. Praha, Academia 2007, s. 5-13; Elgin, C. Z. – Goodman, N., *Changing the Subject. Journal of Aesthetics*

si, který svým zacílením na antiesencialistický program Ziffovu stať dobře doplňuje. Co tedy Lüdeking analytické estetice konkrétně vyčítá? Autor tvrdí, že chybný postoj při pokusech o vymezení toho, co je umění, zastává jak esencialistická tradice, tak její analytická revize, každý směr pochopitelně z jiných důvodů. Tradiční estetika si neuvědomila normativnost a exkluzivitu svých definičních vymezení pojmu umění. Analytická estetika propadla na druhou stranu mylné představě, že lze – na rozdíl od postupu kritizované tradice – obhájit čistě klasifikační či deskriptivní (protože neesenciální) pojem umění a že se analýzou našeho užívání jazyka dobereme podstatných zjištění o povaze fenoménu, o němž se hovoří.

Velký prostor v této souvislosti věnuje Lüdeking kritice iniciačního článku Morrisse Weitze, který je vedle Ziffovy studie nejčastěji citovaným textem vyjadřujícím vše podstatné z premis antiesencialistické doktríny. Lüdeking především upozorňuje na Weitzův argument, se kterým je zajedno a který vymezuje materiál kritiky antiesencialistů vůči tradičním definicím umění: tyto definice nevyjadřují faktický stav věcí ve světě, nýbrž jsou pouhou projekcí toho, co mají konkrétní teoretici v umění za význačné a hodnotné. Lüdeking tak rozšiřuje kritickou diskusi antiesencialismu a potvrzuje vícekrát vyjádřené stanovisko: to pokládá tradiční definice a teorie, které vyzdvihují jedno konkrétní kritérium uměleckosti, za exkluzivistické a rozcházející se s obecným užíváním pojmu umění, s jehož extenzí se takto definovaný pojem umění potom přirozeně nemůže krýt.

Lüdeking je s antiesencialisty též zajedno v tom, že hranice umění nejsou – kvůli jeho expanzivní a dobrodružné povaze – *ve skutečnosti* pevné. Podle autora je každá definice vždy normativní, protože něco zakazuje. Klade pevné hranice do oblasti, která *z povahy pevné hranice nemá*. Samotný tento fakt však podle Lüdekinga činí pokusy o esenciální uzavření pojmu umění pomocí definice jen absurdními, a nikoliv logicky nemožnými, jak tvrdí Weitz v odvolání se na Weismanovu/Wittgensteinovu teorii otevřených pojmů, pro něž nelze, na rozdíl od pojmů uzavřených, vymezit soubor nutných a postačujících aplikačních podmínek. Lüdeking ovšem na druhou stranu nesouhlasí s Weitzovým rozlišením klasifikačního a hodnotícího užití pojmu umění, a rozšiřuje tak diskusi o další kritickou interpretaci zhusta reflektované Weitzovy doktríny.

tics and Art Criticism, 46, 1987, Special Issue, s. 219-223; Shusterman, R., Deconstruction and Analysis: Confrontation and Convergence. *British Journal of Aesthetics*, 26, 1986, Special Issue, s. 311-327; Shusterman, R., Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46, 1987, No. 4, s. 115-124; Åhlberg, L.-O., Podstata a hranice analytické estetiky. Přel. Z. Hofmann. *Estetika*, 32, 1995, č. 3, s. 1-10; Zuska, V., Nelson Goodman: Jazyky umění (recenze). *Estetika*, 44, 2007, č. 1-4, s. 205-210.

V projektu ražení jednoho klasifikačního významu pojmu umění, který by měl nahradit jako nesubstanciální klasifikační nástroj umění jeho tradiční esenciální pojem, Lüdeking vidí nereflektovaný posun od maximy vytvořit *čistě klasifikační teorii* pojmu umění, k maximě, jež usiluje o vytvoření *teorie čistě klasifikačního pojmu* umění.¹³

Namísto odmítnuté „privilegované“ oblasti umění, vymezené normativními koncepcemi a „artificiálními“ pojmovými konstrukcemi vzešlými z pozice tradiční filosofické estetiky,¹⁴ Lüdeking staví široký a konsensuální *přirozený* pojem, vyjadřující v danou dobu „obecně přijímanou klasifikaci objektů fakticky pokládaných za umělecká díla“.¹⁵ Do této klasifikace, na rozdíl od filosofických spekulací, Lüdeking situuje jakousi *implicitní pravdu* o faktickém stavu či rozvrhu materiálu, kterou toto extenzivní užívání pojmu nese a se kterou se všechny definiční teorie nutně míjejí. Takto empiricky vymezenou skupinu, která není soudržná na základě *jednoho* konkrétního hodnotícího kritéria (konceptuálního pojiva), můžeme podle Lüdekinga pokládat za *faktické* vyjádření extenze pojmu umění; na druhé straně užití pojmu umění v konkrétních případech je podle autora řízeno normativními kritérii.¹⁶ Je-li ovšem třída umění vymezena řadou vzájemně neslučitelných normativních vymezení, pak pojem umění nemůže být nikdy klasifikační (vymezené třídě uměleckých děl tedy nemusí odpovídat jeden klasifikační a esenciální pojem) – v tomto konstatování se ostatně skrývá i autorova odpověď na chybný předpoklad Weitzova projektu čistě klasifikačního pojmu umění.

Všimněme si, že tento obecně přijímaný pojem je, jak plyne z Lüdekingovy specifikace, jakýmsi klastrem hodnotových, mnohdy vzájemně neslučitelných kritérií tvořících intenzionální obsah každého konkrétního užití pojmu, tedy všech jeho hodnotově vymezených užití. Lüdeking hovoří o ve-

13 Viz např. Rowe, M. W., Why “Art” Doesn’t Have Two Senses. *British Journal of Aesthetics*, 31, 1991, No. 3, s. 214-221.

14 Máme-li vystihnout podstatu kritiky estetiky ze strany analytické estetické školy, pak zde výraz „tradiční estetika“ užíváme (s vědomím jisté vágnosti) v analogickém významu, jaký mu propůjčují představitelé této školy především v první fázi její existence (přibližně 1945-1960). Viz např. Kennick, W., Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? *Mind*, 67, 1958, No. 267, s. 317-334. Zde tento výraz označuje soubor tzv. preestetických úvah o metafyzice krásy, neměnné podstatě umění, a zvláště pak moderní estetickou teorii (od 18. století dále) usilující o esenciální definici pojmu umění a obecně platných standardů jeho evaluace, jakož i o postižení ahistorického a univerzalistického modelu estetického prožitku.

15 Zahrádka, P. (ed.), *Estetika na přelomu milénia*, c.d., s. 59-60.

16 Obecné užití pojmu umění je ve hře tehdy, ptáme-li se, jaký je jeho význam v dané době a situaci a jakou odpověď může poskytnout deskriptivní výčet jeho instancí. Obecný pojem je tedy pojmem vymezeným především extenzionálně. Užijeme-li ovšem pojem umění v konkrétním případě, pak jej užíváme jako klasifikační nástroj a provádíme nutnou normativní selekci na pozadí preferovaných kritérií. V konkrétním aktu klasifikace tedy hraje roli pojmová intenze (obsah) ztělesněná preferovaným normativním kritériem, která je buď již součástí klastru všech aktuálních normativních pojetí, nebo aktuálně rozšiřuje jeho extenzi.

řejnosti, která je uživatelem tohoto pojmu, a staví ji do kontrastu ke kategorizační praxi teoretiků a filosofů, kteří jsou podle autora naopak se svými exkluzionistickými pojmy „skutečnosti umění“ nejvíce vzdáleni. Plyne z toho však, že se filosofické klasifikace a definice nepodílejí na tvorbě tohoto klasteru? Navíc, pokud je tento pojem, jak se vyjadřuje Lüdeking, obecně přijímaným faktem, kdo rozhoduje o tom, který z nových aspektů stávající klastru případně rozšíří, a který nikoliv? Mělo by snad jediný neexkluzivistický a privilegovaný pojem tvořit vše, co kdokoli na základě jakýchkoliv kritérií označí za umění? Máme za to, že existuje-li něco jako obecný úzus, pak je vytvářen specifikou recepcí a zpracováním právě těch klasifikací, které mají svůj původ v estetických teoriích. Obecně přijímaná klasifikace je pak v tomto pohledu jakýmsi goodmanovským světem vytvořeným z útržků jednotlivých hodnotových pojetí, které se promítají do *světa umění* a jeho praxe, respektive jej samy vytvářejí. A tyto adaptované a různým způsobem „sflikované“ teorie hrají tím, že něco preferují a též něco zakazují, svou zmiňovanou normativní roli. Ačkoliv tedy obecný pojem jako souhrn disjunktivních pravidel vytváří extenzionální (klasifikační) koncept, za prvky jeho klasteru je těžké považovat jiné normativní regulativy, nežli jsou ty, které pocházejí z estetické teorie a které se promítají nejen do umělecké, ale především kurátorské a muzejní, tedy obecně prezentační praxe.

Lüdeking svůj text uzavírá doporučením, abychom se již nadále nezabývali definicí pojmu umění. Autor nás nabádá, abychom se věnovali takovému pojetí umění, které namísto neproduktivní analýzy užívání pojmu v jazyce přináší reflexi umělecké tvorby v její vazbě na proměnlivé sociální a historické podmínky.

Jak jsme již zmínili, Wittgensteinovy poznámky k povaze obecných kategorií,¹⁷ které stojí v základu antiesencialismu,¹⁸ jsou nejvýznamnější doktrínou ze strany filosofické analýzy jazyka, která se promítla do poválečné diskuse o definici pojmu umění.¹⁹ Přes často zmiňovanou vyčerpanost jimi motivované diskuse jsou wittgensteiniánské důsledky nosné dodnes, což se projevuje mimo jiné i ve vzkříšení pokusů o nesubstanciální klasifikaci pojmu umění. Svůj nejznámější obrozený výraz našla tato strategie v klastrovém pojetí Beryse Gauta, který chápe pojem umění jako tvořený trsem kon-

17 Wittgenstein, L., *Filosofická zkoumání*. 2. upravené vydání. Přel. J. Pechar. Praha, Filosofia 1998, zvl. s. 49–53.

18 Do Wittgensteinovy filosofie si našly cestu ze zkoumání Friedricha Waismanna. Srv. Waismann, F., *Verifiability. Proceedings of the Aristotelian Society*, XIX, 1945, Supplementary Volume. Dostupné z: <http://www.ditext.com/waismann/verifiability.html>; [cit. 3. 12. 2013].

19 Srv. např. Austin, J. L., *Jak udělat něco slovy*. Přel. J. Pechar a kol. Praha, Filosofia 2000.

krétních uznaných a zavedených kritérií, jejichž disjunktivní přítomnost je postačující podmínkou uznání přináležitosti ke kategorii umění.²⁰

Zahrádkův výběr textů k problematice definice umění poskytuje čtenáři mimo jiné zajímavou možnost nahlédnout do stále aktuální diskuse týkající se naší klasifikační praxe, vztahu jazyka a světa, a příbuzných problémů – též z toho důvodu, že se rehabilitovanému nesubstanciálnímu přístupu, který demonstuje Ziffův text, dostává ze strany současné kognitivní lingvistiky, revidující klasickou aristotelskou představu o struktuře našich obecných kategorií, významné a zajímavé podpory.²¹ Vzhledem k takovému výběru by však čtenář možná uvítal zmínku právě o těch klasifikačních přístupech, které stojí za znovuoživením zájmu o neklasické metody klasifikace. Zvláště pokud si uvědomíme, že klastrové pojetí necharakterizuje pouze Ziffův přístup, nýbrž prosívá i z Lüdekingova pojetí. Tvrdí-li totiž Lüdeking, že „(...) musíme třídu uměleckých děl (...) chápat jako nezamýšlený a nepředvídatelný souhrnný výsledek všech odlišných a neslučitelných způsobů užití pojmu umění různými mluvčími, kteří užívají odlišná normativní kritéria“²² pak nacházíme implicitní klastrové pojetí i u něj. Zajímavost tohoto tématu konečně zvyšuje skutečnost, že se k otevřenému, disjunktivnímu pojetí pojmu umění dopracovávají i autoři, kteří se explicitně strukturou pojmu nezabývají a kteří jsou si navíc svým myšlenkovým ukotvením značně vzdáleni. Nalézt jej lze například v definiční teorii Nelsona Goodmana,²³ klastrovou povahu má však i Dantův přístup k pojmu umění²⁴ a dané téma lze indikovat i na pozadí disjunktivního přístupu k definici umění, který rozvíjí Władysław Tatarkiewicz.²⁵

20 Gaut ve svém klastrovém pojetí rehabilituje wittgensteinovské pojetí neklasické otevřené kategorie, které stojí v základu antiessentialistických pokusů o formulaci klasifikačního nástroje, třebaže je ve svém konkrétním návrhu vůči Wittgensteinovi kritický.

21 Viz Lakoff, G., *Ženy, oheň a nebezpečné věci*, c.d.

22 Zahrádka, P. (ed.), *Estetika na přelomu milénia*, c.d., s. 62.

23 U Goodmana tvoří klastř pět estetických znaků symbolizace. Goodmanova potenciální definice pojmu umění má ve své podstatě otevřenou strukturu. Nutnou podmínkou je pro něj pouze symbolická funkce, v otázce diferenciačního specifika této funkce se k problému staví tak, jako kdyby měl pojem klastrovou strukturu, tzn. že žádný modus symbolizace (reprezentace, exemplifikace, exprese) není pro estetickou funkci nutnou podmínkou, stejně jako není nutnou podmínkou výskyt žádného ze symptomů estetična. Tyto podmínky jsou podle Goodmana pouze *disjunktivně nutné* (umění musí být alespoň jedním ze symbolů a musí nést alespoň jeden ze symptomů estetična), nikoliv postačující, a pokud se vyskytnou všechny najednou, pak i konjunktivně postačují.

24 Uměleckým dílem se může stát pouze entita či událost, na kterou se smysluplně vztahuje alespoň jeden z množiny umění relevantních predikátů, tedy atributů, které vytvářejí umělecko-historicko-kritický diskurs.

25 Władysława Tatarkiewicze jeho obeznámenost s historicitou i teorií pojmu umění přivádí k tzv. disjunktivní, tedy v podstatě klastrové definici umění. Viz Tatarkiewicz, W., *What Is the Art? The Problem of Definition Today*. *British Journal of Aesthetics*, 11, 1971, No. 3, s. 134-153.

2. Ontologie

Druhý tematický oddíl antologie je věnován problematice ontologického statusu uměleckých děl. Téma ontologie umění se točí okolo základní otázky: „Jakým způsobem existují umělecká díla?“ nebo, formulováno jinak: „Jakým typem předmětu se zabýváme, pokud vnímáme, hodnotíme nebo diskutujeme umělecké dílo?“ Ačkoliv na filosofické otázky po způsobu bytí uměleckého díla bylo možné narazit již před vznikem estetiky jako samostatné disciplíny, a problém samotný má tak svoje „preestetické“ dějiny, systematické a koncentrované pozornosti se tomuto tématu dostalo až od 19. století. Privilegované zastoupení má téma ontologie umění ve fenomenologicky orientované filosofii, která mimo jiné precizuje pojetí uměleckého díla jako specifického intencionálního objektu, který nelze jednoduše redukovat na materiální artefakt. Mnoho podstatného k této problematice bylo však řečeno též představiteli prvního i druhého obratu k jazyku v rámci analytické filosofie.

Lze souhlasit s Patzigem (překlad jehož studie je součástí tohoto oddílu), který tvrdí, že pro běžného recipienta umění nemusí být okruh otázek kladených z hlediska ontologie problémem, jehož řešení by se významně dotýkalo procesu recepce a hodnocení uměleckých děl. Z hlediska filosofické reflexe umění však již taková „nezainteresovanost“ v otázce ontologické analýzy modalit jeho existence není na místě. A nutno dodat: konkrétní řešení nepostrádá ani praktickou relevanci. Uvažme například restaurátorskou práci a vliv proměn základní „filosofie“ restaurování na přístup restaurátora k uměleckému dílu: takové pojmy, jako je konzervace, ochrana, rekonstrukce, odstranění nepůvodních zásahů, atp., nepojmenovávají tudíž pouze repertoár technologických postupů. Za volbu mezi minimálním konzervačním zásahem a rekonstrukcí původního stavu stojí rozhodnutí a zdůvodnění, která se dotýkají otázky identity uměleckého díla, a mají proto ontologickou podstatu: máme konzervovat aktuální, v čase proměněný současný stav artefaktu, či se máme pokoušet o rekonstrukci jeho (domnělé) původní podoby? V prvním případě ztotožníme dílo s kusem mramoru, ve druhém budeme za dílo považovat jeho estetickou formu, jejíž identita má jen slabou vazbu na identitu materiálu.²⁶ Podobně bez relevance nezůstane analýza modů existence díla v otázce falzifikace (viz tematický oddíl, který je v Zahrádkově antologii věnován falzu) a reprodukce uměleckých děl (proč

26 Vztahem mezi identitou (estetické) formy a materiálu, který je jejím nositelem, se podrobně zabývají např. Eddy M. Zemach nebo N. Zangwill. Viz Zemach, E. M., Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: Kulka, T. – Ciporanov, D. (ed.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, c.d., s. 219-236. A též Zangwill, N., Aesthetic Functionalism. In: Brady, E. – Levinson, J. (eds.), *Aesthetic Concepts: Sibley and After*. Oxford, Oxford University Press 2001, s. 123-148.

je kopie méně hodnotná než originál, ačkoliv jsou vizuálně nerozlišitelné?). A konečně, ontologický problém vyvstává i v rámci problematiky autorského práva (viz oddíl tomuto tématu věnovaný) či obchodu s instancemi např. fotografických děl nebo některých děl konceptuálního umění.

Výběr textů zařazených do tohoto oddílu dobře demonstruje rozvrh základních otázek i „standardních“ odpovědí. Zastoupené příspěvky ukazují, že se diskuse rozepíná mezi třemi základními stanovisky, jež se vyjadřují k otázce, jak lze ukotvit existenci uměleckého díla. První odpověď nabízí tzv. idealismus či mentalismus, který je nejčastěji spojován s estetikou R. G. Collingwooda. Collingwood situuje dílo do oblasti ideálního myšleného objektu a umělecké dílo pojímá jako vnitřní obraz či obsah umělceva vědomí. Druhý obecný přístup, tzv. fyzikalismus či (reduktivní) materialismus, ztotožňuje dílo s jeho fyzickým substrátem, zatímco třetí strategie promýšlí možnosti kombinace obou pohledů (materialismu a mentalismu) pod vůdčí metaforou díla jakožto lidské bytosti: umělecké dílo je v tomto pohledu analogicky k člověku duší i tělem, respektive v materiálu ukotveným (ztělesněným či vtěleným) významem.²⁷

Úvodní studie Reinolda Schmuckera otevírá problém ontologie umění expozicí základních otázek systematické povahy. Na pozadí kritického zhodnocení jednotlivých přístupů (fyzikalismus, mentalismus) se rýsuje autorem preferované řešení palčivé otázky po ontologickém statusu literárních děl. K řešení Schmucker dospívá prostřednictvím užití type/token distinkce a pojetím literárního díla jako typové entity, přičemž do něj zároveň promítá svou kritiku fenomenologického pojetí estetické recepcce a estetického objektu, což ostatně ilustruje způsob, jakým se vypořádává s tzv. mentalismem.²⁸ Reduktivně ovšem vyznívá Schmuckerovo rozlišení mezi smyslovým uchopením básně a intelektuálním uchopením ideje v kontextu zkoumání pojetí (alografického) umění jako typové entity. Viz jeho tvrzení: „Báseň se totiž – na rozdíl od čísel nebo fregovských myšlenek – nezpřístupňuje myšlení, ale pouze a jedině smyslovému vnímání, a tomu je přístupná pouze v časoprostorové manifestaci.“²⁹

Témata obou do ontologie zvolených textů (Günter Patzig a Jens Kulenkampf) především demonstrují, jak snadno dokáže analýza otázky modalit existence uměleckého díla obrátit naruby naše základní intuitivní předpoklady. Zdánlivě prostá a neproblematická hypotéza, která ztotožňuje umělecké dílo s materiálním předmětem, se záhy dostává do potíží, konfrontu-

27 Klasickou ukázkou tohoto přístupu je např. stat' Josepha Margolise: *Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities* (*British Journal of Aesthetics*, 14, 1974, No. 3, s. 187-196).

28 Zahrádka, P. (ed.), *Estetika na přelomu milénia*, c.d., s. 72.

29 Tamtéž, s. 75.

jeme-li ji s díly, která porušují „princip lokality“, tedy s díly s vícenásobným výskytem. Jako tradičně úporná se jeví otázka týkající se hledání ontologického statusu děl, která svou identitu odvíjejí od shody s notačním schématem (díla někdy nazývaná alografická, tedy především hudba a literatura) nebo od shody s *type* (nikoli tedy od konkrétního časoprostorového bodu svého vzniku).³⁰

S postupným rozvíjením tématu se však navíc ukazuje, že podobně netriiviální je i otázka ontologického statusu děl, která spadají do kategorie takzvané prostorových umění (malířství, sochařství a architektura). Günter Patzig v této souvislosti upozorňuje na důležitost rozlišení mezi ontologickým problémem odlišných pojetí totožného díla (různá čtení téhož románu, rozličná provedení též skladby) a problémem plynoucím z proměn díla, k nimž dochází v důsledku časových (procesuálních) změn v jeho artefaktu (černání olejomalb, eroze materiálu, ztráta pigmentace, atp.). Autor se brání prostému ztotožnění uměleckého díla s jeho materiálním nosičem a klade si otázku, co je a co není vlastností uměleckého díla, respektive jaké vlastnosti jeho materiálního artefaktu vstupují a jaké naopak nevstupují do struktury vlastností estetického objektu. Jakkoli problematická, přesto však nutná závislost estetických vlastností na vlastnostech fyzikálních by nás totiž neměla vést k jednoduchému ztotožnění uměleckého díla s materiálním artefaktem. Na druhou stranu si je třeba uvědomit, že existence řady odlišných uměleckých děl „rozepjatých“ v časovém průběhu na jednom a tomtéž (třebaže proměnlivém) objektu neznámá, že bychom umělecké dílo měli ztotožnit s jeho interpretací, jakkoliv mohou fyzikální proměny nosiče determinovat povahu konkrétní estetické zkušenosti. Z výše uvedených předpokladů autor nakonec odvozuje ontologické kritérium identity, podle něhož je dílo souhrnem těch elementů a vlastností hmotného předmětu, které jsou relevantní pro jeho estetický prožitek.³¹ Třebaže se tedy v průběhu času s měnící se senzitivitou proměňuje i relevance jednotlivých aspektů díla, není nutné postulovat ne-identitu mezi artefaktem a dílem coby konkrétním estetickým prožitkem.

Vpravdě ockhamovský přístup k problematice ontologie umění pak reprezentuje následující text Jense Kulenkampfa, jehož cílem je ukázat, že umělá ontologická rozlišení a „entity zvláštního ontologického druhu“ vznikají ve filosofické diskusi díky nesprávné interpretaci vztahu mezi hmotným nosičem díla a dílem coby významem. Tři výše zmíněné typické pozice v ontologické diskusi, tedy mentalismus, fyzikalismus a jejich „fúzi“, pak interpretuje jako sterilní řešení, která implikují právě onen chybný ontologický předpo-

30 Viz např. Goodman, N., *Jazyky umění*, c.d.

31 Srv. Zahrádka, P. (ed.), *Estetika na přelomu milénia*, c.d., s. 87.

klad.³² Ve své stati se Kulenkampf snaží dokázat, že kvůli faktu, že dílo (význam) nelze bezezbytku ztotožnit s dílem věcí (materiálním nosičem či substrátem), není nutné postulovat záhadnou entitu s vlastním ontologickým statutem (estetický objekt), a vytvořit tak ontologickou trhlinu mezi bytím materiálního substrátu a významem estetického objektu. Ontologický problém podle jeho názoru vzniká až tehdy, pokládáme-li estetický objekt (dílo, ke kterému se vztahujeme) za objekt, který není identický s kusem papíru (hmotným nosičem). Návrh Kulenkampfova řešení tohoto problému spočívá v „odstranění zavádějícího dualismu“ mezi fyzickým substrátem díla, který sám o sobě nemá žádnou vypovídací funkci, a významem, který „emerguje“ na základě funkcionální relace mezi vnímajícím subjektem a zmíněným hmotným substrátem (interpretační aktivita), v důsledku čehož vzniká – od (autonomního) materiálního nosiče domněle ontologicky odlišná – (heteronomní) entita zvláštního nemateriálního druhu.

Jak ovšem Kulenkampf indikuje, jisté typy otázek či popisů (co dílo znamená a vyjadřuje či z čeho sestává jeho materiální substrát) dávají smysl pouze v náležitém kontextu. Výše zmíněné rozlišení tedy podle jeho názoru vposledu poukazuje na abstraktní rozdíl mezi dvěma typy otázek (popisů), které můžeme k dílu vztahovat: co je na jednu stranu relevantní (jaký soubor vlastností) pro dílo-věc a co na druhou stranu pro dílo-význam. Popis uměleckého díla (estetického objektu) a popis jeho nosiče coby fyzikálního objektu, jsou ovšem odlišné věci a právě přenos otázek prvního typu do kontextu druhého typu budí zdání oné ontologické neidentity. Domnělý ontologický rozdíl je tedy podle Kulenkampfa projekcí zmatků, které nastanou, nerespektujeme-li v obou případech popisu jejich náležitý kontext (vztahujeme-li vlastnosti estetické interpretace ke kontextu fyzikalistického popisu a naopak). Navrhované odstranění ontologických aporií tedy spočívá v přijetí myšlenky, že ačkoliv je kontext popisu odlišný, umělecký i fyzikalistický popis kresby se vztahují *k témuž* ontologicky identickému předmětu – listu pokresleného papíru.

Výběr textů představujících diskusi o ontologii umění čtenáři umožňují učinit si dobrou představu o základních problémech, které jednotlivé druhy umění specifickým způsobem své existence otevírají. Zároveň mu poskytuje možnost zvážit sílu i slabiny standardních přístupů či konkrétních řešení, která jsou výsledkem kombinace původního systematického estetického zkoumání a aplikace výtěžků z oblasti specializované filosofie. A konečně odhaluje, v jaké míře jsou pro potřeby současné diskuse ve všech zmiňovaných případech stále důležité fundamentální práce klíčových autorů: Richarda Wollheima, Nelsona Goodmana, Jeana-Paula Sartra a Gottloba Fregeho.

32 Srv. tamtéž, s. 96.

3. Hodnota

Do oblasti systematické diskuse hodnoty a hodnocení v umění vstupujeme ve chvíli, kdy překročíme téma hodnocení konkrétního díla směrem k obecným otázkám typu: „Je umění jako celek specifické intencionální činnosti jednou z forem jinými prostředky nahraditelné zábavy či abreakce, nebo nám poskytuje hlubší prožitky a specifické zkušenosti, které v ostatních oblastech široce pojaté kultury získat nelze?“, „Jaké je tato hodnota povahy?“, „Existuje jedna univerzální a jedinečná hodnota, která by spojovala veškerou uměleckou produkci a pouze ji, nebo má kompozitní a neesenciální charakter?“, „Kde máme tuto hodnotu ukotvit?“, „Je inherentní uměleckému dílu, nebo je dílo prostředkem (instrumentem) k jejímu dosažení?“ Právě taková témata diskutují autoři textů, které tvoří oddíl věnovaný hodnotě umění, jenž doplňuje dvě výše představené sekce prezentující základní konceptuální problémy současné estetiky.

Zodpovězení poslední z výše uvedených otázek – tedy otázky, zda je hodnota v umění autonomní či instrumentální povahy, jinými slovy, ceníme-li si umění pro ně samotné, nebo pro efekt či účel, ke kterému slouží coby instrument – si nárokují všechny texty zastoupené v této tematické sekci. Ačkoliv se většina odpovědí kloní k instrumentální interpretaci hodnoty umění, čistě instrumentální pojetí i čistě vnitřní pojetí hodnoty umění se ukazuje být, jak tvrdí Stecker, jen těžko udržitelné.³³ Inherentní a instrumentální hodnota tvoří spíše nerozlučně svázané skutečnosti. Hodnotný prožitek, který nám dílo poskytuje jako instrument, závisí na vnitřních, inherentních hodnotách díla samotného, které jsou jeho obsahem.

Ať již zodpovíme otázku kterýmkoliv z navrhovaných způsobů, lokalizace hodnoty není, stejně jako otázka ontologického statusu umění, pouze specifickým problémem umění. K tematizaci problému umělecké hodnoty, který je umění *vlastní*, dospějeme až v momentě, kdy si položíme otázku po její specifičnosti. Pak ovšem není náhodou, že se při jejím kladení musíme vypořádat s problémem analogickým tomu, na který čtenář naráží v případě diskuse o definici pojmu umění. Základní otázka totiž zní, zda lze hodnotu, kterou nám umění poskytuje (ať už *per se*, či jako instrument), chápat jako hodnotu distinktivní a pro umění jedinečnou. V takovém případě budeme usilovat o definici distinktivní a zároveň dostatečně širokou na to, aby obsáhla veškeré umělecké projevy, které dohromady vytvářejí rodinu umění. Pokud však, analogicky k antiesencialistické skepsi, zavrhneme v otázce vymezení hodnoty umění jakékoliv esencialistické pokušení, budeme tuto hodnotu pojímat jako kompozitní veličinu, konvenující přesvědčení o nereduko-

33 Srv. tamtéž, s. 132.

vatelné diverzitě uměleckých forem a funkcí (arabeska a realistický román, haiku a katedrála) a odolávající jakékoliv redukci na jeden společný princip.

Při tázání se po zmíněné specifičnosti hodnoty, kterou umění prostředkuje, se v současné estetice nejčastěji skloňuje poznání, které stykem s uměním získáváme. Ceníme si tedy umění cele, nebo jen zčásti, pro poznání, které nám přináší? A je toto poznání součástí či obsahem specifické umělecké hodnoty? Na tyto otázky odpovídají kladně tzv. estetičtí kognitivisté, pro něž představuje kognitivní zisk z umění jeho vlastní uměleckou – konkrétně tedy např. literární či výtvarnou – hodnotu. Antikognitivisté, kteří zastávají opačné stanovisko, nemusí přímo tvrdit, že umění žádný druh poznání nepřináší. Tvrdí pouze, že schopnost umění poskytovat poznání (např. informace získané ze zobrazení existujícího města ze 16. století nebo z jediného známého portrétu významné osobnosti) není esteticky relevantní, tzn. není výsledkem specifické umělecké funkce, a tedy ani specifickou uměleckou hodnotou.

Ve své úvodní studii hájí Katherine Thomsonová-Jonesová pozici umírněného kognitivismu, podle níž poznání přispívá k rozmanitosti hodnotových aspektů umění, které dohromady tvoří svébytnou (kompozitní) hodnotu umění jako takového. Poznání ovšem přinášejí pouze *některá* umění, zatímco všechna poskytují hodnotu pramenící z expresivních a formálních kvalit prožitku díla. K hodnotě prožitku podle autorčina stanoviska tedy sice mohou přispívat i existenciální reference, denotace či dokumentární funkce konkrétních děl (nonfiktivní označované), pokládat kognitivní výtěžek za esenciální funkci umění však z výše zmíněných důvodů není možné. Autorka se tak v otázce univerzality umělecké hodnoty kloní k antiesencialistické pozici, třebaže její silnou verzi oslabuje vyjádřením, že autonomní formální vlastnosti struktury jsou tím druhem hodnoty, kterou oceňujeme v *každém* díle.³⁴ Hlavním argumentem, který autorka užívá proti kognitivismu coby doktríně situující poznání do centra pojetí hodnoty umění, je existence nezobrazivých umění. Ta podle jejího názoru nic nereprezentují, pouze prezentují své vlastnosti, a nedává tudíž žádný dobrý smysl interpretovat jejich funkci kognitivně.

Katherine Thomsonová-Jonesová tím polemizuje se sémiotickými koncepcemi umění, pro něž je symbolická funkce nutnou podmínkou veškerého

34 Rozlišení mezi tzv. slabým a silným antiesencialismem formuluje Terry Diffey. Definici jeho silné verze, která říká, že neexistuje žádná společná podstata všeho umění (popírá tedy možnost existence společného genu umění), pokládá za neudržitelnou. Diffey – na rozdíl od silného antiesencialismu – nevylučuje, že je možné určit nominální esenci umění (umění jako symbol, artefakt, či způsob lidského jednání apod.), klade si však zároveň relevantní otázku, jestli takové rodové určení o umění vůbec něco užitečného vypovídá. Srv. Diffey, T. J., *Essentialism and The Definition of "Art"*. *British Journal of Aesthetics*, 13, 1973, No. 2, s. 103-120.

umění, a explicitně polemizuje především s Goodmanovou koncepcí kognitivní hodnoty umění.³⁵ Problematické je však v tomto ohledu její tvrzení, jímž se pokouší usvědčit Goodmana z absence teoretického nástroje umožňujícího vysvětlení hodnoty nezobrazivého umění. Hlavním cílem Goodmanovy precizní sémiotické analýzy je totiž právě obhájení exemplifikace, kterážto jako nedenotativní modus reference funguje – stejně jako ostatní mody Goodmanova sémiotického systému (popis, zobrazení a exprese) – nesporně kognitivně.³⁶ Nepodložené je též její označení Goodmanova pojetí hodnoty umělecké symbolizace jako „nespecifikovaného“ či „prázdného“. Goodman se na více místech vyjadřuje o specifickém charakteru umělecké symbolizace, jejíž hodnotu spatřuje v motivaci interpretační aktivity, jejímž prostřednictvím aktualizujeme a rozšiřujeme hranice pojmů užívaných zautomatizovaným způsobem, a to ve zjemnění naší percepce a schopnosti rozlišování, v posílení schopnosti zaznamenat dříve nepovšimnuté, v projekci kvalit zakoušených v díle do našeho generálního postoje ke světu, v posílení empatie a rozšíření rejstříku prožitků, které jsme schopni reflektovat.

Robert Stecker, obhájce funkcionálního východiska ve filosofii umění, hájí v otázce umělecké hodnoty v jistých ohledech podobné stanovisko jako Katherine Thomsonová-Jonesová. Umění je podle jeho názoru polyfunkční, z čehož vyplývá i vícevrstevný, kompozitní charakter jeho hodnoty. Ve stejném duchu též obhájuje tvrzení, že hlavní hodnota uměleckých děl tkví v plnění hodnotových uměleckých funkcí, a je jí tedy třeba interpretovat instrumentálně. Jak však autor také dokládá, bylo by nepochopením a zjednodušením problému omezit instrumentální hodnotu umění na jeho plnění uměleckých funkcí. Umělecká díla mohou plnit též další obecné funkce, které jim nejsou vlastní, resp. nejsou *vlastní* funkcí umění (např. ekonomické či sentimentální funkce). V této souvislosti stojí za pozornost Steckerovo precizní rozlišení různých druhů hodnotových funkcí, které dílo plní. Autor odlišuje funkce, které jsou tzv. umělecky hodnotné, a další, které přispívají k hodnotě umění, aniž by byly specificky umělecké. Konečně indikuje i některé obecně hodnotné funkce, které nemusí přispívat k celkové hodnotě díla (vtip užity na nevhodném místě), jakož i některé hodnotné vlastnosti díla, které nemusí vyplývat z jakékoli jeho funkce (např. sjednocenost, která podle Steckera nepatří mezi funkce uměleckého díla).

Steckerův přístup k tématu hodnoty umění reprezentuje jednoznačně nejkomplexnější promyšlení daného problému. Zahrnuje totiž široký rejstřík

35 Srv. Zahrádka, P. (ed.), *Estetika na přelomu milénia*, c.d., s. 117.

36 Zde je možné připomenout Mukařovského pokus o řešení této otázky poukazem na „virtuální sémiotický ráz formálních složek díla“. Viz Mukařovský, J., Umění jako sémiotický fakt. In: Červenka, M. – Jankovič, M. (ed.), *Studie*. Sv. 1. Brno, Host 2000, s. 211.

otázek, od metaaxiologické problematiky, jež vyplývá ze vztahu mezi funkcí a hodnotou, přes problematiku rozličných přístupů k významu či statusu axiologických soudů až po konkrétní specifikaci funkcí, které jsou vlastním zdrojem umělecké hodnoty. Posledně jmenovaný tematický okruh, který Stecker mimo jiné pokládá za stěžejní záležitost filosofické estetiky, však bohužel zůstává v textu neřešen. Stecker rozebírá tento problém až v kapitole, která sice bezprostředně následuje kapitolu uvedenou v antologii, avšak do výběru nebyla zařazena. Dodejme tedy pro úplnost, že vlastní (kompozitní) umělecká hodnota, kterou autor hledá, má spočívat za prvé v estetické funkci přinášející libý požitek z percepce (uměleckých) objektů, za druhé ve specifickém typu poznání, jehož typickým nositelem je především fikční literatura, za třetí v emocionální funkci a hodnotě, při jejíž individuaci opět nejlépe slouží literární díla, a konečně za čtvrté ve faktu, že umění podporuje či přímo vyžaduje interpretativní činnost, jež zahrnuje kreativní participaci na utváření jeho smyslu (významové sjednocení).³⁷

V jedné z různě odstíněných verzí estetického antikognitivismu se poznání nevymaňuje z autonomie struktury díla a je v něm uzavřeno. Pravdivost pak není posuzována jako míra korespondence propozičního tvrzení díla s fakty, nýbrž je funkcí konzistence a koherence jeho struktury, která s idejemi či koncepcemi pracuje (pouze) jako s prvky své formální skladby. Takto moderovaný hlas, který v otázce hodnoty umění polemizuje s kognitivistickou pozicí, reprezentuje v antologii Peter Lamarque. Lamarque, podobně jako Robert Stecker, zkoumá kognitivní hodnotu umění primárně na základě zkušenosti s literaturou, tedy s oním druhem umění, který představuje pro hodnotový antikognitivismus největší výzvu. Má-li se totiž vůbec otevřít možnost účinného vymezení proti kognitivistické pozici (zkoumání možnosti děl operovat v prostoru propoziční pravdivosti), je podle obou autorů podstatné vypořádat se s díly operujícími v denotativním symbolickém modu, tedy s díly, která *něco* popisují nebo zobrazují.

Hlavním cílem Lamarqueova článku je především doložit, že pravdivost – ve smyslu korespondence uměleckého zobrazení a zobrazeného faktu – není zdrojem skutečné umělecké hodnoty, a to ani u těch druhů umění, které fungují – řečeno slovy Mukařovského – jako komunikativní znak, tedy u těch děl, která něco fakticky tvrdí či kladou (portréty či realistické kresby existující krajiny). Autor ovšem, a to je třeba zdůraznit, netvrdí ani, že takové hodnoty či funkce v některých uměních neexistují, ani že by případné kognitivní výtěžky recepce uměleckého díla neměly svou hodnotu. Pouze popírá

37 Srv. Stecker, R., *The Value of Literature*. In: též, *Artworks: Definition, Meaning, Value*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press 1997, s. 268-304.

jádro kognitivistického stanoviska, které spojuje s kognitivními kvalitami díla vlastní (inherentní) uměleckou hodnotu.

Lamarque indikuje teoretické problémy, které provázejí estetické kognitivistické koncepty v těch případech, kdy v souvislosti s kognitivní funkcí umění uvažují o propozičním charakteru poznání, v němž hlavní roli hraje koncept pravdivosti. Zastánci kognitivismu, seznání s faktem, že umění může jen stěží dostát kritériím pravdivosti platným v jiných oblastech poznávání (například v přírodních vědách), jsou totiž nuceni operovat s jistou verzí „slabého“ či „nevyjasněného“ kognitivního dopadu umění: hovoří pak o poznání hlubším, obrazném, poetickém, nediskursivním, metaforickým, neverifikovatelném, rozptýleném či nepřímém. A to podle Lamarquea není příliš přesvědčivé.

Jak se však vypořádat s „aboutness“ umění bez toho, že bychom hlavní díl jeho hodnoty přiznali jeho kognitivní funkci? Při hledání odpovědi na tuto otázku Lamarque zaměřuje svou pozornost na rozdíl mezi námětem a tématem v umění a uvažuje o možnostech jejich propoziční a nepropoziční interpretace. Klíčem k pochopení fungování poznání v umění je podle něj přechod od předmětu k tématu, který hraje podstatnou roli v každém *velkém* umění. Tento přechod totiž nemusí být spojován s odkrýváním pravdy; dílo může prezentovat množství témat (láska, touha, smrt), aniž by o nich z hlediska pravdivosti cokoliv vypovídalo. U dobrého portréту, jak dovozuje Lamarque, totiž nehodnotíme věrnost zobrazení či shodu s originálem, nýbrž především téma, které portrét exemplifikuje, jako je např. zoufalství, naděje, touha atp. Vymezení samotného tématu je tak pro Lamarquea z hlediska literární interpretace nezajímavé, respektive je zajímavé jen do té míry, ve které se téma integruje jako prvek do struktury díla při její imaginativní rekonstrukci v rámci interpretačního aktu. Faktická pravdivost tematických propozic je tak z hlediska hodnoty díla irelevantní a téma je především klíčem k jeho sémantickému sjednocení. Jak autor uzavírá, myšlenky obsažené v dílech hodnotíme podle jejich koherence, bohatství a působivosti, nikoliv podle jejich pravdivosti. Vlastní hodnota umění tedy podle Lamarquea spočívá v koherenci struktury uměleckého díla, která v souladu s námětem a tematickou vizí bohatě odměňuje naši interpretační aktivitu.³⁸

V Lamarqueově poukazu na fakt (jenž má podepřít antikognitivistické stanovisko), že umělecké dílo není generátorem nových témat, myšlenek, tvrzení, obrazů a idejí, nýbrž specifickým způsobem pracuje s dědictvím stále se opakujících obrazů a témat, rezonují argumenty těžící z přístupů

38 Srv. Zahrádka, P. (ed.), *Estetika na přelomu milénia*, c.d., s. 155.

současné kognitivní lingvistiky a teorie metafory.³⁹ A tvrdí-li Lamarque v závěrečných pasážích, že „náš zájem nevzbuzuje samotné téma, nýbrž konkrétní způsob, jakým jednotlivosti předmětu díla toto téma ožívují“, rámcově odkazuje k teorii ozvláštnění a přitakává pohledu, který dominuje úvahám o poetické či estetické funkci v širokém proudu estetik – od formalistických až ke strukturálním (funkcionální zřetel, důraz na hodnocení strukturního uspořádání, literárnost, víceznačnost a pluralita interpretací, soulad mezi strukturou, námětem a tematickou vizí, sémantické sjednocení).

V Lamarqueově pozici, již zaujímá k otázce pravdivosti v umění, zároveň figuruje několik přístupů, které umožňují komunikaci jeho textu se širším estetickým a filosofickým kontextem. Za povšimnutí například stojí, jak se do řešení otázky vztahu mezi uměním a poznáním promítají konkrétní ontologické, epistemologické a logické předpoklady týkající se pojetí pravdivosti. Zkoumá-li totiž Lamarque kognitivní přínos umění a explicitně přitom operuje s jejím korespondenčním modelem, který podporuje tradiční názor na možnosti jazyků umění a vědy, ponechává obě domény v patřičně zřetelném funkčním rozlišení.

Pro srovnání: zcela jiný obraz takového vztahu nabízí alternativní pohled na relaci mezi naší symbolickou činností a kognitivní funkcí, který nahrazuje pojem pravdivosti koncepcí správnosti (Goodman). Je-li symbolická činnost samotnou „světatvorbou“ (a nikoliv nástrojem zrcadlení objektivních faktů), jejíž konkrétní hodnotu měříme kritériem pragmatické užitečnosti, koherence a krásy (a nikoliv mírou korespondence s fakty), pak se kontrast mezi světem nefiktivní a fiktivní symbolizace zásadním způsobem zjemňuje.⁴⁰ Nejenže tato konstrukce Goodmanovi v jeho obecné teorii umění dovoluje udržet konzistentnost estetického kognitivismu, ale posiluje též kognitivní roli umění, která se v dosavadních dějinách novověké filosofie krčila ve stínu vyššího poznání, prostředkovaného filosofií a vědou, v míře dosud nebývalé.

4. Závěrečné poznámky a zhodnocení

Otázky, jež se v závěru této studie nabízejí, lze sice vzhledem k významu, který příkládáme Zahrádkově výboru, pokládat za marginální, dovolíme si nicméně připojit několik poznámek k její celkové koncepci. Ačkoliv je každý konkrétní výběr textů do antologií podobného ražení – kromě „teoretického vkusu“ či odborného zaměření editora – limitován též faktory nakladatel-

39 Viz např. Lakoff, G. – Johnson, M., *Metaphors We Live By*. Chicago, University of Chicago Press 1980.

40 Srv. Goodman, N., *Způsoby světatvorby*. Přel. V. Zuska. Bratislava, Archa 1996.

ských či realizačních možností, vždy existuje možnost konkrétní skladbou témat a textů naznačit odpověď na zkraje našeho textu vznesenou otázku: „Jak vymezit současnou estetiku?“ Jak jsme uvedli již v úvodu této recenzní studie, otázkou, kterou výběr vzbuzuje, není ani tak relevance jednotlivých tematických sekcí a zařazení konkrétních, dané téma reprezentujících studií, nýbrž spíše organizující princip jejich výběru, případně pak absence některých tradičně zastoupených problémů.

Studium textů zastoupených v antologii umožňuje jejímu čtenáři odhalit vnitřní provázanost a vzájemnou komunikaci jednotlivých sekcí, a to především na úrovni společné pojmové sítě, jež je utkána z otázek a témat systematicky diskutovaných především v prvních třech sekcích věnovaných základním konceptuálním problémům současné estetiky. Je tudíž přirozené, že klíčová témata ontologie, definice a hodnoty umění otevírají antologie tohoto typu. Vstupní konceptuální průprava, reprezentovaná prvními třemi tematickými bloky, připraví čtenáře na podloženější recepci textů, které se zaměřují na specifitější či konkrétnější estetické problémy.

Pokud bychom měli v této souvislosti označit absenci některého z tradičních systematických témat za překvapující, pak by to patrně byla kategorie estetického prožitku, která by přirozeně rozšířila sekci vybraných „core issues“. Panuje-li v současné diskusi konsensuální názor na nešťastný dopad omezení (analytické) estetiky na filosofii umění, respektive na metakritiku diskursu o umění zahrnujícího rozličné aspekty západního uměleckého pole, pak je to právě specifická intencionalita, estetický prožitek či poznání, jejichž tematizace dovoluje podržet jednotu zmíněného pole v celé šíři jeho zájmu, včetně např. znovuprobuzení zájmu o estetiku přírody a každodennosti. S ohledem na převážně analytický charakter antologie však můžeme uvažovat i o dalších problémech, které v jejím rámci mohly alternativně najít své místo. Jedná se především o problematiku reprezentace (mimesis) v umění, diskusi týkající se estetické kvality, exprese a emoce v umění či problém interpretace.

Nabízející se poslední otázkou tedy je, zda se podařilo udržet jednotného ducha či filosofický styl, který by antologie svou skladbou reprezentovala (je-li ovšem takový záměr ambicí editora). Z úvodní předmluvy již víme, že se sborník profiluje jako převážně analytický. To ostatně potvrzuje i většinové zastoupení témat a výběr jejich konkrétních reprezentantů; mnohé napoví i pohled do jmenného rejstříku. Vedle oborových „otců zakladatelů“, Hegela, Kanta, Huma a Gombricha (pozornost je upřena na jeho roli v analytické diskusi reprezentace a realismu), patří mezi nejcitovanější autory sborníku Nelson Goodman a Arthur Danto. Skladba textů Zahrádkovy antologie ovšem není rozhodně ortodoxní a pokrývá promyšlení vybraných problémů z více filosofických stanovisek či pozic, což ovšem na druhé straně rysující

se jednotu načrtnutou převládajícím charakterem zvolených textů oslabuje. Výbor tak vedle sebe staví texty reprezentující odlišné žánry a přístupy, jako jsou studie z klasické periody analytické estetiky, zástupce sociálně a kulturně kritické filosofie a marxistické estetiky, genderová tematizace vybraných problémů estetiky či postanalytická interpretace jejích moderních dějin.

Přestože je z povahy estetických přístupů, témat a problémů nerealistické očekávat vymezení jednoznačného klíče, jenž by ospravedlnil standardizované tematické dělení tohoto typu výborů, tam, kde si editor může dovolit pořádat rozsáhlejší korpus textů, je přirozené očekávat i explicitněji strukturované uspořádání jednotlivých sekcí: témata přehledově historická, konceptuální či systematická, dále pojednání věnovaná jednotlivým druhům umění a konečně např. sekce reprezentující metodologická stanoviska, programy či ideologické pozice, jako jsou např. dekonstrukce, gender, feminismus, levicová estetika, atp. Takovéto explicitní, zde pouze načrtnuté dělení by však vzhledem k rozsahu Zahrádkovy antologie a množství zastoupení textů a témat bylo licoměrné vyžadovat.

Antologie *Estetika na přelomu milénia* dobře poslouží studentům i profesionálům jako základní příručka umožňující studium textů aktuálně reflektujících konstitutivní – tradiční i relativně současná či právě se ustavující – témata estetiky. Zahrádkovu antologii je třeba vnímat především jako počín iniciální. Kromě jejího nesporného přínosu pro aktuální potřeby studentů a odborníků je možno ji chápat též jako předzvěst budoucích, tematicky sevrěnějších a cílenějších projektů, které snad postupně vyplní mezeru v české estetické překladové literatuře způsobenou ideologickým ořezem rozsahu celé škály ve světě rozvíjených přístupů a témat. Úvodní studie garantů jednotlivých sekcí ostatně dosvědčují, že o specialisty, kteří by mohli takové editorské záměry výhledově realizovat, není v české odborné komunitě naštěstí nouze.

SUMMARY

Pavel Zahrádka (ed.): Aesthetics at the turn of the millennium

Pavel Zahrádka's anthology offers a choice of translated studies in aesthetics and provides (and to a certain extent also, naturally, creates) a picture of the contemporary state of such studies based on the character of interdisciplinary work. The collection, which is gathered into nine thematic sections, covers such key themes as philosophical aesthetics and questions of the recently instituted (copyright as a philosophical-aesthetic problem) or the resurrected (the aesthetics of nature). It presents a rich palette of approaches, methods and themes which makes up the field of contemporary aesthetic research. This review study offers a commentary on the overall concept of the collection in the context of analogous foreign publications and gives a résumé of

individual thematic sections, while it focuses in detail on select parts of the anthology, which represent a relatively contemporary understanding of the traditional key problems of general aesthetics (ontology, definition and the value of art).

Key words: analytical aesthetics, contemporary aesthetics, theory of art, philosophy of art

ZUSAMMENFASSUNG

Pavel Zahrádka (Hrsg.): Ästhetik am Übergang zum neuen Millennium

Die Anthologie von Pavel Zahrádka bietet eine Auswahl an ästhetischen Übersetzungsstudien und erfasst (und erzeugt in gewisser Weise auch) das Bild vom derzeitigen Stand dieses von seiner Natur her interdisziplinären Vorhabens. Der Auszug, der in neun thematische Abschnitte gegliedert ist, deckt sowohl Schlüsselthemen der ästhetischen Philosophie ab, als auch neuere Themen (das Urheberrecht als philosophisches und ästhetisches Problem) sowie wiederbelebte Themen (Ästhetik der Natur). Er zeigt dabei ein abwechslungsreiches Bild von Ansätzen, Methoden und Themen, aus denen sich das Feld der derzeitigen ästhetischen Fragestellung zusammensetzt. Die vorliegende Rezensionsstudie bietet einen Kommentar zur Gesamtkonzeption des Auszugs im Kontext analoger ausländischer Publikationen und fasst die einzelnen thematischen Abschnitte zusammen, wobei sie sich eher auf ausgewählte Teile von Anthologien konzentriert, die die relativ zeitgenössische Auffassung von traditionellen Schlüsselproblemen der allgemeinen Ästhetik repräsentieren (Ontologie, Definition und der Wert von Kunst).

Schlüsselwörter: analytische Ästhetik, zeitgenössische Ästhetik, Kunsttheorie, Philosophie der Kunst